

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

ДАНИЩУК ОЛЕГ ІВАНОВИЧ

УДК 7.05:745/749:008(477)

ДИСЕРТАЦІЯ
**ОБ’ЄКТИ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ НА ОСНОВІ КУЛЬТУРНОЇ
СПАДЩИНИ УКРАЇНИ: ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИФІКАЦІЇ**

Спеціальність 022 - Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D)

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

Данищук О. І.

Науковий керівник Кутателадзе Владислав Вікторович
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків — 2026

АНОТАЦІЯ

Данищук. О. І. Об'єкти предметного дизайну на основі культурної спадщини України: формотворчі пошуки національної ідентифікації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 022 Дизайн ОНП Дизайн. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2026.

Дисертаційне дослідження присвячене комплексному вивченню предметного дизайну на основі культурної спадщини України як багатовимірного явища сучасної художньо-проектної культури. У роботі предметний дизайн розглядається як сфера утилітарного формоутворення, у якій поєднуються функціональні, морфологічні, образно-символічні та культурно-ідентифікаційні характеристики, що ґрунтуються на національних традиціях і трансформуються відповідно до сучасних соціокультурних, технологічних та проектних викликів.

У дослідженні показано, що інтеграція культурної спадщини у сучасний предметний дизайн не зводиться до використання окремих етнокультурних мотивів чи декоративних елементів, а передбачає комплексне переосмислення традиційних форм, конструктивних принципів, матеріалів, технологій, функціональних моделей і культурних смислів у процесі дизайнерського проектування. Встановлено, що українська культурна спадщина містить значний формотворчий потенціал, сформований у традиційних ремеслах, локальних художніх школах, предметній культурі, конструктивних принципах, матеріалах, технологіях та орнаментальних системах, який може виступати джерелом розвитку сучасних проектних практик.

Водночас сучасна предметно-проектна практика нерідко характеризується фрагментарним, поверховим або стилізаторським використанням культурної спадщини без достатнього осмислення її формотворчих закономірностей. Недостатньо систематизованими залишаються

також підходи до інтеграції культурної спадщини у професійну дизайнерську освіту, що ускладнює формування цілісної методики роботи зі спадщиною під час підготовки майбутніх дизайнерів. Це зумовлює необхідність наукового обґрунтування принципів, механізмів та аналітичного інструментарію інтеграції культурної спадщини у сучасне предметне проєктування та освітній процес.

Актуальність дослідження визначається зростанням ролі культурної спадщини у формуванні національної ідентичності, розвитку креативних індустрій, сучасної дизайнерської практики та професійної дизайнерської освіти. Результати дослідження спрямовані на поглиблення наукових засад інтеграції культурної спадщини у предметний дизайн і можуть бути використані у проєктній діяльності, наукових дослідженнях та підготовці дизайнерів. Об'єктом дослідження визначено сучасний предметний дизайн на основі культурної спадщини України як сферу художньо-проєктної діяльності, у межах якої здійснюється інтеграція матеріальних і нематеріальних складових культурної спадщини у процес формотворення сучасних об'єктів. Предмет дослідження становлять принципи, механізми, рівні та формотворчі підходи інтеграції культурної спадщини у сучасний предметний дизайн, а також особливості їх реалізації у дизайнерській практиці та професійній дизайнерській освіті.

У першому розділі дисертації проаналізовано історіографію питання та основні наукові підходи до осмислення предметного дизайну на основі культурної спадщини. Визначено, що досліджувана проблематика формується на перетині теорії дизайну, мистецтвознавства, етнології, культурології, досліджень традиційної предметної культури та креативних індустрій. Уточнено термінологічну рамку дослідження, зокрема зміст понять “предметний дизайн”, “етнодизайн”, “культурна спадщина”, “ідентифікація” та “ідентичність”, “традиція” та “інновація”, “інтерпретація” та “трансформація”. Історіографічний аналіз дав змогу простежити еволюцію наукового осмислення культурної спадщини — від її описово-етнографічного вивчення до сучасних

дизайнерських і міждисциплінарних підходів, орієнтованих на інтеграцію традиційної культури у сучасне проектування. Встановлено, що, попри значний науковий доробок у сфері культурної спадщини, дизайну та етноорієнтованих проєктних практик, принципи, механізми та формотворчі підходи інтеграції культурної спадщини у сучасний предметний дизайн залишаються недостатньо систематизованими та потребують комплексного наукового обґрунтування.

У другому розділі сформовано категоріально-функціональну типологію об'єктів предметного дизайну на основі культурної спадщини, що охоплює меблеві, освітлювальні, побутові та сервірувальні, просторово-організаційні, образно-семантичні об'єкти, а також артоб'єкти з предметною функцією. Визначено основні контексти їх функціонування, зокрема в житловому, громадському та похідних їм просторах предметного середовища. Запропоновано типологію рівнів роботи з культурною спадщиною - від реконструкції та прямого цитування та стилізації до інтерпретації й концептуалізації. Обґрунтовано принципи образно-морфологічного формотворення, що визначають основні способи творчого переосмислення культурної спадщини у сучасному предметному дизайні. Запропонований аналітичний інструментарій забезпечує комплексну оцінку дизайнерських рішень з урахуванням способу інтеграції культурної спадщини у форму, функцію, конструкцію, матеріал, образ і контекст використання предметного об'єкта.

У третьому розділі досліджено сучасні практики інтеграції культурної спадщини у предметний дизайн України на основі запропонованого аналітичного інструментарію. Його апробовано на авторських проєктах, майстерневих практиках, дизайнерських брендах, об'єктах серійного виробництва, житловому та громадських інтер'єрах, та інших предметно-просторових рішеннях. Аналіз здійснено на трьох взаємопов'язаних площинах - предметному, середовищному та культурно-інституційному, що дало змогу виявити закономірності сучасних формотворчих пошуків національної ідентичності та основні способи інтеграції культурної спадщини у сучасний

предметний дизайн. Встановлено, що формотворчі пошуки реалізуються через творчу інтерпретацію традиційних матеріалів, технологій, конструктивних принципів, типологічних рішень, орнаментальних систем і предметно-просторових моделей, забезпечуючи формування сучасної дизайнерської мови. Окремо визначено роль нематеріальної культурної спадщини й інституційних чинників у розвитку сучасних дизайнерських практик. Встановлено, що вони сприяють актуалізації традиційної культури, появі нових дизайнерських брендів і культурних ініціатив, проте водночас не усувають ризиків поверхової стилізації, комерціалізації та втрати автентичного культурного змісту, що зумовлює необхідність критичного й відповідального переосмислення культурної спадщини у сучасному предметному проектуванні.

У четвертому розділі досліджено культурну спадщину як складову дизайнерської освіти та проектно-виробничої практики. Простежено передумови її інтеграції у підготовку дизайнерів, проаналізовано еволюцію мистецько-ремісничої освіти та її трансформацію в сучасну систему дизайн-освіти. Встановлено визначальну роль регіональних мистецьких шкіл і осередків художніх промислів у формуванні проектної культури та забезпеченні спадкоємності між традиційними ремісничими знаннями й сучасними принципами предметного формотворення. Виявлено нерівномірне використання потенціалу культурної спадщини в сучасній дизайн-освіті, недостатню взаємодію освітніх закладів із майстерневими практиками, виробництвом і креативними індустріями та відсутність цілісного підходу до інтеграції етноорієнтованих принципів. Запропоновано модель інтеграції культурної спадщини в дизайн-освіту, що поєднує теоретико-методичні, дослідницькі, проектні та практичні компоненти й спрямована на формування професійних компетентностей у предметному дизайні та розвиток формотворчих пошуків національної ідентифікації.

Ключові слова: предметний дизайн, етнودизайн, культурна спадщина, предметне формотворення, морфологічна трансформація, національна ідентичність, дизайнерська освіта, предметне середовище.

ABSTRACT

Danyshchuk O. I. Objects of Product Design Based on the Cultural Heritage of Ukraine: Form-Generating Searches for National Identification. – Qualifying scientific work submitted as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 022 Design, Educational and Scientific Programme “Design”. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2026.

This dissertation presents a comprehensive study of product design based on the cultural heritage of Ukraine as a multidimensional phenomenon of contemporary design culture. Product design is considered as a field of utilitarian form generation in which functional, morphological, figurative-symbolic, and cultural-identification characteristics are integrated on the basis of national traditions and transformed in response to contemporary sociocultural, technological, and design challenges.

The study demonstrates that the integration of cultural heritage into contemporary product design extends beyond the use of individual ethnocultural motifs or decorative elements. Instead, it involves a comprehensive reinterpretation of traditional forms, structural principles, materials, technologies, functional models, and cultural meanings within the design process. It has been established that the cultural heritage of Ukraine possesses substantial form-generating potential, embodied in traditional crafts, local artistic schools, material culture, structural principles, materials, technologies, and ornamental systems, which can serve as a significant source for the development of contemporary design practice.

At the same time, contemporary product design practice is often characterised by fragmented, superficial, or merely stylistic applications of cultural heritage that lack a sufficient understanding of its form-generating principles. Approaches to integrating cultural heritage into professional design education also remain insufficiently systematised, hindering the development of a coherent methodology for working with heritage in the education of future designers. This necessitates the

scientific substantiation of the principles, mechanisms, and analytical framework for integrating cultural heritage into contemporary product design and design education.

The relevance of this research is determined by the growing role of cultural heritage in shaping national identity and fostering the development of the creative industries, contemporary design practice, and professional design education. The findings contribute to strengthening the theoretical foundations for integrating cultural heritage into product design and may be applied in design practice, academic research, and the education of future designers.

The **object of the research** is contemporary product design based on the cultural heritage of Ukraine as a field of design practice in which the tangible and intangible components of cultural heritage are integrated into the process of generating the forms of contemporary design objects. The **subject of the research** comprises the principles, mechanisms, levels, and form-generating approaches to the integration of cultural heritage into contemporary product design, as well as the specific features of their implementation in design practice and professional design education.

The first chapter of the dissertation analyses the historiography of the research problem and the principal scholarly approaches to understanding product design based on the cultural heritage of Ukraine. It establishes that the research topic is situated at the intersection of design theory, art history, ethnology, cultural studies, research on traditional material culture, and the creative industries. The study further refines the terminological framework by clarifying the meanings of the concepts *product design*, *ethnodesign*, *cultural heritage*, *identification* and *identity*, *tradition* and *innovation*, as well as *interpretation* and *transformation*. The historiographical analysis made it possible to trace the evolution of scholarly understanding of cultural heritage, from descriptive ethnographic studies to contemporary design-oriented and interdisciplinary approaches aimed at integrating traditional culture into contemporary design practice. It was established that, despite the substantial body of research on cultural heritage, design, and ethnically oriented design practices, the principles, mechanisms, and form-generating approaches to integrating cultural

heritage into contemporary product design remain insufficiently systematised and require comprehensive scholarly substantiation.

The second chapter develops a categorical-functional typology of product design objects based on cultural heritage, encompassing furniture, lighting, domestic and tableware objects, spatial-organisational objects, figurative-semantic objects, as well as art objects with a utilitarian function. The principal contexts of their application are identified, including residential, public, and other application contexts of product design objects. A typology of levels of engagement with cultural heritage is proposed, ranging from reconstruction, direct quotation, and stylisation to interpretation and conceptualisation. The chapter also substantiates the principles of figurative-morphological form generation that define the principal modes of creatively reinterpreting cultural heritage in contemporary product design. The proposed analytical framework enables a comprehensive evaluation of design solutions by considering the ways in which cultural heritage is integrated into the form, function, structure, material, imagery, and context of use of a design object.

The third chapter investigates contemporary practices of integrating cultural heritage into product design in Ukraine through the application of the proposed analytical framework. The framework was validated using authorial design projects, workshop-based practices, design brands, mass-produced products, residential and public interiors, and other product and spatial design solutions. The analysis was conducted across three interrelated dimensions - object, environmental, and cultural-institutional - which made it possible to identify the prevailing patterns of contemporary form-generating explorations of national identity and the principal approaches to integrating cultural heritage into contemporary product design. The study establishes that contemporary form-generating approaches are realised through the creative interpretation of traditional materials, technologies, structural principles, typological solutions, ornamental systems, and object-spatial models, thereby contributing to the development of a contemporary design language. Particular attention is given to the role of intangible cultural heritage and institutional factors in shaping contemporary design practices. It is demonstrated that these factors promote

the revitalisation of traditional culture and stimulate the emergence of new design brands and cultural initiatives. At the same time, they do not eliminate the risks of superficial stylisation, commercialisation, and the loss of authentic cultural meaning, highlighting the need for a critical and responsible reinterpretation of cultural heritage in contemporary product design.

The fourth chapter examines cultural heritage as a component of design education and design-production practice. It traces the historical prerequisites for integrating cultural heritage into the education of designers, analyses the evolution of arts and crafts education, and explores its transformation into the contemporary system of design education. The study establishes that regional art schools and centres of traditional crafts played a decisive role in the development of design culture by ensuring continuity between traditional craft knowledge and contemporary principles of product form generation. The research reveals that contemporary design education is characterised by the uneven utilisation of the potential of cultural heritage, insufficient interaction between educational institutions, workshop-based practices, manufacturing, and the creative industries, as well as the absence of a coherent approach to integrating ethno-oriented principles into the education of designers. A model for integrating cultural heritage into contemporary design education is proposed, combining theoretical-methodological, research, design, and practice-oriented components. The model is aimed at developing professional competencies in product design and fostering form-generating explorations of national identity.

Keywords: product design, ethnodesign, cultural heritage, form generation, morphological transformation, national identity, design education, product environment.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Данищук О. Автентика в об'єктах предметного дизайну на прикладі косівської мальованої кераміки як національної культурної спадщини. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. № 52. С. 158–171.
DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334136>
2. Kutateladze V., Danyshchuk O. Design of the Subject-Spatial Environment of the Hutsul Region: Impact of Ethnocultural Traditions. *Culture and Arts in the Modern World*. 2025. Iss. 26. P.145–165.
DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.26.2025.340333>
3. Данищук О. Традиційна українська піч у дизайні сучасного інтер'єру. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2025. Вип. 55. С. 115–127.
DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-55-12>

ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Данищук О. Фітоморфні орнаментальні мотиви як джерело ідей предметного дизайну : доповідь на Всеукраїнському науково-практичному семінарі для вчителів закладів загальної середньої та позашкільної освіти з питань символіки і семантики в українській культурі «Зрима пісня», 30 жовтня 2024 р., м. Одеса / Департамент освіти та науки Одеської міської ради.
URL: <https://osvita-omr.gov.ua/praktychnyj-seminar-zryma-pisnia-ukrainy-anons>
2. Данищук О. Гуцульський народний одяг як національний фактор предметного дизайну України (на прикладі кушнірства села Космач) : матеріали доповіді Всеукраїнської конференції з міжнародною участю «Гуцульщина: історія, етнокультура, туризм і охорона природи, персоналістика», 19 листопада 2024 р., с. Космач, Івано-Франківська обл.

URL: <https://kvi.cnu.edu.ua/2024/11/20/konferentsiia-hutsulshchyna-istoriia-etnokultura-turyzm-i-okhorona-pryrody-personalistyka/>

3. Данишук О. Гуцульська піч у дизайні інтер'єру. Від традицій до сучасності. *Традиції та новації в дизайні* : тези доповідей за матеріалами IX Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції молодих вчених та студентів, 15 травня 2025 р., м. Луцьк. Луцьк : ЛНТУ, 2025. С. 423–428.

URL: <https://lib.lntu.edu.ua/uk/147258369/20870>

4. Данишук О. «Дідова хатчина» як приклад синтезу етнокультурної традиції, просторового та предметного дизайну. *Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців* : матеріали III Науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти (7 травня 2026 р., Харків). Харків : ХДАДМ, 2026. С. 36–40.

URL: https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2026/06/konf_07-05-2026_zbirnyk_tez-1.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	22
1.1. Термінологічна рамка дослідження.....	22
1.2. Огляд наукових підходів.....	27
1.3. Методи дослідження.....	46
Висновки до першого розділу.....	48
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ НА ОСНОВІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....	51
2.1. Аналітична модель дослідження об'єктів предметного дизайну.....	51
2.1.1. Категоріально - функціональна типологія об'єктів.....	53
2.1.2. Контексти використання об'єктів предметного дизайну.....	62
2.1.3. Рівні роботи з культурною спадщиною.....	66
2.1.4. Взаємозв'язок аналітичних рівнів.....	70
2.2. Принципи образно-морфологічного формотворення у предметному дизайні.....	72
Висновки до другого розділу.....	75
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ТА ФОРМОТВОРЧІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕГРАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН.....	77
3.1. Авторські практики. Застосування аналітичної моделі.....	77
3.2. Майстерневі практики предметного дизайну.....	82
3.3. Дизайнерські бренди та серійне виробництво.....	88
3.4. Предметний дизайн у житловому та громадському контексті.....	95
3.5. Нематеріальна культурна спадщина як ресурс сучасного дизайну.....	103
3.6. Проблемні аспекти роботи з культурною спадщиною в дизайні.....	111
3.7. Інституційні чинники в актуалізації культурної спадщини.....	118
Висновки до третього розділу.....	123

РОЗДІЛ 4. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ НА ОСНОВІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....	126
4.1. Історичні передумови формування дизайн-освіти на основі культурної спадщини.....	126
4.2. Розвиток сучасної дизайн-освіти та освітніх практик предметного формотворення.....	149
4.3. Модель інтеграції культурної спадщини у сучасну дизайн- освіту.....	162
Висновки до четвертого розділу.....	169
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТОК А. Ілюстративний матеріал.....	195
ДОДАТОК Б. Список ілюстрацій.....	359
ДОДАТОК В. Проєктно-аналітичні матеріали	380

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному культурному та соціально-економічному просторі дизайн дедалі більше виступає не лише як інструмент створення функціональних предметів, але й як важливий засіб формування культурних смислів, ідентичності та комунікації. Ідентичність як поняття спонукає представників будь-якої нації до усвідомлення власних особливостей і цінностей, культурної та історичної приналежності до певної спільноти. Національна самосвідомість у межах цього поняття утверджує найбільш характерні й унікальні риси нації та етносу, сформовані історичною пам'яттю й життєвим досвідом багатьох поколінь. Ідентифікуючи себе як нація, формується внутрішній фундаментальний стрижень, що дає розуміння того, ким ми є та що саме вирізняє нас у світі. Найширшу гаму виражальних засобів національної ідентифікації акумулюють культура й мистецтво. Саме національна культурна спадщина, що передається з покоління в покоління, викристалізовує образний портрет ідентичності нації. У цьому контексті важливим є розмежування понять «ідентичність» та «ідентифікація». Якщо ідентичність характеризує систему культурних смислів і ознак, що визначають самобутність та впізнаваність спільноти, то ідентифікація означає процес їх розпізнавання, осмислення й актуалізації. Відповідно предметний дизайн у дослідженні розглядається як один із чинників національної ідентифікації, через який культурна спадщина набуває сучасного предметного вираження та сприяє утвердженню національної ідентичності.

В умовах глобалізації, стандартизації виробництва та уніфікації візуальних рішень зростає потреба у збереженні й актуалізації культурної спадщини як джерела унікальних формотворчих і образних рішень. Українська культурна спадщина вирізняється багатогранністю історико-культурних символів, які формувалися, трансформувалися й утверджувалися впродовж тривалого історичного розвитку. Вона представлена багатством традиційних ремесел, декоративно-ужиткового мистецтва, локальних художніх шкіл та

регіональних особливостей формотворення, що становить потужний ресурс для розвитку вітчизняного дизайну. Особливого значення в цьому контексті набуває предметний дизайн, що безпосередньо формує повсякденне предметно-просторове середовище людини та відображає глибинні культурні процеси суспільства.

Оскільки дизайн у сучасному науковому розумінні постає рушійною силою формування брендових ідей не лише у сфері культури, мистецтва та бізнесу, а й у широкому спектрі галузей економіки, зміст і якість його продукту набувають значення важливого ресурсу для суспільного розвитку. З огляду на це доцільним є зосередження уваги на експериментах із використанням народної культурної спадщини як однієї із характерних тенденцій сучасного періоду, а також на виявленні й аналізі наявних прогалин у сфері інновацій предметного дизайну.

Попри значну кількість сучасних дизайнерських практик, що звертаються до культурної спадщини, відсутнє цілісне наукове осмислення закономірностей трансформації традиційних форм у сучасному предметному дизайні, критеріїв їх інтерпретації та принципів формотворення. У сучасній дизайнерській практиці нерідко спостерігається поверхнєве або декоративне використання традиційних мотивів без глибокого осмислення їхньої образної, символічної й конструктивної природи. Це актуалізує необхідність розроблення системного підходу до аналізу предметного дизайну, який дозволив би оцінювати сучасні дизайнерські практики не лише за стилістичними ознаками, а й за характером трансформації культурної спадщини, формотворчими принципами та контекстами використання. Це зумовлює необхідність наукового аналізу процесів трансформації традиційних форм, принципів образно-морфологічного формотворення та закономірностей інтеграції культурної спадщини у сучасний предметний дизайн, а також визначення меж між автентичною спадщиною, ремісничим виробом і сучасним дизайнерським продуктом, орієнтованим на актуальні функціональні, виробничі та культурні потреби.

Не менш важливим чинником актуалізації культурної спадщини є система професійної дизайн-освіти, яка забезпечує передачу знань про традиційну предметну культуру та формує проєктне мислення. Саме освітнє середовище, у взаємодії з ремісничо-художніми осередками, креативними індустріями та професійною діяльністю дизайнерів, створює умови для переосмислення традиційних форм, розвитку сучасних формотворчих підходів і формування нових моделей предметного дизайну. Водночас питання наступності між історичними художньо-ремісничими традиціями, становленням дизайн-освіти та сучасною проєктною культурою залишаються недостатньо систематизованими й потребують комплексного наукового осмислення.

У сучасних умовах, коли Україна проходить черговий етап утвердження державної стійкості та відстоювання національних цінностей, питання ідентичності й самосвідомості - як творчої особистості, так і спільноти загалом - набувають особливої актуальності в суспільному дискурсі. У цьому контексті дослідження проблематики використання культурної спадщини в українському дизайні постає своєчасним і науково обґрунтованим. Актуальність дослідження посилюється також зростаючою роллю дизайнерської освіти та креативних індустрій у формуванні культурного продукту. Відсутність систематизованих наукових досліджень, присвячених предметному дизайну на основі культурної спадщини України, обумовлює потребу у комплексному підході до вивчення цього явища.

Таким чином, дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини України є актуальним з огляду на потребу системного осмислення сучасних дизайнерських практик, закономірностей формотворення, механізмів інтеграції культурної спадщини у проєктну діяльність і дизайн-освіту, а також необхідність формування конкурентоспроможного й культурно вмотивованого предметного середовища.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертаційне дослідження виконано відповідно до наукового напрямку кафедри

дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв та пов'язане з дослідженнями у сфері теорії і практики дизайну, предметного дизайну, етнодизайну та збереження культурної спадщини. Роботу виконано в межах індивідуального плану підготовки здобувача третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти за спеціальністю 022 «Дизайн».

Метою дослідження є комплексне дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини України, виявлення закономірностей його формування, трансформації та функціонування, а також розроблення теоретико-методичних засад аналізу й інтеграції культурної спадщини у сучасну дизайнерську практику та дизайн-освіту. Для досягнення поставленої мети в роботі передбачено розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати стан наукової розробки проблеми предметного дизайну в контексті культурної спадщини;
- уточнити понятійно-категоріальний апарат дослідження;
- розробити комплексну систему аналізу об'єктів предметного дизайну на основі культурної спадщини, що охоплює категоріально-функціональну типологію, контексти використання, рівні роботи з культурною спадщиною та принципи образно-морфологічного формотворення;
- проаналізувати сучасні практики предметного дизайну на основі культурної спадщини України та виявити особливості трансформації традиційних форм і формотворчих підходів у сучасному проєктуванні;
- визначити роль креативних індустрій, професійних інституцій та елементів Національного переліку нематеріальної культурної спадщини в процесах актуалізації традиційної культури у сучасному дизайні, а також виявити характерні проблеми та тенденції розвитку;
- простежити історичні передумови та еволюцію інтеграції культурної спадщини у професійну художню й дизайнерську освіту України та визначити роль ремісничо-художніх осередків у формуванні проєктної культури;

- обґрунтувати роль сучасної дизайн-освіти у розвитку предметного дизайну на основі культурної спадщини та проаналізувати освітні практики предметного формотворення;
- запропонувати модель інтеграції культурної спадщини у сучасну дизайн-освіту та обґрунтувати можливості її використання в освітньому процесі.

Об'єктом дослідження є предметний дизайн, сформований на основі культурної спадщини України.

Предметом дослідження є закономірності формування, трансформації та функціонування об'єктів предметного дизайну на основі культурної спадщини України, а також типологічні, образно-морфологічні та формотворчі принципи їх сучасного проектування.

Хронологічні межі дослідження мають диференційований характер. Історіографічний аналіз та дослідження розвитку дизайн-освіти охоплює період від кінця XIX століття до сучасності, що дає змогу простежити становлення наукових підходів та еволюцію проєктної культури. Основний аналіз дизайнерських практик зосереджено переважно на початку XXI століття та сучасному етапі розвитку українського дизайну, коли внаслідок розвитку дизайнерської освіти, креативних індустрій, цифрових технологій і переосмислення національної культурної спадщини активізувалися процеси інтеграції традиційних культурних практик у сучасний предметний дизайн.

Географічні межі дослідження охоплюють територію України. До аналізу залучено дизайнерські, майстерневі та мистецько-освітні практики, що репрезентують різні історико-культурні регіони України. Водночас історико-освітній аналіз переважно зосереджено на Центральній та Західній Україні, де історично сформувалися потужні центри народних художніх промислів і мистецької освіти. Для висвітлення окремих процесів становлення мистецько-освітніх осередків до дослідження епізодично залучено матеріали із суміжних історико-культурних територій.

Методи дослідження. Методологія роботи ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує історико-мистецтвознавчий, етнографічний, типологічний, порівняльний, формально-композиційний, структурно-морфологічний, середовищний, семантичний, інтерпретаційний, візуально-аналітичний і проєктно-аналітичний методи. Історико-мистецтвознавчий та етнографічний методи застосовано для дослідження традиційної предметної культури, ремісничо-художніх осередків і становлення дизайнерської освіти. Типологічний метод використано для систематизації об'єктів предметного дизайну за їхньою категоріальною належністю та домінантними ролями. Порівняльний, формально-композиційний і структурно-морфологічний методи дали змогу виявити способи трансформації традиційних форм, матеріалів, конструктивних і композиційних принципів у сучасному проєктуванні. Середовищний, семантичний та інтерпретаційний методи забезпечили аналіз контекстів використання об'єктів, їхнього образно-сміслового наповнення та рівнів роботи з культурною спадщиною. Візуально-аналітичний і проєктно-аналітичний методи застосовано до авторських, майстерневих та дизайнерських практик, а системний підхід - для узагальнення результатів і формування цілісної моделі дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у формуванні цілісної теоретико-методичної системи аналізу сучасного предметного дизайну на основі культурної спадщини України, яка поєднує категоріально-функціональну типологію, контексти використання, рівні роботи з культурною спадщиною, принципи образно-морфологічного формотворення, аналіз сучасних дизайнерських практик та модель інтеграції культурної спадщини у дизайн-освіту:

- запропоновано аналітичну модель дослідження об'єктів предметного дизайну на основі культурної спадщини України, що поєднує категоріально-функціональну типологію, принципи образно-морфологічного формотворення та аналіз функціональних,

конструктивних, середовищних і культурно-сміслових характеристик об'єкта та формотворчих трансформацій традиційних прототипів;

- уточнено поняття етнодизайну як сучасного проектного підходу та наукової категорії для опису дизайнерських практик, орієнтованих на творчу інтеграцію культурної спадщини;
- удосконалено методичні підходи до аналізу сучасних практик предметного дизайну шляхом поєднання типологічного, контекстного, образно-морфологічного та культурно-сміслового аналізу;
- набули подальшого розвитку наукові уявлення про культурну спадщину як активний ресурс сучасного предметного формотворення, здатний забезпечувати не лише збереження культурної пам'яті, а й формування нових дизайнерських рішень та сучасної проектної культури.
- запропоновано модель інтеграції культурної спадщини у систему сучасної дизайн-освіти, яка орієнтована на формування культурно вмотивованого проектного мислення майбутніх дизайнерів.

Теоретичне значення роботи полягає у розширенні наукових уявлень про предметний дизайн як сферу, що поєднує функціональне формотворення, культурну репрезентацію, морфологічну трансформацію та національну ідентифікацію. Результати дослідження доповнюють теоретичне поле етнодизайну, мистецтвознавства та теорії дизайну положеннями про типологію об'єктів, рівні роботи зі спадщиною, механізми трансформації традиційних форм і роль культурної спадщини у формуванні сучасного предметно-просторового середовища.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання в освітніх програмах зі спеціальності 022 Дизайн, у навчальних курсах з предметного дизайну, етнодизайну, проектування інтер'єру, історії дизайну, декоративно-ужиткового мистецтва та методології проектної діяльності. Матеріали дослідження можуть бути застосовані у роботі дизайнерських студій, ремісничих майстерень, локальних брендів, музейних і

культурних інституцій, а також у розробленні дизайн-продуктів, що спираються на культурну спадщину України.

Публікації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження висвітлено у 6 наукових публікаціях, з яких 3 статті опубліковано у наукових фахових виданнях України, 1 розділ — у колективній монографії та 2 праці — у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дисертаційного дослідження оприлюднено у доповідях на таких наукових та науково-практичних заходах: Всеукраїнському науково-практичному семінарі для вчителів закладів загальної середньої та позашкільної освіти з питань символіки і семантики в українській культурі «Зрима пісня» (30 жовтня 2024 р., м. Одеса); Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Гуцульщина: історія, етнокультура, туризм і охорона природи, персоналістика» (19 листопада 2024 р., с. Космач, Івано-Франківська обл.); ІХ Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції молодих вчених та студентів «Традиції та новації в дизайні» (15 травня 2025 р., м. Луцьк); ІІІ Науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти «Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців» (7 травня 2026 р., м. Харків).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаним науковим дослідженням. Усі положення, що становлять наукову новизну, теоретичне та практичне значення роботи, отримані автором особисто. У науковій публікації, виконаній у співавторстві, здобувачу належать збір і систематизація матеріалу, аналіз результатів дослідження, участь у формулюванні висновків та підготовці тексту. Частка особистого внеску здобувача становить 70 %.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить **403** сторінку, з яких основний текст викладено на **165** сторінках. Список використаних джерел налічує **190** найменувань і займає **18** сторінок. Додатки викладено на **226** сторінках.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Термінологічна рамка дослідження

Формування предметного поля дослідження, присвяченого об'єктам предметного дизайну на основі культурної спадщини України, неможливе без чіткого визначення й узгодження базових понять, якими оперує сучасне мистецтвознавство та теорія дизайну. Аналіз наукових джерел засвідчує, що саме термінологічна невизначеність часто ускладнює дослідження предметного дизайну в контексті культурної спадщини, оскільки проблема перебуває на перетині кількох галузей - дизайну, етнології, теорії та історії мистецтва, архітектури, культурної політики та креативних індустрій. Саме тому поняття предметного дизайну, етнодизайну, культурної спадщини, національної ідентифікації та ідентичності, традиції, інновації, а також процесів трансформації та інтерпретації потребують не лише формального окреслення, а й функціонального осмислення у межах заявленої теми.

У науковій літературі термін «*предметний дизайн*» не має усталеного універсального визначення, однак його зміст розкривається через ширше розуміння дизайну як самостійної проєктної діяльності, спрямованої на створення матеріальних об'єктів у взаємодії з людиною, технологією, виробництвом і культурним контекстом. У міжнародній теорії дизайну відповідне коло проблем переважно розглядається через поняття *industrial design* та *product design*, які охоплюють проєктування фізичних об'єктів і систем з урахуванням функціональних, ергономічних, технологічних, соціальних та культурних чинників. Зокрема, Р. Б'юкенен розглядає дизайн як сферу створення артефактів, що поєднує матеріальну форму з людськими потребами та культурними практиками [144], а сучасне визначення Всесвітньої організації дизайну трактує *industrial design* як стратегічний процес проєктування продуктів, систем, послуг і досвіду, орієнтований на користувача

та спрямований на підвищення якості життя [151]. У цьому контексті К. Кріппендорф підкреслює, що цінність предмета визначається не лише його функціональними властивостями, а й смислами, які виникають у процесі взаємодії людини з об'єктом [162, с.1-70]. В українських дослідженнях предметний дизайн аналізується через категорію речі як дизайн-об'єкта, що функціонує у взаємодії з людиною, ергономікою, соціокультурним середовищем і системою сучасного дизайну [135]. Водночас загальні теоретичні засади щодо організації предметного середовища висвітлено у навчальних виданнях, що узагальнюють основні принципи дизайнерського проєктування [6; 58].

У межах цього дослідження предметний дизайн розглядається не як сукупність окремих видів продукції чи галузей виробництва, а як сфера проєктної діяльності. Визначальним критерієм є наявність предметно-функціональної ролі об'єкта у формуванні предметного середовища, незалежно від масштабу виробництва, матеріалу, технології виготовлення чи ступеня художньої унікальності. У контексті цієї роботи об'єкт предметного дизайну характеризується чотирма взаємопов'язаними ознаками: предметно-функціональною, що визначає його роль у взаємодії людини з предметним середовищем; середовищною, пов'язаною з організацією простору та сценаріїв його використання; проєктно-конструктивною, яка відображає результат свідомого дизайнерського проєктування; і культурно-смисловою, що виявляється у здатності акумулювати, передавати або інтерпретувати культурні смисли. Відтак до предметного дизайну в процесі дослідження віднесено як серійні промислові вироби, так і об'єкти малосерійного виробництва, авторські та майстерневі практики та інші, за умови, що вони відповідають зазначеному критерію та ознакам.

Окрему увагу у джерелах приділено співвідношенню *традиції* та *інновації*. Відповідно до підходу Е. Шілза, традиція розглядається як динамічний процес передачі культурного досвіду, що зберігає спадкоємність, водночас допускаючи зміни й розвиток [180]. Сучасні дослідження

взаємозв'язку традиції та інновації трактують інновацію не як розрив із минулим, а як спосіб його переосмислення й адаптації до нових соціокультурних, технологічних та проєктних умов [157]. Таким чином, сучасний науковий дискурс сходиться на тому, що життєздатність традиції забезпечується саме через її інтерпретацію, адаптацію та творче оновлення.

Ключовим поняттям, що поєднує традицію із сучасним предметним середовищем є *культурна спадщина*. У сучасному гуманітарному дискурсі це поняття охоплює як матеріальні практики, так і нематеріальні об'єкти, знання, символічні системи [149, ст. 2]. У контексті локальної культури до спадщини належать не лише самі речі, а й технології їх виготовлення, способи оздоблення, принципи композиції, а також уявлення про красу, гармонію й доцільність. Саме ця сукупність матеріального і нематеріального робить культурну спадщину живим ресурсом для дизайну, а не застиглим музейним експонатом. Вона постійно відтворюється через практику майстрів, через навчальні інституції, через сучасні дизайнерські інтерпретації.

У межах дослідження розмежовуються поняття *ідентичність* та *ідентифікація*. Відповідно до підходів, ідентичність розуміється не як стала характеристика, а як система культурних смислів і ознак, що забезпечують впізнаваність особи, спільноти чи культури та постійно відтворюється в соціокультурній взаємодії [122]. Натомість ідентифікація трактується як процес розпізнавання, співвіднесення та осмислення цих ознак суб'єктом, через який формується відчуття належності до певної культурної спільноти [156]. Відповідно предметний дизайн у роботі розглядається не тільки як носій ідентичності сам по собі, а як один із чинників національної ідентифікації, тобто процесу актуалізації, впізнавання та осмислення української культурної спадщини через сучасні дизайнерські практики.

У міжнародному науковому дискурсі *інтерпретація* культурної спадщини розглядається як процес розкриття та актуалізації культурних смислів, а не буквального відтворення історичного першоджерела. Таке розуміння сформувалося у працях Ф. Тілдена [184] та було розвинуте С. Гемом

[158], який визначає інтерпретацію як процес формування осмисленого зв'язку між людиною та культурною спадщиною. У сучасних дослідженнях дизайну ці підходи знайшли розвиток у концепції «*interpretation design*», яку розвинула Т. Робертс [177], де інтерпретація розглядається як проєктний процес створення нових дизайнерських рішень на основі культурної спадщини. У дослідженнях культурно орієнтованого дизайну [189] інтерпретація культурної спадщини закономірно переходить у її *трансформацію*, оскільки дизайнерське проєктування передбачає не лише осмислення традиційних форм, а й їх адаптацію до сучасних функціональних, технологічних та естетичних вимог. У межах цього дослідження трансформація трактується як процес цілеспрямованої зміни традиційного першоджерела відповідно до сучасних функціональних, конструктивних, технологічних, матеріальних та естетичних вимог. Таким чином, трансформація виступає ширшим процесом адаптації культурної спадщини до сучасного предметного дизайну, тоді як інтерпретація є одним із рівнів її дизайнерського переосмислення.

Цей підхід безпосередньо пов'язаний із поняттям "етнодизайну", яке впродовж останніх десятиліть стало одним із ключових у дослідженнях національно орієнтованих дизайнерських практик. У загальному розумінні етнодизайн розглядається як напрям проєктування, що звертається до традиційної культури як джерела форм, образів, орнаментів, матеріалів і технологій. Водночас у межах цієї дисертації етнодизайн трактується як проєктний підхід і наукова категорія, що описує дизайнерські практики, орієнтовані на інтеграцію культурної спадщини в сучасне предметне проєктування та систему дизайн-освіти. Такий підхід передбачає переосмислення традиційних форм відповідно до сучасних функціональних, матеріально-технологічних і соціокультурних вимог.

Аналіз джерел, присвячених проблемам етноорієнтованого проєктування та національної ідентичності в дизайні, засвідчує, що ці напрями досліджень об'єднує спільне розуміння традиції як активного ресурсу сучасного проєктування. У дослідженнях М. Станкевича [106], Ю. Афанасьєва [2], І. Т.

Малік [63], Б. Тимківа [113], а також у новіших дослідженнях В. Косіва [54], Н. Удріс-Бородавко [117], А. Руденченко [92], І. Сиваш [99], А. Громнюк [32] і Л. Обуховської [75] простежується відхід від трактування етнокультурних мотивів як суто декоративного матеріалу до їх осмислення як носіїв образів, смислів і культурних кодів. У такому підході традиційні форми, матеріали, орнаментальні мотиви, технології та предмети побуту розглядаються як елементи, здатні адаптуватися до нових функціональних, технологічних і соціокультурних умов. Відтак елементи предметного середовища та графічно-комунікативні засоби можуть функціонувати як маркери культурної приналежності, а сучасні інтер'єрні рішення, що апелюють до української традиції - як складова процесу формування національної та регіональної ідентифікації. Отже, у вітчизняному дослідницькому дискурсі етнодизайн дедалі частіше осмислюється як напрям, пов'язаний не з поверховим відтворенням традиції, а з її трансформацією, інтерпретацією та адаптацією до нових проєктних, функціональних і соціокультурних умов.

Запропоноване розуміння етнодизайну узгоджується із міжнародним науковим дискурсом щодо роботи з культурною спадщиною та розвиваються у межах вже стандартизованих понять та концепцій таких як «*cultural heritage*» (культурна спадщина) [148], «*vernacular architecture*» та похідний від неї «*vernacular design*» (вернакулярна архітектура, народний дизайн) [179], «*craft revival*» (відродження ремесел) [138] та «*creative industries*» [150]. Залучення таких категорій, зумовлене тим, що вони функціонують як офіційно визнані терміни у документах міжнародних організацій, академічних дослідженнях і теорії дизайну, дозволяючи описувати процеси трансформації традиції у сучасні форми проєктування в універсальній і порівнюваній науковій мові. Їх використання у вітчизняних дослідженнях свідчить про поступову інтеграцію української науки у світовий контекст і дозволяє співвідносити локальний досвід із загальними теоретичними моделями. Незважаючи на відмінність термінології, усі вони ґрунтуються на спільному принципі - творчому

переосмисленні локальної культурної традиції як ресурсу сучасного проєктування, а не її буквальному відтворенні.

Таким чином, аналіз термінологічних підходів засвідчує, що сучасна наукова думка розглядає предметний дизайн на основі культурної спадщини як складну систему взаємодії традиції, інновації, ідентичності та соціокультурного контексту.

1.2. Огляд наукових підходів

Історіографія проблеми предметного дизайну на основі культурної спадщини України формується на перетині мистецтвознавства (теорії дизайну), етнографії, досліджень художніх промислів. Аналіз джерел показує, що еволюція наукових підходів відбувалася у кілька етапів, кожен з яких по-своєму розкривав проблему формотворення на основі культурної спадщини.

Предметний дизайн у ширшому теоретичному полі: людиноцентричність, сталість, промислове мислення.

Для повноцінного осмислення проблеми доцільно зіставити дослідження, орієнтовані на культурну спадщину, із працями, що сформували загальнотеоретичні засади сучасного дизайну та визначили його методологічні орієнтири. Одним із важливих напрямів сучасної дизайн-теорії є осмислення дизайну як культурної практики, що функціонує в контексті глобальних соціокультурних процесів. У цьому аспекті Д. Альбрехт, Е. Лаптон та С. Сков Голт розглядають дизайн як складову культурної еkleктики, у якій взаємодіють різні формотворчі традиції — від мінімалізму до гібридних середовищ [139]. Хоча їхнє дослідження безпосередньо не звертається до етнокультурної проблематики, запропонований підхід створює теоретичне підґрунтя для співвіднесення локальних традиційних форм із глобальними моделями предметного формотворення.

Суттєвого розвитку в сучасній теорії набув і напрям сталого дизайну. Д. Райс та Й. Відеман розглядають предметне проєктування крізь призму екологічної та соціальної відповідальності, наголошуючи на необхідності

інтеграції відповідних критеріїв у проєктний процес [175]. У контексті української культурної спадщини такий підхід відкриває можливість аналізувати традиційні матеріали й технології як приклад доіндустріальної ресурсоефективності. Вагоме місце у розвитку людиноцентричного підходу посідають дослідження Д. Нормана, який обґрунтовує, що предмет визначає не лише функціональний, а й когнітивний та емоційний досвід користувача [170]. Такий погляд дозволяє розглядати об'єкти української культурної спадщини не тільки як функціональні речі, а й як носії колективної пам'яті, культурних смислів та емоційної ідентифікації.

Іншу важливу площину сучасної дизайн-методології формують принципи функціональної доцільності та лаконічності форми. Д. Рамс сформулював критерії «хорошого дизайну», засновані на ясності форми, функціональній доцільності та матеріальній чесності, що дає змогу використовувати їх як інструмент критичного аналізу сучасного предметного дизайну й відмежовувати структурне переосмислення традиції від поверхневої декоративності [166]. Подальший розвиток методології предметного дизайну пов'язаний із працями В. Папанека та Б. Бюрдека. В. Папанек трактує дизайн як інструмент задоволення людських потреб і реалізації соціальної відповідальності, а не лише як засіб стилістичного вираження [174]. Натомість Б. Бюрдек розглядає дизайн як процес комплексного розв'язання проблем, у якому форма має виявляти функцію та забезпечувати ефективну взаємодію в системі «людина – об'єкт» [145]. Розширення теоретичних засад предметного дизайну простежується у працях Г. Бонсіпе, який осмислює дизайн через поняття інтерфейсу як простору взаємодії людини, об'єкта й середовища, де предмет виступає носієм сценаріїв використання та комунікації [143]. Суміжні аспекти взаємодії предмета, середовища й користувача розкривають також А. Крістофер, К. Кріпендорф, Ф. Чінг та В. Марголін, які розглядають предметне середовище як систему взаємопов'язаних елементів, носіїв значень, моделей використання та соціокультурних практик [140; 162; 146; 167].

У вітчизняному науковому дискурсі концептуальний вимір сучасної дизайнерської творчості розкриває О. Лагода, яка розглядає концептуальний дизайн у взаємозв'язку мистецтва, культури та проєктної діяльності. Дослідниця акцентує увагу на ролі дизайнерської концепції, авторського задуму й візуальної метафори у формуванні проєктного рішення, окреслюючи проєктний концептуалізм як один із методологічних підходів сучасного дизайну [165]. Для цього дослідження зазначений підхід є важливим у контексті осмислення формотворення як результату не лише функціональних і матеріальних чинників, а й концептуальної інтерпретації культурних смислів.

Описово-етнографічний етап (XIX - перша половина XX ст.)

Ранні етнографічні та мистецтвознавчі дослідження заклали підґрунтя для подальшого осмислення традиційного предметного середовища. Їхня методологія ґрунтувалася на фіксації, описі, типологізації та регіональній класифікації матеріальної культури, що створило джерельну основу для наступних наукових досліджень. Показовими у цьому контексті є «Матеріали до українсько-руської етнології», у яких систематизовано значний корпус польових матеріалів, що охоплюють звичаї, ремесла, орнаментику та народну архітектуру [64].

Важливим напрямом досліджень цього періоду стало вивчення локальних художніх традицій та орнаментальних систем. Зокрема, М. Кордуба здійснив одну з ранніх спроб аналізу писанкового орнаменту як носія регіональної ідентичності [53]. Попри відсутність сучасного категоріального апарату дизайну, його дослідження заклало підвалини для подальшого осмислення формотворчих принципів традиційної культури.

Науковий аналіз традиційного середовища пов'язаний також із працями С. Таранушенка, який застосував методи обмірів, фотофіксації та історико-мистецтвознавчого аналізу для дослідження народної архітектури й мистецтва Слобожанщини [112; 111]. Завдяки цьому емпіричний матеріал набув аналітичного виміру, що дало змогу розкрити регіональні особливості традиційного формотворення. Цілісне бачення взаємозв'язку архітектурної

форми, функції та традиції представлено у дослідженні В. Самойловича, який розглядає народну архітектуру та інтер'єр як взаємопов'язану систему матеріальної культури [94].

Особливе місце в історіографії посідає фундаментальна праця В. Шухевича, у якій комплексно досліджено матеріальну й духовну культуру Гуцульщини [133]. Для сучасного дослідження предметного дизайну вона має важливе значення, оскільки дозволяє реконструювати логіку традиційного формотворення та взаємозв'язок предметів із культурним середовищем. Близьким за тематикою є дослідження Ф. Оссендовського, який, попри науково-популярний характер викладу, зафіксував культурний контекст побутування традиційних форм Гуцульщини та особливості регіонального предметного середовища [172]. Художньо-антропологічний вимір традиційної культури розкриває С. Вінценз, який через літературне осмислення гуцульського світу відображає світоглядні засади формування традиційного предметного середовища [16]. Цінним джерелом для вивчення народного гончарства є альбом «Художня кераміка західних областей Української РСР», у якому систематизовано регіональні осередки керамічного виробництва, типологію форм і орнаментальні особливості, що створює підґрунтя для аналізу трансформації гончарних традицій [121].

Дослідження цього періоду мали переважно описово-документальний характер. Вони не були спрямовані на формування теорії дизайну, проте створили фундаментальну джерельну базу для сучасних дизайнерських досліджень, зафіксувавши морфологічні, конструктивні та художні особливості традиційної культури.

Інституціоналізація традиції та формування канону опису предметної культури (1960–1991)

Представлений етап історіографії пов'язаний із повоєнною усталеною радянською добою (1960–1991 рр.), коли традиційне мистецтво було інституціоналізоване, включене в систему державного виробництва, художньої освіти та ідеологічного контролю. У вказаний період народні промисли,

ремесла і регіональні художні школи починають функціонувати в межах великих виробничих і художніх об'єднань, що змінює як характер самих виробів, так і наукове осмислення цих процесів.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що дослідження цього часу концентруються переважно на формально-стильових особливостях, типологізації традиційних форм, стандартизації орнаменту, питаннях організації виробництва, ролі художника в промисловому процесі. Народне мистецтво розглядається як складова «соціалістичної культури», що підлягає плануванню, нормуванню й ідеологічному регулюванню. У відповідний період виникає принципове напруження між традицією як живою культурною практикою і традицією як «виробничим ресурсом» - аспект, що є ключовим для розуміння подальшої трансформації предметного дизайну в Україні.

Розвиток середовищного підходу простежується у працях П. Жолтовського, який розглядає предметне наповнення житла — інтер'єрні елементи, конструкції та декоративні деталі — як невід'ємну складову цілісної матеріальної культури [47]. Такий підхід формує уявлення про традиційне предметне середовище як систему, у якій вироби народних промислів функціонують у взаємозв'язку з архітектурним простором. Системне осмислення орнаменту як самостійної художньої структури запропонувала О. Данченко, яка аналізує типологію мотивів, композиційні принципи та регіональні варіанти орнаментики як канонізовану систему [40]. Для проблематики предметного дизайну цей підхід є важливим, оскільки закріплює орнамент як формотворчий код, що надалі стає об'єктом інтерпретації в етнодизайні.

Проблематику народних художніх промислів комплексно висвітлено в збірнику «Народні художні промисли України», у якому систематизовано основні види промислів, їхні матеріали, технології, регіональні особливості та функціональне призначення виробів [69]. У межах радянської мистецтвознавчої традиції предметна культура постає як результат історично сформованих виробничих і художніх традицій, що підлягають науковій систематизації.

Виробничо-соціальний аспект функціонування народних промислів послідовно розкриває В. Захарчук-Чугай, яка аналізує їх як форму організованого виробництва, інтегровану до державної системи [48]. У цьому контексті традиція осмислюється як керований ресурс, а її науковий опис набуває нормативного характеру. Регіональний вимір предметної культури розкриває Ю. Гошко, який поєднує польові етнографічні матеріали з аналітичними узагальненнями, що дозволяє реконструювати локальні варіанти традиційних форм у їхньому природному культурному середовищі [27]. Комплексний підхід до вивчення регіональної культурної спадщини реалізовано у серії історико-етнографічних монографій «Бойківщина», «Гуцульщина» та «Лемківщина», підготовлених Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР [33; 57; 8]. Ці видання сформували масштабний корпус джерел, у межах якого традиційне предметне середовище розглядається як регіонально структурована система. Музейно-етнографічний напрям представлений дослідженнями Г. Стельмашук, яка розглядає традиційний одяг Західної України як носій художньої системи та символічних значень [109]. До вивчення окремих ремесел звертається Г. Горинь, реконструюючи технологічну та типологічну логіку шкіряних виробів [26]. Подібні дослідження фіксують традиційні прототипи, що згодом стають основою для дизайнерської інтерпретації. Зв'язок історико-етнографічних досліджень із художньо-промисловою освітою простежується у праці О. Гасюка та М. Степана, де історичний матеріал поєднано з прикладними завданнями підготовки фахівців, що відображає характерну для періоду орієнтацію на практичне впровадження традиції у виробничий процес [22].

Перехід до більш концептуального осмислення народного мистецтва відображено у працях М. Селівачова, який порушує питання співвідношення традиції та модернізації, аналізує етноконтактні зони та звертається до порівняльного контексту *folk art* у США [96]. У його дослідженнях уперше чітко окреслюється проблема трансформації ремісничої культури в умовах

пізньорадянської модернізації — аспект, безпосередньо пов'язаний із формуванням сучасного етнодизайну [95].

Розглянутий корпус праць сформував історіографічне підґрунтя дослідження народного мистецтва радянського періоду. Попри відмінності тематичного спрямування, більшість цих досліджень об'єднує орієнтація на опис, типологізацію та систематизацію матеріалу за регіональним або галузевим принципом. Саме в цей час формується канон опису предметної культури, у межах якого традиція дедалі більше інституціоналізується як складова державної виробничої моделі, а форми й орнаментальні структури набувають статусу нормативних культурних зразків.

Водночас в окреслений період формується наукове підґрунтя, без якого неможливе сучасне дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини. Радянська академічна школа створила масштабний і добре задокументований корпус матеріалів, що охоплює традиційні форми, технології, художні особливості та регіональні відмінності. Сьогодні цей масив джерел слугує основою для їх подальшого дизайнерського осмислення та інтерпретації. Таким чином, розвиток історіографії цього етапу засвідчує перехід від первинної фіксації традиційної культури до її системного наукового опису й інституціонального впорядкування. Водночас суперечність між традицією як живою культурною практикою та її виробничою стандартизацією сформувала передумови для пошуку нових моделей інтеграції культурної спадщини у сучасне дизайн-проектування.

Після здобуття незалежності України науковий дискурс щодо традиційної культури та її ролі у формуванні сучасного дизайну зазнає якісної трансформації. У дослідженнях 1990–2000-х років традиція вперше починає системно осмислюватися не лише як етнографічний чи музейний феномен, а як активний ресурс сучасного проектування. Саме в цей період до наукового обігу входить поняття етнодизайн, яке в більшості праць інтерпретується як механізм інтеграції народної художньої спадщини у сучасні дизайн-практики. Аналіз наукових праць засвідчує, що формування теоретичних засад предметного

дизайну на основі культурної спадщини відбувалося у межах кількох провідних науково-освітніх осередків - харківського, київського, львівського, полтавського та івано-франківського. Кожен із них сформував власний дослідницький підхід до осмислення співвідношення традиції та сучасного проєктування.

У працях представників харківської наукової школи проблема культурної спадщини розглядається через призму системного підходу до дизайну. В. Даниленко закладає концептуальні підвалини осмислення національно орієнтованого дизайну [36]. Автор інтерпретує традицію як джерело формотворчої логіки, що зберігає природовідповідність, матеріальну доцільність і культурну семантику. У подальших працях, присвячених дизайну Центрально-Східної Європи [37], спадщина аналізується вже в регіональному контексті - як чинник формування локальної ідентичності в умовах глобалізації. Важливо, що автор не обмежується декларативним зверненням до традиції, а розглядає її як структурний компонент проєктної культури. У такому трактуванні спадщина постає не декоративним ресурсом, а методологічною основою предметного формотворення.

Колективні праці Свірка, Бойчука [42; 41] де співавтори досліджують проблему акцентуючи на екологічному та соціокультурному вимірі дизайну. У цьому контексті традиційні матеріали й ремісничі практики осмислюються як потенційна модель стійкого формотворення.

У київському науковому середовищі етнотдизайн досліджується передусім як феномен культурної ідентичності. Вагомий внесок у розвиток цього напрямку зробив Ю. Афанасьєв, який трактує етностиль як семіотичну систему, де традиційні мотиви функціонують як знакові структури, здатні інтегруватися в сучасну проєктну мову [2; 4]. Водночас автор акцентує увагу на геополітичному вимірі етнотдизайну, розглядаючи його як механізм культурного представництва України у глобальному просторі.

Методологічні засади вивчення традиційного формотворення послідовно розкриває Є. Антонович, який у фундаментальних навчальних виданнях із

декоративно-прикладного мистецтва обґрунтовує принципи єдності функції, матеріалу, технології та символіки [1]. Ці принципи надалі стали важливою теоретичною основою розвитку етнодизайну та дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини [13]. Таким чином, праці представників київської школи формують гуманітарно-мистецтвознавче підґрунтя осмислення предметного дизайну крізь призму культурної спадщини.

Особливої методологічної глибини проблема набуває у працях М. Станкевича, який розглядає традицію та формотворення як взаємопов'язані системи, що ґрунтуються на спільній логіці функції, матеріалу та способу виготовлення [105; 106]. Науковець окреслює модель рівнів формотворення, у якій взаємодіють антропомасштабний («людина як міра»), функціональний, інтер'єрний («середовище — міра всіх речей»), екстер'єрний та семіотичний рівні, що забезпечують цілісність і доцільність предметної форми. Показовим є висновок автора про те, що досвідчений майстер нерідко працює на рівні, співставному з професійним дизайнером, оскільки спирається на практичний досвід, антропометричну доцільність і природну узгодженість форми з життєвими потребами. Водночас сучасний дизайнер, на думку дослідника, потребує глибшого занурення у предметний світ традиції та логіку його побудови. М. Станкевич доводить, що народне мистецтво вже містить протодизайнерське мислення, яке проявляється у взаємозв'язку форми, функції та матеріалу [107]. Такий підхід є важливим для дослідження предметного дизайну, оскільки дозволяє трактувати етнодизайн не як стилізацію, а як продовження внутрішньої логіки традиційного формотворення.

Взаємозв'язок між регіональними ремісничими практиками, художньо-промисловою освітою та європейськими культурними впливами простежується у працях Р. Шмагала, присвячених кераміці, художньому металу та історії мистецької освіти в Україні середини XIX — середини XX століття [74; 130; 131]. Автор розглядає розвиток художньо-промислової освіти як важливий чинник професіоналізації традиційних ремесел, простежуючи їх поступовий перехід від локальної ремісничої практики до системи фахової підготовки

митців і проєктантів. Особливу увагу дослідник приділяє взаємодії народних художніх традицій із європейськими освітніми моделями, показуючи, як інституційні форми навчання сприяли не лише збереженню художньої спадщини, а й її адаптації до нових культурних і виробничих умов. Для цього дослідження праці Р. Шмагала є важливими, оскільки дозволяють простежити історичні передумови формування дизайнерської освіти на основі традиційної художньої культури.

Проблему взаємозв'язку мистецтва, культурної спадщини та національної ідентичності послідовно розкриває О. Голубець. У своїх дослідженнях він розглядає художню культуру як один із ключових механізмів репрезентації національного досвіду та збереження культурної самобутності [86; 70]. Окреме значення для цього дослідження має його увага до професійної художньої кераміки України, яка аналізується як сфера взаємодії традиційних ремісничих практик і сучасного мистецького розвитку [89]. Такий підхід дозволяє розглядати культурну спадщину як один із чинників формування сучасних художньо-проєктних процесів.

У івано-франківському науковому середовищі значна увага приділяється дослідженню традиційного мистецтва Гуцульщини як джерела сучасного формотворення. Зокрема, М. Гринюк, Б. Чіх-Книш та інші дослідники, аналізуючи гуцульський розпис, кераміку й елементи народного строю, розкривають предметне середовище традиційного житла та побуту як цілісну художню систему, у якій декоративність, функціональність і символіка інтегровані в єдину образну структуру [28; 29]. Для сучасного предметного дизайну ці праці становлять важливу джерельну базу морфологічного аналізу традиційних форм. Суміжну проблему в аспекті традиційного одягу як джерела сучасного формотворення розвиває Г. Макогін, яка досліджує особливості та прийоми стилізації народного мистецтва в дизайні одягу початку ХХІ століття. Авторка розглядає традиційне вбрання не лише як етнографічний матеріал, а як ресурс сучасного дизайнерського проєктування [62]. Педагогічний аспект інтеграції культурної спадщини у сучасний дизайн висвітлює Б. Тимків, який

розглядає етнодизайн як стратегію впровадження традицій у систему дизайн-освіти [113; 114]. Науковець наголошує, що лише аналітичне опрацювання орнаменту, матеріалу та технології формує здатність до створення сучасного предметного середовища.

Важливу роль у становленні етнодизайну як самостійного наукового напрямку відіграли полтавські наукові форуми та підготовлені за їх результатами збірники «Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід» [108] і «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст» [46]. Ці видання стали платформою для консолідації дослідників різних наукових і мистецьких осередків України, сприяли формуванню спільного понятійно-термінологічного поля та обговоренню методологічних засад етнодизайну. У представлених працях розглядаються питання інтеграції культурної спадщини у сучасне проєктування, розвитку дизайн-освіти, збереження національної ідентичності, інтерпретації традицій у різних видах дизайну та взаємодії українського й європейського досвіду. Попри різний науковий рівень окремих публікацій, зазначені збірники відображають процес інституціоналізації етнодизайну та суттєве розширення його методологічного й термінологічного апарату.

Подальший розвиток теоретико-методологічного осмислення дизайну простежується у працях І. Рижової, яка розглядає проблему культурної спадщини на рівні загальної культурної парадигми. Дослідниця обґрунтовує значення національної традиції як необхідного компонента формування професійної моделі дизайну в умовах глобалізації, створюючи теоретичне підґрунтя для інтерпретації етнодизайну як складової сучасної дизайнерської методології [91].

Аналітичний огляд наукових праць засвідчує поступову еволюцію наукових підходів до осмислення культурної спадщини в контексті предметного дизайну. Якщо ранні дослідження були зосереджені переважно на етнографічній фіксації та описі традиційної культури, то сучасний науковий дискурс дедалі більше орієнтується на її проєктно-методологічне осмислення.

Упродовж останніх десятиліть формується поняття етнодизайну як інтегративної категорії, що поєднує культурну спадщину із сучасними проєктними практиками, де традиція починає розглядатися як морфологічна та семіотична система формотворення, здатна слугувати методологічною основою сучасного дизайну. Важливим результатом цього процесу стало також поступове входження етноорієнтованого проєктування до сфери дизайн-освіти та посилення уваги до культурної спадщини як чинника формування національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів.

Разом із тим проведений аналіз засвідчив і низку невирішених питань. Незважаючи на значний розвиток досліджень у сфері етнодизайну та традиційної художньої культури, міждисциплінарне осмислення культурної спадщини залишається фрагментарним, а морфологічні принципи традиційного предметного середовища недостатньо систематизованими. Обмеженою залишається й кількість праць, у яких безпосередньо досліджуються механізми трансформації традиційної форми у сучасний предметний об'єкт.

Отже, сучасний науковий доробок сформував вагоме теоретичне підґрунтя для дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини України, водночас окресливши потребу у подальшій методологічній конкретизації процесів формотворення та механізмів проєктної трансформації традиції.

Новітній етап розвитку наукового дискурсу (орієнтовно з 2015 року) характеризується суттєвими змінами у підходах до дослідження культурної спадщини як ресурсу сучасного предметного дизайну. Ці трансформації зумовлені як розвитком цифрових технологій - цифровізацією архівів, відкриттям музейних баз даних, появою онлайн-репозиторіїв і платформ візуального аналізу, - так і переосмисленням методологічних засад роботи з культурною спадщиною. Доступність цифрових колекцій, використання технологій 3D-сканування артефактів, створення інтерактивних каталогів і візуальних баз сприяли переходу від описового вивчення традиційних форм до їх аналітичної реконструкції та проєктної інтерпретації.

Після 2022 року науковий дискурс набуває виразного рефлексивного характеру. Відбувається переосмислення української культурної спадщини крізь призму деколонізаційних процесів, що супроводжується критичним переглядом російськоцентричних інтерпретацій і формуванням власної методологічної парадигми її дослідження. У цьому контексті проблема предметного дизайну на основі української культурної спадщини постає не лише як художньо-стилістичне, а й як методологічне та світоглядне завдання.

У подальшому аналіз наукових праць здійснюється за проблемно-тематичним принципом, що дає змогу простежити, як історико-мистецтвознавчі, культурологічні, педагогічні та теоретико-методологічні дослідження розкривають потенціал культурної спадщини як основи формування сучасного предметного дизайну.

Культурна спадщина як концептуальне джерело формотворення

У сучасних дослідженнях культурна спадщина дедалі частіше розглядається не лише як історико-культурний феномен, а як джерело образно-семантичних і структурних принципів сучасного дизайну. Вагомий внесок у розвиток цього підходу зробив В. Косів, який аналізує процес формування візуальної мови українського дизайну крізь призму переосмислення орнаментальних структур, символіки та національних образів [54]. Хоча дослідження присвячене графічному дизайну, запропонований автором підхід є важливим і для предметного дизайну, оскільки демонструє механізми трансформації традиційної форми у сучасну проєктну систему шляхом редукції, стилізації та концептуалізації культурних кодів.

Конструктивний і семіотичний потенціал культурної спадщини розкриває І. Сиваш, яка розглядає традиційний народний одяг як носій структурних, орнаментальних і семантичних моделей, придатних до інтеграції у сучасне предметне середовище [98]. Запропонований підхід демонструє можливість перенесення принципів традиційного формотворення у сучасну проєктну практику та є показовим прикладом роботи зі спадщиною як системою формотворчих моделей. Історичні передумови становлення етнодизайну

простежує Р. Одрехівський, який розглядає народне мистецтво як основу регіональної проєктної культури [78]. Автор показує, що традиційні ремісничі практики — ткацтво, різьблення, меблеве виробництво — стали структурною основою формування модерного предметного середовища. Близький підхід розвиває О. Волинська, яка акцентує увагу на ролі художньо-промислової освіти та інституціоналізації ремесел у процесі трансформації традиції у професійну дизайнерську практику [17].

Порівняльний вимір національно орієнтованого дизайну представлений у працях В. Кутателадзе, який досліджує розвиток дизайну Сакартвело в контексті європейських дизайнерських процесів. Автор показує, що становлення сучасного дизайну ґрунтується на творчому переосмисленні традиційних ремесел, локальної матеріальної культури та національної художньої спадщини, розглядаючи їх як основу формування сучасної проєктної культури [164]. Такий підхід є цінним для дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини України, оскільки демонструє можливість інтеграції локальних культурних традицій у сучасний дизайн без втрати їхньої ідентичності.

Особливий інтерес для цього дослідження становить праця О. Скаченко та М. Гринюк, присвячена косівській мальованій кераміці [101]. Автори розглядають локальну керамічну традицію як цілісну систему технологічних, образних і семантичних принципів, демонструючи, що її проєктний потенціал ґрунтується не лише на декоративних особливостях, а й на логіці матеріалу, технології та структурної організації форми. Подібний підхід простежується у дослідженні І. Яковець і Н. Чугай [136], де український текстиль розглядається як невіддільний складник сучасного дизайну. Авторки аналізують еволюцію текстильного мистецтва, показуючи, що традиційні технології, художні прийоми та матеріали залишаються важливим джерелом сучасного формотворення й розвитку дизайнерських практик.

Важливим джерелом для дослідження традиційного предметного середовища є багатотомне видання «Етнографічні групи українців Карпат», у

якому комплексно висвітлено особливості житлового простору, ремесел, побутових предметів і матеріальних технологій гуцулів, бойків та лемків [45]. Наведені матеріали створюють емпіричне підґрунтя для реконструкції традиційних моделей організації предметно-просторового середовища.

Інший аспект взаємодії традиції та сучасного проєктування розкриває О. Бойчук, який аналізує феномен Баухаузу як модель інтеграції ремесла, технології та художньої форми [9]. Запропонований підхід дозволяє розглядати культурну спадщину не як архаїчний ресурс, а як потенціал модернізації предметного середовища й розвитку сучасного предметного дизайну.

Культурна спадщина у системі сучасної культури та креативних індустрій

Наступна група досліджень розглядає культурну спадщину як чинник формування сучасної культурної ідентичності, розвитку креативних індустрій та підвищення конкурентоспроможності українського дизайну. Проблему формування національної візуальної ідентичності досліджує Н. Удріс-Бородавко, яка доводить, що вона ґрунтується не на буквальному відтворенні традиційних мотивів, а на їх концептуальному переосмисленні [117]. У запропонованому підході культурна спадщина постає не як об'єкт цитування, а як структурний компонент комунікативної системи сучасного дизайну.

Розуміння культурної спадщини як активного ресурсу сучасного проєктування простежується і в дослідженні Н. Скляренко, Н. Шкляєвої та Л. Пилипюк, присвяченому народним іграм та іграшкам як складовій сучасної візуальної культури [181]. Автори виокремлюють предметний, середовищний і соціокультурний рівні інтеграції традиції, що є важливим для осмислення механізмів її використання у сучасній дизайнерській практиці. Доповнює цей напрям праця Н. Скляренко та М. Колосніченко [102], у якій розглянуто способи трансформації художнього образу в процесі проєктування, що відображає сучасні підходи до творчої інтерпретації культурних джерел у дизайні.

Вплив глобалізаційних процесів на розвиток українського дизайну аналізує С. Бець, розглядаючи культурну спадщину як інструмент збереження культурної ідентичності та протидії уніфікаційним тенденціям глобального ринку [5]. Близьку проблематику розкривають О. Мосендз, К. Касьяненко та І. Красильникова, які досліджують інтеграцію національних мотивів у різні сфери сучасного дизайну — від предметного до інтер'єрного [66]. Автори підкреслюють, що використання етнокультурних елементів сприяє не лише розвитку сучасної проєктної практики, а й формуванню міжнародного образу української дизайнерської культури.

Після 2022 року особливого значення набувають дослідження І. Сиваш, у яких етнодизайн осмислюється як чинник консолідації українського суспільства та збереження культурної пам'яті в умовах війни [99]. Подальший розвиток ці ідеї отримали у дисертаційному дослідженні авторки, де етнодизайн розглядається як цілісна культурно-художня система, що поєднує традицію із сучасними дизайнерськими практиками [100]. Важливим напрямом сучасних досліджень залишається також уточнення понятійно-категоріального апарату. Зокрема, Ю. Афанасьєв розглядає дефініцію етнодизайну як методологічну проблему, акцентуючи увагу на його формотворчій природі та проєктному характері [3].

Предметно-просторове середовище як поле інтерпретації спадщини

У дослідженнях предметно-просторового середовища культурна спадщина розглядається як система просторових, образних і семантичних кодів, що можуть бути адаптовані до сучасної проєктної практики. Принципи інтеграції традиційних форм у сучасний інтер'єр досліджує А. Громнюк, аналізуючи механізми адаптації етнічних мотивів у проєктуванні інтер'єрів підприємств харчування [32]. Робота демонструє можливості використання культурної спадщини у формуванні сучасного комерційного середовища. Сучасні практики переосмислення традиційних ремісничих технік висвітлює Л. Обуховська, яка розглядає український етнодизайн інтер'єру як приклад успішної інтеграції національних художніх традицій у глобальний

дизайнерський контекст [75]. Семіотичний підхід до осмислення предметно-просторового середовища пропонує Т. Малік, яка аналізує етномаркери як систему знаків, що формує просторову організацію та культурну ідентичність середовища [63]. Методологічне підґрунтя для дослідження традиційного предметного середовища створює В. Сивак, систематизуючи попередні етнографічні дослідження інтер'єру народного житла Українських Карпат і окреслюючи основні напрями їх подальшого наукового осмислення [97].

Освітні та методичні підходи інтеграції спадщини в предметний дизайн

Проблема інтеграції культурної спадщини в предметний дизайн посідає важливе місце у сучасних педагогічних дослідженнях, де основна увага зосереджується на формуванні методологічних засад дизайнерської освіти, здатної поєднати традиційний культурний досвід із сучасними проєктними практиками. Такі засади підготовки майбутніх дизайнерів обґрунтовує А. Руденченко, яка розглядає етнодизайн як інтеграційну навчальну дисципліну та пропонує модель освітнього середовища, орієнтованого на формування професійних компетентностей у роботі з культурною спадщиною [92]. Водночас питання модернізації дизайнерської освіти висвітлює В. Даниленко, аналізуючи реформування системи підготовки дизайнерів відповідно до потреб сучасної проєктної практики та підвищення якості професійної освіти [35; 38]. Запропоновані автором підходи окреслюють загальні напрями розвитку дизайн-освіти, у межах яких інтеграція культурної спадщини розглядається як один із чинників формування сучасної проєктної культури.

Важливим доповненням до цієї проблематики є дослідження І. Яковець, Н. Чугай та О. Луговського [137], у якому обґрунтовано роль дизайн-освіти у становленні вітчизняного універсального дизайну. Автори розглядають освітній процес як чинник формування сучасного дизайнерського мислення та професійних компетентностей, що є важливим для підготовки фахівців, здатних працювати з культурною спадщиною у сучасній проєктній практиці.

Практико-орієнтований аспект використання культурної спадщини розкриває Р. Прокопчук, який досліджує дисципліну «Етнобренд» як інструмент поєднання культурної автентичності з сучасними ринковими механізмами та створення конкурентоспроможного дизайнерського продукту [88].

Аналіз сучасних наукових джерел засвідчує, що проблема предметного дизайну на основі культурної спадщини України розглядається у взаємопов'язаних історико-мистецтвознавчому, культурологічному, проєктному, педагогічному та теоретико-методологічному вимірах. У сучасному науковому дискурсі культурна спадщина осмислюється як джерело формотворення, чинник культурної ідентичності, складова дизайн-освіти та методологічна основа сучасної проєктної практики. Сукупність розглянутих праць формує теоретичне підґрунтя для подальшого дослідження механізмів трансформації української культурної спадщини у сучасний предметний дизайн.

Теоретичні підходи до осмислення культурної спадщини у дизайні

У теорії дизайну та суміжних із нею галузях, зокрема архітектурі, культурна спадщина розглядається як динамічний ресурс, що може зберігатися, відтворюватися або інтерпретуватися відповідно до сучасних потреб. А. Рігль одним із перших окреслив різні форми ставлення до історичної форми — від її збереження до переосмислення [176], тоді як міжнародні документи з охорони культурної спадщини — Венеційська хартія та Нара-документ — закріпили принципи збереження, реставрації, реконструкції та інтерпретації пам'яток [160; 182]. Подальший розвиток цих підходів простежується у працях П. Олівера, який аналізує адаптацію традиційних форм у сучасному середовищі [170], К. Фремптона, що в концепції критичного регіоналізму обґрунтовує перехід від прямого цитування традиції до її критичного переосмислення [152], а також Г. Бгабги, який інтерпретує трансформацію традиції через процеси культурного перекладу та гібридизації [142].

Проблему взаємодії ремесла й сучасного проєктування досліджує Ж.-Е. Больє, яка розглядає етнодизайн як процесуальну форму діалогу між ремісничою традицією та сучасним дизайном [141]. Авторка підкреслює полісемічність поняття «етнодизайн» і демонструє його залежність від культурного контексту. Особливу цінність для цього дослідження становить трактування традиції не як декоративного ресурсу, а як системи знань, технологій і матеріальної логіки, здатної інтегруватися в сучасні виробничі та проєктні процеси.

Локальний вимір етнодизайну розкриває Ж. Маттьє, яка інтерпретує його як «дизайн близькості», акцентуючи увагу на локальній ідентичності, емоційній прив'язаності та сталості як визначальних чинниках проєктування [168]. Такий підхід дозволяє розглядати традиційні форми не як історичні релікти, а як носії ціннісних моделей взаємодії людини з предметним середовищем.

Семіотичний аспект етнодизайну аналізує К. Халама, досліджуючи механізми перенесення фольклорних кодів у сучасну візуальну культуру та міське середовище [155]. Авторка показує процес трансформації традиційних елементів із автентичних предметів у культурні знаки, що водночас дає змогу виявити ризики зведення культурної спадщини до поверхневої стилізації без глибшого структурного переосмислення.

Ідею інтеграції етнокультури, технологій та екологічного мислення розвиває І. Гарбархадзе, яка розглядає сучасний дизайн як синтез мистецтва, технологій, етнокультури та екології [20]. Авторка підкреслює, що етнокультура є активним носієм культурної пам'яті та водночас ресурсом інноваційного розвитку. Для дослідження українського предметного дизайну цей підхід є важливим, оскільки відкриває можливість інтерпретації традиційних матеріалів, конструкцій і технологій як основи сталого та людиноорієнтованого проєктування.

Порівняльний аналіз зарубіжних і вітчизняних джерел засвідчує, що зарубіжні дослідження переважно розглядають культурну спадщину як активний проєктний ресурс, тоді як в українській науці тривалий час

домінували історико-мистецтвознавчий та етнографічний підходи. Попри поступове розширення сучасного наукового дискурсу, механізми трансформації культурної спадщини у предметному дизайні залишаються недостатньо систематизованими.

1.3. Методи дослідження

Дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини України ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавства, етнографії, культурології та теорії дизайну. Така методологічна стратегія зумовлена специфікою об'єкта й предмета дослідження, які перебувають на перетині традиційної предметної культури, сучасної проєктної діяльності та процесів культурної трансформації. У межах роботи предметний дизайн розглядається не лише як сукупність формотворчих рішень, а як система проєктування предметного середовища, у якій взаємодіють функція, форма, матеріал, технологія, контекст використання та культурні смисли.

Базовим у дослідженні є **історико-мистецтвознавчий метод**, який дав змогу простежити еволюцію традиційної предметної культури, художніх промислів, ремісничих осередків та становлення професійної дизайн-освіти як історичних передумов розвитку сучасного предметного дизайну. У поєднанні з ним застосовано **етнографічний метод**, що дозволив аналізувати традиційні предмети не лише як художні артефакти, а як складові матеріальної культури, пов'язані зі способом життя, виробничими практиками, світоглядними уявленнями та культурними традиціями різних регіонів України.

