СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

НИКИФОРОВ АНДРІЙ МИХАЙЛОВИЧ

ФЕНОМЕН ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

М О Н О Г Р А Ф І Я

СУМИ 2020

УДК 377/378.09:74/75(477)''18/193''(043.5)
Н-47

Рекомендовано рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 5 від 30.11.2020 р.)

Рецензенти:

Жулинський М. Г. – директор інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, академік НАН України, академік-секретар Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України, член Президії НАН України;

Кочубей Т. Д. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри соціальної педагогіки та соціальної роботи Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

Овчаренко Н. А. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету;

Шевнюк О. Л. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Науковий редактор:

Бойченко Марина Анатоліївна – доктор педагогічних наук, доцент, доцент кафедри педагогіки Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Никифоров А. М.

Н 47 Феномен декоративного мистецтва в історії художньої освіти України XIX – початку XX століття: [монографія]. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. 500 с.

ISBN 978-966-698-306-3

У монографії на основі проведеного історико-педагогічного дослідження проаналізовано проблеми теорії та практики впровадження навчання декоративного мистецтва в систему художньої освіти України XIX – початку XX століття. У роботі схарактеризовано інституційні та позаінституційні форми навчання декоративного мистецтва в досліджуваний період, здійснено ретроспективний аналіз історичного розвитку художньої освіти, досліджено творчий внесок митців у розбудову мистецької освіти України.

Книгу адресовано науковим працівникам, аспірантам, магістрантам, викладачам і студентам закладів освіти різних рівнів та всім, хто цікавиться проблемами мистецької освіти.

ISBN 978-966-698-306-3

УДК 377/378.09:74/75(477)''18/193''(043.5)

@ Никифоров А. М., 2020
@ СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА…….. 5

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВПРОВАДЖЕННЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ…….. 17

1.1. Історіографічний вимір дослідження…….. 17

1.2. Естетико-філософський концепт розвитку вітчизняної художньої освіти…….. 68

1.3. Передумови та чинники впровадження навчання декоративного мистецтва в систему художньої освіти…….. 97

1.4. Етапи входження декоративного мистецтва в мистецько-освітній процес України XIX – початку XX століття…….. 123

РОЗДІЛ 2. ПОЗАІНСТИТУЦІЙНІ ФОРМИ НАВЧАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ…….. 155

2.1. Сімейна форма навчання традиційних видів декоративного мистецтва…….. 155

2.2. Індивідуальне учнівство в досвідченого майстра народної творчості …….. 170

2.3. Домашнє навчання мистецьких дисциплін у досліджуваний період …….. 180

РОЗДІЛ 3. СТАНОВЛЕННЯ ІНСТИТУЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАКЛАДАХ ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ОЗНАЧЕНОГО ПЕРІОДУ …….. 192

3.1. Фахова підготовка майстрів художньої кераміки …….. 192

3.2. Навчання фахівців сфери художнього текстилю 227

3.3. Професійна підготовка майстрів галузі лозоплетіння, художньої обробки дерева та металу…….. 238

РОЗДІЛ 4. ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПРОВІДНИХ ВІТЧИЗНЯНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ..... 254
4.1. Харківська художня школа М. Раєвської-Іванової (1869). 254
4.2. Одеська художньо-малювальна школа (1865)..... 263
4.3. Київська малювальна школа М. Мурашка (1875)..... 266
4.4. Львівська промислова школа малюнка та моделювання (1876)..... 271
РОЗДІЛ 5. ФОРМУВАННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ У ПРОСТОРІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬО–ОСВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ..... 280
5.1. Витоки академічного вишколу митців декоративного мистецтва західноукраїнських земель (на матеріалах Краківської академії мистецтв)..... 280
5.2. Витоки академічної підготовки майстрів декоративного мистецтва в підросійській Україні (на матеріалах Петербурзької академії мистецтв)..... 285
5.3. Заснування першої національної академічної мистецької школи в Україні..... 294
5.4. Внесок фундаторів Української академії мистецтва в розвиток декоративного мистецтва..... 324
ПІСЛЯМОВА..... 348
ГЛОСАРІЙ..... 365
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 380

ПЕРЕДМОВА

Актуальність і доцільність дослідження пояснюється поширенням інтересу сучасного суспільства до вивчення вітчизняної культурно-мистецької спадщини. На сучасному етапі національного культурного підйому, що відбувається в незалежній Україні, розвиткові цих процесів сприяє законодавче підґрунтя, зокрема, Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на період до 2010 року» та «Про схвалення Концепції Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на 2006–2010 роки». Міністерством культури України вирішується питання про оновлення законодавчої бази щодо збереження й розвитку народних художніх промислів. Так, у травні 2018 року в Києві відбувся круглий стіл із креативних індустрій «Create.Ukraine» на тему «Народні художні промисли». Захід ініційовано Міністерством культури України з метою переосмислення ролі та значення народних художніх промислів для культурного й економічного розвитку України й розроблення необхідних інструментів для їхнього збереження та розвитку.

Наказом Міністерства освіти і науки України (2019) введені в дію від 2019/2020 навчального року «Стандарти вищої освіти за спеціальністю 023-образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», у змісті яких визначено орієнтири модернізації мистецької освіти та встановлено концептуальні основи підготовки фахівців означеного мистецького профілю.

Актуальність дослідження зумовлена об’єктивною необхідністю ретельного вивчення особливостей розвитку різновидів художньої творчості України, наукового аналізу та творчого осмислення

позитивного досвіду навчання декоративного мистецтва задля актуалізації його в сучасному мистецько-освітньому просторі.

Дослідження історичного досвіду мистецького навчання уможливить виявлення позитивних тенденцій історичного досвіду теорії та практики навчання декоративного мистецтва в межах навчально-наукових і культурно-освітніх процесів в Україні XIX – початку XX століття задля посилення якості фахової підготовки сучасних фахівців і педагогічних кадрів галузі образотворчого й декоративного мистецтва, досягнення ними високого рівня професійної майстерності. Зазначене свідчить про актуальність дослідження, зумовлену об'єктивною необхідністю ретельного вивчення освітніх процесів у мистецьких осередках України XIX – початку XX століття як важливого періоду розвитку вітчизняної художньої освіти.

Різноплановість заявленої нами проблеми дослідження процесу започаткування навчання декоративного мистецтва на теренах України XIX – початку XX століття вимагало використання багатьох джерел, аналіз яких дозволив систематизувати за напрямами й виокремити за спрямованістю та інформативним спрямуванням і згрупувати за видами:

1) архівні документи й матеріали державних архівних установ;
2) урядова нормативно-правова документація;
3) офіційні звітно-статистичні матеріали;
4) історичні джерела в зібраннях наукових бібліотек;
5) матеріали періодичних дореволюційних видань;
6) джерела особистого походження;
7) ілюстративні та фотоматеріали музейних наукових фондів.

Основу джерельної бази дослідження становить комплекс архівних документів і матеріалів фондів державних архівних установ: Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), Центрального державного історичного архіву України (ЦДІА України), архіву Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології Національної Академії Наук України

(АІМФЕ НАН України), державних архівів Харківської (ДАХО), Сумської (ДАСО), Чернігівської (ДАЧО), Полтавської (ДАПО) областей.

Друга група джерел – офіційні нормативно-правові документи уряду Російської імперії щодо впровадження образотворчого й декоративного мистецтва в освітній процес досліджуваного періоду: маніфести, циркуляри, повідомлення, статути, правила, положення, постанови уряду.

Вагомою складовою джерел зазначеної групи є законодавчі акти Міністерства народної освіти Російської Імперії, заснованого 1802 року – центральної державної установи, що керувала закладами освіти й науки, сприяла розширенню мережі шкіл України, де запроваджувались уроки мистецьких дисциплін (приватних, державних; загальноосвітніх, спеціальних, професійно зорієнтованих). Від 1867 року випускався «Журнал Міністерства народної освіти», у якому публікувались урядові розпорядження, зокрема й щодо навчальної справи в Російській імперській державі. З групи офіційних документів другої половини XIX століття нами виокремлено «Устав о общественном призрении (1857)», що спрямовував функціонування благодійності в Російській імперії насамперед у сфері освіти, й надто в мистецькій освіті та навчанні предметам галузі декоративного мистецтва. Безперечний вплив на розвиток художніх промислів і ремесел в Україні у різних галузях народної творчості задля якісної підготовки фахівців мали маніфести «Положення про селян, що вийшли із кріпосної залежності» (1861) та «Положення про губернські та повітові земські установи» (1864), що поклали початок реформуванню місцевого управління освітніми процесами на засадах земського самоврядування. Аналіз урядових документів уможливив установити нормативно-законодавче підґрунтя впровадження навчання декоративно-прикладного мистецтва України XIX – початку XX століття в систему вітчизняної освіти.

Від 1860-х років почали друкуватися щорічні звіти про діяльність губернських і повітових земств у галузі освіти, що склали третю групу джерел з офіційної звітно-статистичної документації, що містила:

щоденники та протоколи губернських і повітових засідань земських установ, статистичні відомості, довідники, довідникові відомості, кошториси, результати ревізій у закладах освіти, що виявилися цінними джерелами інформації щодо даного дослідження. Найбільш близькими до опублікованих законодавчих джерел є видання, які висвітлюють діяльність земських губернських та повітових установ і різних громадських товариств (наукових, господарських, мистецьких). Відомості щодо розвитку осередків художніх ремесел, стан учнівства й започаткування професійного навчання в Україні надали матеріали стосовно діяльності місцевих земських губернських і повітових установ.

Так, у Харківській губернії інформаційно насиченими виявилися праці з досліджень кустарних промислів, статистичні дослідження деяких сільських промислів (у тому числі й художніх), опубліковані розвідки етнографічно-статистичних експедицій, доповіді земських повітових установ, опубліковані статистичні матеріали та «цифрові дані» з огляду стану розвитку Харківської губернії в різних галузях виробництва, зокрема «Материалы по статистике Харьковской губернии», «Цифровые данные к обзору Харьковской губернии в сельскохозяйственном отношении за 1903–1904 год».

Активно були задіяні нами документи Чернігівського губернського земства в дослідженні організації ремісничих навчальних майстерень і становлення навчання ткацтву в містечку Кролевець: Журнали Чернігівського губернського земського зібрання, Журнали Кролевецького повітового земського зібрання. У «Земському збірнику Чернігівської губернії» вміщено дані про діяльність Чернігівського губернського земства щодо сприяння економічному добробуту населення, підтримці кустарних промислів, ремісників та їх учнів. Інформацію про осередки навчання ремісників було знайдено в опублікованих звітах про кустарні промисли, звітах про роботу ткацького складу в Кролевці, справі про сільські навчальні майстерні в Чернігівській губернії, відомостях про відкриття курсів ткацтва в м. Нові

Басани Козелецького повіту Чернігівської губернії, доповідних записках членів управи з перевірки ткацької майстерні.

Важливі інформаційні дані щодо організації навчання гончарству в містечку Глинськ Роменського повіту містили документи Полтавського земського зібрання: це опубліковані доповіді, звіти, журнали засідань Полтавського губернського і Роменського повітового земств. Підкреслимо, що саме ці матеріали уможливили з'ясування інформації про насичену та плідну діяльність згаданих земських установ, спрямованої на підтримку майстрів-ремісників та їх учнів, розвиток кустарних промислів, облаштування кустарних складів, навчальних майстерень, художньо-ремісничих шкіл, курсів освоєння окремих видів народної творчості, організації освітнього процесу, виставок творів декоративного мистецтва різних рівнів, ярмарок реалізації виробів майстрів-ремісників.

Серед важливих інформаційних джерел, використаних нами в роботі, слід назвати звіти з'їздів художників, етнографів, археологічних з'їздів, а також громадських товариств, як-от: Руського технічного товариства, Товариства сприяння російській промисловості й торгівлі, товариств Фабрикантів і заводчиків, Сільських господарів, Вільно-економічного товариства, Російського географічного товариства, які були провідними організаторами дослідження розвитку кустарних виробництв у регіонах. Важливі відомості й коментарі до офіційних документів, зібрані в шістнадцяти томах Трудів Комісії з дослідження кустарної промисловості Росії, які вмістили історичні відомості щодо стану розвитку традиційних осередків народної творчості та художніх ремесел у різних губерніях України. Зокрема, матеріали з дослідження кустарної промисловості Полтавської, Чернігівської та Харківської губерній склали три томи описів. Крім того, звіти загальноросійських і регіональних з'їздів діячів з кустарної промисловості публікували результати роботи в багатотомних працях: «Звіти та дослідження кустарної промисловості Росії» (1892–1915) (11 томів), «Кустарна промисловість Росії» (4 томи), «Щорічник кустарної промисловості», «Історико-статистичний огляд промисловості Росії»,

«Огляд економічного положення Росії в сільськогосподарському та промисловому відношенні», а також чисельні статистично-документальні довідники. В означених працях цінними для нашого дослідження були звітні та статистичні матеріали щодо діяльності земств Харківської, Чернігівської та Полтавської губерній у контексті досліджуваної теми. У багатьох із цих публікацій розкривались особливості центрів народної декоративно-прикладної творчості в пореформеній Україні. Публікації, розміщені у вищезгаданих збірниках, насичені статистично-описовим фактологічним матеріалом і містять інформацію відносно кількості селян-кустарів, які займалися художніми промислами, їх економічний стан, указано географічні райони поширення окремих традиційних художніх промислів, характеристику окремих видів кустарних виробництв, що допомогло у виявленні форм їх навчання в регіоні.

Таким чином, офіційна звітно-статистична документація щодо діяльності земських губернських і повітових установ, громадських господарських, наукових, мистецьких організацій дали змогу зібрати достатню інформацію щодо впровадження навчання декоративно-прикладного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття.

Четверту групу джерел склали історичні, історико-педагогічні, історико-мистецтвознавчі, історико-культурологічні джерела в зібраннях наукових бібліотек. Велику цінність становили для нашого дослідження маловідомі матеріали й фотодокументи Лебединського районного краєзнавчого музею, Лебединського міського художнього музею імені Б. Руднєва.

Варто зазначити, що загальною рисою дореволюційних праць у формі монографій є їх статистично-описовий характер, що уподібнює їх до групи офіційної звітно-статистичної документації. Проте низка відомостей щодо суспільно-політичної ситуації, соціально-економічного устрою, історико-мистецтвознавчої та культурно-просвітницької характеристики означеного періоду теж були враховані, проаналізовані й використані в нашому дослідженні.

Окремо відзначимо важливість історико-педагогічних праць кінця XIX століття освітян-художників України про історію та процеси становлення закладів художньої освіти регіону, які стали осередками підготовки фахівців декоративного мистецтва. Так, розвідки С. Раєвського містили відомості про діяльність окремих художників-педагогів та деякі аспекти організації освітнього процесу в закладах освіти.

Історико-педагогічні публікації початку XX століття Є. Рєдіна «Преподавание искусств в Императорском Харьковском университете: к истории Императорского Харьковского университета (1805–1905)» та В. Веретеннікова «Художественная школа в Харькове» та інших – дали нам уявлення про організацію художньої освіти в Харкові, що в подальшому вплинула на становлення навчання декоративного мистецтва в Україні.

Із масиву періодичних дореволюційних видань, що ввійшли до п'ятої групи джерел, насамперед важливо відзначити періодичні видання, що містили важливий інформаційний матеріал для нашого дослідження різних напрямів: освітнього, етнографічного, соціально-економічного, історичного, краєзнавчого. Так, із видань освітнього напряму нами виокремлено: «Педагогический листок», «Народная школа», «Русская школа», «Світло», «Вільна Українська школа», на шпальтах яких друкувалися нормативно-правові документи, законодавчі акти, теоретичні статті з питань мистецької освіти, методичні розробки педагогів-практиків щодо навчання ремісників. Публікації з питань організаційних процесів навчально-виховної системи в Російській та Австро-Угорській імперіях, що вплинули на становлення нових педагогічних поглядів у мистецькій освіті, розміщені в «Журналі для виховання», «Діло», у журналах: «Учитель», «Морской зборник» та інших. До слова, публікація теоретико-педагогічної статті «Питання життя» видатного вченого М. Пирогова в 1856 році було розміщено у виданні «Морской сборник», що свідчить про зацікавленість усіх відомств питаннями освіти й навчання.