Для зіставлення традиційних і сучасних дизайнерських практик використано **порівняльний метод**, який забезпечив аналіз спільних і відмінних рис у трансформації форм, матеріалів, конструктивних принципів та способів інтеграції культурної спадщини у сучасне предметне проєктування. Особливу увагу приділено зіставленню авторських, майстерневих, брендових і

промислових практик, що дозволило виявити характерні тенденції розвитку предметного дизайну на основі культурної спадщини.

Ключове значення для дослідження має **типологічний метод**, за допомогою якого розроблено категоріально-функціональну систему аналізу об'єктів предметного дизайну. У її межах систематизовано об'єкти за домінантною функціональною роллю, контекстами використання та рівнями роботи з культурною спадщиною, що забезпечило комплексний підхід до аналізу сучасних дизайнерських практик незалежно від масштабу чи типу об'єкта.

Для дослідження особливостей формотворення застосовано **структурно-морфологічний** та **формально-композиційний методи**, які дали змогу проаналізувати конструктивну організацію предметів, пропорційні співвідношення, пластичну структуру, силует, ритм, матеріальне вирішення та композиційні закономірності сучасних дизайнерських об'єктів. Їх використання дозволило простежити механізми трансформації традиційних прототипів, виявити формотворчі прийоми їх адаптації до сучасних функціональних, технологічних та естетичних вимог, а також визначити характер взаємодії між традиційною формою й сучасним проєктним мисленням.

Доповненням до них став **середовищний метод**, який забезпечив розгляд предметного дизайну у взаємозв'язку з архітектурним простором, сценаріями використання та взаємодією користувача з предметним середовищем. Це дозволило оцінити не лише окремих об'єкт, а й його роль у формуванні композиційної, функціональної та образно-семантичної структури середовища.

Для дослідження культурних смислів предметних форм використано **семантичний** та **інтерпретаційний методи**, що дали можливість аналізувати традиційні мотиви, матеріали, конструктивні рішення й образні коди як носії культурної пам'яті та національної ідентифікації. Застосування цих методів забезпечило розмежування поверхневого декоративного цитування традиції та її глибокого проєктного переосмислення, а також стало підґрунтям для

визначення рівнів роботи з культурною спадщиною у сучасному предметному дизайні.

Аналіз сучасних дизайнерських практик, авторських проєктів, брендів та освітніх апробацій здійснювався із застосуванням **візуально-аналітичного та проєктно-аналітичного методів**, що дозволили дослідити особливості формотворчих рішень, способи інтеграції культурної спадщини у сучасне предметне середовище та перевірити ефективність запропонованої системи аналізу на конкретних прикладах.

Для узагальнення результатів використано **системний підхід**, відповідно до якого предметний дизайн розглядається як багаторівнева система взаємодії функціональних, конструктивних, образно-морфологічних, культурних і технологічних чинників. У межах цього підходу етнодизайн інтерпретується не як окремий стиль чи сукупність декоративних прийомів, а як сучасний проєктний підхід, що забезпечує творчу інтеграцію культурної спадщини у предметний дизайн, креативні індустрії та дизайн-освіту.

Таким чином, застосована система методів забезпечує цілісний аналіз сучасного предметного дизайну на основі культурної спадщини України, дозволяє простежити історичні передумови його розвитку, систематизувати об'єкти за типологічними ознаками, виявити закономірності трансформації традиційних форм, особливості їх формотворення та сучасні практики інтеграції культурної спадщини у предметний дизайн і дизайн-освіту.

Висновки до першого розділу:

Встановлено, що проблематика предметного дизайну на основі культурної спадщини України формується на перетині мистецтвознавства, етнографії, культурології, теорії дизайну, досліджень народного мистецтва, художніх промислів і сучасних проєктних практик. Це дає підстави розглядати предметний дизайн не лише як сферу створення утилітарних об'єктів, а як складову предметно-просторової культури, що виконує функціональну, образну, комунікативну та ідентифікаційну роль.

Уточнено понятійно-категоріальний апарат дослідження, відповідно до якого культурна спадщина трактується як активний ресурс сучасного формотворення, що охоплює матеріали, технології, конструктивні принципи, типологію предметів, символічні коди та способи організації предметного середовища. Обґрунтовано, що поняття етнодизайн доцільно розглядати як напрям проєктної діяльності, заснований на інтерпретації, адаптації та трансформації культурної спадщини, а предметний дизайн на її основі — як один із чинників формування національної ідентифікації.

Проаналізовано історіографію дослідження та встановлено еволюцію наукових підходів до осмислення традиційної предметної культури: від описово-етнографічної фіксації народного мистецтва й ремесел, через їх систематизацію в межах мистецтвознавчих досліджень, до сучасного розуміння культурної спадщини як ресурсу проєктної діяльності, розвитку етнодизайну та креативних індустрій.

Виявлено, що у сучасному українському науковому дискурсі взаємодія культурної спадщини й дизайну досліджується переважно в аспектах етностилістики, орнаментики, декоративно-прикладного мистецтва, інтер'єру, дизайн-освіти та візуальної культури. Водночас предметний дизайн як система проєктного формотворення, у межах якої традиційний прототип проходить етапи інтерпретації, морфологічної трансформації та функціональної адаптації, залишається недостатньо систематизованим.

Обґрунтовано доцільність використання сучасних зарубіжних теоретичних підходів до осмислення культурної спадщини, зокрема концепцій *cultural heritage*, *vernacular design*, *craft revival*, *creative industries*, а також людиноцентричного, сталого та критично-регіонального дизайну, що дозволило співвіднести український досвід із міжнародними моделями проєктної роботи зі спадщиною.

Сформовано методологічне підґрунтя дослідження, що базується на комплексному застосуванні історико-мистецтвознавчого, типологічного, структурно-морфологічного, порівняльного, візуально-аналітичного та

проєктно-аналітичного методів, а також системного підходу. Їх комплексне використання забезпечило можливість аналізу предметного дизайну як цілісної системи та створило методичну основу для розроблення авторського аналітичного інструментарію дослідження.

РОЗДІЛ 2.

АНАЛІЗ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ, ЩО БАЗУЮТЬСЯ НА КУЛЬТУРНІЙ СПАДЩИНІ

2.1. Аналітична модель дослідження об'єктів предметного дизайну

Сучасний предметно-просторовий світ характеризується надзвичайною різноманітністю форм, функцій і контекстів існування. На відміну від традиційного середовища ХІХ - початку ХХ століття, де предметна культура формувалася в межах відносно цілісних стилістичних, функціональних і символічних систем, сучасне середовище є фрагментованим, багат шаровим і часто еклектичним. У цьому різноманітті особливого значення набувають об'єкти предметного дизайну, що апелюють до культурної спадщини, оскільки вони забезпечують тяглість культурних смислів і виступають носіями ідентичності в умовах змінного середовища. Окремі об'єкти предметного дизайну можуть співіснувати в межах одного середовища, не утворюючи єдиного образного чи смислового цілого, або ж демонструвати різко відмінні підходи - від аскетично «очищених» мінімалістичних рішень до складних поєднань форм, матеріалів і стилістичних кодів, у яких елементи спадщини інтегруються через функцію, форму, образно-сміслову інтерпретацію, та контекст використання. У цьому контексті етнодизайн не розглядається як ізольований стильовий напрям, а включається до аналітичної системи впорядкування предметного середовища як один із ключових механізмів інтерпретації культурної спадщини в сучасному дизайні. Саме потреба в системному аналізі та класифікації таких підходів, з урахуванням ступеня й способів використання спадщини, зумовлює звернення до методологічних моделей, які враховують взаємодію предмета, простору та культурного контексту, що й визначає логіку подальшого дослідження.

У межах дисертації досліджуються сучасні об'єкти предметного дизайну, створені в професійному дизайнерському середовищі, авторських і майстерневих практиках, а також у межах освітніх проєктів, орієнтованих на актуальні проєктні завдання. До корпусу дослідження включено об'єкти, що функціонують у сучасному житловому середовищі, громадському просторі (зокрема у закладах культури, освіти, адміністративних та сервісних просторах), у середовищі сфери гостинності та обслуговування (HoReCa), а також у виставкових і концептуальних просторах, де об'єкти виконує як функціональну, так і репрезентативну роль. У кожному з цих контекстів специфіка використання культурної спадщини варіюється - від маркерів ідентичності простору до інструментів формування досвіду користувача. Такі об'єкти відповідають вимогам сучасного дизайну за функціональністю, конструктивною логікою й естетичною мовою та належать до актуального культурного й виробничого контексту, що принципово відрізняє їх від традиційних ремісничих виробів або реконструкцій історичних форм.

Ключовим критерієм відбору об'єктів для дослідження є свідоме звернення дизайнерів до культурної спадщини України як джерела формотворчих, образних або концептуальних рішень, що визначає їх типологічні особливості та сценарії використання. При цьому спадщина розглядається не як об'єкт буквального відтворення, а як поле інтерпретації, у межах якого традиційні мотиви, принципи чи прототипи зазнають трансформації відповідно до сучасних проєктних завдань і функціональних вимог. Таким чином, до корпусу досліджуваних об'єктів не включаються традиційні предмети декоративно-ужиткового мистецтва в їх історично сформованому вигляді, а також проєкти, що обмежуються формальним копіюванням або декоративним запозиченням традиційних елементів без їх змістової інтеграції. Запропоноване окреслення корпусу дозволяє зосередитися на аналізі саме дизайнерських практик, у яких культурна спадщина виступає активним чинником сучасного предметного формотворення, типології та функціонального використання об'єктів.

2.1.1. Категоріально-функціональна типологія об'єктів

З метою систематизації корпусу досліджуваних об'єктів у межах даного дослідження запропоновано авторську категоріально-функціональну типологію об'єктів предметного дизайну, що дозволяє класифікувати їх відповідно до домінантної функціональної ролі та місця у структурі предметного середовища. На відміну від традиційних предметно-видових класифікацій, запропонований підхід орієнтований не лише на визначення типу об'єкта, а й на аналіз його функціонального призначення, способу взаємодії з простором і користувачем, а також потенціалу інтеграції культурної спадщини у сучасний предметний дизайн.

Варто зазначити, що у теорії предметного дизайну, мистецтвознавстві та суміжних дисциплінах неодноразово здійснювалися спроби класифікувати предметне середовище за функціональними групами, типами об'єктів або їх роллю в інтер'єрі, про що йшлося у попередньому розділі. Зокрема, у працях С. Шумеги класифікація меблів ґрунтується на їх функціональному призначенні, характері побутових процесів і типах приміщень, що відображає логіку практичного проєктування та експлуатації меблевих виробів [132, с. 6–8]. Однак більшість існуючих підходів мають переважно описовий або прикладний характер і не формують цілісної типологічної моделі, придатної для аналізу сучасних дизайнерських практик, пов'язаних із творчим переосмисленням культурної спадщини. Особливо це стосується об'єктів, у яких поряд з утилітарною функцією важливого значення набувають просторові, образні та концептуальні характеристики.

У зв'язку з цим пропонується авторська категоріально-функціональна типологія об'єктів предметного дизайну, що поєднує вербальний опис із візуальною інфографікою (Рис. В.2.1 а–д) та використовується як аналітичний інструмент для систематизації досліджуваного матеріалу. Основою типології є розподіл об'єктів на категорії відповідно до їх домінантної функціональної

ролі, що забезпечує можливість порівняльного аналізу незалежно від матеріалу, стилістики чи способу роботи з культурною спадщиною.

Запропонована типологія побудована на трьох взаємопов'язаних рівнях аналізу. Предметно-функціональний рівень охоплює об'єкти, визначальною ознакою яких є виконання конкретної утилітарної функції. Середовищно-композиційний рівень об'єднує об'єкти, що формують просторову структуру, композицію та образ предметного середовища. Концептуально-художній рівень охоплює об'єкти, у яких провідною є художньо-образна або концептуальна складова за збереження предметної функції. У межах кожного рівня виділено відповідні категорії об'єктів, що відображають специфіку їх функціональної ролі та забезпечують послідовний аналіз сучасного предметного дизайну.

Категорія 1. Меблеві об'єкти у структурі сучасного предметного дизайну виконують базову роль у забезпеченні повсякденних сценаріїв використання простору та безпосередньої тілесної взаємодії людини з предметним середовищем. Функціональні ролі меблевих об'єктів визначено за критерієм домінантного способу взаємодії об'єкта з людиною та предметним середовищем, що дає змогу аналізувати меблі не за їх конструктивним типом чи стилістичними ознаками, а за первинною функцією, яка зберігається незалежно від історичної або культурної трансформації.

Особливого значення ця категорія набуває в контексті дослідження культурної спадщини, оскільки саме меблеві об'єкти безпосередньо пов'язані з традиційними формами побуту, соціальними практиками та тілесними моделями взаємодії, що історично сформувалися в матеріальній культурі. У сучасному дизайні меблеві об'єкти зазнають трансформації, зберігаючи функціональне ядро та набуваючи нових формальних і образних рішень.

Основні функціональні ролі:

1. розміщення - опора для предметів, виконання роботи або інших дій (столи, полиці, тумби, консолі, стільниці, робочі поверхні);
2. сидіння - забезпечує статичне положення людини під час роботи, відпочинку чи спілкування (стілець, крісло, табурет, лава, пуф);

3. відпочинок - тривала підтримка тіла у горизонтальному або напівлежачому положенні (ліжко, кушетка, тахта, шезлонг, канапа);

4. зберігання - впорядкування, накопичення та захист речей (шафа, комод, етажерка, сервант, пенал, тумба);

У сучасному предметному дизайні значна частина меблевих об'єктів поєднує кілька базових функціональних ролей одночасно (диван-ліжко, стіл-трансформер, ліжко з системою зберігання, модульні меблі). Такі об'єкти розглядаються як комбіновані та класифікуються за домінантною функціональною роллю, що визначає основний сценарій їх використання. Ця система ролей відображає універсальні моделі побуту, що слугують основою для інтерпретації традиційних форм у сучасному предметному дизайні.

Категорія 2. Освітлювальні об'єкти у сучасному предметному дизайні поєднують утилітарну функцію освітлення з формуванням просторового, емоційного та символічного сприйняття середовища. Вони визначають сценарії взаємодії світла з простором, предметами та користувачем, формуючи як функціональну, так і образну структуру інтер'єру. Функціональні ролі освітлювальних об'єктів визначено за характером розподілу світлового потоку, масштабом освітлюваної зони та домінантним способом впливу світла на простір і сценарій його використання.

Основні функціональні ролі:

1. локальне освітлення - освітлення обмеженої зони, робочої поверхні або конкретної дії (настільні лампи, торшери для читання, приліжкові та робочі світильники);

2. загальне освітлення - рівномірне або достатньо цілісне наповнення приміщення світлом для забезпечення його основного функціонування (стельові світильники, люстри, підвісні та вбудовані системи загального освітлення);

3. акцентне освітлення - спрямоване виокремлення окремого об'єкта, поверхні, зони або деталі середовища (споти, прожектори,

трекові світильники, підсвічування експонатів, ніш чи декоративних елементів);

4. середовищне освітлення - формування цілісної світлової атмосфери або світлового об'єму, у якому світло виступає активним засобом просторової та емоційно-образної організації середовища (світлові панелі, інтегровані світлові конструкції, лінійні системи, світлові стіни та інсталяційні освітлювальні об'єкти).

У контексті культурної спадщини освітлювальні об'єкти можуть відображати традиційні способи організації світлового середовища, зокрема камерність, локальність освітлення або ритуальні сценарії використання світла, що мають культурно зумовлений характер і трансформуються в сучасних дизайнерських практиках.

Категорія 3. Об'єкти сервірування та побуту становлять найбільш наближений до користувача рівень предметного середовища. Вони безпосередньо пов'язані з щоденними практиками, тілесною взаємодією та повторюваними сценаріями використання. Ця категорія має особливе значення для дослідження культурної спадщини, оскільки саме в ній зберігаються традиційні моделі поведінки, ритуали та побутові сценарії, що передаються у трансформованому вигляді в сучасному дизайні.

Основні функціональні ролі:

1. вміщення - утримання, зберігання або транспортування речовин чи предметів (гличики, чашки, миски, банки, вази, контейнери, пляшки);

2. подавання - організація, подавання або презентації їжі, напоїв чи предметів (тарілки, блюда, підноси, таці, соусники, підставки);

3. споживання - безпосередня взаємодії користувача з їжею, напоями або побутовим предметом (ложки, виделки, ножі, кухлі, чашки, келихи, палички для їжі).

Категорія 4. Об'єкти просторової організації в межах категоріально-функціональної типології розглядаються як елементи, що беруть участь передусім на організацію самого простору. Вони ближчі до просторової

структури, межують з архітектурними елементами і впливають на те, як інтер'єр функціонує як система. Їхня роль - зонувати, направляти сприйняття, створювати атмосферу, підтримувати сценарії користування простором. Тобто це предмети, які мають середовищтворчу функцію. Вони не завжди належать до класичних меблевих виробів, однак відіграють важливу роль підтримці функціональної й візуальної цілісності інтер'єру. Визначальним для цієї групи є не окрема утилітарна дія, а їхній вплив на сприйняття простору як організованої системи.

Основні композиційні ролі:

1. зонування - поділ або структурування простору (ширми, екрани, перегородки, мобільні модулі, текстильні або пластичні розділювачі);
2. просторове спрямування - організація напрямку руху, візуальних осей та сценарію користування простором (навігаційні структури, направляючі та ритмічні елементи, виставкові конструкції);
3. формування атмосфери - створення емоційного та сенсорного характеру середовища через просторові засоби (акустичні панелі, текстильні системи, просторові інсталяції, світлорозсіювальні конструкції);

У контексті дослідження запропоновані композиційні ролі також можуть виконувати роль носіїв культурної спадщини, зокрема через використання традиційних матеріалів, фактур, композиційних принципів або просторових моделей, що походять із народної архітектури та побуту, що дозволяє аналізувати особливості інтеграції традиційних просторових принципів у сучасний предметний дизайн.

Категорія 5. Об'єкти образно-семантичного формування середовища призначені передусім не для організації просторової структури, а для формування образу, характеру та семантики середовища. На відміну від об'єктів просторової організації, вони не визначають сценарій використання простору, а надають йому художньо-образної виразності та культурної ідентичності. Такі об'єкти можуть бути функціональними, але їхня головна роль

- візуально-сміслова й декоративна. Тобто їхнє головне завдання - збагачувати середовище образно і семантично, не втрачаючи прикладного характеру й не виходячи за межі зрозумілої утилітарності.

Основні образні ролі:

1. декоративний акцент - створення візуальної домінанти або художнього акценту середовища (авторські вази, декоративна кераміка, настінні панно, скульптурні об'єкти, декоративні світильники, каміни, великі текстильні композиції);

2. орнаментальний ритм - формування повторюваних декоративних або орнаментальних структур (кахлі, декоративні плитки, текстиль, різьблені панелі, перфоровані екрани, орнаментовані фасади меблів, модульні декоративні системи);

3. образне наповнення - забезпечення художньо-образної цілісності та емоційної виразності середовища (декоративні композиції, авторська кераміка, настінні об'єкти, художні текстильні вироби, декоративні дерев'яні елементи);

4. культурна ідентифікація - формування впізнаваної культурної належності простору шляхом використання характерних художньо-образних ознак, що репрезентують певну традицію, локальну культуру або систему цінностей (етнодизайнерські композиції, стилізовані предмети, тематичні інтер'єрні об'єкти, регіональні декоративні мотиви, авторські колекції з виразною культурною ідентичністю).

Саме в межах цієї категорії найвиразніше простежуються процеси творчої інтерпретації культурної спадщини, оскільки традиційні форми, орнаментальні системи, символіка та локальні культурні коди виступають засобом формування образної виразності, культурної пам'яті та ідентичності сучасного предметного середовища. У таких об'єктах функція та образ перебувають у динамічній рівновазі, що дозволяє здійснювати гнучкі дизайнерські трансформації.

Категорія 6. Арт-об'єкти з предметною функцією становлять найбільш відкриту та концептуально гнучку категорію, що перебуває на межі між дизайном і мистецтвом. Це предмети, у яких домінує авторська ідея, концепт, символічне або художнє висловлювання, функція зберігається радше як додатковий або підтримувальний шар, тому існують на межі між ужитковістю, інсталяційністю та художнім жестом. На відміну від декоративно-функціональних об'єктів, у яких практичне призначення та образна виразність перебувають у відносній рівновазі, арт-об'єкти з предметною функцією характеризуються домінуванням концептуального або авторсько-художнього начала над утилітарним.

Основні концептуальні ролі:

1. концептуальне висловлювання - репрезентація авторської ідеї, позиції або критичного судження через предметну форму (артмеблі, концептуальні світильники, дизайнерські інсталяції, авторські предметні серії);
2. символічна репрезентація - втілення абстрактних понять, культурних смислів або метафоричних образів у предметному об'єкті (меморіальні об'єкти, сакральні предмети, концептуальна кераміка, авторські композиції, об'єкти етнодизайну);
3. інтерактивна взаємодія - формування емоційної, сенсорної або фізичної взаємодії користувача з об'єктом як складової художньої концепції (інтерактивні інсталяції, кінетичні об'єкти, експериментальні меблі, мультимедійні предметні композиції).

Запропоновані концептуальні ролі відображають основні способи реалізації художньої ідеї у предметному дизайні. У межах дослідження ця категорія демонструє найглибший потенціал творчого переосмислення чи вільної інтерпретації культурної спадщини, де традиційні мотиви, образи, символи й культурні наративи стають основою для формування нових концепцій і художніх висловлювань у сучасному предметному дизайні.

Таким чином, запропонована категоріально-функціональна типологія дозволяє розглядати об'єкти предметного дизайну як цілісну систему взаємопов'язаних категорій, у межах яких функціональна роль, просторова організація, художньо-образні та концептуальні характеристики формують єдину аналітичну модель. Вона створює методологічне підґрунтя для дослідження сучасного предметного дизайну та механізмів інтеграції культурної спадщини, демонструючи, як традиційні принципи, форми, матеріали й культурні коди набувають нового функціонального, образного та концептуального втілення у сучасних дизайнерських практиках.

Важливо підкреслити, що запропонована типологія має операційний характер і може використовуватися не лише для систематизації корпусу досліджуваних об'єктів, а й для окреслення меж предметного дизайну як самостійної галузі дизайн-проектування. Критерієм включення об'єкта до типології є не матеріал, спосіб виготовлення чи ступінь мобільності, а наявність домінантної предметно-функціональної, середовищно-композиційної або концептуально-художньої ролі у формуванні предметного середовища. Саме тому до поля предметного дизайну можуть бути віднесені не лише традиційні меблі, освітлювальні чи побутові об'єкти, а й окремі стаціонарні елементи архітектурного характеру (печі, каміни, сходи, стаціонарні перегородки, вбудовані меблеві системи), а також міждисциплінарні об'єкти, що беруть участь у формуванні предметного середовища (одяг, текстильні вироби, сценографічні елементи, мобільні виставкові конструкції, окремі дизайнерські інсталяції тощо).

Для перевірки аналітичної спроможності запропонованого підходу на граничних об'єктах запропонована категоріально-функціональна типологія апробується на трьох групах об'єктів:

1. аналіз типових об'єктів предметного дизайну (Табл. В. 2. 1);
2. перевірка меж застосування типології на міждисциплінарних і суміжних об'єктах (Табл. В. 2. 2);

3. оцінка потенціалу типології для аналізу сучасних етнодизайнерських практик (Табл. В. 2. 3).

Додатково з аналізу виключено комплексні системи, зокрема ванну кімнату як інженерно-гігієнічне середовище, комплекс кухонного обладнання, а також звукові й медіасистеми, що функціонують за іншими принципами формотворення та потребують окремих методологічних підходів (інженерія, ергономічні процеси, мультисенсорний дизайн [187], UX-системи тощо). Водночас за наявності відповідного обґрунтування допускається аналіз окремих елементів цих систем як самостійних об'єктів предметного дизайну, якщо вони виконують визначену предметно-функціональну, середовищно-композиційну або концептуально-художню роль (наприклад, раковина, ванна, кухонна шафа, телевізор тощо).

Особливе місце в предметному середовищі становлять зображальні та візуально-комунікативні об'єкти - картини, графіка, плакати, настінні панно, інші, які широко застосовуються в практиці формування інтер'єру як засоби акцентування, композиційного врівноваження та образної ідентифікації простору. У пошуках найзрозумілішого балансу, а також як відповідь на умовну сучасну дискусію «чи належить художня картина до предметного дизайну?», доцільно окреслити таке: питання включення живописних, графічних чи плакатних творів до поля предметного дизайну не вирішується лише на підставі їхнього матеріального носія або видової належності. У тих випадках, коли такі об'єкти функціонують переважно як автономні твори зі споглядальною функцією, їх доцільніше розглядати в межах образотворчого мистецтва. Натомість за умови інтеграції в просторову організацію інтер'єру - коли вони беруть участь у формуванні ритму, акценту, атмосфери, стилістичного характеру або умовного зонування середовища, - вони можуть набувати міждисциплінарного статусу й розглядатися в контексті дизайну середовища або предметного дизайну. Вирішальним у цьому разі є спосіб функціонування об'єкта в просторі: автономний твір образотворчого мистецтва зберігає насамперед самостійну художню цінність і споглядальну функцію,

навіть якщо він розміщений в інтер'єрі, тоді як візуальний об'єкт інтегрований в середовище або група об'єктів працюють не лише як твори для споглядання, а і як засоби організації простору - ритмізують площину стіни, формують акцент, задають характер середовища, підтримують стилістичну цілісність, а інколи й умовно маркують окремі зони інтер'єру. Отже, картини, серії картин, плакатів чи графічних аркушів, спеціально вибудовані як частина просторової композиції, можуть наближатися до дизайну середовища, хоча й не стають автоматично предметним дизайном, радше візуальні твори набувають середовищної функції. Власне, запропонована типологія та її випробування дають змогу відповісти на цю дискусію так: не кожна картина належить до предметного дизайну, однак окремі візуальні об'єкти можуть входити в його поле залежно від способу їх функціонування в просторі. Такий підхід дозволяє відійти від жорсткого поділу «це мистецтво / це дизайн» і розглядати об'єкт передусім через його функціонально-контекстну роль.

Подібне розмежування між предметним наповненням інтер'єру та мистецькими компонентами середовища, хоч і доволі умовне, простежується і в сучасних підходах до аналізу інтер'єру [81; 72]. У їх межах зображальні об'єкти зазвичай розглядаються як складова художньо-композиційного формування простору, а не як об'єкти предметного дизайну у вузькому сенсі, хоча їхня взаємодія з предметним середовищем не заперечується. Водночас предметне наповнення інтер'єру трактується як функціональна система, у якій функціональні об'єкти та художньо-декоративні компоненти виконують різні, але взаємопов'язані ролі. Саме тому доцільно говорити не про жорстке протиставлення мистецтва і дизайну, а про різний ступінь їхньої інтеграції в просторову структуру середовища.

2.1.2. Контексти використання об'єктів предметного дизайну

Сформована категоріально-функціональна типологія об'єктів предметного дизайну дозволяє класифікувати об'єкти за їхньою домінантною функціональною роллю, характером участі у формуванні предметного

середовища та способом взаємодії з простором і користувачем. Проте повноцінний аналіз предметного дизайну потребує врахування не лише внутрішніх характеристик об'єкта, а й умов його функціонування. Саме контекст використання визначає масштаб предмета, інтенсивність експлуатації, особливості взаємодії з користувачем, характер просторової інтеграції та семантичне навантаження. Тому після функціональної типологізації доцільно розглядати контексти використання як окремий аналітичний аспект дослідження.

Під час визначення контекстів використання об'єктів предметного дизайну враховано усталені підходи до функціонального розмежування інтер'єрних середовищ, представлені у працях Ф. Д. К. Чінга [146, с.1-34], який розглядає різні типи інтер'єрів відповідно до їхнього функціонального призначення (житлові, громадські, комерційні, виставкові тощо). Подібний підхід простежується й у сучасних зарубіжних дослідженнях типології інтер'єрних середовищ, зокрема в роботі Дж. Дженнінгс, де різні типи просторів використовуються як самостійні об'єкти дизайнерського аналізу [161]. У межах цього дослідження зазначені підходи адаптовано до завдань предметного дизайну та аналізу об'єктів, створених на основі культурної спадщини України. При цьому термін HoReCa використано як загальноприйняте міжнародне професійне позначення сфери гостинності (*Hotels, Restaurants, Cafés/Catering*), що охоплює спеціалізовані громадські простори з характерними сценаріями взаємодії людини з предметним середовищем.

Контекст використання виступає одним із ключових чинників, що модифікує функціональні, матеріальні та образні властивості об'єктів предметного дизайну. Об'єкт, зберігаючи свою домінантну функціональну роль, може по-різному функціонувати й сприйматися залежно від середовища, у яке він інтегрований. У межах дослідження це положення є особливо важливим для аналізу об'єктів, створених на основі культурної спадщини

України, оскільки саме контекст визначає характер її інтерпретації - від інтимного та персоналізованого до репрезентативного чи концептуального.

Житловий контекст як середовище характеризується приватністю, тривалістю використання та безпосереднім зв'язком предметів із повсякденними побутовими й тілесними практиками користувача. У цьому контексті предметне середовище формується не лише відповідно до функціональної доцільності, а й під впливом способу життя, сімейних традицій, індивідуальних звичок і соціально-культурних особливостей мешканців. Важливими стають тактильні якості матеріалів, ергономічна адаптивність і здатність предмета інтегруватися в ритм щоденного життя, не порушуючи його, а підтримуючи сталі моделі взаємодії. Предмети набувають здатності накопичувати досвід повсякденного використання, ставати носіями пам'яті та родинної ідентичності. Саме тому інтерпретація культурної спадщини в житловому середовищі найчастіше має персоналізований характер: традиційні матеріали, форми, конструктивні прийоми чи декоративні мотиви інтегруються у сучасні предмети, підтримуючи тяглість культурних практик без втрати їхньої актуальності.

Натомість, **громадський контекст** навідміну від житлового охоплює простори колективного користування, що характеризуються відкритістю, зміною користувачів та підвищеною інтенсивністю експлуатації. До нього належать адміністративні, освітні, культурно-просвітницькі, рекреаційні та інші суспільні простори. У таких середовищах предметний дизайн орієнтований на універсальні моделі поведінки, що зумовлює підвищені вимоги до ергономіки, конструктивної надійності, довговічності, зрозумілості функції та композиційної організації простору. Предмети виконують не лише утилітарну, а й просторово-організаційну роль, забезпечуючи зонування, орієнтацію, навігацію та візуальну впорядкованість середовища. У контексті культурної спадщини громадські простори виконують переважно репрезентативну функцію, формуючи узагальнені образи локальної чи національної ідентичності, зрозумілі широкому колу користувачів.

Окремим підтипом громадського контексту виступає сфера HoReCa (Hotel, Restaurant, Café/Catering), яка об'єднує заклади тимчасового проживання, громадського харчування та гостинності. На відміну від інших громадських просторів, тут взаємодія людини з предметним середовищем є більш тривалою, емоційною та сценарно організованою. У цьому середовищі об'єкти предметного дизайну виконують не лише функціональні, а й атмосферотворчі, іміджеві та комунікативні функції. Особливого значення набувають тактильні характеристики матеріалів, комфорт користування, впізнаваність образу та цілісність дизайнерської концепції. Саме у сфері HoReCa культурна спадщина найчастіше використовується як інструмент формування унікальної атмосфери та брендової ідентичності закладу. Традиційні мотиви, локальні матеріали, ремісничі техніки й культурні образи інтегруються у сучасне предметне середовище, формуючи цілісний користувацький досвід.

Ще одним спеціалізованим підтипом громадського контексту виступають виставкові, музейні та концептуальні середовища, у яких предмети набувають переважно репрезентативної, експериментальної та дослідницької функції. У таких просторах об'єкти предметного дизайну розглядаються передусім як носії авторської концепції, засоби дослідження або експерименту. Тут допускається варіювання масштабу, умовності функції, матеріалу, способів взаємодії та композиційних принципів. В такому контексті культурна спадщина отримує найбільш широкий спектр інтерпретацій - від реконструкції та стилізації до критичного переосмислення, концептуального аналізу й експериментального проєктування, що відкриває нові можливості для розвитку сучасного українського предметного дизайну. З метою узагальнення наведених контекстів подано основні типи та підтипи середовищ, релевантні для аналізу сучасної практики предметного дизайну (Табл. В. 2. 4).

Отже, аналіз контекстів використання дозволяє враховувати змінність функціональних, експлуатаційних, композиційних і семантичних характеристик об'єктів залежно від особливостей простору та сценаріїв користування.

Водночас він дає змогу простежити, як змінюється характер інтерпретації культурної спадщини — від особистісного та родинного досвіду в житловому середовищі до публічної репрезентації, сценарного використання у сфері гостинності та концептуального переосмислення у виставкових практиках. Контексти використання не утворюють окремої типології, а виступають аналітичним інструментом, що доповнює запропоновану категоріально-функціональну типологію. Такий підхід дозволяє досліджувати один і той самий об'єкт не лише через його домінуючу функціональну роль, а й через специфіку його функціонування у різних просторових середовищах, що є принципово важливим для аналізу сучасних практик інтерпретації культурної спадщини.

2.1.3. Рівні роботи з культурною спадщиною

У предметному дизайні, орієнтованому на культурну спадщину, визначальним є не лише сам факт звернення до традиції, а передусім характер цього звернення - його спосіб, глибина та рівень дизайнерського опрацювання спадкового матеріалу. Навіть об'єкти зі схожими функціями, матеріалами чи умовами використання можуть істотно різнитися залежно від того, яким чином у них переосмислюються традиційні форми, мотиви або смислові коди. У зв'язку з цим доцільним є виокремлення рівня роботи зі спадщиною як окремого аналітичного параметра, що доповнює функціональні й контекстні класифікації, але не зводиться до них.

Питання взаємодії сучасного дизайну з культурною спадщиною неодноразово порушувалося в українських мистецтвознавчих дослідженнях, в працях, присвячених проблемам традиції та новаторства, а також формуванню національної ідентичності в дизайні, розглянуті в попередньому розділі. Показовим є підкреслення, що досвідчений майстер нерідко працює на рівні, співставному з професійним дизайнером, оскільки спирається на практичний досвід, антропометричну доцільність і природну узгодженість форми з життєвими потребами; водночас сучасному дизайнерові необхідно глибше

занурюватися у предметний світ традиції та логіку його побудови [49]. У теорії дизайну та суміжній до неї архітектурі простежується підхід до культурної спадщини як до динамічного ресурсу, що зберігається, відтворюється або інтерпретується відповідно до сучасних потреб. У закордонних дослідженнях простежуються різні підходи до взаємодії з культурною спадщиною. К. Чіппіндейл, розглядаючи реконструкцію історичних дизайн-систем, наголошує на необхідності відновлення не лише зовнішніх ознак предметів, а й принципів, відповідно до яких вони були сформовані [147]. Г. Фроу та Д. Матраверс пов'язують реконструкцію спадщини з осмисленням її культурних значень і цінностей [153]. Ю. Чжу, своєю чергою, трактує спадщину як динамічний процес, що підтримується через відтворення, повторення та переінтерпретацію [190]. Зазначені підходи засвідчують існування різних способів роботи зі спадщиною та створюють теоретичне підґрунтя для розроблення авторської типології рівнів її інтеграції у предметний дизайн.

У межах цього розділу характер звернення до культурної спадщини розглядається не як оціночна категорія та не як показник «автентичності», а як інструмент класифікації, що дозволяє впорядкувати різні дизайнерські стратегії роботи з традицією. З огляду на це пропонується типологія в супроводі візуальної інфографіки (Рис.В.2.2), яка фіксує п'ять рівнів роботи зі спадщиною - **реконструкія, цитування, стилізація, інтерпретація та концептуалізація**. Зазначимо, що запропонована система – це зручна аналітична сітка, яка детально не аналізує форму конкретних об'єктів і не визначає їх художню якість, а виконує функцію класифікатора, що застосовується до широкого кола об'єктів предметного дизайну незалежно від їх функції, матеріалу чи контексту використання. Їх послідовність відображає поступовий перехід від максимально повного відтворення традиційного зразка до його глибокого концептуального переосмислення. При цьому запропоновані рівні не є взаємовиключними, а можуть поєднуватися в межах одного дизайнерського об'єкта, утворюючи різний ступінь трансформації культурної спадщини.

Реконструкція є початковим рівнем роботи з культурною спадщиною, що передбачає максимально повне відтворення історичного зразка, його конструктивних, технологічних, матеріальних та художніх особливостей із прагненням зберегти автентичність об'єкта. Основною метою реконструкції є не створення нового дизайнерського рішення, а відновлення або максимально точне відтворення історичної форми на основі наукових, музейних, архівних чи натурних джерел. У межах запропонованої типології реконструкція виступає вихідним рівнем взаємодії зі спадщиною, від якого поступово розвиваються інші способи її дизайнерського переосмислення.

Наступним рівнем роботи з культурною спадщиною є **цитування**, яке, на відміну від реконструкції, не передбачає повного відтворення традиційного зразка, а ґрунтується на вибіркового використанні окремих форм, мотивів, конструктивних рішень чи декоративних елементів у сучасному дизайнерському об'єкті. У цьому випадку автор свідомо звертається до конкретних упізнаваних джерел традиційної предметної культури, зберігаючи їх візуальну, пластичну або структурну ідентичність. Цитування не передбачає суттєвого переосмислення спадкового матеріалу, а ґрунтується на принципі перенесення традиційного елемента в сучасний контекст. Такий підхід може застосовуватися як до окремих деталей, так і до загальної композиційної схеми об'єкта.

Стилізація як рівень роботи з культурною спадщиною ґрунтується на узагальненому відтворенні характерних рис традиційної предметної культури без прямого копіювання конкретних форм або мотивів. У цьому випадку дизайнер не використовує спадкові елементи буквально, а трансформує їх у впізнавану стилістичну мову, зберігаючи загальні пропорційні, ритмічні або пластичні ознаки традиційного джерела. Стилізація передбачає певну міру авторського втручання, однак не виходить за межі формально-візуального рівня роботи зі спадщиною. Традиція тут функціонує як джерело стилістичних орієнтирів, а не як предмет глибокого концептуального осмислення. У межах

типології стилізація фіксується як проміжний рівень між прямим цитуванням і складнішими формами переосмислення спадщини.

На відміну від стилізації, що зосереджується на узагальненому відтворенні зовнішніх ознак традиційної форми, *інтерпретація* як рівень роботи з культурною спадщиною передбачає осмислення її внутрішніх принципів, функціональної логіки або смислових структур. У цьому випадку дизайнер не відтворює впізнавану стилістичну мову, а трансформує традиційний прототип через сучасні матеріали, конструкції чи сценарії використання, зберігаючи при цьому зв'язок з першоджерелом на рівні ідеї або принципу. Інтерпретація допускає значну свободу авторського рішення та призводить до формально нових об'єктів, у яких традиція присутня опосередковано й не завжди зчитується буквально.

Концептуалізація – заключний рівень роботи зі спадщиною, що передбачає опосередковану, ідейну взаємодію з культурним контекстом. У цьому випадку традиція не виступає джерелом формальних або типологічних рішень, а функціонує як інтелектуальний, світоглядний або семантичний імпульс для створення сучасного об'єкта предметного дизайну. Зв'язок зі спадщиною проявляється через асоціації, наративи, символічні структури або загальні культурні смисли, не будучи безпосередньо впізнаваним у формі предмета. Концептуалізація фіксує найвищий рівень абстракції, на якому дизайнер працює зі спадщиною як з системою ідей, цінностей, культурних смислів або світоглядних моделей, що визначають загальну концепцію проєкту, не потребуючи прямого відтворення традиційних форм.

Запропоновані рівні відображають не художню цінність або ступінь автентичності дизайнерського об'єкта, а характер його взаємодії з культурною спадщиною. На практиці вони не є ізольованими й можуть поєднуватися в межах одного проєкту, проте для цілей типологічного аналізу визначальним вважається домінантний рівень роботи зі спадщиною, який найбільш повно характеризує принцип дизайнерського рішення. Для наочності та узагальнення

виділені рівні подано у вигляді таблиці, яка стисло відображає логіку взаємодії між сучасним предметним дизайном і культурною спадщиною (Табл. В. 2.5).

2.1.4. Взаємозв'язок аналітичних рівнів

Виділені вище аналітичні компоненти не існують ізольовано, а утворюють єдину систему аналізу сучасного предметного дизайну. Кожен об'єкт може бути одночасно охарактеризований за трьома взаємопов'язаними ознаками: типологія визначає домінантну функціональну роль об'єкта, контекст використання характеризує умови його функціонування та взаємодії з користувачем, а рівень інтерпретації культурної спадщини відображає характер звернення дизайнера до традиції та спосіб її проєктного переосмислення. Саме поєднання цих трьох складових забезпечує комплексне розуміння місця об'єкта у сучасному предметному середовищі.

Запропоновані категорії об'єктів предметного дизайну не є жорстко прив'язаними до окремих контекстів використання, однак окремі закономірності простежуються досить чітко. Так, меблеві, освітлювальні та побутові об'єкти функціонують у всіх виокремлених контекстах, змінюючи свої конструктивні, експлуатаційні та образні характеристики відповідно до вимог середовища. Об'єкти просторової організації та образно-семантичного формування середовища найбільшою мірою проявляють свій потенціал у громадських, виставкових та HoReCa-просторах, де вони беруть участь у зонуванні, формуванні атмосфери й культурної ідентифікації простору. Натомість артоб'єкти з предметною функцією переважно реалізуються у виставковому, музейному та концептуальному середовищі, хоча окремі приклади можуть інтегруватися й у громадські або житлові інтер'єри. Таким чином, категорія визначає функціональну природу об'єкта, контекст — особливості його функціонування, а рівень інтерпретації культурної спадщини — спосіб переосмислення традиції в конкретному дизайнерському рішенні.

Поєднання зазначених аналітичних складових дозволяє:

1. Визначати пріоритети дизайнерського рішення. Наприклад, у меблевому об'єкті для HoReCa домінантною функцією буде забезпечення ергономіки та довговічності, проте рівень стилізації або інтерпретації спадкових мотивів формує додатковий естетичний та символічний ефект.

2. Аналізувати варіативність використання об'єктів. Предмет одного типу у житловому та громадському контексті може виконувати різні функції та взаємодіяти зі спадковим матеріалом на різних рівнях, що підкреслює динамічний характер сучасного предметного дизайну.

3. Порівнювати дизайнерські стратегії. Завдяки типології можна співставляти об'єкти з різних середовищ і функціональних груп за ступенем реконструкції, цитування, стилізації, інтерпретації або концептуалізації, виявляючи закономірності та тенденції трансформації традиційних форм у сучасному середовищі.

Запропонований підхід ґрунтується на інтеграції трьох взаємодоповнювальних аналітичних площин: категоріально-функціональної типології, контекстів використання та рівнів інтерпретації культурної спадщини. Їх поєднання забезпечує комплексний аналіз об'єктів предметного дизайну, поєднуючи функціональний, середовищний і культурно-смисловий виміри та дозволяє не лише класифікувати об'єкти, а й прогнозувати їх сприйняття, роль у середовищі та потенційний вплив на користувацький досвід. У подальшому дослідженні запропонована система аналізу слугуватиме основою для:

- систематизації об'єктів у колекціях та експозиціях;
- розробки методичних рекомендацій для дизайнерів щодо використання спадкових мотивів у різних контекстах;
- аналізу сучасних тенденцій трансформації традиційних форм у межах житлових, громадських, комерційних та виставкових середовищ.

Таким чином, інтеграція категоріально-функціональної типології, контекстів використання та рівнів інтерпретації культурної спадщини формує цілісну аналітичну модель дослідження сучасного предметного дизайну. Вона

дозволяє комплексно оцінювати об'єкти, враховуючи їх функціональну роль, специфіку середовища використання та характер взаємодії з культурною спадщиною, що забезпечує багатовимірний аналіз сучасних дизайнерських практик. Це створює надійну аналітичну основу для подальшого дослідження ролі спадщини в сучасному дизайні та для виявлення закономірностей її трансформації в різних дизайнерських практиках.

2.2. Принципи образно-морфологічного формотворення об'єктів предметного дизайну

Визначивши матеріально-технологічні межі предметного дизайну, наступним кроком стає аналіз образно-морфологічних принципів, що формують візуальну і конструктивну ідентичність об'єкта. Морфологія предмета - це не лише його зовнішній силует, але й внутрішня структурна логіка, ритм елементів, пропорції та взаємозв'язок частин між собою та з контекстом використання. Образна складова в дизайні формується на перетині функціональних вимог, властивостей матеріалу та технологічних можливостей, що створює гармонійний баланс між практичністю та естетикою. Водночас сучасне формотворення дедалі частіше спирається не лише на художню інтерпретацію, а й на конструктивно-геометричні закономірності організації форми. Як зазначають О. Боднар і Т. Кротова, конструктивна геометрія виступає одним із базових інструментів сучасної проектної практики, забезпечуючи логічність побудови, пропорційність і структурну цілісність дизайнерського об'єкта [7]. Саме тому під час роботи з культурною спадщиною важливим є не лише відтворення окремих мотивів, а й осмислення принципів їх формотворення. У контексті цього дослідження такий підхід розширює аналіз трансформації традиційних форм, акцентуючи увагу не лише на їхній символічній інтерпретації, а й на закономірностях їх конструктивної організації.

Принципи образно-морфологічного формотворення предметного дизайну охоплюють різні аспекти, тому не належать до одного рівня аналізу. Одні з них

визначають композиційну організацію об'єкта (пропорційність, ритмічність), інші характеризують конструктивно-морфологічну будову форми (структурна інтеграція, функціональна артикуляція), а також її образно-пластичні та сенсорні властивості (виразність силуету, тактильність). У сукупності вони формують цілісну систему критеріїв, що забезпечує аналіз предмета як функціонального, конструктивного й художньо-образного цілого. З урахуванням зазначених аспектів доцільно виокремити такі основні принципи формотворення предметного дизайну:

1. **Пропорційність і масштаб** – співвідношення розмірів і форм елементів визначає зручність використання та естетичну сприйнятливність об'єкта. Пропорції можуть змінюватися залежно від середовища застосування: приватне середовище допускає більшу свободу масштабних рішень, публічне чи комерційне - сувору стандартизацію.
2. **Ритмічність та повторюваність елементів** – ритм елементів створює візуальну цілісність і підкреслює функціональні вузли. Повторюваність є конструктивною (модульні вузли) або декоративною (поверхневе текстурне оформлення), при цьому ритміка визначається як властивостями матеріалу, так і технологією виготовлення.
3. **Структурна інтеграція** – характер інтеграції частин об'єкта у єдину конструктивну систему. Матеріал і технологія задають межі, у яких досягається естетична та функціональна цілісність: оболонкові конструкції, каркасні системи, гібридні шари композитів.
4. **Виразність силуету та архетипність форми** – силует визначає перше сприйняття об'єкта і служить опорою для образної ідентифікації. У сучасному дизайні архетипи трансформуються: традиційні форми адаптуються під нові матеріали та технології, створюючи впізнаваність без прямого копіювання історичних моделей.
5. **Функціональна артикуляція** – внутрішня структура об'єкта відображає його функцію. Від чіткого виділення функціональних вузлів

до інтеграції прихованих механізмів - морфологія пояснює спосіб взаємодії користувача з предметом.

6. Тактильність і сенсорна взаємодія – сучасний дизайн враховує не лише зорове, а й тактильне сприйняття. Фактура, гладкість, пружність або м'якість матеріалу стають частиною образної мови об'єкта.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що сукупність розглянутих принципів визначає закономірності формотворення сучасного предметного дизайну, поєднуючи композиційні, конструктивні та образно-пластичні аспекти організації об'єкта. Їх взаємодія забезпечує цілісність дизайнерського рішення та створює методологічне підґрунтя для системного аналізу дизайнерських рішень, у що буде продовжено наступному підрозділі щодо семантичних та символічних аспектів предметного дизайну.

Урахування глибини структурної трансформації дозволяє виділити ключові етапи роботи сучасного дизайнера зі спадщиною. Осмислена робота передбачає глибоку інтеграцію культурного коду у формотворення, тому розпочинається з *аналізу традиційного прототипу*, який передбачає дослідження його морфології, пропорцій, конструктивної логіки, масштабності та функціональної доцільності. Це дозволяє визначити елементи, що можуть бути трансформовані без втрати змістової та функціональної цілісності. Наступним етапом є визначення *рівня впливу спадщини* на проєктне рішення, коли дизайнер свідомо обирає глибину інтеграції традиційних форм, ритму, пропорцій, колористики чи конструктивних принципів у сучасний об'єкт. Важливого значення набуває процес *переосмислення й адаптації*, який полягає не у буквальному відтворенні історичних зразків, а у перенесенні їхніх структурних закономірностей, матеріальних, технологічних та образних характеристик у сучасний контекст відповідно до актуальних функціональних вимог. При цьому проєктне рішення формується на основі *комплексної взаємодії* морфології, композиції, колористики, матеріалу та конструктивних особливостей, які виступають взаємопов'язаними засобами організації форми.

Завершальним принципом є *критичне осмислення культурної спадщини*, що унеможливорює поверхове цитування традиційних мотивів і передбачає їх свідомий відбір, інтерпретацію та адаптацію відповідно до сучасних потреб, забезпечуючи гармонійне поєднання історичного досвіду з інноваційними дизайнерськими рішеннями.

Одним із проявів сучасного підходу до інтерпретації культурної спадщини є застосування *методів інверсії*, що передбачають переосмислення звичних структурних, функціональних або образних взаємозв'язків між елементами об'єкта, що дає змогу формувати нові дизайнерські рішення без втрати зв'язку з культурним першоджерелом, забезпечуючи баланс між історичною впізнаваністю та сучасними проєктними вимогами. Такі принципи формотворення простежуються і в сучасних дослідженнях, зокрема у працях А. Гасем і О. Лагоди, які розглядають інверсію як один із дієвих інструментів творчої трансформації форми та пошуку нових композиційних рішень [21].

У результаті послідовності цих етапів сучасний предметний дизайн на основі культурної спадщини формує образи, що поєднують історичну впізнаваність і сучасну функціональність. Морфологічна трансформація, структурна інтеграція та критичне переосмислення культурних прототипів стають основою методології осмисленої роботи сучасного дизайнера.

Висновки до другого розділу

Запропоновано авторську категоріально-функціональну типологію об'єктів предметного дизайну на основі культурної спадщини, що ґрунтується на трирівневій структурі аналізу (середовищно-композиційному, предметно-функціональному та концептуально-художньому рівнях) і шести категоріях об'єктів. Типологія забезпечує системний аналіз сучасного предметного дизайну та допускає перетин категорій за умови визначення домінантної функціональної ролі об'єкта.

Обґрунтовано систему контекстів використання предметного дизайну, зокрема в житловому та громадському контексті, що дозволяє аналізувати

особливості функціонування дизайнерських об'єктів залежно від специфіки предметно-просторового середовища та характеру взаємодії з користувачем.

Визначено рівні роботи з культурною спадщиною (реконструкція, цитування, стилізація, інтерпретація та концептуалізація), які відображають ступінь проєктної трансформації традиційного першоджерела й можуть використовуватися як інструмент оцінювання характеру інтеграції культурної спадщини в сучасний предметний дизайн.

Систематизовано основні принципи дизайнерського формотворення на основі культурної спадщини, серед яких пропорційність і масштаб, ритмічна організація, структурна інтеграція, виразність силуету й архетипність форми, функціональна артикуляція, а також тактильність і сенсорна взаємодія. Доведено, що їх комплексне застосування забезпечує адаптацію традиційних прототипів до сучасних функціональних, конструктивних, технологічних та естетичних вимог.

Встановлено, що формотворчі пошуки культурної спадщини у предметному дизайні здійснюється через її аналітичне осмислення, структурне переосмислення, адаптацію та інтеграцію в сучасний проєктний контекст. Це дозволяє зберігати культурну впізнаваність об'єкта без втрати його актуальності.

Сформовано комплексну аналітичну модель дослідження предметного дизайну на основі культурної спадщини, що інтегрує категоріально-функціональну типологію, контексти використання, рівні роботи зі спадщиною та принципи формотворення. Запропонований інструментарій створює методичну основу для подальшого аналізу сучасних дизайнерських практик.

РОЗДІЛ 3.

СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ТА ФОРМОТВОРЧІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕГРАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ПРЕДМЕТНИЙ ДИЗАЙН

3.1. Авторські практики. Застосування аналітичної моделі

Для перевірки дієвості аналітичного інструментарію, сформованого в попередньому розділі, доцільно звернутися до авторських дизайнерських практик, реалізованих у різні роки та в різних освітньо-проектних умовах. У межах цього підпункту вони розглядаються не як самостійний творчий доробок, а як аналітичний матеріал, що дає змогу простежити застосування запропонованої категоріально-функціональної типології, контекстуального та образно-морфологічного аналізу на конкретних дизайнерських об'єктах. Відібрані приклади репрезентують різні етапи професійного становлення автора й охоплюють кілька напрямів предметного та середовищного проектування, що дозволяє оцінити придатність запропонованого інструментарію до аналізу дизайнерських рішень, відмінних за матеріалом, функцією та способами інтеграції культурної спадщини.

Одним із ранніх прикладів підходів до роботи зі спадщиною став авторський проєкт святкового молодіжного одягу *«Космацький» (2014)*, виконаний на основі традиційного кептаря із с. Космач, Косівського р-ну, Івано-Франківської обл. Вибір саме цього прототипу був зумовлений його композиційною цілісністю, виразною локальною впізнаваністю та високим декоративним потенціалом у контексті сучасного дизайну одягу. Основним завданням проєкту було створення сучасного образу, придатного до актуального використання, але такого, що зберігав би зв'язок із традиційною гуцульською культурою (Рис. В. 3.1.; Рис. В. 3.2. а,б).

У процесі проектування було збережено ключові ознаки традиційного виробу: матеріальну основу, технологію виготовлення, загальну логіку крою та орнаментально-композиційну структуру, характерну для космацького кептаря. Водночас авторське втручання стосувалося передусім стилізації декоративних

мотивів і зміни колористичного рішення. Традиційна світла гамма була замінена на глибші природні відтінки - темно-смарагдовий, вохристий, темно-багряний, - що дозволило зменшити контрастність і надати виробу сучаснішого візуального звучання. Металеве оздоблення також було адаптоване через використання сучасної фурнітури, стилістично наближеної до традиційного декору. Додатковим елементом ансамблю став пояс, виконаний у спорідненій стилістиці. У ньому збережено характерні для локальної традиції композиційні ознаки, проте вони також були переосмислені через художнє вирішення. Таким чином, проєкт демонструє приклад цитування традиційного прототипу, поєднаного зі стилізацією окремих декоративних і колористичних характеристик, без порушення впізнаваної локальної основи виробу. Для систематизації результатів аналізу авторського проєкту застосовано запропонований аналітичний інструментарій, що дає змогу зіставити традиційний прототип, характер його трансформації, функціональну адаптацію та рівень роботи зі спадщиною (Табл. 3.1).

Таблиця 3.1. Аналіз авторського проєкту святкового одягу «Космацький» на основі традиційного космацького кептаря.

Параметр аналізу	Характеристика проєкту «Космацький»
Типологія (категорія)	Об'єкти образно-семантичного формування середовища
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст (виставкові середовища)
Рівень роботи зі спадщиною	Цитування та стилізація - збережено технологічну основу, матеріал, композиційну логіку та локально впізнавані ознаки космацького кептаря, водночас змінено колористику та стилізовано декоративні мотиви
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → стилізація → геометризація → дизайнерський виріб
Матеріал виконання	Шкіра, метал
Організація праці	Ручна (дизайнер-ремісник)
Прояв традиції	Традиція зберігається у технології виготовлення, матеріалі, структурі орнаментальної композиції та локальній приналежності виробу
Дизайнерська стратегія	Створення сучасного виробу, що зберігає локальну впізнаваність і традиційну технологічну основу, але адаптований до актуального візуального сприйняття

Подібний підхід було спроектовано та реалізовано в проєкті шкіряних аксесуарів «Обидвоє» (2016), у межах якого для подружньої пари було створено дві сумки та два паски. Основою для проєктування слугували традиційні гуцульські шкіряні й металеві вироби - ташки, тобівки, букурійки та паски, а концептуальним візуальним джерелом стали хромолітографічні таблиці «Wzory przemyslu domowego. Wyroby metalowe wloscian na Rusi (Huculy)» (Львів, 1882) у художньому виконанні Северина Обста [186] (Рис. В. 3.3). У цьому випадку традиційні типологічні ознаки та декоративні принципи також зберігалися, проте адаптувалися до сучасного авторського виробу через стилізацію форми, оздобу та композиційної структури (Рис. В. 3.4).

Наступним етапом став проєкт колекції жіночого одягу та аксесуарів «*Ethnominimalism*» (2018), у якому традиційне гуцульське вбрання було переосмислене крізь призму стилю мінімалізму. На відміну від попереднього прикладу, де домінували цитування і стилізація локального прототипу, тут основний акцент зміщено на виявлення найбільш лаконічних формотворчих і орнаментальних ознак верхнього одягу Карпат (кептар, кожух, бунда, сердак, ін.) та їх подальше узагальнення (Рис. 3.5). За основу було взято прямий крій, геометризовану логіку композиції та окремі характерні мотиви кушнірського декору, які трансформувалися у стриману сучасну форму. У матеріальному вирішенні використано стримані нейтральні тканини та лаконічні акцентні матеріали - латунь, шкіру, позолоту (Рис. В. 3.6 а).

Концептуалізація в цьому проєкті пов'язане із самим принципом мінімалізму як художньої течії, що визначив загальну мову виробу: монохромність, простоту форми, функціональність і максимальне обмеження декоративних засобів. Стилiзація проявилася в узагальненні традиційних орнаментальних мотивів до найпростіших геометричних елементів і в перенесенні їх у нову декоративну систему. Інтерпретація стосується вже глибшого рівня переосмислення: традиційний одяг не відтворюється буквально, а слугує структурною основою для створення нового силуету, адаптованого до сучасного одягу. Декор водночас виконує і практичну функцію, зокрема у

формуванні кишень. Додатком до моделей стали лаконічні шкіряні аксесуари, стилізовані за мотивами традиційної гуцульської ташки (Рис. В. 3.6 б).

Дизайнерська стратегія проєкту полягала у перевірці можливості передати етнокультурну ідентичність засобами стилістики, що зовні є протилежною традиційному декоративному вбранню. Саме через мінімалізм було здійснено спробу виявити найстійкіші формальні й смислові ознаки гуцульського прототипу та довести, що етнічна виразність зберігається навіть за умов радикального спрощення форми й декору. Таким чином, описаний проєкт демонструє поєднання концептуалізації, стилізації та інтерпретації, де традиція зберігається не у буквальному відтворенні, а у переосмисленій структурі форми, декору і способу візуальної присутності. Узагальнення формотворчих і змістових ознак проєкту наведено в Табл. 3.2.

Таблиця. 3. 2. Аналіз авторського проєкту ансамблю шкіряних сумок на основі запропонованого аналітичного інструментарію.

Параметр аналізу	Характеристика проєкту колекції одягу «Ethnominimal»
Типологія (категорія)	Об'єкти образно-семантичного формування середовища / Арт-об'єкти з предметною функцією
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст (виставкові середовища)
Рівень роботи зі спадщиною	Стилізація, інтерпретація, концептуалізація - традиційні формотворчі та орнаментальні ознаки кептаря узагальнюються, адаптуються до сучасного одягу й переосмислюються крізь принципи мінімалізму
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → узагальнення/стилізація → геометризація/редукція форми → дизайнерський об'єкт
Матеріал виконання	Текстиль, шкіра, метал.
Організація праці	Ручна (дизайнер-ремісник)
Прояв традиції	Традиція зберігається у силуетній основі, логіці декоративної композиції та у відсиланні до локальних форм гуцульського вбрання
Дизайнерська стратегія	Концептуальне переосмислення етнічної форми засобами мінімалізму.

Для демонстрації застосування запропонованих принципів образно-морфологічного формотворення було розроблено цифрову модель, що демонструє послідовне переосмислення традиційного прототипу у сучасний

предмет дизайну. Як вихідний об'єкт обрано гуцульський різьблений стіл з експозиції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського в Коломії. Послідовність трансформації (Рис. 3.7) охоплює кілька етапів: узагальнення базових структурних ознак форми, геометризацію та редукцію декоративної деталізації, подальше масштабування й адаптацію до нового середовища, а також можливу модульну або системну перебудову (Рис. В.3.8 а-д.)

Таким чином, візуалізація дозволяє простежити, яким чином традиційний предмет переосмислюється на рівні силуету, пропорцій та просторової організації. Водночас наведена схема не претендує на універсальність у кожному окремому випадку, а радше фіксує найбільш типові напрями морфологічної трансформації, які можуть реалізовуватися повністю або частково залежно від проєктного завдання. Зв'язок між традиційним прототипом і сучасним дизайнерським рішенням простежено в Табл. 3.3.

Таблиця 3.3. Аналіз морфологічної трансформації на прикладі цифрової моделі.

Параметр аналізу	Характеристика цифрової моделі
Типологія (категорія)	Меблевi об'єкти / Об'єкти просторової організації
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст.
Рівень роботи зі спадщиною	Стилізація / Інтерпретація - традиційний прототип переосмислюється через структурну зміну форми, пропорцій і способу функціонування у сучасному середовищі.
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → узагальнення/стилізація → геометризація / редукція форми → масштабування та адаптація до нового середовища → модульність / системність → дизайнерський об'єкт.
Матеріал виконання	Дерево, скло.
Організація праці	Проектна візуалізація для промислового виробництва.
Прояв традиції	Характерні ознаки декоративно-пластичного прототипу.
Дизайнерська стратегія	Морфологічне переосмислення традиційного прототипу.

3.2. Майстерневі практики предметного дизайну

У сучасному предметному дизайні значна частина експериментів зі спадщиною відбувається у середовищі авторських майстерень. Саме такі практики часто стають простором первинного пошуку нових способів роботи з традиційними формами, матеріалами та культурними образами. В умовах невеликих майстерень дизайнер або художник має більшу свободу експерименту, що дозволяє апробувати різні підходи до інтерпретації культурної спадщини - від безпосереднього звернення до ремісничих технологій до концептуального переосмислення традиційних образів. З огляду на це розгляд дизайнерських рішень доцільно розпочати саме з цього сегмента, адже він найвиразніше демонструє ті початкові механізми взаємодії зі спадщиною, які згодом можуть трансформуватися у більш масштабні виробничі або інституційні моделі. У цьому підпункті розглянуто низку прикладів, що демонструють різні способи роботи з традиційними культурними образами та ремісничими традиціями у сучасному предметному дизайні.

Показовим прикладом авторської майстерневої практики, у якій традиційна керамічна спадщина отримує сучасне продовження, є діяльність косівських майстрів-керамістів родини Троць. У своїй роботі вони спираються на характерні технологічні та декоративні принципи косівської кераміки, використовуючи традиційну систему орнаменталізації, колористики та матеріалу, проте застосовують ці елементи у створенні широкого спектру сучасних функціональних предметів. У виробках майстрів керамічна мова не копіюється буквально, а природно розвивається у межах авторської практики та розпису. Поряд із декоративним посудом створюються світильники, настінні композиції, елементи кухонного обладнання та інші предмети повсякденного користування. У дизайнерському аспекті це означає розширення функціональної типології традиційної кераміки: усталені матеріал, технологія та декоративна система переносяться на нові дизайн-об'єкти, форма й конструкція яких визначаються сучасними сценаріями використання. Таким чином ремісничі принципи продовжують функціонувати у сучасних формах предметного дизайну,

зберігаючи впізнавану стилістику косівської кераміки. Водночас створені майстрами об'єкти формують і їхнє власне житлове середовище, у якому керамічні вироби органічно поєднуються з іншими елементами інтер'єру. У цьому випадку реміснича традиція виступає не лише джерелом окремих предметів, а й основою формування предметного простору, що демонструє приклад її реконекстуалізації у сучасному побуті (Рис. А.1-А.4).

Таблиця 3.4. Аналіз майстерневої практики родини Троць.

Параметр аналізу	Характеристика майстерневої практики родини Троць.
Типологія (категорія)	Об'єкти сервірування та побуту \Освітлювальні об'єкти\ Об'єкти просторової організації.
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст (HoReCa).
Рівень роботи зі спадщиною	Реконструкція, Цитування та Інтерпретація - традиційна технологія та декоративна система косівської кераміки застосовуються у сучасних функціональних предметах.
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → масштабування та адаптація до нового середовища.
Матеріал виконання	Глина (кераміка).
Організація праці	Ручна (художник-ремісник).
Прояв традиції	Традиція зберігається у технології, матеріалі та орнаментальній системі виробів.
Дизайнерська стратегія	Перенесення традиції в сучасний просторовий і побутовий контекст (реконтекстуалізація).

Подібна тенденцію спостерігається і в інших майстерневих практиках регіону. Так, у вітальні майстрів Івани Козак-Ділетти поєднуються авторська кахляна каміно-піч, керамічний посуд і різьблені меблі (Рис. А.5.), тоді як у житлі майстра Василя Швеця композиційним центром інтер'єру виступає камін, доповнений авторськими тарелями та текстилем локального виробництва. З позицій предметно-просторового проектування ці приклади демонструють формування середовища через взаємодію функціональних дизайн-об'єктів різного типу, де кераміка, меблі, текстиль і камін утворюють цілісну композиційну та функціональну систему. Ще приклади трапляються і в

інших помешканнях косівських майстрів, де традиційні ремісничі вироби органічно інтегруються у сучасний побут, підтримуючи безперервність ремісничої традиції.

Схожий принцип поєднання традиції та авторського підходу простежується у творчій діяльності педагогів родини Захарків. Цікавою особливістю цієї практики є те, що звернення до культурної спадщини відбувається не в межах одного ремесла, а реалізується у кількох матеріальних середовищах - кераміці, писанкарстві та ювелірному мистецтві (Рис. А.6-А.8).

Зокрема, *Руслана Захарків* працює у сфері писанкарства, розвиваючи авторський напрям геометричного розпису. У її роботах традиційна писанкова символіка трансформується у стилізовані, здебільшого геометричні, орнаментальні композиції, де зберігається принцип ритмічної побудови та декоративної рівноваги, характерний для народної орнаментики. Інший напрям роботи родини представляє *Іван Захарків*. У своїх керамічних výroбах митець звертається до традицій косівської кераміки, проте формує власну систему орнаменталізації та стилістики розпису. У декоративних тарелях, панно, скульптурних об'єктах та інших керамічних výroбах він використовує авторську інтерпретацію косівського розпису, де традиційні мотиви поєднуються з геометризованими композиційними рішеннями. Ще одним прикладом роботи зі спадщиною у межах родинної майстерневої традиції є діяльність *Олександра Захарківа*. Працюючи у сфері ювелірного мистецтва, художник звертається до форм гуцульського мосяжництва. У výroбах традиційні прикраси («згарди та шелести») виступають як джерело формотворчих рішень: частина об'єктів відтворює традиційні типи прикрас, тоді як інші демонструють їх сучасне осмислення через узагальнення форми та авторську стилізацію.

Таким чином, діяльність родини Захарків демонструє, як у межах трьох майстерневих традицій культурна спадщина набуває різних форм художнього переосмислення (цитування, стилізація, інтерпретація) у різних категоріях об'єктів предметного дизайну, формуючи багатовекторну модель сучасної

авторської творчості. У проєктному вимірі спільним для цих практик є робота з традиційним прототипом як вихідною моделлю, окремі морфологічні та декоративні характеристики якої відбираються, трансформуються й адаптуються відповідно до матеріалу, технології та функції нового об'єкта.

Приклад авторської роботи з традицією демонструє творчість художниці-керамістки *Зореслави Вацик*. У своїх роботах вона також працює з традиційними технологіями косівської кераміки, розвиваючи водночас власну манеру декоративного розпису. Для її творів характерні більш сюжетні та динамічні композиції з тонко проробленою графічною деталізацією. Мисткиня створює різні типи виробів - посуд, декоративні панно, малу пластику та керамічні прикраси. Особливу увагу привертають ювелірні об'єкти з кераміки, у яких простежується звернення до форм гуцульського мосяжництва, що демонструє можливість інтерпретації форм з одного ремесла у матеріалі іншого (Рис. А.9-А.10). Така міжматеріальна трансформація змінює не лише технологію виконання, а й масштаб, пластику та спосіб функціонування прототипу, перетворюючи його на новий дизайн-об'єкт зі збереженням упізнаваної формотворчої основи.

Доцільно розглянути і творчість майстрині декоративного ткацтва *Оксани Атаманюк*. У своїй практиці вона звертається до текстильних традицій Покуття та Гуцульщини, інтерпретуючи їх у інтер'єрних та одягових виробках. Працюючи у техніках ремізно-човникового ткацтва, мисткиня створює декоративні тканини з характерними квітково-геометричними мотивами та контрастними колірними поєднаннями. Традиційні орнаментальні принципи у її роботах поєднуються з авторським композиційним баченням, що формує впізнавану художню мову. Поряд із виробами, які безпосередньо апелюють до народної орнаментики, у творчості з'являються й більш узагальнені гобеленові композиції, у яких традиційні текстильні засади поєднуються з сучасними художніми рішеннями. У такий спосіб локальна текстильна спадщина отримує нові форми вираження у сучасному дизайнерському середовищі (Рис. А.11-А.12). Дизайнерська складова цієї практики виявляється у пристосуванні

традиційних технологічних і композиційних принципів ткацтва до різних функціональних типів виробів — від інтер'єрного текстилю до елементів одягу.

Поряд з предметним дизайном, актуалізація традицій українського ткацтва простежуються і у сфері сучасного художнього текстилю, зокрема у творчості художниці *Ярослави Ткачук*. У своїх текстильних композиціях мисткиня звертається до народної образності, поєднуючи метал, позолоту та локальний гербарій, проте переосмислює їх у концептуальному ключі. Джерелами натхнення для окремих робіт виступають іконографічні культурні образи козака Мамаю чи архетипна форма крою української сорочки, що трансформуються у текстильні гобелени, декоративні структури чи арт-інсталяції (Рис. А.13-А.14).

Студія художніх меблів *LYS*, заснована митцями Андрієм та Ольгою Лис у своїй практиці поєднують функціональний дизайн меблів із художнім опрацюванням деревини, використовуючи натуральні матеріали, ручне геометричне різьблення та прийоми художньої пластики дерева. Показовими роботами студії є дзеркала *«Гармонія стихій»* та *«Кульбаба»*, у яких поєднуються органічна художня пластика дерев'яної форми та узагальнена геометрична різьба. Саме геометричний характер декору виступає своєрідним відгуком традиційної народної орнаментики у різьбі по дереву, проте подається у спрощеному трактуванні. Подібний підхід простежується і у меблевому об'єкті *«Лісова легенда»*, де фасади комода вирішені як композиція рельєфних та фактурних площин, що поєднують декоративний мотив із конструктивною формою предмета (Рис. А.15-А.16). Тут традиційний принцип різьбленої поверхні включається безпосередньо у формотворення дизайн-об'єкта: декоративне опрацювання фасаду узгоджується з його конструкцією, функцією зберігання та загальною геометрією меблевої форми.

Серед сучасних майстерневих практик, що розвивають традиції художньої обробки дерева, вирізняється діяльність творчої майстерні *«КОКА»*. Микола Стринадюк разом із родиною працюють у руслі гуцульського різьбярства, створюючи декоративні та функціональні предмети з дерева

(декоративні пласти та тарелі, скриньки, ікони, прикраси та інші предмети). У виробках майстрів вироблена орнаментика поєднується з авторською інтерпретацією народного мистецтва. Окрім різьби, у композиції об'єктів інтегруються елементи інших ремесел - кераміки, писанкарства, художньої обробки металу, розпису на склі, ткацтва (Рис. А.18-А.19). Такий підхід формує впізнаваний художній почерк майстерні, заснований на поєднанні різних матеріалів і виразній грі фактур суміжних матеріалів. З погляду дизайнерського проєктування поєднання дерева, кераміки, металу й текстилю розширює формотворчі можливості предмета, оскільки властивості кожного матеріалу залучаються до побудови його пластики, фактури та конструктивно-декоративного рішення. Важливою складовою діяльності родини є також поєднання майстерні з приватним родинним музеєм, де представлені роботи кількох поколінь майстрів, що підкреслює тяглість і життєздатність традиції у сучасному мистецькому середовищі (Рис. А.17). Ключові характеристики інтерпретації культурної спадщини в цьому прикладі систематизовано в Табл. 3.5.

Таблиця 3.5. Аналіз майстерневої практики родинної майстерні «Кока».

Параметр аналізу	Характеристика практики КОКА
Типологія (категорія)	Об'єкти сервірування та побуту, Об'єкти просторової організації.
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст (HoReCa).
Рівень роботи зі спадщиною	Стилізація / Інтерпретація - стилізовані орнаментальні принципи гуцульської різьби переосмислюються через інтеграцію елементів інших ремесел.
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → стилізація → масштабування та адаптація до нового середовища → дизайнерський об'єкт.
Матеріал виконання	Дерево (домінант), додаткові: кераміка, текстиль, метал, біоматеріал, інші.
Організація праці	Ручна (майстер-ремісник).
Прояв традиції	Традиція зберігається у технології, матеріалі та орнаментальній системі виробів.
Дизайнерська стратегія	Міжремісничка інтерпретація традиції та формування авторського художнього почерку.

Розглянуті приклади авторських і майстерневих практик демонструють різні моделі роботи зі спадщиною у сучасному предметному дизайні. У діяльності окремих митців та родинних майстерень традиційні ремісничі технології не лише зберігаються, а й отримують нові форми розвитку через авторську інтерпретацію матеріалу, орнаменту та функції предмета. При цьому традиція проявляється як у прямому використанні характерних декоративних елементів, так і в більш узагальненому зверненні до принципів формотворення, композиції чи матеріальної культури. Важливою особливістю таких практик є їхня гнучкість та відкритість до експерименту: у межах невеликих майстерень ремісничі знання поєднуються з індивідуальним художнім баченням, що дозволяє трансформувати локальну культурну спадщину у сучасні предметні форми. Таким чином, авторські майстерні виступають одним із ключових середовищ актуалізації традиційного мистецтва, де формуються нові підходи до роботи зі спадщиною, що згодом можуть впливати і на ширші дизайнерські практики.

3.3. Дизайнерські бренди та серійне виробництво

Навідміну від індивідуальних творчих практик, де домінує експериментальний підхід у сфері дизайнерських брендів традиційні мотиви інтегруються у більш структуровані виробничі моделі. У цьому середовищі звернення до культурної спадщини поєднується з принципами сучасного дизайну, серійного виробництва та ринкової комунікації. Аналіз сучасного предметного дизайну свідчить, що конкурентоспроможність виробу дедалі більше визначається поєднанням функціональності, інноваційності та цілісного образного рішення. Подібну тенденцію відзначають J. Yin та Т. Кротова, наголошуючи, що сучасний дизайн промислових виробів передбачає інтеграцію технологічних інновацій із комплексним формуванням користувацького досвіду та візуальної ідентичності продукту [188]. Саме тому у брендових практиках традиція нерідко виступає не лише джерелом формотворення, але й важливим елементом ідентичності продукту, що визначає його художній образ,

стилістику та позиціонування у сучасному культурному й економічному контексті. У цьому підпункті розглянуто низку прикладів дизайнерських брендів, у діяльності яких простежуються різні підходи до інтерпретації культурної спадщини у серійному предметному виробництві.