Питання мистецької освіти, зокрема особливостей теорії художнього мистецтва, різновидів декоративного мистецтва України підіймалися на сторінках таких видань, як: «Украинская жизнь», «Сяйво», «Ілюстрована Україна», «Киевская старина», «Искусство и художественная промышленность», «АЛЮР». До кола проблем часописів входило обговорення аспектів формування нових підходів до питань розвитку культури й мистецтва, кустарних ремесел, становлення художньо-ремісничих шкіл «Записки наукового товариства в Києві», «Старые годы», «Громадська думка».

Кошториси, звіти, результати ревізій закладів художньо-ремісничої освіти друкувалися для загального відома в «Харьковских губернских новостях». Проблеми культурно-освітнього розвитку регіону висвітлювали видання «Юридический вестник», «Харьковский сборник», «Харьковская вечерняя газета», «Рідний край», «Южный край».

Серед вищеозначених видань на особливу увагу заслуговує журнал «Світло», єдиний до 1917 року педагогічно-освітянський місячник, що виходив у Києві в 1910–1914 роках у видавництві «Український учитель». Журнал «Світло» містив педагогічно-методичні статті, порушував проблеми дошкільного виховання, шкільної та позашкільної освіти, підіймав питання Української школи, культури, згуртовував учителів і діячів культури й освіти. У журналі публікували свої розвідки: Х. Алчевська, С. Єфремов, Ф. Матушевський, В. Прокопович, С. Русова, С. Сірополко, Я. Чепіга та інші).

Подальше вивчення джерельної бази уможливило виокремити матеріали особистого походження, що сформували шосту групу джерел (особові справи, щоденники, опубліковані наукові праці, рукописи, публікації в періодичній пресі, епістолярій). Так, найбільш важливою в цій групі джерел для нашої наукової роботи визнана епістолярна спадщина М. Сумцова (ЦДІАК. Ф. 2052). Це, зокрема, листування М. Сумцова з Х. Алчевською, Б. Грінченком та іншими діячами стосовно проведення відкритих громадських лекцій із мистецтвознавства й

культурології в Харкові українською мовою, листування з М. Коцюбинським із приводу проведення публічних лекцій на користь «Просвіти», педагогічною радою Харківської художньої школи з пропозицією викладати курс історії мистецтва для учнів школи (у тому числі й для ремісників). Листування М. Сумцова містить важливу інформацію з питань організації та проведення виставок різних рівнів творів декоративного мистецтва в розділі «етнографія».

Інформацію про історію кролевецького ткацтва й сімейне навчання та організацію навчання ткачів на курсах при кустарному кролевецькому складі, започаткування спеціальної художньо-ремісничої школи ткачів у Кролевці містять: рукописи А. Кибальчич (Кибальчич, 1933: АІМФЕ НАН України), Є. Спаської (Спаська, 1959: АІМФЕ НАН України), щоденники відрядження в місто Кролевець Сумської області Л. Шевченко (Шевченко, 1950: АІМФЕ НАН України), рукописи Л. Шевченко (Шевченко, 1953: КРКМ).

Цінні відомості щодо реорганізації фабрики й училища кролевецького ткацтва міститься в листуванні дослідниці Л. Шевченко та головного художника кролевецької фабрики, випускника кролевецького училища ткацтва І. Дударя (1954–1958).

У ході дослідження було використано матеріали приватного архіву краєзнавця з м. Суми М. Манька, опубліковані в праці «Суми та сумчани у документах сучасників (1655–1919)» (Манько, 2007) щодо особливостей функціонування закладів освіти на Сумщині та відомості про видатних діячів краю на ниві освіти, культури в досліджуваний період, конкретизовано внесок меценатів у впровадження предметів галузі декоративного мистецтва в заклади освіти України.

Сьому групу джерел наповнили ілюстративні та фотоматеріали наукових музейних фондів обласних музеїв художнього та краєзнавчого профілів – Сумських краєзнавчого (СУКМ) і художнього імені Н. Онацького (СОХМ), Харківського історичного імені М. Сумцова (ХОІМ), Чернігівського історичного імені В. Тарнавського (ЧОІМ) та районних

музеїв Сумської області Кролевецького краєзнавчого (КРКМ), Лебединського краєзнавчого (ЛРКМ), Лебединського міського художнього музею імені Б. Руднєва (ЛМШМ) й музею Кролевецького ткацтва (МКТ) об'єднують:

- фото документів і виробів (майстрів традиційних народних ремесел і їхніх учнів) та описів до них із наукових фондів вищезгаданих закладів;
- ілюстративний матеріал: малюнки, ескізи, афіші, буклети, альбоми;
- світлини інтер'єрів та обладнання навчальних майстерень, виставкових залів, ярмарок, виробів викладачів та учнів закладів художньої освіти України другої половини XIX – початку XX століття.

Варто зазначити, що ілюстрації, фотоматеріали та світлини музейних наукових фондів конкретизують і унаочнюють теоретичну складову дослідження організації процесу навчання декоративного мистецтва окресленого періоду.

Здійснений нами всебічний аналіз виявленої та опрацьованої джерельної бази підтвердив достатній рівень її репрезентативності, що уможливило вирішення поставлених завдань нашого дослідження. У державних архівних установах, зібраннях наукових бібліотек, музейних наукових фондах виявлена велика кількість матеріалів щодо відомостей про впровадження елементів навчання декоративного мистецтва в досліджуваному регіоні в мистецьких приватних і державних закладах освіти різних рівнів (інституційної освіти), а також підходів до позашкільної освіти для дітей та дорослих (позаінституційної освіти) різних верств населення різних регіонів України. Таким чином, характеристика джерельної бази дослідження узагальнює сукупність джерел із зазначеної проблематики. Варто відзначити особливість джерельної бази монографії, що полягає в інформативній значущості друкованих праць XIX – початку XX століття, присвячених дослідженню нашої проблеми.

Підсумовуючи наголосимо, що характеристика джерельної бази засвідчила достатність фактологічного матеріалу для здійснення

цілісного комплексного історико-педагогічного дослідження впровадження навчання декоративного мистецтва в освітній процес закладів художньої освіти України XIX – початку XX століття.

Доцільність вивчення процесу впровадження навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти України XIX – початку XX століття пояснюється необхідністю розв'язання низки суперечностей у розвиткові вітчизняної мистецької освіти, зокрема між:

- значущістю культурно-освітньої спадщини декоративного мистецтва України та низьким рівнем її використання в сучасному освітньому процесі у зв'язку з недостатнім вивченням як історико-педагогічного феномену;
- підвищеними вимогами до підготовки викладачів і фахівців у сфері декоративного мистецтва України та недостатнім рівнем науково-методичного забезпечення;
- наявністю позитивного досвіду функціонування закладів художньої й художньо-ремісничої освіти та відсутністю фундаментальних вітчизняних історико-педагогічних та історіографічних досліджень у вітчизняній регіоналістиці, зокрема з проблем навчання декоративного мистецтва в різних регіонах України.

Важливо зазначити, що нині Міністерством культури України вирішується питання про оновлення законодавчої бази з метою переосмислення ролі та значення народних художніх промислів для культурного й економічного розвитку України. Актуальність дослідження зумовлена об'єктивною необхідністю ретельного вивчення мистецько-освітніх процесів у художньо-ремісничих осередках України другої XIX – початку XX століття як важливого періоду розвитку вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва. Освітньо-мистецькі процеси, що відбувалися на теренах України в означений період, безперечно вимагають комплексного наукового аналізу та основних історико-педагогічних узагальнень задля використання педагогічного позитивного досвіду минулого в сучасному культурно-освітньому просторі.

Автор висловлює щиру вдячність за ґрунтовну допомогу в роботі й підтримку в процесі написання монографії професору Ю. О. Лянному, професору А. А. Сбруєвій, доценту М. А. Бойченко.

На глибоку подяку заслуговує ретельне рецензування роботи академіком НАН України М. Г. Жулинським, професором Т. Д. Кочубей, професором Н. А. Овчаренко та професором О. Л. Шевнюк.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВПРОВАДЖЕННЯ НАВЧАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМУ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

1.1. Історіографічний вимір дослідження

На основі бібліографічного та історико-хронологічного методів, за допомогою критеріїв історичного розвитку України та становлення процесу наукового пізнання, здійснено класифікацію історіографії проблеми. Так, уся вітчизняна й зарубіжна залучена до дослідження література розглянута в межах трьох умовно виокремлених історіографічних етапів (див. табл. 1.1):

Таблиця 1.1

Етапи процесу дослідження феномену декоративного мистецтва в історії художньої освіти України XIX – початку XX століття

Етапи	Назва етапу	Хронологічні межі
I етап	Дорадянського часу	1851–1917 рр.
II етап	Радянської доби	1917–1990 рр.
III етап	Незалежної України	1991–2020 рр.

– перший етап (1851–1917 рр.) – дорадянського часу – нижня межа якого зумовлена початком наукового дослідження проблеми в працях українських і російських дослідників, верхня – зміною соціально-політичного устрою в країні – розпадом (падінням) Російської імперії;

– другий етап (1917–1990 рр.) – радянської доби – межі якого продиктовані виключно змінами соціально-політичного устрою в країні – нижня – проголошенням Влади Рад, верхня – розпадом Радянського Союзу;

– третій етап (1991–2020 рр.) – незалежної України – розглядається від проголошення незалежності України й завершується часом проведення даного дослідження.

Характеризуючи перший, дорадянського часу, етап (1851–1917 рр.) розвитку наукової думки з історії становлення декоративного мистецтва та організації його навчання в Україні XIX – початку XX століття, важливо зазначити, що в Російській імперії внаслідок реформ, проведених у 1860-х роках, відбулися суттєві зміни в політичному й соціально-економічному житті країни, що спричинило значні зрушення в системі освіти на теренах України. Унаслідок зазначених факторів кустарні промисли стали об'єктом їх вивчення державними установами та громадськими товариствами (Міністерство державного майна, Департамент Торгівлі та Мануфактур, Міністерство Землеробства й Державного Майна, Російське географічне товариство, Російське історико-філологічне товариство, Російське археологічне товариство та інші).

Поштовхом до вивчення декоративного мистецтва як предмета наукового дослідження послужила перша міжнародна виставка творів декоративної творчості в Лондоні 1851 року та наукова праця історика мистецтвознавства, філософа (німця за походженням) Г. Земпера «Наука, промисловість і мистецтво» (Земпер, 1851) щодо поглядів на роль декоративної образотворчості в мистецтві й освіті. Указані фактори сприяли проведенню наукового дослідження декоративного мистецтва в Україні, що бере початок від середини XIX століття.

У 1860-ті роки було продовжено спроби наукового аналізу проблеми. Так, у розвідці І. Аксакова щодо вивчення торгівлі кустарними виробами на українських ярмарках автором розглянуто культурологічний аспект (Аксаков, 1858). Згодом, у 1861 році економістом О. Корсаком була підготовлена розвідка про кустарну промисловість на основі статистичних даних, зібраних Генеральним штабом і Міністерством державного майна, у якій автор відобразив важливість художніх кустарних промислів у соціально-економічному житті (Корсак, 1861), показав місце й роль кустарної промисловості в житті Російської імперії, оцінюючи даний вид промисловості як «вельми значну форму виробництва».

У 1870 роках О. Мещерський та К. Модзалевський продовжили описово-статистичні дослідження, що висвітлили стан традиційних художніх промислів Російської держави (у тому числі й у губерніях України) та були опубліковані за підтримки географічного товариства (Мещерський та Модзалевський, 1874). Проте вказана розвідка мала описово-статистичний характер, тому в роботі майже не здійснено історико-культурологічного аналізу проблеми.

Аналіз низки архівних матеріалів і наукової літератури дозволив установити, що з 1870-х років головну увагу дослідників декоративного мистецтва України було зосереджено на вивченні орнаментів як важливої складової народної художньої творчості. Так, у 1876 році українська письменниця й етнограф О. Косач-Драгоманова (Олена Пчілка) (1849–1930) опублікувала етнографічну розвідку «Український народний орнамент». У зазначеній книзі зібрано тридцять одну таблицю зразків узорів із детальним коментарем до кожного з них (Косач-Драгоманова, 1876). Згодом, у 1912 та 1927 роках ця розвідка була перевидана вже під назвою «Українські узори» (1912). У 1880 році промисли досліджував Л. Соколовський, який надав характеристику місцевим промислам і намагався визначити час виникнення їх у даній місцевості (Соколовський, 1883). Важливо відзначити, що до вивчення орнаментів долучилася й засновниця Харківської художньої школи педагог-художник М. Раєвська-Іванова (1840–1912). Зокрема, за її авторством у 1896 році було надруковано перший підручник із декоративно-прикладного мистецтва «Прописи елементів орнаменту» (Раєвська-Іванова, 1896), згодом праці «Досвід програми викладання малювання у недільних класах для ремісників» (Раєвська-Іванова, 1895), «Азбука малювання для сім'ї та школи: керівництво для батьків та вихователів» (Раєвська-Іванова, 1882), «Про викладання малювання в наших освітніх закладах по американському методу, спільно з малюванням живих рослин» (Раєвська-Іванова, 1896), що дали відомості про становлення художньо-педагогічної освіти в регіоні України з центром у Харкові.

Перелічені та проаналізовані праці дають уявлення не тільки про розробку методик викладання основ образотворчої грамоти, формування педагогічних підходів до підготовки фахівців декоративного мистецтва, але й про етапи становлення закладів художньої освіти, на основі яких розвинулися місцеві осередки навчання ремісників.

Першою найбільш детальною статтею про гончарні осередки Полтавської губернії, де автор в контексті окресленої проблеми розглядає й Глинське гончарство, є розвідка І. А. Зарецького (Зарецкий, 1864, с. 229–248). У цьому ж році була опублікована робота В. Селезньова «Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом (керамика)», що вмістила загальні відомості про виготовлення й оздоблення гончарних виробів (Селезнев, 1894).

Важливі економіко-статистичні відомості щодо нашого дослідження було знайдено в статті В. Морачевського (1903) «Промисли і заняття населення Росії» з географічним описом, за висловом автора, «Малоросії», де надав відомості про технологічні особливості виготовлення гончарних виробів, характерних для всіх регіонів України (Морачевский, 1903, с. 180–185).

Починаючи від кінця XIX століття, з’явилися публікації про історію та розвиток окремих художніх закладів України, які маємо підстави вважати осередками підготовки майбутніх викладачів образотворчого й декоративного мистецтва. У цій групі наукових джерел дореволюційного етапу міститься окрема інформація щодо розвитку методичних засад підготовки майбутніх фахівців на місцях. Це публікації таких науковців, як Є. Рєдін «Харків – як центр художньої освіти півдня України» (Рєдін, 1894), «Харківська школа вишуканих мистецтв» (Рєдін, 1895), С. Уваров «Десятилетие Министерства народного просвещения: (1833–1843)» (Уваров, 1864), «Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой с 1869 года до 1894 и отчет школы за 1893 год» (Раєвська-Іванова, 1894), «Отчет Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой за 1890/1891 учебный год» (Раєвська-Іванова,

1892), які ознайомили з поглядами сучасників на становлення художньої освіти в України й висвітлили витоки формування системи підготовки майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва, новітні педагогічні методики викладання, діяльність окремих художників-педагогів, розкрили головні засади організації освітнього процесу. Дореволюційні публікації початку XX століття – «Преподавание искусств в Императорском Харьковском университете: к истории Императорского Харьковского университета (1805–1905)» (Рєдін, 1905), «Из гимназических воспоминаний» (Сумцов, 1905) – надали уявлення як про організацію художньої освіти, так і про становлення методики викладання декоративно-прикладного мистецтва, що в подальшому вплинуло на розвиток художньої освіти в Харкові зокрема та Україні загалом.