Одним із яскраво виражених прикладів сучасного дизайнерського бренду, що працює з традиційними ремісничими практиками, є проєкт *Gushka*, заснований у карпатському регіоні на основі традицій виготовлення вовняних ліжників. Бренд сформувався як ініціатива, пов'язана з культурним простором «Дідова хатчина», де поєдналися ідеї збереження локальних ремесел і створення сучасного предметного дизайну (дану формацію ми ширше розглянемо в контексті об'єктів громадського простору). Основою продукції бренду є вироби з натуральної овечої вовни - килими, ліжники, подушки, стільці, пуфи, верхній одяг та інші текстильні об'єкти для інтер'єру. Традиційні ліжники, які історично використовувалися як побутові текстильні вироби, у проєктах *Gushka* трансформуються у авторські текстильні об'єкти та елементи сучасного інтер'єру. У їх виробництві використовуються традиційні технології карпатського ткацтва, зокрема робота з ручною пряжею та натуральною вовною, отриманою від місцевих фермерських господарств.

Тому бренд не обмежується відтворенням традиційних виробів, а пропонує їх сучасну дизайнерську інтерпретацію. Дизайн колекцій часто ґрунтується на узагальнених природних образах Карпатського середовища - води, лісу або гірського ландшафту, що відображається у кольорових рішеннях і текстурі тканин. Важливо, що у діяльності *Gushka* традиційне ремесло функціонує вже не лише як локальна майстернева практика, а як дизайнерський бренд, у межах якого вироби створюються серіями, формуються тематичні колекції та вибудовується впізнавана стилістика продукту (Рис. А.20-А.22). Дизайн-процес у цьому випадку охоплює не лише стилістичне оновлення традиційного ліжника, а й перегляд його предметної типології, масштабу та функціональних сценаріїв, завдяки чому одна реміснича технологія стає

основою для проектування текстилю, меблів і предметів інтер'єру. Результати розгляду кейсу подано у форматі аналітичної таблиці (Табл. 3.3).

Таблиця 3.6. Аналіз виробів дизайнерського кейсу Gushka.

Параметр аналізу	Характеристика бренду Gushka
Типологія (категорія)	Об'єкти просторової організації., Меблеві об'єкти.
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст (HoReCa).
Рівень роботи зі спадщиною	Цитування /Стилізація / Інтерпретація - традиційна технологія та матеріал зберігаються, однак візуальна мова стилізується, а вироби адаптуються до сучасного інтер'єру.
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → узагальнення → масштабування та адаптація до нового середовища→ дизайнерський об'єкт.
Матеріал як формотворчий чинник	Текстиль (вовна).
Організація праці	Гібрид: ручна+ напівпромислова.
Прояв традиції	Традиція зберігається у технології виготовлення, матеріалі.
Дизайнерська стратегія	Актуалізація традиційного ремесла через сучасний предметний дизайн і брендову ідентичність.

Щодо актуалізації традиційного ремесла слід згадати діяльність київського бренду *Shkoura*. Художниця та майстриня ткацтва Олесь Заїка чи не вперше звернулася до технік карпатського ліжникарства у створенні сучасного верхнього одягу. У колекціях бренду традиційна фактурна вовняна тканина використовується для виготовлення пальт, жилетів, панам та інших елементів гардеробу. При цьому характерна пластика матеріалу поєднується з авторською графічною орнаментикою, що надає виробам виразної сучасної стилістики. Згодом подібний підхід до використання ліжничкового полотна почав поширюватися і серед народних майстрів регіону, що призвело до появи різноманітних варіантів одягу з традиційного матеріалу. Таким чином, дизайнерська практика бренду стала одним із чинників розширення сфер застосування ліжникарства, перенісши його з побутового текстилю у сучасний одяговий дизайн (Рис. А.23).

Поєднання традиційних декоративних мотивів із предметним дизайном простежується в діяльності бренду *Gonta wood*. Майстерня спеціалізується на створенні дерев'яних аксесуарів та предметів побуту, серед яких сумки, елементи посуду й інші декоративно-функціональні вироби. Характерною особливістю продукції є поєднання природних матеріалів (дерева та шкіри) із ручним декоруванням, виконаним у техніках різьблення та стилізованого розпису. У художньому оформленні виробів активно використовуються мотиви гуцульського народного мистецтва, зокрема орнаментальні композиції, споріднені з різними народними традиціями. Водночас у предметах бренду ці елементи набувають нової форми через застосування сучасних конструктивних рішень, контрасту матеріалів і виразної гри фактур дерева, шкіри та металу. Такий підхід дозволяє поєднувати традиційні декоративні принципи з актуальною мовою предметного дизайну (Рис. А.24). При цьому проектне рішення формується через взаємозалежність конструкції, функції та матеріалу: жорстка дерев'яна основа визначає геометрію об'єкта, тоді як шкіра, метал і різьблений декор диференціюють його функціональні та візуальні елементи.

Як наслідок вдалої інтерпретації є колекція «*Strikha*» від дизайн-студії *Faina Design*, у якій використано техніку плетіння з лози. Вироби серії, підвісний світильник та настільна лампа, створюються вручну майстрами з використанням гнучкої лози, завдяки чому формується характерна фактурна поверхня, подібна до традиційних плетених виробів (Рис. А.25). Співзвучний принцип спостерігаємо і в бренду *Ruda*, в яких форми світильників (настільні лампи та торшери) апелюють до образу традиційної солом'яної стріхи українського житла, що символічно пов'язується із поняттями захисту та домашнього простору (Рис. А.26). Таким чином, традиційні принципи народного соломоплетіння трансформуються у сучасні предмети освітлення та інтер'єрного декору. У цьому випадку реміснича технологія не відтворюється буквально, а переосмислюється через масштаб, форму та функцію дизайнерського об'єкта, що дозволяє інтегрувати мотиви традиційних виробів з лози.

Більш концептуальний і свідомий підхід до роботи з культурною спадщиною у сфері предметного дизайну демонструє *Михайло Саморіз* та його проєкт «*GominGir*». У своїй практиці дизайнер на рівні цитування, інтерпретації та концептуалізації звертається до матеріальної культури та технологій традиційних ремесел, залучаючи до реалізації виробів народних майстрів. Показовим прикладом є об'єкти освітлення та меблі: «*Gont Vase*», «*GontComode*», «*GontTable*» образ і фактура яких відсилає до традиційної дерев'яної покрівлі з «гонту», характерної для архітектури Карпатського регіону. У виробках геометрія дерев'яних елементів формує ритмічну структуру поверхні, що переосмислює конструктивний принцип традиційного покриття, трансформуючи його у сучасний предмет інтер'єру. Інше звернення проявляється у проєкті «*Hutsul Carving Chandelier (HCC7)*» - підвісному світильнику, декорованому елементами гуцульської різьби по дереву. Важливо, що різблення для цього об'єкта виконується вручну знаним майстром гуцульської різьби *Іваном Гіндеєм*, що дозволяє інтегрувати автентичну ремісничу техніку у сучасний дизайнерський продукт. У цих випадках сучасні форми інспіровані традиційною покрівлею, тоді як орнаментальна мова гуцульської різьби виступає не лише цитатою, а й інтерпретується як структурний елемент сучасного світильника (Рис. А.27;А.28). Отже, дизайнерська трансформація здійснюється на двох рівнях: морфологічному — через перенесення конструктивного принципу гонтового покриття у форму меблів, та матеріально-декоративному — через інтеграцію традиційної різьби у структуру сучасного дизайн-об'єкта.

Продовжуючи розгляд меблевих об'єктів, варто звернути увагу на більш комерційний бренд *Shishka Project*. Серед широкого асортименту інтер'єрної фурнітури вирізняєм серію приліжкових тумб «*Pleteni*», де дизайнерське рішення поєднує сучасну меблеву конструкцію з фактурними декоративними прийомами, що безперечно відсилають до традиційної вишивки. Однак, вишиті фасади тумб — це не буквально відтворення, а узагальнений стилізований орнаментальний мотив «дерево життя», виконаний та інтегрований в предмет

доволі гармонійно (Рис. А.29;А.30). В більш концептуальній парадигмі бренд реалізовує лімітовану серію крісел, стільців і пуфів, оббивка яких виконана з авторськими текстильними принтами дизайнера Євгенія Литвиненка. У цих роботах простежується звернення до художньої спадщини українського модернізму першої половини ХХ століття. Джерелом натхнення для створення орнаментальних композицій стали твори таких митців, як Василь Кричевський, Олександр Саєнко, Анатоль Петрицький, Соня Делоне та інші. Звернення до творчої спадщини митців зумовлене тим, що їхня художня практика стала важливим етапом формування стилістики українського модернізму. Синтез народної орнаментальної традиції та новітніх мистецьких тенденцій, здійснений у їхніх творах, сьогодні розглядається як вагомий пласт культурної спадщини, що слугує вже незалежним джерелом інтерпретації у сучасному предметному дизайні. У проєктному процесі таке джерело трансформується відповідно до морфології конкретного дизайн-об'єкта: орнаментальна композиція співвідноситься з площиною меблевого фасаду або текстильної оббивки, її масштабом, ритмом і конструктивним членуванням предмета.

Показовим прикладом сучасного дизайнерського бренду, що активно працює з образами традиційної культури, є *GUNIA Project*, у продукції якого представлено порцеляновий сервірувальний посуд, декоративні елементи для інтер'єру та допоміжні аксесуари. Вироби бренду, зокрема предмети кераміки, вирізняються художнім ручним розписом, у якому простежуються мотиви, натхненні різними видами українського народного мистецтва - традиційною вишивкою, килимарством, писанкарством, народними настінними розписами та іконописом на склі. При цьому джерела натхнення не відтворюються буквально: орнаментальні елементи трансформуються у наївно-узагальнену декоративну мову, що формує впізнавану стилістику бренду. Таким чином, у предметах *GUNIA* традиційні образи та символи народного мистецтва виступають основою для сучасної стилізації, де історичні мотиви адаптуються до формату серійного дизайнерського продукту (Рис. А.31). Розглянемо ці

прикладі теж крізь призму аналітичного інструментарію дослідження, що дозволяє визначити характер роботи бренду із традиційними джерелами.

Таблиця 3.7. Аналіз виробів дизайнерського кейсу Gunia Project.

Параметр аналізу	Характеристика бренду Gunia
Типологія (категорія)	Об'єкти сервірування та побуту / Об'єкти просторової організації.
Контекст використання	Житловий контекст, Громадський контекст (HoReCa).
Рівень роботи зі спадщиною	Стилізація / Інтерпретація - використання стилізованих, але впізнаваних традиційних мотивів у декоративному розписі порцеляни, без буквального їх копіювання.
Морфологічна трансформація	Традиційний прототип → стилізація → масштабування та адаптація до нового середовища → дизайнерський об'єкт
Матеріал виконання	Кераміка (порцеляна)
Організація праці	Гібрид: ручна+ напівпромислова
Прояв традиції	Традиція зберігається у прочитанні траційних орнаментальних елементів.
Дизайнерська стратегія	Декоративна стилізація традиційних образів та символів у форматі ручного та серійного керамічного продукту.

Співзвучний підхід до роботи, але у вужчому форматі виробництва, простежується в серії керамічних виробів бренду *Yaglyna*, де джерелом натхнення виступає орнаментальна система косівської мальованої кераміки. Характерні мотиви традиційного розпису інтерпретуються у серії сучасного порцелянового посуду, де традиційні орнаменти подаються у стилізованій та узагальненій декоративній формі (Рис. А.32).

Проведений аналіз авторських майстерневих практик і дизайнерських брендів дозволяє стверджувати, що сучасний предметний дизайн на основі культурної спадщини розвивається не шляхом буквального відтворення традиційних зразків, а через їх творчу трансформацію. Незважаючи на різноманітність підходів, у більшості розглянутих кейсів простежуються спільні закономірності формотворчих пошуків, серед яких: функціональна адаптація традиційних предметних типів до сучасних сценаріїв використання,

морфологічне узагальнення та геометризація форми, конструктивне переосмислення традиційних прототипів, інтеграція ремісничих технологій і матеріалів у нові предметні категорії, міжремісниче перенесення художніх принципів, зміна масштабу та контексту використання, а також образно-семантична інтерпретація культурних кодів. Саме сукупність цих підходів забезпечує формування сучасної дизайнерської форми, яка не копіює традицію, а розвиває її відповідно до актуальних функціональних, технологічних, естетичних і соціокультурних потреб.

3.4. Предметний дизайн у житловому та громадському контексті

У сучасних інтер'єрних, виставкових і HoReCa-середовищах культурна спадщина проявляється дещо інакше, ніж у межах окремого предмета, оскільки тут вона включається не лише у форму конкретного об'єкта, а й у загальну структуру простору. У таких випадках виокремлюється кілька типових способів її просторової інтеграції. Наприклад, *введення автентичних предметів*, що виявляється через безпосередню присутність у середовищі традиційних елементів (меблів, кераміки, текстилю чи побутових речей), які зберігають роль впізнаваних носіїв локальної культури. Популярна на сьогодні *орнаментально-матеріальна інтерпретація* пов'язана з використанням характерних фактур, кольорів, декоративних мотивів і природних матеріалів, що відсилають до ремісничої традиції без буквального відтворення історичного середовища. *Реконтекстуалізація традиційного середовища* відбувається тоді, коли сама модель житла, побуту, майстерні чи ремісничого простору адаптується до сучасних функцій проживання, експонування, відпочинку або комерційного використання. Натомість *концептуально-образне моделювання простору* ґрунтується не на прямому цитуванні, а створенні архетипного образу чи символічного настрою, через що традиція присутня опосередковано. У практиці ці способи можуть поєднуватися, однак зазвичай один із них виступає

провідним, тоді як інші лише підсилюють загальне образно-сміслове рішення середовища.

Показовим прикладом переосмислення традиційної орнаментальної культури у сучасному громадському інтер'єрі є проєкт «Дужа», розроблений студією *BureauX*. У концепції простору дизайнери звертаються до образності української вишивки, зокрема до червоно-чорної колористики рушникових орнаментів. Це джерело натхнення проявляється у кольоровій схемі інтер'єру - білі фактурні стіни, чорні конструктивні елементи та червоні акценти у меблях. Характерним прийомом є використання металевих сітчастих перегородок, у яких грубими нитками переплітаються узагальнені орнаментальні мотиви, що нагадують структуру традиційної вишивки. Подібні геометризовані елементи застосовано і в інших деталях інтер'єру - у декорі столів та настінному оформленні. Водночас у просторі присутні і прямі візуальні посилення на традицію, зокрема використання автентичних вишитих рушників як декоративного акценту (Рис. А.33). З позицій дизайну середовища традиційний орнамент тут виконує не лише декоративну функцію, а стає інструментом просторової організації: його геометрія трансформується у конструкцію перегородок, повторюється в предметних елементах і разом із колористикою формує цілісну візуальну систему інтер'єру. Подібні прийоми дизайнери застосовують і в житлових інтер'єрах, варіюючи колористику відповідно до побажань замовників. У просторах використовуються орнаментований текстиль, меблі та світильники українських брендів, а також природні матеріали й декоративні елементи, що відсилають до традиційної ремісничої культури (Рис. А.34).

У проєкті гостьових будиночків, розробленому архітектурно-дизайнерським бюро *YOD Group*, інтер'єр формує предметне середовище, що відсилає до образності традиційного українського житла. Простір вирішено у стриманій світлій гамі: біломазані стіни, природні матеріали та мінімалістичні форми меблів створюють асоціацію з пластикою традиційної хати. У центрі інтер'єру з'являється камін, що трактується як сучасна алюзія на традиційну

під. Серед предметних акцентів - тканий ліжник, що замінює звичний килим, мінімалістичний свічник-«трійця», округлені дерев'яні меблі та декоративні елементи, що інтерпретують традиційну ремісничу культуру. Додатковим образним прийомом виступає стеля, стилізована під гонт, яка формує відчуття матеріальної фактури традиційного даху. Архітектурний образ будиночків продовжує цю ідею на рівні форми: силует споруди відсилає до архетипу української хати-мазанки з очеретяним дахом. Великі скляні площини замінюють традиційні глухі стіни, відкриваючи інтер'єр до природного ландшафту. У проєкті реалізується стратегія концептуально-образного вирішення та інтерпретації архетипу (Рис. А.35-А.37). У дизайнерському аспекті архетип традиційного житла тут трансформується на різних рівнях проєктування: силует визначає архітектурний образ, під переосмислюється як функціонально-композиційний центр інтер'єру, а гонт, ліжник і традиційні предметні форми переводяться у матеріально-фактурні та предметні акценти сучасного середовища.

Розглядаючи контекст гостьових будинків, на нашу думку, найбільш стратегічно вдалою практикою щодо сучасного переосмислення традиційного житла у сфері туристичної інфраструктури є комплекс «Дідова Хатчина» у селі Яворів на Косівщині. Простір сформовано на родинній ділянці як середовище, у якому локальна культурна спадщина не лише зберігається, а й адаптується до сучасного комерційного ринку. Комплекс містить гостьові будиночки, ресторан, господарські споруди та елементи традиційного гірського укладу, зокрема полонинське й сироварне господарство (Рис. А.38). Предметне наповнення інтер'єрів вибудоване на поєднанні природних матеріалів - дерева, каменю, металу, глини, льону, вовни та шкіри. Важливу роль відіграють автентичні або переосмислені елементи традиційного побуту: старовинна гуцульська скриня використовується як функціональний стіл, різьблені балки виконані місцевими майстрами, а текстильне середовище формують ліжники, пуфи, покривала та подушки бренду *Gushka*, що виріс із цього ж культурного контексту. Декор доповнюють родинні речі, елементи народного строю,

музичні інструменти та графічні роботи, пов'язані з гуцульською тематикою. Просторове вирішення інтер'єру також виявляє риси, співзвучні японській естетиці: ґратчасті двері-перегородки, лаконічна організація речей та зонування, стримана колірна гама формують мінімалістичний характер середовища (Рис. А.39). Завдяки цьому гуцульська традиція поєднується тут із близькими їй за змістом принципами - повагою до матеріалу, простоти форми, символічності та спадкоємності. Це дозволяє говорити про введення різних просторових стратегій, коли локальна спадщина інтегрується у сучасний простір проживання й культурної комунікації. Важливо й те, що комплекс виконує не лише туристичну, а й культурно-освітню функцію, виступаючи середовищем для майстер-класів, розвитку і популяризації ліжникарства як ремесла. Регіональна специфіка такого підходу особливо виразно простежується у сучасному предметно-просторовому середовищі Гуцульщини, де традиційні й сучасні предмети, локальні матеріали та ремісничі вироби взаємодіють у межах цілісного просторового образу. Аналіз житлових, громадських і виставкових інтер'єрів регіону засвідчує, що етнокультурна складова реалізується через комплексну організацію предметного наповнення та образно-сміслової структури середовища [163].

Сусіднім прикладом адаптації гуцульської традиції до сучасного туристичного житла є комплекс «Хатинки» у селі Снідавка (Косівщина). До нього входять три будиночки, серед яких найбільш показовою є хатина «Грегіт», де збережено дерев'яний фасад, різьблену веранду, ґонтову покрівлю та основні пропорції традиційної споруди, доповнивши її невеликою сучасною прибудовою. Інтер'єр поєднує мінімалістичні сучасні рішення з локальними етнокультурними акцентами: білий камін, косівські мальовані кахлі, ліжниковий текстиль, автентичний гуцульський килим. Окремі традиційні елементи побуту переосмислено функціонально - частини старих стовпів використано як основу столу, а боднарську бочівку - як кавовий столик. Загалом комплекс демонструє введення прямої автентики та її функціональну інтерпретацію, де локальна спадщина інтегрується у сучасний простір

проживання з мінімальним дизайнерським втручанням (Рис. А.40). Проектне рішення ґрунтується переважно на функціональній реконтекстуалізації: традиційні предмети не імітуються, а отримують новий сценарій використання, як у випадку трансформації елементів дерев'яних стовпів у конструкцію столу та боднарської бочівки — у кавовий столик.

У сучасній практиці переосмислення традиційного житла простежується тенденція реставрації та адаптації старих сільських хат до актуальних умов проживання. У таких проєктах власники або дослідники прагнуть зберегти історичний образ будівлі - відновлюються дерев'яні конструкції, глиняні стіни, традиційні печі, інколи відтворюється автентичне планування та декоративні елементи інтер'єру. Водночас житловий простір доповнюється сучасними елементами побуту: новими меблями, освітленням, побутовою технікою, інженерними комунікаціями та санітарними вузлами, що дозволяє адаптувати традиційну архітектуру до сучасних потреб користування.

Подібний підхід простежується у низці культурно-туристичних та приватних ініціатив, де старі сільські оселі не лише відновлюються, а й отримують нову функцію - простору для проживання, відпочинку або культурних подій. Такі приклади реалізували проєкти «Бабусина хатка» на Черкащині (Рис. А.41), «Газдівка» на Буковині, «Хатина Гелени» на Львівщині (Рис. А.42) та «Сторічна хата» на Гуцульщині, у яких поєднання автентичної архітектури та сучасного предметного наповнення формує нову інтерпретацію традиційного житлового середовища (Рис. А. 43).

Таким чином, подібні практики розглядаються як прояв реконтекстуалізації традиційного середовища, коли архітектура та елементи народного побуту інтегруються в актуальний житловий побут, зберігаючи при цьому історичну та культурну ідентичність простору.

Окремого розгляду потребують простори сфери HoReCa, які мають особливу функцію та характер формування предметного середовища. На відміну від більш нейтральних громадських просторів, у ресторанах, кав'ярнях і готелях предметний дизайн часто стає важливою складовою концепції закладу

та його візуальної ідентичності. Саме тому тут активніше використовуються елементи культурної спадщини - традиційні матеріали, декоративні мотиви чи ремісничі об'єкти, які допомагають створити впізнавану атмосферу та підкреслити локальний характер простору.

Прикладом інтерпретації української традиції у просторі HoReCa є проєкт «*THIS IS PYVBAR*», реалізований «*Balbek bureau*» в історичній будівлі кушнірського цеху (м. Київ). Автори проєкту прямо декларують завдання створити сучасний еклектичний інтер'єр із виразним зв'язком з українською культурою, але без прямолінійної етнографічності. Саме тому основою простору стали не буквальні цитати, а переосмислені етнічні мотиви. Етнокультурний шар інтер'єру формується насамперед через збереження фактури “мазанки” на стінах і стелі, що відсилає до традиційної пластики українського житла. До цього додаються акцентні етномаркери інтер'єру: металічні підвісні конструкції як посил до техніки паперової витинанки; українська вишивка інтерпретована в загальні орнаментальні композиції, виплетені бавовняним канатом на металевій сітці; одна з кімнат яскраво розписана геометризаним орнаментом-графіті. Таким чином, традиційний орнамент трансформується у сучасні просторові елементи - перегородки, декоративні стіни, настінні зональні та стельові підвісні акценти. У цьому проєкті українська орнаментальна культура працює на одночасно на рівні орнаментально-матеріальній інтерпретації та концептуальній образності. У результаті частина пивного ресторану набуває впізнаваної культурної ідентичності, де сучасні тенденції поєднані з естетикою українського простору (Рис. А.44; А.45). Отже, дизайн-процес будується на зміні масштабу й матеріального втілення традиційного мотиву: площинна структура вишивки трансформується у тривимірні перегородки та просторові інсталяції, завдяки чому орнамент виконує вже не лише декоративну, а й композиційно-зонавальну функцію.

Подібний підхід простежується і в ресторанних проєктах вищезгаданих *YOD Group*, де архетип українського житла та карпатського середовища

трансформується вже у форматі простору HoReCa. У ресторані «YOY» (м. Дубаї, ОАЕ) джерелом натхнення знову ж стає образ української хати-мазанки: його інтерпретовано через світлі глинясті стіни, масивні дерев'яні меблі. Додатково вводяться традиційні елементи – ткані верети із с. Пістинь, розписний орнаментований посуд сучасних майстрів - керамістів. Символічні акценти створюють підвісна інсталяція у формі гнізда лелеки, що підсилює зв'язок простору з українською культурною образністю, а також згончарені масивні фігури різного типу посуду як апеляція до традиції гончарства (Рис. А.46).

Натомість в ресторані *Le Grand* у Буковелі студія працює вужче з карпатським контекстом: барна стійка та частково стіни імітують «гонт», несучі колони оповиті фактурою із традиції ліжникарства, а масштабна підвісна інсталяція з очерету формують асоціацію з ремісничою культурою Гуцульщини та Бойківщини (Рис. А.47). Порівняння цих проєктів демонструє два способи дизайнерської інтерпретації спадщини: у YOY проєктний образ формується через цілісний архетип українського житла, тоді як у *Le Grand* локальна традиція деконструюється на окремі матеріально-конструктивні ознаки - гонт, вовняну фактуру та очерет - і вже з них вибудовується сучасна просторова композиція.

Окремого розгляду заслуговує простір ресторану та пам'ятки архітектури «Гуцульщина» в смт. Яремчі, де заклад зберіг виразний автентичний характер і водночас зазнав обережного осучаснення. Архітектурна та інтер'єрна основа об'єкта спирається на традиції гуцульського дерев'яного будівництва: різьблені конструкції, кераміка, текстиль і предмети народного побуту тут формують історично впізнаваний образ простору. Під час новішого етапу оновлення в інтер'єр було внесено низку сучасних елементів, що не руйнують первісного характеру пам'ятки, а радше адаптують її до актуального використання. Зокрема, оновлено айдентику, частково введено м'які меблі з мінімалістичними орнаментальними мотивами, додано великі світильники з верболозу з глиняним покриттям, оновлений посуд для подачі страв, а також декоративні полиці з

глиняними глечиками. Окремі площини інтер'єру доповнено експресивними живописними роботами з гуцульською тематикою. Показовим є і рішення щодо реставрації різьбленої стелі, яку було тоновано в чорний колір, завдяки чому посилюється композиційне зонування простору. У цьому випадку простежується не радикальна трансформація, а делікатна інтерпретація й адаптація історичного середовища, де нові дизайнерські втручання підпорядковані збереженню автентичної гуцульської образності (Рис. А.48; А.49). Проектна стратегія тут базується не на трансформації історичної основи, а на принципі сумісності нового й автентичного: сучасні меблі, освітлення, айдентика та предмети сервірування вводяться як функціонально необхідний шар, композиційно підпорядкований уже сформованому середовищу.

Ресторан «*Аркан*» у селі Шешори також належить до прикладів сучасного етнічного інтер'єру. В одному з приміщень до формування його предметного середовища долучився майстер гуцульської різьби Іван Гіндеї. Майстер виконав різьблені рами для дзеркал, декоративні перестінки між столами, оздоблення меблів. Ці елементи поєднуються з великими площинами плиток косівської кераміки, завдяки чому в інтер'єрі формується стилістично цілісний простір, де різьба по дереву та гуцульський розпис працюють як взаємодоповнювальні носії локальної художньої традиції. У цьому випадку простежується вдале цитування традиційних ремісничих форм, що зберігають впізнаваність джерела, але водночас органічно функціонують у сучасному ресторанному середовищі (Рис. А.50-А.52).

Завершальним прикладом у цьому підпункті слугує арт-кав'ярня «*Гончар*» у м Косів, де простір закладу поєднує функції громадського харчування, виставкового середовища та майстерневої практики. Концепція інтер'єру побудована так, щоб відвідувач взаємодіяв із ремеслом не лише як споживач, а й як учасник культурного процесу: у приміщенні поєднано барну зону та місця для сидіння, експонування керамічних виробів і місце для роботи за гончарним колом. Додатково цю ідею підсилює використання косівського посуду у подачі напоїв і випічки, а також присутність творчих робіт косівської

мальованої кераміки родини Чорних, які власне і є проєктантами середовища. У цьому випадку простежується кілька рівнів просторових стратегій, оскільки традиційне ремесло зберігається як автентичне в межах родинної практики, проте спостерігаємо її інтеграцію в іншу утилітарну функцію (підвісні світильники), а сама традиція працює як натхнення для створення комплексного сучасного комунікаційного простору і актуалізується як нова форма присутності в міському середовищі (Рис. А.53; А.54). З дизайнерської позиції особливістю цього простору є поєднання кількох функціональних сценаріїв у межах одного середовища: споживання, експонування, виготовлення та безпосереднього пізнання предмета. Відтак кераміка включається у дизайн-процес не лише як декор, а одночасно як функціональний об'єкт, експонат, результат ремісничої практики та засіб комунікації з користувачем.

Аналіз сучасних житлових, громадських і HoReCa-просторів засвідчив, що формотворчі пошуки у сфері предметно-просторового середовища здійснюються не лише на рівні окремого предмета, а й на рівні композиції простору. Найхарактернішими підходами є архетипізація просторового образу, орнаментально-матеріальна інтерпретація традиції, функціональна реконекстуалізація автентичних предметів, інтеграція ремісничих матеріалів і технологій у сучасне середовище, поєднання різних видів народного мистецтва у єдиній композиційній системі, а також створення символічної атмосфери, що формує культурну ідентичність простору. Саме завдяки цим прийомам культурна спадщина функціонує не як декоративне доповнення інтер'єру, а як активний чинник його сучасного предметно-просторового формотворення.

3.5. Нематеріальна культурна спадщина як ресурс сучасного дизайну

Нематеріальна культурна спадщина в сучасному дизайні виступає не лише джерелом окремих мотивів чи стилістичних ознак, а насамперед ресурсом живих знань, навичок і уявлень, що зберігаються у ремеслах, обрядах, локальних способах виготовлення речей і культурних моделях повсякденності.

Саме тому її значення для предметного дизайну полягає не стільки у можливості декоративного цитування, скільки у доступі до глибших рівнів традиції - технологічних, образних, символічних і поведінкових. На відміну від матеріальних пам'яток, які фіксують уже сформовану форму, нематеріальна спадщина передає сам принцип творення: спосіб працювати з матеріалом, логіку побудови орнаменту, сценарії використання речей, зв'язок предмета з обрядом, середовищем і спільнотою. У цьому сенсі сучасний дизайн звертається до нематеріальної спадщини не як до застиглого зразка минулого, а як до динамічного культурного ресурсу, здатного породжувати нові форми, нові інтерпретації та нові моделі взаємодії між традицією і сучасністю.

Статус нематеріальної культурної спадщини є не лише охоронною чи репрезентаційною категорією, а й важливим чинником, що безпосередньо впливає на сучасні дизайнерські практики. Включення певного елемента до національного або міжнародного реєстру підвищує його культурну видимість, інституційно легітимує локальні знання й техніки, активізує наукову, музейну, освітню та проєктну увагу до нього. Особливо виразно такий вплив простежується у випадках, коли елемент здобуває міжнародне визнання в системі ЮНЕСКО, оскільки тоді він переходить із локального або регіонального культурного контексту в поле глобальної символічної репрезентації, що розширює можливості його інтерпретації в дизайні.

Показовим є те, що вплив статусу ЮНЕСКО на дизайнерські практики виявляється по-різному залежно від природи самого елемента. У випадку писанки, внесеної до Репрезентативного списку у 2024 році, йдеться не лише про орнаментальний ресурс, а передусім про предметно-обрядову форму, тісно пов'язану з календарною традицією, великоднім ритуалом і домашнім простором. Саме тому її актуалізація в сучасному дизайні відбувається переважно не через сталі серійні колекції, а через сезонні святкові продукти, великодній декор, малі предмети для дому та набори для практики писанкарства. У цій площині сучасні бренди не стільки радикально трансформують саму традицію, скільки переводять її в мову делікатного

побутового дизайну, де писанка функціонує як носій обрядового сенсу, локальної символіки та святкової естетики.

Частина брендів працює з писанкою безпосередньо як з предметом: наприклад, *Nadiia* пропонує керамічну писанку, яку подано і як елемент декору, і як прикрасу-аксесуар (Рис. А.55); *Shypelyk*, своєю чергою, переводить традицію у формат сучасного дизайнерського набору для писанкарства, тобто не лише репрезентує символ, а й підтримує саму практику його відтворення (Рис. А.56). Інші бренди розгортають писанкову тему ширше - через предмети сервірування та побуту: *Gunia Project* працює з ручним розписом кераміки й мотивами рушників (Рис. А.57), *OSELYA Home and Garden* - з текстилем для святкового столу (Рис. А.58), *Khrystyna Rachytska* - з традиційним великоднім кошиком-пасківником (Рис. А.59), а *NADRA* - з лініями домашнього декору й посуду для святкового вжитку (Рис. А.60). З позицій дизайн-процесу ці приклади демонструють різні способи роботи з одним культурним прототипом: збереження предметної форми писанки, перенесення її орнаментальної системи на інші типи виробів та проектування наборів, орієнтованих на відтворення самої традиційної практики. Відповідно спадщина виступає тут одночасно джерелом форми, декору та сценарію користування. Отже, у випадку писанки статус ЮНЕСКО не стільки спричиняє глибоку формальну трансформацію мотиву, скільки підсилює його присутність у сфері предметно-обрядового дизайну, де зберігається зв'язок між символом, сезонністю, домашнім середовищем і культурною пам'яттю.

Інший характер має вплив міжнародного визнання «орьнека», внесеного до Репрезентативного списку ЮНЕСКО у 2021 році. Сам «орьнек» є не просто декоративним мотивом, а системою кримськотатарських символів і значень, що історично функціонує в різних видах ремісничої та візуальної культури - у вишивці, ткацтві, кераміці, ювелірстві, різьбленні та настінному малюванні. Тому після інституційного визнання він закономірно активізувався етнокультурній репрезентації: через тематичні зустрічі, майстер-класи, видавничі й просвітницькі ініціативи, гастрокультуру. В полі дизайну

спостерігаєм виставковий проєкт у Відні художниці Дарії Альошкіної. Мисткиня презентує масштабні витинанки, в які інтерпретуються симетричні мотиви орнька (Рис. А.61). У нашому контексті також показовим є і сучасна колекція одягу «*Qirim*» (2025) від бренду *Etnodim* (Рис. А.62), де ледь стилізований орнамент виступає засобом актуалізації кримськотатарської ідентичності. До прикладу розглянемо і заклади HoReCa, у яких культурний код Криму перекладається на мову сучасного інтер'єру та гастрономічного досвіду. Так, у київському ресторані «*Селям*» наголос зроблено не на буквальній реконструкції, а на злагодженому доборі локальних матеріалів та цитуванні традиційних елементів побуту та архітектури (Рис. А.63; А.64). У дизайнерському опрацюванні орнька визначальною є не предметна форма, а знаково-орнаментальна система, що дає змогу масштабувати, стилізувати та переносити її між різними носіями — від одягу й графічної композиції до просторових елементів інтер'єру. Тому основною проєктною операцією тут виступає адаптація семантичного коду до морфології нового дизайн-об'єкта. Отже, у випадку орнька статус ЮНЕСКО підсилює не лише видимість орнаменту, а й його здатність ставати основою для опрацювання в різних дизайнерських середовищах.

Петриківський розпис, внесений до Репрезентативного списку ЮНЕСКО у 2013 році, демонструє ще іншу модель впливу статусу спадщини. Активізація елементу була рекламована через проведення локальних ремісничих фестивалів, а в міжнародному контексті - це застосування мотивів петриківки на різдвяних чашках для «Starbucks» в Канаді [178], петриківський розпис стін ресторану в Грузії [61], концепція логотипу до Євробачення 2017 [68], проведення міжнародної виставки (Португалія) [80]. В межах дизайну традиція розвивається насамперед через розширення сфер ужитку вже усталеної декоративної мови. Це простежується у майстерневій практиці самих носіїв традиції, зокрема із Центру народного мистецтва «Петриківка» (Світлана Біленко, Андрій Пікуш, Олександр Опарій, Ярослава Цимбай, інші) . Тут оновлюється свого роду вже класичний асортимент розписаних предметів

побуту: дерев'яного посуду, кераміки, декоративних виробів. Щодо перенесення петриківського письма в інтер'єр приватних житлових приміщень, то вдалий приклад демонструє майстриня *Євгенія Волощук* (Рис. А.65). У львівській майстерні-цеху «Мануфактура артистичної кераміки» серед асортименту пропонуються й кахлі в стилі петриківського розпису (Рис. А.66). Часткова інтерпретація традиційного розпису шляхом перенесення орнаментальних мотивів у інші матеріали простежується також у дизайні одягу та особистих аксесуарів. До таких прикладів належать нагрудні керамічні прикраси авторства *Оксани Борійчук*, металеві сережки від «Згарди України» (Рис. А.67), шовкові хустини бренду «Натхненна» (Рис. А.68), а також сорочки та жилетки на вітринах інтернет-магазинів українського одягу. За характером формотворення ці приклади переважно ґрунтуються на перенесенні двовимірної орнаментально-живописної системи на нову предметну основу, тоді як конструкція й базова морфологія самого дизайн-об'єкта здебільшого залишаються незмінними.

Водночас у більшості таких прикладів ідеться не стільки про осмислену переробку структурних принципів традиції, скільки про її цитування, адаптацію або органічне продовження в нових матеріалах і носіях. З огляду на специфіку свого історичного розвитку, петриківка є показовим елементом, з підвищеним ризиком формалізації, однак це питання детальніше буде розглянуто у наступному підпункті.

На цьому тлі косівська мальована кераміка виглядає, ймовірно, більш продуктивною для сучасного предметного дизайну, оскільки вона пропонує не лише орнаментально-живописний ресурс, а й цілісну систему матеріалу, технології, типології та широку функцію утилітарного предмета як такого. Саме тому в її випадку дизайнерська інтерпретація частіше виходить у площину повнішого переосмислення форми, функції та способу предметного вжитку.

Інтерпретації розгортаються одразу в кількох секторах. У сфері аксесуарів бренд «Чічка» переносить орнаментику косівської, кутської та

пістинської кераміки на сучасні вовняні хустки й шарфи, часто апелюючи до творчості конкретних народних майстрів. Водночас діяльність бренду не обмежується текстилем, а розгортається як ширше культурно-репрезентаційне середовище - через мистецьку крамницю, використання кераміки в просторі власної кав'ярні та проведення майстер-класів із розпису кераміки (Рис. А.69; А.70).

В інтер'єрній сфері в контексті серійного виробництва цю лінію продовжує виробництво «*Терракота*», де косівська орнаментика й сюжетика інтегруються в авторський пічний кахель та облицювальні елементи, з яких монтуються численні об'єкти-маркери предметного середовища – барні стійки, печі та каміни (Рис. А.71; А.72).

Найбільш активно ця традиція працює у fashion-сегменті: *byMe* у колекції «Закохувати в косівську кераміку» звертається до музейних ваз, кахлів і тарелів XIX століття, переводячи їхню орнаментику й кольорову гаму в мову сучасного одягу (Рис. А.73); *Foberini* у колекції «Вишита історія» адаптує стилістику косівського розпису до сюжетів сучасної війни (Рис. А.74); *Gaptuvalnya* інтерпретує кераміку через асоціації з випалом, жаром і домашнім теплом (Рис. А.75); *Marta Wachholz* поєднує мотиви гуцульської кераміки з авіаційною образністю (Рис. А.76); *MY x MY* у колекції «Vural» працює вже не лише з орнаментом, а й з ефектом самої керамічної матерії, залучаючи принти, вишивку та власне керамічні прикраси (Рис. А.77). Подібний процес простежується і у взутті, де бренд *Emily Delogue* адаптує орнамент косівської кераміки до вишивки на сучасних шкіряних чоботах (Рис. А.78) [49].

Водночас традиція активно переходить у графічний і освітній дизайн: *Уляна Гриценко* використовує мотиви косівського розпису в концептах побутових предметів і пакування (Рис. А.79), *Ольга Боярчук* вводить їх у формат ілюстративно-освітнього посібника (Рис. А.80), а видавництво «*Дух і Літера*» - у формат інтелектуальної гри (Рис. А.81; А.82).

На відміну від переважно площинної адаптації петриківського розпису, косівська кераміка забезпечує ширший набір проєктних операцій: перенесення

орнаменту між матеріалами, трансформацію предметної типології, роботу з пластикою керамічної форми, фактурою матеріалу та включення кахля у конструктивно-просторові елементи інтер'єру. Це дозволяє дизайнерам працювати з її матеріально-технологічною та функціональною структурою. Отже, косівська кераміка в сучасних дизайнерських практиках виступає не лише джерелом декоративного цитування, а комплексним ресурсом, що однаково результативно працює в моді, аксесуарах, графіці, освітніх продуктах і предметно-інтер'єрному дизайні. Розгорнутіше коло прикладів і форм актуалізації косівської мальованої кераміки в сучасному дизайні вже було висвітлено в нашому попередньому дослідженні [30].

Водночас, подібно до петриківського розпису, активне входження косівської кераміки в сучасне формотворення супроводжується і ризиком формалізації, коли складна традиція невдало редукується переважно до впізнаваної орнаментики, чи окремих декоративних цитат без повнішого відтворення культурно-семантичної цілісності.

Разом із елементами ЮНЕСКО, важливим чинником впливу на сучасні дизайнерські практики є й елементи, внесені до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України. Хоча їхній статус має передусім національний вимір, він часто забезпечує необхідну інституційну видимість локальних ремесел і гібридних культурних практик, сприяє їхній популяризації та включенню в актуальні процеси культурного виробництва.

Так, решетилівське килимарство сьогодні інтерпретується і через сучасні студійні практики, зокрема *SOLOMIA Studio*, яка працює з ручним ткацтвом, килимами та узагальненими орнаментальними структурами (Рис. А.83-А.84), і через текстильні бренди, як-от *KHUSTYNA*, що створила колекцію шовкових хустин «*KYLYM*», безпосередньо звертаючись до решетилівських килимів і творчості місцевих митців (Рис. А.85). У першому випадку дизайнерська робота з традицією зберігає матеріально-технологічну основу килимарства й переосмислює композицію та предметний формат виробу; у другому — відбувається міжтипологічне перенесення, коли орнаментальна структура

килима адаптується до площини й масштабу шовкової хустини. Паралельно решетилівська вишивка «білим по білому» перейшла у fashion-сферу: її використовують як у лімітованих дизайнерських колекціях, зокрема *Andre Tan*, так і ширше - у сучасних брендових вишиванках, де ця техніка поступово набуває статусу впізнаваного візуального коду поза локальним середовищем. Подібно розвивається і карпатське ліжникарство: окрім вищезгаданої GUSHKA в контексті брендів, *Lizhnychok Wool* та *Богдана Шрайбер* подають ліжник як сучасний килим, плед або декоративний текстильний об'єкт для інтер'єру (Рис. А.86; А.87). Дизайнерська трансформація ліжника в цих випадках відбувається передусім через зміну типології та сценарію використання при збереженні базової технології валяного вовняного текстилю: традиційний побутовий виріб переходить у категорії сучасного килима, пледа та інтер'єрного об'єкта.

Не менш показовою є яворівська дерев'яна іграшка, яка знаходить продовження не лише в моді, зокрема в колекції *БуМе «Яворівська забавка»*, де ремесло стало джерелом кольорової гами й стилізації (Рис. А.88), а й у сучасному авторському декорі: бренд *Pupcha Kylyt* переносить мотив яворівської іграшки в предмети для інтер'єру, зокрема у свічник «Коники», паралельно розвиваючи ширше поле декоративних об'єктів на основі народних мотивів, витинанкових принципів і стилізованого етнодекору (Рис. А.89). У випадку свічника «Коники» трансформація є глибшою, оскільки впізнавана зооморфна форма яворівської іграшки змінює функціональну категорію: з ігрового предмета вона переходить у предмет інтер'єру, зберігаючи характерний силует як основний носій культурної ідентифікації.

У полі аксесуарів локальна техніка лозоплетіння в селі Іза отримує нове звучання у дизайнерських аксесуарах, як у дропі *Ruslan Baginskiy «HatBag»* (А.90; А.91), створеному у співпраці з майстрами з с. Ізи, а борщівська народна вишивка адаптується до сучасного жіночого одягу, зокрема в практиці *Varenyky Fashion*.

Нові елементи Національного переліку також майже відразу починають інтерпретуватися в інших матеріалах: так, традиція сирної пластики вже

переосмислюється поза первинним середовищем, наприклад у латунних прикрасах «*Мосяжної майстерні*» [56], де образ сирного коника трансформується в декоративний металевий виріб (Рис. А.92). Тут проектна інтерпретація здійснюється одночасно через зміну матеріалу, масштабу й функції: пластична форма, сформована в межах сирної обрядової скульптури, переводиться у довговічний метал і пристосовується до типології сучасної прикраси.

Водночас традиція проведення Різдва та його гібридні елементи святкового циклу активізують і сезонний сегмент авторського декору: традиційні свічники-трійці сьогодні постають у різьблених, розписних, воскових, чорнодимлених і мінімалістичних варіантах, як у практиці *Guculiya* (Рис. А.93), а солом'яні павуки переходять у сучасний інтер'єрний декор та набори-конструктори, як у *Snip Solomy* (Рис. А.94; А.95).

Отже, навіть без міжнародного статусу ЮНЕСКО національно визнані ремісничі й гібридні елементи вже функціонують як повноцінне джерело форм, мотивів, матеріальних рішень і сезонних дизайнерських сценаріїв у сучасній українській культурі.

3.6. Проблемні аспекти роботи з культурною спадщиною в дизайні

Актуалізація культурної спадщини в сучасному дизайні, попри свій позитивний потенціал, водночас породжує низку ризиків, пов'язаних із поверховим, спрощеним або ринково орієнтованим використанням традиції. Що активніше елементи спадщини входять у сферу моди, предметного дизайну, інтер'єру чи візуальної комунікації, то виразніше постає проблема межі між творчою інтерпретацією та редукцією культурного явища до декоративного ресурсу. У цьому контексті особливо важливо розрізняти рівні продуктивного переосмислення спадщини і такі форми роботи з нею, які ведуть до формалізації, стилістичного спрощення, контекстуальної невідповідності, комерційної девальвації або етичної проблематизації її використання

Найпоширенішим ризиком є *формальна редукція* спадщини, коли складна культурна традиція зводиться до зовнішньо впізнаваних ознак - орнаменту, кольорової гами, силуету або окремого мотиву. За таких умов спадщина використовується як візуальна оболонка, тоді як її матеріальний, технологічний, функціональний, символічний і локально-історичний виміри фактично ігноруються. Формалізація особливо виразно проявляється у масовій продукції, яку в українському культурному дискурсі часто пов'язують із явищами «шароварщини», «вишивачництва» або «базарного стилю». Йдеться про випадки, коли складна локальна традиція зводиться до набору поверхових маркерів - стандартного орнаменту, яскравого псевдоетнічного декору або друкованої «вишивки». Показово, що сам ринок легко продукує подібні речі у форматі готового принта - наприклад, «український орнамент-вишиванка» на фабричних меблях, світшотах або футболках, предметах побуту, посуді, практично на будь-яких об'єктах, де орнамент функціонує вже не як частина матеріально-ремісничої системи, а як швидкий штамп для тиражування. Саме в цьому і виявляється формалізація: спадщина не руйнується фізично, але поступово знецінюється через повторюване, спрощене і комерційно зручне відтворення (Рис. А.96-А.98).

В кращому випадку формотворення постає ризик *поверхового або некоректного трактування*, коли елементи спадщини інтерпретуються без достатнього знання їхнього походження, семантики та способу функціонування. Наслідком стає підміна локальної специфіки узагальненим «етнічним» образом, перенесення на об'єкт невласливих йому значень або створення умовної декоративної мови, яка лише імітує традицію. Фіксуємо нещодавній випадок, коли бренд Etnodim проводить дизайнерську стилізацію сардака - традиційного карпатського одягу, проте в публічній комунікації подають як його як сам автентичний виріб. У такому разі сучасний авторський продукт, лише натхненний формою чи декором сардака, починають називати «сардаком», що спричиняє термінологічну підміну. Це стирає межу між

народним одягом і його сучасною інтерпретацією та фактично урівнює працю майстра-носія традиції з дизайнерською стилізацією (Рис. А.99).

Менш гострим, але доволі показовим для мистецтвознавчого дискурсу є випадок встановлення в етнопарку «Ладомирія» на Рівненщині печі гуцульського типу з авторських кахлів виробництва «Terracota» у відтвореній гуцульській будівлі. У цьому разі дискусійним є не сам об'єкт, а його атрибуція про «справжню косівську піч» та кахлі, нібито «виліплені та розписані вручну, як колись» [11], що засвідчує радше поверхнєве або некоректне трактування традиції, коли сучасна стилізація ототожнюється з історичною автентичністю (Рис. А.100; А.101).

Не менш проблемною є *контекстуальна неузгодженість* використання спадщини. Йдеться про випадки, коли певний мотив, предметна форма або тип декору механічно переносяться в середовище, яке не відповідає їхній культурній, функціональній чи просторовій природі. Спостерігаємо тенденцію, коли розпис переносять на будівлі та інтер'єри, чия архітектурна мова первісно не пов'язана з цією традицією, зокрема на споруди адміністративного чи громадського призначення, зведені в логіці радянського модернізму або конструктивістської стриманості, або ж на сучасні євробудинки житлових комплексів. У таких ситуаціях вдало виконаний розпис часто виконує лише роль яскравого декоративного нашарування, не підтриманого ані пластикою об'єкта, ані його матеріальністю, ані загальною композиційною ідеєю. Тому проблема полягає не в самому розширенні сфери застосування традиційного мотиву, а в тому, що поза природним для нього середовищем він потребує особливо виваженого, професійно переосмисленого введення. В контексті петриківського розпису більш детально цю проблему висвітлено у статті А. Чуднівець [125].

Окрему проблему становить непрофесійне *стилістичне змішування*, тобто довільне поєднання різних регіональних, часових і типологічних традицій без належного концептуального або композиційного обґрунтування. У такому разі в одному об'єкті можуть механічно поєднуватися мотиви, що належать до

різних локальних шкіл, ремісничих систем і культурних середовищ, через що втрачається логіка походження окремих елементів і нівелюється їхня відмінність. У результаті виникає узагальнений «етностиль», що радше експлуатує зовнішні ознаки спадщини, ніж працює з нею фахово. Подібне змішування особливо ризиковане тоді, коли воно не є свідомою авторською стратегією, а постає наслідком недостатньої обізнаності або прагнення до швидкого декоративного ефекту.

Такі ризики особливо виразно проявилися в низці закладів HoReCa 2000-х років, де етнокультурні мотиви використовувались як нашарування різнорідних стилістичних ознак. У таких інтер'єрах петриківський розпис, елементи традиційного побуту та прийоми так званого євроремонту поєднувалися без належної композиційної, матеріальної та контекстуальної узгодженості. Така логіка простежується, зокрема, у прикладах на кшталт «VIP-Хатинки» у Кропивницькому та ресторану «Щекавиця» в Києві. Другий у публічних описах фігурує як заклад із численними залами, стилізованими під атмосферу українського села. Проблема таких рішень полягає не лише в еkleктичності, а й у їхній короткій культурній перспективі: інтер'єри, побудовані на поверховому змішуванні кодів, швидко втрачають актуальність, морально старіють і виявляються неконкурентними порівняно з закладами, де національна тема розроблена професійно й концептуально. Показово, що «Щекавиця» не працювала з 2018 року, а у 2026 році на її місці анонсовано відкриття грузинського ресторану, що розглядається як симптом вичерпання попередньої моделі [44].

Близьким до цього є й ризик *надмірного декорування*, коли виріб або простір перенасичується декоративними елементами. Тоді спадщина перестає бути змістовним структурним принципом і перетворюється на інструмент візуального перевантаження, що послаблює композиційну цілісність об'єкта та сприяє виникненню стилістичних штампів. Особливо виразно проявляється знову ж в інтер'єрах окремих ресторанів, де етнокультурні мотиви використовуються шляхом надмірного накопичення речей, хатнього начиння,

текстилю, орнаментів та інших атрибутів «народності». У таких просторах, як ресторан «Колиба-музей» у с. Ділове Рахівського району чи ресторація «Дім Мулярових» в Івано-Франківську (Рис. А.102; А.103), традиційні елементи ризикують втрачати свою змістову й функціональну роль і починають працювати переважно як ефектний декор. Унаслідок цього етноінтер'єр перетворюється на стилізовану сценографію, де жива логіка традиційного середовища підмінюється візуальною перенасиченістю, а спадщина сприймається не як цілісна культурна система, а як набір зовнішніх ознак.

Суміжно працює інший рівень негативної практики. *Механічна девальвація* спадщини виявляється тоді, коли традиційні форми відтворюються з дешевих, неякісних або просто невідповідних матеріалів, що суперечать логіці оригінального виробу. У такому випадку втрачається природний зв'язок між формою, матеріалом і ремісничою технологією. Подібне відтворення лише зовні нагадує першоджерело, але не передає його конструктивної, тактильної та культурної повноцінності, внаслідок чого спадщина поступово девальвується і перетворюється на дешевий зразок. Це часто простежується і в народному верхньому вбранні, коли замість сукна як основи використовують грубий трикотаж, замість овчини - неякісний шкірзамінник, а в оздобленні застосовують синтетичні матеріали неприродного походження та непритаманні традиції кольори. Подібний принцип поширюється і на традиційне вишиття чи локальну кераміку. Однак, деякі приклади є наслідком складнішої синтезованої проблеми: з одного боку, зростання попиту на «автентичний» продукт стимулювало його комерціалізацію, а з іншого - занепад сукнарства, кушнірства, а також традиційного виготовлення лляного й конопляного полотна ускладнив доступ до відповідних матеріалів і технологій. Саме на перетині цих чинників і сформувалася практика заміни традиційної матеріальної основи дешевшими або невідповідними аналогами.

Ще одним чутливим аспектом є *етична непрозорість авторства* і джерел, коли дизайнери, бренди або виробники використовують мотиви, композиції чи форми, створені народними майстрами, архівовані музейними

колекціями або конкретними носіями традиції, не зазначаючи джерела запозичення, характеру співпраці чи походження матеріалу. Така практика є проблемною не лише з наукового погляду, а й у моральному сенсі, оскільки приховує реальний внесок носіїв традиції та переводить історично сформовану культурну спадщину в режим індивідуально привласненого авторства. Показовим, є приклад від «Woodman» (виготовлення садових меблів та аксесуарів), де використовуються мотиви косівських кахлів у принтах для меблевого текстилю. Проблема полягає не тільки в нечутливому функціональному переозначенні, коли образи, створені для кахляної площини печі, переносяться в зону повсякденного тілесного контакту, а й у відсутності належної комунікації з майстром. За свідченням самої майстрині, чиї розписи були використані, жодного звернення чи погодження щодо такого застосування не було. У цьому разі йдеться вже про етично сумнівне використання творчого доробку без означення співпраці, без визнання джерела і без поваги до авторського внеску носія традиції [126] (Рис. А.104).

Доцільним у цьому контексті є нещодавній випадок непрозорості авторства без попередньо узгоджених умов співпраці. У публічних матеріалах [43] йдеться про ситуацію, в якій художниця петриківського розпису Галина Назаренко звинуватила дизайнерку у використанні картини «Вишневий сад» для створення сукні та сумки без її згоди з подальшою комерційною складовою, тоді як сама дизайнерка публічно визнала, що показ цих виробів відбувався без погодження, оскільки відповідні документи не були оформлені вчасно; такий випадок засвідчує, що навіть за наявності публічного згадування імені автора проблема етичної й правової коректності використання твору не знімається.

Найгострішим виявом цих процесів є *аморальне або нечутливе поводження* зі спадщиною, коли традиційний виріб використовують усупереч його первісній функції, символічному значенню та культурній гідності. Це виявляється, зокрема, у практиках, де збережені автентичні речі не інтерпретуються, а фактично утилізуються як сировина для нового продукту, або ж коли ремісничі вироби отримують принизливо знижений статус суто

побутового або декоративного об'єкта. У такому разі порушується етична поваги до спадщини через його довільне переосмислення. Так, у сучасних інтер'єрах трапляються випадки, коли боднарські вироби, зокрема діжки чи бочівки, використовують як суто утилітарні елементи санвузла, наприклад смітники. Подібно і з автентичними килимами чи ліжниками, які купують не для збереження або коректної адаптації, а для розрізання на фрагменти й подальшого застосування у колекціях сумок чи одягу, як це робить бренд Ordynat [10] (Рис. А.105). Аналогічно, дизайнерка Леся Патока використовує старовинні крелевецькі рушники для пошиття верхнього одягу та створення «епатажного» образу (Рис. А.106). Також використання старовинної фотографії українців на пакуванні парфуму з назвою «Sugar rogn» створює приклад етично проблемного поєднання культурного образу з вульгаризованою комерційною конотацією. У такому випадку порушується не стільки питання стилізації як такої, скільки питання поваги до людської гідності, історичного зображення та колективної культурної чутливості, коли український традиційний візуальний образ використовується як декоративний носій провокативного брендингу (Рис. А.107). Такі практики часто виправдовують тезою про «оживлення» старих і нібито вже непридатних речей, проте попередній стан цих виробів майже ніколи не документується. Тому залишається відкритим питання, чи йдеться справді про порятунок пошкоджених предметів, чи про комерційне використання цілісних автентичних виробів під прикриттям риторики вторинного життя. Прояв проблемних форм роботи зі спадщиною в дизайні узагальнено у форматі аналітичної таблиці (Таб. В. 3.1).

Отже, головна проблема полягає не в самому факті використання спадщини в сучасному дизайні, а в способі цього використання. Межа між продуктивною інтерпретацією та її спрощеним використанням проходить там, де зберігається або, навпаки, втрачається зв'язок із матеріальною, семантичною, технологічною та контекстуальною логікою традиції. Саме тому робота зі спадщиною потребує не лише творчої свободи, а й фахової обізнаності, контекстуальної чутливості та етичної відповідальності. На подібні

проблемні практики, частину з яких уже було зазначено вище, сьогодні дедалі частіше звертають увагу культурна діячка Ярина Сізик у своїх соціальних мережах, а також інші публічні коментатори й представники культурного середовища. Проте такого реагування недостатньо, оскільки йдеться не лише про окремі дизайнерські помилки, а про образ української культури в сучасному публічному просторі. Саме тому не менш важливою є послідовна та публічна реакція музеїв, профільних інституцій, мистецтвознавчої спільноти та теоретиків дизайну які б надавали таким випадкам фахову оцінку.

3.7. Інституційні чинники в актуалізації культурної спадщини

Важливу роль у процесах актуалізації культурної спадщини відіграють не лише окремі майстри, дизайнери чи бренди, а й ширше інституційне середовище. Саме музеї, виставкові платформи, етноярмарки, громадські ініціативи, культурні проєкти та події на кшталт тижнів дизайну забезпечують публічну видимість ремесел, вводять їх у сучасний культурний обіг, формують нові способи репрезентації традиції та створюють умови для її переосмислення в актуальних дизайнерських практиках. У цьому сенсі інституції виконують не лише зберігальну, а й медіаційну, освітню та проєктну функцію, стаючи важливими посередниками між спадщиною та сучасністю.

Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини є показовим прикладом того, як музейна інституція актуалізує спадщину не лише через збереження фондів, а й через переосмислення самого предметного середовища експозиції. З 2021 року тут діє інтерактивний зал, присвячений історії косівської мальованої кераміки: експозиція подає розвиток гончарних осередків Косівщини, типологію виробів, технологію та сюжетно-орнаментальні особливості розпису, а сам простір побудовано так, щоб відвідувач міг взаємодіяти з ним через сенсорний екран, шухляди, комірки, ігрові модулі, відео- та фотоматеріали, а також тактильні зразки. Важливо, що йдеться не лише про інформативне оновлення, а про сучасну експозиційну мову, де кераміка постає як жива предметна культура, доступна також для

людей з порушеннями зору завдяки анотаціям шрифтом Брайля та тактильним елементам (Рис. А.108; А.109).

Подальша модернізація музею розвинула цю логіку вже в ширшому ремісничому полі. У 2025 році було анонсовано і створено новий інтерактивний простір, присвячений художній обробці дерева, де, крім історії ремесла, окрему увагу надано і сучасним гуцульським майстрам та новим формам дереворізблення; для цього простору також передбачено інклюзивну складову, зокрема тактильні зразки та супровід для незрячих відвідувачів (Рис. А.110-А.113). Паралельно музей відкрив ще один оновлений зал, присвячений ткацтву (Рис. А.114; А.115)., тож у підсумку сформувався комплекс із трьох модернізованих інтерактивних напрямів - кераміки, дерева і ткацтва. У цьому випадку інституція працює не просто як сховище артефактів, а як посередник між ремеслом і сучасним глядачем, де через продумане експозиційне середовище, дизайн простору та інклюзивні інструменти традиція переводиться у формат актуального культурного досвіду

В логіці підпункту, безперечно слід згадати виставку *«Тіні забутих предків»* 2016 року, реалізовану в Мистецькому Арсеналі, а згодом у Львівському палаці мистецтв, яка була одним із перших справді комплексних проєктів, що переконливо показав: зі спадщиною варто працювати не лише на рівні експоната чи етнографічної цитати, а як із багаторівневою культурною системою. Експозиція була вибудована як послідовний просторовий сценарій із дев'яти тематичних залів, де глядач проходив через різні смислові пласти - від етнографічного матеріалу та авторських позицій до візуальної мови фільму й його ширшого культурного контексту. Особливо важливо, що в цьому проєкті предметне середовище саме стало інструментом актуалізації спадщини. Експозиційний простір доповнювали спеціально створені меблево-сценографічні об'єкти - чорні геометризовані конструкції столів, табуретів і перегородок, у які інтегрували сіно. Завдяки цьому виставка сприймалася не як нейтральний показ артефактів, а як атмосферно й тактильно продумане середовище, де сучасна форма поєднувалася з природною фактурою матеріалу.

Не менш показовою була й робота на рівні графічного дизайну: проєкт супроводжувався спеціально опрацьованою візуальною мовою, виданням каталогу, сувенірною продукцією та ширшим дизайнерським оформленням, що засвідчувало цілісність концепції.

Ще одна принципова риса - виставка була побудована не як ностальгічне «етно»-видовище, а як сучасна музейна інтерпретація культурного твору, де кіно, етнографія, графіка, перформанс, лекційна програма і дизайн експозиції працювали разом. У програмі були кураторські екскурсії, лекції, зустрічі з учасниками зйомок, кінопокази, презентація каталогу, перформанс Андрія Хіра та навіть формат «Ночі в музеї». Це означає, що інституція працювала не лише через предмет, а через багатоканальний досвід взаємодії, де виставкове середовище ставало медіатором між культурною пам'яттю, мистецтвом і сучасним глядачем. Така практика демонструє, що інституція, куратори та креативні художники можуть актуалізувати спадщину одночасно на просторовому, предметному, графічному, освітньому та комунікаційному рівнях, переводячи її з площини етнографічного показу в поле культурної репрезентації та художньої інтерпретації (Рис. А.116-А.119).

Якщо виставка «Тіні забутих предків» демонструвала можливості комплексної роботи з ширшим культурним образом, то проєкт «Параска Плитка-Горицвіт. Подолання гравітації» показав, як інституція актуалізує спадщину через розкриття індивідуального художнього світу. Виставка будувалася як розгорнута розповідь про її уяву, образність, духовний досвід і спосіб бачення світу, тому експозиція працювала радше як середовище занурення, ніж як традиційний музейний показ. Сам проєкт подавався як подорож світом духовних образів, казкових текстів, етнографічних записів, вигаданих ландшафтів і документальних фотографій, а архітектура виставки поступово розкривала постать Параски та культурний контекст її життя і творчості. Йшлося про масштабну роботу з великим масивом матеріалу: фотографіями, негативами, саморобними книжками, іконами, малюнками, витинанками та скульптурою, тобто про спадщину, яку було переведено у

сучасний виставковий формат як багат шарову художню систему. Показово, що поруч із оригінальними матеріалами використовувалися і сучасні медіаформати, зокрема медіаінсталяції та VR-подорож хатою мисткині, що розширювало межі традиційної музейної репрезентації. У цьому випадку актуалізація спадщини відбувалася через поєднання експозиційної драматургії, архітектури простору, дослідницької роботи та мультимедійних інструментів і відбулась не як локальна етнографічна цікавинка, а як повноцінне художнє явище (Рис. А.120-А.123).

Поряд із музеями та виставковими платформами, важливу роль у процесах актуалізації спадщини відіграють ярмаркові й фестивальні формати, які переводять ремесло в живий простір контакту між майстром, брендом, дослідником і споживачем. У міському середовищі таку функцію виконують великі маркети на кшталт «Всі. Свої» (Рис. А.124; А.125) та «Етніка» (Рис. А.126; А.127), де традиційні техніки, натуральні матеріали, кераміка, текстиль, декор і одяг на основі народних мотивів подаються як частина сучасного способу життя; зокрема формат «Етніка» поєднував маркет із лекціями про решетилівську вишивку, крелевецькі рушники та петриківський розпис. Водночас окреме значення мають ярмарки при профільних інституціях, насамперед ярмарки традиційного мистецтва Музею Івана Гончара в Києві (Рис. А.128; А.129), де продаж виробів поєднується з майстер-класами, концертами, святковими програмами й виставковим контекстом; подібну роль відіграють і події на території Національного музею народної архітектури та побуту України в Пирогові, де традиційно відбуваються ярмарки, майстер-класи та сезонні культурні заходи (Рис. А.130; А.131).

Окремий пласт становлять тематичні фестивальні події, безпосередньо пов'язані з конкретними ремеслами чи елементами спадщини: у Косові так працює фестиваль «Мальований дзбаник», що активно презентує традицію косівської кераміки, її майстрів та науковий дискурс. Подія стала рушієм для подальшого внесення ремесла як елемента НКС ЮНЕСКО, а надалі і вплинула на дизайнерську практику щодо косівських мотивів (Рис. А.132; А.133). В

цьому регіоні такою ж логікою слідує і Фестиваль сирного коника в с. Брустури (Рис. А.134; А.135); в с. Опішне цю функцію виконує середовище Національного музею-заповідника українського гончарства, який є не лише музейною, а й подієвою платформою для виставок, презентацій і професійної комунікації довкола кераміки (Рис. А.136; А.137). У міжнародному вимірі подібну медіаційну роль виконує і Ягеллонський ярмарок у Любліні, де українські майстри залучаються до великого ярмарково-фестивального простору традиційної культури (Рис. А.138-А.140). Усі ці формати важливі тим, що вони не лише популяризують спадщину серед широкої аудиторії, а й створюють середовище її безпосередньої видимості, фахового спостереження, культурної комунікації та подальшого дизайнерського переосмислення.

Важливо розглянути окремий інституційний канал актуалізації спадщини, де традиція входить у професійний дизайн-дискурс, міжнародну видимість і ринок. В українському контексті цю роль виконують насамперед Ukrainian Design & Innovation Week (UDIW), що подається як найбільший мультидисциплінарний дизайн-фестиваль в Україні й входить до мережі World Design Weeks [12] (Рис. А.141; А.142) та DVRZ Design Days у Києві, який позиціонується як платформа сучасного українського дизайну з кураторськими експозиціями та просвітніми подіями (Рис. А.143); а також Lviv Design Day та Kyiv Design Week (Рис. А.144), які працюють локально як події на перетині дизайну, архітектури, інтер'єру та брендових експозицій. Якщо дивитися ширше, до суміжного професійного поля варто додати і Ukrainian Fashion Week та Lviv Fashion Week, бо на сьогодні саме через fashion-платформи українська спадщина частіше входить у сучасний публічний обіг.

Із зарубіжних платформ найдоречніше згадати Dutch Design Week (Рис. А.145; А.146), Paris Design Week (Рис. А.147), Milan Design Week (Рис. А.148) [14] як найпомітніші європейські події у сфері сучасного дизайну, де українська присутність уже фіксується; а також великі виставково-ярмаркові платформи на кшталт Maison&Objet, де український колективний стенд в призмі "неофольклору" (від архаїки через модернізм до сучасного дизайну) вже

представляють меблі, світло, декор і предмети для інтер'єру, входячи в ширший професійний обіг європейського дизайну (Рис. А.150-А.152). У цьому контексті показовою є й участь українських дизайнерів у Decorex 2023 у Лондоні, де колективна експозиція Ukrainian Product Design “Between Art and Nature” презентувала сучасні предметні об'єкти, зокрема апсайклінгові панно TASHA ORO із серії KANLY, що інтерпретують композиційний принцип «дерева» з українського народного мистецтва, а також килими ручної роботи бренду ZV'YAZANI, у яких традиція українського ткацтва переосмислюється в сучасному інтер'єрному форматі (Рис. А. 153). Розширюючи міжнародний фон, то в суміжному полі варто згадувати також Paris Fashion Week, де українські бренди сьогодні присутні через презентації, шоуруми й колекції, що часто працюють із ремеслом, фольклором і локальною ідентичністю.

Водночас, за нашими спостереженнями, частка саме тих предметно-дизайнерських проєктів, що безпосередньо спираються на етнокультурну спадщину, у межах таких платформ усе ж залишається відносно невеликою. Значно частіше домінують теми екоматеріалів, функціональності, стійкості, нових виробничих підходів, а також культурних і історичних символів ширшого порядку, зокрема пов'язаних із війною та колективним досвідом сучасності. Безперечно, це є важливим і закономірним напрямом розвитку українського дизайну. Проте саме тому зберігається і вагоме поле для подальшого розвитку етнодизайнерських практик у предметному середовищі, адже вони дають змогу не лише репрезентувати багатство спадщини, а й формувати виразну, самобутню мову дизайну України.

Висновки до третього розділу

Доведено, що запропонований аналітичний інструментарій дає змогу виявляти закономірності сучасних формотворчих пошуків національної ідентифікації у предметному дизайні. Його застосування дозволило комплексно аналізувати дизайнерські об'єкти за типологічними, контекстуальними,

морфологічними та проєктними характеристиками, визначаючи способи інтеграції культурної спадщини у сучасне предметне середовище.

Встановлено, що в майстерневих та авторських практиках формотворчі підходи ґрунтуються на творчому переосмисленні ремісничих традицій, поєднанні традиційних матеріалів і технологій, створенні авторських орнаментальних систем та індивідуальної художньо-проєктної мови. Формотворчі пошуки реалізуються через узагальнення, авторську стилізацію, геометризацію, міжремісниче перенесення принципів формотворення, творчу реконструкцію, реконекстуалізацію та адаптацію традиційних предметів до нових функціональних сценаріїв, а також експериментування з конструкцією, матеріалом і технологією. У результаті культурна спадщина виступає не об'єктом копіювання, а джерелом створення сучасних предметних об'єктів із виразною авторською ідентичністю.

Виявлено, що в діяльності сучасних дизайнерських брендів і серійного виробництва культурна спадщина виступає не лише засобом культурної репрезентації, а й важливим формотворчим чинником. Формотворчі пошуки реалізуються через адаптацію традиційної типології предметів, використання локальних матеріалів чи традиційних технологій, інтерпретацію конструктивних та колористичних принципів, інтеграцію традиційних фактур, переосмислення орнаментальних структур, архетипних образів і символічних мотивів відповідно до сучасних виробничих, функціональних та естетичних вимог. Такий підхід сприяє формуванню сучасної дизайнерської мови, що репрезентує українську культурну ідентичність.

Доведено, що у житлових, громадських, виставкових та HoReCa-просторах формотворчі пошуки проявляються через творчу адаптацію традиційної предметно-просторової культури. Інтеграція культурної спадщини здійснюється шляхом введення автентичних предметів, орнаментально-матеріальної інтерпретації, реконекстуалізації історичного середовища та концептуально-образного моделювання простору, що забезпечує формування сучасного середовища з виразною національною ідентичністю. Встановлено,

що у дизайн-практиці ці способи часто поєднуються, однак один із них зазвичай є провідним і визначає загальну образно-сміслову стратегію середовища.

Показано, що нематеріальна культурна спадщина є важливим ресурсом формотворення, оскільки передає не лише окремі народні мотиви, а знання про матеріали, технології, сценарії користування, символічні моделі та принципи організації предметного середовища. Обґрунтовано, що міжнародне й національне визнання культурної спадщини, а також інституційні чинники, діяльність музеїв, виставкових платформ, фестивалів і професійних дизайнерських подій істотно стимулюють видимість та популяризацію традиції, що впливає на розширення предметної типології в дизайн індустрії, оновлення та переосмислення традиційних практик та контексту використання об'єктів. Водночас доведено, що становлення сучасної української дизайнерської ідентичності потребує відповідальної роботи зі спадщиною, яка ґрунтується на творчій інтерпретації, культурній чутливості та уникненні формалізації, поверхової стилізації й комерційного спрощення традиції.

РОЗДІЛ 4.

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ НА ОСНОВІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

4.1. Історичні передумови формування дизайн-освіти на основі культурної спадщини

Аналіз становлення дизайн-освіти та проєктної культури в Україні потребує звернення до діяльності ремісничих осередків, народних майстрів і художньо-промислових шкіл, виставкової діяльності як історичних передумов формування української проєктної культури та її репрезентації. Саме в цих середовищах накопичувалися знання про матеріал, конструкцію, технологію, композицію та принципи формотворення, які згодом стали основою професійної дизайнерської підготовки. Тому зазначені освітні й мистецькі осередки розглядаються не як тотожні сучасній дизайн-освіті, а як важливий етап її історичного становлення, що забезпечив спадкоємність між традиційною культурою, художньою освітою та сучасною проєктною практикою.

Нагадаємо, що такий підхід узгоджується із сучасними міжнародними дослідженнями культурної спадщини, у яких традиція розглядається не як альтернатива інновації, а як один із ресурсів сучасного проєктування. Зокрема, концепції *heritage design* [173; 192], *vernacular design* [183] та *design for cultural sustainability* [182; 186] ґрунтуються на ідеї творчої інтерпретації культурної спадщини, її адаптації до нових функціональних, технологічних й соціокультурних умов. У цьому контексті ремісничі практики, локальні технології, традиційні матеріали та історичні освітні осередки набувають значення не лише об'єктів збереження, а й джерел сучасних проєктних рішень, інноваційних підходів до формотворення та розвитку дизайн-освіти.

В Україні функціонує близько п'ятдесяти мистецьких закладів освіти різного рівня акредитації (коледжі, інститути, академії, університети), у яких здійснюється підготовка професійних митців, зокрема дизайнерів. Водночас

освітні програми з образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, реставрації та дизайну активно впроваджуються і в університетах гуманітарного та технічного профілю. Це свідчить про міждисциплінарний характер сучасної дизайнерської освіти та зростання попиту на фахівців, здатних працювати на перетині мистецтва, технологій і культурної спадщини. Не вдаючись до глибокого аналізу еволюції концептуально-філософських засад дизайну, доцільно зосередити увагу на етапах становлення дизайнерської підготовки в Україні, що в історичній перспективі сформували підґрунтя професійної та культурно орієнтованої дизайн-освіти.

Упродовж різних історичних етапів формування відповідний процес еволюціонував від художньо-ремісничих шкіл і системи художньо-промислової підготовки до пошуку розвитку власної моделі дизайнерської підготовки, яка б поєднувала сучасні тенденції формотворення з локальними культурними традиціями та національною мистецькою спадщиною.

Власне, освітня школа дизайну в Україні бере свій початок від художньо-промислових і ремісничих шкіл, які набули широкого розвитку наприкінці XIX століття в межах Австро-Угорської монархії та російської імперії [34, ст 29]. Попри численні трансформації, періодичні переривання та уповільнення, зумовлені об'єктивними економічними й геополітичними чинниками, ця система освіти продовжувала розвиватися й адаптуватися до потреб часу. Саме в межах таких закладів формувалися перші підходи до поєднання художньої підготовки з практичними виробничими навичками. У проєктному вимірі це закладало передумови дизайнерського мислення, заснованого на співвіднесенні функції предмета з його конструкцією, матеріалом, технологією виготовлення та образним рішенням.

Виразніших обрисів дизайн-освіта, зорієнтована на культурну традицію, набувала у другій половині XX століття, коли активно почали функціонувати мистецькі навчальні заклади регіонального рівня - училища, технікуми, інститути – як освітні осередки декоративно (ужиткового) спрямування,

діяльність яких безпосередньо корелювала з розвитком місцевої промисловості. У різних регіонах України це були текстильна, меблева, керамічна, будівельна та інші галузі, що зумовлювали спеціалізацію навчальних програм і формували прикладний характер художньої освіти. В 1990-тих роках в багатьох різнопрофільних навчальних закладах почала активно активізуватись дизайнерська освіта і впроваджуватись відповідні спеціальності [34, ст. 37-38].

Моделюючи сучасну картину становлення предметного дизайну на теренах Західної України (Гуцульщини, Покуття і Буковини), доцільно доповнити її аналізом діяльності ключових художньо-промислових шкіл цих регіонів, витоки яких пов'язані з родинним традиційним вихованням і передачею ремісничих знань, що з часом сформувало сталі мистецькі династії, а далі й школи у сфері народного мистецтва.