Наведені факти свідчать про початок видання науково-методичної літератури з навчання декоративного мистецтва в досліджуваному регіоні. Доречно зазначити, що до дослідницької роботи педагога М. Раєвської-Іванової долучились і її учні – живописці С. Васильківський та М. Самокиш. Вони виконали велику кількість замальовок українських орнаментів вишивок XVII–XVIII століття, що ввійшли до альбомів: «З української старовини» (1910) і «Мотиви українського орнаменту» (1912). Указані розробки використовувалися в якості наочності у викладанні декоративного мистецтва в досліджуваний період. Доцільно зауважити, що в цьому самому (1912) році К. Широцький на сторінках московського журналу «Українське життя» (метою видання якого було ознайомлення російських читачів з українськими культурними надбаннями й піднесенням української національної свідомості) опублікував статтю про важливість дослідження орнаментики «Мотиви українського орнаменту: до альбому художника С. Васильківського» (Широцький, 1912). Означене вказує на підтримку професійними та прогресивними вітчизняними художниками та провідними науковцями-мистецтвознавцями організації навчання ремісників і їх активної участі в розробці наочної та методичної літератури.

У ході наукового пошуку встановлено, що «Харьковские губернские ведомости» в розділі «Хроніка» розміщували публікації, присвячені 15, 20-річчю приватної художньої школи М. Раєвської-Іванової (1884), (1889), та у своїх рубриках публікували і коментували наукові доробки художниці-педагога. Ці факти та напрацювання С. Раєвського «К вопросу об организации ремесленной школы» (Раєвський, 1882) про організаційно-змістові засади навчальної роботи в Харківській малювальній школі засвідчили початок публікації історико-педагогічних та методологічних праць щодо навчання декоративного мистецтва в Україні досліджуваного періоду.

Варто наголосити на тому, що наприкінці XIX століття набули популярності друковані таблиці із зображенням традиційних орнаментів для використання в навчальній роботі з образотворчого мистецтва. Наприклад, дослідницею П. Литвиновою було зібрано й підготовано до друку орнаменти вишивок, ткацтва й малюнків Чернігівської та Полтавської губерній (Литвинова, 1877), Чернігівської губернії Глухівського повіту (Литвинова, 1878а), Чернігівської губернії, повітів: Конотопського, Кролевецького, Новгород-Сіверського та Стародубівського (Литвинова, 1878б). Таким чином, вищевказані праці засвідчили популярність розробок наочності до навчального курсу декоративно-мистецького спрямування.

Одним із перших науково-етнографічних досліджень про орнаментику та символіку писанок є праця Н. Сумцова «Писанки» (1891), надрукована в журналі «Київська старовина» (Сумцов, 1891), що вказує на початок ґрунтовного теоретичного опрацювання основ теорії та практики декоративного мистецтва за видами традиційної народної творчості. Поглиблену увагу до феномену української орнаментики продемонстрували чисельні статті на сторінках періодичної преси. Зокрема, дослідники й діячі культури, науки, мистецтва почали публікувати свої розвідки в провідних мистецьких виданнях, наприклад: «Мистецтво та художня промисловість» («До історії народного орнаменту»

(Маковський, 1899), «Про орнамент» (Сластіон, 1903), на шпальтах археологічного журналу АЛЮР, заснованого археологом М. Біляшівським, який, до речі, опублікував свої розвідки «Про Український орнамент» (Біляшівський, 1908), «Про Український орнамент: нарис» (Біляшівський, 1909) у «Записках Українського Наукового Товариства» та «Дещо про Українську орнаментику» (Біляшівський, 1913) у журналі «Сяйво» (Київ). Відтак, у ході проведення історіографічного аналізу з'ясовано, що орнамент як феномен декоративного мистецтва та як основа навчання ремісників, фахівців декоративно-прикладного мистецтва від другої половини XIX століття став предметом наукового дослідження багатьох етнографів, археологів, мистецтвознавців, художників, педагогів.

Розвідками першого дореволюційного етапу, що започаткували основи наукового мистецтвознавчого аналізу художніх особливостей декоративно-прикладного мистецтва України, виявилися етнографічні праці М. Біляшівського «Про український орнамент» (1909) (Біляшівський, 1909) та К. Широцького «Художественное убранство украинского дома» (1914) (Широцкий, 1914). У контексті дослідження дотичних проблем автори торкнулися теми орнаментування та функціонування гончарних виробів, їх значення в житті та побуті українців.

Вагомими матеріалами для нашого дослідження були праці Комісії по дослідженню кустарної промисловості в Російській імперії, що активно діяла наприкінці XIX століття, з метою встановити стан кустарних промислів у країні. Так, аналіз згаданих матеріалів уможливив встановити участь глинських гончарних виробів на виставках різних рівнів, зокрема на сільськогосподарській виставці в Харкові (Предметы кустарной промышленности на сельскохозяйственной выставке в г. Харькове, 1888, с. 97–101). Слід виокремити розвідку С. Лисенка (1900) про гончарні промисли Роменського повіту Полтавської губернії, в якій приділено досить велику увагу гончарству в Глинську (Лысенко, 1900, с. 347).

Найбільш чисельними статистичними матеріалами стосовно становлення художньо-ремісничої освіти у галузі підготовки фахівців

художньої кераміки виявлено статистичні звіти, доповіді, повідомлення тощо. Зокрема, «Звіт Полтавської земської управи за 1898 рік» (1899) (Отчет Полтавской губернской земской управы за 1898 год, 1899), «Звіт про діяльність Глинської навчальної гончарної майстерні за 1908 рік» (1909) (Отчет о деятельности Глинской учебной гончарной мастерской за 1908 г., 1909, с. 7–9): містять відомості про становлення й розвиток професійної школи гончарства в Глинську, внесок земства в розвиток осередків художнього гончарства. Наразі, у результаті аналізу вищезазначених джерел нами виділено окремі, переважно статистичні й економічні фрагментарні відомості про розвиток традиційного гончарства в Глинську. Переважна більшість літературних джерел цього етапу висвітлює стан глинського кустарного виробництва в другій половині XIX – на початку XX століття. Варто відмітити, що в першому етапі – дорадянського часу – майже не досліджується історія становлення освіти гончарів і характеризується:

– обмеженістю літературних джерел;

– розвідки мають вибірковий, фрагментарний характер у контексті вивчення дотичних проблем;

– основна інформація міститься в статистичних звітах управи губернських і повітових земств і доповідях Комісії по дослідженню кустарної промисловості в Російській імперії.

Важливо зазначити, що в XIX – на початку XX століття велику роботу для розвитку декоративного мистецтва на теренах України проводили земства. Особливо активно та плідно працювало керівництво Полтавського губернського земства, видавнича діяльність якого сприяла публікації низки наукових розвідок «Мотиви малоросійського орнаменту гончарних виробів» (Мотиви, 1882), «Мотиви малоросійського орнаменту» (Мотиви, 1907), а також альбоми й таблиці до цих і багатьох інших видань.

Разом із тим, вважаємо за необхідне підкреслити, що питання необхідності дослідження феномену української орнаментики як вагомої

складової всіх видів народної творчості неодноразово розглядалося на з'їздах художників, археологічних з'їздах, на нарадах із питань про видання альбомів орнаментики (які стали першими наочно-методичними посібниками в навчанні декоративного мистецтва). Підтвердженням цьому є опубліковані в етнографічному журналі «АЛЮР» за 1903 рік матеріали О. Сластіона «З'їзд художників з видання народного орнаменту» (Сластіон, 1903а), «Друга нарада з видання альбому малоросійського орнаменту» (Сластіон, 1903б).

Феномен декоративного мистецтва України не залишив байдужим і зарубіжних дослідників. Означена проблема знайшла висвітлення в роботах російських науковців – мистецтвознавців: «Відмінні риси південноросійської народної орнаментики», «Праці III-го археологічного з'їзду в Росії» (Волков, 1878), «Лотос у малоросійському орнаменті», «Праці XIV археологічного з'їзду в Чернігові 1909 року» (Міллер, 1911); археологів: «Поїздка до Центральної Росії для збирання етнографічних колекцій», «Про деякі символічні знаки, притаманні первіснообщинній орнаментиці всіх народів Європи та Азії», «Праці Ярославського обласного з'їзду» (Бобринський, 1902); етнографів: «Нариси з історії слов'янського орнаменту: людська постать в російському тератологічному рукописному орнаменті XIV століття» (Некрасова, 1914), «Матеріали з етнографії Росії» (Могилянський, 1910). Дослідження орнаментики стали теоретичною основою навчання декоративного мистецтва України.

Деякі особливості розвитку текстильних промислів середини XIX століття на Харківщині детально досліджувала та описувала співробітниця Відділу сільської економіки й сільськогосподарської статистики В. Доливо-Добровольська, публікації якої відображали результати дослідницької роботи з практичною роботою дослідниці стосовно поширення серед ткачів України новітніх технологічних підходів до ручного ткання й роботи на вдосконалених ткацьких верстатах-літаках (Доливо-Добровольська, 1897). Публікацією першої найбільш детальної статті про кролевецьке художнє ткацтво (1891)

В. Доливо-Добровольської, яка була відряджена Міністерством державного майна Російської імперії в Чернігівську губернію з метою дослідження стану ткацького виробництва в 1891 році (Доливо-Добровольская, 1894). Дослідниця зібрала значну кількість статистичних даних, вивчила соціальний стан ткачів та подала деякі висновки щодо можливих напрямів підтримки виробництва. Так, наприклад, був проведений перепис господарств та кількості верстатів, проаналізовані ціни та стан ринку, визначено неможливість заробітку лише ткацьким ремеслом і залучення дітей до праці, непривабливі умови учнівства в майстрів на умовах річного найму, неврегульовані торгівельні відносини, що призводило до зубожіння ремісників, відсутність сучасного технологічного обладнання (станків-літаків). Все це підсумовувалося висновками про необхідність провадження земством політики підтримки кролевецьких ткачів.

Важливими матеріалами для нашого дослідження були праці Комісії із дослідження кустарної промисловості в Російській імперії. У результаті аналізу зазначених джерел нами виокремлено відомості про стан кролевецького ткацтва в кінці XIX – на початку XX століть. У результаті наукового пошуку вдалося з’ясувати, що в 1895 році в м. Кролевець організовано земський губернський кустарний склад, що забезпечував ткачів сировиною, установлював ціни на вироби, відповідав за їх реалізацію, організовував участь кролевецьких виробів у ярмарках і виставках різних рівнів (Воронцов, 1902).

Розвідками першого етапу, що започаткували напрям наукового мистецтвознавчого аналізу художніх особливостей кролевецького ткацтва, виявилися праці М. Біляшівського «Про український орнамент» (1909) та К. Широцького «Художественное убранство украинского дома» (1914) (Широцкий, 2014). У контексті дослідження дотичних проблем автори торкнулися теми колористики, стилістики й композиції орнаментування кролевецьких виробів, а також їх функціонування. Отже, зазначимо, що дослідження кролевецького ткацтва в першому

етапі – дореволюційному – характеризується обмеженістю літературних джерел, окремі розвідки мають вибірковий характер, основна інформація міститься в статистичних звітах і доповідях Комісії із дослідження кустарної промисловості в Російській імперії.

Необхідно наголосити, що приділяючи соціально-економічним проблемам значну увагу й висвітлюючи особливість економічного розвитку Російської імперії, деякі автори дещо ідеалізували кустарні промисли. Так, концептуальний аналіз публікацій В. Воронцова та Л. Соколовського показав, що у своїх працях дописувачі на основі зібраного ними фактичного матеріалу доводили науковій і громадській спільноті здатність дрібного товарного виробництва існувати певний час разом із заводами та фабрикам (Соколовський, 1883). У результаті аналізу зазначеного дослідження було встановлено кількісний склад кустарів у різних повітах та обсяги кустарного виробництва в Харківській губернії.

Отже, можемо стверджувати, що статистико-економічний характер переважної більшості досліджень етапу дорадянського часу пояснюється тим, що кустарні промисли з XIX століття, а точніше від 1860-х років, потрапили в поле економічних інтересів уряду. Серед наукових праць етнографічного характеру XIX століття, присвячених аналізові розвитку народних художніх промислів на території українських земель, слід відзначити розвідки істориків, етнографів, культурологів, діячів культури і мистецтв, які своєю чергою теж досліджували розвиток кустарних промислів. Аналіз праць дослідників-етнографів К. Залеського, В. Іванова, В. Морачевського, М. Петрова, М. Савицького, В. Саранцева, В. Харизоменова показав, що вони позитивно та з підтримкою ставилися до діяльності народних промислів в Україні другої половини XIX – початку XX століття. Розглядаючи традиційні художні кустарні промисли, вищезгадані дослідники виявили тенденції до зростання чисельності майстрів, обґрунтували підстави до створення умов виникнення нових видів народного кустарного виробництва, удосконалення технік народних художніх промислів. Серед цих праць особливо цінним для аналізу

розвитку декоративного мистецтва України виявлено дослідження О. Твердохлєбова, у якому детально описано художні вироби народних майстрів Охтирського повіту (Твердохлебов, 1888).

До культурологічних студій народних художніх промислів України відносимо дослідження провідного фахівця Відділу сільської економіки й сільськогосподарської статистики С. Давидової, оскільки на зламі XIX і XX століть вона була визнана одним із найавторитетніших дослідників жіночих художніх текстильних виробництв (Давидова, 1892). У монографії С. Давидової, написаної в співавторстві з К. Полоцькою, К. Беренс і К. Свідерською, та в її численних вагомих наукових працях висвітлено специфіку становлення означених промислів на теренах України досліджуваного періоду. До вивчення вищеозначеної тематики долучився В. Бабенко. Праця «Коцарство в Харьковской губернии», у якій автором розглянуто географію коцарства та закономірності розвитку традиційного кустарного виробництва текстилю в межах Харківської губернії розміщена в матеріалах XII археологічного з'їзду 1902 року (Бабенко, 1902).

На початку XX століття до вивчення розвитку народних художніх промислів України все активніше стали звертатися дослідники-етнографи, наприклад «Местные промыслы населения Харьковской губернии (Авілов, 1905). Вагоме значення в історіографії проблематики нами відведено розвідкам М. Сумцова, які було опубліковано в провідних тогочасних виданнях, як-от: «Киевской старине», «Этнографическом обозрении», «Сборнике Харьковского историко-филологического общества», «Сборнике Русского филологического общества». Загалом, М. Сумцов опублікував понад три сотні наукових, науково-популярних і публіцистичних праць. Зокрема, окремі регіональні особливості розвитку традиційних ремесел Охтирського повіту Харківської губернії схарактеризовано ним у «Очерках народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 года по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)» та деякі напрями розвитку традиційних народних художніх промислів висвітлено в ґрунтовній праці «Слобожане: Історико-етнографічна розвідка».

Щодо вивчення питань розвитку освіти слід виокремити працю Н. Бунге «До питання про народну освіту в Росії» (Бунге, 1901), у якій дослідником було висвітлено вплив реформ на освітні процеси. Автор зосередив увагу на тому, що позитивний розвиток шкільництва в Росії того часу полягав у різнотиповості, що сприяло, за Н. Бунге, як кількісному, так і якісному зростанню приватних закладів освіти. Разом із тим, Н. Бунге підкреслював, що розвиток тогочасної освіти цілком залежав від допомоги меценатів і благодійників.

Таким чином, перший етап дослідження організації навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття характеризується започаткуванням вивчення розвитку ремісництва, що розглянуто в розвідках регіональних українських істориків. Регіоналістика робіт відзначена переважно описовим характером, оскільки вивчення питання промислів у другій половині XIX століття відбувалося на основі зібраних статистичних та економічних відомостей, а також етнографічної інформації. Відомо, що тільки деякі розвідки містять узагальнюючі й аналітичні матеріали. Разом із тим, характеризуючи сільські художні промисли, підкреслимо, що в розвідках засвідчено позитивні тенденції: зростання чисельності майстрів-ремісників, зафіксовано появу нових промислів, започаткування мережі закладів освіти задля навчання кустарів новітнім технікам і технологіям декоративного мистецтва.