Більшість із цих закладів була заснована у другій половині XIX століття в контексті організації австро-угорської політики (Крайова комісія справ промислових в м. Львів та художньо-промислових ініціатив Українського педагогічного товариства, надалі й інших державних утворень, та формувалася на спільних фахових напрямках - гончарстві, ткацтві, деревообробництві, зокрема меблярстві та художньому різьбленні, та інших. Здебільшого програма ґрунтувалася на традиціях гуцульського народного мистецтва. Це зумовило як стильову близькість виробів, так і подібність освітніх підходів. Теоретичне й історико-освітнє осмислення цих процесів подано у праці Ростислава Шмагала, де автор аналізує формування художньо-промислових шкіл у контексті державної політики, регіональних традицій і розвитку народних ремесел [129].

До прикладу, одним із ключових осередків художньо-ремісничої освіти стала Крайова професійна школа столярства, сницарства і токарства у Станіславові (нині м. Івано-Франківськ), яка фактично почала працювати 1884 року на базі промислової школи, заснованої роком раніше (Рис. А.154; А.155). Її головна відмінність - виразно структурована педагогічна модель. Навчання тривало три роки і складалося з теоретичних та практичних дисциплін; у джерелах прямо зазначено, що в основу навчання були покладені принципи

науковості й доступності [183]. Крім суто ремісничої підготовки – вивчення матеріалів та способи їх обробки, опанування інструментів та токарської справи – учні вивчали ряд інших предметів: рисунок, проєкційне малювання, «науку про стилі», релігію, вільноручний рисунок, іноземні мови. У практичному аспекті школа поступово вела учня від базових навичок до самостійного виробу: на другому році навчання вихованців залучали до виконання різних виробів із дерева, а на третьому кожен уже мав виконувати річ за попередньо складеним ескізом. Така послідовність уже містила окремі ознаки проєктного процесу: попереднє графічне моделювання, визначення конструкції та подальше матеріальне втілення предметного об'єкта. У виставковій практиці школа репрезентувала столи, касети, ліхтарі, меблеві гарнітури, вирішені як у «народній», так і в історичних стилізаціях, що мало великий попит щодо замовлень даної продукції для місцевого населення [18].

З 1926 року заклад функціонував вже як державна школа деревного промислу. У радянський період заклад як окрема школа перестав існувати, тоді як саму історичну будівлю в післявоєнний час займали спершу лісопромислові установи, а згодом структури нафтогазового профілю. Традицію школи пов'язують із подальшим функціонуванням художньо-професійної освіти в місті, зокрема з Івано-Франківським вищим художнім училищем № 3, яке тісно співпрацює з Інститутом мистецтв Карпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Разом із тим, Станіславівську школу варто трактувати не просто як ремісничу майстерню, а як освітній заклад із методично впорядкованою програмою, залученням фахових професорів і виразною практичною спрямованістю. У такому поєднанні ремісничої точності, стилістичної освіти та виробничої дисципліни вбачаються ранні передумови формування професійної дизайн-освіти, зорієнтованої на проєктне мислення та потреби виробництва.

В більш етноспрямованому напрямку діяла школа-верстат при товаристві «Гуцульської спілки промислової», а згодом «Цісарсько-королівська фахова школа деревного промислу» в м. Коломия (1894 р.), у якій функціонували

відділи різьби, столярства, токарства та теслярства. Високий рівень підготовки забезпечувався залученням до управлінських кадрів фахових архітекторів та митців із села Закопане Новотарзького повіту, а до викладацького складу запрошувались вже відомі місцеві народні майстри. Практична підготовка студентів була тісно пов'язана з опануванням локальної художньої традиції та водночас із засвоєнням ширших професійних принципів деревообробництва. Учні виконували з дерева макети гуцульських хат, навчалися створювати окремі архітектурні елементи в гуцульському орнаментальному стилі, працювали в техніках рельєфного й контурного різьблення. Після важливих для закладу реформ в 1920 році, почали викладатись предмети, які поглиблено навчали будівельну справу, композицію, перспективу, рисунок та скульптуру, що відкрило двері випускникам до престижних європейських навчальних закладів, зокрема Краківської академії мистецтв [23].

Водночас школа виконувала і соціальну функцію, надаючи пільги малозабезпеченим учням, що сприяло її швидкому розвитку та зростанню кількості студентів. В 1942 році відкрито ще сім відділів промислового спрямування, а школу було реорганізовано в державну ремісничу з українською мовою навчання (Рис. А. 156). Наприкінці періоду німецької окупації кількість учнів сягала близько 700 осіб [55]. На сьогоднішній день заклад носить назву Коломийський політехнічний коледж в складі Національного університету "Львівська політехніка".

На початку ХХ століття в межах місцевого художньо-промислового шкільництва, у процесі вивчення традицій орнаментального різьблення гуцульських і покутських писаних скринь, було сформовано серію нових меблевих зразків, декорованих тонованою плоскою контурною різьбою у вигляді ламаних ліній, сіток, кіл, півкіл і розеток [104]. Це свідчить про перехід від засвоєння традиційного орнаменту до його використання в нових предметних формах. Традиційний зразок у такому разі поступово набував значення прототипу для дизайнерського проектування, у межах якого його

декоративні та формотворчі характеристики адаптувалися до нового предметного рішення.

Наведений огляд демонструє, що заклад орієнтувався не лише на ремісничу вправність, а й на формування фахового мислення. Композиція й конструктивні особливості виробів, зафіксовані в експедиційних матеріалах Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, засвідчують творчу інтерпретацію народних традицій і впровадження інновацій у формотворенні предметів інтер'єру. Зазначимо, що участь школи у виставках, зокрема в Парижі 1900 року, де були представлені кабінети інтер'єрів у «гуцульському» та «закопанському» стилях [73] засвідчує, що навчальний процес у школі був орієнтований на створення цілісних художньо-предметних рішень, здатних репрезентувати локальну традицію в міжнародному виставковому просторі. Фактично йдеться про ранній приклад поєднання народної основи, інтер'єрного проектування, що наближає практику школи до передумов предметного дизайну. У цьому випадку проєктний процес виходив за межі окремого виробу й охоплював комплексне формування предметно-просторового середовища, де меблі, декор і конструктивні елементи підпорядковувалися спільному образному задуму.

Паралельно в м. Коломия діяла Крайова гончарна школа (з 1876 р.), яка посідає важливе місце в історії художньо-промислової кераміки Галичини, оскільки поєднувала освітню функцію, що заключалася у здобутті професійних гончарних навичок з активною участю у виставковому та виробничому процесах (Рис А.157). Коломийська гончарна школа постає не лише як ремісничий чи виробничий осередок, а як один із ранніх професійних центрів художньої кераміки, у межах якого було вибудовано системне поєднання теоретичної та практичної підготовки, розроблено методику навчального процесу, залучено фаховий викладацький склад і започатковано підготовку кадрів для інших мистецьких і промислових осередків [82].

Щодо практики, йдеться, зокрема, про виготовлення оздоблювальних облицювальних плиток, розписних кахлів, а також різноманітних інтер'єрних

виробів - ваз, світильників, церковних предметів та інших виробів, призначених для облаштування як громадських, так і приватних інтер'єрів та екстер'єрів (Рис. А.158; А.159). Особливо вагомим став етап після 1886 року, коли школа перейшла у відання Краєвого галицького уряду, а згодом, під керівництвом В. Кріцінського та О. Клімашевського, її діяльність набула виразного художньо-промислового характеру: удосконалювалися технології, проводилися експерименти з глинами, а у виробках вдосконалювався синтез форм і орнаментики на основі гуцульських мотивів. Подібні пошуки можна розглядати як ранню форму дизайнерського експериментування, у якій технологічні властивості матеріалу безпосередньо впливали на форму, декор і функціональне призначення створюваних об'єктів.

Високий рівень продукції школи був підтверджений і на міжнародному рівні, зокрема на Всесвітній виставці 1900 року в Парижі. Варто зазначити, що здебільшого випускники школи надалі відкривали власні приватні майстерні, зокрема відомий майстер косівської кераміки Петро Кошак в с. Пістинь Косівського повіту, чиї роботи були оцінені на міжнародних виставках та користувались величезним попитом у населення [18]. Його майстерність, як і інших відомих окремих майстрів та цілих родин гончарів, десятиліттями формували традицію відомої на сьогодні косівської мальованої кераміки (Рис. А. 160).

Слід підкреслити, що діяльність Коломийської гончарної школи, зокрема практика її випускників Осипа Білоскурського, Миколи Білоскурського та Юрія Лебіщака, справила безпосередній вплив на формування стилістики продукції відомої фабрики Івана Левинського у м. Львів [50], яка спеціалізувалася на виготовленні пічних кахлів, декоративних облицювальних плиток, посуду, будівельної кераміки та іншої продукції. Як результат, в кінці XIX - на початку XX століття, ці процеси позначилися на розвитку архітектурно-дизайнерської практики Львова та інших міст Галичини, де в оздобленні інтер'єрів і фасадів будівель формувалася окремий стилістичний напрям, відомий як «український

народний стиль», «національний модерн» чи «гуцульська сецесія» [31] (Рис. А.161-А.167).

Наприкінці XIX - у першій третині XX століття на Гуцульщині поступово сформувалися передумови фахової ткацької підготовки, одним із головних осередків якої стало місто Косів. Важливу роль у цьому процесі відігравали місцеве Ткацьке товариство та організована ним школа (1882 р.) при Науковому ткацькому верстаті, діяльність яких була спрямована на збереження народних мотивів та вдосконалення технології виробництва тканин. Поряд із традиційними способами ткання впроваджувалися поліпшені верстати, що давало змогу виготовляти якісніші й доступніші вироби, орієнтовані як на місцеве використання, так і на продаж за межі краю. Важливим засобом популяризації місцевого ткацтва стали крайові та промислові виставки у Відні, Тернополі, Коломиї та Львові, де народні тканини репрезентувалися як мистецький і водночас товарний продукт.

Важливим етапом для подальшого становлення мистецько-ремісничого шкільництва Косівщини стала діяльність кооперативи народних майстрів «Гуцульщина» на чолі з Михайлом Горбовим, яка в контексті відтворення народного мистецтва та організації збуту, концентрувалась на виробництві традиційних гуцульських килимів та ліжників, виробів з дерева, кераміки без втрати первинної якості та художньої цінності. В парадигмі стильового збагачення місцевих традицій працювала художньо-промислова спілка «Гуцульське мистецтво» (1922) під керівництвом Михайла Куриленка (Рис. А.168), у межах якої килимарство, одягові тканини та різнотипні полотна (вовна, сукно) розвивалося на основі гуцульських орнаментальних мотивів, на поєднанні традиційних та новітніх способів фарбування місцевої вовни, вдосконалення технік ткання. Відомо, що у 1930-х роках до співпраці з народними майстрами регіону почали залучати майстрів інших регіонів (Поділля) та професійних художників (П. Холодний, С. Гординський, М. Бутович, О. Кульчицька, Р. Лісовський, П. Ковжун, Я. Музика та ін.), що свідчить про поступовий перехід від суто ремісничого виробництва до більш

усвідомленого художньо-проектного підходу "з метою створення модерного килима як данину сучасності" [85] (Рис. А.169; А.170). У таких практиках ремісничий виріб уже осмислювався як дизайн-об'єкт, для якого традиційний орнамент і технологія ставали складовими нового композиційного та функціонального рішення. У цьому контексті показовими є персональні виставки килимів та інших гуцульських виробів спілки у Львові в 1925 та 1930 роках, а також Друга виставка українського килима 1936 року [154], яка демонструвала прагнення представити килимарство як багатогранне явище української культури, сформоване в різних етнорегіональних середовищах. Експозиція поєднувала 16 зразків, пов'язані з різними регіональними традиціями, тут і авторські композиції, зокрема за участю Ю. Куриленка (м. Косів) - килим "Полтавські мотиви", С. Гординського (м. Львів) - килим "Шахівниця", В. Кричевського (м.Київ) - килим "Біденмаєр" та С. Лісовського (м. Київ) - килим "Гетьманський" (Рис. А.171). Останній виступав як репродукція частини стародавнього килима із палацу І. Мазепи в Батурині та переданий до Українського Музею в Нью Йорку, США (111). У такий спосіб килим поставав як художньо-проектний об'єкт, здатний репрезентувати багатство й цілісність української орнаментальної культури.

Фото 30-тих років показують експозицію виробів спілки на виставці *Sztuka Huculska* у Варшаві, 1930р. (Рис. А.172; А.173), через рік - поряд із закопанськими та краківськими майстернями (Рис. А.174). По численних архівних світлинах меблярських виставок та провідних салонів як здебільшого комерційних експозицій (до прикладу рекламна виставка "*Jak mieszkać*", Краків, 1932), варто фіксувати загальну схожість художньо-композиційного вирішення модернових текстильних виробів польсько-українського регіону та його актуальність в комерційній складовій (Рис А.175-А.177).

У радянський період ткацько-килимарський напрям ще певний час зберігався в межах Косівського художньо-промислового училища, однак у 1955 році відділи художньо-декоративної вишивки й килимарства були переведені до сусідньої Вижниці, що перервало розвиток художнього текстилю в Косові на

кілька десятиліть. Проте, ткацька школа не зникла безслідно, а через систему училищ трансформувалася у ширшу багатопрофільну мистецьку інституцію (КІПДМ ЛНАМ, 2000 р.), в якій органічно поєдналися всі фахові відділи на основі народних ремесел Гуцульщини, а первісна текстильна традиція стала одним із історичних підмурків подальшого розвитку закладу. Детальніше історію становлення відділу художнього текстилю в Косові у 1939–1955 роках висвітлено у статті О. Гордійчук [25].

Таким чином, розвиток ткацтва та решту ремесел у Косові розглядається як важливий етап переходу від народного ремесла до форм професійної підготовки, які згодом стали одним із підґрунтів для становлення регіонально зорієнтованої дизайн-освіти.

У 1905 році у Вижниці було засновано Крайовий навчальний заклад для різьбярства та металевої орнаментики (Рис. А.178), який став одним із важливих осередків професійної мистецької освіти на Буковині. Його діяльність була спрямована на відродження й розвиток гуцульського народного стилю в художній обробці дерева та металу. До викладацької роботи було залучено провідних майстрів Гуцульщини - Василя Девдюка, Марка Мегединюка, а згодом і Василя Шкрібляка, що забезпечило школі безпосередній зв'язок із живою локальною традицією. У навчальному процесі поєднувалися фаховий рисунок, різьба, інкрустація, металева орнаментика та практична робота над виробами, виконаними в народному стилі. На відміну від частини інших художньо-промислових шкіл того часу, Вижницький заклад здобув репутацію осередку і найближче зберігав гуцульський характер формотворення. Учні та викладачі працювали не лише над дрібними декоративними речами, а й над цілісними інтер'єрними рішеннями, що особливо виразно проявилось у створенні «гуцульської кімнати» як виставкового простору [59] на етнографічній виставці в Коломиї 1912 року, де експонувалися меблі, декоративні рами, хрести та інші вироби [60]. Створення подібних комплексів демонструє перехід до предметно-просторового проектування, у якому окремі вироби розглядалися як взаємопов'язані дизайн-

об'єкти в межах цілісного середовища. Саме завдяки такому підходу школа була помітною на численних виставках - у Бухаресті, Чернівцях, Стрию, Петербурзі, Відні, Празі, Парижі, Чикаго, Водночас школа поєднувала освітню, виставкову і виробничу функції: виконувала замовлення, виготовляла сотні предметів для збуту через крайовий базар у Чернівцях [128] і впродовж 1905 - 1918 років підготувала понад сто спеціалістів. У радянський період навчальний заклад був інтегрований у систему мистецько-професійної освіти й поступово трансформувався в училище декоративно-прикладного профілю, зберігаючи роль регіонального осередку фахової підготовки. Сьогодні його історичну тяглість продовжує Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка, де поєднують традиційні художньо-ремісничі напрями - художню обробку дерева, ткацтво, ковальство, вишивку, ювелірне мистецтво - із сучасними спеціальностями у сфері дизайну, зокрема дизайном середовища, дизайном одягу та графічним дизайном. Тому, Вижницький осередок розглядається як одна з ранніх інституцій, у межах яких народна традиція почала переходити від ремісничої практики до системної фахової підготовки та предметно-просторового мислення, що згодом стало важливою передумовою розвитку регіонально зорієнтованої дизайн-освіти

Паралельний розвиток мистецької освіти Буковини доцільно пов'язати з діяльністю Художнього промислового училища № 5 у Чернівцях (заснованого у 1944 р.), де було започатковано підготовку фахівців з художньої обробки дерева та меблярства. Запровадження технік інтарсії, інкрустації та різьблення забезпечило збереження орнаментальної традиції у навчальному процесі. Стилiстична спадковiсть у цих осередках зумовлена тяглістю фахової підготовки майстрів. Зокрема, діяльність відомого майстра Василя Явдошняка, сприяла перенесенню художніх принципів у середовище Чернівців, формуючи єдиний культурно-освітній простір регіону. На сучасному етапі Чернівецьке вище професійне художнє училище № 5 вже орієнтується на підготовку фахівців спеціалізації «Дизайн середовища». Водночас напрями, пов'язані з інтерпретацією національної культурної спадщини у предметному дизайні,

розвиваються менш активно. Загалом, підготовка фахівців училища, орієнтувалася на потреби загального деревного промислу як стратегічної галузі промисловості Буковини (Рис. А.179; А.180).

Вартий уваги ще один непересічний осередок мистецької освіти кінця XIX - початку XX століття - місто Кимпулунг-Молдовенеску (сучасна Румунія) (Рис. А.181). Етнологи відносять цю територію до ареалу Буковинської Гуцульщини, а місцеве населення традиційно ідентифікує себе передусім із гуцульською етнокультурною спільнотою. Саме тут у 1895 році було засновано Школу мистецтв та ремесл (Школа деревного промислу), де навчання здійснювалося за напрямками меблярства та різьблення. Збережені в місцевому музеї зразки меблів та предметів інтер'єрного облаштування, а також архівні статті щодо діяльності закладу засвідчують тісний зв'язок із гуцульською орнаментальною традицією [185] (Рис. А.182; А.183-А.186). Сьогодні історична школа деревного промислу не функціонує як окремий навчальний осередок у своєму первісному форматі, однак її інституційна та предметна спадщина зберігається й актуалізується через діяльність Музею дерев'яного мистецтва («Arta Lemnului»), заснованого у 1936 році. Показово, що витoki музейної колекції безпосередньо пов'язують саме з відкриттям місцевої Школи мистецтв і ремесел, а, отже, сучасний музей розглядається як форма історичної тяглості між ремісничою освітою, музейною репрезентацією та збереженням традиції деревообробництва в регіоні [169].

У системі розгалуженої мережі художньо-промислової освіти спеціалізованих шкіл і курсів паралельно діяла і Львівська художньо-промислова школа, де з 1882 року діяв відділ художньої обробки дерева, що став помітним центром фахової підготовки у сфері сницарства та декоративного формотворення. Паралельно на теренах австрійської Галичини професійну освіту цього профілю забезпечували Школа різьбярська в м. Риманові (Сяноцький повіт, сучасна Польща) [159]; Крайова школа деревного промислу в с. Закопаному (Новотарзький повіт, сучасна Польща) [173] (Рис. А.187; А.188), нині Державний ліцей пластичних мистецтв імені Антонія

Кенара; столярські курси «Рідної школи» в м. Косові та Яворівська забавкарсько-деревна школа на Львівщині, яка згодом трансформувалася в Державну школу деревного промислу [103] (Рис. А.189; А.190).

Варто узагальнити, що на західних теренах України зазначені процеси відбувалися також на тлі активного розвитку виставкової культури кінця ХІХ - початку ХХ століття, коли народна традиція популяризувалася завдяки крайовим і міжнародним виставкам. До найбільш показових крайових належать Руська господарсько-промислова виставка в Коломиї (1880), пов'язану з візитом Франца Йосифа, що стало поштовхом до створення Українського Народного дому в Коломиї (Рис. А.191-А.192); Перша галицька етнографічна виставка в Тернополі (1887), організована з нагоди відвідин Галичини архикнязем Рудольфом Габсбургом та детально описана Іваном Франком [118] (Рис. А.194; А. 195); Загальна крайова у Львові (1877, 1894) (Рис. А.196-А.200), а також Етнографічна виставка в Коломиї (1912) (Рис. А.201-А.203), описана дослідниками М. Гнатюком [24] та В. Молинь [65], в якій свою палату представляло і Полтавське земство.

Що стосується міжнародного формату, то тут слід назвати Всесвітні виставки у Відні та Парижі (1873, 1878), Краківську виставку 1887 року, на якій було представлено гуцульську церкву та етнографічний відділ, експозиції творів Вишницької школи упродовж 1906–1916 років у Чикаго, Петрограді, Празі, Бухаресті та Петербурзі, а також, передусім, Всесвітню виставку в Парижі 1900 року (Рис. А.204) - одну з найбільших і найрезонансніших виставкових подій, у межах якої функціонував Галицький павільйон, до проектування якого був долучений архітектор Е. Ковач (Рис. А.205-А.210).

Сукупно, не вдаючись до детальних архівних фактів, можна стверджувати, що на цих виставках були репрезентовані майже всі згадані вище промислові школи та товариства, які експонували народні ремесла й побут, елементи народного мистецтва та технології традиційного зодчества (деревообробництво, різьбу по дереву, гончарство й керамічний розпис, ткацтво, мосяжництво, будівництво тощо) значної частини Галицької Русі,

зокрема Гуцульщини, Покуття та Буковини. Особливо вирізнялися високохудожні твори провідних народних майстрів і викладачів, а також сам спосіб їх виконання і демонстрації, що розглядається як ранній прояв сучасних майстер-класів. У співпраці з професійними проєктантами та архітекторами на виставках проєктувалися й створювалися гібридні меблеві гарнітури з предметами вжитку та цілі житлові інтер'єрні середовища, де трансливався український «народний стиль» у різних його проявах і стилістичних варіаціях, характерних для багатства того чи іншого етнорегіону та локальної практики майстра. Фактично виставкова практика ставала одним із майданчиків апробації комплексного дизайн-процесу, де поєднувалися розроблення предметів, організація простору, візуальна репрезентація та комунікація з користувачем. Такі події, безперечно, сприяли розвитку самих мистецьких шкіл, активізації інтересу з боку культурної еліти та науково-дослідницького середовища у сфері етнографії, збиранню приватних колекцій і усвідомленню доцільності створення музеїв. Проте найголовнішим було те, що вони забезпечували репрезентацію українського культурного простору в міжнародному контексті та популяризацію місцевої культури серед населення, яке й було головним носієм цього середовища. У цьому сенсі виставкова діяльність виконувала одну з базових функцій дизайну - посередництво між культурною традицією, її візуальним втіленням і суспільством.

Обмеження дослідження лише історіографією західних регіонів України в контексті формування професійного мистецького мислення на основі національної культурної спадщини не дає змоги повною мірою розкрити означену проблематику. У зв'язку з цим доцільно залучити до аналізу й терени Центральної України, зокрема Полтавщину як складову історико-культурного регіону Подніпров'я, що відіграє важливу роль у формуванні української нації, культури і мови.

На відміну від західноукраїнських земель, де художньо-промислові школи формувалися в руслі австро-угорської культурно-освітньої політики, на Полтавщині наприкінці XIX - на початку XX століття розвиток ремесел і

художньої освіти відбувався в межах підросійської України, насамперед під впливом земської політики. Саме земства, а не центральна імперська адміністрація в чистому вигляді, стали головними організаторами підтримки кустарних промислів, зокрема гончарства. Вони проводили статистично-економічні обстеження, створювали навчальні майстерні, видавали альбоми орнаментів, формували музейні колекції, підтримували кредитні товариства і сприяли участі майстрів у виставках. Дослідники прямо наголошують, що в другій половині XIX - на початку XX століття найбільш дієву допомогу гончарству в Україні надавали саме земства [19].

Ще з 1870–1880-х років Полтавське губернське земство почало цілеспрямовано працювати з кустарними промислами як із важливим економічним і культурним ресурсом краю. Одним із показових кроків стало видання 1882 року за підтримки земства альбому орнаментальних мотивів Анастасія Зайкевича та Івана Зарецького (ілюст. оформлення) [67], що свідчить про ранню спробу не лише фіксації, а й упорядкування локального декоративного досвіду (Рис. А.211). Паралельно формувалися музейні колекції, вивчалися кустарні вироби, проводились статистично-економічні обстеження, а участь майстрів у виставках розглядалася як інструмент популяризації та ринкового просування продукції. Показовим є також створення агентурної мережі за межами імперії та специфіки роботи місцевих складів для зберігання продукції та організації системи її збуту. Так процеси паралельно переводилися в освітньо-інституційне русло як модель забезпечення кадрів для розвитку місцевої керамічної промисловості.

Одним із найвиразніших втілень цієї політики стала професійна керамічна Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя, заснована 1896 року. Школа формувалася як багатoproфільний осередок, у якому художня освіта поєднувалася з технологічною та виробничою підготовкою. Саме така взаємодія художнього, технологічного й виробничого компонентів наближала навчальний процес до структури сучасного дизайнерського проєктування, у якому форма предмета визначається

комплексом функціональних, матеріальних і технологічних чинників. У її програмі вагоме місце посідали ліплення, моделювання, рисунок, креслення, гравірування, живопис по кераміці, а також вивчення технології теракоти, майоліки, фаянсу, порцеляни й будівельної кераміки. Водночас важливо, що навчання не зводилося лише до технічного опанування матеріалу: особливе значення надавалося українському орнаменту, роботі з декоративною композицією та формуванню цілісного художнього мислення, придатного до створення не тільки окремих виробів, а й елементів предметного та архітектурного середовища. Саме тому в школі виготовляли декоративні тарелі, вази, куманці, кахлі, майолікові вставки, гербові сервізи, великі орнаментальні композиції й архітектурну кераміку, тобто речі, що вже виходили за межі вузького ремісничого вжитку і працювали в просторі інтер'єру та архітектурного оздоблення (Рис. А.212-А.214). Особливу роль у формуванні світогляду учнів відіграв Опанас Сластьон, який послідовно обстоював ідею розвитку мистецтва на основі творчого духу власного народу, а не механічного наслідування чужих зразків. У цьому ж полі слід розглядати і присутність Василя Кричевського, чия стилістика виразно відчитується в окремих творах миргородських вихованців, а також його практичну участь у вивченні керамічних можливостей Опішного разом із Петром Вауліним. Водночас показовою є й відкритість школи до ширшого професійного досвіду: із зростанням її авторитету до викладання залучалися фахівці з-за кордону, зокрема німецькі та австрійські спеціалісти, а в навчальному процесі використовувалися вироби провідних європейських мануфактур і, що особливо важливо для українського контексту, продукція львівської фабрики Івана Левинського та Коломийської гончарної школи [82] (Рис. А.215). Отже, Миргородський осередок розвивався не ізольовано, а в широкому культурно-освітньому полі, де українські землі, попри імперські кордони, виявляли внутрішню мистецьку пов'язаність. Проте, незважаючи на високий статус школи в межах російської імперії, державну підтримку й активне залучення зовнішнього професійного досвіду, її справжньою основою залишалися саме

українські осередки народного мистецтва Полтавщини, без яких ані її художня програма, ані її національно впізнавана образність не могли б сформуватися.

Сьогодні свою історичну тяглість заклад продовжує як Миргородський фаховий коледж імені Миколи Гоголя Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». У сучасній структурі закладу збережено зв'язок із його мистецьким минулим: серед освітніх програм представлено напрям декоративно-прикладного мистецтва, а сам коледж функціонує як відокремлений структурний підрозділ університету, поєднуючи історичну художньо-промислову традицію з сучасною фаховою підготовкою. Але, аналізуючи концепцію Освітньої програми «Дизайн» університету, ми не спостерігаємо акцентів у фахових початкових підходах на зосередженні та відтворенні у сучасному проектуванні глибоких етнокультурних надбань краю. Водночас, на сайті ВНЗ знаходимо коротку інформацію про те, що відмінність ОП «Дизайн» полягає у «концептуальній орієнтації на вивчення і творення українського національного проектно-середовищного мислення...» [79]. У цьому аспекті варто відзначити ряд дипломних проєктів керамічної пластики, які експонуються у виставкових залах Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка. Зокрема, це скульптурні композиції ландшафтного та інтер'єрного призначення, які за своїм символічним і формотворчим змістом відтворюють етнічні опішнянські традиції і водночас слугують як акценти естетики у сучасному просторі (Рис. А.216-А.218). На відміну від Миргорода, де керамічна освіта розвивалася у формі більш структурованої художньо-промислової школи, Опішне доцільно розглядати як етнічно вкорінений навчально-виробничий осередок, у якому жива реміснича традиція, локальне середовище й майстерневе навчання тривалий час існували в нерозривному зв'язку. Наприкінці XIX - на початку XX століття Полтавське губернське земство розглядало Опішне не просто як великий центр гончарства, а як стратегічно важливий осередок, що потребував інституційної підтримки, тому поряд із ремісничим виробництвом тут почали формувати навчально-показову модель підготовки майстрів, представлену спершу Опішнянською зразковою

гончарною навчальною майстернею Полтавського губернського земства, а згодом - Опішнянським гончарним показовим пунктом (1918), будівлю якого проєктував В. Кричевський, а завідувачем був Ю. Лебіщак [77] (Рис. А.219-А.222). Особливість цієї моделі полягала в тому, що вона спиралася не на академічно розгорнуту художню програму, а на поєднання практичного навчання з демонстрацією технологій, удосконаленням форм і декору та безпосереднім контактом із локальною традицією. У цьому сенсі традиційний керамічний виріб використовувався не лише як зразок для відтворення, а як об'єкт проєктного аналізу й подальшого удосконалення форми, технології та декоративної системи. Водночас ідеться і про трирічний впорядкований курс, у програмі якого крім гончарства й технології обробки матеріалу, були арифметика, геометрія, основи фізики та хімії, рисунок і рахівництво, а також планувалося введення креслення й ліплення. Важливою постаттю цього процесу був вищезгаданий Петро Ваулін, діяльність якого поєднувала технологічну модернізацію, музейне збирання та художнє осмислення місцевої кераміки; у цьому ж колі слід розглядати і Василя Кричевського, чия співпраця з Вауліним в Опішному засвідчує, що, як і в мистецьких школах західноукраїнських земель, педагогічна та художньо-проєктна практика тут розвивалися взаємопов'язано. Ця стратегія збереглася через низку інституційних трансформацій - від зразкової навчальної майстерні та навчально-показового пункту до керамічної кустарно-промислової школи, промислової школи, школи фабрично-заводського учнівства, школи майстрів художньої кераміки та виробничих форм радянського часу, а в сучасний період - до цілого комплексу наукових, музейних і освітніх інституцій. Серед них особливе місце посідає Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (Рис. А.223; А.224) [71] як багатоструктурний культурно-науковий центр, що об'єднує мережу окремих музеїв і музей-садиб, виставкові та резиденційні платформи, видавничі й просвітницькі ініціативи. Важливо, що в його структурі функціонує Інститут керамології - відділення Інституту народознавства НАН України, а сам музей-заповідник виступає не

лише сховищем спадщини, а й активним організатором наукових форумів, симпозіумів і бієнале художньої кераміки, що забезпечує безперервний зв'язок між збереженням традиції, її дослідженням та сучасною мистецькою практикою. Показово, що сучасне наукове осмислення полтавських осередків розгортається вже в працях опішнянської керамологічної школи, насамперед Олеся Пошивайла, де науковець послідовно інтерпретує місцеву керамічну традицію як складову ширшої системи української культурної спадщини [84], а також у дослідженнях гончарного шкільництва, інституційних трансформацій: Людмили Овчаренко, Юрія Пуголовка та Анатолія Щербаня та інші [76;90;134].

Сьогодні, важливою складовою цього комплексу є й Опішнянський художній ліцей імені Василя Кричевського, де в якості ще шкільного навчання заклад продовжує освітню лінію Опішного на рівні мистецької підготовки. У його діяльності поєднуються загальноосвітній компонент і фахове навчання, пов'язане з художньою керамікою, рисунком, живописом, композицією, скульптурою та технологічним опануванням матеріалу. Заклад забезпечує раннє формування професійного мислення на основі локальної керамічної традиції, поєднуючи вивчення спадщини з практикою сучасного формотворення. У такому контексті ліцей виступає не лише освітньою інституцією, а й важливою початковою ланкою безперервності між народним ремеслом, художньою освітою та подальшим розвитком предметного середовища на основі культурної спадщини (Рис. А.225; А.226).

Як і на західних теренах України виставкова діяльність просвітніх закладів центральних регіонів була одним із головних інструментів культурної політики. Губернські земства, товариства та комітети виділяли значні кошти для формування колекцій кустарних виробів для художньо-промислових виставок в межах російської імперії та за її межами (США, Італія, Нова Зеландія, інші). Дослідниця Л. Гавриш підкреслює, що виставки мали явно виражений ярмарковий характер: на них експоновані вироби можна було продавати [144, ст. 1398]. Крім того, для Миргорода та Полтавщини загалом у джерелах фіксуються місцеві виставки від 1880-х років, на яких демонстрували

кераміку, кахлі, декоративні тканини вироби, вишивку, вироби з дерева [119]. Для українських ремісничих осередків України участь у губернських, зокрема в Першій кустарній виставці в Києві 1906 року, яка пов'язана з родиною Ханенків (Рис. А.227-А.229), а також у всеросійських виставках була важливим каналом визнання й закріплення репутації місцевих майстрів.

У ширшому сенсі кустарні виставки для Полтавщини виконували ту саму роль, що й крайові виставки для Галичини: вони виводили локальну традицію з рівня побутового ремесла в простір публічної культурної репрезентації. Водночас, у контексті тривалої російської агресії проти України та актуальної фази війни, сьогодні варто замислитись над показовим історичним фактом імперського привласнення української культурної спадщини - каталогом, що фіксує матеріали Другої всеросійської виставки в Петербурзі 1913 року. Експозиційне наповнення подібних виставок в більшій мірі забезпечувалося за рахунок українських мистецьких осередків, передусім Полтавщини (Рис. А.230-А.236), Київщини, Харківщини, Криму, Чернігівщини та Поділля. Однак їхній культурний доробок репрезентувався як складова «русского народного искусства». Загальніший аспект цього процесу пов'язаний з 1900 роком, коли на Всесвітній виставці в Парижі одночасно були репрезентовані як галицькі, так і полтавські художньо-ремісничі осередки. У випадку Галичини йшлося про галицький інтер'єр у складі австрійського павільйону в Palais de la Décoration, du Mobilier et des Industries diverses, тоді як полтавські керамічні здобутки провідних майстрів Опішні були представлені в межах експозиції майстрів російського відділу (Рис. А.237). У цьому сенсі і російська і Австро-Угорська імперії, попри відмінність адміністративних та ідеологічних механізмів, так чи інакше використовували народні ремесла й локальні мистецькі традиції українських земель як репрезентативний виставковий ресурс. Водночас, для самої української культури, це означало вихід народного мистецтва з локального середовища до ширшого міжнародного простору, де воно починало сприйматися не лише як ремісничий продукт, а як носій виразної регіональної ідентичності в предметному середовищі. У перспективі ці процеси слугують

одним із підґрунтів художнього осмислення ремесел, сучасних етнодизайнерських практик, у межах яких народна традиція постає активним ресурсом формотворення та культурної самоідентифікації.

Узагальнення досвіду мистецьких і художньо-промислових шкіл Західної та Центральної України дає підстави стверджувати, що саме в їхньому середовищі формувалися основи професійної підготовки, пов'язаної з народними ремеслами, художнім формотворенням і поступовим переходом до проєктного мислення. Спільним для цих осередків було опертя на локальну культурну спадщину, залучення традиційних ремесел до системи навчання та прагнення поєднати художню виразність із практичною придатністю виробу. Водночас між ними простежуються й суттєві відмінності: якщо для західноукраїнських шкіл більш характерним було поєднання народної традиції з художньо-стильовими пошуками, зорієнтованими на загальноєвропейські мистецькі тенденції, а доступ до навчання був обмежений соціальними чинниками, то в центральноукраїнських осередках, виразніше проявилася тенденція до виробничої раціоналізації, інституційного впорядкування художньо-промислової підготовки, орієнтації на ринок. Варто вважати, що така логіка - поєднання народної традиції з поступовою стандартизацією, навчально-виробничою дисципліною й прагненням до масовішого впровадження у промислову сферу - згодом була успадкована радянською системою художніх промислів і в трансформованому вигляді продовжилася в структурі «Укрхудожпрому». У сукупності розглянуті школи стали не лише осередками збереження культурної спадщини та розвитку українського стилю, а й важливими передумовами формування української дизайн-освіти та сучасної практики етноорієнтованого предметного проєктування.

Провідну роль на території сучасної України, яка в певний час входила до складу УРСР, як за обсягами виробництва, так і за кількістю залучених майстрів, відігравало спеціалізоване промислове об'єднання «Укрхудожпром» Міністерства місцевої промисловості. Структура являла собою розгалужений комплекс виробничих, науково-дослідних, постачально-збутових, побутових і

торгівельних організацій, що забезпечували повний цикл створення та реалізації художньо-промислової продукції. Станом на кінець 1970-х років до складу об'єднання входило близько 30 підприємств, на яких працювало понад 25 тисяч працівників, а також діяли Центральне художньо-конструкторське та технологічне бюро, постачально-збутова база і фірмова торговельна мережа. Більшість державних художньо-виробничих підприємств формувалися на основі дорадянських майстерень, артілей і фабрик, що дозволяло зберігати тяглість традиційних ремісничих практик у межах індустріальної системи. Найактивніший розвиток художньо-виробничих підприємств спостерігався у східних і центральних регіонах України. Зокрема, упродовж 1920–1929 років було засновано низку осередків художніх промислів у Решетилівці, Опішні, Великих Сорочинцях, Нових Санжарах, Кролевці, Умані, Черкасах, Клембівці, Городківці, інших центрах, та стали важливими осередками формування професійного декоративно-ужиткового мистецтва, частково підґрунтям для подальшого розвитку дизайн-освіти в Україні [51; 52]. Водночас, після Другої світової війни, в західних регіонах України (Чернівецькій, Івано-Франківській, Закарпатській областях) було здійснено реорганізацію, а в окремих випадках - відновлення раніше закритих художньо-виробничих підприємств. Паралельно з цими процесами функції підготовки фахових кадрів для галузі художніх промислів і промислового дизайну перебрали на себе спеціалізовані навчальні заклади, які також підпорядковувалися Міністерству місцевої промисловості УРСР. Зокрема, у зазначений період активно діяли Косівський технікум народних художніх промислів, Вижницьке та Ужгородське училища прикладного мистецтва, а також Кролевецьке, Решетилівське й Грицівське професійно-технічні училища. Ці освітні осередки відігравали важливу роль у формуванні кваліфікованих майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, забезпечуючи тяглість традиційних ремесел і водночас адаптуючи їх до потреб художньо-промислового виробництва.

Показовим у цьому контексті є приклад Косівського художньо-виробничого об'єднання «Гуцульщина» (Рис. А.238; А239), у штаті якого

налічувалося понад дві тисячі працівників, значну частину з яких становили так звані «надомники». Через обмежені виробничі потужності значна кількість майстрів виконувала замовлення у власних майстернях, нерідко залучаючи до роботи членів родини. Така форма організації праці, попри включеність у державну систему, сприяла збереженню творчих династій, підтримці локальних осередків ремесла та неперервності художньої традиції. У межах цієї моделі майстри могли не лише виконувати серійні замовлення, а й подекуди створювати індивідуалізовані, художньо цінні вироби, які зберігали виразні ознаки локальної стилістики.

Слід підкреслити, що мистецькі навчальні заклади, які підпорядковувалися системі «Укрхудожпрому», відігравали ключову роль у збереженні, трансляції та набутті знань про традиційні народні ремесла. Саме через освітній процес забезпечувалася спадкоємність професійних умінь і художніх принципів, сформованих у межах локальних культурних традицій. До програмного навчального базису входили такі дисципліни, як «Історія народних художніх промислів України», «Історія народного мистецтва», «Технологія» та інші фахові курси, що охоплювали різні види традиційної обробки матеріалів і технологічні процеси виготовлення виробів, характерні для практики народних майстрів. Це сприяло формуванню цілісного професійного підходу, що поєднував теоретичні знання з практичним освоєнням ремісничих технологій. Водночас для дизайнерської підготовки принциповим ставав перехід від опанування самої технології до її свідомого використання в проєктному процесі - під час розроблення форми, конструкції та функції сучасного предметного об'єкта. У монографії А. Варивончик тема «Укрхудожпрому» окреслюється як одна з важливих складових історичної еволюції художніх промислів України; авторка акцентує на ретроспективі концерну в контексті творчого досвіду, духовної культури українців, а також на ролі архівних матеріалів у висвітленні його виробничої специфіки [12].

Водночас, не варто ідеалізувати цю систему. Поряд із підтримкою художніх промислів вона продукувала й низку структурних деформацій. Масове тиражування сувенірної продукції, орієнтоване насамперед на виконання планових показників, нерідко призводило до зниження художньої якості виробів, спрощення форм і декоративних мотивів, а також до формального відтворення етнічних ознак без глибшого змістового наповнення. Частина продукції виготовлялася передусім для статистичної звітності та забезпечення обсягів виробництва, а не з огляду на реальний попит чи художню доцільність. За умов державного фінансування така модель часто виявлялася економічно неефективною, а витрати на виробництво не завжди відповідали реальній якості або ринковій вартості продукції. Найбільш якісні й репрезентативні вироби нерідко створювалися для виставок, офіційних замовлень або обмежених партій, тоді як значна частина серійної продукції втрачала автентичну виразність і перетворювалася на стандартизований сувенірний товар.

Отже, систему «Укрхудожпрому» доцільно розглядати як суперечливе явище. Вона не була ані суто репресивним механізмом знищення традиції, ані позитивною моделлю культурного розвитку. Її історична роль полягає радше в тому, що в межах централізованої та ідеологічно контрольованої системи вдалося частково зберегти кадровий, технологічний і художній потенціал народних промислів, хоча ці процеси відбувалися ціною стандартизації, залежності від планової економіки та поступового зміщення акценту від автентичної творчості до керованого художньо-промислового виробництва.

4.2. Розвиток сучасної дизайн-освіти та освітніх практик предметного формотворення

Із розвитком світової економіки, появою нових технологій та культурних інновацій поступово зростали й вимоги споживача до якості предметного середовища. Це стосувалося не лише функціональних характеристик виробів

побуту й ужитку, а й їхніх естетичних властивостей, екологічної доцільності та здатності формувати середовище духовної комунікації в межах окремих соціальних спільнот. За таких умов традиційна реміснича підготовка вже не могла повною мірою відповідати новим суспільним і виробничим запитам, що зумовило необхідність переходу до ширшої проєктної моделі освіти. Дизайнерська освіта в Україні як цілісна система - разом із самим поняттям «дизайн», відповідною термінологією та методологією - почала формуватися наприкінці ХХ століття. Процес супроводжувався поступовим витісненням попередніх визначень, таких як «технічне конструювання» чи «моделювання одягу та взуття», і переходом до ширшого міждисциплінарного розуміння дизайну як проєктної діяльності. Відповідно змінювалася й структура професійної підготовки: центральним ставав дизайн-процес, що охоплював постановку проєктного завдання, дослідження прототипів, пошук концепції, моделювання та розроблення кінцевого дизайн-об'єкта. Формування спеціальності «Дизайн» розпочалося насамперед у великих промислових і культурних центрах України - Києві, Харкові, Львові, Одесі, де існувала відповідна матеріально-технічна база, кадровий потенціал і запит з боку виробництва. Саме в цих містах закладалися перші концептуальні моделі дизайнерської освіти, орієнтовані на різні сфери проєктної діяльності - від графіки й архітектурного середовища до промислового дизайну.

Своєрідними комунікативними освітньо-мистецькими центрами у 1980-х роках ХХ століття та на початку 2000-х років стали провідні вищі мистецькі навчальні заклади, діяльність яких була зосереджена у трьох ключових регіонах України - західному, центральному та східному. Йдеться про Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, Київську академію архітектури і мистецтв та Харківський державний інститут дизайну і мистецтв. Саме ці інституції формували загальнонаціональний вектор розвитку професійного мистецького середовища та дизайнерської освіти, виконуючи роль провідних платформ фахової підготовки, науково-методичного

осмислення мистецьких процесів і формування професійних шкіл у відповідних регіонах країни.

Упродовж кількох десятиліть у цих закладах дизайн поступово інституціоналізувався як окрема спеціальність і набував різних концептуальних акцентів, зумовлених профілем установи та історично сформованими науково-педагогічними традиціями. Київський освітній осередок демонструє виразну орієнтацію на візуальні комунікації та графічний дизайн. Харківська школа, маючи міцний зв'язок із художньо-промисловою підготовкою, послідовно розвиває предметно-просторові та промислові напрями дизайну, зокрема проєктні компетентності, пов'язані з моделюванням і технічною візуалізацією. Натомість львівський осередок, сформований на ґрунті прикладного та декоративного мистецтва, розвиває дизайн як частину ширшої традиції декоративно-прикладної культури, де одним із найбільш упізнаваних напрямів виступає дизайн костюма.

На початку 2000-х років, унаслідок реформування системи освіти, освітні програми за напрямом «Дизайн» почали активно впроваджуватися і в регіональних центрах, зокрема в мистецьких закладах передвищої фахової освіти. У результаті сформувався спектр етнорегіональних шкіл дизайну, освітня діяльність яких значною мірою базувалася на основі місцевих художніх традицій і народних ремесел. На відміну від провідних центрів дизайнерської освіти, ці школи обережніше впроваджували інноваційні стильові та методологічні підходи, оскільки їхній освітній профіль історично був зорієнтований на народні художні промисли та традиційні ремісничі практики. Саме тому вони тривалий час виконували функцію базових освітніх осередків з підготовки фахівців для художньо-виробничих підприємств різних галузей народного господарства.

Виокремлюючи західний регіон України як один із найбільш репрезентативних у контексті збереження та трансформації народної культури, доцільно зосередити увагу на діяльності Косівського державного інституту

декоративного мистецтва (у минулому Технікум народних художніх промислів) та Вижицького фахового коледжу мистецтв і дизайну імені В. Шкрібляка. Обидва заклади мають понад столітню історію та на сьогодні відіграють важливу роль у формуванні регіонального мистецького середовища. Зазначимо, що таких типових мистецьких навчальних закладів, другої половини ХХ століття - до початку 1990-х років, налічувалося відносно небагато. Конкурс до вступу був високим, а контингент студентів формувався не лише з різних регіонів України, а й з інших республік тодішнього СРСР, зокрема Казахстану, Білорусі, Киргизстану, Узбекистану, Грузії тощо. Навчання в цих закладах передбачало ґрунтовне занурення у традиції народного мистецтва, зокрема в технології формотворення, принципи декоративного мислення та філософію взаємодії людини з навколишнім середовищем. Повертаючись до своїх регіонів, багато випускників стали відомими художниками й дизайнерами, реалізувавши себе в галузях ювелірного мистецтва, деревообробки, кераміки та інших сфер декоративно-прикладної творчості.

Упродовж значної частини ХХ століття ці інституції функціонували в системі вищезгаданого «Укрхудожпрому», що зумовило спільність освітніх підходів і орієнтацію на підготовку фахівців у сфері народних художніх промислів. Логічно, що провідною спеціалізацією залишалася «Художня обробка дерева», розвиток якої спирався на глибокі традиції гуцульського різьбярства. Водночас визначальним чинником становлення цих шкіл був людський фактор - діяльність майстрів, згаданих вище, які формували навчально-методичну основу та заклали принципи поєднання традиційного ремесла з творчим формотворенням. Аналізуючи діяльність мистецьких шкіл деревообробного спрямування, зокрема Косівської, Ростислав Шмагало зазначає, що їхній творчий характер визначали передусім талановиті місцеві майстри-новатори. На думку дослідника, створення меблів у гуцульському, закопанському чи українському стилі було пов'язане з пошуком нових естетичних рішень на основі народного столярства і різьбярства. Водночас у таких виробках поєднувалися конструктивні принципи народних прототипів і

нові формотворчі підходи, характерні для стилю модерн [127]. У дизайнерському аспекті це свідчить про поступовий перехід від стилістичного наслідування традиції до проєктної інтерпретації прототипу, коли переосмислюються не лише орнаментальні ознаки, а й конструкція, пропорції та функціональна організація дизайн-об'єкта.

Запровадження спеціальності «Дизайн» у Косівському інституті на початку 2000-них років стало логічним етапом еволюції закладу. На початковому етапі навчальний процес із графічного дизайну забезпечували фахівці Оксана Липка та Андрій Андреканич, які заклали основу навчальних програм і започаткували активну міжкафедральну співпрацю з декоративно-ужитковими спеціалізаціями з метою популяризації народних ремесел і творчих персоналій регіону. Зокрема, у межах дипломного проєктування було реалізовано такі роботи, як «Каталог та айдентика творчості Олексі Бахматюка», а також розроблено фірмовий стиль фестивалю «Мальований дзбаник» в м. Косів (Рис. А.240). Низка інших проєктів у сфері книжкової графіки, виконаних у дипломних роботах, засвідчує прагнення спеціалізації «Графічний дизайн» сформувати власний навчально-методичний напрям, орієнтований на етнорегіональні культурні пропозиції та актуалізацію народної мистецької спадщини в сучасному візуальному середовищі.

Паралельно формувався напрям «Дизайн одягу», що ґрунтувався на традиціях гуцульського костюма, зокрема через інтерпретацію форм, орнаменту та технологій. Поліхромність, різноманіття форм крою та орнаменталізації народного костюма стали основою для сучасних дизайнерських інтерпретацій. Перші спроби проєктування авторських колекцій з'явилися в період функціонування коледжу. Так, на відділі художнього ткацтва під керівництвом В. Жаворонкової були спроектовані перші «гуні» у техніках ліжникарства, а також модельний ряд костюмів, виконані в техніках перебірного ткання. На відділі вишивки та моделювання одягу Марія Писар захистила бакалаврську роботу - колекцію молодіжного верхнього одягу

«Гуцульські парижанки», створену як інтерпретацію традиційних гуцульських сардаків (Рис. А.241; А.242).

На етапі становлення відділу дизайну меблів у 2002 році очолити спеціалізацію, здійснювати викладання проєктування та передавати практичний фаховий досвід було запрошено Богдана Ділету, який працював у власній майстерні по виготовленню меблів в м. Косів. Нині це один із небагатьох представників локального мистецького осередку, що системно розвиває галузь меблярства, впроваджує сучасні технології та водночас реалізує у проєктуванні принцип синтезу, поєднуючи традиції місцевого деревообробного ремесла з іншими видами народних художніх практик, зокрема керамікою і металом. Першими і, впродовж тривалого часу, фактично єдиними фахівцями викладацького складу спеціалізації були Б. Ділета, В. Нісевич, О. Кушнірчук та майстер виробничого навчання В. Коваленко. Саме вони сформували концептуальні засади освітньої програми спеціалізації «Дизайн меблів і виробів із дерева» та заклали навчально-методичну основу її розвитку. У курсових і дипломних проєктах студентів, за матеріалами каталогу відділу [87] простежується послідовна методика трансформації культурної спадщини та її асоціативного переосмислення в ідейних концепціях і процесах формотворення (Рис. А.243; А.244). До таких робіт належать проєкт спального гарнітуру та меблів для відпочинку «Дараби» (Рис. А.245), комплект меблів «Крисані» (Рис. А.246-А.248), комплект меблів «Гуцульська скриня» (Рис. А.249), відпочинкові меблі «Черес» (Рис. А.250), проєкт м'яких меблів «Кучері» (Рис. А.251; А.252), а також спальний гарнітур «Мосяжний» (Рис. А.253; А.254). Окремої уваги заслуговують експериментальні пошуки у сфері проєктування меблів-трансформерів як-от проєкт меблів «Бесаги» (Рис. А.255; А.256), у якому на основі традиційної гуцульської подвійної торби («сакви») здійснено образно-функціональну інтерпретацію прототипу, відтворено пластичні характеристики традиційного виробу; в проєкті кухні «Гражда» (Рис. А.257) здійснено інтерпретацію елементів архітектурної спадщини з урахуванням регіональної етнокультурної специфіки; а також ряд інших схожих за логікою трансформації

спадщини меблярських проєктів (Рис. А.258-А.265). Водночас, виходячи за межі інтер'єрного середовища, увагу привертають і проєкти малих архітектурних форм в екстер'єрі, що також базуються на переосмисленні народних мотивів (Рис. А.266-А.268).

Розвиток спеціалізації дизайну меблів супроводжувався також міждисциплінарною співпрацею з викладачами графічного дизайну. Їхня діяльність була спрямована на систематизацію, візуальну фіксацію та презентацію результатів роботи відділу у форматі каталогів, методичних видань і рекламно-презентаційної продукції.

Отже, підсумовуючи творчий розвиток відділу дизайну меблів у Косівській мистецькій школі протягом першого десятиліття його функціонування, варто констатувати, що діяльність фахівців під керівництвом Б. Ділети сприяла формуванню цілісної навчально-методичної бази спеціалізації. Аналіз студентських проєктів засвідчує системне використання етнічної культурної спадщини як джерела проєктних рішень і підтверджує, що сформовані програмні напрацювання стали важливими чинниками набуття студентами професійних компетентностей, знань і практичних навичок у сфері сучасного предметного дизайну. У межах такого дизайн-процесу культурний прототип послідовно проходив етапи аналізу, асоціативного переосмислення, формотворчої трансформації та втілення в конкретному предметному об'єкті. У результаті цього процесу окреслилися передумови переходу від збереження традиційного ремісничого досвіду до його проєктної інтерпретації засобами сучасного дизайну, що дає підстави говорити про формування новітнього етапу розвитку регіонального меблярства - своєрідного ренесансу гуцульської меблевої традиції в умовах сучасної дизайнерської практики.

Однак, окреслена перспектива могла бути реалізована лише за умови послідовної інституційної підтримки. Зміна керівництва Косівського інституту засвідчила управлінські рішення, що негативно вплинули на подальший розвиток спеціалізації: було обмежено обсяги державного замовлення, не враховано потреби у впровадженні новітніх технологій та сучасного

інноваційного обладнання, а також припинено співпрацю з висококваліфікованими фахівцями, які забезпечували її функціонування. Унаслідок цього більшість викладачів продовжили професійну діяльність у приватному секторі. У 2019–2020 роках спеціалізацію «Дизайн меблів» було ліквідовано. Такі зміни призвели до втрати можливості інституційного розвитку регіональної традиції меблярства в межах сучасного дизайнерського дискурсу. Зокрема, було перервано процес формування конкурентоспроможного напрямку, здатного інтегрувати гуцульську меблеву традицію у сферу креативних індустрій як окрему нішу з виразною культурною ідентичністю. Натомість у Косівській мистецькій школі ще виконують поокремі проєкти щодо столярної підготовки, проте вони функціонують переважно у площині декоративно-ужиткового мистецтва, а не в системі сучасного предметного дизайну.

Важливо підкреслити, що в цьому навчальному закладі від початку функціонування відділу столярства і різьбярства, а згодом художньої обробки дерева, технології меблярства послідовно входили до структури навчального процесу. Підтвердженням цього є зразки дипломних робіт, що зберігаються в музеї інституту. Серед них: шафи та різьблені вітрини для експонування раритетних мистецьких творів, столи, лавки, барні столики, а також скрині кінця ХХ століття. Значна кількість дипломних робіт останніх десятиліть, особливо в період відновлення незалежності України, була присвячена сакральній тематиці та пов'язана з облаштуванням храмів Львівської, Івано-Франківської й Тернопільської областей. Йдеться про іконостаси, престולי, ківоти, літургійні та обрядові предмети, які формували характерні стилістичні підходи до організації церковних інтер'єрів. У цьому контексті ідея розширення та осучаснення меблевого виробництва постала як закономірне продовження локальних традицій художньої деревообробки.

Логічним продовженням розгляду закладів, де спеціальність «Дизайн» органічно впроваджувалася як освіта, вкорінена в локальну культурну спадщину є Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну імені Василя

Шкрібляка. У сучасній структурі закладу спеціальність Дизайн представлена як окремий напрям фахової передвищої освіти з трьома спеціалізаціями - дизайн середовища, дизайн одягу та графічний дизайн. Освітня програма орієнтована на підготовку фахового молодшого бакалавра дизайну і поєднує художню, проєктну та педагогічну складові: випускник здобуває кваліфікацію дизайнера-виконавця і також працює викладачем мистецької школи. У програмі акцент зроблено на вивченні об'єктів і процесів дизайну в промисловій, побутовій, суспільній та соціокультурній сферах, а серед ключових компонентів підготовки визначено методики проєктування, виготовлення одиничних і комплексних об'єктів, а також роботу з відповідними матеріалами й сучасними програмними засобами. Водночас сама структура коледжу показує, що дизайн тут розвивається не відокремлено, а в тісному контакті з кафедрами художньої обробки дерева, художнього ткацтва, вишивки, моделювання одягу, ювелірного мистецтва, рисунка, живопису та скульптури. Сучасний розвиток вижницького осередку значною мірою забезпечується молодого когортою викладачів, які поєднують фахову мистецьку підготовку з актуальними підходами до дизайн-освіти. Показовою в цьому сенсі є діяльність дизайнерки Марії Федосєєвої-Ракіцької, яка викладає композицію, комп'ютерне проєктування, графіку та моделювання одягу. Під її керівництвом студенти, зокрема в межах графічного дизайну, створюють каталоги, книжкові видання та візуальні матеріали для окремих спеціалізацій і відділів, інтерпретуючи етнічну спадщину сучасною графічною мовою (Рис. А.269). Особливо показовим прикладом є довідник гуцульської орнаментики «Оздоба», задуманий як зручний візуальний інструмент ознайомлення з основами орнаментальної мови традиційних ремесел Гуцульщини (Рис. А.270). Не менш показовою є діяльність художника-ковалю Олега Жебчука, викладача композиції та профмайстерності з художнього ковальства. Художник орієнтує студентів на роботу з різними технологіями ковальської ювелірної пластики, малими архітектурними формами для ландшафтного середовища та виробами інтер'єрного призначення. У цьому контексті увагу привертають реалізовані студентські

проекти ансамблю кованих свічників, натхненні формами автентичних зразків свічників-трійниць з дерева та кераміки (Рис. А.271; А.272), а також стилізованої писанки як декоративного об'єкта екстер'єрного середовища (Рис. А.273; А.274).

Більш експериментальний вектор у роботі зі студентами репрезентує випускник закладу Володимир Павук, де у межах креативної студії поєднує традиційні ремісничі знання з актуальними цифровими технологіями. У цій практиці студенти працюють із 3D-друком, створюють тематичні шрифтові композиції, скриньки-трансформери, а також у співпраці з напрямом графічного дизайну розробляють товарне пакування та айдентику закладу (Рис. А.275; А.276). Показово, що у студентських проєктах художньої обробки дерева простежується звернення до мотивів традиційної гуцульської різьби, які осмислюються не як механічне цитування, а як жива локальна система формотворення (Рис. А.277; А.278). У цьому контексті важливу роль відіграє і родинна тяглість знань: традиція різьблення, репрезентована батьком майстра у власній авторській манері, трансформується у викладацькій практиці Володимира Павука в ширший методичний підхід, де поєднуються ЧПК-технології, ручне різьблення, токарство, ретельна столярна ручна техніка, зокрема і прийоми японського деревного мистецтва «куміко» (Рис. А.279). Саме така різносферність підходу дозволяє зберігати впізнавану локальну традицію, водночас відкриваючи її до нових матеріалів, інструментів і способів формотворення. Помітний внесок у формування візуальної мови студентських проєктів робить дизайнерка Галина Воробйова, викладачка проєктної графіки, шрифту й композиції. Її робота з оформленням студентських проєктів, цифрових та вручну виконаних - сприяє збереженню живої графічної культури, характерної для художньо-промислових шкіл минулого, де проєктна подача була невід'ємною частиною фахового формотворення (Рис. А.280-А.281).

Такі приклади засвідчують, що у Вижниці етнокультурна традиція не зберігається у застиглому вигляді, а переосмислюється в актуальних освітніх практиках, що дозволяє закладові розвиватися в руслі сучасних художньо-

дизайнерських тенденцій. Тому, Вижницький коледж постає не лише як правонаступник давньої мистецької школи Буковинської Гуцульщини, а і як один із сучасних освітніх осередків, де етнокультурний компонент зберігає вагоме значення в підготовці дизайнерів. Важливо, що культурна спадщина тут включається безпосередньо в дизайн-процес: від дослідження традиційного матеріалу й прототипу до його інтерпретації засобами проєктної графіки, цифрового моделювання і предметного формотворення. Про це свідчать численні високоякісні художні роботи студентів і викладачів різних років, представлені як у музейному середовищі самого закладу та міста (Рис. А.282-А.285), так і в межах активної виставкової діяльності (Рис. А.286), де курсові та дипломні проєкти репрезентують тяглість між традицією та сучасністю [15].

Отже, саме ці освітні школи заклали регіональні художньо-стильові особливості українського дизайну другої половини ХХ століття. Водночас на сучасному етапі розвитку мистецької освіти спостерігається значне розгалуження мережі професійних і передвищих фахових навчальних закладів у регіонах України. Практично в кожному районному центрі функціонують спеціалізовані художні школи, а також заклади, що здійснюють підготовку фахівців рівня молодшого бакалавра або бакалавра. Така модель безперечно є позитивним чинником, оскільки гуманітарні та мистецькі знання відіграють важливу роль у формуванні світогляду, естетичної культури та особистісного розвитку дітей і молоді. Для закладів вищої освіти це створює ґрунтовну основу для виявлення та відбору обдарованих абітурієнтів. Водночас, підготовка фахівців у сфері дизайну вимагає особливо виваженого підходу, що поєднує художні здібності, технічні компетентності та аналітичне мислення.

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває питання змісту освітніх програм у спеціалізованих мистецьких закладах, зокрема їхнього програмно-методичного забезпечення, наповненості навчального процесу національним культурним контентом, а також здатності освітнього середовища розвивати у здобувачів освіти креативне мислення як підґрунтя формування творчого інтелекту. Саме ці якості найефективніше закріплюються у дошкільному,

шкільному та юнацькому віці, коли формуються засади національної самосвідомості, етнічної ідентифікації та усвідомлення цінності культурної спадщини.

Отже, постає питання про сформованість повноцінної школи дизайну в умовах декоративно-ужиткового спрямування закладу. Насамперед пріоритетом таких мистецьких інституцій, як Косівський і Вижницький осередки, за своєю суттю залишається декоративно-ужиткове мистецтво. Крім того, невелике провінційне місто, навіть за наявності потужних мистецьких традицій, об'єктивно перебуває у менш вигідному становищі порівняно з великими індустріальними та культурними центрами. Однак ключова проблема полягає в іншому - у необхідності чіткого розмежування змісту та цільового спрямування мистецької і дизайнерської освіти. Декоративне й образотворче мистецтво орієнтується передусім на створення унікального, ексклюзивного твору, тоді як дизайн передбачає проєктування інноваційних об'єктів, придатних до серійного виробництва та широкого вжитку. Відповідно це зумовлює потребу в чіткому усвідомленні освітніх цілей, профілю професійної підготовки та відповідності матеріально-технічної бази сучасним вимогам індустрії.

Насамперед ідеться про необхідність вивчення запитів сучасного виробництва та професійного середовища, опанування новітніх технологій, а також моніторингу доцільності й актуальності проєктованих виробів, тобто орієнтації на реальні потреби ринку. Водночас, з огляду на те, що перед дизайнером постає значно глибше завдання - завдяки творчому інтелекту випереджати наявний рівень виробництва, - саме дизайнер здатний формувати нові суспільні запити, що й визначає його професійну роль [30].

У цьому зв'язку особливої гостроти набуває проблема некритичного ототожнення спеціальності «дизайн» із декоративно-ужитковим мистецтвом, що нерідко здійснюється на інституційному рівні без належного методологічного обґрунтування. Така практика створює ризик розмивання

ідентичності обох напрямів: з одного боку, нівелюється проєктно-інноваційна сутність дизайну, а з іншого - знецінюється унікальність авторського, ремісничого й художнього начала декоративно-ужиткового мистецтва. Проблема має системний характер і притаманна багатьом освітнім закладам, які в умовах швидких реформ і ринкового тиску формально ліцензували спеціальність «дизайн» як ознаку модернізації, не забезпечивши її повноцінного кадрового, технологічного та концептуального підґрунтя.

На противагу окресленим вище проблемам, слід наголосити, що впровадження у навчальний процес Косівського інституту спеціалізації, а згодом і напряму «дизайн меблів», було логічним і виваженим кроком. Наведений вище історико-фактологічний огляд розвитку меблярства на Гуцульщині як окремого традиційного промислу засвідчує потребу у відновленні та актуалізації цієї галузі деревообробництва.

З огляду на те, що на теренах Косівщини та ширше Гуцульщини сьогодні майже не збереглося фахових майстрів-меблярів, саме освітній заклад узяв на себе функцію збереження, систематизації та передачі відповідних знань і практичних навичок, адже столярське ремесло історично було поширеним і затребуваним на території Гуцульщини, Покуття та Буковини. Як уже зазначалося, підготовка фахівців у цій галузі розвивалася з XIX століття як у приватних формах, так і в закладах державного підпорядкування, що забезпечувало тяглість професійної традиції.

Слід також підкреслити, що відомими осередками виготовлення меблів на Гуцульщині були села Яворів, Космач, Річка, а також місто Косів. Проте на сучасному етапі фактично лише в селі Річка зберігся майстер по виготовленню унікальних інкрустованих меблів, - Василь Гrepіняк, різьбяр у третьому поколінні. Його високохудожні твори - столи, ліжка, рами, тумбочки, серванти, скрині, світильники та інші предмети - не належать до продуктів дизайну в класичному розумінні, оскільки є автентичними ексклюзивними виробами, створення яких потребує місяців, а подекуди й років кропіткої праці.

Водночас у контексті сучасних тенденцій етностилю такі предмети набувають ознак об'єктів предметного дизайну, коли включаються в процес проектування інтер'єрного середовища й починають функціонувати не лише як унікальні ремісничі твори, а і як активні формотворчі елементи сучасного простору.

Проведений аналіз історичних трансформацій навчального процесу в традиційних мистецьких школах етнорегіонів Гуцульщини, Покуття й Буковини дає підстави стверджувати, що засади збереження історичної пам'яті та традиційної культури, сформовані кількома поколіннями фахівців, знаходять своє продовження і в умовах сучасних технологій. Проте, порівняльний аналіз стратегій організації навчального процесу в художньо-промислових школах минулих століть і сучасних закладах базової мистецької освіти засвідчує певну схильність до збереження декоративно-ужиткового напрямку, тоді як системні підходи до розвитку креативного дизайнерського мислення реалізуються менш послідовно. Це зумовлено низкою об'єктивних і суб'єктивних чинників. У цьому контексті такі регіональні мистецькі інституції доцільно розглядати як генератори цінного освітнього ресурсу, що ґрунтується на глибинних пластах національної культурної спадщини.

У зв'язку з цим актуалізується потреба у поглибленні методичної співпраці між профільними закладами вищої освіти Києва, Львова, Харкова та інших культурно-промислових центрів, де розвивається напрям «Дизайн», і традиційними мистецькими осередками. Така взаємодія сприятиме ефективнішому використанню та інтеграції культурного контенту у сучасні креативні індустрії.

4.3. Модель інтеграції культурної спадщини у сучасну дизайн-освіту

Отже, інституціоналізація дизайну як окремої спеціальності в Україні відбувалася на перетині ремісничо-художньої традиції, освітніх реформ і нових суспільних запитів до якості предметного середовища. Водночас саме

включення етнічного аспекту у зміст освітніх програм, методик у проєктування та практику підготовки фахівців дало підстави для формування окремих етнорегіональних моделей дизайнерської освіти. У цьому зв'язку закономірним є перехід до розгляду предметного дизайну на основі національної культурної спадщини крізь призму конкретних освітніх практик, а також проблем і перспектив його подальшого розвитку.

Питання впровадження традиційних знань в систему професійної мистецько-дизайнерської освіти в Україні поступово набуває інституційного оформлення, хоча в межах цього дослідження воно розглядається не як самостійний предмет спеціального аналізу, а як один із показників актуалізації культурної спадщини в сучасній дизайн-підготовці. У цьому контексті етнодизайн розглядається як одна з практичних форм системного введення культурного спадку у дизайн-освіту.

Питання впровадження етнодизайну в систему професійної мистецько-дизайнерської освіти в Україні має тривалу історію наукового й методичного осмислення. На початку 2010-х років А. Руденченко наголошувала на потребі розроблення змістових, методичних і поняттєвих засад етнодизайну як окремого напрямку фахової підготовки дизайнерів [93]. В контексті становлення спеціальності дизайну архітектурного середовища в Україні, В. Тімохін порушував питання «поглиблення ментально-етнічного та регіонального аспектів» та етнодизайну як окремої дисципліни в освіті [116]. У новіших дослідженнях ця проблема конкретизується вже в контексті його входження до освітніх програм: О. Пономаревська зазначає, що як навчальна дисципліна «Етнодизайн» у підготовці фахівців перебуває на стадії формування та осмислення, водночас має потенціал для розвитку креативності майбутніх дизайнерів і створення виразних візуальних образів [83].

Важливим практичним прикладом такого підходу стала діяльність Б. Тимківа у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника: «у 2003 р. він упровадив у навчальний процес очолюваної ним кафедри нові спеціалізації з етнодизайну відповідно до розробленої концепції

та навчального плану, затвердженого МОН України» [115]. Дещо з іншого ракурсу осмислення змісту терміна тлумачить М. Станкевич, стверджуючи, що «етнодизайн - це не вид чи особливий напрям творчості, а стилістична відміна дизайну» як такого. Хоча далі, посилаючись на підсумки міжнародної конференції з питань етнодизайну у Полтаві (2010 р.), наголошує, що «українське народне декоративно-прикладне мистецтво і дизайн не відокремлені глухою стіною, існує можливість та перспективи розвитку вітчизняного дизайну шляхом засвоєння національних етномистецьких ідей і традицій» [107, ст. 127-129]. Окремі приклади українських закладів вищої освіти засвідчують, що етнодизайн уже присутній в освітньому процесі, найчастіше у вигляді силабусів окремих навчальних дисциплін, вибіркових або обов'язкових освітніх компонентів у межах спеціальності 022 «Дизайн» та споріднених мистецько-проектних програм. Зокрема, дисципліна «Етнодизайн» або близькі за змістом курси фігурують в освітніх матеріалах Одеської державної академії будівництва та архітектури, Київського університету імені Бориса Грінченка, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Національного університету «Львівська політехніка», Західноукраїнського національного університету, Національного університету «Чернігівська політехніка», Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, Волинського національного університету імені Лесі Українки, Запорізького національного університету, Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Отже, йдеться не про повну інституційну усталеність етнодизайну як окремої освітньої спеціалізації, а радше про його поступове закріплення як освітнього компонента в системі дизайн-підготовки. Такі приклади, безумовно, є позитивним свідченням актуалізації етнокультурної проблематики, проте вказують радше на фрагментарне, ніж системне впровадження традиційних знань: етнодизайн здебільшого функціонує як загальний освітній компонент, а не як наскрізний принцип формування проєктного мислення. Це актуалізує потребу в розробленні цілісної освітньої моделі, у якій культурна спадщина,

матеріально-технологічні практики, формотворення та предметне проєктування розглядалися б у системному взаємозв'язку. Узагальнення досвіду мистецьких шкіл, художньо-промислових осередків і сучасних інституцій дає змогу перейти до проєктування власної моделі освітньої інтеграції культурної спадщини. Саме тому в цьому підпункті пропонується підхід, у межах якого традиційні знання розглядаються як активний ресурс формування сучасного дизайнерського мислення.

Інтеграція традиційних знань у сучасні освітні програми з дизайну має розглядатися не як допоміжний етнографічний компонент, а як один із базових чинників формування національно орієнтованого проєктного мислення. У цьому контексті доцільним є впровадження моделі, за якої загальнотеоретичні засади дизайн-освіти поєднуються з етнорегіональними навчальними модулями, побудованими на локальних ремісничих традиціях, матеріалах, типології предметів і культурній семантиці форм. Такий підхід дає змогу забезпечити спадкоємність культурного досвіду, актуалізувати регіональну ідентичність та водночас адаптувати традиційні знання до потреб сучасного предметного дизайну і креативних індустрій.

Продуктивною є така модель, за якої студент опановує логіку традиційного формотворення, принципи роботи з локальними матеріалами, функціональну доцільність предмета, роль декору в структурі форми, а також культурні смисли, закладені у речовому середовищі. Саме це забезпечує перехід від простого наслідування до осмисленої проєктної трансформації спадщини.

Для ефективної інтеграції традиційних знань у систему української дизайн-освіти доцільно поєднати два рівні: загальнонаціональний і етнорегіональний. На загальнонаціональному рівні варто передбачити спільний для всіх освітніх програм теоретико-методичний каркас, що охоплював би загальну історію культурної спадщини України, типологію традиційних матеріалів і технологій, принципи трансформації народного мистецтва в сучасний дизайн (основи етнодизайну), а також етичні засади роботи з

культурним надбанням. Такий базовий блок забезпечив би єдність професійної підготовки, спільне розуміння дизайнерської культури та загальні підходи до осмислення національного культурного контенту.

Водночас ця загальна модель не повинна нівелювати регіональну специфіку. Навпаки, саме етнорегіональний компонент здатен надати дизайн-освіті в Україні реальної змістової глибини та прикладної цінності. Кожен регіон має власний комплекс матеріальної культури, локальних технологій, предметної типології, орнаментальних систем і форм просторової організації. Тому варіативна частина освітніх програм може будуватися на матеріалі конкретних етнорегіонів: Полісся, Гуцульщини, Слобожанщини, південних регіонів як мультикультурних форм спадщини, пов'язані зі степовим, приморським середовищем та інших. Такий підхід дає змогу формувати не абстрактного універсального дизайнера, а фахівця, здатного працювати з конкретним культурним ґрунтом і водночас адаптувати його до сучасних потреб.

Інтеграція традиційних знань має здійснюватися через кілька взаємопов'язаних навчальних блоків. Насамперед йдеться про **теоретичний компонент**, у межах якого доцільно вивчати загальну історію етнокультурних регіонів, народні традиції та художні промисли, типологію традиційних предметів та локальних середовищ в цілому, семантику форми й орнаменту, а також місце культурної ідентичності в сучасному дизайні. Однак, теоретичний матеріал буде недостатнім без **матеріально-технологічного блоку**, що передбачає вивчення пластики основних природних матеріалів, а також традиційних і сучасних методів їх обробки. Саме поєднання знання про матеріал із розумінням культурного контексту дозволяє майбутньому дизайнеру перейти до якісного проєктування.

Найважливішим при цьому залишається **проєктний блок**. Саме в ньому знання про традицію мають перетворюватися на інструмент сучасної дизайнерської практики. У межах курсового й дипломного проєктування студенти можуть працювати з етнопрототипами, інтерпретувати традиційні

конструкції, трансформувати функціональні моделі народних предметів, створювати сучасні меблі, одяг, об'єкти інтер'єру, пакування, візуальну айдентику або серійні предмети побуту на основі локальної культурної спадщини. Важливо, щоб акцент робився не на буквальному копіюванні, а на виявленні внутрішніх закономірностей традиції: пропорцій, ритму, конструктивної доцільності, способу декорування, принципу взаємодії форми з матеріалом та їх асоціативному відтворенні в проєктних рішеннях. Лише за таких умов етнодизайн набуває ознак сучасного проєктного мислення, а не зводиться до поверхової стилізації.

Паралельно з проєктуванням особливу роль у цій моделі відіграє ***польовий та дослідницький компонент***. Йдеться про експедиції в етнорегіони, фото-відеофіксацію предметного середовища та практики, обміри традиційних об'єктів, участь в майстер-класах, дослідження музейних фондів, створення цифрових архівів, інтерактивних мап, віртуальних турів щодо локальних форм, орнаментів чи технологій. Така практика дає студентові можливість не просто бачити готовий виріб, а розуміти середовище його виникнення, функціонування та смислового навантаження. У результаті формується дослідницько-практичне ставлення до спадщини, підсилене інтерактивними формами фіксації, репрезентації та осмислення.

З метою узагальнення основних методів інтеграції традиційних знань у сучасні освітні програми дизайну подамо їх у таблиці (Таблиця В.4.1).

Упровадження такої моделі вимагає також детальнішого розроблення відповідних організаційно-методичних механізмів. Одним із них є оновлення і регіоналізація освітніх програм, за якої єдина державна спеціальність «Дизайн» реалізовується через різні локальні профілі. Другим важливим механізмом є студійний принцип навчання, коли студент працює не лише в аудиторному форматі, а в майстернях, лабораторіях і проєктних студіях. Третім є залучення до навчального процесу ремісників, народних майстрів, художників як носіїв живої практики. Четвертим - активна співпраця закладів освіти з музеями, архівами, локальними громадами, культурними центрами та крафтовими

виробництвами. П'ятим - орієнтація студентського проектування на реальні потреби сучасного середовища: локальних брендів, туристичних об'єктів, етнокультурних просторів, музейної інфраструктури, громадських і приватних інтер'єрів та екстер'єрів (Таблиця В.4.2).

Не менш важливо розрізняти та детально розробляти рівні впровадження цієї моделі в системі мистецької й дизайнерської освіти. На рівні початкової мистецької освіти доцільно формувати базову чутливість до культури власного регіону, знайомити учнів із матеріалом, народною формою, локальними символами та способами ручної роботи. На рівні фахової передвищої освіти акцент зміщується в бік прикладної адаптації традиційних мотивів і технологій до сучасного предметного середовища. Натомість у вищій школі етнодизайн має набувати аналітичного, міждисциплінарного характеру та поєднувати дослідження спадщини з потребами ринку, сучасного виробництва, цифрових технологій і креативних індустрій. Саме на цьому рівні формується здатність не лише зберігати традицію, а й переосмислювати її як джерело інновації (Таблиця В.4.3).

Разом із тим, інтеграція традиційних знань у сучасні освітні програми супроводжується низкою проблем. Передусім, ідеться про формальний характер включення етнокультурної тематики до змісту навчання, коли спадщина присутня лише на рівні декларацій або окремих декоративних мотивів. Серйозною перешкодою залишається і брак викладачів, які одночасно володіють знанням народної культури та сучасною методологією дизайну. Додатковими чинниками є недостатня технічна база багатьох регіональних закладів, слабка взаємодія між освітою й виробництвом, а також розрив між ремісничими практиками і новими технологіями проектування. Унаслідок цього етнодизайн часто або редукується до декоративно-ужиткового стилізаторства, або, навпаки, втрачає зв'язок із локальною культурою внаслідок надмірної універсалізації навчальних програм.

Отже, найбільш доцільною для України видається багаторівнева модель інтеграції традиційних знань у сучасну дизайн-освіту, за якої

загальнонаціональний теоретико-методичний базис поєднується з етнорегіонально диференційованими практичними модулями. У цьому полягає одна з найважливіших перспектив розвитку української дизайн-освіти: не копіювати зовнішні універсальні моделі, а виробляти власну, засновану на поєднанні сучасних проєктних підходів із багатством етнокультурних традицій України.

Висновки до четвертого розділу

Встановлено, що фундаментальною основою становлення української дизайн-освіти, орієнтованої на роботу з культурною спадщиною, стали художньо-промислові школи, локальні ремісничі осередки та їхня виставкова діяльність, у межах яких сформувалася традиція поєднання ремесла, художнього мислення й проєктного формотворення. Саме ця історична основа заклала передумови для подальшого розвитку сучасних формотворчих пошуків у дизайні.

Доведено, що найбільш послідовні формотворчі пошуки на основі культурної спадщини сьогодні зосереджені в регіональних мистецьких осередках, де зберігається безпосередній зв'язок із традиційними ремеслами та локальними художніми практиками. Аналіз студентських проєктів і викладацької діяльності фахових мистецьких закладів засвідчив, що культурна спадщина виступає основою сучасного формотворення. Її творче переосмислення здійснюється через асоціативне мислення, стилізацію, геометризацію, морфологічну трансформацію, конструктивні та матеріально-технологічні експерименти, що забезпечує створення сучасних предметних об'єктів із виразною культурною ідентичністю.

Виявлено, що розвиток предметного дизайну в закладах фахової передвищої освіти залишається нерівномірним. Попри наявність окремих успішних регіональних практик, предметний дизайн часто поступається графічному дизайну та дизайну одягу, а потенціал культурної спадщини нерідко реалізується фрагментарно або залишається в межах декоративно-

ужиткової традиції без її повноцінного переосмислення засобами сучасного дизайнерського проектування.

Встановлено, що одним із чинників, які стримують розвиток сучасних формотворчих пошуків, є недостатній рівень взаємодії між мистецькою освітою, авторськими майстернями, виробництвом, дизайнерськими брендами та креативними індустріями. Посилення такої співпраці сприятиме практичній апробації студентських розробок, розвитку інноваційних предметних рішень та підвищенню конкурентоспроможності українського дизайну.

Обґрунтовано, що регіональні художні школи, локальні ремесла та матеріальна культура повинні розглядатися не лише як об'єкти історичного вивчення, а як повноцінне джерело сучасних формотворчих і концептуальних пошуків. Їх системне залучення до проєктної діяльності відкриває можливість формування власної української дизайнерської мови, заснованої на творчій інтерпретації культурної спадщини.

Встановлено, що в Україні поки не сформовано цілісної моделі дизайн-освіти, зорієнтованої на системне використання культурної спадщини у підготовці дизайнерів. Це пов'язано як із різними трактуваннями поняття етнодизайну та суміжних термінів, так і з дискусіями щодо ролі етноорієнтованого підходу в сучасній дизайнерській освіті. Подолання цієї методологічної невизначеності є важливою передумовою формування власної української школи предметного дизайну.

Запропоновано, модель інтеграції культурної спадщини у сучасну дизайн-освіту, що поєднує загальнонаціональні теоретико-методичні засади із регіонально диференційованими освітніми, проєктними та практичними компонентами. Такий підхід забезпечує послідовне формування професійних компетентностей у сфері предметного дизайну та створює умови для розвитку формотворчих пошуків національної ідентифікації.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне дослідження об'єктів предметного дизайну на основі культурної спадщини України як важливого чинника формотворчих пошуків національної ідентифікації в сучасному художньо-проектному просторі. Отримані результати дали змогу виявити закономірності формування, трансформації та функціонування предметних об'єктів, у яких традиційні форми, матеріали, технології, орнаментальні системи, символічні коди та локальні культурні практики переосмислюються відповідно до сучасних потреб дизайну, предметно-просторового середовища та креативних індустрій.

1. Встановлено, що проблема предметного дизайну на основі культурної спадщини України формується на перетині мистецтвознавства, етнографії, культурології, теорії дизайну, досліджень народного мистецтва, художніх промислів, та сучасних проектних практик. Аналіз історіографічної бази засвідчив, що традиційна предметна культура тривалий час осмислювалася переважно в межах описово-етнографічного, історико-мистецтвознавчого та декоративно-ужиткового підходів. Водночас у сучасних умовах вона потребує розгляду не лише як сукупність збережених форм чи орнаментальних мотивів, а як активний ресурс формотворення, здатний впливати на розвиток предметного дизайну, інтер'єрного середовища, брендингу та візуальної комунікації, локальних креативних практик.

Доведено, що в українському науковому дискурсі питання взаємодії культурної спадщини та дизайну досліджувалося переважно в контексті етностилістики, орнаментики, декоративно-прикладних практик, оформлення інтер'єру, а також фрагментарно - у площині дизайн-освіти та візуальної культури. Натомість предметний дизайн як окрема система формотворення, у межах якої традиційний прототип проходить етапи аналітичного осмислення, морфологічної трансформації, функціональної адаптації та включення в

сучасне середовище, залишався недостатньо систематизованим. Це визначило наукову доцільність дослідження та потребу у формуванні аналітичного інструментарію для вивчення механізмів проєктної трансформації культурної спадщини.

2. Уточнено понятійно-категоріальний апарат дослідження, зокрема зміст понять “предметний дизайн”, “етнодизайн”, “культурна спадщина”, “ідентифікація” та “ідентичність”, “традиція” та “інновація”, “інтерпретація” та “трансформація” у контексті сучасного предметного проєктування. Культурну спадщину в роботі визначено не як пасивний об’єкт збереження або формальний набір етнічних мотивів, а як складну систему матеріальних, технологічних, композиційних, символічних і функціональних ознак, здатних до актуалізації в сучасному дизайні.

Обґрунтовано, що етнодизайн у межах дослідження доцільно розглядати не як поверхове відтворення етнокультурної стилістики, а як сучасний підхід до проєктного мислення, у межах якого формотворення здійснюється на основі осмислення, інтерпретації та трансформації етнокультурної спадщини. Такий підхід дає змогу розмежувати формальне використання етномотивів і глибшу роботу зі спадщиною, що охоплює типологію предмета, функцію, матеріал, технологію, конструкцію, сценарій користування, образно-семантичний зміст і спосіб організації предметно-просторового середовища. Такий метод роботи з локальною культурною традицією, з метою створення сучасного об’єкта дизайну сприяє збереженню та вираженню національної ідентичності.

3. Систематизовано типологічні особливості об’єктів предметного дизайну, створених на основі культурної спадщини України. Запропоновано авторську категоріально-функціональну типологію, що дає змогу аналізувати об’єкти предметного дизайну не лише за їхньою утилітарною функцією, а й за функціональною роллю, участю у формуванні предметного середовища та концептуально-художніми особливостями. У межах запропонованої системи виокремлено такі категорії: меблеві об’єкти, освітлювальні об’єкти, об’єкти

побуту та сервірування, об'єкти просторової організації, об'єкти образно-семантичного формування середовища та артоб'єкти з предметною функцією.

Встановлено, що запропонована типологія має гнучкий характер і може застосовуватися на різних рівнях аналізу - від окремого об'єкта до цілісного предметно-просторового середовища. Один і той самий об'єкт може поєднувати кілька функціональних, композиційних, образних або концептуальних ролей, однак його місце в типологічній системі визначається домінантною роллю, яка відображає основний спосіб взаємодії з простором і користувачем. Такий підхід дозволяє уникнути надмірного розширення предметного поля, водночас зберігаючи можливість аналізу міждисциплінарних об'єктів, що перебувають на межі предметного дизайну, дизайну середовища, архітектури, декоративного мистецтва та сучасного мистецтва.

Визначено образно-морфологічні та формоутворювальні особливості предметного дизайну на основі культурної спадщини. Доведено, що сучасне дизайнерське переосмислення традиційного прототипу не зводиться до механічного перенесення зовнішніх ознак, а передбачає послідовну трансформацію форми, функції, масштабу, матеріалу, конструкції та образно-семантичного змісту. У цьому процесі важливими є такі прийоми трансформації як узагальнення форми, геометризація, редукція силуету, ритмічна організація, масштабування, модульність, конструктивне переосмислення та адаптація до сучасного середовища. Виявлено, що основні формотворчі підходи культурної спадщини у предметному дизайні відбувається через перехід від традиційного прототипу до сучасного об'єкта, у якому зберігається структурний, композиційний, технологічний або символічний принцип. Такий підхід забезпечує можливість створення актуальних дизайнерських рішень, що не імітують традицію, а розвивають її внутрішню логіку в нових функціональних і просторових умовах. Саме тому якісний предметний дизайн на основі спадщини має розглядатися як результат

аналітичної, інтерпретаційної та проєктної роботи, а не як стилістичне декорування готової форми.

Встановлено, що дизайнерське опрацювання спадщини здійснюється на кількох рівнях: реконструкції, цитування, стилізації, інтерпретації та концептуалізації. Реконструкція відтворює автентичний зразок; цитування передбачає відносно пряме перенесення окремих форм, мотивів або предметних типів; стилізація пов'язана з узагальненням традиційних ознак відповідно до сучасної пластичної мови; інтерпретація передбачає глибше переосмислення структурних, технологічних і символічних принципів; концептуалізація ґрунтується на перенесенні не зовнішньої форми, а ідеї, сценарію, образної моделі або культурного принципу.

4. Досліджено сучасні практики предметного дизайну на основі культурної спадщини України, представлені авторськими майстернями, дизайнерськими брендами та серійним виробництвом. Встановлено, що сучасне формотворення ґрунтується не на буквальному відтворенні традиційних зразків, а на їх творчій трансформації. Найхарактернішими прийомами є функціональна адаптація традиційних предметних типів, морфологічне узагальнення та геометризація форми, конструктивне переосмислення, інтеграція традиційних матеріалів і ремісничих технологій у нові предметні категорії, міжремісниче перенесення художніх принципів та образно-семантична інтерпретація культурних кодів. Доведено, що саме ці підходи забезпечують створення сучасного предметного об'єкта, у якому культурна спадщина виступає активним формотворчим ресурсом.

Виявлено специфіку інтеграції культурної спадщини у предметно-просторове середовище. На відміну від окремого предмета, у якому трансформується передусім форма, матеріал і конструкція, у сучасних житлових, громадських, виставкових та HoReCa-просторах культурна спадщина визначає цілісне композиційне й образно-сміслове формування середовища. Встановлено, що основними просторовими підходами є введення автентичних предметів, орнаментально-матеріальна інтерпретація,

реконекстуалізація традиційного середовища та концептуально-образне моделювання простору. У реальних дизайнерських практиках ці підходи можуть поєднуватися, однак один із них зазвичай виконує провідну роль, визначаючи композиційну структуру, характер взаємодії предметів і загальну образно-сміслову стратегію середовища.

5. Виявлено роль інституційних чинників у процесах актуалізації культурної спадщини та її інтеграції в сучасні дизайнерські практики. Встановлено, що включення елементів до національних і міжнародних переліків нематеріальної культурної спадщини, діяльність музеїв, виставкових платформ, фестивалів, ярмарків і професійних дизайн-подій сприяють підвищенню видимості традиції, розширенню сфер її використання та формуванню нових моделей дизайнерської інтерпретації. У результаті культурна спадщина переходить із площини етнографічної репрезентації у сферу сучасного предметного дизайну, де трансформується через зміну первинної функції, масштабування, матеріалу, контексту використання й розширення предметної типології в загальному. Водночас встановлено, що інтенсивна актуалізація спадщини супроводжується ризиками формалізації, декоративної редукції, контекстуальної невідповідності та етично некоректного використання, що зумовлює необхідність професійно обґрунтованого й відповідального підходу до її дизайнерської інтерпретації.

6. Простежено історичні передумови та еволюцію інтеграції культурної спадщини у професійну художню й дизайнерську освіту України. Встановлено, що фундаментальною основою цього процесу стали локальні ремісничі осередки, художньо-промислові школи, мистецькі училища, фахові коледжі та заклади вищої освіти, у яких реміснича традиція поступово поєднувалася з художнім формотворенням і сучасним проєктуванням. Доведено, що діяльність цих осередків забезпечила спадкоємність між традиційними знаннями, професійною мистецькою підготовкою та сучасною дизайн-освітою.

7. Обґрунтовано роль сучасної дизайн-освіти у розвитку предметного дизайну на основі культурної спадщини. Аналіз студентських проєктів і

викладацької діяльності засвідчив, що найбільш послідовні формотворчі пошуки реалізуються в регіональних мистецьких осередках, де культурна спадщина переосмислюється через стилізацію, морфологічну трансформацію, конструктивні та матеріально-технологічні експерименти. Водночас виявлено нерівномірність використання її потенціалу та недостатню взаємодію між закладами освіти, майстернями, виробництвом, дизайнерськими брендами й креативними індустріями.

8. Окреслено перспективи подальшого розвитку предметного дизайну в Україні на основі творчої інтерпретації культурної спадщини. Встановлено доцільність поглиблення досліджень регіональних моделей, розроблення методик проєктної інтерпретації спадщини, створення цифрових архівів традиційних форм, матеріалів і технологій, активнішого використання музейних і польових матеріалів у дизайн-освіті, розвитку міждисциплінарних програм та співпраці між закладами освіти, майстернями, виробництвом і креативними індустріями. Це сприятиме формуванню сучасної української моделі предметного дизайну, у якій культурна спадщина виступатиме формотворчим, проєктним і культурно-ідентифікаційним ресурсом.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання в освітніх програмах зі спеціальності 022 «Дизайн», науково-дослідній діяльності, практиці предметного проєктування, розробленні інтер'єрних і предметно-просторових рішень, а також у діяльності авторських майстерень, дизайнерських брендів, музейних інституцій та локальних креативних ініціатив. Запропоновані категоріально-функціональна типологія об'єктів предметного дизайну, принципи морфологічної трансформації культурної спадщини, рівні роботи зі спадщиною та модель її інтеграції в сучасну дизайн-освіту можуть бути використані як аналітичний, методичний і проєктний інструментарій для створення сучасного національно орієнтованого дизайнерського продукту, що поєднує функціональність, культурну змістовність та українську ідентичність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посіб. Львів: Світ, 1992. 272 с.
2. Афанасьєв Ю. Л. Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. Вип. 19. С.197–202.
3. Афанасьєв Ю. Л. Дефініція етнодизайну як методологічна проблема. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* : зб. наук. праць : у 2 кн. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. Кн. 2. С. 137–140.
4. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн як естетичне та геополітичне явище. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст*: зб. наук. праць. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. Кн.1. С. 175–181.
5. Бець С. Вплив глобалізаційних процесів на культурну ідентифікацію та розвиток дизайну на теренах України. *Сучасні проблеми Архітектури та Містобудування*. 2019. № 55. С. 144–153. DOI: 10.32347/20773455.2019.55.
6. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну : навч. посіб. Київ : ПАРАПАН, 2004. 240 с.
7. Боднар О. Я., Кротова Т. Ф. Конструктивна геометрія у формотворчих практиках дизайну. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 27. С. 189–196. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.27.24>.
8. Бойківщина : історико-етнографічне дослідження / Акад. наук Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. Г. Гошко (відп. ред.), П. М. Жолтовський, Р. В. Чугай, Р. Ф. Кирчів, М. І. Моздир. Київ : Наукова думка, 1983. 407 с.
9. Бойчук О. Баухауз: грані феномена. *Prima Interior*. 2019. № 3. С. 38–43.
10. Бондар К. Бренд ORDYNAT створив сумки та шопери зі старовинних карпатських ліжників. *Bazilik*. 8 січ. 2024. URL: <https://bazilik.media/brend->

[ordynat-stvoryv-sumky-ta-shopery-zi-starovynnykh-karpatskykh-lizhnykiv/](https://history.rayon.in.ua/news/530628-v-etnoparku-ladomiriya-vidnovili-kosivsku-pich) (дата звернення: 05.05.2025).

11. В етнопарку «Ладомирія» відновили косівську піч. *Район.IN.UA*. 20 лип. 2022. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/530628-v-etnoparku-ladomiriya-vidnovili-kosivsku-pich> (дата звернення: 05.05.2025).

12. Варивончик А. В. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції : монографія. Київ : Ліра-К, 2020. 528 с.

13. Вдовченко В., Антонович Є. Концептуальні засади фундаментального дослідження структури та змісту спеціалізацій «Художньо-проектна творчість», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Основи дизайну» профільного навчання в національній системі неперервної художньо-проектної освіти. *Педагогічний дискурс*. 2015. Вип. 18. С. 20–26.

14. Виставка "Materia Matters" на Milano Design Week 2023. *Генеральне консульство України в Мілані*. URL: <https://milan.mfa.gov.ua/news/materia-matters-2023> (дата звернення: 05.05.2026).

15. Виставкова діяльність. *Вижницький коледж прикладного мистецтва та дизайну ім. В. Ю. Шкрібляка*. URL: <https://vkpm.org.ua/vystavkova-diyalnist/> (дата звернення: 05.02.2026).

16. Вінценз С. На високій полонині / пер. з пол. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 272 с.

17. Волинська О. Етнодизайн Галичини початку ХХ століття / *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2024. Т. 7, № 2. С. 379–388.

18. Волинська О. Мистецька освіта на Гуцульщині (кінець ХІХ — перша третина ХХ століття). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2003. Вип. 5. С. 145–155.

19. Гавриш Л. Роль органів влади в налагодженні збуту глиняних виробів кустарів у другій половині ХІХ — на початку ХХ століття (на прикладі Полтавського губерньського земства). *Народознавчі зошити*. 2016. № 6 (132). С. 1398–1399.

20. Гарбархадзе І. Contemporary Design: Synthesis of Arts, Technology, Ethnoculture, and Ecology. *Issues in Cultural Studies*. 2019. № 35. С. 21–33. DOI: 10.31866/2410-1311.35.2019.188781.
21. Гасем А. М., Лагода О. М. Багатовимірний формотворчий контекст концептуального дизайну: метод інверсії. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т.26, № 1. С. 18–27. DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.01.02>.
22. Гасюк О. О., Степан М. Г. Художнє вишивання : альбом. Київ: Вища школа, 1982. 134 с.
23. Гнатюк М. Гуцульський стиль в архітектурі, дизайні і різьбярському мистецтві Галичини. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 1999. Вип. 1. С. 151–154.
24. Гнатюк М. Народне мистецтво і дизайн на виставках у Галичині. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2001. Вип. 3. С. 67.
25. Гордійчук О. До історії створення відділу художнього текстилю: 1939–1955 роки. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 33. С. 14–23.
26. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX — початок XX століття). Київ : Наукова думка, 1986. 96 с.
27. Гошко Ю. Етнографія Українських Карпат, XV-XVIII ст. : заселення ; міграції ; побут. Київ : Наукова думка, 1976. 205с.
28. Гринюк М. М. Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина XIX — кінець XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 1997. 22с.
29. Гринюк М. Мальована кераміка в інтер'єрі гуцульської хати XIX-XXст. *Мистецькі студії (проблеми, дослідження, постаті)*. Косів: Писаний камінь, 2002. С.79.
30. Гринюк М. Традиція як фактор індивідуального та колективного до образу народного. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2009. № 7. Спецвип. С. 20–21.

31. Гринюк М., Хасаншин-Самолук О. «Гуцульська сецесія» в оздоблювальній кераміці архітектури міста Львова. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4 (124). С. 919–925.
32. Громнюк А. Етнічні мотиви в архітектурі сучасних інтер'єрів підприємств харчування : дис. ... канд. архітектури : 18.00.01. Львів, 2016. 274с.
33. Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження / Акад. наук Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: Ю. Г. Гошко (відп. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1987. 472 с.
34. Даниленко В. Дизайн : підруч. Харків : ХДАДМ, 2003. 320с.
35. Даниленко В. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 4–10.
36. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.
37. Даниленко В. Я. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна. Харків: Колорит, 2007. 197 с.
38. Даниленко В. Якість вищої дизайнерської освіти України: оціночні підходи. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 4. С. 4–8.
39. Данищук О. Автентика в об'єктах предметного дизайну на прикладі косівської мальованої кераміки як національної культурної спадщини. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. № 52. С. 158–171. DOI: 10.31866/2410-1176.52.2025.334136.
40. Данченко О. П. Народна орнаментика України. Київ : Наукова думка, 1978. 144 с.
41. Дизайнерська діяльність: екологічне проєктування / В. Свірко та ін. Київ, Харків : УкрНДІДЕ, ХДАДМ, 2016. 196 с.
42. Дизайнерська діяльність: стан і перспективи / В. Свірко та ін. Київ : УкрНДІДЕ, ХДАДМ, 2014. 171 с.

43. Для виробництва сукні і сумки. Майстриня петриківського розпису звинувачує дизайнерку у використанні її картини без дозволу. *NV*. 19 бер. 2026. URL: <https://nv.ua/ukr/kultura/avtorske-pravo-na-kartynu-vishneviy-sad-hudozhnicya-nazarenko-zvinuvatila-dizaynerku-50593095.html> (дата звернення: 20.03.2026).
44. Дмитрук С. Пережив пожежу, 90-ті й перебудову. Буремна історія ресторану «Щекавиця» на Подолі. *LIGA.net*. 23 листоп. 2023. URL: <https://life.liga.net/poyasnennya/article/perezhyv-pozhezhu-90-ti-i-perebudovu-buremna-istoriia-restoranu-shchekavytsia-na-podoli> (дата звернення: 05.05.2026).
45. Етнографічні групи українців Карпат : у 3 т. / НАН України, Ін-т народознавства ; за наук. ред. С. Павлюка ; уклад. В. Сивак. Харків : Фоліо, 2020. Т.3. Етнографічні групи українців Карпат. Лемки. 372 с.
46. Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: зб. наук. праць: у 2 кн. / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко ; упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 1100 с.
47. Жолтовський П. М. Українська дерев'яна архітектура. Київ : Мистецтво, 1978. 256 с.
48. Захарчук-Чугай В. П. Народні художні промисли Української РСР. Київ : Наукова думка, 1976. 148 с.
49. Зелінська Т. Харківський бренд створив чоботи та хустку, натхненні косівською керамікою (фото). *Galka.if.ua*. 8 верес. 2024. URL: <https://galka.if.ua/kharkivskyu-brend-stvoryv-choboty-ta-khustku-natkhnenni-kosivskoiu-keramikoju-foto/> (дата звернення: 02.05.2025).
50. Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX — початку XX ст. / за ред. А. Клімашевського. Львів ; Харків : Ін-т народознавства НАН України : Раритети України, 2020. 256 с.
51. Кисельова Н.М. Художні промисли України. Полтавщина: комплект листівок /упоряд. та авт. вступ. ст. Н. М.Кисельова. Київ : Мистецтво, 1981. 13 л.

52. Кисельова Н. М. Художні промисли України. Прикарпаття : комплект листівок / упоряд. та авт. вступ. ст. Н. М. Кисельова. Київ : Мистецтво, 1982. 15 л.
53. Кордуба М. Писанки на Галицькій Волині. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 1899. Т. 1. С. 169-210.
54. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: символи, образи, стилістика. Київ : Родовід, 2019. 480 с.
55. Кречковський Л. Рельєфна мова різця . Животоки. Коломия : Народний дім, 1994. С. 6–8.
56. Лелик С. Народні ювеліри з Косова. Як мосяжники Олег Гаркус і Христина Фарилюк бережуть традиції. *Репортер*. 17 груд. 2023. URL: <https://report.if.ua/statti/narodni-yuveliry-z-kosova-yak-mosyazhnyky-oleg-garkus-i-hrystyna-farylyuk-berezhut-tradyciyi/> (дата звернення: 05.05.2025).
57. Лемківщина : історико-етнографічне дослідження : у 2 т. / НАН України, Ін-т народознавства ; відп. ред. Ю. Г. Гошко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999–2002.
58. Лисенко О. Ю. Основи дизайну предметного середовища : конспект лекцій для студентів Інституту архітектури. Львів : Растр-7, 2012. 150 с.
59. Лукіянович Д. Виставка домашнього промислу в Коломії. *Неділя*. 1912. Р.2.Ч.37. С. 1-2.
60. Лукіянович Д. Мосяжництво. Виставка домашнього промислу в Коломії. *Неділя*. 1912. Р.2. Ч.42. С.3-5.
61. Майстри з Петриківки розмалювали у Грузії будинок. *Дніпропетровська обласна військова адміністрація*. 24 трав. 2018. URL: <https://adm.dp.gov.ua/news/majstri-z-petrikivki-rozmalyuvali-u-gruziyi-budinok> (дата звернення: 05.05.2025).
62. Макогін Г. В. Народне мистецтво у дизайні одягу поч. ХХІ ст.: особливості і прийоми стилізації. Народне мистецтво ХХІ століття: актуальні напрямки досліджень . *Народознавчі зошити*. 2018. №2. С. 120–125.

63. Малік Т. В. Відображення національної культури через етномаркери у дизайні середовища. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*: зб. наук. праць / редкол.: М. І. Степаненко (гол. ред.), Є. А. Антонович (упоряд. і наук. ред.), В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. Кн. 3. С. 107–110. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/15293> (дата звернення: 15.01.2026).
64. Матеріали до українсько-руської етнології : збірник Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка: у 22 т. / за ред. М. Грушевського, Ф. Вовка та ін. Львів : Друкарня НТШ, 1899–1929.
65. Молинь В. Виставка домашнього промислу в Коломиї (погляд крізь століття). *Народознавчі зошити*. 2014. № 1 (115). С. 130-136.
66. Мосендз О., Касьяненко К., Красильникова І. Роль національних мотивів у сучасному українському дизайні та їхній вплив на глобальні тренди. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 6. С. 97–108. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.12>.
67. Мотивы малороссийского орнамента гончарных изделий. Полтава : Изд. Полтав. Губерн. Земства, 1882. 2 с., 21 табл.
68. На Дніпропетровщині пропонують логотип «Євробачення – 2017» в стилі петриківського розпису. *Радіо Свобода*. 4 черв. 2016. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news/27779494.html> (дата звернення: 05.05.2025).
69. Народні художні промисли України / за ред. Ю.Г.Гошка. Київ : Наукова думка, 1979. 99 с.
70. Національна мистецька спадщина – гарант збереження ідентичності та самобутності. *Питання культурології*. 2020. Вип.36. С. 283-285.
71. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. URL: <https://opishne-museum.gov.ua/> (дата звернення: 05.02.2026).
72. Новосельчук Н. Є. Дизайн інтер'єру : навчальний посібник для студентів спеціальності 191 «Архітектура та містобудування». Полтава : Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», 2020. 165 с.

73. Нога О. Іван Левинський. Львів: Основа, 1993. 76 с.
74. Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX — початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи. Львів : Логос, 1994. 120 с.
75. Обуховська Л. Сучасний український етнодизайн інтер'єру: стрімка динаміка і світове визнання. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3, № 2. С. 202-220.
76. Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Харків, 2012. 196 с.
77. Овчаренко Л. Передумови відкриття, діяльність та значення Опішнянського гончарного навчально-показового пункту (1912–1923). *Народознавчі зошити*. 2015. № 1. С. 218–227.
78. Одрехівський Р. Становлення та розвиток етнодизайну в Галичині (перша третина XX століття). *Народознавчі зошити*. 2020. № 3 (153). С. 648-651. DOI:10.15407/nz2020.03.647.
79. Освітня програма «Дизайн». *Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»*. URL : <https://portal.pntu.edu.ua/page/os-022-d-b.html> (дата звернення: 05.02.2026).
80. Патріоти: петриківські розписи та українське національне вбрання презентували в Португалії. *Петриківка*. 7 черв. 2016. URL: <https://petrykivka.dp.ua/patrioti-petrikivski-rozpisi-ta-ukrayinske-natsionalne-vbrannya-prezentuvali-v-portugaliyi/> (дата звернення: 05.05.2025).
81. Пилипчук О. Д., Полубок А. П. Інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру як спосіб підвищення естетики архітектурного середовища. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 4. С. 72–76.
82. Писькор Л., Федів І. Коломийська гончарна школа як культурний феномен: історія, спадщина, музейна колекція. *Народознавчі зошити*. 2025. № 4 (184). С. 851–864.

83. Пономаревська О. Концепції етнодизайну: наративи досліджень та їх упровадження в дизайн-освіту. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Серія: Педагогічні науки*. 2023. № 19(175). С. 68–72. DOI: 10.58407/231913.
84. Пошивайло О. Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя. Опішне : Українське Народознавство, 2007. Кн. 1. 600 с.
85. Про нас. *Косівський державний інститут декоративного мистецтва*. URL: <https://kdidm.edu.ua/institut/pro-nas> (дата звернення: 03.02.2026).
86. Проблеми національної ідентифікації в українському мистецтві ХХ століття. *Мистецтвознавство* '11. 2011. С. 9-20.
87. Проектування меблів : каталог курсових та дипломних робіт студентів відділу дизайну меблів та виробів з дерева / Косівський ін-т прикладного та декоративного мистецтва; Львів. нац. акад. мистецтв, кафедра дизайну. Косів, 2017. 68с.
88. Прокопчук Р. Я. Сутність та значення дисципліни «Етнобренд». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2024. Вип. 1 (116). С. 83-90.
89. Професійна художня кераміка України / О. Голубець, О. Дворак-Галік, В. Хижинський. *Сучасна українська кераміка: альбомне видання*. Львів: ТЗОВ «Колір ПРО», 2018. С. 3-8.
90. Пуголовок Ю. Будівельна справа літописних сіверян. Опішне : Українське Народознавство, 2016. 360 с.
91. Рижова І. С. Філософія дизайну: теоретико-методологічні засади : монографія / М-во освіти і науки України; Запоріж. нац. техн. ун-т. Запоріжжя, 2006. 511 с.
92. Руденченко А. А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 42 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3404>

93. Руденченко А. Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. Вип. 8, ч. 1. С. 100–106.
94. Самойлович В. П. Народна архітектура України в ілюстраціях. Київ : Абрис, 1999. 272с.
95. Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1981. 136 с.
96. Селівачов М. Р. Народне мистецтво і сучасність. Київ: Знання, 1980. 48 с.
97. Сивак В.П. Облаштування інтер'єру народного житла українських Карпат: стан наукової розробки проблеми. *Народознавчі зошити*. 2017. № 3 (135). С. 632-645.
98. Сиваш І. Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 228-236.
99. Сиваш І. Етнодизайн — важливий чинник консолідації українського суспільства в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 120-123.
100. Сиваш І. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2019. 312 с.
101. Скаченко О., Гринюк М. Косівська мальована кераміка як феномен української культури. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2016. С. 62-68. (Серія «Скарби нації» ; вип. 2).
102. Скляренко Н. В., Колосніченко М. В. Динамічне проєктування поліграфічної продукції: способи трансформації художнього образу. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія* / М. В. Колосніченко та ін. Київ: КНУТД, 2022. С. 35–58.
103. Сліпчишин Л. Становлення і розвиток Яворівської художньо-мистецької школи. Львів : Львівський науково-практичний центр, 2017. 240 с.
104. Слободян О. До проблем відродження, використання та збереження художньо-технологічних галузей і технік декорування в навчально-методичній

роботі Косівського інституту. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2009. № 7. Спецвип. С. 121–125.

105. Станкевич М. Є. Мистецтвознавчі аспекти теорії традиції. *Народознавчі зошити*. 1997. № 2. С. 91–99.

106. Станкевич М. Народне мистецтво і дизайн: логіка основних рівнів формотворення. *Мистецтвознавство '99*. 1999. С. 65–70.

107. Станкевич М. Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. *Нариси з історії українського дизайну XX століття : збірник статей / заг. ред. М. І. Яковлева*. Київ: Фенікс, 2012. С. 122–131.

108. Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід :зб. наук. праць : у 2 кн. / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко ; упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : Полтавський літератор, 2012. 853 с.

109. Стельмахук Г. Г. Народний одяг Західної України. Київ : Наукова думка, 1988. 176 с.

110. Стефанівський Ю. Мистецько-промислова спілка «Гуцульське мистецтво». *Свобода*. 13 груд.1991. Ч. 237. С. 2.

111. Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв. / обкл. І. І. Падалки. Харків, 1928. 9 с. 36 табл.

112. Таранушенко С. Старі хати Харкова. Харків, 1922. 16 с. 27 табл.

113. Тимків Б. Етнодизайн як інноваційна форма розвитку традиційного декоративно-прикладного мистецтва у вищих навчальних закладах України. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2009. №7. Спецвип. С.10–17.

114. Тимків Б. М. Роль етнодизайну у підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Педагогіка*. 2011. № 3. С. 44–49.

115. Тимків Богдан Михайлович. *Кафедра методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника*. URL:

<https://kmvodpmd.cnu.edu.ua/tymkiv-bohdan-mykhajlovych/> (дата звернення: 05.02.2026).

116. Тімохін В. Становлення «дизайну архітектурного середовища» в Україні. *Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід : зб. наук. праць: у 2-х кн. / гол. ред. М. І. Степаненко ; упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : Полтавський літератор, 2012. Кн. 2. С. 16–17.*

117. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 224 с.

118. Франко І. Етнографічна виставка у Тернополі. *Іван Франко: Енциклопедія життя і творчості.* URL: <https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1887/EtnografichnaVystavkaUTernopoli.html> (дата звернення: 02.02.2026).

119. Ханко В. Гончарі Полтавщини на виставках 1846—1913 років. *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. За рік 2002. / за ред. О. Пошивайла. Опішне: Українське народознавство, 2002. Кн. 2. С.280-285.*

120. Художні промисли України: альбом / упоряд. Н. Кисельова, Н. Попенко. Київ: Мистецтво, 1979. 254с.

121. Художня кераміка західних областей Української РСР / Акад. наук Української РСР; Укр. держ. музей етнографії та художнього промислу ; редкол.: П. М. Жолтовський (заст. відп. ред.), Л. П. Заласко, М. К. Івасюта (відп. ред.), І. Ф. Симоненко ; альбом склала К. І. Матейко. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 28с. 60 таб.

122. Цивілізаційна ідентичність українства: історія і сучасність / О. Рафальський та ін. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2022. 512 с.

123. Черемис В. Два виміри українського дизайну: глобальний та етнічний. Екскурсія виставками Design Market та Art Market у рамках Українського тижня дизайну та інновацій. *Pragmatika.* 23 жов. 2024. URL: <https://pragmatika.media/en/dva-vymiry-ukrainskoho-dyzajnu-svitovyj-ta-etnichnyj->

[ekskursiia-ekspozytsiiamy-dyzajn-market-ta-art-market-u-ramkakh-ukrainian-design-and-innovation-week/](#) (дата звернення: 27.03.2026).

124. Чіх-Книш Б.В. Художня обробка шкіри. *Мистецькі студії '02*. Косів: Писаний камінь, 2002. С.60.

125. Чуднівєць А. Інтерпретація петриківського розпису в сучасному архітектурно-просторовому середовищі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2017. № 13. С. 232–245. DOI: 10.31500/1992-5514.13.2017.134244.

126. Шезлонг Естетика косівського орнаменту. *Woodman*. URL: <https://woodman.ua/products/shezlonh-estetyka-kosivskoho-ornamentu-bukovyu> (дата звернення: 01.02.2025).

127. Шмагало Р. Косівська мистецька школа у світі першої половини ХХ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2007. №3. Спецвип. С. 5–21.

128. Шмагало Р. Вижницькому коледжу декоративного і прикладного мистецтва ім.В.Ю.Шкрібляка 90 років. *Мистецько-літературний альманах*. 1995. №16. С. 25-31.

129. Шмагало Р. Досвід структуризації художньо-промислової освіти України. Мистецька школа в системі національної освіти України (За матеріалами Всеукраїнського семінару “Методологія викладання художніх дисциплін у системі безперервної освіти). Львів, 1999. 206 с.

130. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу: у 2-х т. Львів : Апріорі, 2015. Т. 1 : Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. 420 с.

131. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта і мистецтвознавство в Україні середини ХІХ — середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції. Львів : ЛНАМ, 2022. 548 с.

132. Шумега С. С. Основи художнього конструювання меблів. *Шумега С.С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єру*: навч. посіб. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. С. 6–16.

133. Шухевич В. Гуцульщина : у 5 ч. Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 1899–1908.

134. Щербань А. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя. Опішне : Українське Народнознавство, 2012. 352 с.
135. Юрченко І. Модель функціонування речі в системі сучасного дизайну. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2024. Т. 7, № 2. С. 363–378. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.2.2024.315474>.
136. Яковець І. О., Чугай Н. М. Український текстиль як невіддільний складник сучасного дизайну: еволюція, перспективи. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 1. С. 52–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.6>.
137. Яковець І. О., Чугай Н. М., Луговський О. Ф. Роль дизайн-освіти в становленні вітчизняного універсального дизайну. *Культура і сучасність*. 2023. Т. 25, № 1. С. 35–41. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286779>.
138. Adamson G. Introduction, Chapter 1. *Adamson G. The Invention of Craft*. London: Bloomsbury Academic, 2013. P. 19–46.
139. Albrecht D., Lupton E., Skov Holt S. Design Culture Now: The National Design Triennial. New York : Princeton Architectural Press, 2000. 215 p.
140. Alexander C., Ishikawa S., Silverstein M.A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction. New York : Oxford University Press, 1977. 1171 p.
141. Beaulieu J.-É. L’Ethnodesign : Un dialogue entre l’artisanat et le design contemporain : thèse ... Maître ès arts. Québec, 2012. 121 p.;Annexe.
142. Bhabha H. K. The Location of Culture. London ; New York : Routledge, 1994. 440 p.
143. Bonsiepe G. Interface: An Approach to Design. Maastricht : Jan van Eyck Akademie, 1999. 168 p.
144. Buchanan R. Design Research and the New Learning. *Design Issues*. 2001. Vol. 17, no. 4. P. 3–23.
145. Bürdek E. Design: History, Theory and Practice of Product Design. 2nd rev. ed. Basel: Birkhäuser, 2015. 296 p.
146. Ching F. D. K. Interior Design Illustrated. 4th ed. Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 2018. 352 p.

147. Chippindale C. Archaeology, design theory, and the reconstruction of prehistoric design systems. *Environment and Planning B: Planning and Design*. 1986. Vol. 13, no. 4. P. 445–485. DOI: 10.1068/b130445.
148. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage / UNESCO. Paris: UNESCO, 2003.
149. Council of Europe. Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. Faro, 27 October 2005. Council of Europe Treaty Series. No. 199. Art. 2.
150. Creative Industries Mapping Document / Department for Culture, Media and Sport (DCMS). London: DCMS, 1998.
151. Definition of Industrial Design. *World Design Organization*. 2015. URL: <https://wdo.org/about/definition/>.
152. Frampton K. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* / ed. by H. Foster. Seattle : Bay Press, 1983. P. 16–30.
153. Frowe H., Matravers D. The “Cultural Turn” and the reconstruction of heritage. *The Preservation of Art and Culture in Times of War* / ed. by C. Finkelstein, D. Gillman, F. Rosén. New York: Oxford University Press, 2022. P. 53–69.
154. Golubec’ M. Kilim ukraiński :wystawa druga : Lwów, maj 1936. Lwów :[s. n.], 1936. 16s.
155. Halama K. Zjawisko etnodesign’u we współczesnej polskiej sztuce użytkowej = Phenomen of etno design in polish contemporary art : praca licencjacka. Polska, 2012.
156. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. *Identity: Community, Culture, Difference* / ed. by J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.
157. Hammer O. Tradition and Innovation. *The Oxford Handbook of the Study of Religion* /ed. by M. Stausberg, S. Engler. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 718–738.
158. Ham S. H. *Interpretation: Making a Difference on Purpose*. Golden, CO : Fulcrum Publishing, 2013. 328 p.

159. Hoff J. Szkoła rzeźbiarska w Rymanowie (1873–1884). *Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka*. 2009. T. 64, № 2–3. S. 193–198. URL: <https://bazhum.muzhp.pl/journals/438/issues/50781> (дата звернення: 03.02.2026).
160. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter). Venice : ICOMOS, 1964. 4 p.
161. Jennings J. A Case for a Typology of Design: The Interior Archetype Project. *Journal of Interior Design*. 2007. Vol. 32, no. 3. P. 48–68.
162. Krippendorff K. The Semantic Turn: A New Foundation for Design. Boca Raton : CRC Press, 2006. 330 p.
163. Kutateladze V., Danyshchuk O. Design of the Subject-Spatial Environment of the Hutsul Region: Impact of Ethnocultural Traditions. *Culture and Arts in the Modern World*. 2025. Iss. 26. P.145–165. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.26.2025.340333>
164. Kutateladze V. The Design in Georgia in the Context of the European Design: Comparison of the Design of Georgia with the Design Map of the Countries of Central-Eastern Europe and the Balkans // *Spekali*. 2022. № 18. DOI: 10.55804/jtsuSPEKALI-18-3.
165. Lahoda O. M. Theoretical Dimension of Modern Designers' Conceptual Forms of Creativity. *Culture and Arts in the Modern World*. 2024. Iss. 25. P. 94–107. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.25.2024.312606>.
166. Lovell S. Dieter Rams: As Little Design as Possible. London : Phaidon Press, 2011. 400 p.
167. Margolin V. The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 280 p.
168. Mathieu J. À propos d'un design de proximité : l'ethnodesign. *Les Cahiers des dix*. 2017. № 71. P. 177–202. DOI: 10.7202/1045199ar.
169. Muzeul Arta Lemnului, Câmpulung Moldovenesc. URL: <https://muzeulartalemnului.ro/> (дата звернення: 20.01.2026).
170. Norman D. Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things. New York : Basic Books, 2003. 272p.

171. Oliver P. *Dwellings: The Vernacular House Worldwide*. London : Phaidon Press, 2003. 285p.
172. Ossendowski F. Antoni. *Huculszczyzna : Gorgany i Czarnohora*. Poznań : Wydawnictwo Polskie R. Wegner, 1936. 229 s.
173. Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. Historia Szkoły. *gov.pl*. URL: <https://www.gov.pl/web/plastykzakopane/historia-szkoly> (дата звернення: 03.02.2026).
174. Papanek V. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. New York : Pantheon Books, 1985. 394 p.
175. Reis D. *Product Design in the Sustainable Era* / ed. by J. Wiedemann. Köln : Taschen GmbH, 2010. 439 p.
176. Riegl A. The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin. *Oppositions*. 1982. № 25. P. 21–51.
177. Roberts T. Interpretation Design: An Integrative, Interdisciplinary Practice // *Museum and Society*. 2014. Vol. 12, No. 3. P. 191–209.
178. Romanenko M. Ukrainian-born artist wins competition to design Starbucks' holiday cup. *Kyiv Post*. Nov.15, 2016. URL: <https://archive.kyivpost.com/lifestyle/ukrainian-born-artist-wins-competition-design-starbucks-holiday-cup.html> (дата звернення: 05.05.2025).
179. Rudofsky B. *Architecture Without Architects: An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1964. 128 p.
180. Shils E. *Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 334 p.
181. Skliarenko N., Shklierieva N., Pylypiuk L. Ukrainian Folk Games and Toys: Levels of Integration Into Modern Visual Culture. *Art History & Criticism (Meno istorija ir kritika)*. 2023. Vol. 19, no. 1. P. 95–111. DOI: <https://doi.org/10.2478/mik-2023-0008>.
182. Sprawozdanie zakładu Krajowej szkoły stolarskiej w Stanisławowie za rok szkolny 1903/1904. Stanisławow, 1904. 20 s.
183. The Nara Document on Authenticity. Nara : ICOMOS, 1994. Sec. 9–13.

184. Tilden F. *Interpreting Our Heritage*. 4th ed., expanded and updated / ed. by R. Bruce Craig ; foreword by R. E. Dickenson. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2007. 212 p.
185. Weslowski E. Die Möbel des rumänischen Bauernhauses in der Bukowina. *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*. 1906. Bd. 12. S. 55–69.
186. Wierzbicki L., Obst S. Wzory przemysłu domowego. Wyroby metalowe włościan na Rusi (Huculy). Lwów, 1882. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Ornaments_of_Domestic_Industry_-_Ruthenian_Peasant_Metalwork_WDL7783.pdf (дата звернення: 02.04.2026).
187. Xu H., Zhang J., Zhang N., Chen Y. Research on the Multi-Sensory Experience Design of Interior Spaces from the Perspective of Spatial Perception: A Case Study of Suzhou Coffee Roasting Factory. *Buildings*. 2025. Vol. 15, no. 8. Art. 1393. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings15081393>.
188. Yin J., Krotova T. F. Study of Modern Trends in Innovative Design of Household Appliances. *Art and Design*. 2023. № 1 (21). P. 74–82. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.7>.
189. Zhang Y., Gu X., Yang X., et al. *Cultural Product Design: An Approach for Identifying Cultural Carriers, Transforming Cultural Elements and Applying Cultural Features* // Design Science. Cambridge University Press, 2025. DOI: 10.1017/dsj.2025.15.
190. Zhu Y. Beyond classification: rethinking heritage through dialogical reproduction. *International Journal of Heritage Studies*. 2026. Vol. 32, no. 4. P. 604–621. DOI: 10.1080/13527258.2026.2619181.

ДОДАТОК А.
ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ



Рис. А.1. Житлове помешкання родини керамістів Троць. Джерело: сторінка майстерні у Facebook: URL: <https://www.facebook.com/dayte.spokiy/> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.2. Керамічні вироби майстерні родини Троць в інтер'єрі. Джерело: сторінка майстерні у Facebook. URL: <https://www.facebook.com/dayte.spokiy/> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.3. Предмети інтер'єру майстерні родини Троць. Джерело: сторінка майстерні у Facebook. URL: <https://www.facebook.com/dayte.spokiy/> (дата звернення: 02.03.25).

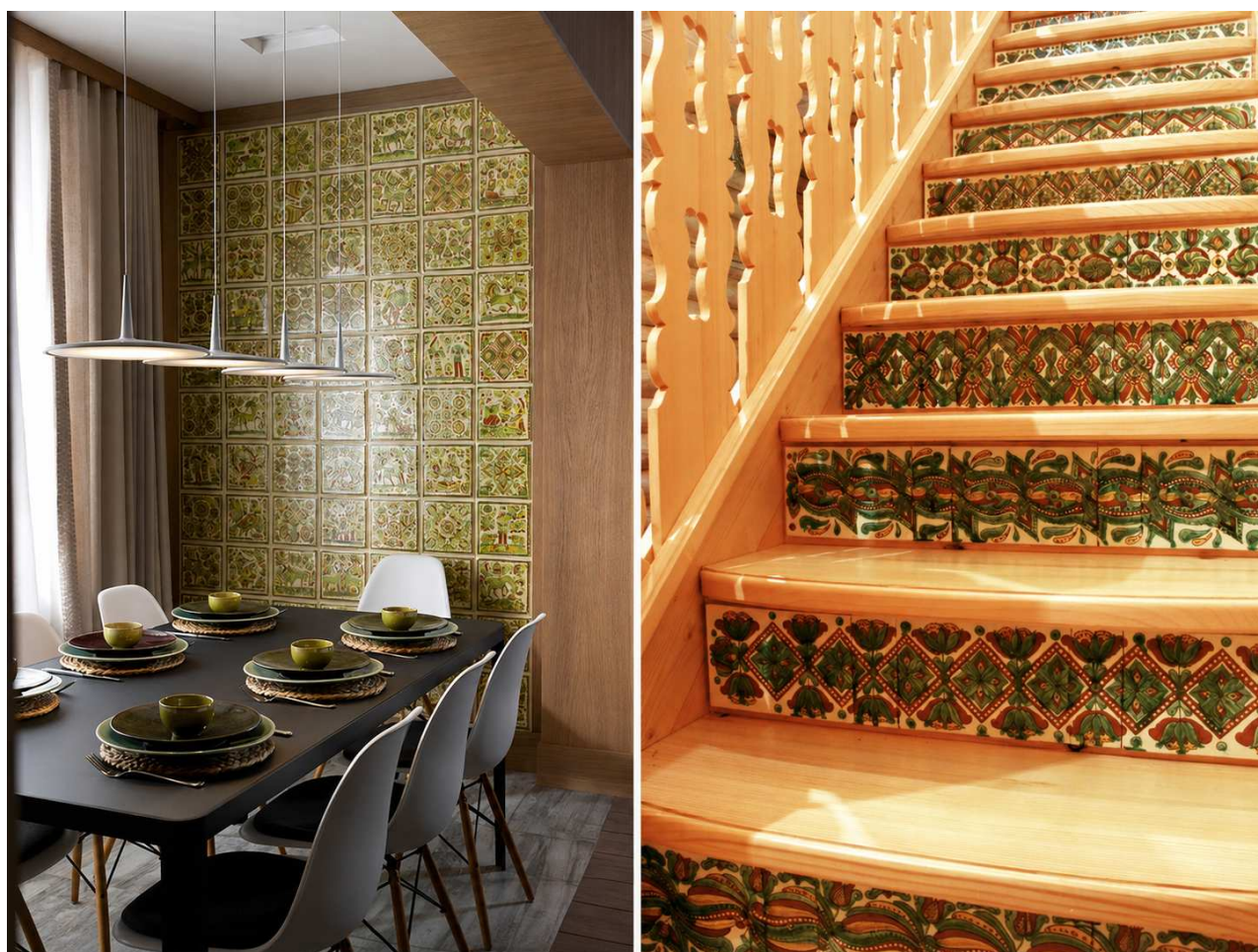


Рис. А.4. Елементи зонування інтер'єру майстерні родини Троць. Джерело: сторінка майстерні у Facebook. URL: <https://www.facebook.com/dayte.spokiy/> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.5. Косівська кераміка в дизайні меблів в житлового помешкання. Автори: Іванна Козак-Ділета та Богдан Ділета. Джерело: фото автора, 2024 р.

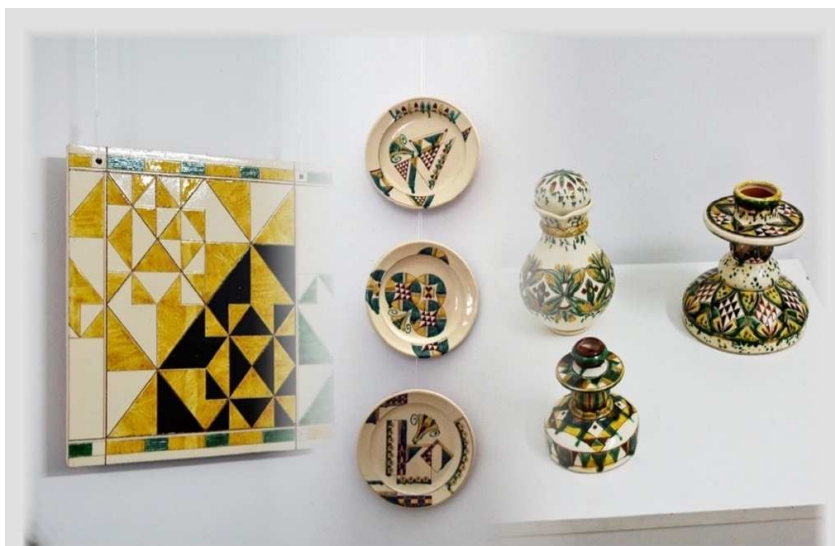


Рис. А.6. Керамічні вироби Івана Захаркова. Джерело: фото автора, 2026 р.

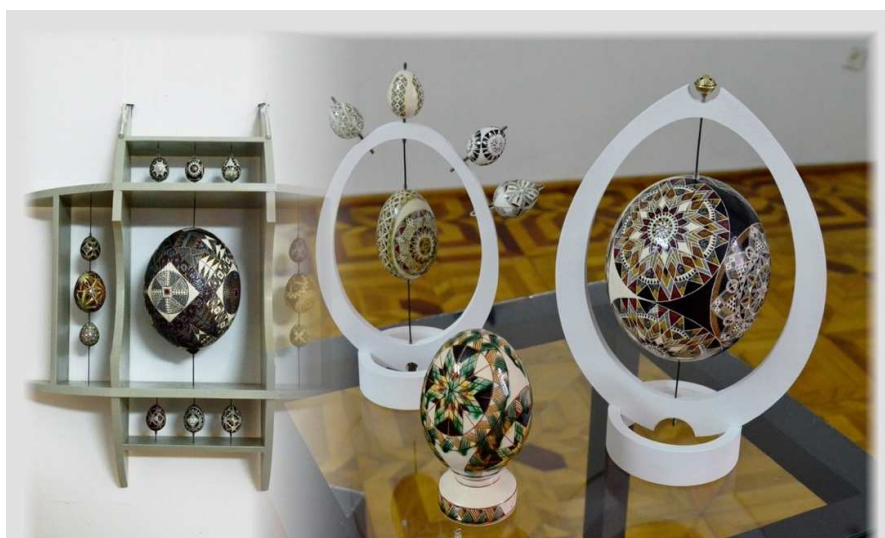


Рис. А.7. Писанкові композиції Руслани Захарків. Джерело: фото автора, 2026 р.



Рис. А.8. Ювелірні вироби Олександра Захаркова. Джерело: фото автора, 2026 р.



Рис. А.9. Авторські вироби Зореслави Вацик. Підсвічник та куманець. Джерело: складено автором на основі матеріалів КІПДМ ЛНАМ. URL: <http://kipdm.lnam.edu.ua/kafedry/dekoratyvno-prykladnoho-mystetstva/vykladachi-kafedry/vatsik-zoreslava> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.10. Керамічне панно та прикраси авторства Зореслави Вацик. Джерело: складено автором на основі матеріалів КІПДМ ЛНАМ. URL: <http://kipdm.lnam.edu.ua/kafedry/dekoratyvno-prykladnoho-mystetstva/vykladachi-kafedry/vatsik-zoreslava> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.11. Авторський текстиль та одяг Оксани Атаманюк. Джерело: фото Оксани Атаманюк.

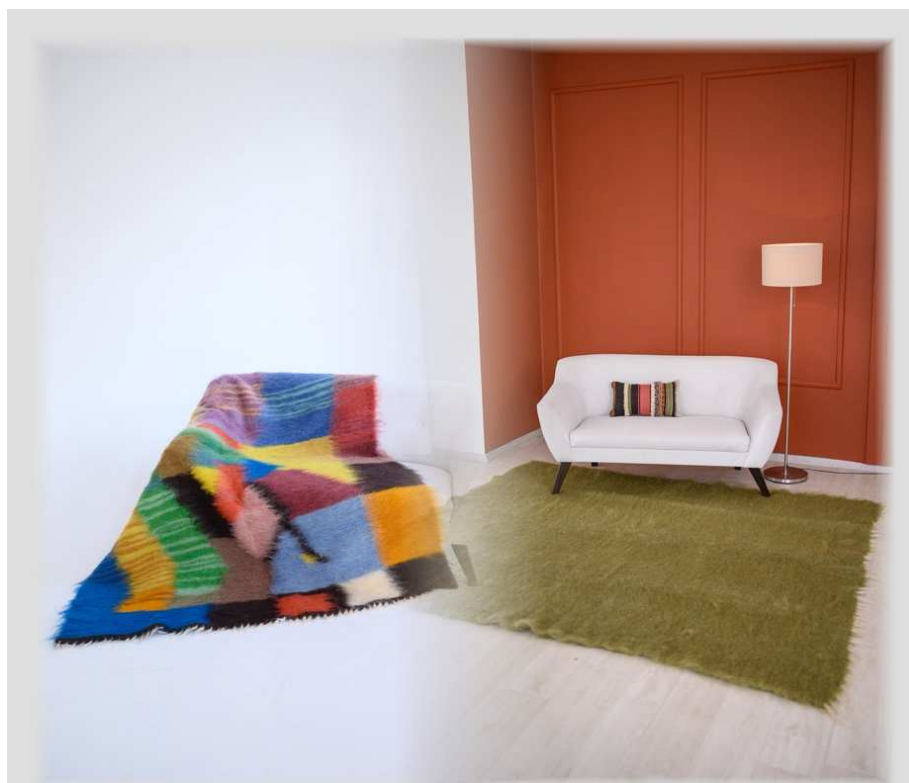


Рис. А.12. Авторський текстиль Оксани Атаманюк. Джерело: фото Оксани Атаманюк.



Рис. А.13. Авторський арттекстиль художниці Ярослави Ткачук. Джерело: фото автора, 2020 р.



Рис. А.14. Авторський арттекстиль художниці Ярослави Ткачук. Джерело: фото автора, 2020 р.



Рис. А.15. Дзеркала "Гармонія стихій" та "Кульбаба" майстерні «LYS». Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту майстерні «LYS». URL: <https://www.lys-catalog.com/ua/furniture> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.16. Комод "Лісова легенда" майстерні «LYS». Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту майстерні «LYS». URL: <https://www.lys-catalog.com/ua/furniture> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.17. Майстерня художньої різьби «КОКА» родина Стринадюків. Джерело: URL: https://gluzd.org.ua/special_projects/vyrizbliuiuchy-sensy/ (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.18. Вироби майстерні «КОКА». Джерело: фото автора, 2017 р.



Рис. А.19. Вироби майстерні «КОКА». Джерело: фото автора, 2017 р.

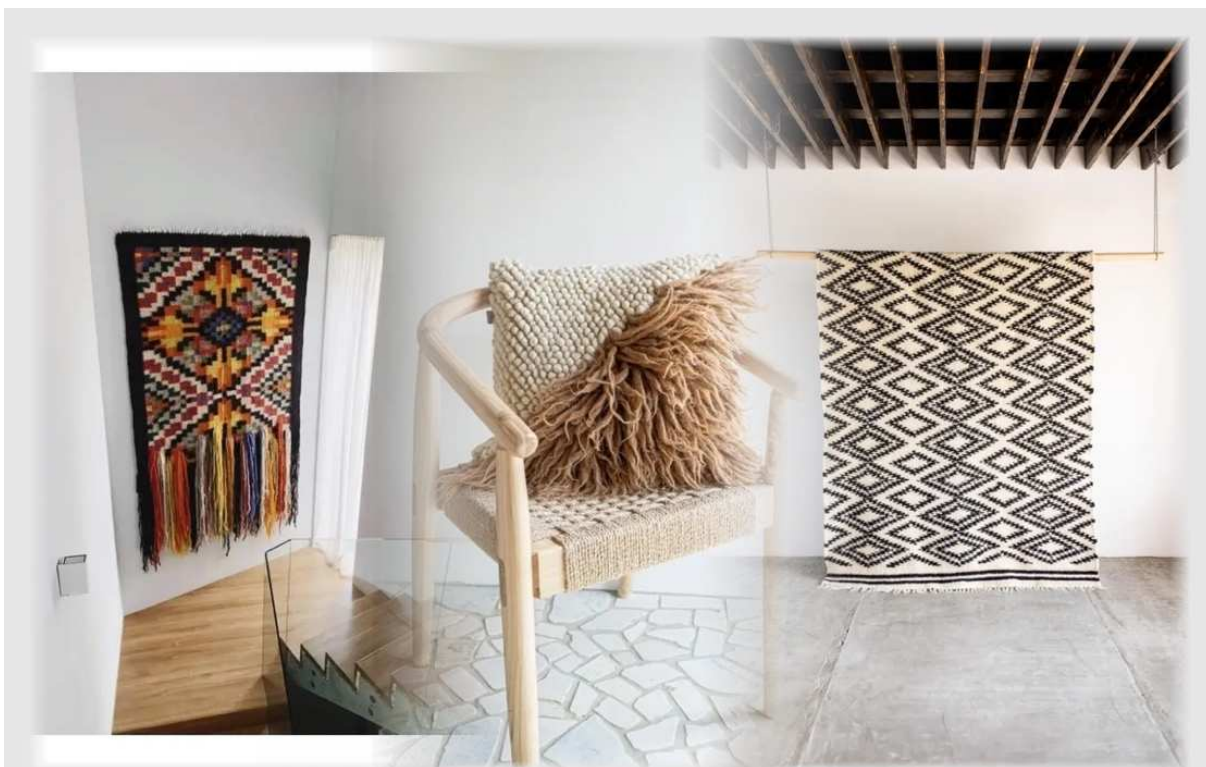


Рис. А.20. Ліжники та пледи бренду Gushka. Джерело: складено автором на основі офіційного сайту бренду. URL: <https://gushka.ua/shop> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.21. Вовняні предмети інтер'єру бренду Gushka. Джерело: складено автором на основі офіційного сайту бренду. URL: <https://gushka.ua/shop> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.22. Ассортимент виробів бренду Gushka. Джерело: складено автором на основі офіційного сайту бренду. URL: <https://gushka.ua/shop> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.23. Верхній вовняний одяг бренду «Shkoura». Джерело: URL: <https://insider.ua/inside-the-brand-yak-stvoryuyutsya-unikalni-ekologichni-shubi-shkoura/> (дата звернення: 02.03.25).

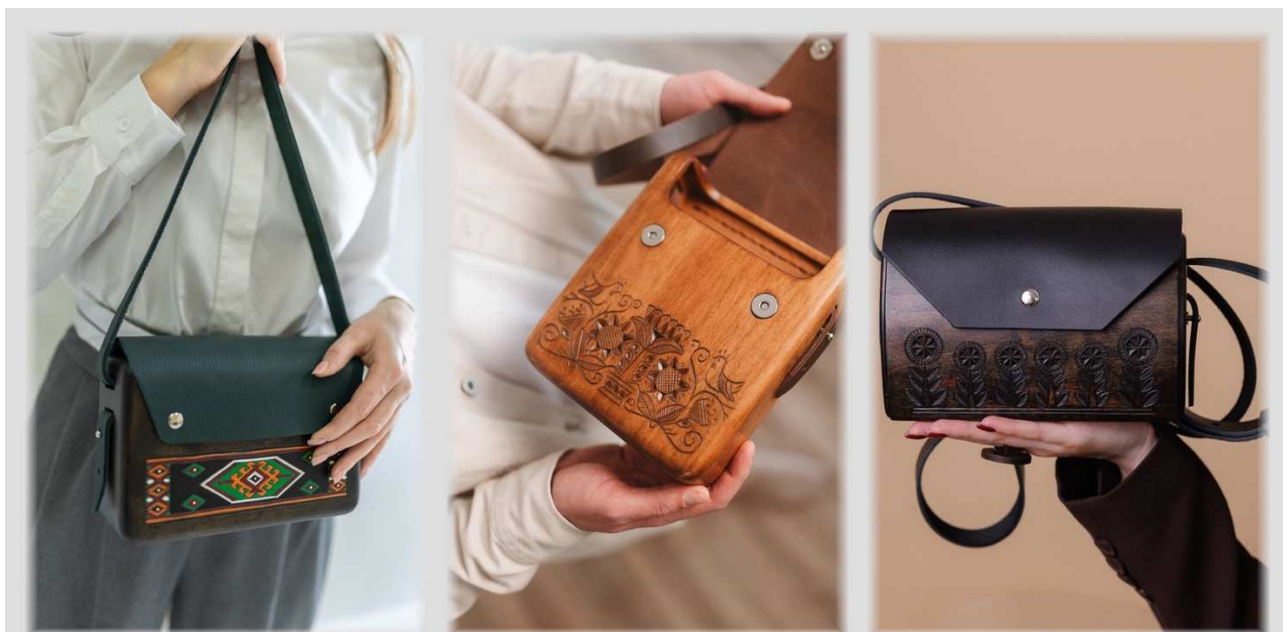


Рис. А.24. Дерев'яні різьблені сумки бренду «Gontawood». Джерело: складено автором на основі офіційного сайту бренду. URL: <https://gontawood.com.ua/> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.25. Плетені лампи бренду Faina Design. Джерело: складено автором на основі офіційного сайту бренду. URL: <https://victoriayakusha.com/collections/strikha> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.26. Колекція ламп бренду «Ruda». Джерело: складено автором на основі офіційного сайту бренду. URL: <https://ruda.com.ua/uk/collections/lamps> (дата звернення: 02.03.25).



Рис. А.27. Предмети інтер'єру проєкту GominGir дизайнера Михайла Саморіза. Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту дизайнера. URL: <https://gomingir.ua/uk> (дата звернення: 10.03.26.).



Рис. А.28. Світлові об'єкти інтер'єру проєкту GominGir дизайнера Михайла Саморіза. Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту дизайнера. URL: <https://gomingir.ua/uk> (дата звернення: 10.03.26.).



Рис. А.29. Приліжкові тумби проєкту «Shishka». Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту проєкту. URL: <https://shishkaproject.ua/ua/mebli/> (дата звернення: 02.03.26.).



Рис. А.30. Концептуальні меблеві об'єкти проєкту «Shishka». Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту проєкту. URL: <https://shishkaproject.ua/ua/mebli/> (дата звернення: 02.03.26.).



Рис. А.31. Предмети сервірування та побуту бренду Gunia. Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту бренду. URL: <https://guniaproject.com/collections/all> (дата звернення: 02.03.26.).



Рис. А.32. Предмети сервірування та побуту бренду YaGlyna. Джерело: фото Ольга Хасаншин.



Рис. А.33. Проєкт громадського простору «Дужа» дизайн-студії BureauX, 2024р. Джерело: офіційний сайт дизайн-студії. URL: <https://bureaux.com.ua/projects/info/67692f273358e88cafb3de2c> (дата звернення: 01.03.26.).



Рис. А.34. Проєкти житлових просторів дизайн-студії Bureau X, 2024р. Джерело: офіційний сайт дизайн студії. URL: <https://bureaux.com.ua/projects> (дата звернення: 02.03.26.).



Рис. А.35. Проект гостьових будинків «Під очеретяним дахом» дизайн-студії YOD (Центральна Україна, 2026 р.) Екстер'єр. Джерело: автор фото Михайло Лукашук.



Рис. А.36. Проект гостьових будинків «Під очеретяним дахом» дизайн-студії YOD (Центральна Україна, 2026 р.). Інтер'єр. Джерело: автор фото Михайло Лукашук.



Рис. А.37. Проект гостьових будинків «Під очеретяним дахом» дизайн-студії YOD (Центральна Україна, 2026 р.). Інтер'єр. Джерело: автор фото Михайло Лукашук.



Рис. А.38. Етнокомплекс «Дідова хатчина» (с.Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.) Джерело: складено автором на основі офіційного сайту комплексу. URL: <https://www.khatchyna.com/> (дата звернення: 02.03.25.).



Рис. А.39. Текстильні предмети бренду Gushka в громадському інтер'єрі (етнокомплекс «Дідова хатчина», с. Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.). Джерело: фото автора, 2023р.



Рис. А.40. Інтер'єр гостьового будинку «Грегит» (с.Снідавка, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.). Джерело: автор фото Богдан Гуляк, 2023р.



Рис. А.41. Проект реконтекстуалізації автентичної будівлі «Бабусина хата» (с.Ліпляве, Черкаський р-н, Черкаська обл.). Джерело: автор фото Анна Сухобрус, 2025р.



Рис А.42. Відновлена піч на Львівщині (с.Нестюки, Золочівський р-н, Львівська обл.) в рамках проекту «Хатина Гелени». Джерело: URL: [@hatyna_geleny\(Instagram\)](https://www.instagram.com/hatyna_geleny) (дата звернення: 26.10.2025.).



Рис. А.43. Піч на Гуцульщині (с. Річка, Косівський район, Івано-Франківська обл.) в рамках проекту «Сторічна хата». Джерело: [@storichna_hata \(Instagram\)](#) (дата звернення: 26.10.2025.).



Рис. А.44. Світлові об'єкти в інтер'єрах пивного ресторану «This is PYVBAR» від Balbek Buro (м. Київ, 2018р.) Джерело: офіційний сайт студії. URL: <https://www.balbek.com/this-is-pyvbar-podil> (дата звернення: 26.10.2025.).

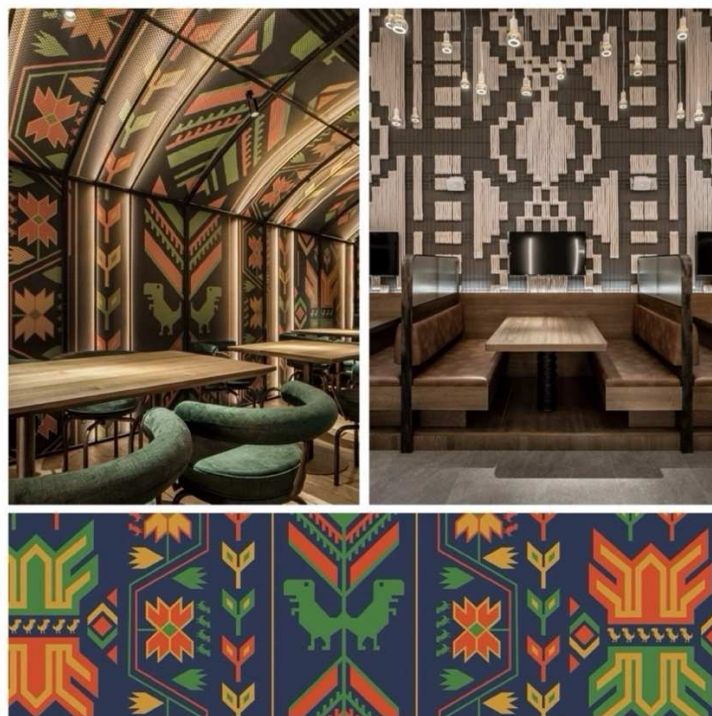


Рис. А.45. Елементи зонування та декоративного акценту в інтер'єрах пивного ресторану «This is PYVBAR» від Balbek Buro (м. Київ, 2018р.) Джерело: офіційний сайт студії. URL: <https://www.balbek.com/this-is-pyvbar-podil> (дата звернення: 26.10.2025.).



Рис. А.46. Інтер'єр ресторану української кухні «YOY» від YOD Group (м. Дубай, ОАЕ, 2022 р.). Джерело: офіційний сайт студії. URL:

<https://www.yod.group/ua/food-and-beverage-2/design-project-restaurant-yoy-dubai>
(дата звернення: 26.10.2025.).



Рис. А.47. Інтер'єр ресторану «Le Grand» у готелі Mountain Residence курорту «Буковель» від YOD Group (Івано-Франківська обл., 2025 р.). Джерело: офіційний сайт студії. URL: <https://www.yod.group/ua/projects/design-project-restaurant-le-grand-mountine-residence-hxbg6> (дата звернення: 26.10.2025.).



Рис. А.48. Оновлений інтер'єр ресторану «Гуцульщина» (м. Яремче, Івано-Франківської обл.). Головний зал. Джерело: фото автора, 2023 р.



Рис. А.49. Оновлений інтер'єр ресторану «Гуцульщина» (м. Яремче, Івано-Франківської обл.). Світлові об'єкти. Джерело: фото автора, 2023 р.



Рис. А.50. Художня різьба, локальний текстиль та кераміка в ресторані «Аркан». (с. Шешори, Івано-Франківської обл.). Джерело: фото автора, 2023р.



Рис. А.51. Художня різьба, локальний текстиль та кераміка в ресторані «Аркан». (с. Шешори, Івано-Франківської обл.). Джерело: фото автора, 2023р.



Рис. А.52. Художня різьба та кераміка в ресторані «Аркан». (с. Шешори, Івано-Франківської обл.). Джерело: фото автора, 2023р.



Рис. А.53. Арт-кафе «Гончар» (м. Косів, Івано-Франківської обл.). Зона обслуговування. Джерело: фото автора, 2023р.



Рис. А.54. Арт-кафе «Гончар» (м. Косів, Івано-Франківської обл.). Зона для проведення майстер-класів. Джерело: фото автора, 2023р.



Рис. А.55. Керамічні писанки-аксесуари бренду Nadiia, 2025р. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://nadiia.world/> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.56. Набір для писанкарства бренду «Шипелик», 2025р. Джерело: складено автором на основі матеріалів офіційного сайту бренду. URL: <https://shypelyk.com/product/nabir-dlya-pysankarstva/> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.57. Колекція кераміки «Великдень» від GUNIA Project, 2025р. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: https://guniaproject.com.ua/pages/campaigns/easter?srsltid=AfmBOopy_BXKOmyga-yLJ8ju6kkPWvRBj4jc4fN9uf3wkev5OnLxGVHM&utm_ (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.58. Ляна тканина доріжка «Ружа» бренду Oselya. Home and Garden, 2025р. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://oselyahomeandgarden.com/uk/products/runner-rose-41-burgundy> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.59. Традиційний гуцульський пасківник від дизайнерки Христини Рачицької, 2025р. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://www.khrystynarachytska.com/products/avtentychnyj-guczulskyj-paskivnyk/> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.60. Колекція керамічного посуду «Сад неземний» бренду NADRA, 2025р. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://nadraconcept.com/> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.61. Витинанки за мотивами "орьнека" художниці Дарії Альошкіної (м.Відень, Австрія, 2026 р.). Джерело: особиста сторінка автора. URL: <https://www.facebook.com/daria.alyoshkina.5> (дата звернення: 02.05.2025).