Характеризуючи перший історіографічний етап розвитку наукової думки з історії навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття, можемо констатувати, що від другої половини XIX століття розпочато спроби наукового аналізу проблеми:

–у практичному аспекті розпочато дослідження особливостей розвитку кустарних виробництв, народних художніх ремесел та організації їх навчання;

–у теоретичному аспекті започатковано: дослідження педагогічних підходів зарубіжних учених до викладання предметів галузі декоративного мистецтва; розробку власних теоретико-методичних

матеріалів підготовки ремісників, фахівців декоративного мистецтва; вивчення орнаментів як теоретичної основи навчання декоративно-прикладного мистецтва.

Другий історіографічний етап – радянської доби (1917–1990 рр.) – відзначився використанням фрагментарних даних про освітні процеси в галузі розвитку народних художніх промислів, здебільшого основаних на матеріалах опитування, анкетних і особистих обстеженнях. На наш погляд, дослідження етапу радянської доби варто розпочати з праці М. Сумцова «Слобожане: Історично-географічна розвідка» (Сумцов, 1918), що проливає світло на соціально-історичні умови розвитку всіх галузей регіону досліджуваного періоду. У радянську добу робота з дослідження орнаменту як основи теорії та методики навчання декоративного мистецтва, розпочата в дореволюційних розвідках, була продовжена українськими вченими. Так, у 30-ті роки ХХ століття продовжено розвиток питань теорії декоративного мистецтва в працях Д. Щербаківського «Символіка в українському мистецтві» (Щербаківський, 1921) та Ю. Павловича «До питання про еволюцію українського народного орнаменту» (Павлович, 1929). Подальше наполегливе збирання відомостей та фактологічного матеріалу про окремі види народної творчості уможливило розширення кола теоретичних питань щодо конкретних видів традиційних ремесел України. Свідченням цього факту є праці науковців: В. Щербаківського «Основні елементи орнаментації українських писанок та їхнє походження» (Щербаківський, 1925), «Український килим (попередні студії)» (Щербаківський, 1927), Н. Онацького «Українські килими» (Онацький, 1922), «Старе Українське шкло» (Онацький, 1922), «Українські вишивки» (Онацький, 1922), «Українська порцеляна» (Онацький, 1931), М. Щепотьєвої «Проблеми композиції в орнаменті Українського килима» (Щепотьєва, 1925), А. Зарембського «История и техника тканья украинских килимов» (Зарембський, 1928).

Зародження порівняльних студій у технологічних і стилістичних підходах до створення декоративних виробів відзначено в праці

Б. Крижанівського «Орнамент українських і румунських килимів» (Крижановський, 1926).

Важливого значення в контексті нашого дослідження мають регіональні дослідження видів народної творчості, як-от: «Старовинні кахлі Сумщини» (Онацький, 1927), «Мистецтво Слобожанщини» (Таранушенко, 1928). Варто зазначити, що В. Щербаківський, який від 1922 року жив у еміграції, основну увагу в наукових розвідках зосереджував на археології, проте вивчав водночас історію традиційного мистецтва України, читав публічні лекції та виступав із доповідями на слов'янських і міжнародних з'їздах про народне декоративне мистецтво (гончарство, килимарство, різьблення, народну архітектуру тощо). Особливо ґрунтовною є його розвідка щодо орнаментації в українському писанкарстві.

Аналіз ґенези народних ремесел та їх застосування в промисловості висвітлювали розвідки «Кустарная промышленность и ее современная проблема» (Лященко, 1922), «История народного хозяйства в России XIX – XX вв. (Начало индустриализации и разложения крепостного права)» (Пічета, 1922), «Сельское хозяйство капиталистической России (от реформы 1861 г. до революции 1905 г.» (Гайстер, 1928), «Основные тенденции эволюции форм промышленности вообще и мелкой промышленности в особенности» (Рибніков, 1927), завдяки яким ми маємо уявлення про погляди сучасників щодо місця й важливості ремесел у соціальному, культурно-освітньому, індустріальному розвитку суспільства досліджуваного періоду. Щодо розвитку ремесел у контексті дослідження промисловості Харківської губернії в праці «Промышленность Харьковской губернии до войны и в настоящее время» (Потресов, 1923).

Вагомим внеском у розвиток мистецтвознавчої науки в межах досліджуваної проблематики є наукова розвідка «Історія українського орнаменту: з передмовою Миколи Макаренка» (Павлуцький, 1927). У праці історика мистецтва проаналізовано можливі витоки, причини та

шляхи формування української орнаментальної системи як важливої складової національної культури. У передмові до видання М. Макаренко висвітлив історію виходу й особливості цього видання. Окремим додатком подано фотографії та малюнки орнаментів.

У працях науково-методичного характеру, наприклад, «Побудова візерунків» (Гінзбург, 1929), «Лінійна композиція та узорні схеми в орнаменті деяких килимів» (Берченко, 1926) простежується становлення навчально-методичних засад навчання декоративно-прикладного мистецтва.

Свідченням участі творів народних промислів України XIX – початку XX століття у престижних виставках радянської доби, а також експонування виробів України в новостворених музеях регіону, є публікації «Музеї на Україні» (у збірках музеїв Лебедина, Сум, Харкова, Чернігова (Дубровський, 1929), «Виставка тканини: каталог», виставка приватного колекціонера Б. Жука в Києві (1927), що вказує на значущість мистецької спадщини різних видів української народної творчості, яка перевірена й доведена часом.

Важливо назвати праці російських учених щодо значущості виховної ролі традиційного мистецтва у формі художньої праці: «Художественное творчество и воспитание» (Бакушинський, 1925) та «Народна педагогіка» (Виноградов, 1926), «Школа и общество» (Дьюї, 1925).

Є. Спаської, яка провела велику пошукову роботу з висвітлення розвитку кролевецького ткацтва в 1930-ті роки. У зв'язку з арештом у 1934 році (була заслана на три роки до Казахстану) роботу було тимчасово припинено. Через статус «ворога народу» ще довгий час відхилялися будь-які спроби публікацій. Лише в 1962 році була оприлюднена стаття про скупників Риндіних «Господарство кролевецьких скупників Риндіних» (Спаська, 1962). У роботі Є. Спаська опрацювала два важливих джерела: свідчення кролевчанина А. Кибальчича та рукописи земського чиновника, завідувача кустарних складів А. Голосова. Крім того, Є. Спаська, намагаючись висвітлити

історію трьох поколінь приватних скупників Риндіних, проводила інтерв'ювання місцевих старожилів-ткачів. З аналізу надрукованого матеріалу можна зробити висновок, що висвітлення фактів було обмежено певною мірою редакційною політикою радянської доби.

40–50-ті роки XX століття (з відомих історичних причин) дослідження навчання декоративного мистецтва України майже не поповнилися новими розвідками. Вагомим здобутком історії мистецтва радянської доби є ґрунтовні праці діячів на ниві української культури й освіти в еміграції. Наприклад, «Український орнамент» у змісті книги «Українська культура: лекції за редакцією Д. Антоновича» (Антонович, 1940). Ця глибока розвідка з історії української культури в подальшому зазнала неодноразового перевидання, що свідчить про значущість доробку вченого як для вітчизняної, так і світової історії культури й мистецтва. Варто також назвати зарубіжні видання узагальнюючого характеру «Орнаменти в історичних стилях» (Січинський, 1940), «Український орнамент» (Січинський, 1943) та працю «Орнаментація Української хати» (Щербаківський, 1950). Крім аналізу теорії орнаменту декоративного мистецтва, важливим є дослідження історії розвитку традиційного мистецтва, художніх промислів: «Очерки по истории украшения тканей» (Соболєв, 1934), «Народні художні промисли на Україні» (Калиниченко, 1941) і дослідження еволюції окремих видів декоративного мистецтва, синтезу мистецтв: «Архітектура і художня промисловість» (Антоненко, 1941). Свідченням зростаючої ролі майстра-наставника, майстра-художника, майстра-педагога є розвідка «Народное декоративное искусство Украины и его мастера» (Бабенчиков, 1945).

Подальшого поглиблення в другому історіографічному етапі набули розвідки щодо організаційно-педагогічних засад Харківської художньо-ремісничої школи, простежується посилення уваги науковців до персоналії її засновниці М. Раєвської-Іванової, прослідковується її зацікавленість творчим методом навчання й виховання: «Доля художниці» (Гаврилова, 1958а) та «Раевская-Иванова М. Д. (О первой русской женщине,

получившей официальное звание художника в России)» (Гаврилова, 1958б). Дослідження художньої освіти відображені в працях «Академия художеств и художественное образование на Украине во второй половине XIX века» (Яворська, 1956), публікацією епістолярної спадщини П. Чистякова (підготували до друку Є. Белютін та Н. Молєва) «Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919» (Чистяков, 1953).

У 60–70-ті роки XX століття активізує діяльність вітчизняна та зарубіжна (російська) наукова спільнота щодо вивчення декоративного мистецтва України. Зокрема, альбом «Орнамент Української вибійки: Альбом» (Новицька, 1950) та низка статей, як-от: «Деякі питання теорії орнаментального мистецтва» (Запаско, 1959), «Народний орнамент як історичне джерело» (Іванов, 1958) тощо. Слід відзначити пожвавлення мистецтвознавчих досліджень російських науковців, наприклад, «Орнамент – почерк епохи» (Соколова, 1972–1973). Подальші розвідки щодо вивчення українського орнаменту характеризуються різновекторними напрямами досліджень. Зокрема, мистецтвознавчий аспект дослідження переслідували у своїх роботах науковці: В. Любченко «Орнамент у прикладному мистецтві» (Любченко, 1977), О. Найден «Орнамент українського народного розпису» (Найден, 1989), Г. Удріс «Український народний орнамент кінця XIX – початку XX століття» (Удріс, 1993); методичні засади проведення етнографічних досліджень описала науковець Г. Маслова «К методике полевого изучения орнамента, 1977» (Маслова, 1979), етнографічний аспект за основу своїх досліджень обрала Н. Охріменко «Побутові реалії в тканих орнаментальних мотивах Полісся» (Охріменко, 1989).

Відтак, проведений історіографічний аналіз дослідження орнаменту як базової теоретичної складової змісту навчання декоративного мистецтва науковцями етапу радянської доби дає підстави стверджувати, що:

– проблема дослідження орнаменту не залишилася поза увагою науковців досліджуваного періоду, навіть у складні роки лихоліття;

– започатковано вивчення закономірностей орнаментальної структури окремих ремесел у зв'язку зі значним поглибленням фактологічного матеріалу різних видів декоративного мистецтва;

– виокремлено напрями наукового пізнання орнаментики: мистецтвознавчий, історичний, етнографічний, археологічний, педагогічний.

Поряд із ґрунтовним науково-теоретичним аналізом орнаментики творів декоративного мистецтва, важливим у контексті навчання декоративно-прикладного мистецтва є питання традиційності. Так, у 1970 роках зазначеній проблематиці присвячено розвідки «Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис» (Воропай, 1966), «Традиции и новаторство в украинском советском народном искусстве» (Бутник-Сіверський, 1964), «О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории» (Каган, 1961), «Вопросы теории народного искусства» (Богатырев, 1971), «Искусство и ремесло: к вопросу о природе народного искусства» (Канцедикас, 1977). На особливу увагу в нашому дослідженні заслуговує праця Г. Волкова «Етнопедагогіка» (Волков, 1974), у якій уперше до наукового обігу було введено термін «етнопедагогіка», вагомою складовою якої є навчання й виховання засобами народного традиційного декоративного мистецтва, що обґрунтовано в указаній роботі.

Зауважимо, що Л. Шевченко, етнограф Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, у 1954 році захистила дисертаційне дослідження на тему «Соціалістичний побут і культура ткачів художньо-промислової артілі імені 20-річчя Жовтневої революції (м. Кролевець)» на здубуття наукового ступеня кандидата історичних наук (Шевченко, 1954). Робота цінна для нашого дослідження тим, що в ній висвітлено краєзнавчий матеріал – відомості про історію становлення ткацтва на Кролевеччині як художнього промислу радянської доби в першій половині XX століття за 30 років існування артілі. Також проведене дослідницею опитування розкриває соціальні й

побутові умови життя та праці кролевецьких ткачів за часів Російської імперії та в 1950-ті роки, де окремої уваги заслуговують замальовки житла та дослідження традиційного вбрання. Про сюжетно-тематичні зміни в розвитку кролевецького ткацтва етапу радянської доби свідчить стаття художника кролевецької ткацької фабрики І. Дударя «Образ вождя – в художніх виробах» (1968).

Серед науковців, які досліджували кролевецьке традиційне ткацтво в контексті вивчення історії декоративно-прикладного мистецтва України, необхідно виділити Б. Бутник-Сіверського (Бутник-Сіверський, 1970), Я. Запаска (Запаско, 1969), С. Маслєніцина (Масленицин, 1982), Д. Степовика (Степовик, 1982). Етнограф П. Мусієнко (Мусієнко, 1969) ввів до наукового обігу книгу Управи ткацького ремесла міста Кролевця за 1781 рік (до речі, ця дата є найнижчою хронологічною межею дослідження кролевецького художнього ткацтва), з'ясував прізвища кролевецьких ткачів кінця XVIII століття, описав їх вироби, особливості орнаментації. Інтерес для нашого дослідження становлять статті про використання мотивів народного кролевецького ткацтва – у дизайні інтер'єру: Л. Жоголь (Жоголь, 1986), В. Самойлович (Самойлович, 1972); в дизайні одягу: Г. Горіна (Горина, 1974), Н. Дворнікова (Дворнікова, 1968).

Необхідно відзначити працю В. Регентюк «Кролевецкий орнамент» (Регентюк, 1970), у якій узагальнено основні риси композиційно-орнаментальної структури кролевецьких рушників: симетричність зображення, чітка система червоних форм на білому тлі, чергування орнаментальних мотивів із горизонтальними смугами.

У публікації Л. Жоголь «Унікальність кролевецького рушника» (Жоголь, 1988) авторка акцентує увагу на своєрідності композиційно-кольорового оформлення кролевецьких рушників, у яких переважає орнаментальна композиція над фоном, на білому, рідше червоному, тлі густо-насичено ткався орнамент. Етап дослідження кролевецького ткацтва радянської доби відбувався в умовах панування комуністичної

ідеології, що позначилося на виборі тематичних композицій тканих виробів, і засвідчило відхилення від традицій. Важливо зазначити, що в першій половині XX століття через соціально-політичні причини) дослідження кролевецького ткацтва майже не поповнилося новими розвідками. Аналіз літературних джерел уможливив установити, що вивчення розвитку кролевецького ткацтва відбувалося в контексті дослідження історії декоративно-прикладного мистецтва України. Проте, слід підкреслити, що в історіографічному етапі радянської доби започатковано висвітлення:

– окремих аспектів історії становлення кролевецького текстилю;

– особливостей орнаментики кролевецького ткацтва;

– можливостей використання мотивів кролевецького текстилю в дизайні інтер'єру та дизайні одягу.

Важливим для вивчення історіографії другого етапу є відомості щодо дослідження осередків кераміки в Україні, які, фактично, у означеному історичному періоді, було започатковано мистецтвознавцем керамологом Ю. Лащуком у 1960-х роках. Із його доробку вважаємо необхідним виділити докторську дисертацію «Українська народна кераміка XIX – XX століття», у якій автором упорядковано географічні, статистичні, технологічні та стильові дані багаторічних досліджень гончарних промислів, що були розташовані на теренах України, в тому числі й у Глинську.