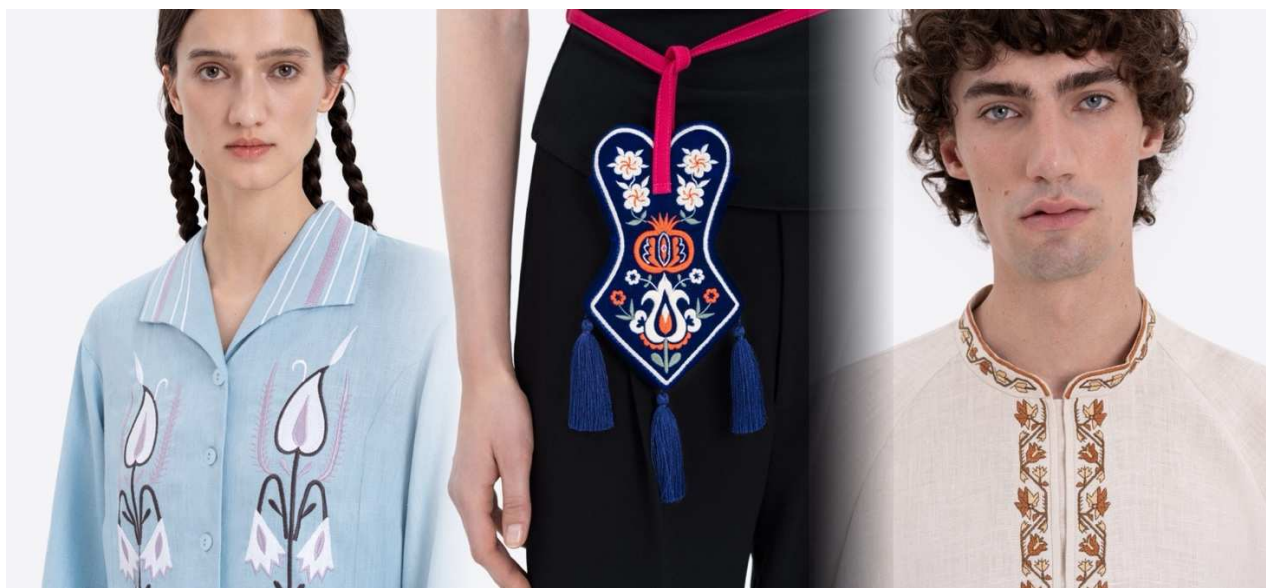


Рис. А.62. Колекція одягу та аксесуарів «Qirim» бренду Etnodim. Джерело: офіційний сайт бренду . URL: <https://etnodim.ua/collection-qirim> (дата звернення: 02.05.2025.).

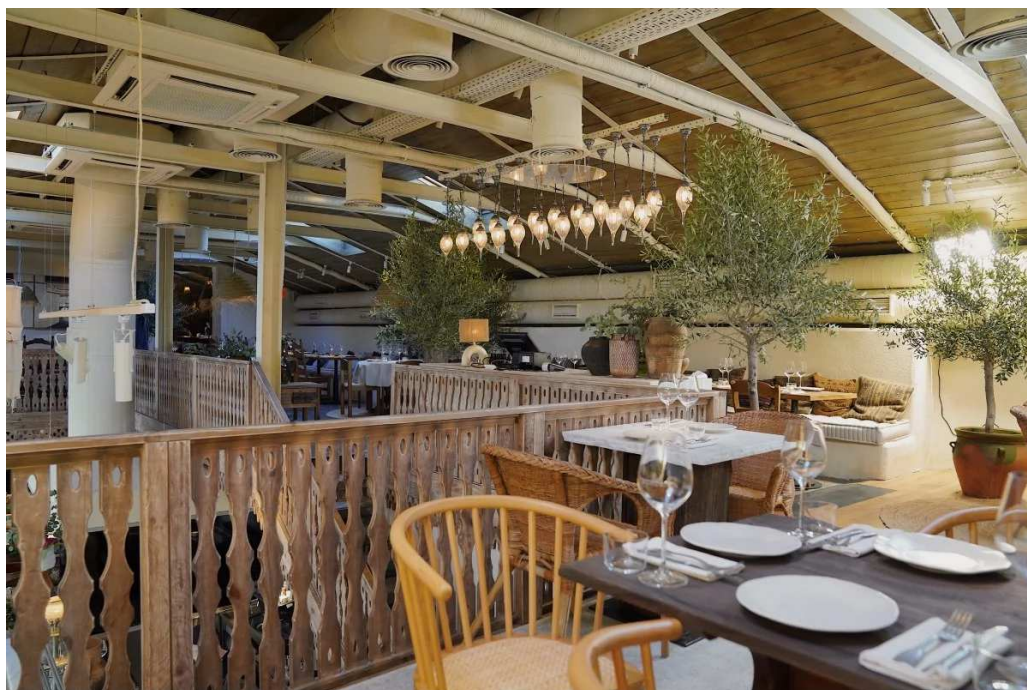


Рис. А.63. Інтер'єр ресторану кримсько-татарської кухні «Селям» (м. Київ, 2023р.) Джерело: офіційний сайт закладу. URL: <https://www.village.com.ua/village/food/new-place/337069-kyiv-selyam-2023-alex-cooper>. Дата звернення: 02.05.2025.



Рис. А.64. Інтер'єр ресторану кримсько-татарської кухні «Селям» (м. Київ, 2023р.) Джерело: офіційний сайт закладу. URL: <https://www.village.com.ua/village/food/new-place/337069-kyiv-selyam-2023-alex-cooper>. Дата звернення: 02.05.2025.



Рис. А.65. Майстриня петриківського розпису Євгенія Волощук. Джерело: автор фото Євгенія Волощук, 2024 р.



Рис. А.66. Кахлі в стилі петриківського розпису Мануфактури артистичної кераміки. Джерело: офіційний сайт виробництва. URL: <http://kamin-artkeramika.com.ua/> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.67. Колекція прикрас «Багряна Петриківка» Оксани Борійчук. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://oksana-boriychuk.com.ua/products/kolektsiya-bagryana-petrikivka> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.68. Шовкова хустина "Петриківське літо" бренду Натхненна. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: https://nathnenna.com.ua/petrikiv_summer (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.69. Асортимент хустин створених за мотивами косівської мальованої кераміки в етнокрамниці «Чічка» (м. Косів, Івано-Франківська обл.) Джерело: фото автора, 2025р.



Рис. А.70. Колекція хустин створених за мотивами косівської мальованої кераміки в етнокрамниці «Чічка» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Джерело: фото автора, 2025р.



Рис. А.71. Кахляна піч виробництва Terrakota. (с.Пилипи, Івано-Франківська обл.). Джерело: офіційний сайт виробництва. URL: <https://www.terrakota.com.ua> (дата звернення: 02.05.2025).

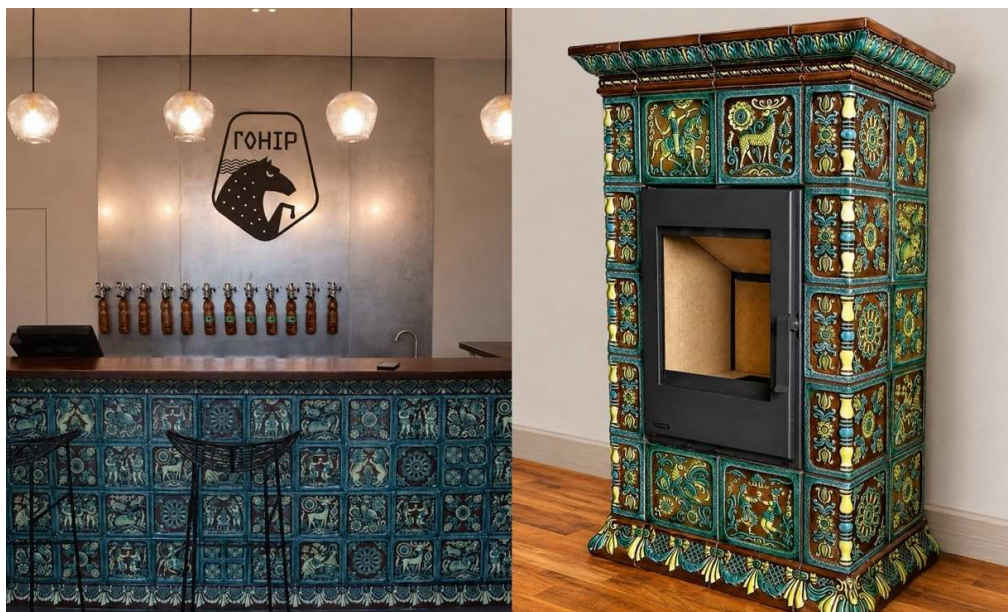


Рис. А.72. Барна стійка та міні-піч виробництва Terrakota. (с.Пилипи, Івано-Франківська обл.). Джерело: офіційний сайт виробництва. URL: <https://www.terrakota.com.ua> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.73. Колекція одягу «Закохувати в косівську кераміку» бренду byMe, осінь, 2023 р. Джерело: складено автором на основі офіційного сайту byMe. URL: <https://byme.ua> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.74. Колекція одягу «Вишита історія» від Foberini, 2024 р. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://foberini.com.ua/zhinkam/zhinochi-kategoriyi/zhinkam-embroidered-history> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.75. Костюм «Ватра» та сукня «Жарина» бренду Gaptuvalnya. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://gaptuvalnya.com> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.76. Колекція одягу «Космічні мрії» Марти Вахгольц, Lviv Fashion Week, SS 2022. Джерело: інформаційна агенція «Львівський портал».



Рис. А.77. Колекція одягу «Vural» від MY x MY, 2023 р. Джерело: офіційна сторінка журналу Vogue UA. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/noviy-poglyad-na-kosivsku-keramiku-u-kolektsiji-my-my-53303.html> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.78. Колекція чобіт-ковбойок «Косів» від Emily Delogue, 2024 р. Джерело: офіційна сторінка інформаційного порталу Galka [49].

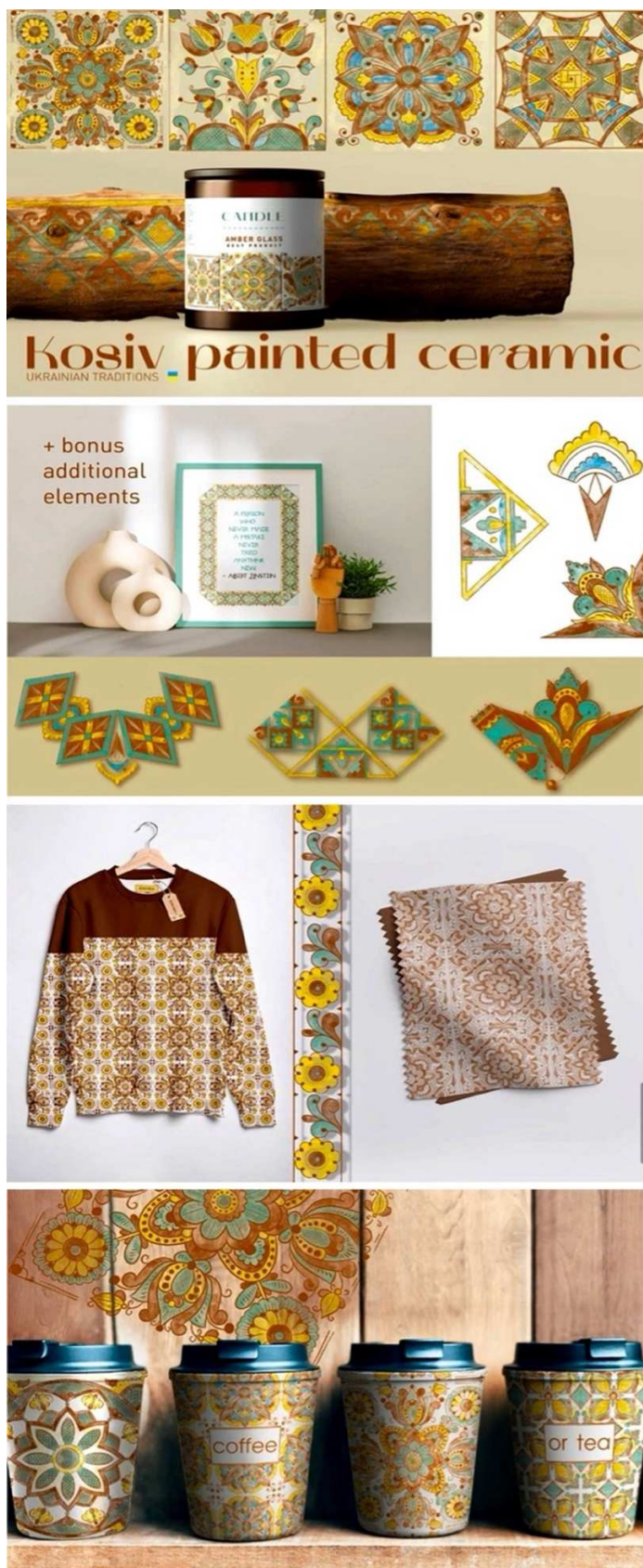


Рис. А.79. Мокап-розробка «Косівська розписна кераміка. Українські традиції» Уляни Гриценко. Джерело: [особиста сторінка авторки на міжнародній платформі Behance](#). (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.80. Графічна розробка посібника-розмальовки «Розмалюй свою пічку» Ольги Боярчук. Джерело: [особиста сторінка авторки на міжнародній платформі Behance, 2023р.](#) (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.81. Інтелектуальна гра «Косівська мальована кераміка». Титулка.
Джерело: офіційний сайт видавництва. URL: <https://duh-i-litera.com/bookstore/mistetski-karti-kosivska-maljovana-keramika> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.82. Інтелектуальна гра «Косівська мальована кераміка». Розпаковка.
Джерело: офіційний сайт видавництва. URL: <https://duh-i-litera.com/bookstore/mistetski-karti-kosivska-maljovana-keramika> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.83. Решетилівське сучасне килимарство Solomia studio. Гобелени. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://solomiastudio.com/main> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.84. Решетилівське сучасне килимарство бренду Solomia studio. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://solomiastudio.com/main> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.85. Колекція шовкових хустин “KYLUM” бренду KHYSTUNA. Джерело: офіційний сайт бренду: URL: <https://khustyna.com/collections/kylym> (дата звернення: 02.05.2025).



Рис. А.86. Вироби сучасного ліжникарства Богдани Шрайбер (с.Яворів, Івано-Франківська обл.). Джерело: фото майстрині.



Рис. А.87. Вироби сучасного ліжникарства Lzhnyshok_wool (с.Яворів, Івано-Франківська обл.). Джерело: фото майстрині.



Рис. А.88. Колекція одягу «Яворівська забавка» бренду byMe. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://byme.ua/p/kolektsiia-iavorivska-zabavka/> (дата звернення: 10.05.2025).



Рис. А.89. Свічники “Коники” бренду Pupcha Kylym. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://pupcha.com/shop/svichnik-koniki/> (дата звернення: 10.05.2025).



Рис. А.90. Сумка- трансформер HatBag дизайнера R. Baginsky, 2024р. Джерело: журнал Harper Bazaar. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/news/fashion/ruslan-baginskiy-predstavyyv-pershu-v-istoriyi-brendu-sumku-transformer-hat-bag-iza> (дата звернення: 10.05.2025).



Рис. А.91. Сумка- трансформер HatBag дизайнера R. Baginsky, 2024р. Джерело: журнал Harper Bazaar. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/news/fashion/ruslan-baginskiy-predstavyyv-pershu-v-istoriyi-brendu-sumku-transformer-hat-bag-iza> (дата звернення: 10.05.2025).



Рис. А.92. Латунний підвіс «Сирний коник» Мосязної майстерні. (м. Косів, Івано-франківська обл.), 2024 р. Джерело: фото Олега Гаркуса.



Рис. А.93. Інтерпретація традиційного посуду та свічника-трійці бренду Guculia на Paris Design Week, 2026р. Джерело: Фото Данути Кріль.



Рис. А.94. Солом'яні «павуки» бренду Snip Solomy. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://snip.com.ua/> (дата звернення: 10.05.2025).

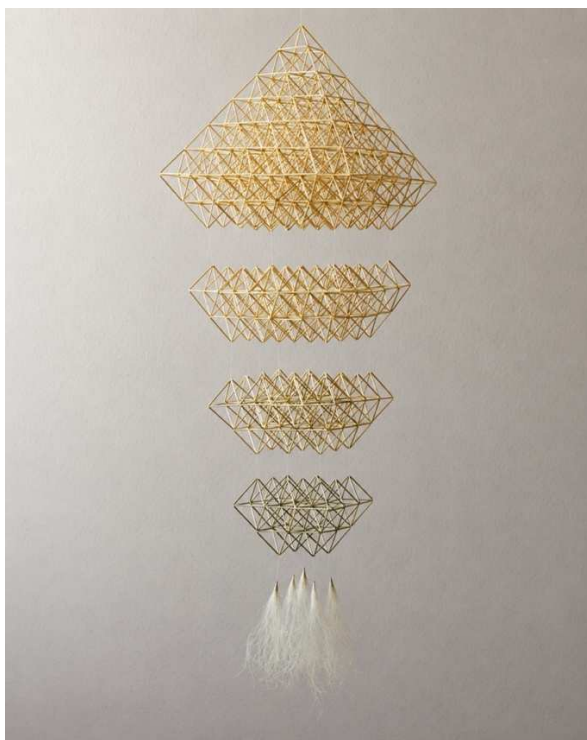


Рис. А.95. Солом'яний «павук» бренду Snip Solomy. Джерело: офіційний сайт бренду. URL: <https://snip.com.ua/> (дата звернення: 10.05.2025).



Рис. А.96. Приклади формальної редукції культурної спадщини. Вігвам «Вишиванка» від NoBrand. Джерело: офіційні вебсайт виробника.

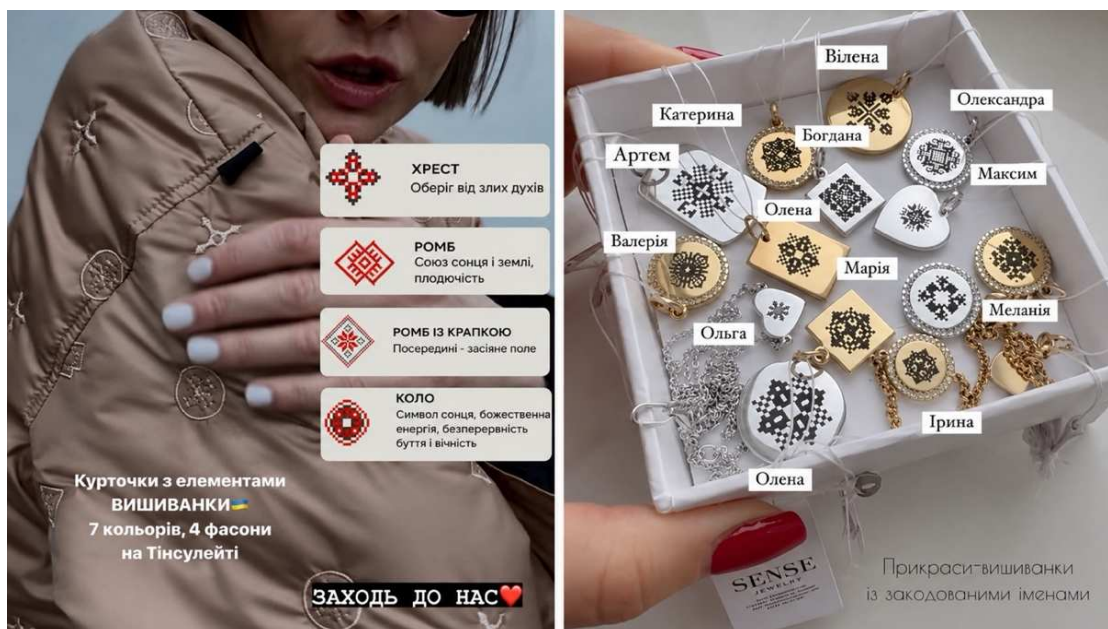


Рис. А.97. Приклади формальної редукції культурної спадщини. «Закодовані» куртки від «Обереги» та іменні срібні підвіски від Sense Jewelry. Джерело: офіційні сайти та онлайн-магазини продавців.



Рис. А.98. Приклади формальної редукції культурної спадщини. «Етнопродукція» від Gogodzy. Джерело: офіційний вебсайт виробника.



ЧОРНИЙ СЕРДАК "БОКОГРІЙ"

Рис. А.99. Приклад некоректного трактування: автентичний одяг типу «сердак» представлений як стилізований дизайнерський виріб. Джерело: офіційний інтернет – магазин бренду. URL: <https://etnodim.ua/zhinkam/ua-zhinochi-vishivanki/bokohrii-chornyi> (дата звернення: 10.02.2026).



Рис. А.100. Приклад некоректного трактування: авторські кахлі від «Terracota» озвучують як автентичний косівський розпис виконаний вручну. Джерело: Стаття в Район.in.ua [11]



Рис. А.101. Авторські кахлі від «Terracota» представлені як автентичний косівський розпис виконаний вручну. Джерело: фото автора.



Рис. А.102. Приклад надмірного декорування: Музей-колиба в с. Ділове, Рахівського р-ну, Закарпатської обл. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.103. Приклад надмірного декорування: ресторан «Дім Мулярових» в м. Івано-Франківськ. Джерело: фото автора, 2024р.



Рис. А.104. Приклад непрозорості авторства: неузгоджене використання авторських мотивів майстра брендом Woodman. Джерело: офіційний інтернет-магазин бренду.



Рис. А.105. Приклад аморального поводження зі спадщиною: традиційний ліжник в якості сумок та одягу. Джерело: стаття Bazilik Media [10]. Дата звернення: 02.02.2025



Рис. А.106. Приклад аморального поводження зі спадщиною: традиційний кралевецькі рушники в якості одягу від дизайнерки Лесі Патоки. Джерело: особиста сторінка автора. URL: <https://www.facebook.com/lesia.patoka> (дата звернення: 02.02.2025).



Рис. А.107. Приклад аморального поводження зі спадщиною: поєднання провокативного маркетингу з українською культурною образністю. Джерело: офіційний інтернет-магазин бренду Sisters Aroma. URL: <https://sistersaroma.com/parfumy/parfum-sugar-porn-50-ml/> (дата звернення: 02.02.2025).



Рис. А.108.Інтерактивний зал косівської кераміки в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 1. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.109.Інтерактивний зал косівської кераміки в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 2. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.110. Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 1. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.111. Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 2. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.112. Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 3. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.113. Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 4. Джерело: фото автора, 2025 р.

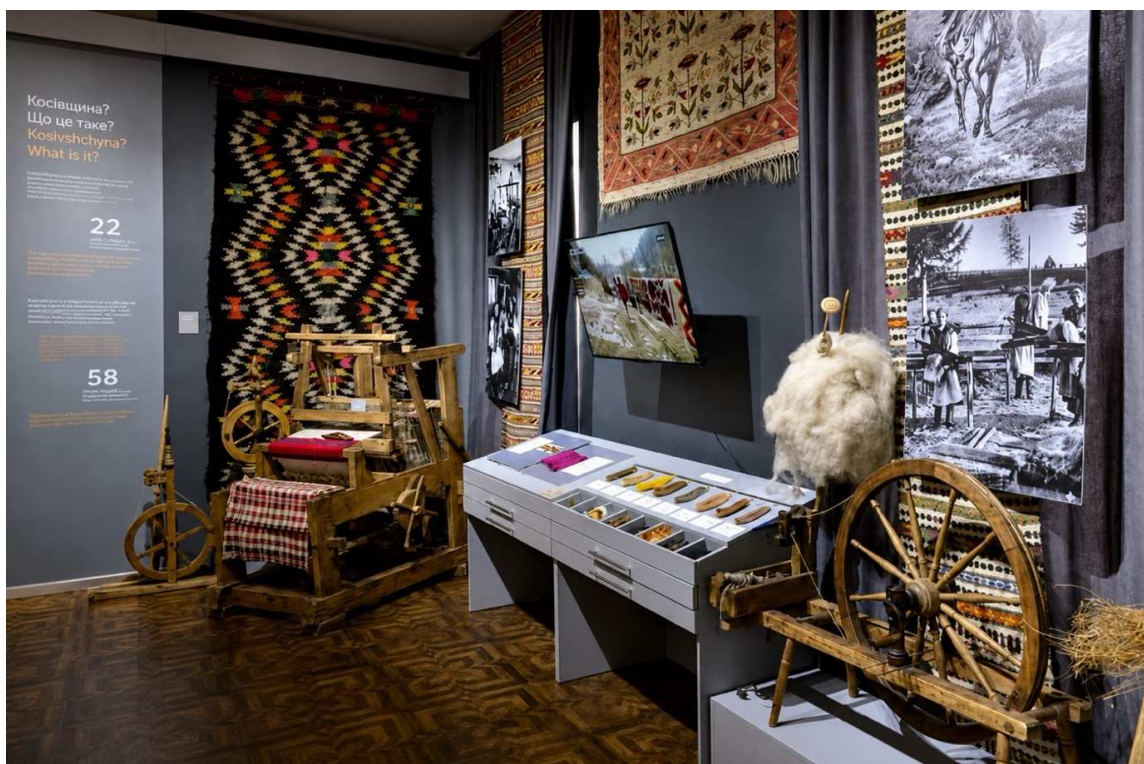


Рис. А.114. Інтерактивний зал художнього ткацтва в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид1. Джерело: фото автора, 2025



Рис.А.115.Інтерактивний зал художнього ткацтва в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 2. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.116. Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р. Джерело: офіційна сторінка події. URL: <https://www.facebook.com/tiniproject> (дата звернення: 03.06.2025).

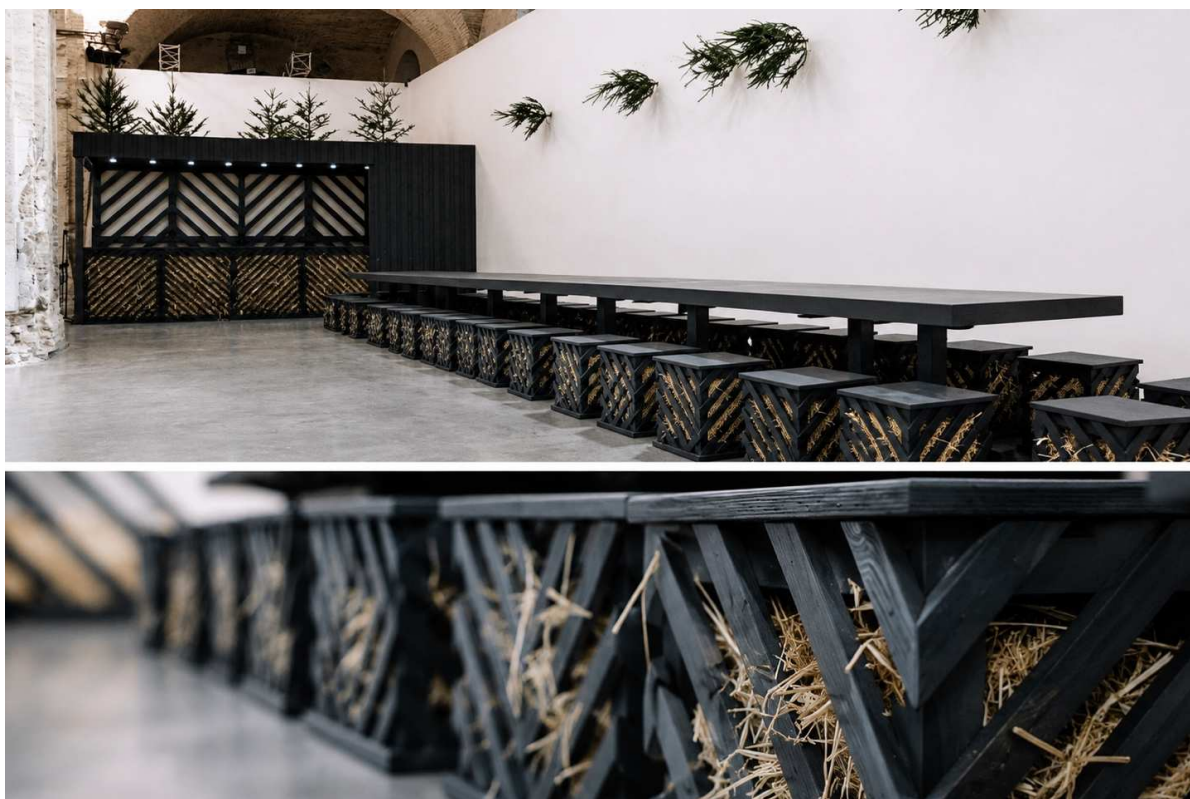


Рис. А.117. Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р. Джерело: офіційна сторінка події. URL: <https://www.facebook.com/tiniproject> (дата звернення: 03.06.2025).



Рис. А.118. Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р. Джерело: офіційна сторінка події. URL: <https://www.facebook.com/tiniproject> (дата звернення: 03.06.2025).



Рис. А.119. Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р. Джерело: офіційна сторінка події. URL: <https://www.facebook.com/tiniproject> (дата звернення: 03.06.2025).



Рис. А.120. Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Головний вхід. Джерело: фото автора.



Рис. А.121. Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Інтерактивна кімната та фотозона. Джерело: фото автора.



Рис. А.122. Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Відеоінсталяція. Джерело: фото автора.



Рис. А.123. Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Фотовиставка. Джерело: фото автора.

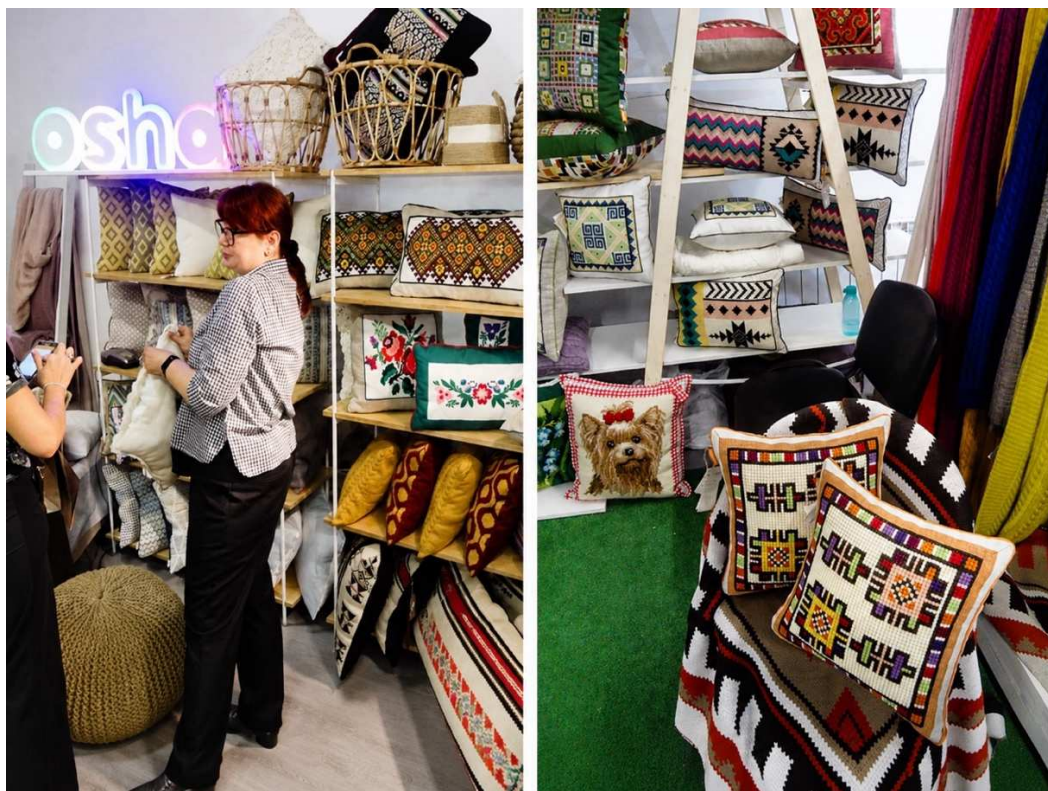


Рис. А.124. Ярмарок українського крафту «Всі.Свої.» (м. Київ), 2019 р.
Джерело: фото автора.



Рис. А.125. Ярмарок українського крафту «Всі.Свої.» (м. Київ), 2019 р.
Джерело: фото автора.

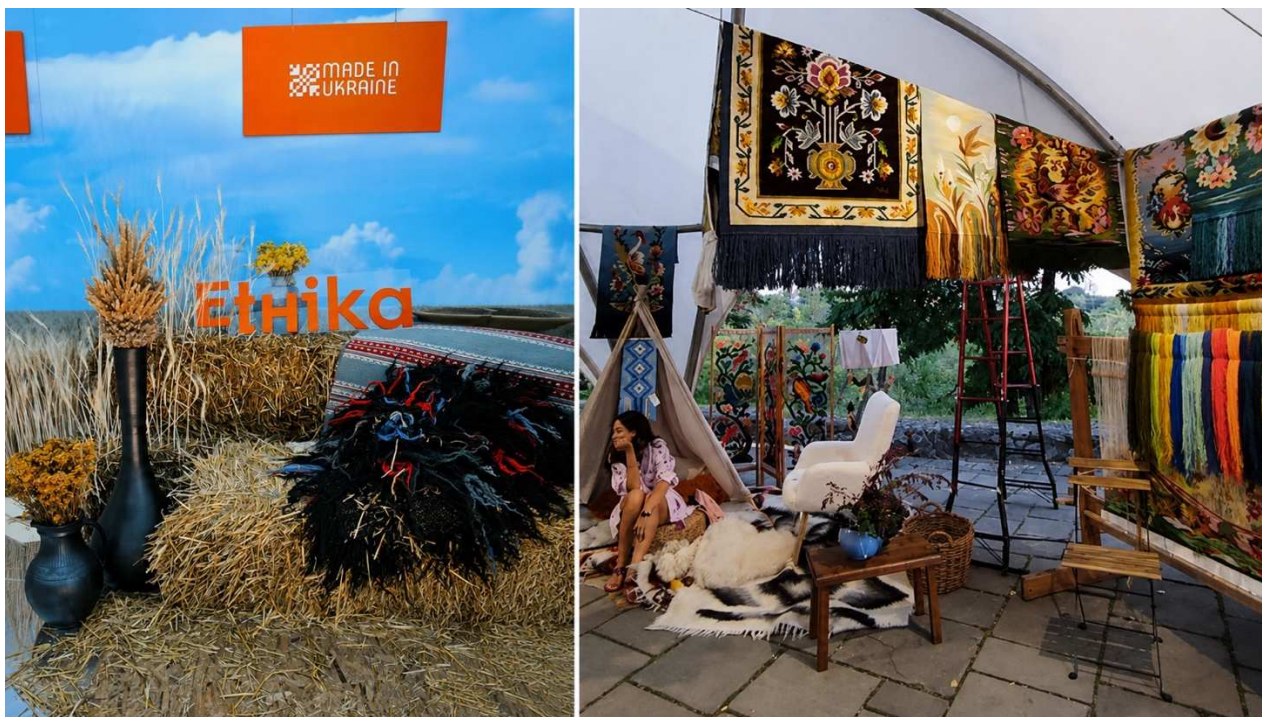


Рис. А.126. Ярмарок українського крафту «Etnika» (м. Київ), 2021 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.127. Ярмарок українського крафту «Etnika» (м. Київ), 2021 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.128. Ярмарок традиційного мистецтва в Музеї Івана Гочара (м. Київ).
 Джерело: офіційна сторінка музею. URL: <https://honchar.org.ua/projects/yarmarky-tradytsijnogo-mystetstva-i61>
 звернення: 05.02.2025).



Рис. А.129. Ярмарок традиційного мистецтва в Музеї Івана Гочара (м. Київ).
 Джерело: офіційна сторінка музею. URL: <https://honchar.org.ua/projects/yarmarky-tradytsijnogo-mystetstva-i61>
 звернення: 05.02.2025).



Рис. А.130. Ярмарок українського крафту в Національному музеї народної архітектури та побуту України (с. Пирогів, Київська обл.), 2021р. Джерело: фото автора.



Рис. А.131. Ярмарок українського крафту в Національному музеї народної архітектури та побуту України (с. Пирогів, Київська обл.), 2021р. Джерело: фото автора.



Рис. А.132. Фестиваль косівської кераміки «Мальований дзбаник» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Ярмарка керамічних виробів. Джерело: фото автора, 2017 р.



Рис. А.133. Фестиваль косівської кераміки «Мальований дзбаник» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Виставка робіт. Джерело: фото автора, 2017 р.



Рис. А.134. Фестиваль сирної пластики (с.Брустури, Івано-Франківської обл.).
Технологія виготовлення сировини. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.135. Фестиваль сирної пластики (с.Брустури, Івано-Франківської обл.).
Презентація виробів. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.136. Ярмарок та виставка опішнянської кераміки (с.Опішня, Полтавська обл.). Джерело: фото автора, 2010 р.



Рис. А.137. Виставка художніх скульптур (с.Опішня, Полтавська обл.).
Джерело: фото автора, 2010 р.



Рис. А.138. Ягелонський ярмарок ремесел (м. Люблін, Польща). Головний вхід.
Джерело: фото автора, 2017 р.



Рис. А.139. Ягелонський ярмарок ремесел (м. Люблін, Польща). Джерело: фото автора, 2017 р.



Рис. А.140. Ягелонський ярмарок ремесел (м. Люблін, Польща). Джерело: фото автора, 2017 р.



Рис. А.141. Український тиждень дизайну та інновацій (UDIW) (м. Київ, 2024р.). Джерело: стаття онлайн-журналу Pragmatika [123].

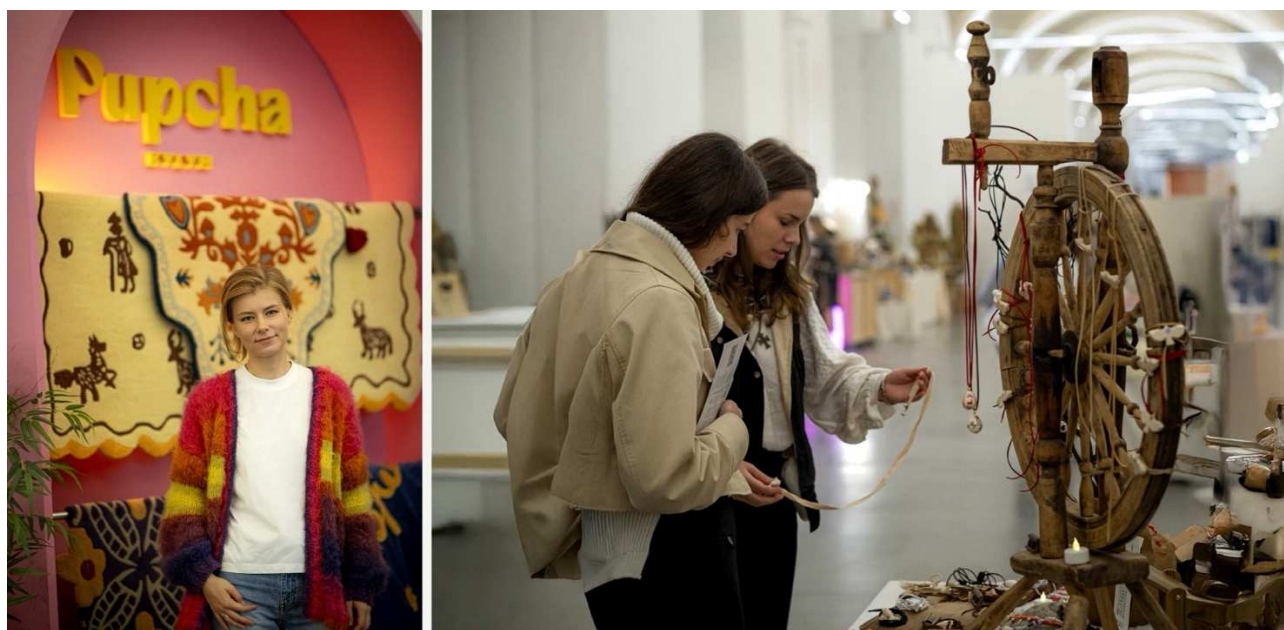


Рис. А.142. Український тиждень дизайну та інновацій (UDIW) (м. Київ, 2024р.). Джерело: стаття онлайн-журналу Pragmatika [123].



Рис. А.143. Експозиція предметного дизайну на DVRZ Design Day (м.Київ, 2025р.). Джерело: URL: <https://tykyiv.com/news/u-kiievi-vidbudetsia-dvrz-design-days-shcho-tam-mozhna-podivitisia/> (дата звернення: 27.03.2026).

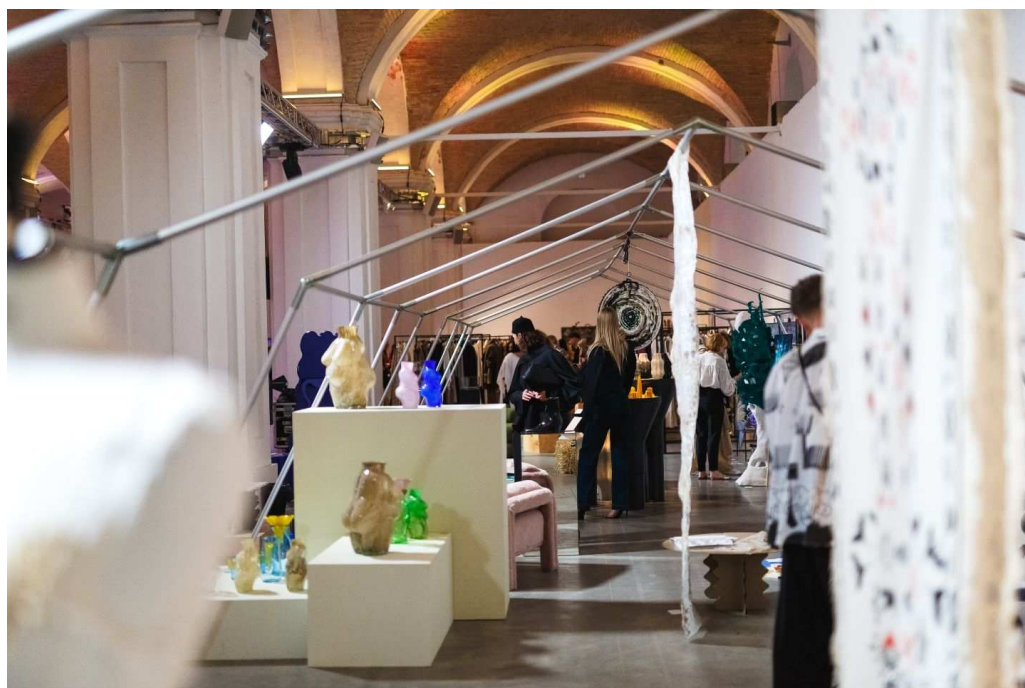


Рис. А.144. Експозиційний простір в межах Kyiv Design Week у Мистецький Арсенал (м. Київ, 2024 р.). Джерело: URL: <https://eds.ua/blog/article/kyiv-design-week-2024> (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.145. Український павільйон Modeernism на Dutch Design Week (м. Ейндговен, Нідерланди), 2018 р. Джерело: офіційна сторінка події. URL: <https://www.facebook.com/betweentraditionandinnovation/> (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.146. Проект Home (Land) на Dutch Design Week. (м. Ейндговен, Нідерланди, 2022 р.): інтерпретація теми дому через традиційні ремесла, предмети побуту та сучасний дизайн. Джерело: URL: https://blur.com.ua/homeland_dutchdesignweek/ (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А. 147. Виставка "Ukrainian design brands. Total presence" у межах Maison&Object (м. Париж, Франція, 2020 р.) Джерело: стаття журналу Pragmatika. URL: <https://pragmatika.media/en/news/vistavka-ukrainskih-kreativnih-brendiv-ukrainian-design-brands-totalna-prisutnist-projde-odnochasno-v-kiievi-ta-parizhi/>. (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.148. Експозиція предметів дизайну та екоматеріалів "Materia Matters" на Milan Design Week (м. Мілан, Італія, 2023 р.). Джерело: стаття журналу HIS. URL: <https://his.ua/article/ukrainskiy-proekt-materia-matters-na-mizhnarodnomu-tizhni-dizaynu> (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.149. Афіша №1 проєкту “Ukrainian Neo-Folklore” як приклад презентації сучасної інтерпретації української етнокультурної образності на міжнародній виставці Maison&Objet (м. Париж, Франція, 2026 р.).



Рис. А.150. Афіша №2 проєкту “Ukrainian Neo-Folklore” як приклад презентації сучасної інтерпретації української етнокультурної образності на міжнародній виставці Maison&Objet (м. Париж, Франція, 2026 р.).



Рис. А.151. Український стенд на Maison et Objet (м. Париж, Франція, 2023р.).
Джерело: журнал Vogue. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/ukrajinski-brendi-budut-predstavleni-na-mizhnarodniy-vistavci-dizaynu-i-dekoru-v-parizhi-54130> (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.152. Український стенд на Maison et Objet (м. Париж, Франція, 2026р.).
Джерело: URL: <https://thegaze.media/news/ukrainian-neo-folklore-debuts-at-prestigious-paris-design-fair-maisonobjet>. (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.153. Експозиція Ukrainian Product Design “Between Art and Nature” на Decorex 2023 (м. Лондон, Велика Британія). Джерело: URL:<https://yourforest.ua/en/yourforest-decorex-2023> (дата звернення: 27.03.2026).



Рис. А.154. Майстерні Крайової школи деревного промислу у Станіславові. Початок XX ст. Джерело: історична фотографія за публікацією «ПІК» та матеріалами фотовиставки «Одним кадром – минуле і сучасне» в м. Івано-Франківськ; цифрово покращено автором, без зміни змісту оригіналу.



Рис. А.155. Будівля Крайової школи деревного промислу у Станіславові. Початок XX ст. Джерело: світлина з архівного альбому «Widoki miasta Stanisławowa» («Види міста Станіславова»), 1905; цифрово покращено автором, без зміни змісту оригіналу.



Рис. А.156. Колектив Державної школи деревного промислу в м. Коломия, 1941–1942 рр. Джерело: Архів проєкту «Жива історія» (за матеріалами родинного архіву Івана Лудчака).



Рис. А. 157. Колишня будівля Крайової гончарної школи в Коломії по вул. Дідушицьких (сучасна вул. Миколи Верещинського, 59.) Поштова листівка. Кінець XIX ст. Джерело: URL: polska-org.pl / Krajowa Szkoła Garncarska, Kołomyja. Дата звернення: 01.02.2026. Цифрово покращено автором, без зміни змісту оригіналу.



Рис. А.158. Викладачі та учні гончарної школи Крайової гончарної школи в Коломійі, 1891 р. Джерело: журнал Swiat, 1891р. Цифрово опрацьовано автором без зміни змісту оригіналу.

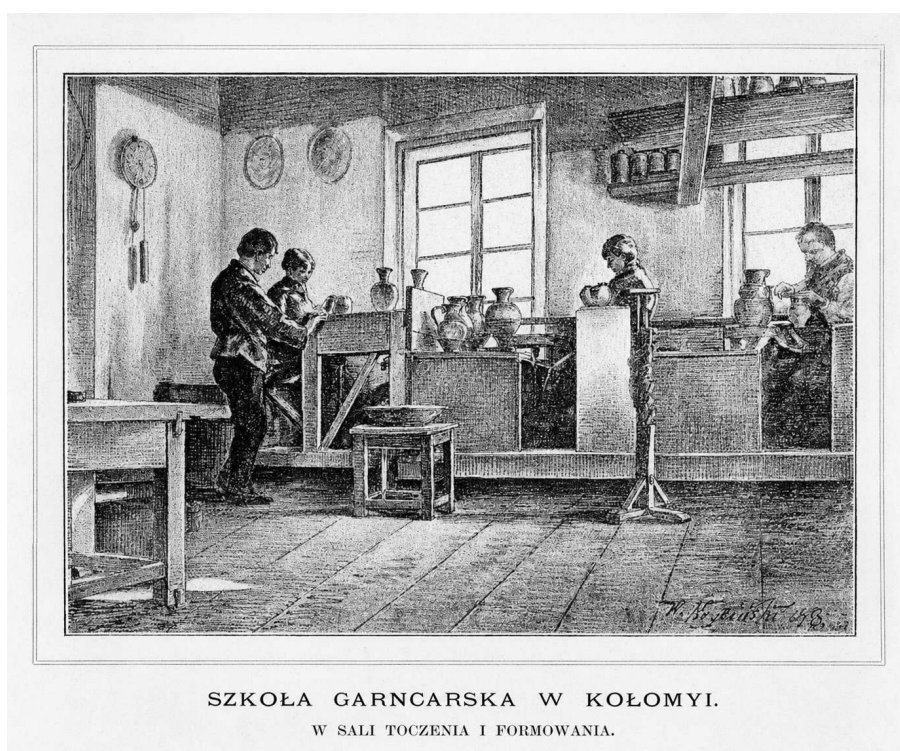


Рис. А.159. Майстерня Крайової гончарної школи в Коломійі 1891 р. Джерело: журнал Swiat, 1891р. Цифрово опрацьовано автором без зміни змісту оригіналу.



Рис. А.160. Вироби Петра Кошака (с. Пістинь), кінець XIX - перша третина XX ст. Джерело: за виданням Матейко К.І. [121]



Рис. А.161. Планшет 1. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.

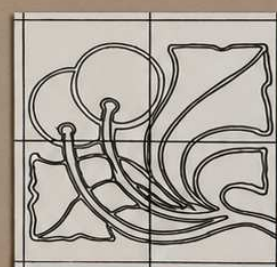
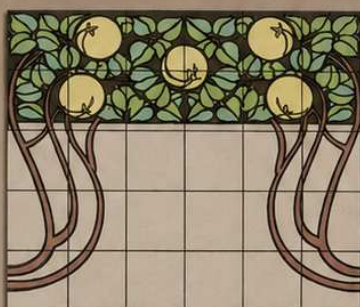
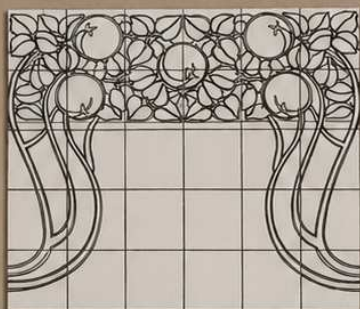


Рис. А.162. Планшет 2. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.163. Планшет 3. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.

БУДИНОК А. ПІЛЛЕРА. ВУЛ. ПАВЛОВА, 4. 1905-1906 Р.Р. ПРОРИС ВИКОНАЛА ОЛЬГА ДМИТРАШ



БУДИНОК А. ТА Н. ЕЛЬСТЕРІВ. ВУЛ. ПАВЛОВА, 1. 1905-1906 Р.Р. ПРОРИС ВИКОНАЛА ОЛЬГА ДМИТРАШ

Рис. А.164. Планшет 4. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.165. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", предметне наповнення виставкової зали: народностилізовані меблі та посуд фабрики І. Левинського. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.166. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", предметне наповнення виставкової зали: народностилізовані меблі, український килим, ймовірно пов'язаний з авторством Роберта Лісовського, та посуд фабрики І. Левинського. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.167. Виставка "Керамічний код Івана Левинського", предметне наповнення виставкової зали: народностилізовані меблі та посуд фабрики І. Левинського. Музей Етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р. Джерело: фото автора.



Рис. А.168. Михайло Куриленко з килимарською молоддю спілки «Гуцульського мистецтва», середина 1930-х рр. У другому ряді в центрі - М. Куриленко; праворуч - його дружина Валентина Іванівна; ліворуч - Павло Романюк. Джерело: URL: [Михайло Куриленко : збірник матеріалів. Чернігів, 2017.](#)

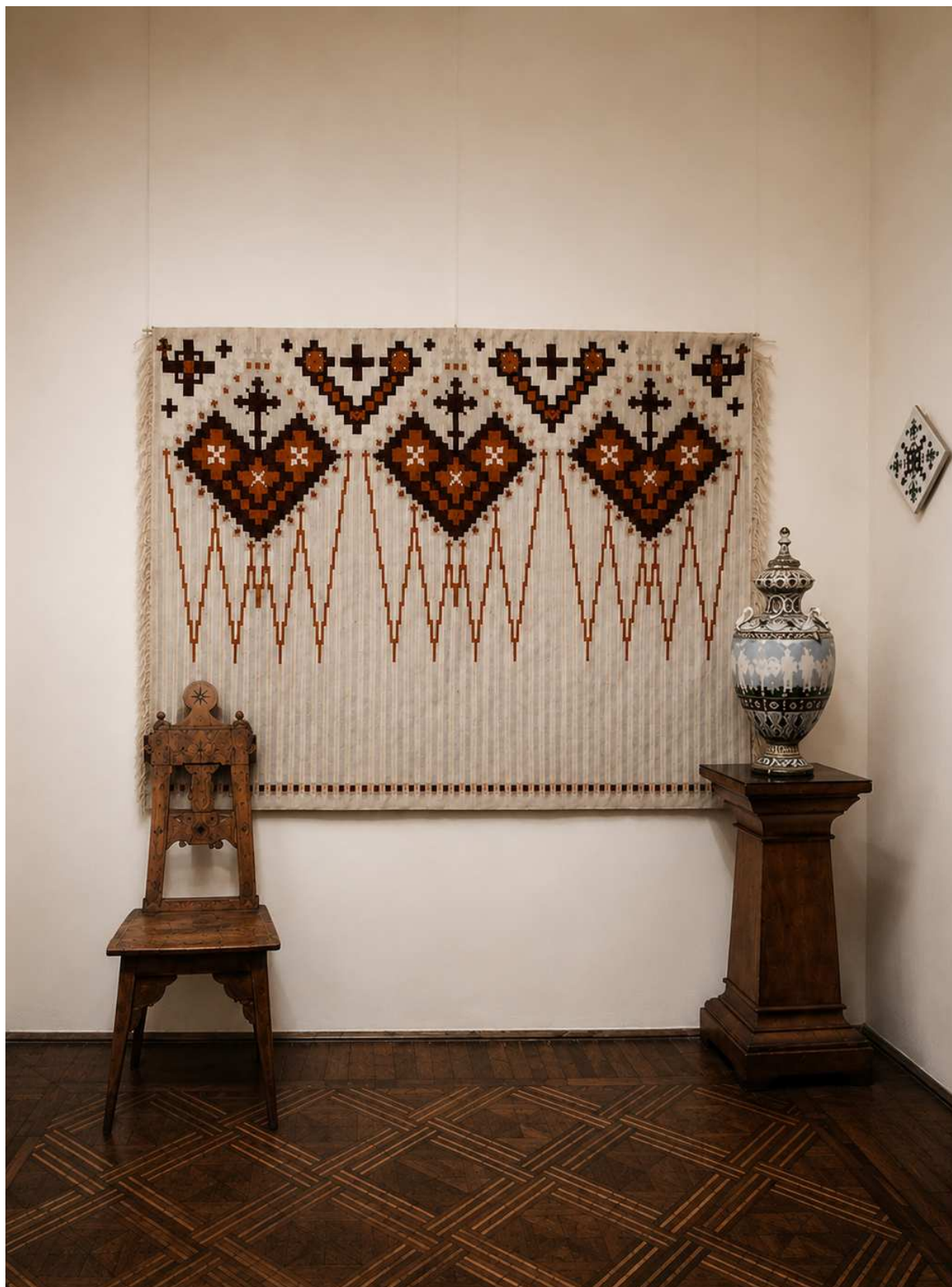


Рис. А.169. Килими із геометричним орнаментом в експозиції Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові. Ймовірно за проєктом Р. Лісовського. Джерело: фото автора, 2019 р.

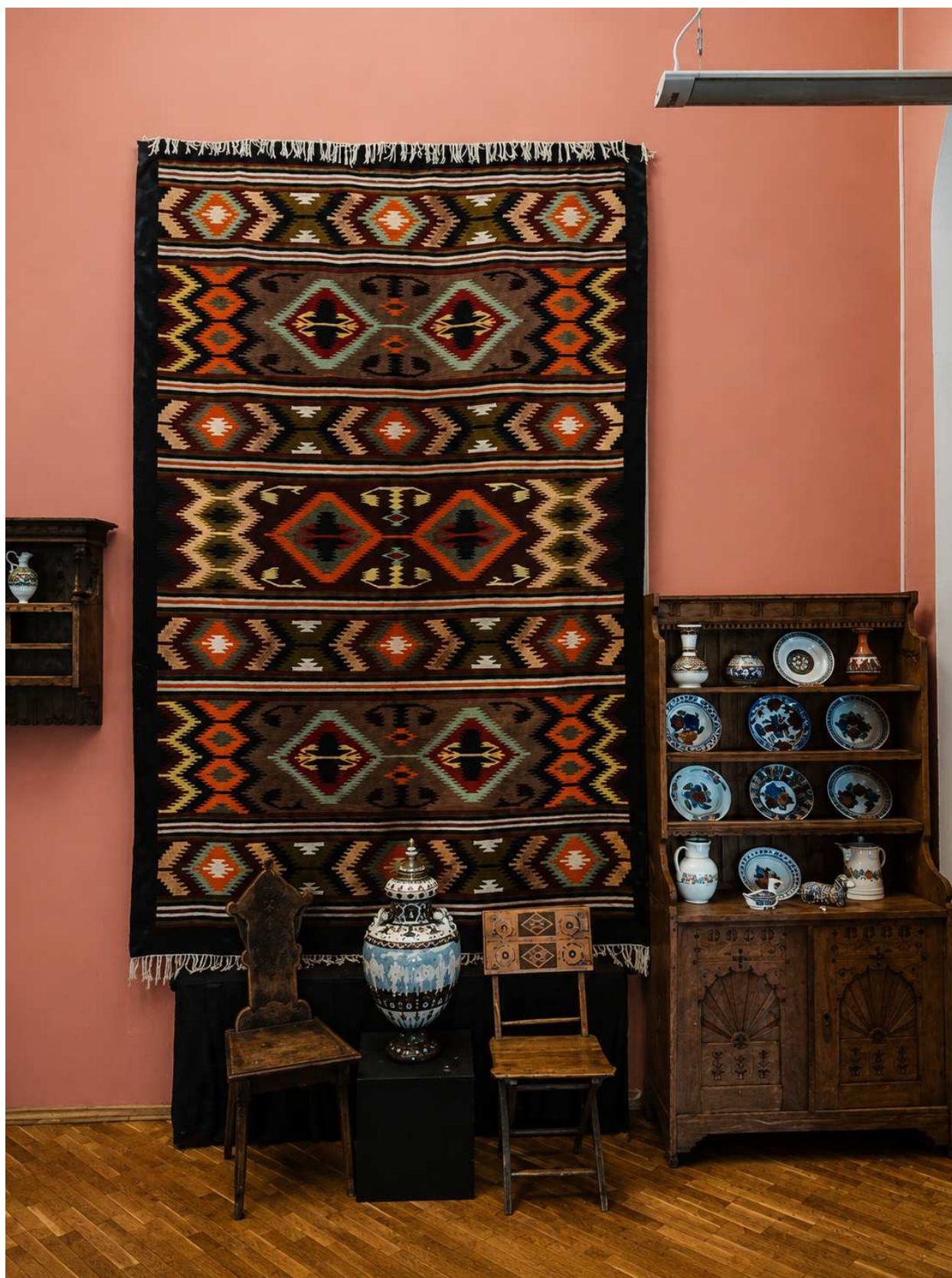


Рис. А.170. Килими із геометричним орнаментом в експозиції Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові. Ймовірно за проєктом Р. Лісовського. Джерело: фото автора, 2019 р.



Рис. А.171. Авторські інтерпретації на виставці українського килима у Львові 1936 р.: зліва направо — "Полтавський мотив" у транспозиції Ю. Куриленка; "Шахівниця" - С. Гординського; "Бідермаєр"— В. Кричевського; "Гетьманський" —Р. Лісовського. Джерело: [154]



Рис. А.172. Виставка “Sztuka Huculska” у Варшаві. Фрагменти експозиції текстильних виробів. Грудень, 1930 р. Джерело: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-2337-1.



Рис. А.173. Виставка “Sztuka Huculska” у Варшаві. Фрагменти експозиції текстильних виробів. Грудень, 1930 р. Джерело: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-2337-2.



Рис. А. 174. Виставка гуцульських і закопанських виробів у Варшаві. Фрагмент експозиції. 15 березня 1931 р. Джерело: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-2338-1.



Рис. А.175. Декоративний текстиль в провідних інтер'єрах на виставці "Jak mieszkać" в м. Краків (Польща), грудень, 1932 р. Джерело: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-2326-11.



Рис. А.176. Декоративний текстиль в провідних інтер'єрах на виставці "Jak mieszkać" в м. Краків (Польща), грудень, 1932 р. Джерело: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-2326-1.



Рис. А.177. Декоративний текстиль в провідних інтер'єрах на виставці "Jak mieszkać" в м. Краків (Польща), грудень, 1932 р. Джерело: Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-G-2325-19.



Рис. А.178. Будівля Нижчої школи мистецтв і ремесел у Вишніці. Поштівка ХХст. Джерело: URL: <https://bukportret.info/vizhnitskiy-rayon/vizhnitsya/istoriya-vizhnitsya/>. (дата звернення: 02.02.2026).



Рис. А.179. Чернівецьке вище професійне художнє училище №5. Експозиція робіт музею. Джерело: офіційний сайт ВПХУ №5 м. Чернівці;



Рис. А.180. Чернівецьке вище професійне художнє училище №5. Експозиція робіт музею. Джерело: офіційний сайт ВПХУ №5 м. Чернівці;



Рис. А.181 Історичний портрет будівлі Школи мистецтв і ремесел в Кимпулунг-Молдовенеск (Румунія). Джерело: фото Миколи Шкрібляка, 2025р.

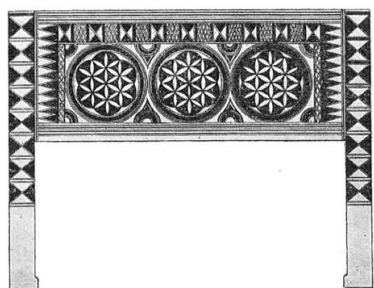


Fig. 29. Kleiderstich aus Bélan.

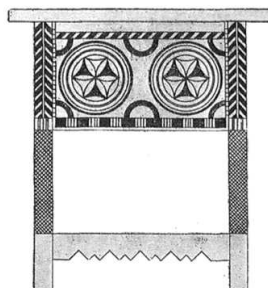


Fig. 32. Seitenansicht von Fig. 31.

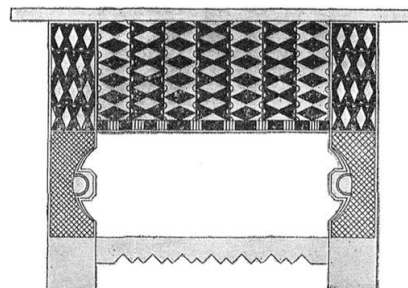


Fig. 31. Vorderansicht eines Truhentisches in Suleva.

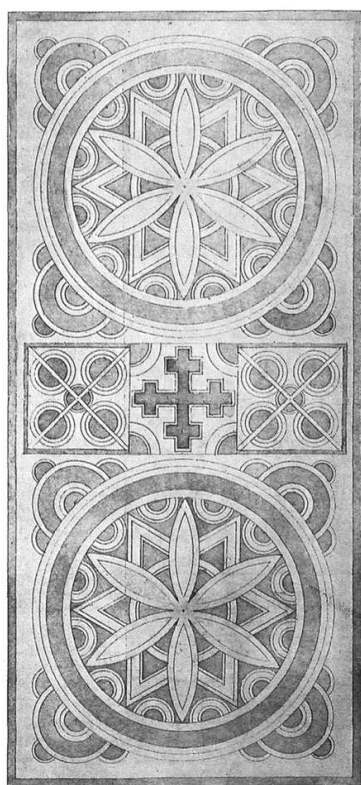


Fig. 34. Seitenansicht einer rumänischen Wiege.

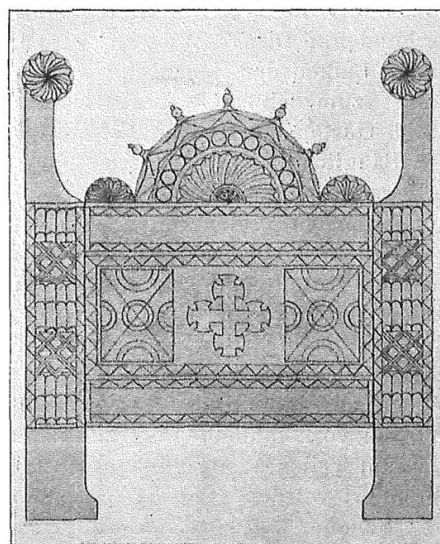


Fig. 33. Kopfteil eines rumänischen Bettes.

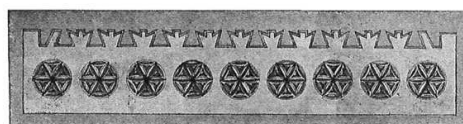


Fig. 37. Vorderansicht eines Eckbrettes aus Kimpolung.

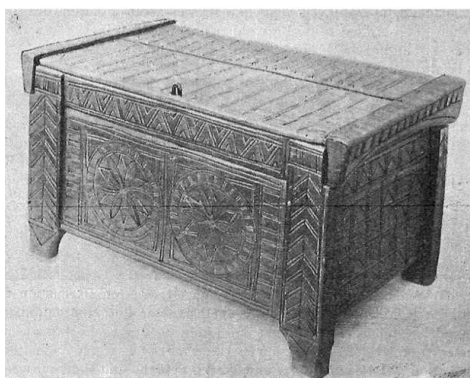


Fig. 24. Rumänische Sittruhe aus Valea Sacă. (Siehe S. 55 ff.)



Fig. 30. Truhentisch aus Vama, 18. Jahrhundert.

Рис. А.182. Етнографічно-проектна фіксація традиційних дерев'яних меблів румунської селянської хати в Буковині за публікацією Е. Весловського. Джерело: [184]

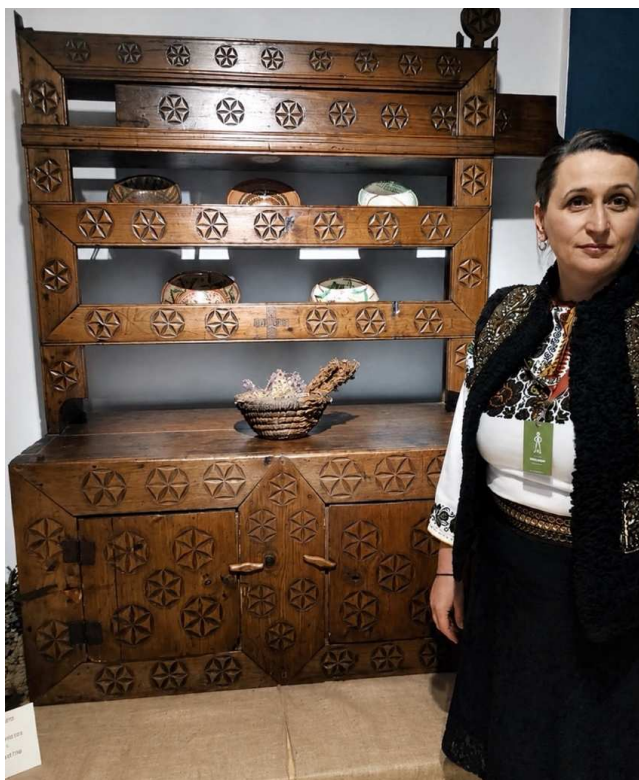


Рис. А.183. Шафа для посуди. Елементи експозицій Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу. Джерело: фото Миколи Шкрібляка, 2025 р.

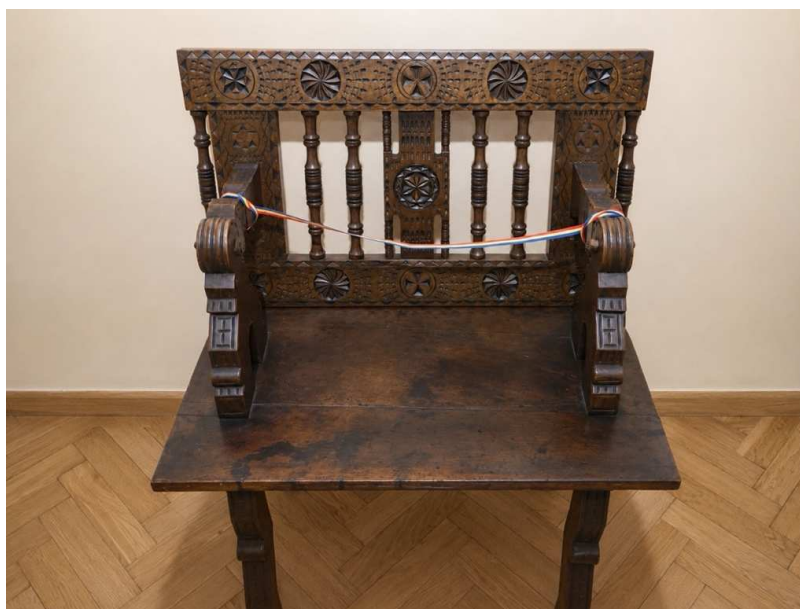


Рис. А.184. Стілець. Елементи експозицій Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу. Джерело: фото Миколи Шкрібляка, 2025 р.



Рис. А.185. Гостьові меблі. Елементи експозиції Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу. Джерело: фото Миколи Шкрібляка, 2025 р.

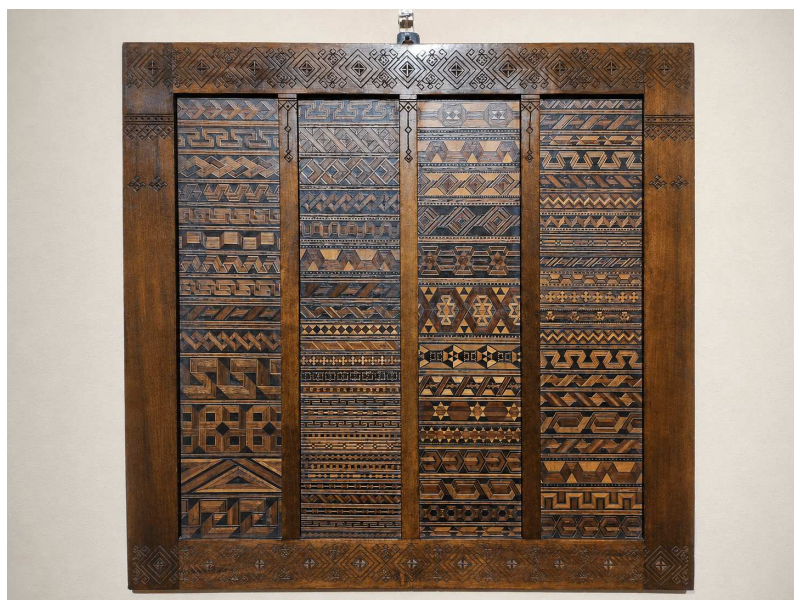


Рис. А.186. Учнівська робота. Елементи експозицій Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу. Джерело: фото Миколи Шкрібляка, 2025 р.



Рис. А.187. Школа деревного промыслу в Закопаному (суч. Польша). Джерело: URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/szkola-przemyslu-drzewnego-w-zakopanem-stryjenski-kenar-i-inni/>. (дата звернення: 02.02.2026).



Рис. А.188. Школа деревного промыслу в Закопаному (суч. Польша). Джерело: URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/szkola-przemyslu-drzewnego-w-zakopanem-stryjenski-kenar-i-inni/>. (дата звернення: 02.02.2026).

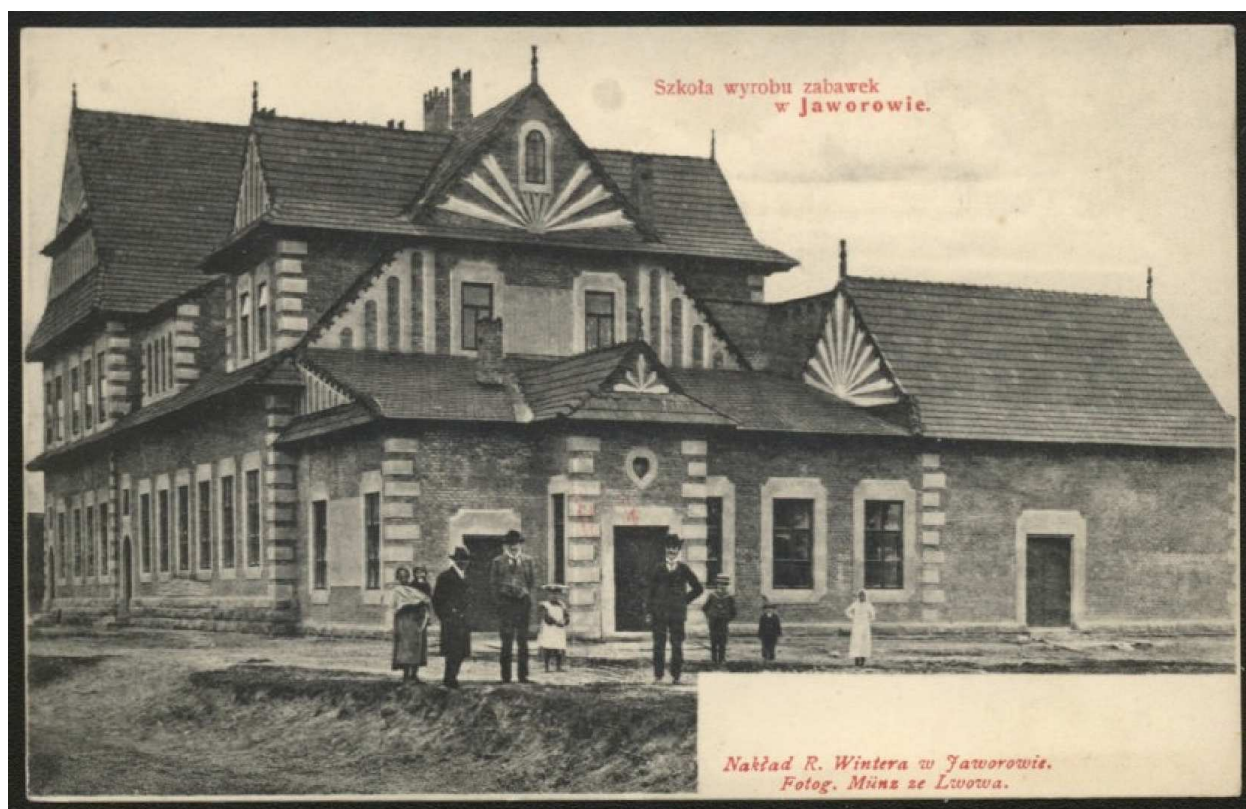


Рис. А.189. Школа виробу zabawek у Яворові. Поштівка до 1906 р. Автор фото/видавець: Marek Münz, Львів. Джерело: Biblioteka Narodowa / Polona.

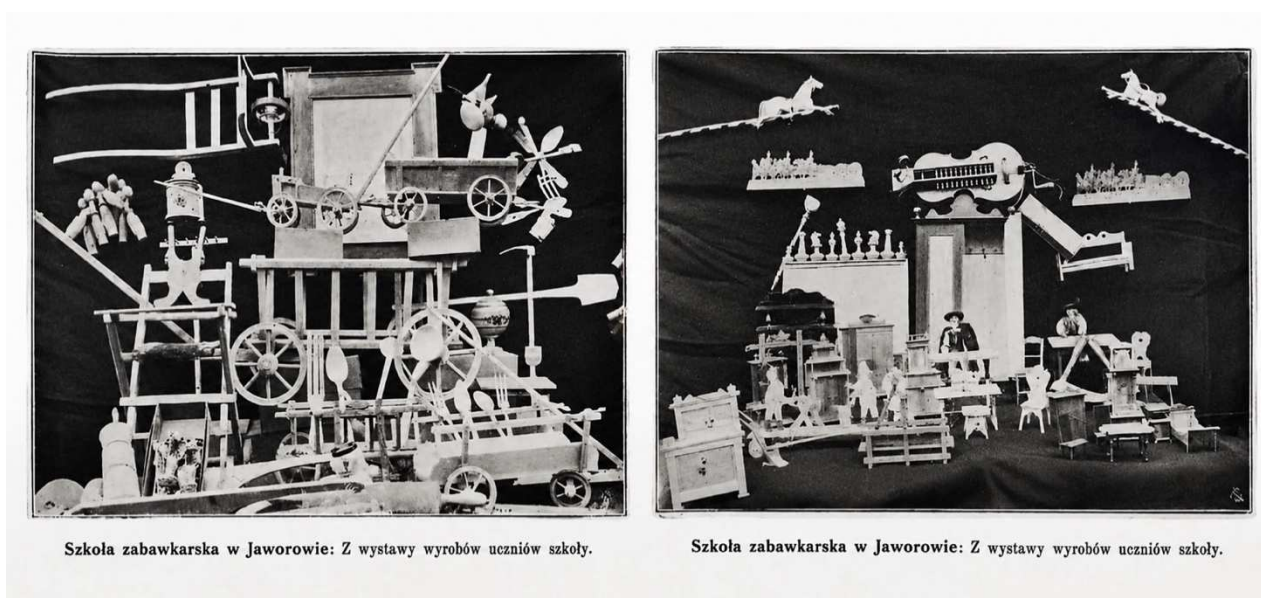


Рис. А.190. Вироби яворівських майстрів у міжвоєнний період. Джерело: Музей яворівської іграшки: URL: <https://www.yavoriv-toys-museum.com/> (дата звернення: 02.02.2026).

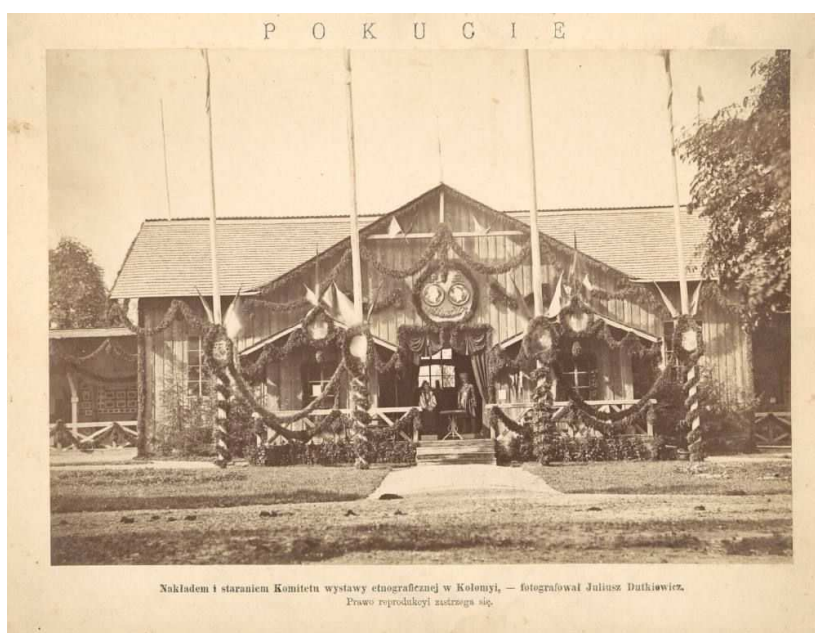


Рис. А.191. Павільйон Етнографічної виставки Покуття в Коломиї, 1880 р. Поштівка до 1914 р., фото Ю. Дуткевича. Джерело: Kolomyja.net.



Рис. А.192. Етнографічна виставка Покуття в Коломиї, 1881 р.: композиція з чотирьох зображень - фронт виставкового будинку, гуцули у святковому вбранні, південна частина ринку з новою ратушею в Коломиї, шляхта з Березова Вижного. Дереворит С. Антошевича. Джерело: Майстерня деревориту журналу «Kłosy», № 831, 2.06.1881, с. 341.



Рис. А.193. Організаційний комітет щодо проведення Етнографічної виставки в Коломиї. Джерело: URL: <https://kl.informator.ua/uk/yak-pivtory-stolittya-tomu-etnografichna-vystavka-v-kolomyi-dala-pochatok-velychnij-budivli>. (дата звернення: 02.02.2026).

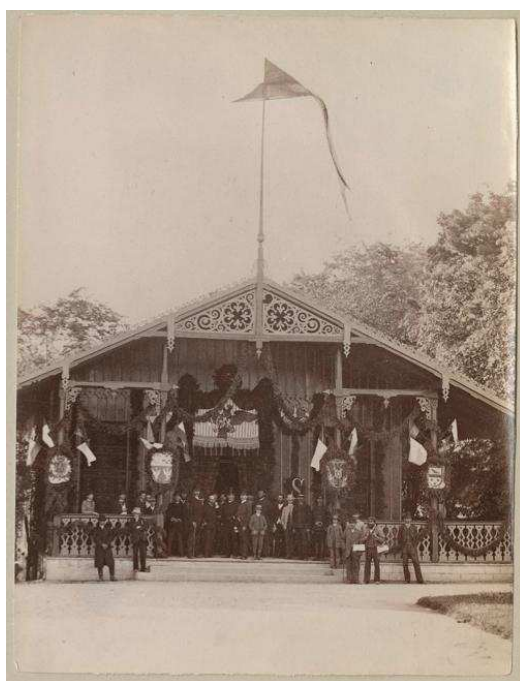


Рис. А.194. Фасад павільйону Крайової етнографічної виставки в міському парку Тернополя, 1887 р. Джерело: [Österreichisches Museum für Volkskunde](#), інв. № 14.663. У каталозі Ethnographie ohne Grenzen фото подано з помилковою атрибуцією “Lemberg” (Львів); в онлайн-колекції музею уточнено, що зображення стосується етнографічної виставки в Тернополі 1887 р.



Рис. А.195. Регіональні типи представлені на Етнографічній виставці в Тернополі, 1887 р. Фото А. Сількевича. Джерело: Fototeka Lanckorońskich PAU, інвен.н. зліва направо: FL.2166.23; FL.2165.19; FL.2165.7; FL.2165.13; цифрова копія: PAUart, www.pauart.pl.



Рис. А.196. Матеріали Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. Афіша виставки. Музей етнографії та художнього промислу, м. Львів. Джерело: фото автора, 2020 р.

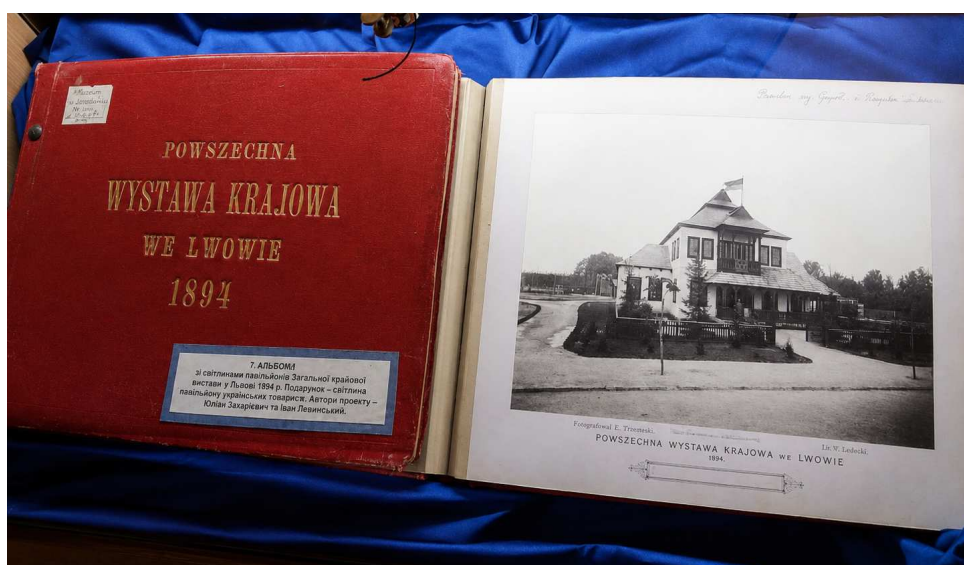


Рис. А.197. Матеріали Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. Альбом "Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894". Музей етнографії та художнього промислу, м. Львів. Джерело: фото автора, 2020 р.



Рис. А.198. Павільйон промисловості на Крайовій виставці у Львові, 1894 р. Літографована поштова картка. Джерело: [OneBid, лот “Lwów. Wystawa Krajowa we Lwowie 1894. Pawilon przemysłowy. Pawilon sztuki. Seyfarh i Dydyński we Lwowie. 1894”](#) (дата звернення: 02.02.2026).



Рис. А.199. Павільйон промисловості та павільйон мистецтва на Крайовій виставці у Львові, 1894 р. Літографована поштова картка. Джерело: [OneBid, лот “Lwów. Wystawa Krajowa we Lwowie 1894. Pawilon przemysłowy. Pawilon sztuki. Seyfarh i Dydyński we Lwowie. 1894”](#) (дата звернення: 02.02.2026).

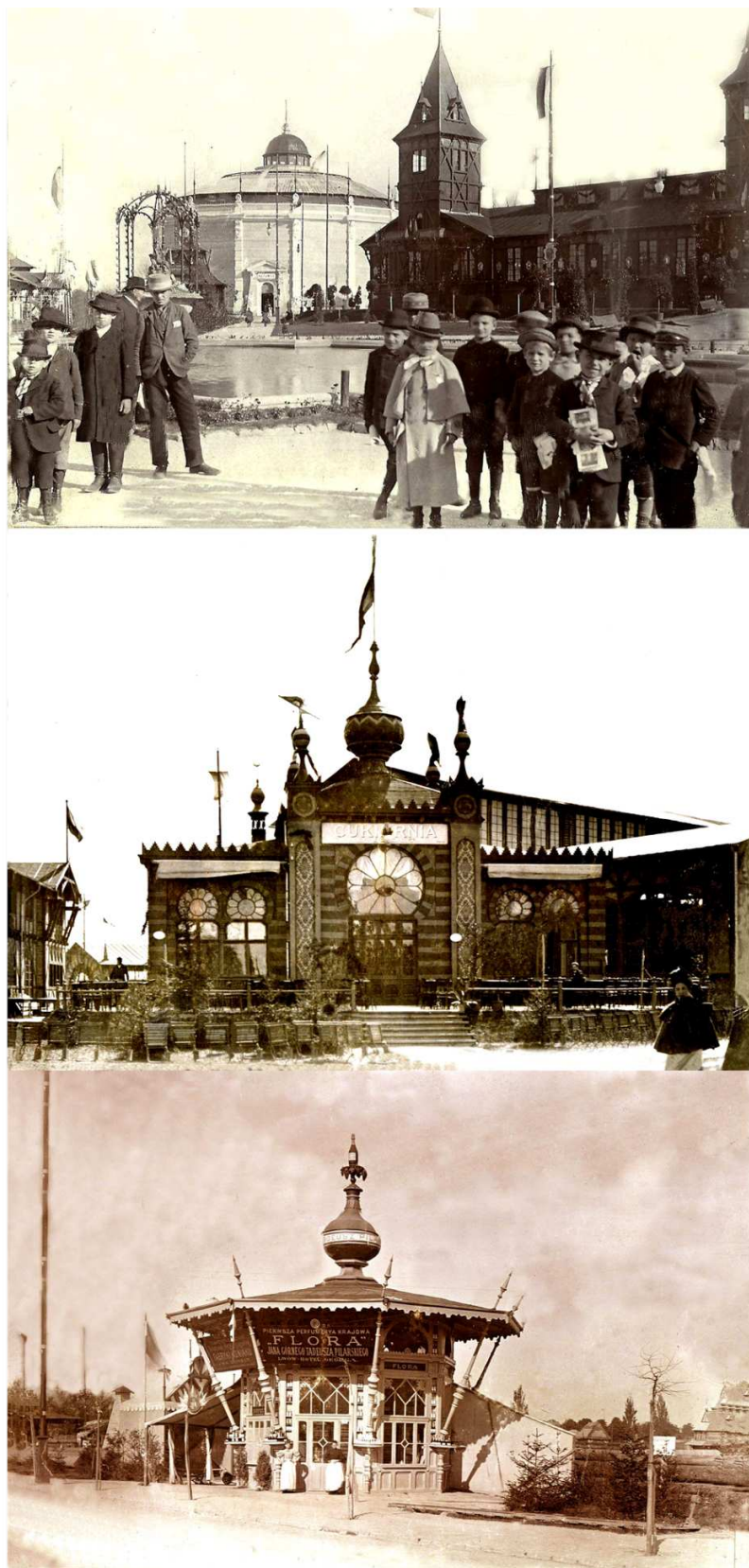


Рис. А.200. Візуальні матеріали Загальної крайової виставки у Львові 1894 р., Джерело: Facebook-спільнота «Ретро-Львів» (дата звернення: 02.02.2026).



Рис. А.201. Матеріали виставки домашнього промислу в Коломиї 1912 року. Розвадовський В. - афіша виставки, фото КМНМГП, інв. ДМ 76; Опубліковано за: В. Молинь [65].



Рис. А.202. Матеріали виставки домашнього промислу в Коломійі 1912 року. Художні вироби гуцульського побуту, фото, КМНМГП, інв. Ф. 1680/42. Опубліковано за: В. Молинь [65].



Рис. А.203. Матеріали виставки домашнього промислу в Коломиї 1912 року. Кераміка фабрики І. Левинського, фото, КМНМГП, інв. Ф. 1680/47. Опубліковано за: В. Молинь [65].

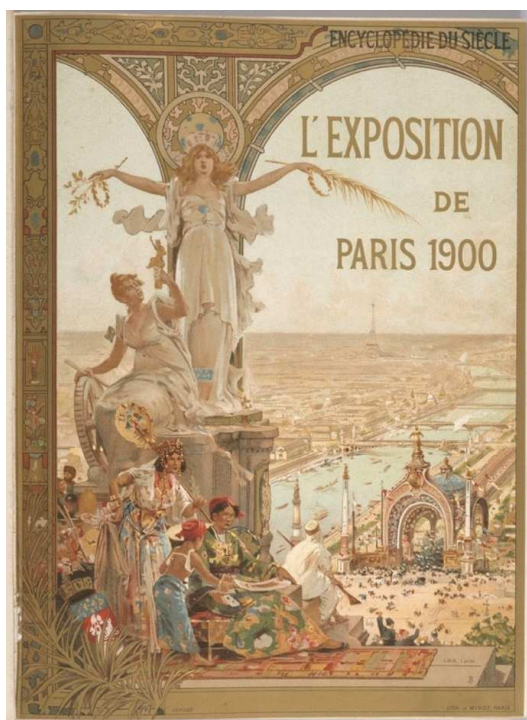


Рис. А.204. Всесвітня виставка в Парижі 1900 року. Плакат автора Альфонса Мухи 1898р. Джерело: відкриті інтернет-ресурси.

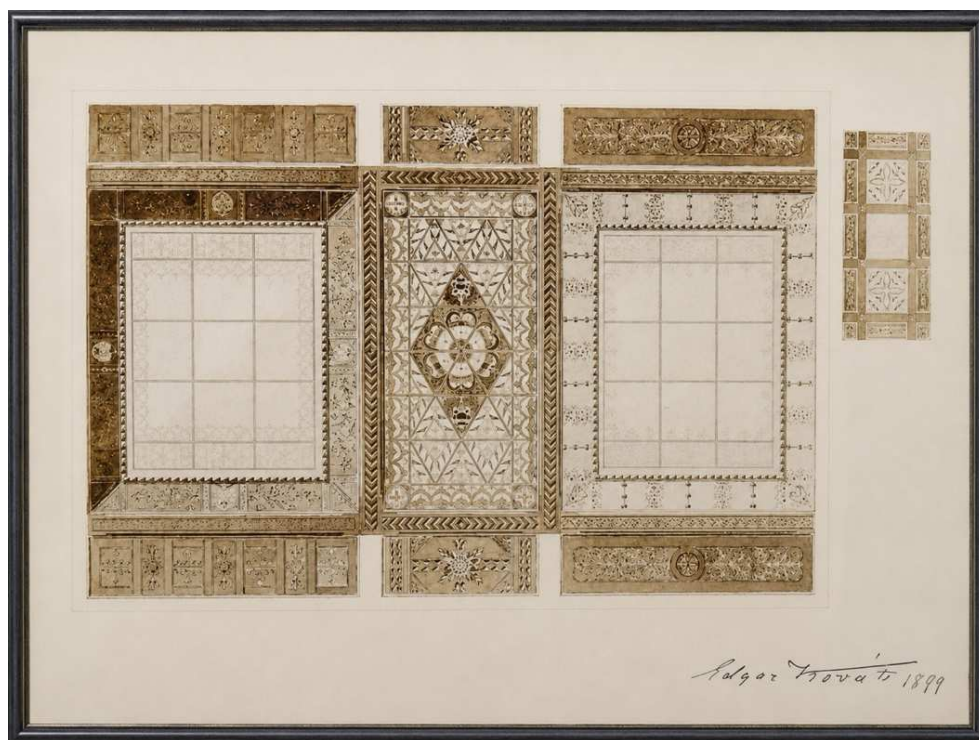


Рис. А.205. Плакат 1. Проєкт Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач. Музей етнографії та народного промислу (м. Львів). Джерело: фото автора, 2019 р.



Рис. А.206. Плакат 2. Проєкт Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач. Музей етнографії та народного промислу (м. Львів). Джерело: фото автора, 2019 р.

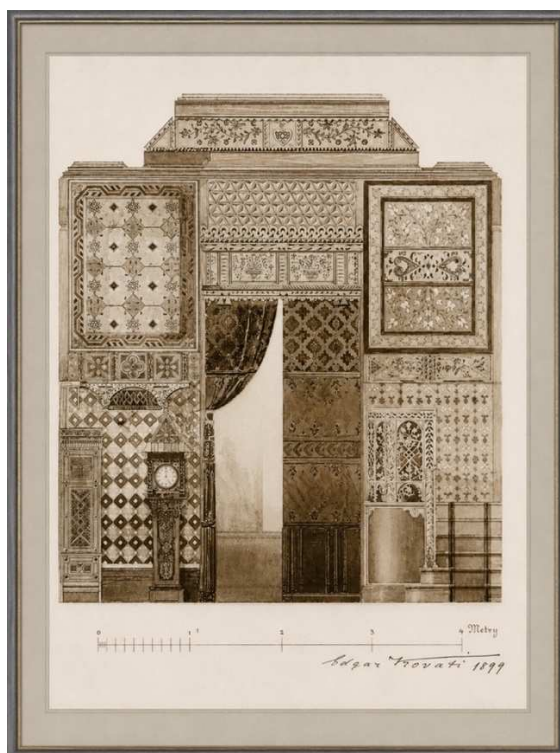


Рис. А.207. Плакат 3. Проєкт Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач. Музей етнографії та народного промислу (м. Львів). Джерело: фото автора, 2019 р.



Рис. А.208. Плакат 4. Проєкт Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач. Музей етнографії та народного промислу (м. Львів). Джерело: фото автора, 2019 р.



Рис. А.209. Інтер'єр Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. Лівий бік. Джерело: [Wikimedia Commons, категорія "Pavilion of Galicia \(1900\)"](#) (дата звернення: 02.02.2026)



Рис. А.210. Інтер'єр Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. Правий бік. Джерело: [Wikimedia Commons, категорія "Pavilion of Galicia \(1900\)"](#) (дата звернення: 02.02. 2026)



Рис. А.211. Мотиви орнаментції полтавських гончарних виробів за альбомом А. Зайкевича. Джерело першодруку: Мотивы малороссийского орнамента гончарных изделий. Полтава: Видання Полтавського губернського земства, 1882. Джерело: Державна наукова архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного.



Рис. А.212. Матеріали, пов'язані з діяльністю Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя поч. ХХст. Будівля школи, поштова листівка, цифрово покращена автором. Джерело: відкритий допис користувача у Facebook; первинне архівне походження зображень потребує уточнення.



Рис. А.213. Матеріали, пов'язані з діяльністю Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя поч. ХХст. Камін виготовлений майстрами та учнями школи. Джерело: відкритий допис користувача у Facebook; первинне архівне походження зображень потребує уточнення.



Рис. А.214. Матеріали, пов'язані з діяльністю Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя поч. ХХст. Керамічні вироби школи. Джерело: відкритий допис користувача у Facebook; первинне архівне походження зображень потребує уточнення.



Рис. А.215. Викладач Миргородської художньо-промислової школи ім. В. Гоголя, кераміст О. Білоскурський із дружиною Надією (з миргородського роду Пекурів), Львів, Фот. О. Кіблер, 1909р.



Рис. А.216. Експозиція дипломних робіт з керамічної пластики Миргородського фахового коледжу імені М. Гоголя в рекреаційній зоні "Зимовий сад" Полтавського художнього музею. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.217. Експозиція дипломних робіт з керамічної пластики Миргородського фахового коледжу імені М. Гоголя в рекреаційній зоні "Зимовий сад" Полтавського художнього музей. Джерело: фото автора, 2024 р.

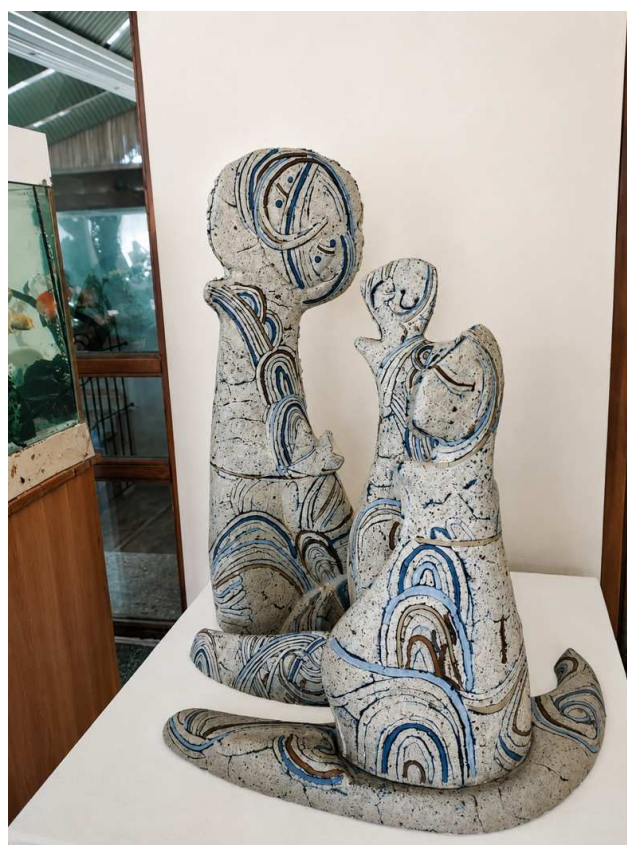


Рис. А.218. Експозиція дипломних робіт з керамічної пластики Миргородського фахового коледжу імені М. Гоголя в рекреаційній зоні "Зимовий сад" Полтавського художнього музей. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.219. Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт (нині Музей мистецької родини Кричевських). Загальний вигляд будівлі, зведеної 1914–1916 рр. за проєктом В. Кричевського. Джерело: офіційний сайт Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

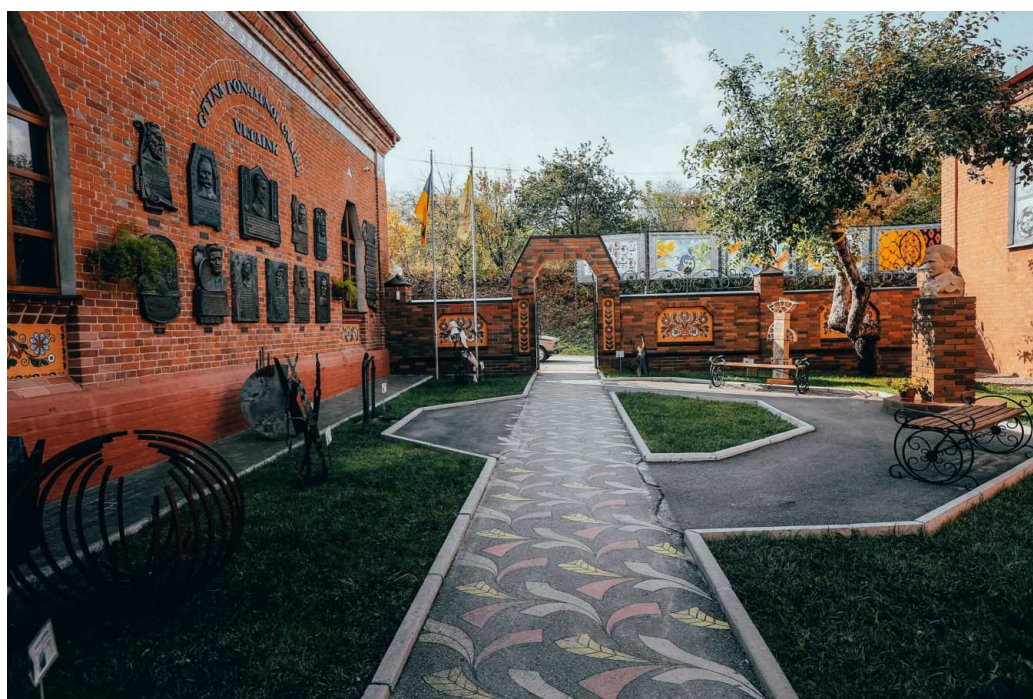


Рис. А.220. Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт (нині Музей мистецької родини Кричевських). Екстер'єр музею та дошка пошани (зліва). Джерело: фото Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.



Рис. А.221. Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт (нині Музей мистецької родини Кричевських). Експозиція елементів побуту. Джерело: фото Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

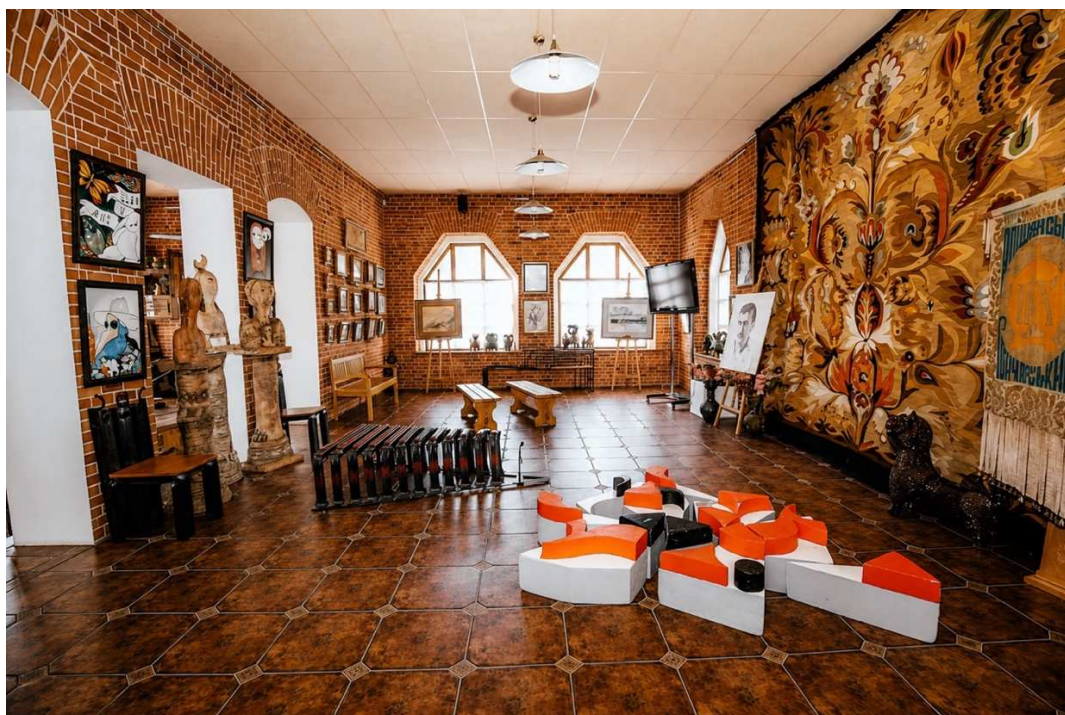


Рис. А.222. Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт (нині Музей мистецької родини Кричевських). Загальна експозиція. Джерело: фото Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.



Рис. А.223. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фрагменти екстер'єру 1. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.224. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Фрагменти екстер'єру 2. Джерело: фото автора, 2024р.



Рис. А.225. Роботи учнів Опішнянського художнього ліцею ім. В. Кричевського. Джерело: фото автора, 2024 р.



Рис. А.226. Роботи учнів Опішнянського художнього ліцею ім. В. Кричевського. Джерело: фото автора, 2024 р.

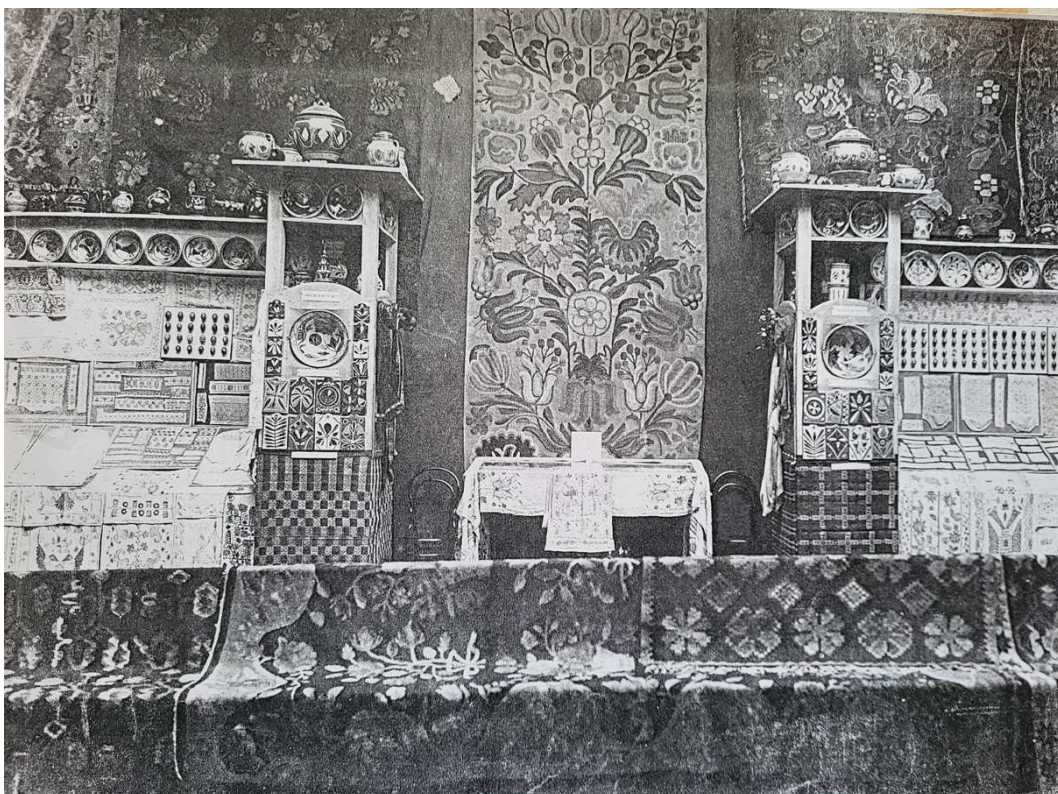


Рис. А.227. Матеріали Першої кустарної виставки в Художньо-промисловому музеї м. Києва (1906р.). Фрагмент експозиції, фото архіву НМДМ. Джерело: за публікацією Gazeta.ua.



Рис. А.228. Матеріали Першої кустарної виставки в Художньо-промисловому музеї м. Києва (1906р.). Загальна експозиція, за публікацією Ходек. І. Джерело: за публікацією Gazeta.ua.



Рис. А.229. Матеріали Першої кустарної виставки в Художньо-промисловому музеї м. Києва (1906р.). Члени комітету з організації виставки. Джерело: за публікацією Gazeta.ua.



Рис. А.230. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). Меблі та дерев'яні вироби столярно-різьбярської майстерні в с.Дідівці, Прилуцького повіту. Джерело: архівний каталог виставки.

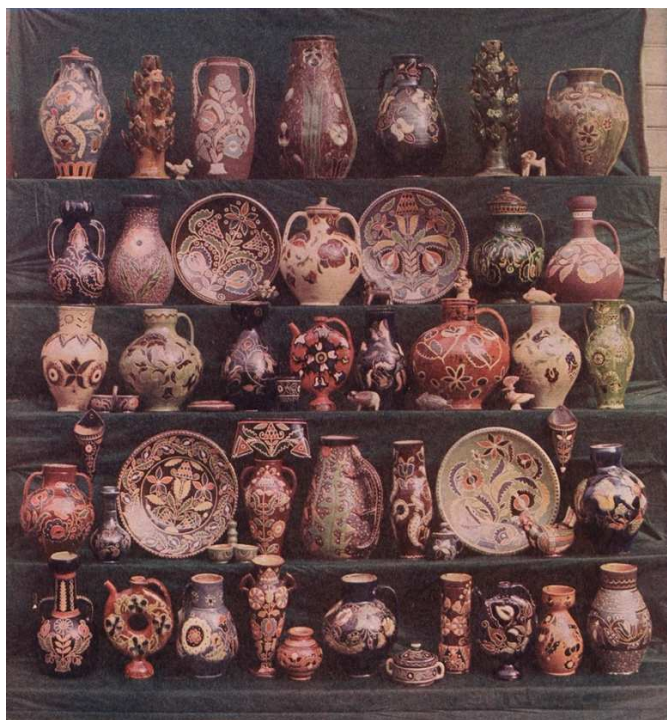


Рис. А.231. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). гончарство с. Опішні, Зіньківський повіт. Майстри: Є. Різник, О. Червенко, М. Поросний, ін. Джерело: архівний каталог виставки.



Рис. А.232. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). Розписний посуд учнів та вчителів гончарної школи в с. Глинську, Роменського повіту. Джерело: архівний каталог виставки.



Рис. А.233. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). текстильні вироби майстрів Решетилівського ткацького навчально-показового пункту. Джерело: архівний каталог виставки.



Рис. А.234. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). Плахти, гардини та килими з навчально-ткацької майстерні в с. Олефірівка, Миргородське земство. Місцева ткаля в старовинному народному строї. Джерело: архівний каталог виставки.



Рис. А.235. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). Буфет з кленового дерева деревообробної майстерні Полтавського земства. Проєкт В. Черченка. Джерело: архівний каталог виставки.



Рис. А.236. Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). Письмовий стіл деревообробної майстерні Полтавського земства. Проєкт В. Черченка. Джерело: архівний каталог виставки.

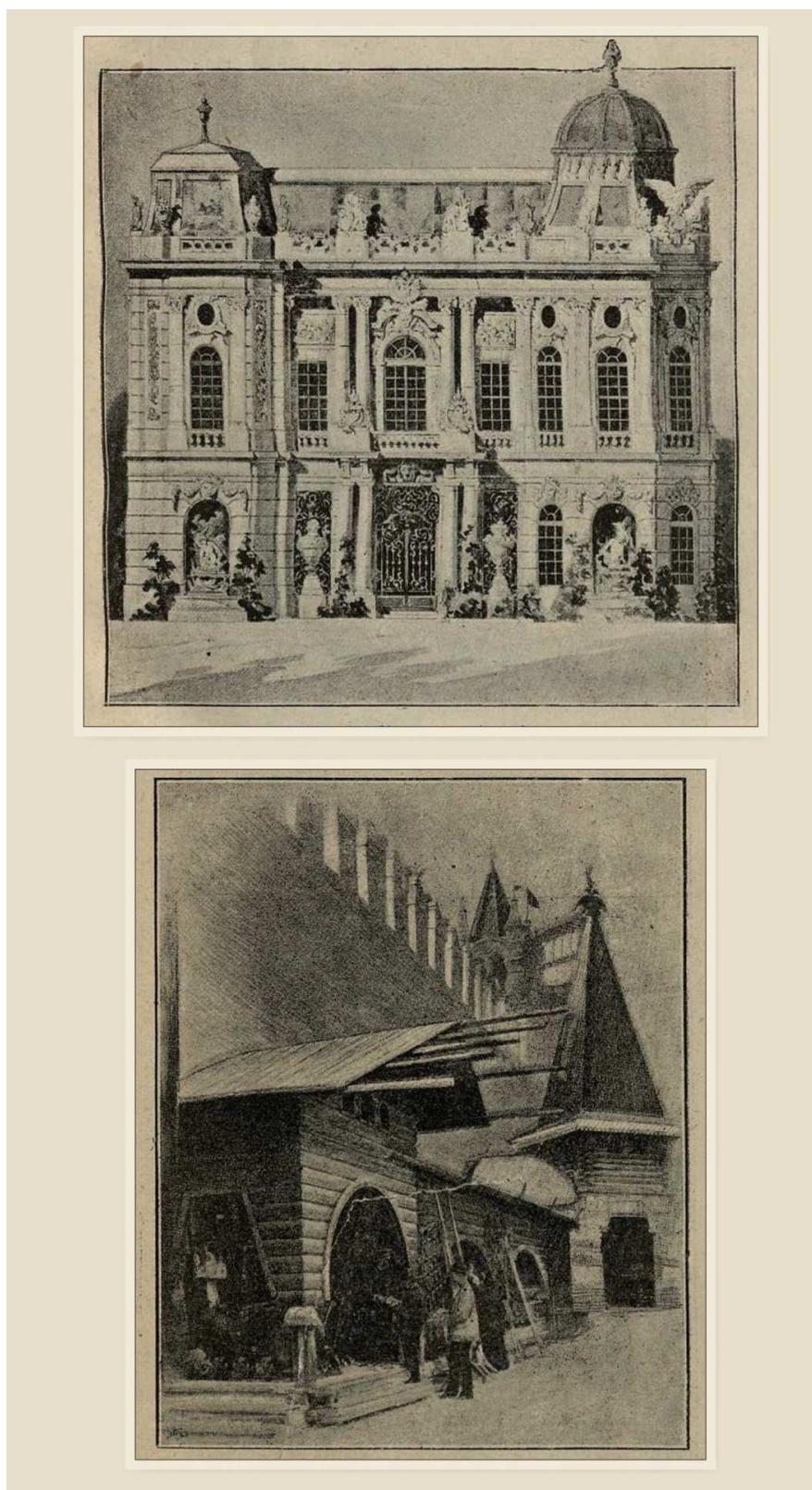


Рис. А.237. Павільйони Всесвітньої виставки в Парижі, 1900р.: автрійський павільйон (зверху), кустарний відділ російської експозиції біля Палацу Трокадеро (знизу). Джерело: архівний каталог виставки.



Рис. А.238. Килимарниця Косівського ВХО "Гуцульщина" М.С. Балагурак, 1976 р. Джерело: фото з архіву Б. Павлюка. Цифрово покращено автором без змін змісту оригіналу.



Рис. А.239. Реалізація продукції ВХО "Гуцульщина" в москві, 1980-ті. Джерело: фото з архіву автора.



Рис. А.241. Колекція моделей верхнього одягу «Гуцульські парижанки», авторка - М. Писар, КДПДМ. Джерело: буклет «Мистецька Косівщина », 2000 р. Вид 1. Об'єкт стилізації: традиційне верхнє вбрання Гуцульщини - "сердак".



Рис. А.242. Колекція моделей верхнього одягу «Гуцульські парижанки», авторка - М. Писар, КДПДМ. Джерело: буклет «Мистецька Косівщина », 2000 р. Вид 2. Об'єкт стилізації: традиційне верхнє вбрання Гуцульщини - "сердак".

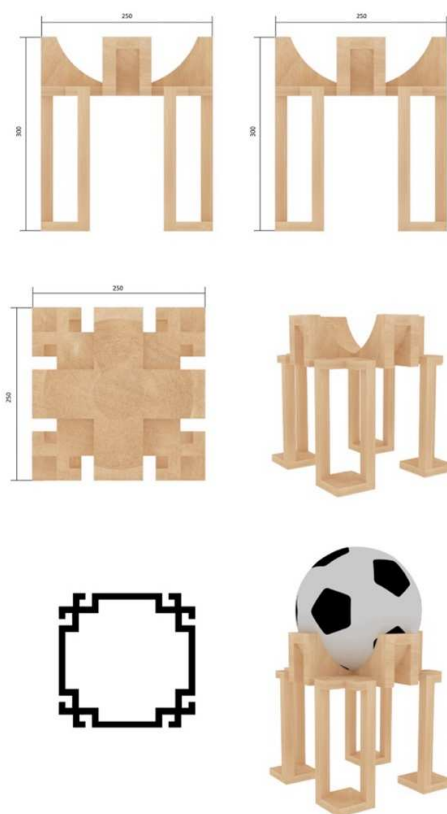


Рис. А.243. Трансформація геометричних орнаментів гуцульської різьби в об'ємно-просторову форму. Студентські роботи II курсу КІПДМ ЛНАМ. Викладач: Ділета Б.М.



Рис. А.244. Трансформація геометричних орнаментів гуцульської різьби в об'ємно-просторову форму. Студентські роботи II курсу КІПДМ ЛНАМ. Викладач: Ділета Б.М.

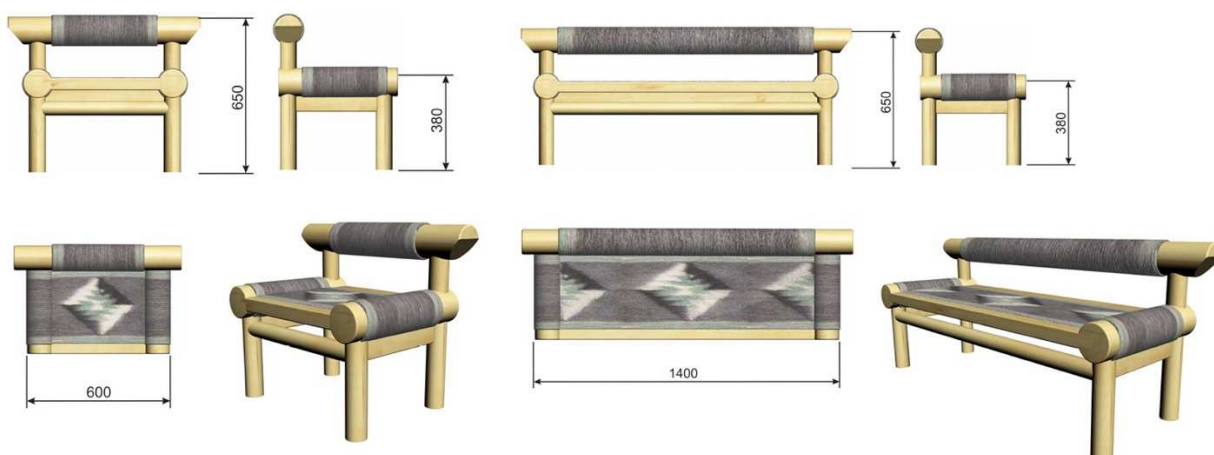


Рис. А.245. Проект спального гарнітуру та меблів для відпочинку «Дараби». Виконав студент V курсу КПДМ ЛНАМ Стусяк П. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: гідротехнічні споруди та ліжникарство Карпат.



Рис. А.246. Проект набору меблів «Крисані». Виконав студент VI курсу Камінський Р, викладач Ділета Б.М., КІПДМ ЛНАМ. Об'єкт інтерпретації: елемент народного строю Гуцульщини - капелюх "крисані".



Рис. А.247. Макет проекту набору меблів «Крисані». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Камінський Р, викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: елемент народного строю Гуцульщини - капелюх "крисані".



Рис. А.248. А- Реалізація в матеріалі проекту набору меблів «Крисані» (журнальний столик міні-бар). Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Камінський Р, викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: елемент народного строю Гуцульщини - капелюх "крисані".



Рис. А.249. Проект комплекту меблів «Гуцульська скриня». Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Крук В. Викладач: Нісевич В.З. Об'єкт інтерпретації: традиційна гуцульська скриня.



Рис. А.250. Проект відпочинкових меблів «Черес». Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Буськанюк М. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: шкіряний елемент народного строю Гуцульщини - пояс "черес".

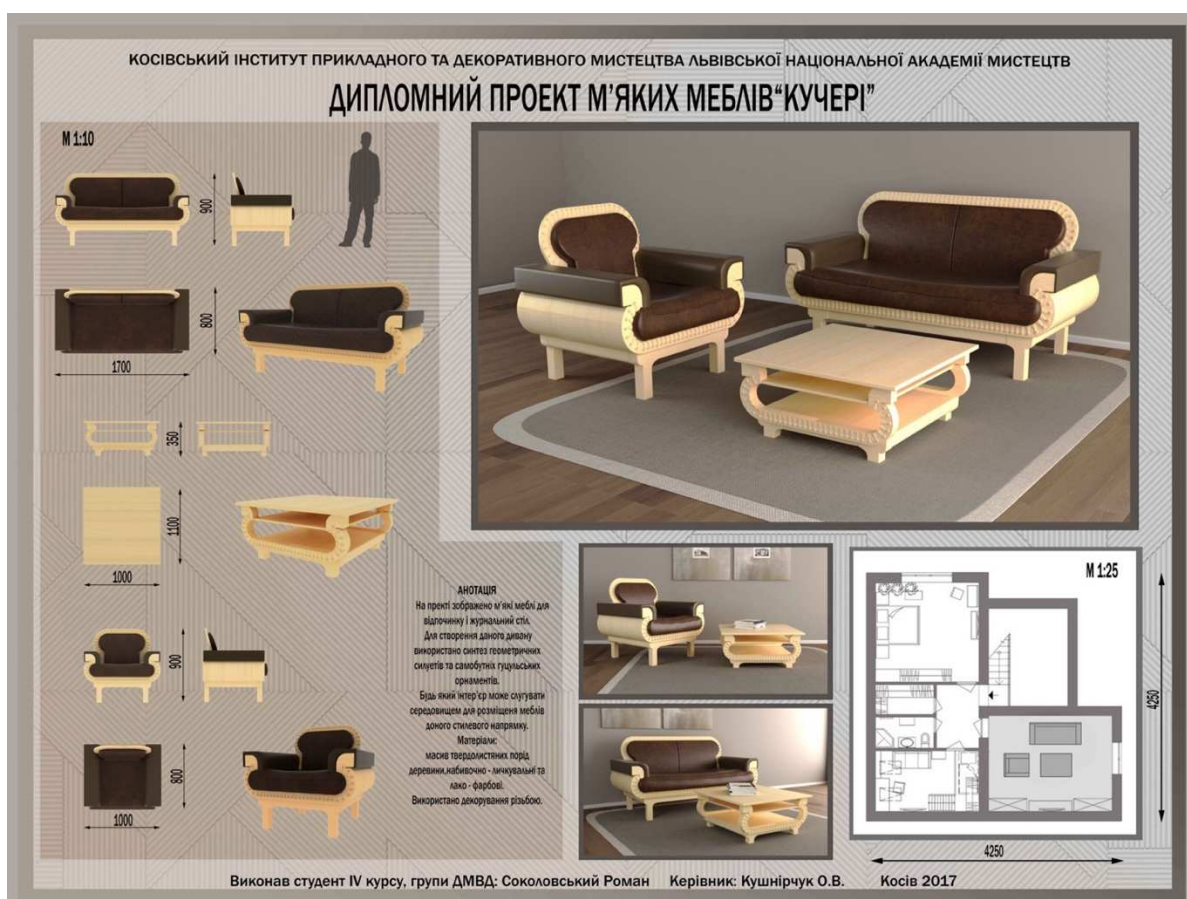


Рис. А.251. Дипломний проєкт м'яких меблів "Кучері". Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Соколовський Р. Керівник Кушнірчук О. В. Об'єкт інтерпретації: традиційний орнамент гуцульської різьби - "кучері".



Рис. А.252. Реалізація в матеріалі дипломного проєкту м'яких меблів "Кучері". Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Соколовський Р. Керівник Кушнірчук О. В. Об'єкт інтерпретації: традиційний орнамент гуцульської різьби - "кучері".



Рис. А.253. Проект меблів для спальні «Мосяжний». Виконала студентка VI курсу КПДМ ЛНАМ Дроняк Д. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: художнє мосяжництво Гуцульщини.



Рис. А.254. Реалізація в матеріалі проєкту меблів для спальні «Мосяжний». Виконала студентка VI курсу КІПДМ ЛНАМ Дроняк Д. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: художнє мосяжництво Гуцульщини.

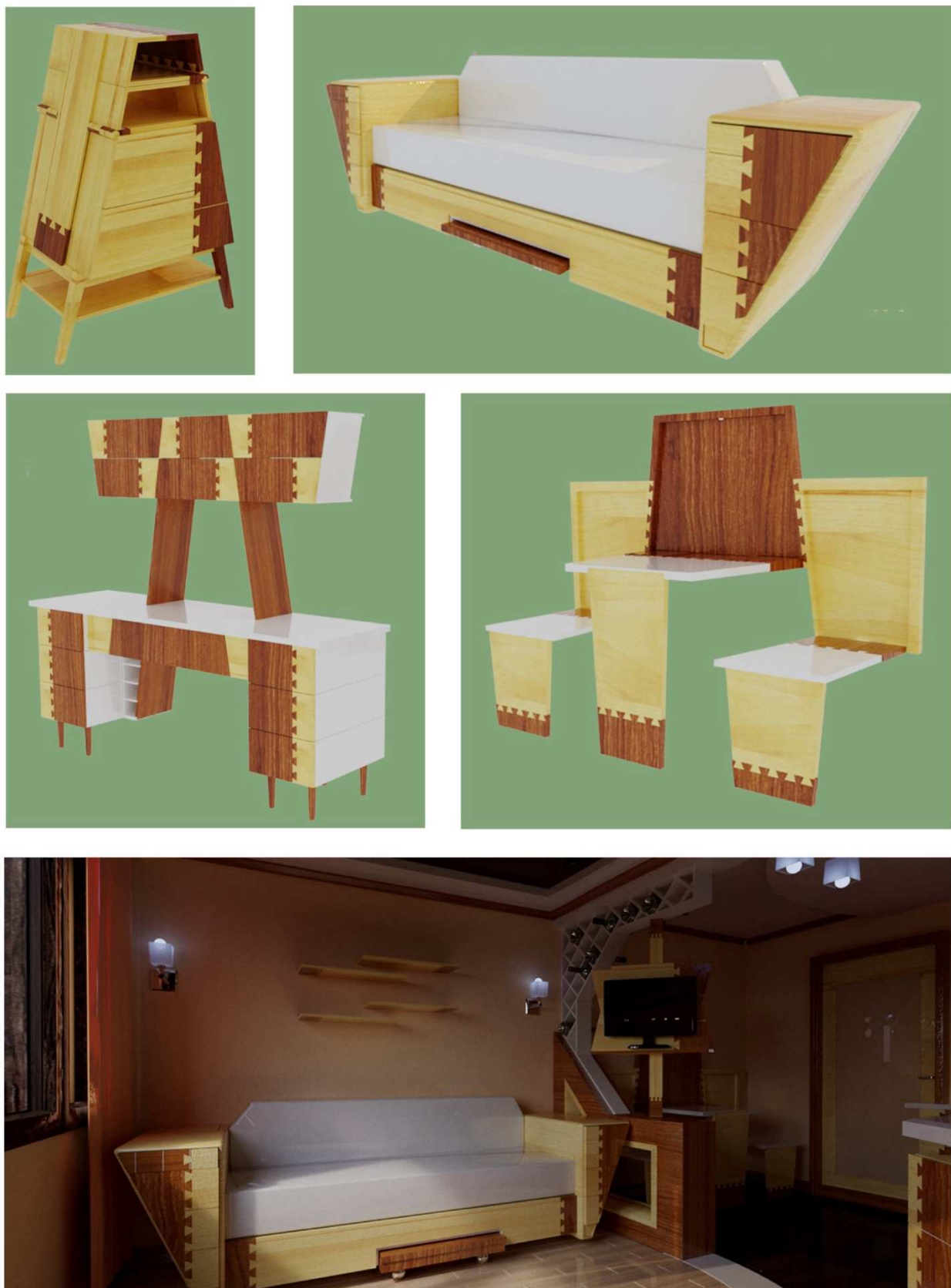


Рис. А.255. Проєкт меблів «Бесаги». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Григорак М. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: тканинний елемент народного строю Гуцульщини - сумка "бесаги".



Рис. А.256. Реалізація в матеріалі проєкту меблів «Бесаги». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Григорак М. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: тканинний елемент народного строю Гуцульщини - сумка "бесаги".

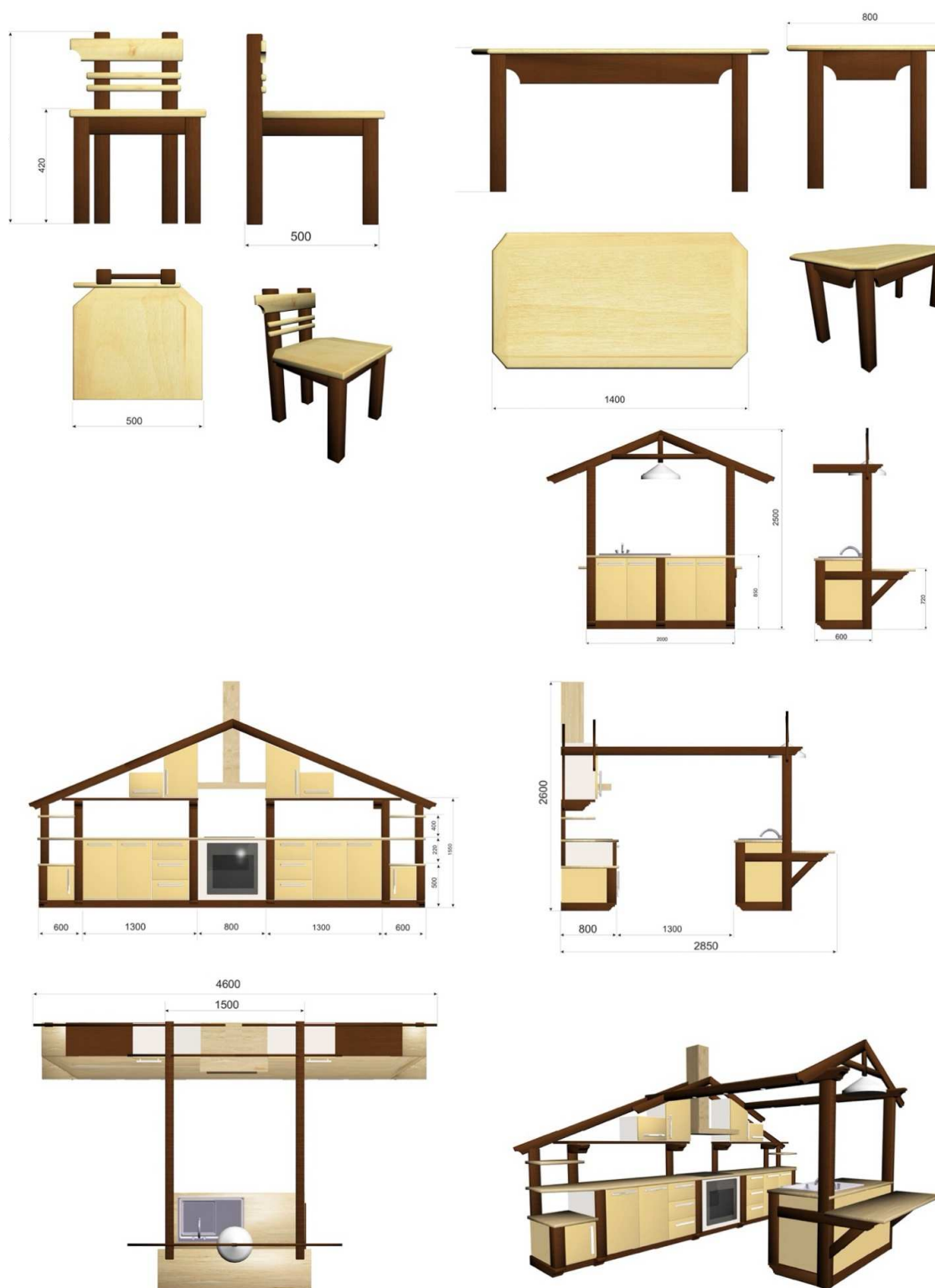


Рис. А.257. Проект меблів для кухні «Гражда» Виконав студент V курсу КПДМ ЛНАМ Кифорак Р.Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: автентична архітектура Гуцульщини (хата-гражда).

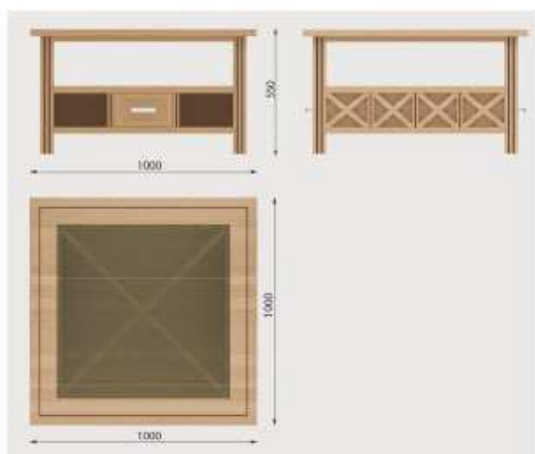


Рис. А.258. Проект комплекту меблів для вітальні. Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Рибак Н. Викладач Нісевич В.З. Об'єкт інтерпретації: гуцульська геометрична різьба ("шкрібляківський" стиль).

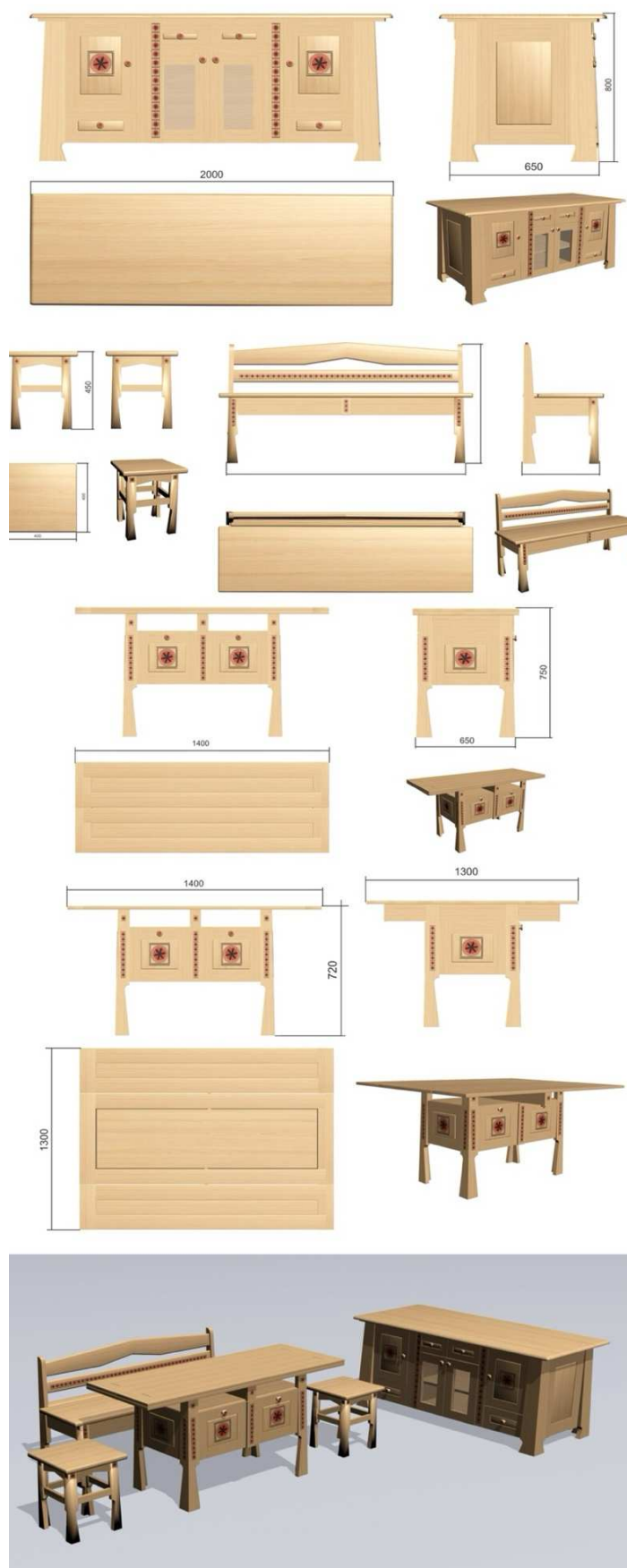


Рис. А.259. Дипломний проєкт набору меблів для столової. Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Кифорак Р. Керівник: Ділета Б.М. Об'єкт стилізації та інтерпретації: форма та декоративна мова традиційної гуцульської скрині.



Рис. А.260. Реалізація в матеріалі (розкладений стіл) проєкту набору меблів для столової. Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Кифорак Р. Керівник: Ділета Б.М. Об'єкт стилізації та інтерпретації: форма та декоративна мова традиційної гуцульської скрині.



Рис. А.261. Реалізація в матеріалі (складений стіл) проєкту набору меблів для столової. Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Кифорак Р. Керівник: Ділета Б.М. Об'єкт стилізації та інтерпретації: форма та декоративна мова традиційної гуцульської скрині.



Рис. А.262. Проєкт меблів для столової «Карпатський чичер». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Мосейчук І. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: гуцульське килимарство.



Рис. А.263. Реалізація в матеріалі проєкту меблів для столової «Карпатський чичер». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Мосейчук І. Викладач Ділета Б.М. Об'єкт інтерпретації: гуцульське килимарство.



Рис. А.264. Дипломний проєкт меблів для гри в шахмати. Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Сусак Т. Викладач Ділета Б.М.



Рис. А.265. Реалізація в матеріалі дипломного проєкту меблів для гри в шахмати. Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Стусяк П. Викладач Ділета Б.М.

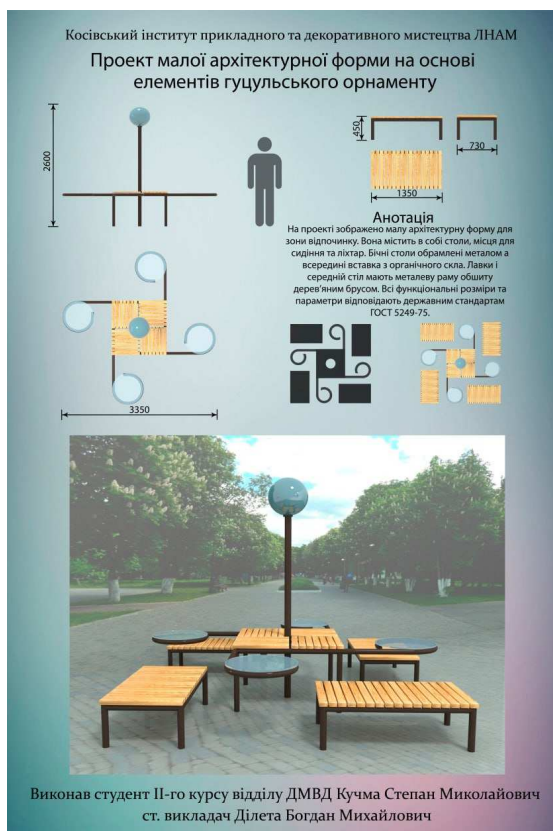
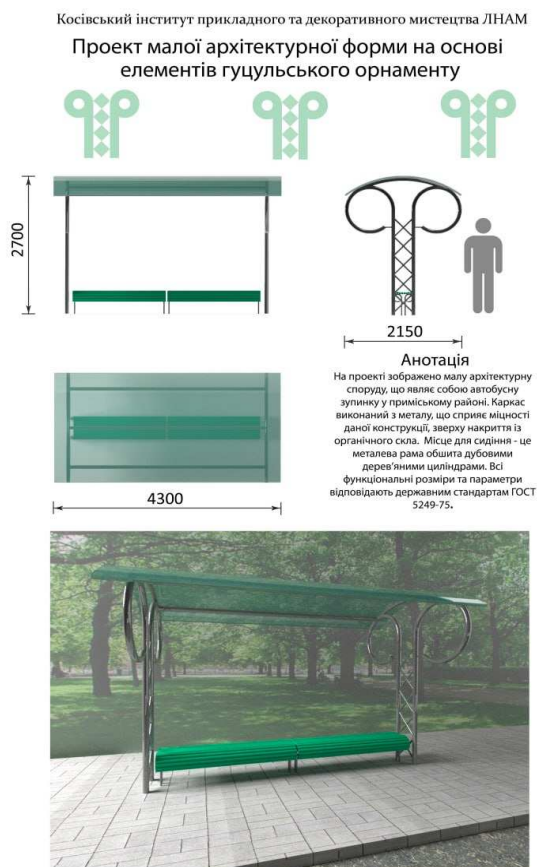


Рис. А.266. Проєкти малих архітектурних форм розроблені за мотивами гуцульської різьби. II курс, КІПДМ ЛНАМ. Проєкт 1.



Рис. А.267. Проєкти малих архітектурних форм розроблені за мотивами гуцульської різьби. II курс, КІПДМ ЛНАМ. Проєкт 2.



Виконав студент II-го курсу відділу ДМВД Кучма Степан Миколайович
ст. викладач Ділета Богдан Михайлович

Рис. А.268. Проекти малих архітектурних форм розроблені за мотивами гуцульської різьби. II курс, КІПДМ ЛНАМ. Проект 3.

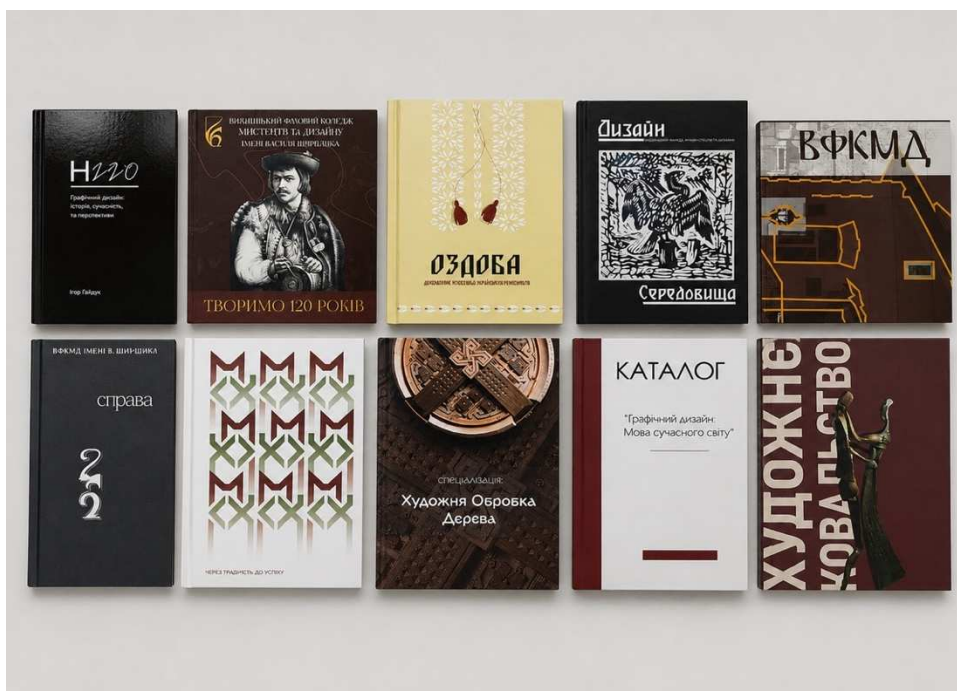


Рис. А.269. Каталоги, книжкові видання та візуальні матеріали відділу графічного дизайну. Викладач М. Федосєєва-Рокіцька, ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.270. Довідник орнаментики "Оздоба" відділу графічного дизайну. Викладач М. Федосєєва-Рокіцька, ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.271. Ковані свічники, натхненні формами автентичних зразків свічників-трійниць з дерева та кераміки. Художнє ковальство, ВФКМД. Викладач: О. Жебчук. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.272. Процес виконання свічників, натхненні формами автентичних зразків свічників-трійниць з дерева та кераміки. Художнє ковальство, ВФКМД. Викладач: О. Жебчук. Джерело: фото автора, 2025 р.

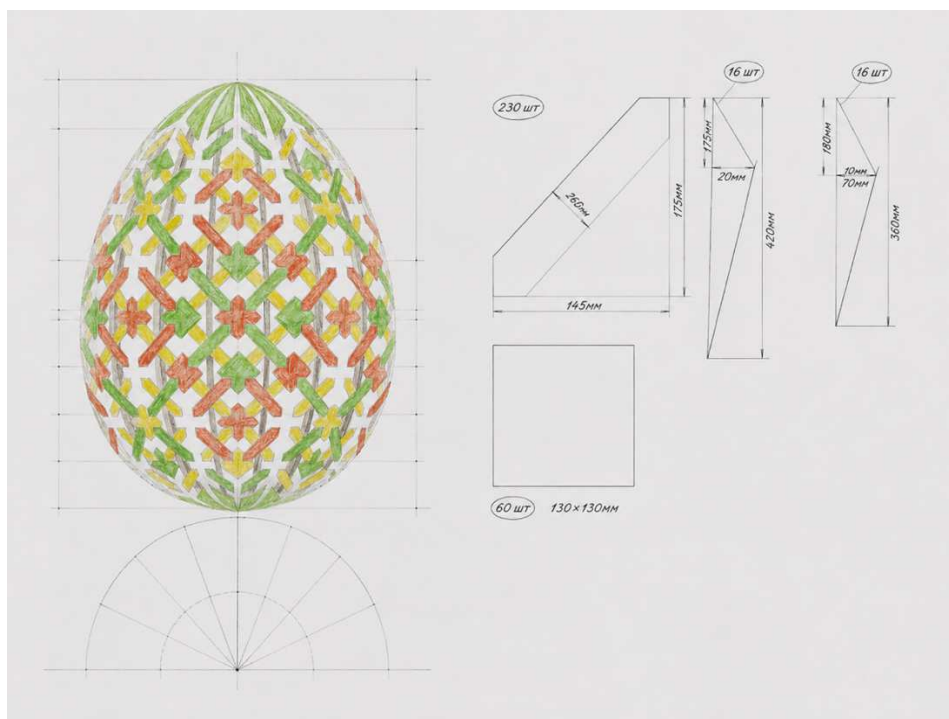


Рис. А.273. Проект малої архітектурної форми "Писанка". Відділ художнього ковальства. Викладач: О. Жебчук, ВФКМД. Джерело: фото О. Жебчук.



Рис. А.274. Реалізація проекту малої архітектурної форми "Писанка". Відділ художнього ковальства. Викладач: О. Жебчук, ВФКМД. Джерело: фото О. Жебчук.



Рис. А.275. Креативна студія навчального закладу. Викладач: Павук В., ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.

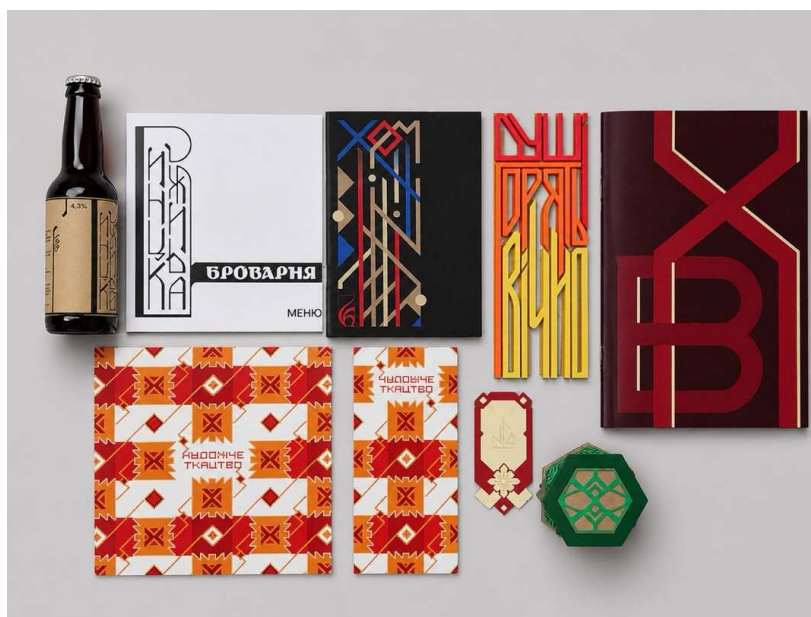


Рис. А.276. Художні експерименти та продукція Креативної студії закладу. Викладач: Павук В., ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А. 277. Проєкт декоративної тарілки на відділі художньої обробки дерева. Викладач: Павук В., ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.

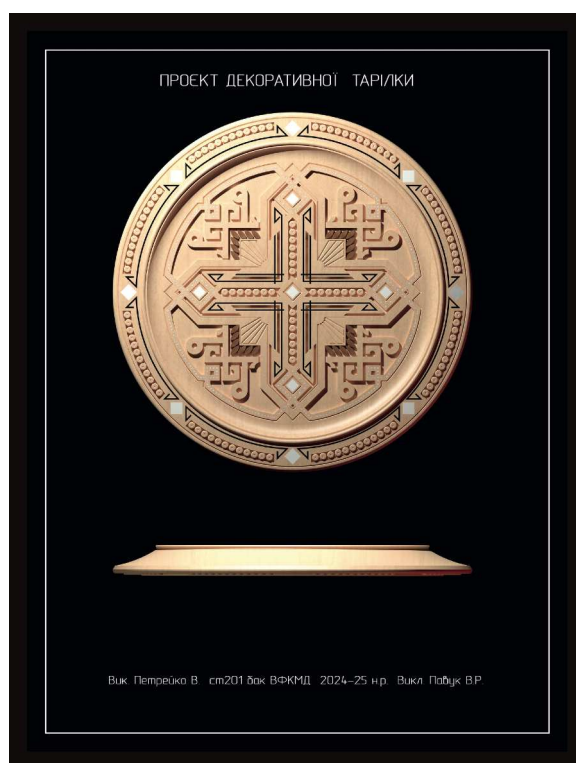


Рис. А. 278. Проєкт куманця на відділі художньої обробки дерева. Викладач: Павук В., ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.279. Авторські роботи Володимира Павука, ВФКМД. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.280. Студійні пари проектної графіки, шрифту й композиції, ВФКМД.
Викладач: Г. Вороб'йова. Джерело: фото автора, 2025р.



Рис. А.281. Студійні пари проектної графіки, шрифту й композиції, ВФКМД.
Викладач: Г. Вороб'йова. Джерело: фото автора, 2025р.



Рис. А.282. Вироби дипломних та курсовихробіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 1. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.283. Вироби дипломних та курсовихробіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 2. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.284. Вироби дипломних та курсовихробіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 3. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.285. Вироби дипломних та курсовихробіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 4. Джерело: фото автора, 2025 р.



Рис. А.286. Афіші виставок художніх робіт студентів та викладачів Вижницького фахового коледжу дизайну та мистецтв. Джерело: офіційна сторінка закладу. URL: <https://vkpm.org.ua/vystavkova-diynalist/> (дата звернення: 27.04.2026).

ДОДАТОК Б.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

№	Назва ілюстрації
Рис. А.1	Житлове помешкання родини керамістів Троць.
Рис. А.2	Керамічні вироби майстерні родини Троць в інтер'єрі.
Рис. А.3	Предмети інтер'єру майстерні родини Троць.
Рис. А.4	Елементи зонування інтер'єру майстерні родини Троць.
Рис. А.5	Косівська кераміка в дизайні меблів житлового помешкання. Автори: Іванна Козак-Ділета та Богдан Ділета.
Рис. А.6	Керамічні вироби Івана Захаркова.
Рис. А.7	Писанкові композиції Руслани Захарків.
Рис. А.8	Ювелірні вироби Олександра Захаркова.
Рис. А.9	Авторські вироби Зореслави Вацик. Підсвічник та куманець.
Рис. А.10	Керамічне панно та прикраси авторства Зореслави Вацик.
Рис. А.11	Авторський текстиль та одяг Оксани Атаманюк.
Рис. А.12	Авторський текстиль Оксани Атаманюк.
Рис. А.13	Авторський арттекстиль художниці Ярослави Ткачук.
Рис.	Авторський арттекстиль художниці Ярослави Ткачук.

№	Назва ілюстрації
A.14	
Рис. A.15	Дзеркала «Гармонія стихій» та «Кульбаба» майстерні «LYS».
Рис. A.16	Комод «Лісова легенда» майстерні «LYS».
Рис. A.17	Майстерня художньої різьби «КОКА» родини Стринадюків.
Рис. A.18	Вироби майстерні «КОКА».
Рис. A.19	Вироби майстерні «КОКА».
Рис. A.20	Ліжники та пледи бренду Gushka.
Рис. A.21	Вовняні предмети інтер'єру бренду Gushka.
Рис. A.22	Асортимент виробів бренду Gushka.
Рис. A.23	Верхній вовняний одяг бренду «Shkoura».
Рис. A.24	Дерев'яні різьблені сумки бренду «Gontawood».
Рис. A.25	Плетені лампи бренду Faina Design.
Рис. A.26	Колекція ламп бренду «Ruda».
Рис. A.27	Предмети інтер'єру проєкту GominGir дизайнера Михайла Саморіза.
Рис. A.28	Світлові об'єкти інтер'єру проєкту GominGir дизайнера Михайла Саморіза.
Рис.	Приліжкові тумби проєкту «Shishka».