Серед науковців радянської доби, які досліджували регіональні осередки кераміки в контексті вивчення історії декоративно-прикладного мистецтва України, необхідно виділити Б. Бутник-Сіверського (1970), Я. Запаска (1969), С. Маслєніцина (1982), Д. Степовика (1982). Гончарні промисли України, виробництво та оздоблення керамічних виробів (серед яких згадується й кераміка Глинська) розглядали О. Хохлова (1969) (Хохлова, 1969), Ф. Петрякова (1985) (Петрякова, 1985). Для нашого дослідження особливий інтерес становлять статті керамолога О. Пошивайла «Гончарный промысел

Украины: современное состояние и задачи пропаганды традиций» (1987), «Гончарні цехи Лівобережної України XVII – на початку XIX століття» (1986), на сторінках яких автор подає історичні відомості щодо становлення й розвитку гончарних осередків Полтавської губернії, серед яких розглядається й становлення гончарства в Глинську. Необхідно відзначити методичні рекомендації О. Пошивайла «З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть» (1989) про особливості використання елементів методики навчання кераміки в гончарних осередках Полтавської Губернії.

Розвідка Л. Борисенка (1973) «Історія Глинського індустріального технікуму» поклала початок вивчення професійного навчання майстрів-гончарів у Глинську. У публікаціях В. Самойлович (1972) «Українське народне житло (кінця XIX – початку XX століття)» побутування керамічних виробів у традиційному помешканні українців та використання їх (гончарних виробів) у дизайнерських розробках сучасного житлового та громадського інтер'єрів: Л. Жоголь (1986) «Декоративное искусство в современном интерьере».

Отже, другий етап, радянської доби, дослідження Глинської художньої кераміки (1917–1990), відбувалося в умовах панування комуністичної ідеології, що позначилося на відсутності досліджень у галузі вітчизняної керамології взагалі та вивчення особливостей розвитку Глинського гончарства, зокрема в першій половині XX століття (через соціально-політичні причини дослідження Глинської художньої кераміки в означеному етапі майже не поповнилося новими розвідками).

Аналіз літературних джерел другої половини XX століття уможливив встановити, що вивчення розвитку глинського гончарного осередку в етап історіографії радянської доби відбувалося переважно в контексті:

– дослідження історії декоративно-прикладного мистецтва України;
– вивчення історії становлення вітчизняних осередків гончарства.

Проте, слід підкреслити, що в другий історіографічний етап досліджень радянської доби, започатковано розгляд можливостей використання гончарних виробів у дизайні сучасного житлового та громадського інтер'єрів, зафіксовано поодинокі розвідки щодо історії професійної освіти гончарів Глинська, а також висвітлення можливостей використання досвіду навчання майстерності гончарства в гончарних осередках Полтавської губернії в другій половині XIX – на початку XX століття з метою підтримки й розвитку традиційного ремесла.

Отже, підсумовуючи особливості другого історіографічного етапу дослідження Глинської художньої кераміки (1917–1990), з наведених вище фактів робимо висновок про розширення напрямів дослідження глинської кераміки як осередку народної художньої творчості в публікаціях етапу радянської доби: історичний, етнографічний, культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний (див. табл. 1.2).

Таблиця 1.2

Напрями дослідження глинської художньої кераміки радянського історіографічного етапу (1917–1990)

Напрями	Автори
Історичний	Б. Бутнік-Сіверський, Я. Запаско
Етнографічний	Л. Петрякова, О. Пошивайло, О. Школьна
Культурологічний	В. Самойлович, О. Хохлова
Мистецтвознавчий	Ю. Лащук, Ф. Петрякова, Д. Степовик
Педагогічний	Л. Борисенко, С. Маслєніцин, О. Пошивайло
Мистецький	Л. Жоголь, Є. Кочерженко, Л. Федевич

Таким чином, маємо підстави стверджувати, що в другому етапі вивчення Глинської художньої кераміки (1917–1990) спостерігається:

– спроба можливого використання досвіду навчання гончарства в освітньому процесі радянської доби (методичні розробки кінця XX століття);

– використання традиційних керамічних виробів у культурно-мистецькому просторі (дизайнерські розробки оформлення житлового та громадського інтер'єрів) кінця XX століття.

Слід зазначити, що у 80–90-х роках XX століття значно поглибилися тенденції у сфері історико-культурологічного аналізу декоративного мистецтва. Свідченням цього є розвідки «Українське народне мистецтво на виставках-ярмарках 1840–1850 -х рр.» (Бутнік-Сіверський, 1981), «Художнє життя України в XVI–XIX століття» (Жолтовський, 1983), «З історії вивчення ткацтва на Україні» (Боряк, 1987). Вивчення проблеми показало, що в другому етапі значно розширилося коло досліджень персоналій митців-педагогів, майстрів-наставників, теоретиків і практиків декоративного мистецтва: «Микола Сумцов – дослідник народного мистецтва» (Ступак, 1968), «Народні майстри» (Данченко, 1982), про М. Д. Раєвську-Іванову «Славна землячка» (Безхутрий, 1978), «Перша російська жінка-художник» (Соколюк, 1980) та інші.

Ґрунтовне дослідження діяльності Харківської художньої школи здійснила Л. Соколюк у статтях «Харківська художня школа» (Соколюк, 1979) та «Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системи художественного образования на Украине в XVIII в.» (Соколюк, 1979). Важливимм джерелом інформації для нашого дослідження були напрацювання, що висвітлювали педагогічні аспекти досліджуваної проблеми. Це фактологічний матеріал щодо методів навчання ремісників в Україні, а саме в школі М. Раєвської-Іванової «О некоторых методических принципах Харьковской художественно-промышленной школы М. Д. Раевской-Ивановой» (Соколюк, 1986).

Подальше вивчення науково-методичних джерел дало змогу виявити використання елементів традиційного декоративно-прикладного мистецтва в освітньо-педагогічному процесі в опублікованій науково-методичній літературі російських і вітчизняних педагогів-практиків: «Рисование и труд в школе: пособие для учителей: из опыта работы» (Кирсанов, 1960), «Народное декоративное искусство

в кружковой работе» (Максимов, 1979), «Сельскому учителю о народных промыслах: художественная обработка бересты и соломки, плетение из лозы, корня, рогоза: пособие для учителей» (Барадулин, 1979), «Декоративно-прикладное искусство в школе» (Лосюк, 1979), «Педагогика искусства и творческие способности» (Мелик-Пашаев, 1981), «Мозаика и резьба по дереву: учебник для средних профессионально технических училищ» (Матвеева, 1981), «Основы художественного оформления текстильных изделий: учебник для вузов» (Козлов, 1980).

Із регіональних досліджень щодо особливостей різновидів українського декоративного мистецтва досліджуваного етапу цінними для нашого дослідження були розвідки В. Донченко-Хмари «Символіка та орнаментальні мотиви в кролевецькому рушнику кінця XIX – початку XX століття» (Донченко-Хмара, 1990) та Ф. Петрякової «Волокитинська скульптурна пластика» (Петрякова, 1986). Стосовно вивчення мистецьких дисциплін у регіонах України, варто зазначити, що дотично окреслені проблеми розглядались у шеститомній «Історії Українського мистецтва». Цикли нарисів, опублікованих у 80-х роках XX століття, значно доповнили вищезгадане видання. Це, передусім, праці: «Українське мистецтво першої половини XIX століття» (Степовик, 1982), «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття» (Лобановський, Говдя, 1989), які теж стали корисними в нашому науковому пошуку.

Окрім того, вивчення джерел показало, що протягом другого історіографічного етапу, який охоплює хронологічні межі радянської доби, відсутні наукові дослідження за спеціальністю 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки з проблем, що стосуються навчання декоративно-прикладного мистецтва в закладах художньої освіти України XIX – початку XX століття. Наразі нами виявлено наукові праці з дотичних проблем, а саме: «Українська народна кераміка XIX – початку XX століття» з мистецтвознавства (Лащук, 1971), «Изучение народного декоративно-ужиткового искусства в школе как средство развития творческих способностей учащихся (на материале искусств

Прикарпатья)» з методики трудового навчання (13.00.02) (Скільський, 1973) та історико-мистецтвознавче дослідження з образотворчого мистецтва (17.00.04) «К истории художественной жизни Харькова. Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале XX века» (Соколюк, 1987).

Таким чином, здійснений нами аналіз дає можливість визначити, що історіографія радянської доби відзначена:

– використанням фрагментарних відомостей (переважно описового характеру) щодо мистецько-освітніх процесів у осередках традиційних художніх промислів у сфері декоративно-прикладного мистецтва;

– працями, в основу яких покладено анкетні дані, особисті обстеження, матеріали опитування;

– застосуванням елементів практичного досвіду навчання декоративного мистецтва в освітньо-педагогічному процесі;

– запровадженням дослідження закономірностей побудови орнаментальної структури в контексті методики викладання декоративно-прикладного мистецтва;

– розширенням напрямів наукового пізнання орнаментики в аспекті розвитку теоретичних основ навчання декоративного мистецтва: археологічний, краєзнавчий, історичний, етнографічний, мистецтвознавчий, педагогічний;

– започаткуванням поглибленого вивчення окремих видів декоративного мистецтва;

– значним розширенням фактологічного матеріалу про різні види народної творчості;

– збільшенням науково-методичної літератури, розробленої російськими та вітчизняними педагогами-практиками;

– поглибленням дослідження персоналій митців-педагогів, майстрів-наставників, теоретиків декоративного мистецтва;

– зрушеннями у вивченні історії закладів художньої освіти з позиції історико-мистецтвознавчої науки.

Третій історіографічний етап вивчення проблематики навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття – незалежної України (1991–2020 рр.), останній, етап у розвитку історіографії означеної проблеми, який триває до сьогодні й характеризується намаганням сучасних науковців, як вітчизняних, так і зарубіжних, дослідити значущість традиційних художніх ремесел у історії України з позицій культури й освіти. Варто зазначити, що чільне місце в сучасному дослідницькому процесі істориками й культурологами відведено науковому аналізу практичного досвіду вітчизняних народних майстрів, їх творчому переосмисленню дійсності.

У третьому історіографічному етапі, незалежної України, відбулося формування методологічних підходів до здійснення історико-педагогічних досліджень, зокрема в працях Н. Гупана, Н. Дічек, В. Курила, О. Сухомлинської. Для дослідження загальнотеоретичних засад розвитку освіти взагалі та мистецької освіти зокрема мають вагоме значення історико-педагогічні праці О. Сухомлинської: «Концептуальні засади розвитку історико-педагогічної науки в Україні» (1999), «Історико-педагогічний процес: нові підходи до загальних проблем» (2003) та «Історико-педагогічне дослідження та його «околиці» (2005), а також колективна монографія «Методологічні засади педагогічного дослідження» авторського колективу: Є. М. Хриков, О. В. Адаменко, В. С. Курило, С. В. Савченко, Л. Ц. Ваховський та інші (2013), навчальний посібник «Методологія та технологія науково-педагогічних досліджень» (Ніколаї, 1999), «Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: зб. наук праць» (Зязюн, 2000). Важливим предметом вивчення, узагальнення й систематизації стали також індивідуальні та колективні монографії з проблем вітчизняної освіти взагалі та мистецької освіти зокрема. Означені наукові розвідки мають переважно міждисциплінарний характер, адже розглядають проблеми філософії освіти, а також методичні й дидактичні аспекти становлення й розвитку мистецької освіти. Так, до найбільш вагомих досліджень такого типу нами було віднесено: «Філософія поступу і

прогнозу освітньої системи» (Зязюн, 2005). Щодо вирішення загальних проблем філософії освіти, для розуміння специфіки мистецької освіти використано праці-монографії «Освіта в системі культури» (Позінкевич, 2000), «Загальна мистецька освіта: теорія і практика» (Масол, 2006), «Становлення та розвиток трудової підготовки дівчат у школах України кінця XIX – XX століття» (Слюсаренко, 2009), «Естетична культура сучасної молоді: Українські народні промисли» (Титаренко, 2011), «Педагогічне краєзнавство Сумщини: пошуки та знахідки: монографія» (Голубченко, 2011), «Мистецька освіта у вимірах сучасності: проблеми теорії та практики. Наукова школа Ольги Пилипівни Щолокової» (Полатайко, 2014).

Заслуговують на увагу в контексті нашого дослідження монографії щодо розуміння сутності виховного потенціалу народної творчості: «Виховний ідеал» (Ващенко, 1994), «Формування духовного потенціалу студентської молоді» (Олексюк, 1996), «Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання учнівської і студентської молоді в умовах національного відродження» (Дем'янчук та ін., 2001), «Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія» (Зязюн, 2003), «Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти» (Отич, 2009), «Український виховний ідеал і національний характер (витоки, деформації і сучасні виклики)» (Вишневський, 2010), «Розвиток творчої індивідуальності студентів професійно-педагогічних навчальних закладів засобами мистецтва» (Отич, 2011), «Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія» (Орлов, 2003).

Важливим джерелом стала колективна монографія, що висвітлює історичні відомості й особливості методики викладання мистецьких дисциплін у першій приватній художній школі в Україні «Харьковская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ХПИ: Методические материалы» (Бойчук та ін., 1992) та «История Харькова за 250 лет его существования (1655–1905), Т. 2.: XIX – начало XX века» (1993).

У контексті нашого дослідження вартими детального розгляду виявилися погляди мистецтвознавця Р. Шмагала, які опубліковані ним на сторінках фундаментального історико-мистецтвознавчого дослідження становлення й розвитку художньої освіти «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції» (Шмагало, 2005). Науковець здійснив комплексний науковий аналіз мистецько-освітніх процесів в Україні та Європі, велику увагу автор присвятив становленню декоративно-прикладного мистецтва як навчальної дисципліни в умовах освітніх систем двох імперій Австро-Угорської та Російської.

Концептуальний аналіз тематики вищезгаданих наукових праць свідчить, що важливі напрями актуальних методичних і навчально-наукових проблем було поглиблено в теоретичних розвідках як на загальнодержавному, так і на регіональному рівнях розгляду. Цінність праць сучасних науковців полягає в тому, що в переважній більшості робіт зазначена нагальна необхідність збереження, творчого примноження й переосмислення історичного досвіду та практичних здобутків художньої й художньо-ремісничої освіти у сфері теорії та практики навчання й виховання засобами образотворчості.

Важливим внеском у розуміння сутності традиційних художніх-ремесел у формуванні педагогічних ідей класиків (вітчизняної та зарубіжної педагогічної думки) стали розвідки з історії освіти й педагогіки як указаних діячів, так і сучасних дослідників здобутків педагогів-класиків: «Історія класичної зарубіжної педагогіки та шкільництва» (Кравець, 1996), «Історія педагогіки у схемах, картах, діаграмах» (Сбруєва та Рисіна, 2000), «Історія освіти в Україні» (Сірополко, 2001), «Этнопедагогическая пансофия» (Волков, 2009), «Концепт «Роста-развития» у Дьюи как метод и результат» (Кожевникова, 2013), «Історія педагогіки» (Завгородня та ін., 2014), а також праці у сфері мистецької педагогіки й мистецької освіти: «Теоретичні засади сучасної мистецької освіти» (Рудницька, 2000),

«Педагогічні інновації в галузі мистецької освіти» (Орлов, 2003), «Інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу: Методичні рекомендації до спецкурсу» (Плотницька, 2003), Педагогіка: загальна та мистецька» (Рудницька, 2005), «Педагогіка мистецтва» (Падалка, 2008), «Педагогіка мистецтва: сутність та місце в системі наук про освіту» (Отич, 2008) та інші. Системний аналіз широкого кола джерел (науково-популярні публікації, наукові статті, матеріали наукових конференцій, навчально-методична література) з даної проблематики дозволив виявити посилення тенденції до зосередження уваги науковців на необхідності модернізації в сучасній системі художньої освіти, особливо в галузі навчання декоративного мистецтва.

Концептуальний аналіз праць Р. Шмагала дає підстави стверджувати, що до сьогодні історіографія художньої освіти опрацьована на недостатньому рівні (Шмагало, 2005).

Завдяки структурно-системному аналізу значного масиву опрацьованих джерел нами згруповано наукову літературу кінця ХХ – початку ХХІ століття за проблемно-тематичним принципом, що безпосередньо, дотично чи опосередковано торкається питання навчання декоративного мистецтва в Україні ХІХ – початку ХХ століття за напрямами: І – освітній, ІІ – педагогічний (навчально-виховний), ІІІ – мистецтвознавчий, ІV – культурологічний, V – краєзнавчий, VI – етнографічний. Історіографію проблеми навчання декоративного мистецтва за змістовим принципом на теренах України ХІХ – початку ХХ століття класифіковано нами за такими напрямами досліджень.

І. Освітній напрям джерел охоплює розвідки освітян у контексті означеної проблематики, що висвітлюють такі аспекти: персоналістичними дослідженнями життя та творчості митців, педагогів-художників опікувались автори: О. Бугайченко, Л. Соколюк, В. Тітінок, Б. Яницький та ін.; роботу мистецьких шкіл у змісті розвитку української освіти висвітлювали: О. Бугайченко, М. Гринюк, І. Добрянський, Ю. Звенігородська, Є. Кочерженко, Н. Фомічова, В. Ханко,

Д. Хрисанфова та ін.; значення роботи земських установ у становленні кустарних промислів і в упровадженні навчання декоративно-прикладного мистецтва виявляли: Л. Корж-Усенко, О. Пошивайло, А. Карась та ін.; застосування видів народної творчості як засобів виховання описали: І. Білевич, В. Гриньова, О. Красовська, Б. Тимків та ін.

II. Напрям групи джерел з педагогічних (навчально-виховних) досліджень дозволив встановити педагогічний потенціал декоративного мистецтва XIX – початку XX століття в сучасній вітчизняній структурі освітнього процесу: принципи й підходи до використання декоративно-прикладного мистецтва в змісті позашкільної освіти висвітлювали: М. Курач, К. Черемних та ін.; роль декоративного мистецтва та значення педагогіки мистецтва у формуванні особистості художника, майстра, майбутнього вчителя мистецьких дисциплін: О. Крицалюк, Л. Масол та ін.; взаємодію й взаємозбагачення традиційних різновидів декоративно-прикладного мистецтва та професійної освіти розглядали: І. Андрощук, О. Ковальов, О. Кушніренко, Л. Плазовська та ін.

III. У розвідках, що становлять групу мистецтвознавчого спрямування, розглянуто досягнення вітчизняних істориків мистецтва, мистецтвознавців у колі досліджуваної нами проблематики: навчання окремим різновидам художніх ремесел вивчали мистецтвознавці: Н. Авер'янова, М. Станкевич, І. Удріс та ін.; діяльність музеїв, галерей та місце виставок творчих робіт у навчанні декоративно-прикладного мистецтва окреслювали: М. Академік, С. Кілієвич, Л. Федевич, С. Побожій та ін.; декоративну творчість як основу дизайн-освіти описали: О. Боднар, В. Даниленко, А. Півненко, А. Руденченко та ін.; дослідження української орнаментики в площині наукового пізнання виявляли: Ю. Герчук, А. Гурська, М. Рудинський, І. Рязанцева, М. Селівачов та ін.

IV. Культурологічний напрям вмістив напрацювання за даною тематикою в колі вивчення розвитку теорії та практики вітчизняної культурології: Г. Вервес, М. Гончаренко, Є. Маланюк, В. Наулко, О. Огієнко, В. Русановський та ін.; генезу концепції художньо-естетичного

виховання обґрунтовували: В. Маслов, С. Уланова, О. Устименко-Косоріч та ін.; гендерні підходи у вивченні традиційних виробництв і особливостей розвитку жіночих промислів, специфіку їх навчання висвітлювали: І. Вановська, О. Кісь, Н. Слюсаренко та ін.

V. У працях краєзнавчого напряму виявлено історико-краєзнавчі дослідження в руслі означеної проблеми за аспектами: традиційне українське мистецтво в краєзнавчій педагогіці: О. Найден, Г. Лозко, Н. Побірченко та ін.; суспільно-соціальна значущість різновидів народної образотворчості окреслили: О. Боряк, В. Зайченко, І. Пацалюк та ін.; фактологічний матеріал з історії впровадження декоративного мистецтва в освітній процес вивчали: В. Немцова, О. Пересада, В. Танцюра, Л. Утка та ін.

VI. Етнографічний напрям охопив розвідки етнографів у контексті даної тематики, зокрема етнографію становлення й розвитку різновидів народної художньої творчості висвітлювали: Г. Намдамаров, О. Пошивайло, О. Скиба, В. Сушко та ін.

Отже, історіографічний аналіз сучасних праць із дотичних проблем засвідчив, що серед завдань, які вирішуються дослідженнями мистецько-освітньої сфери, можна виділити освітні, педагогічні, мистецтвознавчі, культурологічні, конкретно-історичні, краєзнавчі, етнографічні.

За останні десятиліття у сфері вивчення українських істориків, істориків мистецької освіти, істориків мистецтва, культурологів та науковців інших галузей стали відображатися важливі аспекти розвитку народних художніх промислів, у тому числі й дотично чи опосередковано торкаючись проблеми навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття.

Прикладами реалізації названих тенденцій можуть слугувати насамперед *дисертації* вітчизняних учених у різних наукових галузях. Найбільш показовою є розгалуженість напрямів дослідження, дотичних до обраної теми, а саме у сфері:

- *педагогічних наук* – загальної педагогіки та історії педагогіки (13.00.01): (Вихрущ, 1994; Золотухіна, 1995; Антонович, 1997; Гуз, 1997; Кузан, 1998; Корж, 1999; Ворожбіт, 2001; Паньок 2001; Чепіль, 2001; Прокоп, 2003; Миропольська, 2003; Друганова, 2008; Мацишина, 2012; Красюк, 2013; Пунгіна, 2013; Гуріч, 2014; Лопатенко, 2015; Ткаченко, 2015; Касьян, 2016; Ейвас, 2017; Русакова, 2017; Гуріч, 2017); теорії і методики професійної освіти (13.00.04): (Савченко, 2001; Попик, 2000; Ковальчук, 2005; Богатирьова, 2007; Курач, 2008; Мітяшкіна, 2009; Отич, 2009; Піддубна, 2009; Стрілець, 2011; Коновець, 2012; Власюк, 2015; Олексюк, 2015; Гарбузенко, 2016; Кузьменко, 2016); теорії і методики навчання (13.00.02): (Мусієнко, 1997; Смірнова, 2010; Тименко, 2010); теорії і методики виховання (13.00.07): (Гевко, 2003;Мамчур, 2012; Дігтяр, 2015; Кобзаренко, 2016);
- *історичних наук* – історії України (07.00.01): (Удовицька, 2002; Малєєва, 2002; Міщанин, 2007; Вановська, 2010); етнології (07.00.05): (Кісь, 2002; Овчаренко, 2018); історіографії, джерелознавства та спеціальних історичних дисциплін: (Ковпаненко, 2010);
- *культурології* – української культури (26.00.04): (Прилипченко, 2014); музеєзнавства, пам'яткознавства (26.00.05): (Мельничук, 2011);
- *мистецтвознавства* – теорії і історії культури (17.00.01): (Савицька, 2006); образотворчого мистецтва (17.00.05): (Нікуленко, 1997; Ковальчук, 2003; Соколюк, 2004; Сапак, 2006; Сторчай, 2010; Белько, 2016; Павлова, 2018); декоративного і прикладного мистецтва (17.00.06): (Шмагало, 2005; Малина, 2006; Андрушко, 2008; Смолій, 2011; Цуркан, 2019); дизайну (17.00.07): (Чумаченко, 2015);
- *архітектури* – теорії архітектури, реставрації пам'яток архітектури (18.00.01): (Божинський, 2010);
- *технічних наук* – технічної естетики (05.01.03): (Васіна, 2006);
- *філологічних наук* – журналістики (10.01.08): (Кулішенко, 2012).

Концептуальний аналіз вищеозначених дисертаційних робіт, виконаний у контексті проблематики нашого дослідження, уможливив з'ясувати, що декоративне мистецтво як вид образотворчої діяльності справляє позитивний вплив на виховний потенціал дітей і молоді в різних галузях наукової та науково-педагогічної діяльності. Серед дисертаційних робіт у контексті нашого дослідження особливої уваги заслуговують праці, які характеризуються актуалізацією міжгалузевих досліджень із проблем мистецької освіти, у яких авторами залучено знання в галузі образотворчості до розробок фундаментальних теоретико-педагогічних проблем. Означені напрями наукових досліджень розглядають використання окремих граней декоративного мистецтва в системі вітчизняної мистецької освіти. Варто відзначити, що, своєю чергою, у вищеозначених дослідженнях із різних наук намітилися тенденції залучення до наукового пошуку історико-мистецтвознавчих, художньо-педагогічних, культурологічних, мистецько-філософських, навчально-методологічних проблем, що безпосередньо стосуються митців-педагогів і фахівців декоративного мистецтва.

У системі наукового пізнання мистецької освіти слід виділити *теоретичний* (історичний, культурологічний, мистецтвознавчий) і *прикладний* (навчально-методичний) напрями. Тематика всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференцій демонструє увагу наукової спільноти до окреслених проблем, що відображено в актуальних доповідях з історії вітчизняної мистецько-педагогічної спадщини в галузі декоративного мистецтва, питання філософії мистецтва, проблеми історіографії та методології сучасних історико-педагогічних та історико-мистецтвознавчих досліджень, наприклад, актуальні наукові розвідки Ю. Агапова (2011), О. Адаменка (2013), О. Акімової (2000), В. Андрущенка та В. Лугай (2004), С. Волкова (2005), М. Гончаренко (1991), С. Золотухіної (1995), Л. Корж-Усенко та Д. Мартиненко (2011), Н. Миропольської (2003), Л. Ніколенко (2016а), О. Огієнко (2015), О. Отич (2009), Т. Паньок (2001), Н. Побірченко (2007),

Л. Русакової (2014), А. Сбруєвої та М. Рисіної (2000), О. Сухомлинської (2007), А. Ткаченко (2011), О. Устименко-Косоріч (2010), О. Шевнюк (2004), Р. Шмагала (2018) та багатьох інших вітчизняних науковців.

Відтак, проведене історіографічне дослідження дало змогу встановити, що зараз спостерігається посилення тенденції вітчизняних науковців до визначення діяльності народних майстрів як учителів традиційного мистецтва, приділення більшої уваги історії розвитку художньої освіти в галузі традиційного декоративного мистецтва, аспектам вітчизняної історії становлення навчання декоративно-прикладного мистецтва в системі художньої освіти України, зокрема й досліджуваного періоду. Зазначено, що в історіографічний етап незалежної України значно збільшилася чисельність наукових праць щодо вивчення традиційних художніх виробництв і форм їх навчання, виявлено активізацію процесу запровадження навчання декоративного мистецтва в систему освіти XIX – початку XX століття.

У ході дослідження було виявлено, що діяльність майстрів-ремісників та їхніх учнів, а також розвиток центрів навчання провідних видів декоративного мистецтва крім освітян, культурологів, педагогів-практиків досліджували, чи опосередковано торкалися теми історики, історики мистецтва, історики педагогіки, а також фахівці інших галузей наукового пізнання, як-от: філологи, дизайнери, архітектори. Необхідно акцентувати увагу на значенні їхніх праць для розуміння значущості українського традиційного декоративного мистецтва XIX – початку XX століття в освітньому процесі окресленого періоду та, що особливо важливо, в освітньому просторі сьогодення.

Науково-популярні розвідки В. Донченко-Хмари, А. Заїки А. Карася, Н. Кочерженко, Л. Федевич засвідчили використання культурологічних підходів до характеристики процесу впровадження навчання дисциплін мистецького профілю в пореформеній Україні другої половини XIX століття. Аналіз вищеозначених статей визначив їхню значущість у площині накопичення великої кількості фактологічного матеріалу, який

став підґрунтям для активізації подальших наукових теоретичних досліджень, а також уможливив удосконалення практичної роботи вчителів мистецьких дисциплін як у закладах загальної освіти, так і в діяльності викладачів закладів спеціальної художньої освіти, а також у процесі фахової підготовки майстрів художньо-ремісничої сфери. Окремо варто вказати на роль зазначених розвідок для навчально-виховної роботи вчителів закладів освіти різних рівнів і типів у плідній взаємодії з майстрами народних промислів.

Окрім того, вагомий внесок у розвиток історико-мистецтвознавчого напряму вивчення вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва здійснили С. Антонович, Р. Захарчук-Чугай та М. Станкевич, які в роки формування національної незалежності порушували проблеми нагальної необхідності подальших науково-методологічних розробок у галузі традиційних промислів. Науковці, зокрема, стверджували, що тільки на засадах удосконалення методики й методології дослідження декоративно-прикладного мистецтва, вітчизняні історики, культурологи, мистецтвознавці матимуть змогу розширити коло знань для подальшого проведення науково-дослідницької роботи (Антонович, Захарчук-Чугай, 1993).

Третій історіографічний етап незалежної України позначився активною увагою науковців до проблеми розвитку кролевецького художнього ткацтва. Так, наприкінці ХХ століття поглиблюється вивчення кролевецького ткацтва в контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва України такими науковцями, як: Є. Антонович (1992), Т. Кара-Васильєва (2005). Значна увага приділена державній політиці з формування та підтримки ремісничих осередків, підпорядкуванню цієї політики пануючій ідеології. Сучасний стан декоративно-ужиткового мистецтва, за твердженням Т. Кара-Васильєвої, являє собою змішане поле між декоративним і образотворчим мистецтвом, де ужитковість та функціональна необхідність відступає на другий план (Кара-Васильєва, 2005).

Подальшим дослідженням з'ясовано, що в третьому історіографічному етапі, незалежної України, значно розширилося коло напрямів вивчення кролевецького ткацтва як феномену народної художньої творчості. Зокрема, історії становлення кролевецького ткацтва присвятив свої розвідки краєзнавець Кролевеччини А. Карась. У його доробку відомості про роботу кролевецької артілі, ткацької фабрики, про роль земства в розвитку ткацтва (Карась, 2004–2008). Кролевецький текстиль у контексті розвитку вітчизняного ткацтва був предметом вивчення Л. Андрушко (Андрушко, 2008), О. Боряк (Боряк, 1998). Використання кролевецьких рушників як елементів національного обрядового весільного вбрання згадує Т. Ніколаєва (1996). Роль династії ткачів Риндіних в історії розвитку кролевецького ткацтва проаналізував І. Казбинський (Кобизький, 2007). Художні та технологічні особливості кролевецького рушника вивчали В. Донченко-Хмара (Донченко-Хмара, 1990; 1994), М. Калюк (Калюк, 2017), С. Малиношевська, С. Найденко (2017), І. Пурига (2017), М. Селівачов (2004), Л. Сєрих (2010), Л. Рижкова (2003), Н. Телегей (2017).

Специфічні особливості створення тканих кролевецьких орнаментів, семантику кролевецьких орнаментальних рушників, їх використання в обрядах та віруваннях розглядали дослідники: Л. Андрушко (2009), О. Боряк (1997, 1998), Х. Вовк (1995), П. Нестеренко (1995) та інші.