№	Назва ілюстрації
A.29	
Рис. A.30	Концептуальні меблеві об'єкти проекту «Shishka».
Рис. A.31	Предмети сервірування та побуту бренду Gunia.
Рис. A.32	Предмети сервірування та побуту бренду YaGlyna.
Рис. A.33	Проект громадського простору «Дужа» дизайн-студії Bureau X, 2024 р.
Рис. A.34	Проекти житлових просторів дизайн-студії Bureau X, 2024 р.
Рис. A.35	Проект гостьових будинків «Під очеретяним дахом» дизайн-студії YOD (Центральна Україна, 2026 р.). Екстер'єр.
Рис. A.36	Проект гостьових будинків «Під очеретяним дахом» дизайн-студії YOD (Центральна Україна, 2026 р.). Інтер'єр.
Рис. A.37	Проект гостьових будинків «Під очеретяним дахом» дизайн-студії YOD (Центральна Україна, 2026 р.). Інтер'єр.
Рис. A.38	Етнокомплекс «Дідова хатчина» (с. Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.).
Рис. A.39	Текстильні предмети бренду Gushka в громадському інтер'єрі (етнокомплекс «Дідова хатчина», с. Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.).
Рис. A.40	Інтер'єр гостьового будинку «Грегіт» (с. Снідавка, Косівський р-н, Івано-Франківська обл.).
Рис. A.41	Проект реконтекстуалізації автентичної будівлі «Бабусина хата» (с. Ліпляве, Черкаський р-н, Черкаська обл.).
Рис. A.42	Відновлена піч на Львівщині (с. Нестюки, Золочівський р-н, Львівська обл.) в рамках проекту «Хатина Гелени».
Рис. A.43	Піч на Гуцульщині (с. Річка, Косівський район, Івано-Франківська обл.) в рамках проекту «Сторічна хата».

№	Назва ілюстрації
Рис. А.44	Світлові об'єкти в інтер'єрах пивного ресторану «This is PYVBAR» від Balbek Buro (м. Київ, 2018 р.).
Рис. А.45	Елементи зонування та декоративного акценту в інтер'єрах пивного ресторану «This is PYVBAR» від Balbek Buro (м. Київ, 2018 р.).
Рис. А.46	Інтер'єр ресторану української кухні «YOY» від YOD Group (м. Дубай, ОАЕ, 2022 р.).
Рис. А.47	Інтер'єр ресторану «Le Grand» у готелі Mountain Residence курорту «Буковель» від YOD Group (Івано-Франківська обл., 2025 р.).
Рис. А.48	Оновлений інтер'єр ресторану «Гуцульщина» (м. Яремче, Івано-Франківська обл.). Головний зал.
Рис. А.49	Оновлений інтер'єр ресторану «Гуцульщина» (м. Яремче, Івано-Франківська обл.). Світлові об'єкти.
Рис. А.50	Художня різьба, локальний текстиль та кераміка в ресторані «Аркан» (с. Шешори, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.51	Художня різьба, локальний текстиль та кераміка в ресторані «Аркан» (с. Шешори, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.52	Художня різьба та кераміка в ресторані «Аркан» (с. Шешори, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.53	Арт-кафе «Гончар» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Зона обслуговування.
Рис. А.54	Арт-кафе «Гончар» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Зона для проведення майстер-класів.
Рис. А.55	Керамічні писанки-аксесуари бренду Nadiia, 2025 р.
Рис. А.56	Набір для писанкарства бренду «Шипелик», 2025 р.
Рис. А.57	Колекція кераміки «Великдень» від GUNIA Project, 2025 р.
Рис. А.58	Лляна тканина доріжка «Ружа» бренду Oselya. Home and Garden, 2025 р.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.59	Традиційний гуцульський пасківник від дизайнерки Христини Рачицької, 2025 р.
Рис. А.60	Колекція керамічного посуду «Сад неземний» бренду NADRA, 2025 р.
Рис. А.61	Витинанки за мотивами «орьнека» художниці Дарії Альошкіної (м. Відень, Австрія, 2026 р.).
Рис. А.62	Колекція одягу та аксесуарів «Qirim» бренду Etnodim.
Рис. А.63	Інтер'єр ресторану кримсько-татарської кухні «Селям» (м. Київ, 2023 р.).
Рис. А.64	Інтер'єр ресторану кримсько-татарської кухні «Селям» (м. Київ, 2023 р.).
Рис. А.65	Майстриня петриківського розпису Євгенія Волощук.
Рис. А.66	Кахлі в стилі петриківського розпису Мануфактури артистичної кераміки.
Рис. А.67	Колекція прикрас «Багряна Петриківка» Оксани Борійчук.
Рис. А.68	Шовкова хустина «Петриківське літо» бренду «Натхненна».
Рис. А.69	Асортимент хустин, створених за мотивами косівської мальованої кераміки в етнокрамниці «Чічка» (м. Косів, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.70	Колекція хустин, створених за мотивами косівської мальованої кераміки в етнокрамниці «Чічка» (м. Косів, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.71	Кахляна піч виробництва Terrakota (с. Пилипи, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.72	Барна стійка та міні-піч виробництва Terrakota (с. Пилипи, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.73	Колекція одягу «Закохувати в косівську кераміку» бренду byMe, осінь 2023 р.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.74	Колекція одягу «Вишита історія» від Foberini, 2024 р.
Рис. А.75	Костюм «Ватра» та сукня «Жарина» бренду Gартuvalnya.
Рис. А.76	Колекція одягу «Космічні мрії» Марти Вахгольц, Lviv Fashion Week, SS 2022.
Рис. А.77	Колекція одягу «Vural» від МУ х МУ, 2023 р.
Рис. А.78	Колекція чобіт-ковбойок «Косів» від Emily Delogue, 2024 р.
Рис. А.79	Мокап-розробка «Косівська розписна кераміка. Українські традиції» Уляни Гриценко.
Рис. А.80	Графічна розробка посібника-розмальовки «Розмалюй свою пічку» Ольги Боярчук.
Рис. А.81	Інтелектуальна гра «Косівська мальована кераміка». Титулка.
Рис. А.82	Інтелектуальна гра «Косівська мальована кераміка». Розпаковка.
Рис. А.83	Решетилівське сучасне килимарство Solomia studio. Гобелени.
Рис. А.84	Решетилівське сучасне килимарство бренду Solomia studio.
Рис. А.85	Колекція шовкових хустин «KYLYM» бренду KHYSTUNA.
Рис. А.86	Вироби сучасного ліжникарства Богдани Шрайбер (с. Яворів, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.87	Вироби сучасного ліжникарства Lizhnychok_wool (с. Яворів, Івано-Франківська обл.).
Рис. А.88	Колекція одягу «Яворівська забавка» бренду byMe.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.89	Свічники «Коники» бренду Pupcha Kylym.
Рис. А.90	Сумка-трансформер HatBag дизайнера R. Baginsky, 2024 р.
Рис. А.91	Сумка-трансформер HatBag дизайнера R. Baginsky, 2024 р.
Рис. А.92	Латунний підвіс «Сирний коник» Мосяжної майстерні (м. Косів, Івано-Франківська обл.), 2024 р.
Рис. А.93	Інтерпретація традиційного посуду та свічника-трійці бренду Guculia на Paris Design Week, 2026 р.
Рис. А.94	Солом'яні «павуки» бренду Snip Solomy.
Рис. А.95	Солом'яний «павук» бренду Snip Solomy.
Рис. А.96	Приклади формальної редукції культурної спадщини. Вігвам «Вишиванка» від NoBrand.
Рис. А.97	Приклади формальної редукції культурної спадщини. «Закодовані» куртки від «Обереги» та іменні срібні підвіски від Sense Jewelry.
Рис. А.98	Приклади формальної редукції культурної спадщини. «Етнопродукція» від Gogodzy.
Рис. А.99	Приклад некоректного трактування: автентичний одяг типу «сердак» представлений як стилізований дизайнерський виріб.
Рис. А.100	Приклад некоректного трактування: авторські кахлі від «Terracota» озвучують як автентичний косівський розпис, виконаний вручну.
Рис. А.101	Авторські кахлі від «Terracota» представлені як автентичний косівський розпис, виконаний вручну.
Рис. А.102	Приклад надмірного декорування: Музей-колиба в с. Ділове, Рахівського р-ну, Закарпатської обл.
Рис. А.103	Приклад надмірного декорування: ресторан «Дім Мулярових» в м. Івано-Франківськ.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.104	Приклад непрозорості авторства: неузгоджене використання авторських мотивів майстра брендом Woodman.
Рис. А.105	Приклад аморального поводження зі спадщиною: традиційний ліжник в якості сумок та одягу.
Рис. А.106	Приклад аморального поводження зі спадщиною: традиційні кралевецькі рушники в якості одягу від дизайнерки Лесі Патоки.
Рис. А.107	Приклад аморального поводження зі спадщиною: поєднання провокативного маркетингу з українською культурною образністю.
Рис. А.108	Інтерактивний зал косівської кераміки в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 1.
Рис. А.109	Інтерактивний зал косівської кераміки в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 2.
Рис. А.110	Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 1.
Рис. А.111	Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 2.
Рис. А.112	Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 3.
Рис. А.113	Інтерактивний зал художнього дерева в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 4.
Рис. А.114	Інтерактивний зал художнього ткацтва в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 1.
Рис. А.115	Інтерактивний зал художнього ткацтва в Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Вид 2.
Рис. А.116	Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р.
Рис. А.117	Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р.
Рис. А.118	Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.119	Виставка «Тіні забутих предків» у Львівському палаці мистецтв (м. Львів) та Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2016 р.
Рис. А.120	Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Головний вхід.
Рис. А.121	Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Інтерактивна кімната та фотозона.
Рис. А.122	Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Відеоінсталяція.
Рис. А.123	Виставка «Параска Плитка-Горицвіт» у Мистецькому арсеналі (м. Київ), 2019 р. Фотовиставка.
Рис. А.124	Ярмарок українського крафту «Всі.Свої.» (м. Київ), 2019 р.
Рис. А.125	Ярмарок українського крафту «Всі.Свої.» (м. Київ), 2019 р.
Рис. А.126	Ярмарок українського крафту «Etnika» (м. Київ), 2021 р.
Рис. А.127	Ярмарок українського крафту «Etnika» (м. Київ), 2021 р.
Рис. А.128	Ярмарок традиційного мистецтва в Музеї Івана Гончара (м. Київ).
Рис. А.129	Ярмарок традиційного мистецтва в Музеї Івана Гончара (м. Київ).
Рис. А.130	Ярмарок українського крафту в Національному музеї народної архітектури та побуту України (с. Пирогів, Київська обл.), 2021 р.
Рис. А.131	Ярмарок українського крафту в Національному музеї народної архітектури та побуту України (с. Пирогів, Київська обл.), 2021 р.
Рис. А.132	Фестиваль косівської кераміки «Мальований дзбаник» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Ярмарка керамічних виробів.
Рис. А.133	Фестиваль косівської кераміки «Мальований дзбаник» (м. Косів, Івано-Франківська обл.). Виставка робіт.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.134	Фестиваль сирної пластики (с. Брустури, Івано-Франківська обл.). Технологія виготовлення сировини.
Рис. А.135	Фестиваль сирної пластики (с. Брустури, Івано-Франківська обл.). Презентація виробів.
Рис. А.136	Ярмарок та виставка опішнянської кераміки (с. Опішня, Полтавська обл.).
Рис. А.137	Виставка художніх скульптур (с. Опішня, Полтавська обл.).
Рис. А.138	Ягелонський ярмарок ремесел (м. Люблін, Польща). Головний вхід.
Рис. А.139	Ягелонський ярмарок ремесел (м. Люблін, Польща).
Рис. А.140	Ягелонський ярмарок ремесел (м. Люблін, Польща).
Рис. А.141	Український тиждень дизайну та інновацій (UDIW) (м. Київ, 2024 р.).
Рис. А.142	Український тиждень дизайну та інновацій (UDIW) (м. Київ, 2024 р.).
Рис. А.143	Експозиція предметного дизайну на DVRZ Design Day (м. Київ, 2025 р.).
Рис. А.144	Експозиційний простір в межах Kyiv Design Week у Мистецькому арсеналі (м. Київ, 2024 р.).
Рис. А.145	Український павільйон Modeernism на Dutch Design Week (м. Ейндговен, Нідерланди), 2018 р.
Рис. А.146	Проект Home (Land) на Dutch Design Week (м. Ейндговен, Нідерланди, 2022 р.): інтерпретація теми дому через традиційні ремесла, предмети побуту та сучасний дизайн.
Рис. А.147	Виставка «Ukrainian design brands. Total presence» у межах Maison&Object (м. Париж, Франція, 2020 р.).
Рис. А.148	Експозиція предметів дизайну та екоматеріалів «Materia Matters» на Milan Design Week (м. Мілан, Італія, 2023 р.).

№	Назва ілюстрації
Рис. А.149	Афіша № 1 проекту «Ukrainian Neo-Folklore» як приклад презентації сучасної інтерпретації української етнокультурної образності на міжнародній виставці Maison&Objet (м. Париж, Франція, 2026 р.).
Рис. А.150	Афіша № 2 проекту «Ukrainian Neo-Folklore» як приклад презентації сучасної інтерпретації української етнокультурної образності на міжнародній виставці Maison&Objet (м. Париж, Франція, 2026 р.).
Рис. А.151	Український стенд на Maison et Objet (м. Париж, Франція, 2023 р.).
Рис. А.152	Український стенд на Maison et Objet (м. Париж, Франція, 2026 р.).
Рис. А.153	Експозиція Ukrainian Product Design «Between Art and Nature» на Decorex 2023 (м. Лондон, Велика Британія).
Рис. А.154	Майстерні Крайової школи деревного промислу у Станіславові. Початок XX ст.
Рис. А.155	Будівля Крайової школи деревного промислу у Станіславові. Початок XX ст.
Рис. А.156	Колектив Державної школи деревного промислу в м. Коломия, 1941–1942 рр.
Рис. А.157	Колишня будівля Крайової гончарної школи в Коломії по вул. Дідушицьких (сучасна вул. Миколи Верещинського, 59). Поштова листівка. Кінець XIX ст.
Рис. А.158	Викладачі та учні Крайової гончарної школи в Коломії, 1891 р.
Рис. А.159	Майстерня Крайової гончарної школи в Коломії, 1891 р.
Рис. А.160	Вироби Петра Кошака (с. Пістинь), кінець XIX — перша третина XX ст.
Рис. А.161	Планшет 1. Виставка «Керамічний код Івана Левинського», серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.162	Планшет 2. Виставка «Керамічний код Івана Левинського», серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.
Рис. А.163	Планшет 3. Виставка «Керамічний код Івана Левинського», серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.
Рис. А.164	Планшет 4. Виставка «Керамічний код Івана Левинського», серія експозиційних планшетів із матеріалами фіксації та графічних прорисів декоративного оздоблення львівських будівель початку XX ст. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.
Рис. А.165	Виставка «Керамічний код Івана Левинського», предметне наповнення виставкової зали: народностилізовані меблі та посуд фабрики І. Левинського. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.
Рис. А.166	Виставка «Керамічний код Івана Левинського», предметне наповнення виставкової зали: народностилізовані меблі, український килим, ймовірно пов'язаний з авторством Роберта Лісовського, та посуд фабрики І. Левинського. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.
Рис. А.167	Виставка «Керамічний код Івана Левинського», предметне наповнення виставкової зали: народностилізовані меблі та посуд фабрики І. Левинського. Музей етнографії та художнього промислу, Львів, 2019 р.
Рис. А.168	Михайло Куриленко з килимарською молоддю спілки «Гуцульського мистецтва», середина 1930-х рр. У другому ряді в центрі — М. Куриленко; праворуч — його дружина Валентина Іванівна; ліворуч — Павло Романюк.
Рис. А.169	Килими із геометричним орнаментом в експозиції Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові. Ймовірно за проєктом Р. Лісовського.
Рис. А.170	Килими із геометричним орнаментом в експозиції Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові. Ймовірно за проєктом Р. Лісовського.
Рис. А.171	Авторські інтерпретації на виставці українського килима у Львові 1936 р.: зліва направо — «Полтавський мотив» у транспозиції Ю.

№	Назва ілюстрації
	Куриленка; «Шахівниця» — С. Гординського; «Бідермаєр» — В. Кричевського; «Гетьманський» — Р. Лісовського.
Рис. А.172	Виставка «Sztuka Nuculska» у Варшаві. Фрагменти експозиції текстильних виробів. Грудень 1930 р.
Рис. А.173	Виставка «Sztuka Nuculska» у Варшаві. Фрагменти експозиції текстильних виробів. Грудень 1930 р.
Рис. А.174	Виставка гуцульських і закопанських виробів у Варшаві. Фрагмент експозиції. 15 березня 1931 р.
Рис. А.175	Декоративний текстиль в провідних інтер'єрах на виставці «Jak mieszkać» в м. Краків (Польща), грудень 1932 р.
Рис. А.176	Декоративний текстиль в провідних інтер'єрах на виставці «Jak mieszkać» в м. Краків (Польща), грудень 1932 р.
Рис. А.177	Декоративний текстиль в провідних інтер'єрах на виставці «Jak mieszkać» в м. Краків (Польща), грудень 1932 р.
Рис. А.178	Будівля Нижчої школи мистецтв і ремесел у Вижниці. Поштівка ХХ ст.
Рис. А.179	Чернівецьке вище професійне художнє училище № 5. Експозиція робіт музею.
Рис. А.180	Чернівецьке вище професійне художнє училище № 5. Експозиція робіт музею.
Рис. А.181	Історичний портрет будівлі Школи мистецтв і ремесел в Кимпулунг-Молдовенеск (Румунія).
Рис. А.182	Етнографічно-проектна фіксація традиційних дерев'яних меблів румунської селянської хати в Буковині за публікацією Е. Весловського.
Рис. А.183	Шафа для посуду. Елементи експозицій Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу.
Рис. А.184	Стілець. Елементи експозицій Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу.
Рис. А.185	Гостьові меблі. Елементи експозиції Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.186	Учнівська робота. Елементи експозицій Музею деревного мистецтва («Arta Lemnului»), вироби Школи деревного промислу.
Рис. А.187	Школа деревного промислу в Закопаному (суч. Польща).
Рис. А.188	Школа деревного промислу в Закопаному (суч. Польща).
Рис. А.189	Школа виробу забавок у Яворові. Поштівка до 1906 р. Автор фото/видавець: Marek Münz, Львів.
Рис. А.190	Вироби яворівських майстрів у міжвоєнний період.
Рис. А.191	Павільйон Етнографічної виставки Покуття в Коломиї, 1880 р. Поштівка до 1914 р., фото Ю. Дуткевича.
Рис. А.192	Етнографічна виставка Покуття в Коломиї, 1881 р.: композиція з чотирьох зображень — фронт виставкового будинку, гуцули у святковому вбранні, південна частина ринку з новою ратушею в Коломиї, шляхта з Березова Вижнього. Дереворит С. Антошевича.
Рис. А.193	Організаційний комітет щодо проведення Етнографічної виставки в Коломиї.
Рис. А.194	Фасад павільйону Крайової етнографічної виставки в міському парку Тернополя, 1887 р.
Рис. А.195	Регіональні типи, представлені на Етнографічній виставці в Тернополі, 1887 р. Фото А. Сількевича.
Рис. А.196	Матеріали Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. Афіша виставки. Музей етнографії та художнього промислу, м. Львів.
Рис. А.197	Матеріали Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. Альбом «Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894». Музей етнографії та художнього промислу, м. Львів.
Рис. А.198	Павільйон промисловості на Крайовій виставці у Львові, 1894 р. Літографована поштова картка.
Рис. А.199	Павільйон промисловості та павільйон мистецтва на Крайовій виставці у Львові, 1894 р. Літографована поштова картка.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.200	Візуальні матеріали Загальної крайової виставки у Львові 1894 р.
Рис. А.201	Афіша виставки домашнього промислу в Коломиї 1912 р. Автор В. Розвадовський.
Рис. А.202	Художні вироби гуцульського побуту на виставці домашнього промислу в Коломиї 1912 р.
Рис. А.203	Кераміка фабрики І. Левинського на виставці домашнього промислу в Коломиї 1912 р.
Рис. А.204	Всесвітня виставка в Парижі 1900 р. Плакат Альфонса Мухи, 1898 р.
Рис. А.205	Проект Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач.
Рис. А.206	Проект Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач.
Рис. А.207	Проект Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач.
Рис. А.208	Проект Галицького павільйону для Всесвітньої виставки в Парижі, 1899 р. Автор Е. Ковач.
Рис. А.209	Інтер'єр Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі 1900 р.
Рис. А.210	Інтер'єр Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі 1900 р.
Рис. А.211	Мотиви орнаментациі полтавських гончарних виробів за альбомом А. Зайкевича.
Рис. А.212	Будівля Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя, початок XX ст. Поштова листівка.
Рис. А.213	Камін, виготовлений майстрами та учнями Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя, початок XX ст.
Рис. А.214	Керамічні вироби та персоналії Миргородської художньо-промислової школи імені М. В. Гоголя, початок XX ст.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.215	Викладач Миргородської художньо-промислової школи, кераміст О. Білоскурський із дружиною Надією.
Рис. А.216	Дипломні роботи студентів Миргородського фахового коледжу імені Миколи Гоголя.
Рис. А.217	Дипломні роботи студентів Миргородського фахового коледжу імені Миколи Гоголя.
Рис. А.218	Дипломні роботи студентів Миргородського фахового коледжу імені Миколи Гоголя.
Рис. А.219	Будівля Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.220	Учні та викладачі Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.221	Керамічні вироби Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.222	Керамічні вироби Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.223	Керамічні вироби учнів Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.224	Керамічні вироби учнів Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.225	Керамічні вироби учнів Опішнянської гончарної школи.
Рис. А.226	Перша кустарна виставка в Полтаві, 1906 р.
Рис. А.227	Перша кустарна виставка в Полтаві, 1906 р.
Рис. А.228	Кустарна виставка Полтавського губернського земства.
Рис. А.229	Кустарна виставка Полтавського губернського земства.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.230	Кустарна виставка Полтавського губернського земства.
Рис. А.231	Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки 1913 р. Полтавське земство.
Рис. А.232	Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки 1913 р. Полтавське земство.
Рис. А.233	Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки 1913 р. Полтавське земство.
Рис. А.234	Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство).
Рис. А.235	Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство).
Рис. А.236	Культурна спадщина України за матеріалами всеросійської кустарної виставки (1913 р., Полтавське земство). Письмовий стіл деревообробної майстерні Полтавського земства. Проєкт В. Черченка.
Рис. А.237	Павільйони Всесвітньої виставки в Парижі, 1900 р.: австрійський павільйон (зверху), кустарний відділ російської експозиції біля Палацу Трокадеро (знизу).
Рис. А.238	Килимарниця Косівського ВХО «Гуцульщина» М. С. Балагурак, 1976 р.
Рис. А.239	Реалізація продукції ВХО «Гуцульщина» в Москві, 1980-ті.
Рис. А.240	Проєкт айдентики фестивалю «Мальований дзбаник» (м. Косів). Виконала студентка III курсу КДПДМ ЛНАМ Ю. Радиш. Викладач А. Андрейканіч. Об'єкт натхнення: косівська кераміка.
Рис. А.241	Колекція моделей верхнього одягу «Гуцульські парижанки», авторка — М. Писар, КДПДМ. Вид 1. Об'єкт стилізації: традиційне верхнє вбрання Гуцульщини — «сердак».
Рис. А.242	Колекція моделей верхнього одягу «Гуцульські парижанки», авторка — М. Писар, КДПДМ. Вид 2. Об'єкт стилізації: традиційне верхнє вбрання Гуцульщини — «сердак».

№	Назва ілюстрації
Рис. А.243	Трансформація геометричних орнаментів гуцульської різьби в об'ємно-просторову форму. Студентські роботи II курсу КІПДМ ЛНАМ. Викладач Б. М. Ділета.
Рис. А.244	Трансформація геометричних орнаментів гуцульської різьби в об'ємно-просторову форму. Студентські роботи II курсу КІПДМ ЛНАМ. Викладач Б. М. Ділета.
Рис. А.245	Проект спального гарнітуру та меблів для відпочинку «Дараби». Виконав студент V курсу КІПДМ ЛНАМ П. Стусяк. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: гідротехнічні споруди та ліжникарство Карпат.
Рис. А.246	Проект набору меблів «Крисані». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Р. Камінський. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: елемент народного строю Гуцульщини — капелюх «крисані».
Рис. А.247	Макет проекту набору меблів «Крисані». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Р. Камінський. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: елемент народного строю Гуцульщини — капелюх «крисані».
Рис. А.248	Реалізація в матеріалі проекту набору меблів «Крисані» (журнальний столик-мінібар). Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ Р. Камінський. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: елемент народного строю Гуцульщини — капелюх «крисані».
Рис. А.249	Проект комплекту меблів «Гуцульська скриня». Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ В. Крук. Викладач В. З. Нісевич. Об'єкт інтерпретації: традиційна гуцульська скриня.
Рис. А.250	Проект відпочинкових меблів «Черес». Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ М. Буськанюк. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: шкіряний елемент народного строю Гуцульщини — пояс «черес».
Рис. А.251	Дипломний проект м'яких меблів «Кучері». Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Р. Соколовський. Керівник О. В. Кушнірчук. Об'єкт інтерпретації: традиційний орнамент гуцульської різьби — «кучері».
Рис. А.252	Реалізація в матеріалі дипломного проекту м'яких меблів «Кучері». Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Р. Соколовський. Керівник О. В. Кушнірчук. Об'єкт інтерпретації: традиційний орнамент гуцульської різьби — «кучері».

№	Назва ілюстрації
Рис. А.253	Проект меблів для спальні «Мосяжний». Виконала студентка VI курсу КПДМ ЛНАМ Д. Дроняк. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: художнє мосяжництво Гуцульщини.
Рис. А.254	Реалізація в матеріалі проекту меблів для спальні «Мосяжний». Виконала студентка VI курсу КПДМ ЛНАМ Д. Дроняк. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: художнє мосяжництво Гуцульщини.
Рис. А.255	Проект меблів «Бесаги». Виконав студент VI курсу КПДМ ЛНАМ М. Григорак. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: тканинний елемент народного строю Гуцульщини — сумка «бесаги».
Рис. А.256	Реалізація в матеріалі проекту меблів «Бесаги». Виконав студент VI курсу КПДМ ЛНАМ М. Григорак. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: тканинний елемент народного строю Гуцульщини — сумка «бесаги».
Рис. А.257	Проект меблів для кухні «Гражда». Виконав студент V курсу КПДМ ЛНАМ Р. Кифорак. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: автентична архітектура Гуцульщини (хата-гражда).
Рис. А.258	Проект комплексу меблів для вітальні. Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Н. Рибак. Викладач В. З. Нісевич. Об'єкт інтерпретації: гуцульська геометрична різьба («шкрібляківський» стиль).
Рис. А.259	Дипломний проект набору меблів для столової. Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Р. Кифорак. Керівник Б. М. Ділета. Об'єкт стилізації та інтерпретації: форма та декоративна мова традиційної гуцульської скрині.
Рис. А.260	Реалізація в матеріалі (розкладений стіл) проекту набору меблів для столової. Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Р. Кифорак. Керівник Б. М. Ділета. Об'єкт стилізації та інтерпретації: форма та декоративна мова традиційної гуцульської скрині.
Рис. А.261	Реалізація в матеріалі (складений стіл) проекту набору меблів для столової. Виконав студент IV курсу КПДМ ЛНАМ Р. Кифорак. Керівник Б. М. Ділета. Об'єкт стилізації та інтерпретації: форма та декоративна мова традиційної гуцульської скрині.
Рис. А.262	Проект меблів для столової «Карпатський чичер». Виконав студент VI курсу КПДМ ЛНАМ І. Мосейчук. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: гуцульське килимарство.

№	Назва ілюстрації
Рис. А.263	Реалізація в матеріалі проєкту меблів для столової «Карпатський чичер». Виконав студент VI курсу КІПДМ ЛНАМ І. Мосейчук. Викладач Б. М. Ділета. Об'єкт інтерпретації: гуцульське килимарство.
Рис. А.264	Дипломний проєкт меблів для гри в шахмати. Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ Т. Сусак. Викладач Б. М. Ділета.
Рис. А.265	Реалізація в матеріалі дипломного проєкту меблів для гри в шахмати. Виконав студент IV курсу КІПДМ ЛНАМ П. Стусяк. Викладач Б. М. Ділета.
Рис. А.266	Проєкти малих архітектурних форм, розроблені за мотивами гуцульської різьби. II курс, КІПДМ ЛНАМ. Проєкт 1.
Рис. А.267	Проєкти малих архітектурних форм, розроблені за мотивами гуцульської різьби. II курс, КІПДМ ЛНАМ. Проєкт 2.
Рис. А.268	Проєкти малих архітектурних форм, розроблені за мотивами гуцульської різьби. II курс, КІПДМ ЛНАМ. Проєкт 3.
Рис. А.269	Каталоги, книжкові видання та візуальні матеріали відділу графічного дизайну. Викладач М. Федосєєва-Рокіцька, ВФКМД.
Рис. А.270	Довідник орнаментики «Оздоба» відділу графічного дизайну. Викладач М. Федосєєва-Рокіцька, ВФКМД.
Рис. А.271	Ковані свічники, натхненні формами автентичних зразків свічників-трійниць з дерева та кераміки. Художнє ковальство, ВФКМД. Викладач О. Жебчук.
Рис. А.272	Процес виконання свічників, натхнених формами автентичних зразків свічників-трійниць з дерева та кераміки. Художнє ковальство, ВФКМД. Викладач О. Жебчук.
Рис. А.273	Проєкт малої архітектурної форми «Писанка». Відділ художнього ковальства. Викладач О. Жебчук, ВФКМД.
Рис. А.274	Реалізація проєкту малої архітектурної форми «Писанка». Відділ художнього ковальства. Викладач О. Жебчук, ВФКМД.
Рис. А.275	Креативна студія навчального закладу. Викладач В. Павук, ВФКМД.
Рис.	Художні експерименти та продукція Креативної студії закладу.

№	Назва ілюстрації
A.276	Викладач В. Павук, ВФКМД.
Рис. A.277	Проект декоративної тарілки на відділі художньої обробки дерева. Викладач В. Павук, ВФКМД.
Рис. A.278	Проект куманця на відділі художньої обробки дерева. Викладач В. Павук, ВФКМД.
Рис. A.279	Авторські роботи Володимира Павука, ВФКМД.
Рис. A.280	Студійні пари проектної графіки, шрифту й композиції, ВФКМД. Викладач Г. Вороб'йова.
Рис. A.281	Студійні пари проектної графіки, шрифту й композиції, ВФКМД. Викладач Г. Вороб'йова.
Рис. A.282	Вироби дипломних та курсових робіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 1.
Рис. A.283	Вироби дипломних та курсових робіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 2.
Рис. A.284	Вироби дипломних та курсових робіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 3.
Рис. A.285	Вироби дипломних та курсових робіт студентів та викладачів ВФКМД. Музей коледжу. Експозиція 4.
Рис. A.286	Афіші виставок художніх робіт студентів та викладачів Вижницького фахового коледжу дизайну та мистецтв.

ДОДАТОК В.

ПРОЄКТНО-АНАЛІТИЧНІ МАТЕРІАЛИ ЗАСТОСУВАННЯ АНАЛІТИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ.

КАТЕГОРІАЛЬНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА ТИПОЛОГІЯ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ

Категорія 1. Меблеві об'єкти.



Основні функціональні ролі:

- 1. Розміщення** — опора для предметів, виконання роботи або інших дій (столи, полиці, тумби, консолі, стільниці, робочі поверхні);
- 2. Сидіння** — забезпечує статичне положення людини під час роботи, відпочинку чи спілкування (стілець, крісло, табурет, лава, пуф);
- 3. Відпочинок** — тривала підтримка тіла у горизонтальному або напівлежачому положенні (ліжка, кушетка, тахта, шезлонг, канапа);
- 4. Зберігання** — впорядкування, накопичення та захист речей (шафа, комод, етажерка, сервант, пенал, тумба).

● **Примітка:** окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові архетипні характеристики. Водночас у типології визначається домінантний архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Категорія 2. Освітлювальні об'єкти.



Основні функціональні ролі:

1. Локальне освітлення — освітлення обмеженої зони, робочої поверхні або конкретної дії (настільні лампи, торшери для читання, приліжкові та робочі світильники);

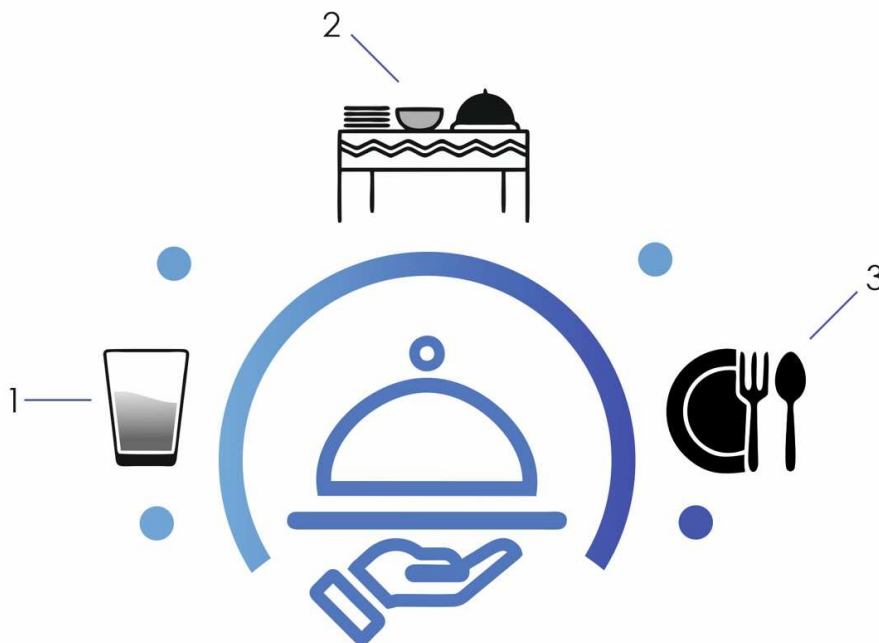
2. Загальне освітлення — рівномірне або достатньо цілісне наповнення приміщення світлом для забезпечення його основного функціонування (стельові світильники, люстри, підвісні та вбудовані системи загального освітлення);

3. Акцентне світло — спрямоване виокремлення окремого об'єкта, поверхні, зони або деталі середовища (споти, прожектори, трекові світильники, підсвічування експонатів, ніш чи декоративних елементів);

4. Середовищне освітлення — формування цілісної світлової атмосфери або світлового об'єму, у якому світло виступає активним засобом просторової та емоційно-образної організації середовища (світлові панелі, інтегровані світлові конструкції, лінійні системи, світлові стіни та інсталяційні освітлювальні об'єкти).

Примітка: окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові архетипні характеристики. Водночас у типології визначається домінантний архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Категорія 3. Об'єкти сервірування та побуту.

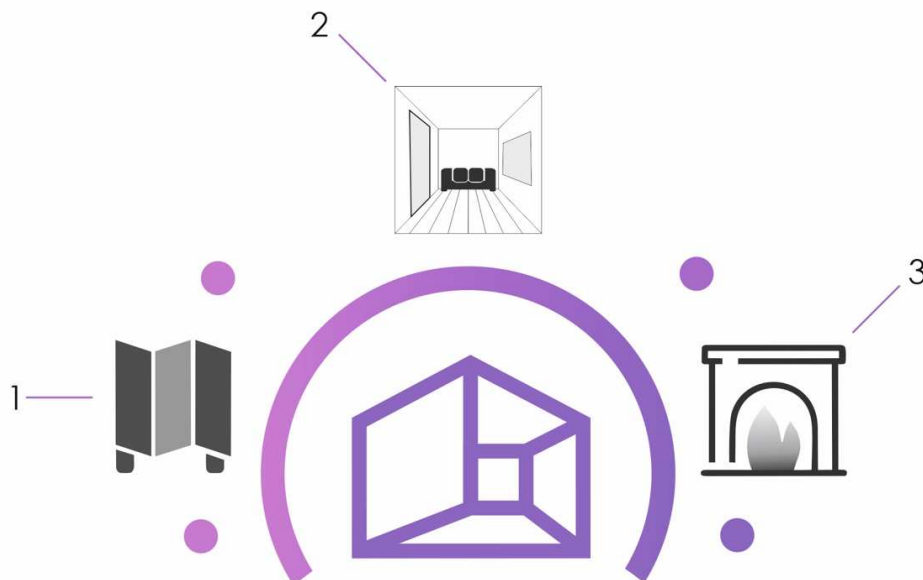


Основні функціональні ролі:

- 1. Вміщення** — утримання, зберігання або транспортування речовин чи предметів (глечики, чашки, миски, банки, вази, контейнери, пляшки);
- 2. Подавання** — організація, подавання або презентації їжі, напоїв чи предметів (тарілки, блюда, підноси, таці, соусники, підставки);
- 3. Споживання** — безпосередня взаємодії користувача з їжею, напоями або побутовим предметом (ложки, виделки, ножі, кухлі, чашки, келихи, палички для їжі).

● **Примітка:** окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові архетипні характеристики. Водночас у типології визначається домінантний архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Категорія 4. . Об'єкти просторової організації.

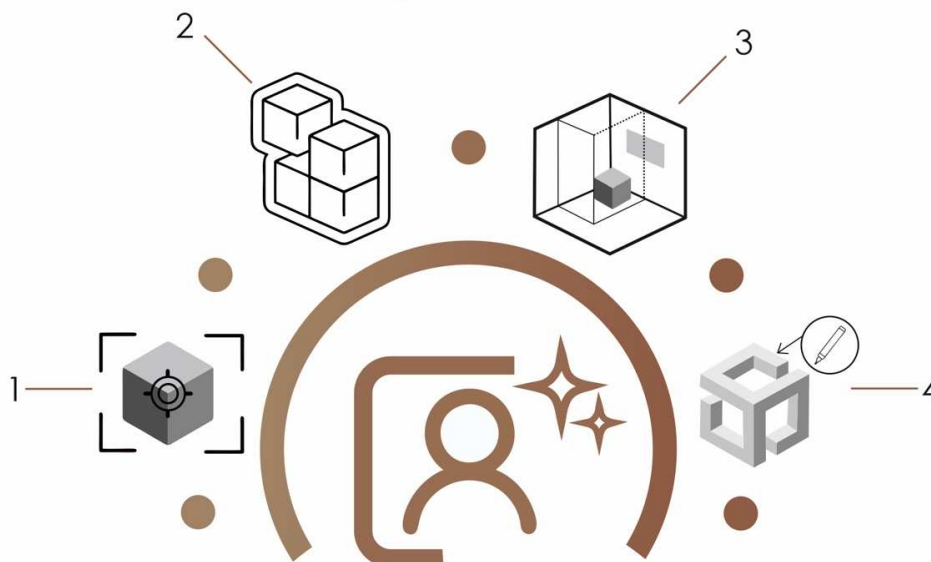


Основні композиційні ролі:

- 1. Зонування** — поділ або структурування простору (ширми, екрани, перегородки, мобільні модулі, текстильні або пластичні розділювачі);
- 2. Просторове спрямування** — організація напрямку руху, візуальних осей та сценарію користування простором (навігаційні структури, направляючі та ритмічні елементи, виставкові конструкції);
- 3. Формування атмосфери** — створення емоційного та сенсорного характеру середовища через просторові засоби (акустичні панелі, текстильні системи, просторові інсталяції, світлорозсіювальні конструкції).

● **Примітка:** окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові архетипні характеристики. Водночас у типології визначається домінуючий архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Категорія 5. Об'єкти образно-семантичного формування середовища.



Основні образні ролі:

1. Декоративний акцент — створення візуальної домінанти або художнього акценту середовища (авторські вази, декоративна кераміка, настінні панно, скульптурні об'єкти, декоративні світильники, каміни, великі текстильні композиції);

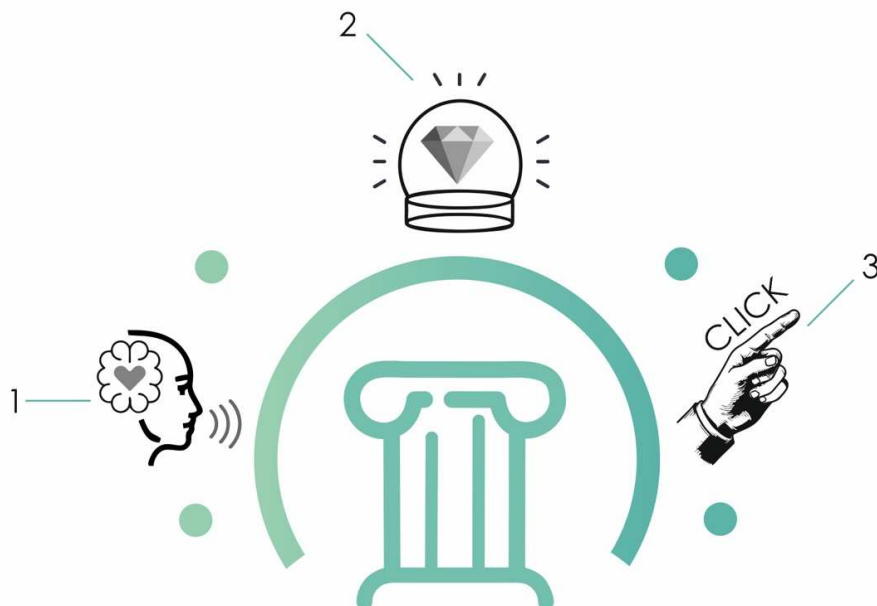
2. Орнаментальний ритм — формування повторюваних декоративних або орнаментальних структур (кахлі, декоративні плитки, текстиль, різьблені панелі, перфоровані екрани, орнаментовані фасади меблів, модульні декоративні системи);

3. Образне наповнення — забезпечення художньо-образної цілісності та емоційної виразності середовища (декоративні композиції, авторська кераміка, настінні об'єкти, художні текстильні вироби, декоративні дерев'яні елементи);

4. Культурна ідентифікація — формування впізнаваної культурної належності простору шляхом використання характерних художньо-образних ознак, що репрезентують певну традицію, локальну культуру або систему цінностей (етнодизайнерські композиції, стилізовані предмети, тематичні інтер'єрні об'єкти, регіональні декоративні мотиви, авторські колекції з виразною культурною ідентичністю).

Примітка: окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові архетипні характеристики. Водночас у типології визначається домінантний архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Категорія 6. Арт-об'єкти з предметною функцією.



Основні концептуальні ролі:

- 1. Концептуальне висловлювання** — репрезентація авторської ідеї, позиції або критичного судження через предметну форму (артмеблі, концептуальні світильники, дизайнерські інсталяції, авторські предметні серії);
- 2. Символічна репрезентація** — втілення абстрактних понять, культурних смислів або метафоричних образів у предметному об'єкті (меморіальні об'єкти, сакральні предмети, концептуальна кераміка, авторські композиції, об'єкти етнодизайну);
- 3. Інтерактивна взаємодія** — формування емоційної, сенсорної або фізичної взаємодії користувача з об'єктом як складової художньої концепції (інтерактивні інсталяції, кінетичні об'єкти, експериментальні меблі, мультимедійні предметні композиції).

● **Примітка:** окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові архетипні характеристики. Водночас у типології визначається домінантний архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Д

Рис. В.2.1 а-д. Категоріально-функціональна типологія об'єктів предметного дизайну.

Таблиця В.2.1. Застосування категоріально-функціональної типології (Рівень 1).

І рівень застосування. Типові об'єкти предметного дизайну				
№	Предмет	Категорія	Основна роль	Обґрунтування
1.	Настінна полиця	Меблеві об'єкти	Розміщення	Формує структуру інтер'єру, організує стінову площину, використовується для розміщення об'єктів.
2.	Стілець	Меблеві об'єкти	Сидіння	Базовий меблевий архетип, орієнтований на тілесну взаємодію та тривале користування.
3.	Настільна лампа	Освітлювальні об'єкти	Локальне освітлення	Забезпечує спрямоване світло для конкретної зони.
4.	Декоративна ваза	Об'єкти образно-семантичного формування середовища	Декоративний акцент, Образне наповнення	Формує образ, настрій і композиційну рівновагу.
5.	Керамічна таріль	Об'єкти сервірування та побуту	Подавання	Призначена для безпосередньої побутової дії, взаємодіє з користувачем у повсякденному сценарії.
6.	Інтерактивна арт-інсталяція для сидіння	Арт-об'єкти з предметною функцією	Інтерактивна взаємодія	Поєднує художній образ і можливість фізичної взаємодії, виходячи за межі суто утилітарного предмета.
7.	Декоративна рейкова перегородка	Об'єкти просторової організації	Зонування	Формує межі між функціональними зонами, організовує простір без капітального поділу, підтримуючи візуальну цілісність середовища.

Примітка: під час аналізу предметного формотворення чи середовища в цілому, у межах даної апробації, часто фіксується, що окремі предмети можуть поєднувати кілька функціональних ролей і, відповідно, мати додаткові рольові характеристики (див. №4); водночас у типології визначається домінантний архетип, який відповідає основному сценарію використання, закладеному в проєктному задумі.

Таблиця В.2.2. Застосування категоріально-функціональної типології (Рівень 2).

II рівень застосування. Граничні та міждисциплінарні об'єкти					
№	Предмет	Первинна типологія	Категорія	Основна роль	Обґрунтування переходу
1	Сходи	Архітектурно-конструктивний елемент	Об'єкти просторової організації / Меблеві об'єкти	Просторове спрямування / Зберігання	У стаціонарних, мобільних або внутрішніх варіантах виконують функцію організації доступу й руху в інтер'єрі; можуть набувати предметного характеру через модульність, декоративну пластику та інтеграцію елементів зберігання.
2	Камін	Інженерна, опалювальна система	Об'єкти образно-семантичного формування середовища / Об'єкти просторової організації / Освітлювальні об'єкти	Формування атмосфери / Декоративний акцент / Акцентне світло	Формує тепловий і візуальний центр простору, виконує декоративно-функціональну роль та маркує середовище, попри інженерне походження. Дає не робоче світло, а світловий акцент.
3	Радіатор	Інженерний опалювальний елемент	Об'єкти образно-семантичного формування середовища	Декоративний акцент / Орнаментальний ритм	У дизайнерському виконанні виходить за межі суто технічної функції, стаючи активним елементом образу та композиції інтер'єру.
4	Одяг	Дизайн одягу	Об'єкти образно-семантичного формування середовища / Арт-об'єкти з предметною функцією	Культурна ідентифікація / Символічна репрезентація	Бере участь у формуванні атмосфери та культурної ідентифікації простору, а за домінування авторської концепції може набувати ознак артоб'єкта з предметною функцією.

Продовження таблиці В.2.2

II рівень застосування. Граничні та міждисциплінарні об'єкти					
№	Предмет	Первинна типологія	Категорія	Основна роль	Обґрунтування переходу
5	Гобелен	Декоративно - ужиткове мистецтво	Об'єкти просторової організації / —	Формування атмосфери / Зонування / —	У випадку домінування матеріальності: фактура, тактильність, акустичні властивості, модульні пласти - функціонує як інтер'єрний предмет; при зосередженні на зображенні — виходить за межі типології.
6	Художня картина	Образотворче мистецтво	Об'єкти образно-семантичного формування середовища / —	Декоративний ритм / Образне наповнення / —	Формує повторювальні декоративні структури виходить за межі типології при зосередженні на зображенні.
Примітка: у межах даного рівня застосування використовується міждисциплінарний підхід до залучення об'єктів із збереженням домінантності та взаємозалежності функцій, що відповідає основному сценарію використання. Представлені об'єкти можуть поєднувати кілька категорій та ролей, водночас таблиця демонструє межі застосування типології, зокрема випадки, у яких об'єкти не завжди включаються до системи предметного дизайну (№ 5, 6).					

Таблиця В.2.3. Застосування категоріально-функціональної типології (Рівень 3).

III рівень застосування. Об'єкти з потенціалом для етнодизайнерської практики.				
№	Предмет	Категорія	Основні ролі	Характер апеляції до традиційного народного мистецтва
1.	Піч	Об'єкти образно-семантичного формування середовища / Об'єкти просторової організації	Культурна ідентифікація / Формування атмосфери	Апелює до традиційних уявлень про житловий центр, тепло та організацію простору, що формувалися в народній архітектурі та побуті.

Продовження таблиці В.2.3.

ІІІ рівень застосування. Об'єкти з потенціалом для етнодизайнерської практики				
№	Предмет	Категорія	Основні ролі	Характер апеляції до традиційного народного мистецтва
2.	Стіл	Меблеві об'єкти	Розміщення, Зберігання	Звернення до базових традиційних моделей спільного побуту, трапези та комунікації, індивідуального користування.
3.	Скрина	Меблеві об'єкти/ Об'єкти образно-семантичного формування середовища	Зберігання/ Культурна ідентифікація/	Спирається на традиційні форми організації побуту та зберігання речей, характерні для народної матеріальної культури.
4.	Лавка	Меблеві об'єкти	Сидіння	Зараховує до традиційних форм організації спільного простору та простоти конструктивних рішень у народному житті.
5.	Покривало	Меблеві об'єкти	Відпочинок	Відсилає до природних текстильних практик утеплення тіла та побутового комфорту.
6.	Килим	Об'єкти просторової організації / Об'єкти образно-семантичного формування середовища	Зонування / Образне наповнення, Культурна ідентифікація	Базується на традиційних способах організації простору через текстиль: утеплення, зонування та формування середовищного комфорту.
7.	Глечик	Об'єкти сервірування та побуту	Вміщення, Подавання	Апелює до традиційних форм зберігання та подачі рідин, характерних для народного побуту та ремісничих практик.
8.	Свічник	Освітлювальні об'єкти	Локальне освітлення, Акцентне світло	Пов'язаний з традиційними способами освітлення житла, за потреби з формуванням камерної, ритуальної атмосфери.
9.	Колиска	Меблеві об'єкти	Відпочинок	Покликається до меблів, що реалізують традиційну практику догляду за дитиною, яке має глибоке культурне коріння.

Продовження таблиці В.2.3.

ІІІ рівень застосування. Об'єкти з потенціалом для етнодизайнерської практики				
№	Предмет	Категорія	Основні ролі	Характер апеляції до традиційного народного мистецтва
10.	Ікона	Об'єкти образно-семантичного формування середовища	Декоративний акцент, Образне наповнення	В межах типології розглядається при умові: як спосіб духовно-побутової практики, формуючи специфічний сценарій використання й організації простору. Не як художню виразність чи візуальне споглядання.
Примітка: подані приклади розглядаються як універсальні предмети матеріального середовища, спільні для різних культур, що в межах традиційного народного мистецтва та побуту як історичного й культурного джерела форм, матеріалів і сценаріїв використання апелюють до етнодизайнерських практик. Окремі об'єкти можуть поєднувати кілька категорій (№ 1,3,6) чи ролей (№ 2,7,8,10). Водночас у типології визначається домінуюча роль, що відповідає основному сценарію взаємодії з простором та людиною. Особливі випадки, зокрема ікона, розглядаються не як автономні художні твори, а як елементи середовища, включені в специфічні практики та моделі організації інтер'єру.				

Таблиця В.2.4. Контекст використання об'єктів предметного середовища.

Контексти використання об'єктів предметного дизайну		
Базовий контекст	Підтип середовища	Основні різновиди та приклади
Житловий контекст	Індивідуальне житлове середовище	Квартири, приватні будинки, садиби, апартаменти, окремі житлові кімнати (<i>вітальня, спальня, кухня, робочий кабінет, дитяча кімната</i>).
	Сімейне житлове середовище	Простори спільного проживання, організовані відповідно до побутових потреб, родинних традицій і повторюваних сценаріїв користування (<i>спільна вітальня, їдальня, родинна кухня, домашня бібліотека, зона сімейного відпочинку</i>).
	Житлово-робоче середовище	Інтер'єри, у яких поєднуються функції проживання, праці й творчої діяльності (<i>домашній офіс, кабінет, майстерня при житлі, робоча зона у квартирі, студія</i>).

Продовження таблиці В.2.4.

Контексти використання об'єктів предметного дизайну		
Базовий контекст	Підтип середовища	Основні різновиди та приклади
	Тимчасове житлове середовище	Простори короткотривалого або сезонного проживання (<i>орендовані помешкання, гуртожитки, гостьові будинки, сезонні садиби, житлові модулі</i>).
Громадський контекст	Адміністративне та сервісне середовище	Адміністративні установи, офіси, центри надання послуг, приймальні, зони очікування, банківські та сервісні приміщення (<i>рецепції, інформаційні стійки, меблі для очікування, навігаційні й зонувальні об'єкти</i>).
	Освітнє середовище	Заклади формальної й неформальної освіти (<i>школи, заклади вищої освіти, навчальні аудиторії, бібліотеки, творчі студії, лабораторії, коворкінги</i>).
	Культурно-просвітницьке середовище	Заклади культури та громадської комунікації без домінантної експозиційної функції (<i>будинки культури, культурні центри, бібліотеки, клуби, громадські простори, конференц-зали</i>).
	Транспортно-транзитне середовище	Простори короткотривалого перебування та інтенсивного руху користувачів (<i>вокзали, автостанції, аеропорти, переходи, фое, вестибюлі, коридори, зони очікування</i>).
	Рекреаційне середовище	Простори відпочинку, дозвілля та неформального спілкування (<i>відпочинкові зони, клубні приміщення, внутрішні дворики, тераси, лаунж-зони, оздоровчі й рекреаційні комплекси</i>).
	Середовище сфери HoReCa	Заклади тимчасового проживання, громадського харчування та гостинності (<i>готелі, апарт-готелі, хостели, ресторани, кафе, кав'ярні, бари, кафетерії, заклади швидкого харчування, дегустаційні зали</i>).
	Виставкове та музейне середовище	Простори постійної або тимчасової експозиції (<i>музеї, галереї, виставкові зали, павільйони, експозиційні зони, музейні інтер'єри, виставкові стенди й мобільні конструкції</i>).
	Концептуально-експериментальне середовище	Простори, створені для демонстрації, апробації або дослідження дизайнерських і художніх ідей (<i>дизайн-форуми, фестивальні майданчики, концептуальні інтер'єри, інсталяційні простори, експериментальні експозиції, сценографічні середовища</i>).

РІВНІ РОБОТИ З КУЛЬТУРНОЮ СПАДЩИНОЮ

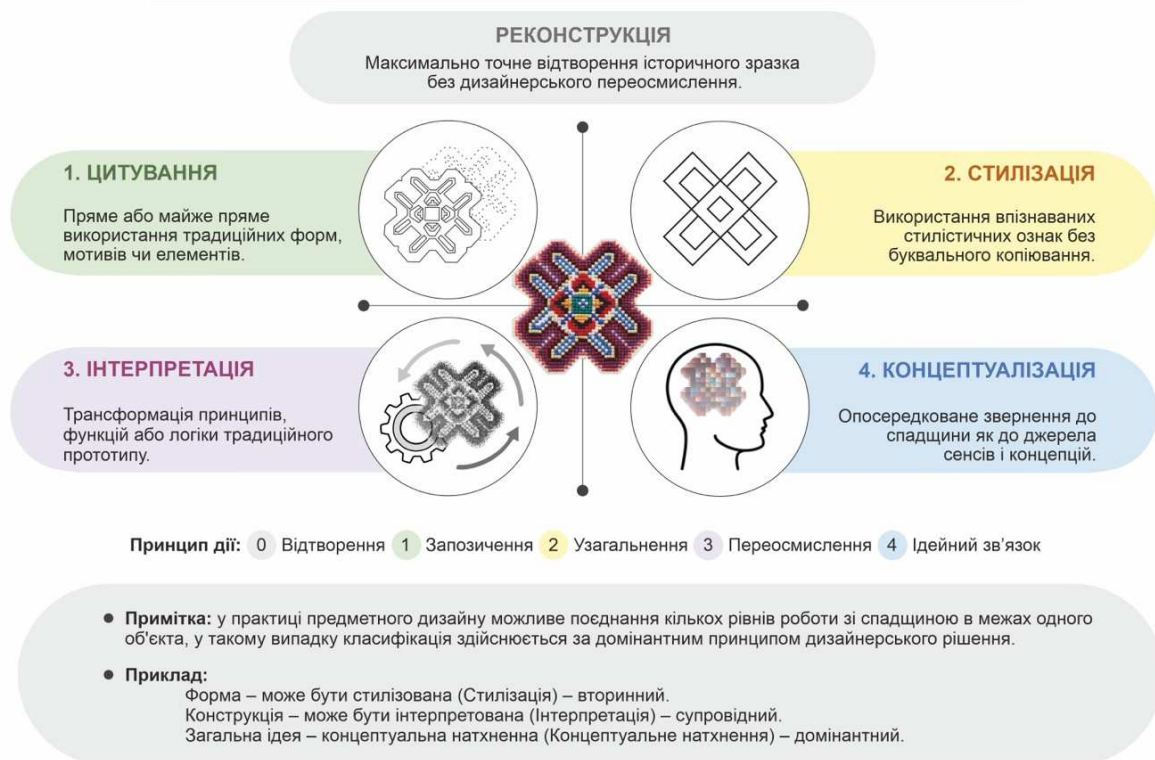


Рис. В. 2.2. Візуальна схема основних рівнів роботи зі спадщиною.

Таблиця В.2.5. Рівні роботи зі спадщиною.

Рівні роботи зі спадщиною		
Рівень	Принцип дії	Характер взаємодії зі спадщиною
Реконструкція	Відтворення	Максимально повне відтворення традиційного зразка із збереженням конструктивних, технологічних та художніх особливостей
Цитування	Запозичення	Використання окремих традиційних форм, мотивів чи елементів
Стилізація	Узагальнення	Використання впізнаваних стилістичних ознак без буквального копіювання
Інтерпретація	Переосмислення	Трансформація принципів, функцій або логіки традиційного прототипу
Концептуалізація	Концептуальне осмислення	Опосередковане звернення до спадщини як до джерела смислів і концепцій
Примітка: у практиці предметного дизайну можливе поєднання кількох рівнів роботи зі спадщиною в межах одного об'єкта, у такому випадку класифікація здійснюється за домінантним принципом дизайнерського рішення.		



Рис. В. 3.1. Дипломний проєкт святкового одягу. Техніка: гуаш, олівець. Автор: О. Данищук, керівник: Я. Кіндій, КУПДМ ЛНАМ, ОКР «Молодший спеціаліст» 2014р.



а



б

Рис. В.3. 2. а,б. Реалізація проєкту святкового одягу «Космацький». Виконав: О. Данищук. Матеріал: шкіра, латунь, емаль. 2014р.

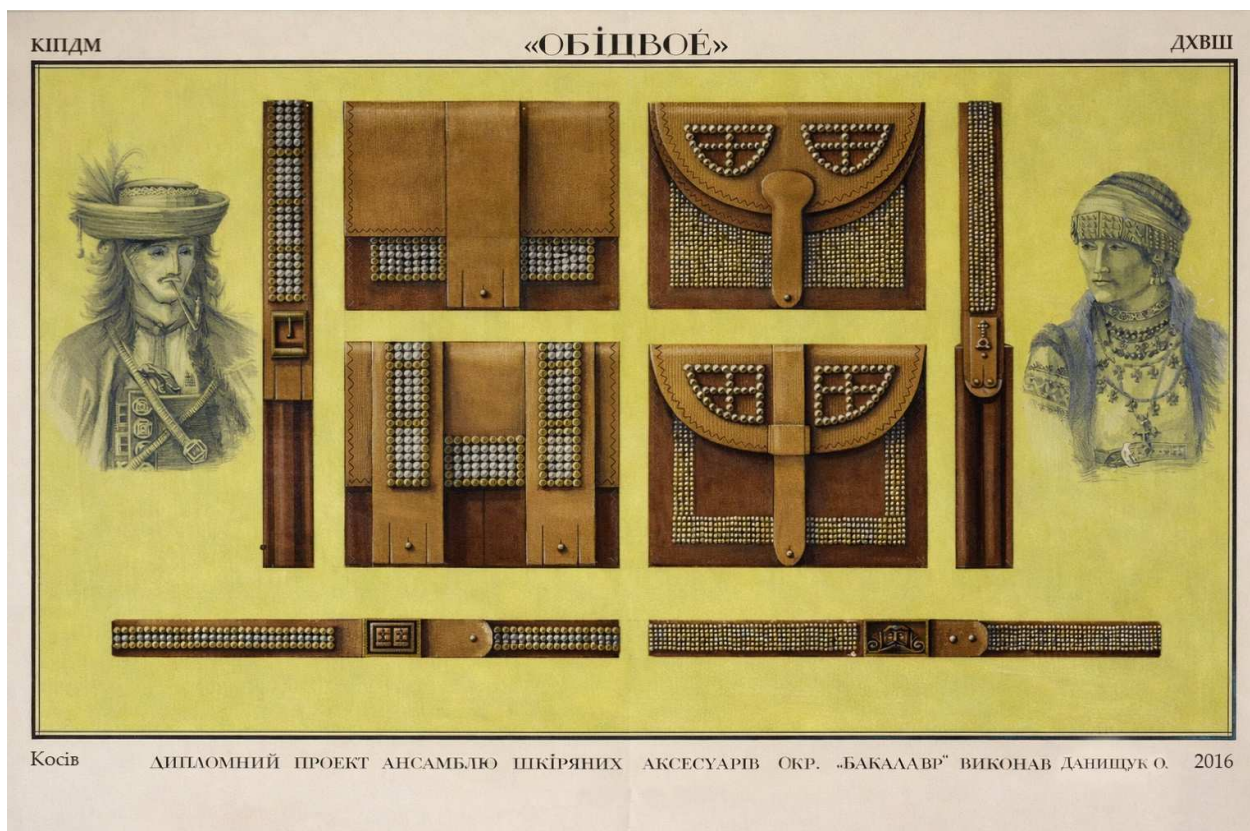


Рис. В. 3.3. Дипломний проєкт ансамблю шкіряних виробів. Техніка: акварель, рисунок. Автор: О. Данищук, керівник: В. Пліхтяк, КІПДМ ЛНАМ, ОКР «Бакалавр» 2016 р.



Рис. В. 3.4. Реалізація проєкту ансамблю шкіряних виробів «Обидвоє». Виконав: О.Данищук. Матеріал: шкіра, латунь, емаль. 2016 р.



Рис. В. 3.5 . Дипломний проєкт колекції жіночого одягу. Автор: О. Данишук, керівник: Г. Макогін. ПНУ, ОКР «Магістр» 2018 р.



а



б

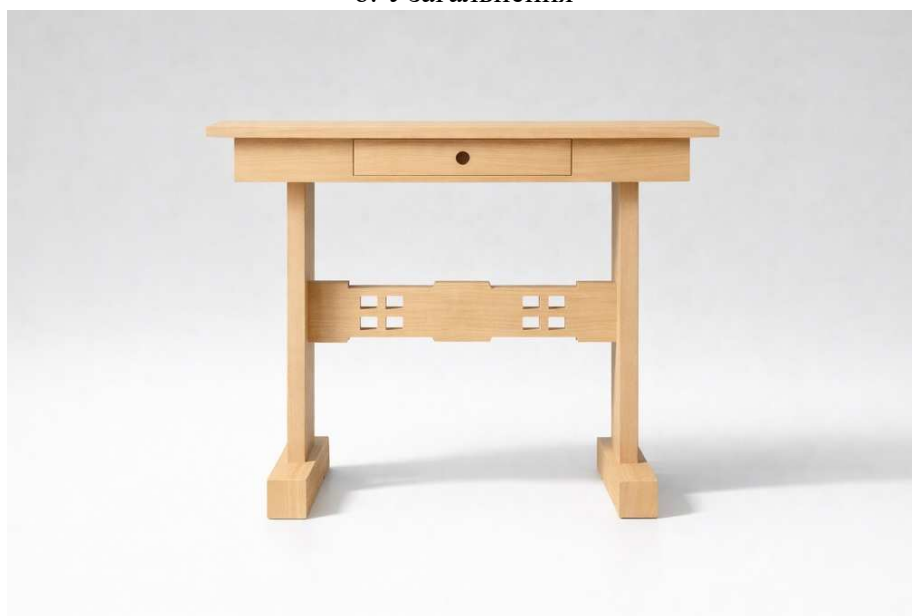
Рис. В.3.6 а,б. Реалізація проекту колекції жіночого одягу «Ethnominimalism». Виконав: О.Данищук. Матеріал: шкіра, латунь, позолота. 2018р.



а. Традиційний прототип



б. Узагальнення



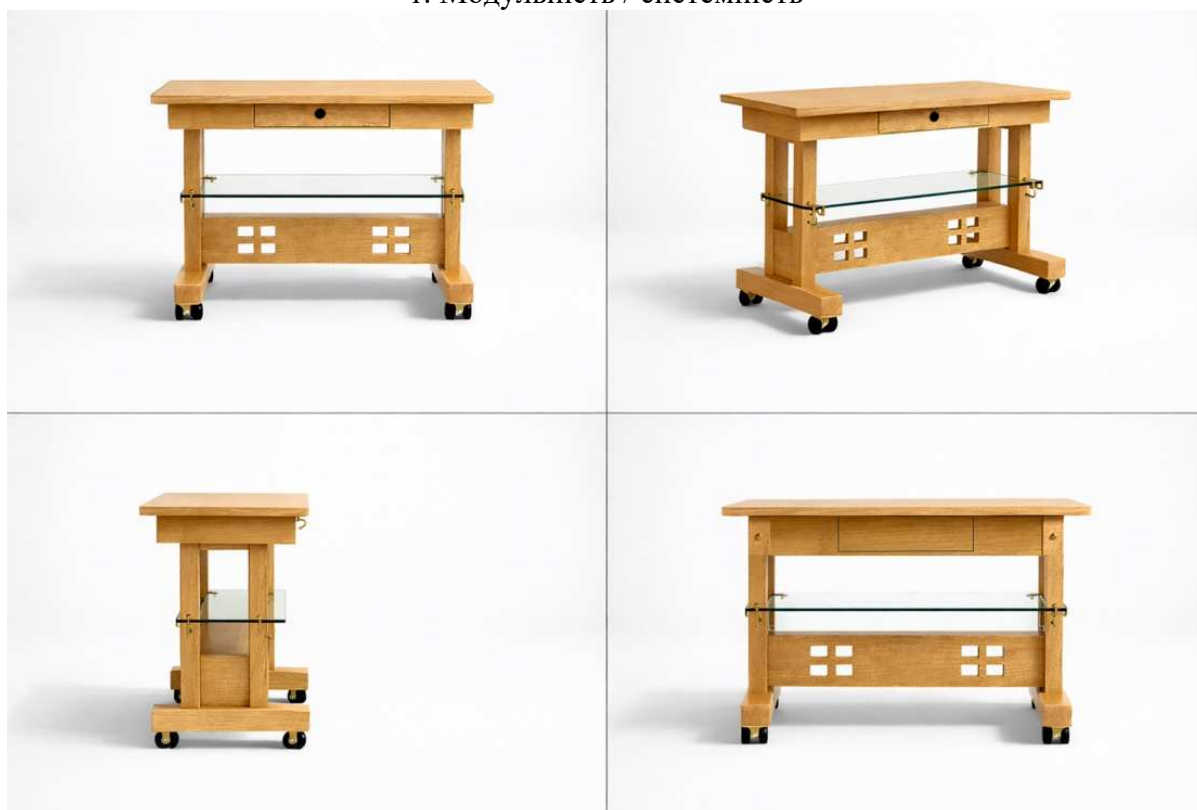
в. Геометризація /редукція форми



г. Масштабування та адаптація до нового середовища



г. Модульність / системність



д. Дизайнерський об'єкт

Рис. В. 3.8 а-д. Приклад морфологічної трансформації традиційного об'єкту. Авторська цифрова модель.

Таблиця В.3.1. Основні ризики інтерпретації спадщини в дизайні.

Проблемні форми роботи зі спадщиною в дизайні		
Рівень ризику	Суть проблеми	Прояв у дизайнерській практиці
Формалізація спадщини	Зведення складної традиції до зовнішніх ознак: орнаменту, кольору, силуету, окремого мотиву	Використання спадщини як декоративної оболонки для тиражування без урахування технології, функції, символіки та локального контексту.
Поверхове або некоректне трактування	Некоректне прочитання значень, походження чи способу функціонування елемента	Підміна понять локальної специфіки узагальненим “етностилем”, приписування елементу невласних йому смислів
Контекстуальна неузгодженість	Використання мотиву чи форми в невідповідному просторовому, культурному або функціональному середовищі	Механічне перенесення декору чи предметної логіки в інтер’єр або виріб, де він не має органічного зв’язку з середовищем
Непрофесійне стилістичне змішування	Довільне поєднання різних регіональних, часових і типологічних традицій без концептуального обґрунтування	Еклектичні об’єкти, у яких змішуються різні локальні школи, ремесла і культурні середовища без фахової логіки
Надмірне декорування	Перенасичення об’єкта чи середовища етнодекоративними елементами	Надлишок орнаменту, стилізованих деталей або цитат, що порушує композиційну цілісність і перетворює спадщину на візуальний штамп
Матеріально-технологічна девальвація	Втрата зв’язку між формою і традиційною технологією її створення	Відтворення традиційного вигляду без дотримання матеріальної правдивості, ремісничої логіки та технічної культури оригіналу
Етична непрозорість авторства	Використання мотивів, форм або композицій без зазначення джерела, майстра, музею чи характеру співпраці	Привласнення традиційних або музейних зразків, практичної роботи як “власного” дизайнерського продукту
Аморальне або нечутливе використання	Ігнорування культурної гідності, функції та символічного статусу традиційного виробу	Знецінювальне переозначення автентичних речей, за якого вони втрачають власну культурну цілісність і підпорядковуються чужій утилітарній або декоративній логіці

Таблиця В.4.1. Модель системної інтеграції культурної спадщини в дизайн-освіту.

Модель системної інтеграції культурної спадщини в дизайн-освіту			
Рівень інтеграції (блоки)	Зміст традиційних знань	Форми впровадження в освітню програму	Очікуваний результат
Загальнонаціональний	Історія культурної спадщини України, основи етнодизайну, типологія традиційних матеріалів і технологій, принципи трансформації народного мистецтва в сучасний дизайн	Введення обов'язкових теоретичних дисциплін, міждисциплінарних курсів, методичних блоків з історії та теорії етнодизайну	Формування спільного теоретико-методичного базису дизайн-освіти та розуміння культурної спадщини як джерела проєктного мислення
Етнорегіональний	Локальні ремесла, матеріали, форми, орнаментальні системи, типи предметного середовища окремих регіонів України	Варіативні модулі освітніх програм, регіонально орієнтовані курси, спеціалізації, тематика курсових і дипломних проєктів	Формування регіонально вкоріненого дизайнера, здатного працювати з локальною культурною ідентичністю
Теоретичний	Історія етнокультурних регіонів, народні художні промисли, семантика форми, декору, кольору, символіки	Лекційні курси, семінари, аналітичні завдання, робота з науковими та музейними джерелами	Поглиблення знань про культурний контекст предметного формотворення
Матеріально-технологічний	Традиційні матеріали й способи їх обробки: дерево, кераміка, текстиль, метал, шкіра тощо	Майстерні, лабораторні заняття, технологічні практикуми, поєднання ремісничих і сучасних виробничих технологій	Формування практичних навичок роботи з матеріалом і розуміння зв'язку між матеріалом, формою і функцією

Продовження таблиці В.4.1.

Модель системної інтеграції культурної спадщини в дизайн-освіту			
Рівень інтеграції (блоки)	Зміст традиційних знань	Форми впровадження в освітню програму	Очікуваний результат
Проектний	Принципи трансформації етнопрототипів у сучасний дизайн, конструктивна логіка традиційного предмета, локальна естетика	Курсове і дипломне проектування, студійна робота, розробка сучасних об'єктів предметного, графічного, середовищного чи модного дизайну	Перехід від копіювання традиції до її творчого переосмислення у сучасному дизайні
Дослідницький	Польові матеріали, музейні колекції, архіви, усна передача знань майстрами	Експедиції, фотофіксація, обміри, інтерв'ю, створення цифрових архівів, робота з фондами музеїв	Формування дослідницького підходу до культурної спадщини та поглиблення джерельної бази студентських проєктів
Практико-орієнтований	Актуальні форми застосування спадщини в сучасному середовищі	Співпраця з майстрами, громадами, музеями, локальними брендами, крафтовими виробництвами, культурними інституціями	Узгодження освіти з реальними потребами суспільства, ринку та креативних індустрій
Перспективний	Національна культурна спадщина як ресурс інновації	Розроблення нових освітніх моделей, регіоналізація програм, поєднання цифрових технологій з традиційною культурою	Формування національно орієнтованої моделі дизайн-освіти України

Таблиця В. 4.2. Основні методи інтеграції традиційних знань у сучасні освітні програми дизайну.

Основні методи інтеграції традиційних знань у сучасні освітні програми дизайну	
Метод інтеграції	Зміст і спосіб реалізації
Регіоналізація освітніх програм	Єдина державна спеціальність у галузі дизайну може реалізовуватися через різні етнокультурні акценти залежно від регіону. Такий підхід передбачає врахування локальних художніх традицій, ремесел, матеріалів, типів формотворення та культурних особливостей у структурі освітньої програми.
Студійний принцип навчання	Інтеграція традиційних знань має здійснюватися не лише через лекційні курси, а й через практичну діяльність у майстернях, лабораторіях, проєктних студіях. Це сприяє безпосередньому засвоєнню матеріалів, технологій і принципів формотворення у процесі роботи над навчальними проєктами.
Співпраця з народними майстрами	Народний майстер повинен виступати не зовнішнім учасником або епізодичним гостем, а повноцінним суб'єктом освітнього процесу. Його участь у викладанні, майстер-класах, консультаціях і спільних проєктах забезпечує передачу живого практичного досвіду, технологічних знань і локальної художньої традиції.
Музейно-архівна інтеграція	Музеї, фонди, архіви, локальні колекції та приватні зібрання доцільно використовувати як навчальну базу. Їх залучення дає змогу студентам працювати з автентичними зразками предметної культури, аналізувати історичні форми, конструкції, орнаменти та способи художнього вирішення виробів.
Проєкти для реального середовища	Студентське проєктування має бути орієнтоване не лише на умовні академічні завдання, а й на реальні потреби громад, музеїв, туристичних центрів, локальних брендів, крафтових виробництв, етносадиб та культурних інституцій. Це забезпечує практичну актуальність навчання та сприяє інтеграції культурної спадщини у сучасне соціальне й предметне середовище.

Таблиця В.4.3. Рівні впровадження моделі в системі освіти.

Рівні впровадження моделі в системі освіти			
Рівень освіти	Освітній акцент	Форми реалізації	Очікуваний результат
Початкова мистецька освіта	Ознайомлення з культурою регіону, матеріалом, основами форми та локальною традицією	Практичні заняття, початкові вправи з матеріалом, знайомство з місцевими ремеслами, вивчення регіональної образності	Формування поваги до культурної спадщини та базової візуально-пластичної чутливості
Фахова передвища освіта	Поєднання ремісничих практик із базовими проєктними навичками	Вивчення регіональних ремесел, проєктні завдання, навчальні колекції, малі серії виробів, локальні брендові проєкти	Формування прикладних навичок трансформації традиційних мотивів у сучасні вироби
Вища освіта	Аналітичне та міждисциплінарне осмислення спадщини в контексті сучасного дизайну	Науково-проєктна робота, міждисциплінарні курси, співпраця з виробництвом і креативними індустріями, інноваційне предметне проєктування	Формування професійного дизайнера, здатного переосмислювати культурну спадщину у сучасному ринковому та культур