Як узагальнюючу працю з орнаментальної композиції в традиційному мистецтві можна розглядати монографію провідного українського дослідника народних ремесел М. Селівачова, котрий наголошував на актуальності дослідження орнаментики й орнаментальності не тільки з точки зору значущості вітчизняної культурної спадщини, але і як загальнолюдського надбання. Він дослідив характерні для різних регіонів України орнаментальні композиції, розкрив їх неочевидне для сучасників значення, техніки виготовлення та ужиткове призначення, що змінювалися на початку XX століття. XIX століття, зазначав М. Селівачов, стало періодом

формування класичної форми та регіональних особливостей українського народного мистецтва ткацтва та вишивки (Селівачов, 2004). Українська селянська орнаментика до кінця XIX століття, наголошував М. Селівачов, стійко береже стародавні геометричні орнаменти (Селівачов, 2004, с. 7). Саме завдячуючи селянству, збережено етнічні риси, на відміну від соціальної верхівки, яка міняла свою національність від політичних обставин, запевняє нас М. Селівачов (Селівачов, 2004, с. 57–62). За визначенням М. Мусієнко, геометричний орнамент виник у результаті поєднання технічного та символічного орнаментів. Навколишній світ і явища природи відображалися в орнаментиці кролевецьких рушників, у фантастичних художніх образах, у простому орнаменті: кіл, розеток, зірок, ромбів, квадратів, трикутників, пов'язуючи ці мотиви з культом сонця, змінами дня і ночі та пір року (Мусієнко, 1969, с. 270). Крім того, до центральних символічних елементів належить зображення дерева життя, образ якого притаманний не тільки українському народному мистецтву, а й світовій культурі взагалі, оскільки зустрічається в багатьох народів. Як стверджує М. Мусієнко, дерево життя на кролевецьких рушниках представлене у вигляді гілки з квітами або овочами (Мусієнко, 1969). За іншої точки зору, у зображенні дерева життя можна побачити чортополох, з листям та квітками. На думку Т. Кара-Васильєвої, дерево життя уособлює філософське осмислення категорій буття, як-от: матеріальне й духовне, минуле та майбутнє, а також зв'язок з надприродними силами (Кара-Васильева, 2004, с. 4–8). У ході наукового пошуку встановлено ще один елемент зображення на кролевецьких рушниках – образ жінки з піднятими до гори руками. На думку М. Мусієнко – це образ Берегині, землі та жінки-матері (Мусієнко, 1969, с. 275). Натомість Т. Кара-Васильєва та С. Чегусова дотримувалися іншої точки зору та зауважували, що не слід називати всі жіночі образи берегинями, оскільки берегиня – це русалка, та, що поблизу берега (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005).

Аналіз праць засвідчив, що характерною рисою кролевецьких рушників є виразне поєднання широких червоних смуг на білому тлі, між паралельними смугами розташовані орнаментальні елементи – кожен із яких має своє символічне значення. Зокрема, пряма горизонталь – символ землі, хвиляста – води, хрест – вогню. На кролевецьких рушниках часто можна бачити зображення квітки, яка в народному розумінні означала початок життя. Цікавим, на наш погляд, є сучасне трактування зображення двоголових орлів на тканих кролевецьких рушниках, що мають стилізований тулуб у вигляді серця науковця Л. Андрушко. Голови або спрямовані в різні боки, або перехрещуються. За однією з версій, орли виступають символом шлюбу, поєднані в сімейному житті (Андрушко, 2008).

Функціонування рушників в Україні взагалі та кролевецьких тканих рушників у свої розвідках висвітлювали: Є. Гагіна (2009), С. Геренко (1995), Т. Кара-Васильєва (2004), В. Коваленко (2002), Є. Кочерженко (2000), Л. Орел, Т. Стешенко (1999). Аналіз означених праць допоміг з'ясувати, що кожен елемент традиційного хатнього убранства мав своє сакральне значення, найсимволічнішим із яких був вишитий або ж тканий рушник, що відігравав важливу роль в обрядово-календарному перебігу життя. Художня композиція рушника обумовлена його знаковістю в повсякденному та обрядовому вжитку. Так, майстри-ткачі вкладали в композицію орнаменту символічні зображення міфологізованих космологічних уявлень. Тож особливе місце в хатньому убранстві України XIX – початку XX століття займали текстильні вироби, що мали глибоке символічне значення, як і все народне мистецтво. Композиційні особливості будівництва, хатнього убранства, традиційного одягу, посуду та знарядь праці зумовлені системою оберегів, що сформувалася під впливом суміші язичницьких та християнських традицій. За твердженням Л. Чумаченко, в тканих орнаментальних композиціях символічно зображено міфологізоване уявлення про світ, що покликане оберігати від різного роду негараздів.

Художнє убранство традиційного житла поєднувало як естетичні, так і символічні елементи. З плином часу сакральне значення елементів поступово втрачалося, а художнє оформлення почало виступати на перший план. Авторка робить висновок щодо основного принципу формування традицій народного мистецтва – це перехід від ритуально-символічного до декоративного (Чумаченко, 2007). В. Донченко-Хмара наголошує, що кролевецький рушник можна назвати монументальним твором ткацтва, адже саме кролевецькі рушники різних часів вражають масштабністю орнаментальних смуг і поєднанням виразних елементів, які мов аплікації (чи силуетні витинанки) лежать на поверхні білого полотна. Червоний густий колір чітко вимальовує кожну деталь орнаменту, властивого тільки кролевецьким рушникам. Стосовно композиційно-колористичних особливостей декору кролевецьких тканих рушників авторка зазначила:

– поєднання білого й червоного кольорів (на білому, рідше червоному тлі між густо червоними паралельними смугами ткався багатий орнамент);

– чергування окремих орнаментальних мотивів із різними завширшки горизонтальними прямими смугами;

– статичність композиційної схеми;

– застосування симетрії в композиційному вирішенні виробу;

– зосередженість основного композиційного навантаження на нижніх площинах, де ритм орнаментальних смуг насиченіший і напруженіший;

– використання шрифтових написів у нижніх площинах рушників (В. Донченко, Хмара, 2002).

Окремої уваги заслуговує унікальність техніки кролевецького художнього ткацтва, що не має аналогів в інших регіонах України, наголошував художник І. Дудар, котрий вивчав техніку кролевецького ткацтва крізь призму власного творчого досвіду, адже тривалий час виконував обов’язки головного художника Кролевецької ткацької

фабрики. Він, зокрема, стверджував, що всі зображення у кролевецькому художньому ткацтві згеометризовано-стилізовані, що продиктовано специфікою технології ткацтва, освільки узор у кролевецькому тканні виконується за рахунок складної техніки перебору (Дудар, 1993).

Важливо зазначити, що у зв'язку з кризовою ситуацією на кролевецькій фабриці на межі XX–XXI тисячоліть багато науковців і громадських діячів висловлювали на шпальтах провідних вітчизняних видань занепокоєння з приводу припинення діяльності фабрики і пошуку шляхів збереження традиційного промислу: Л. Говійна (2008), І. Кобизький (1997), Є. Кочерженко (2008), П. Нестеренко (1995), Д. Плапер (1997), С. Тягнирядно (2005).

У 2011 році було опубліковано 4 том «Історії декоративно-прикладного мистецтва України». У підрозділі «Народне мистецтво та художні промисли XX століття» зазначеного видання опубліковані важливі відомості з історії становлення кролевецького художнього ткацтва (Історія декоративного мистецтва України, 2011). З нагоди 90-річчя заснування Кролевецької ткацької фабрики вийшов історико-бібліографічний нарис **«**І на тім рушникові…», у якому вели впорядковані історичні відомості, перекази про людей, які працювали на фабриці, про створення музею кролевецького ткацтва, його експонати тощо. Крім того, у книзі каталогізовано бібліографічні джерела з історії розвитку Кролевецької фабрики художнього ткацтва за період з 1894 року по 2012 рік (І на тім рушникові, 2012).

Дослідники наголошують на необхідності надання місцевому музею статусу національного, оскільки кролевецькі рушники представляють не тільки Сумщину, а всю Україну (Пурига, 2012).

Роль і значення літературно-мистецького фестивалю «Кролевецькі рушники» в культурно-мистецькому житті регіону та України описали Г. Бондаренко (2014), А. Гаврилюк (2009), Л. Корсун (2015).

Кролевецький тканий рушник як об'єкт нематеріальної культурної спадщини України популяризували науковці Г. Ніжнік, Л. Корсун, І. Пурига.

З 2013 року до національного переліку України включено шість елементів нематеріальної культурної спадщини: Опішнянська кераміка, Косівська мальована кераміка, Культура хліба (Хлібна культура і традиції), Петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX – XXI століть та кролевецькі ткані рушники. У 2015 році включено новий елемент «Козацькі пісні Дніпропетровщини».

Використання традицій кролевецького народного текстилю в освітньому процесі описали в навчально-методичних розробках науковці-викладачі О. Власюк (2015), О. Гулей (2009, 2010, 2019), О. Ковальов (2006), Л. Минтус (2017). Вивчення можливостей застосування кролевецьких народних текстильних виробів у сучасному дизайні розглядали О. Андрєйченко (2016), Н. Більдер (2015), Г. Стельмащук (2013), М. Чумаченко (2007), О. Шевченко (2017).

Отже, історіографічний аналіз розвідок третього етапу дослідження проблеми засвідчив великий інтерес науковців до розвитку кролевецького ткацтва. З наведених фактів можемо зробити висновок, що цей процес посилився на початку XXI століття. Свідченням цьому є плідні розвідки краєзнавця А. Карася.

Окрім того, варто зазначити, що серед досліджень третього етапу найбільш висвітленими виявилися окремі аспекти особливостей кролевецького ткацтва, значно розширилося коло напрямів вивчення кролевецького ткацтва як феномену народної художньої творчості: краєзнавчий; культурологічний; мистецтвознавчий; освітній. Здійснений нами історіографічний аналіз надає підстави констатувати, що пріоритетними напрямами досліджень на сучасному етапі є мистецтвознавчий та краєзнавчий. Разом із тим, мусимо зауважити, що проблемі розвитку кролевецького ткацтва як феномену народної творчості та історії освіти в традиційних осередках ткацького виробництва в Україні не присвячено окремої наукової розвідки.

Для пошуку літературних джерел історіографічних етапів радянської доби і, особливо, незалежної України, щодо історії становлення й розвитку

глинської кераміки нами було використано рекомендаційний бібліографічний покажчик «Сумській області – 75 (1939–2014)» (2014), який присвячено ювілею утворення області та містить інформацію з історії Сумщини. Видання містить відомості про статті та книги з краєзнавства, опубліковані за роки незалежності України (Сумській області – 75, 2014). Дослідженням установлено, що історичні відомості про становлення художнього гончарства в Глинську детально описано О. Пархоменко та В. Пархоменко в роботі «Нарис історії Глинська» (2005). У контексті нашого дослідження особливий інтерес має розгляд вказаної праці, адже це найповніший виклад історії містечка Глинськ від часу його заснування до сьогодення. Матеріали нарису ґрунтуються на фактах із письмових джерел, архівних документах та на розповідях свідків важливих подій. У нарисі є важливі відомості щодо нашої теми. Деякі історичні факти становлення Глинського гончарства дізнаємося з публікації О. Хоруженка (2016) «На Роменщині існує унікальне село, яке має майже тисячолітню історію». Цінний фактологічний матеріал про становлення глинського гончарства було виявлено нами на сторінках книг про декоративно-прикладне мистецтво України «Народне мистецтво та художні промисли XX–XXI століття» (2011) та «Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого стилю»» (2005).

У ході наукового аналізу праць О. Белька, В. Жука, О. Клименка, Т. Малєєва з'ясовано велику роль земства в розвитку глинської кераміки, що спонукало нас виокремити цей аспект як окремий напрям досліджень. Особливості народного традиційного глинського гончарства в контексті вивчення художніх промислів України стали предметом вивчення науковців: Є Антоновича, А. Варивончика, О. Гулей. Праці: «Гончарство в побуті українця» (2000) О. Гирман та «Гончарство Харківщини середини XX століття» (2004) Л. Меткої розглядають характерні риси гончарства в Україні.

Велике значення для нашого дослідження мали розвідки В. Міщанина про особливості народного традиційного гончарства в

Глинську в контексті висвітлення автором дотичних проблем, а саме: «Збут виробів гончарями малих осередків Опішненського гончарного регіону наприкінці XIX – у першій половині XX століття» (2004), «Гончарство північної групи малих осередків Опішненського гончарного району (друга половина XIX–XX століття)» (2007), «Малобудищанське колгоспне гончарство (1930–1950 роки)» (2010), «Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX–XX століття)» (2005). Розвитку Глинської керамічної школи присвятила свої розвідки мистецтвознавець Є. Кочерженко. Організаційні засади становлення професійного навчання Глинської кераміки найбільш повно окреслені О. Федевич у публікації «Роль художнього музею у вивчені, збереженні та розвитку традиційного народного мистецтва. Історія Глинської художньо-керамічної школи» (2005). Фрагментарні доповнення до фактологічного матеріалу О. Федевич про організаційні основи становлення професійного навчання глинських майстрів кераміки було виявлено нами в працях С. Лупій «Українська професійна кераміка першої половини XX століття» (2012), О. Школьної «До питання розвитку виробництв промислової кераміки України (фарфор, фаянс, майоліка) кінець XIX – початок XX століття» (2008), В. Щербака «Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки» (2005) та інших.

Методичні основи навчання в Глинській керамічній школі найбільш детально висвітлено в дослідженні Л. Овчаренко «Гончарні школи містечка Глинськ Роменського повіту Полтавської губернії (кінець XIX – початок XX століття)» (2004), де авторка описує навчальні предмети в Глинській керамічній школі, їх мету, завдання, форми й методи навчальної роботи. Відомості щодо діяльності Глинської інструкторської школи, діяльності керамічної лабораторії розглянуто Л. Овчаренко в контексті вивчення дотичних тем: «Проблеми гончарної освіти на території Лівобережної України наприкінці XIX – на початку XX століття на прикладі діяльності Поставмуцької земської гончарної

навчальної майстерні» (2008). Методичні засади професійного навчання художній кераміці в Глинську побіжно розглядали: В. Ханко у вивченні діяльності осередків гончарства на Полтавщині (1993) та Р. Шмагало в монографії «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції» (2005) та інших.

Технологічні закономірності виготовлення виробів глинської кераміки не залишилися поза увагою сучасних науковців. Проте, розглядалися виключно у зв'язку зі з'ясуванням дотичних проблем. Серед праць цього напряму слід назвати розвідки Н. Ревенок, присвячені технологічній експертизі творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла (Ревенок, 2017; 2014; 2015).

Стилістика традиційних народних виробів глинського гончарства стала предметом наукового дослідження керамологів О. Пошивайла та Ю. Лащука, які почали свої дослідження ще за радянської доби. Особливо цінним у цьому аспекті є праця Р. Мотиля, який надав характеристику стилістиці традиційних керамічних виробів різних регіонів України. Також варто вказати праці А. Заїки «На тлі Межигірських круч» (2016), О. Клименко «Розвиток українського гончарства в XX столітті» (2005), М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» (2005), матеріали яких було нами використано для зазначеної проблеми.

Із досліджень, присвячених вивченню стилістики виробів професійної глинської школи кераміки, нами виокремлено розвідку Л. Федевич «Мистецькі прояви традицій українського Бароко і стилістики Ар Нуво в орнаментиці та формах глинської кераміки на початку XX століття» (2008).

Крім того, для виявлення особливостей стилістики кераміки досліджуваного осередку важливим були роботи мистецтвознавця О. Школьної: «Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби» (2009), «Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця XIX – початку XX ст.» (2008), «Український художній фарфор від супрематизму до постмодернізму (1920–1990-ті рр.): сучасний

погляд» (2009) а також А. Макарова «Світло українського бароко» (1994). Важливо вказати працю Р. Шмагала «Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів: (в аспекті народних традицій і запитів ринку): кінець XIX – початок XX ст.» (2001), на сторінках якої автором здійснено історико-мистецтвознавчий аналіз організаційно-творчих процесів, що відбувалися в гончарному промислі України кінця XIX – початку XX століття.

Подальшим дослідженням з'ясовано, що в третьому етапі значно розширилося коло напрямів вивчення глинської кераміки як осередку народної художньої творчості (див. табл. 1.3).

Таблиця 1.3

Використання теми глинської художньої кераміки в контексті розвитку декоративного мистецтва України в дослідженнях сучасних науковців

Напрями досліджень	**Рік видання**	**Автори, що розглядали проблему**
Навчально-виховний	2006 2006 2008 2009 2010 2010	О. Ковальов В. Гриньова І. Чирка С. Ошурко О. Гулей Л. Сєрих та інші
Культурно-мистецький	2011 2014 2015 2018	С. Лопухова Г. Бондаренко Н. Більдер С. Фоменко та інші

Важливим напрямом нашого дослідження є встановлення можливості використання теми традиційного народного мистецтва взагалі та глинського гончарства зокрема в навчально-виховному та культурно-мистецькому сучасному просторі. Для окреслення цього аспекту було здійснено аналіз наукових праць і публіцистичних матеріалів, що уможливив виокремити основні напрями актуалізації означеної теми:

- навчально-виховний: О. Гулей «Декоративно-прикладне мистецтво» (2010), С. Ошурко «Декоративно-прикладне мистецтво і його навчально-виховний потенціал» (2009), О. Ковальов «Декоративно-прикладне мистецтво в школі» (2006), І. Чирка «Національне виховання і національний музей гончарства» (2008), В. Гриньова «Роль народних художніх ремесел у національному вихованні особистості» (2006), Л. Сєрих «Кераміка Слобожанщини» (2010) та інші;

- культурно-мистецький: С. Фоменко «Мінкультури провело круглий стіл у рамках «Create.Ukraine» щодо збереження та розвитку народних художніх промислів» (2018), Н. Більдер «Досвід спільної діяльності професійних митців і народних майстрів на базі артільних виробництв в Україні на початку XX століття» (2015), Г. Бондаренко «Українська етнокультура в контексті глобалізаційних викликів» (2014), С. Лопухова «Культурний простір людини в сучасному світі» (2011) та інші.

Порівняльно-зіставний аналіз вказує на той факт, що праці етапу незалежної України суттєво відрізняються від початкових розвідок етапів дорадянського часу й заангажованого радянськоі доби. Окрім того, варто зазначити, що серед досліджень третього етапу найбільш висвітленими виявились окремі аспекти особливостей глинської кераміки, значно розширилося коло напрямів вивчення кролевецького ткацтва як галузі народної художньої творчості: краєзнавчий; культурологічний; мистецтвознавчий; освітній.

Отже, історіографічний аналіз розвідок третього етапу, незалежної України, дослідження проблеми засвідчив посилення інтересу науковців до розвитку глинської кераміки як осередку народної творчості України. З наведених фактів можемо зробити висновок, що ці тенденції посилилися на початку XXI століття. Свідченням цьому є розвідки сучасних науковців.

Здійснений нами історіографічний аналіз надає підстави констатувати, що пріоритетними напрямами досліджень на сучасному етапі є історико-мистецтвознавчий та історико-краєзнавчий. Вважаємо, що

зазначені зрушення відбулися завдяки зміні соціально-політичних умов у країні – проголошення незалежної України. Саме тому третій етап характеризується великою кількістю публікацій. На сучасному етапі, особливо з організацією Інституту керамології – в складі Інституту народознавства НАН України (2000) (основною метою якого є наукове дослідження історії та теорії розвитку Української та світової кераміки), відбувається значна активізація наукової спільноти в напрямі проведення керамологічних студій. До того ж, значно зросла кількість ґрунтовних праць з дотичних аспектів побутування українського гончарства взагалі та становлення художньої кераміки в Глинську зокрема, серед яких праці історичного, археологічного, філологічного спрямування та інші.

Отже, сучасний етап дослідження художньої кераміки позначився активною увагою науковців до проблеми розвитку гончарства в Україні взагалі. Аналіз літературних джерел уможливив здійснити систематизацію наукових праць сучасного етапу дослідження художньої кераміки за виокремленими нами напрямами:

- історичні відомості про становлення гончарства в традиційних осередках;
- роль земства в розвитку кераміки;
- особливості народного традиційного гончарства в контексті вивчення художніх промислів України;
- організаційні засади становлення професійного навчання кераміки;
- методичні основи навчання взакладах освіти галузі художньої кераміки;
- технологічні закономірності виготовлення виробів кераміки;
- стилістика традиційних народних виробів гончарства;
- стилістика виробів професійної школи кераміки;
- можливості використання теми традиційного гончарства в навчально-виховному та культурно-мистецькому сучасному просторі (див. табл. 1.4).

Таблиця 1.4

Напрями дослідження художньої кераміки сучасними науковцями

Напрями досліджень	Автори
Історичні відомості про становлення гончарства в Глинську	Т. Кара-Васильєва, К. Линник, О. Пархоменко, В. Пархоменко, О. Хоруженко, З. Чегусова
Роль земства в розвитку глинської кераміки	О. Белько, В. Жук, Т. Пустовіт, Т. Малєєва, О. Клименко
Особливості народного традиційного глинського гончарства в контексті вивчення художніх промислів України	Є. Антонович, А. Варивончик, О. Гирман, О. Гулей, Р. Захарчук–Чугай, Л. Метка, В. Міщанин, М. Никифоров, О. Пошивайло, А. Проців, Д. Станкевич
Організаційні засади становлення професійного навчання глинської кераміки	С. Лупій, Л. Федевич, О. Школьна, В. Щербак
Методичні основи навчання у глинській художньо-ремісничій школі	Л. Овчаренко, В. Ханко, Р. Шмагало,
Технологічні закономірності виготовлення виробів глинської кераміки	О. Гулей, Л. Овчаренко, Н. Ревенок
Стилістика традиційних народних виробів глинського гончарства	А. Заїка, О. Клименко, Ю. Лащук, Р. Мотиль, О. Пошивайло, М. Селівачов
Стилістика виробів професійної Глинської школи кераміки	А. Макаров, Л. Федевич, О. Школьна, Р. Шмагало
Можливості використання елементів традиційного глинського гончарства в навчально-виховному та культурно-мистецькому сучасному просторі	С. Ошурко, Л. Сєрих, С. Фоменко, І. Чирка, Н. Більдер, Г. Бондаренко, С. Лопухова, О. Ковальов та інші

Однак, варто наголосити на тому, що перелічених праць наразі недостатньо для відтворення максимально повної історії побутування

гончарства в осередках художньої народної творчості України. Викладені в попередніх публікаціях (зазвичай це поодинокі статті в наукових журналах та збірниках) фактичні матеріали дотично та фрагментарно висвітлюють окреслену проблематику. Проаналізовані розвідки не розставили однозначних акцентів щодо закономірностей розвитку гончарства в досліджуваних осередках народної творчості. Таким чином, маємо підстави констатувати, що тема становлення гончарства в продовжує залишатися малодослідженою, а проблемі розвитку художньої кераміки як унікального явища народної творчості й історії освіти в традиційних осередках гончарства на теренах України до цього часу не присвячено окремої ґрунтовної наукової праці.

Окремої уваги в контексті нашого дослідження заслуговують історико-етнографічні розвідки О. Боряк у сфері вітчизняного традиційного мистецтва за останні роки, на сторінках яких автор розглядає етнографічні аспекти дослідження національних народних прикмет, вірувань, обрядів на основі вивчення народного мистецтва ткацтва досліджуваного періоду (Боряк, 1997; 1998). Слід відзначити також праці І. Рязанцевої, у яких авторка відстоює думку про необхідність поповнювати зміст спеціальних предметів професійної підготовки художників декоративного мистецтва вивченням теорії орнаментів (Рязанцева, 1994).

Відтак, у історіографічний етап незалежної України, дослідження процесу впровадження декоративного мистецтва у вітчизняну систему художньої освіти значно поповнилися напрямами дослідницької роботи в галузі теорії та практики навчання декоративного мистецтва в Україні у XIX – початку XX століття. Крім того, у здійсненні історіографічного аналізу було задіяно допоміжну літературу: альбоми, путівники, довідники, каталоги, словники, енциклопедичні видання.

Отже, аналіз історіографії досліджуваної проблеми дозволив констатувати, що джерела останніх десятиліть у галузі історії розвитку різновидів народних художніх промислів та теоретично-змістових,

організаційно-педагогічних підходів до їх навчання в закладах художньої освіти України XIX – початку XX століття суттєво збагатилися новими здобутками. Свідченням посилення тенденції зростання уваги науковців до історії розвитку мистецької освіти є розширення кола дослідників і вектору тематичного діапазону праць. Однак, зауважимо, що вказаних вище праць недостатньо для висвітлення цілісної картини навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти означеного періоду. Зафіксовані історичні відомості побіжно й опосередковано розглядають дану проблему, адже до сьогодні відповідні матеріали виявлені переважно в контексті вирішення дотичних проблем.

Таким чином, хронологічний аналіз досліджуваної тематики з проблем навчання декоративного мистецтва в Україні дозволяє дійти висновку, що заявлена нами тема розглядалася фрагментарно в розвідках науковців у контексті дослідження споріднених проблем на шпальтах дореволюційних видань (до 1917 р.) у мистецтвознавчих і краєзнавчих розвідках етапу радянської доби в персоналістичних дослідженнях спадщини (творчої, педагогічної, науково-методичної) митців-педагогів і майстрів декоративного мистецтва сучасних науковців. Важливі відомості щодо організації та проведення ярмарок, виставок різних рівнів творів декоративного мистецтва України містяться в допоміжних джерелах: альбомах, афішах, буклетах, каталогах, оголошеннях у пресі.

Здійснений аналіз історіографії теми дослідження уможливив дійти висновку про те, що відібраний нами масив різнопланових джерел і матеріалів дозволив виявити різновекторність проблеми впровадження навчання декоративного мистецтва в систему художньої освіти України в умовах імперських держав (Австро-Угорщини й Росії) XIX – початку XX століття, проте, попри значну кількість праць (у яких переважно фрагментарно розглянуті окремі напрями даної теми) проблема навчання декоративного мистецтва в системі української мистецької освіти досліджуваного періоду до сьогодні потребує ретельного наукового дослідження.

1.2. Естетико-філософський концепт розвитку вітчизняної художньої освіти

У з'ясуванні науково-теоретичних засад, що сприяли становленню навчання декоративного мистецтва на території України в XIX – на початку XX століття важливого значення набуває дослідження педагогічної спадщини зарубіжних учених. Аналіз розвідок сучасних науковців, які здійснили грунтовний науковий аналіз напрацювань зарубіжної педагогіки (М. Кожевнікової, В. Кравця, М. Левицької, А. Сбруєвої, Д. Скільського, А. Піскунова, М. Рисіної, Р. Шмагала та інших) допомогли виявити ставлення зарубіжних філософів, педагогів-класиків до художньо-творчої діяльності в площині практичних занять художньою працею та ремеслами. Погоджуємося з думкою Р. Шмагала стосовно того, що лише засвоєння історичного досвіду дасть змогу реально вирішити проблеми розроблення й застосування нової методології досліджень мистецької освіти, яка постає навколо потреби координації зусиль суміжних наук (Шмагало, 2005). Зокрема, аналіз наукових праць теоретиків мистецтва, філософів, педагогів І. Базедова, Б. Блаше, Г. Кампе, Х. Зальцмана, Д. Дідро, Я. Коменського, Д. Локка, Р. Оуена, Й. Песталоцці, Ж.-Ж. Руссо, Й. Хойзінгера та інших уможливив виокремити елементи етнопедагогіки в педагогічних ідеях і поглядах на освіту й виховання зарубіжних діячів, що певним чином вплинули на впровадження навчання декоративного мистецтва в Україні.

Поряд із Б. Блаше спеціально питаннями розвитку в дітей практичних навичок за допомогою ручної праці займався Йоганн Генріх Готліб Хойзінгер (1767–1837). З точки зору Й. Хойзінгера, одним із найсильніших дитячих інстинктів є інстинкт діяльності, який і повинен максимально розвиватися й використовуватися в процесі виховання та навчання. Й. Хойзінгер установив тісний зв'язок між фізичною працею та розумовим розвитком: використання ручної праці у вихованні й навчанні

Й. Хойзінгер уважав необхідним не тільки як засіб, що сприяє свідомому засвоєнню корисних знань, але й як важливий метод розвитку естетичного смаку та винахідливості, що необхідно під час занять будь-яким ремеслом. Учений підмітив, що діти відчувають красу здебільшого у формі матеріальних предметів, а краса в картинах справляє на них набагато менше враження. Саме тому виготовлення своїми власними силами різних фігур із глини, гіпсу, воску тощо має займати важливе місце в заняттях дітей. У праці «Сімейство Вертгейма» він виклав свої погляди на те, як має бути організовано правильне виховання (Пискунов, 1960). Найважливішими засобами такого виховання, на думку Й. Хойзінгера, є:

1) систематичне й точне виконання обраних самими дітьми обов'язків;

2) ручна праця в різних формах.

Види ручної праці Й. Хойзінгер розподілив на дві групи: роботи, які забезпечують вправи в русі (садові та земляні), і роботи, які відповідають запитам розумової діяльності (з картону, пап'є-маше, по дереву з використанням пилки, рубанка, долота, по жерсті, робота з глиною та воском, виготовлення фігур із гіпсу, деякі слюсарні та ювелірні роботи) (Кравець, 1996).

Й. Хойзінгер називає низку принципів, якими він керувався:

1) відповідність даного виду праці фізичним силам дітей і потребам їх розвитку;

2) корисність його не тільки для тих, хто присвятить себе ремеслу чи мистецтву, але й кожному батькові сімейства, якому доводиться займатися ремонтом і дрібними виробами;

3) можливість користуватися значно поширеними й доступними матеріалами;

4) зв'язок ручної праці з навчанням, посилення інтересу до знань і полегшення їх засвоєння;

5) забезпечення елементів естетичного виховання;

6) використання в цих видах праці законів механіки й хімії.

Не можна не відзначити, що погляди Й. Хойзінгера щодо цінності використання ручної праці у вихованні й навчанні відрізнялися новизною. Попри те, що увагу Й. Хойзінгера привертала в основному освітня роль праці, питання підготовки молоді до життя, до практичної діяльності також не випадали з поля його зору. Говорячи про те, що план організації виховання, побудований на використанні праці, відповідає особливостям природи дитини, Й. Хойзінгер указав і на другу важливу особливість цього плану – відповідність вимогам життя. Зокрема, вчений закцентував увагу на тому, що виховання є необхідною умовою в процесі підготовки до будь-якої професійної діяльності. Автор зазначив, що дотримання запропонованого ним плану виховання передбачає можливість для юнаків, які досягли 14-річного віку, у подальшому здобувати освіту в гімназіях, готуватися до роботи чиновника й водночас займатися художнім ремеслом у майстерні митця чи здобувати освіту в академії мистецтв… Цілком погоджуємося з думкою Й. Хойзінгера стосовно користі практичних занять і теоретичних умінь із певного художнього ремесла, що збагатять будь-яку професію натхненністю та сформованими навичками ручної праці. Навіть у науковій діяльності, стверджує вчений, заняття ремеслом допоможе правильно зорієнтуватися науковцеві в нагальних потребах суспільства (Піскунов, 1981; Кравець, 1996).

Суттєвий вплив на розвиток вітчизняної художньої освіти мало вчення європейських мислителів про рух за єдність «мистецтва й ремесла», що поширився на українських теренах від середини XIX століття. Теоретичний дискурс щодо співвідношення між мистецтвом і ремеслом посилився наприкінці XIX століття, у зв’язку з розвитком промислового виробництва й капіталістичних відносин. До означеного періоду провідною думкою наукової спільноти, догмою, було панівне домінування «вищого» образотворчого мистецтва над «нижчим» ремісничим, що є одним із проявів декоративно-прикладного.

Починаючи від другої половини XIX століття, все більше теоретиків і практиків відстоюють позицію переваги мистецького змісту над

ужитковим, утилітарним у творчості ремісників. Як свідчить дослідження Р. Шмагала, наприкінці XIX – на початку XX століття особлива увага митців, художників і теоретиків мистецтва була приділена проблемам формування нових поглядів на мистецьку освіту. Серед подвижників і популяризаторів нових тенденцій в образотворчому мистецтві та художній освіті Р. Шмагало виокремив західноєвропейських діячів: Дж. Рьоскіна і В. Морріса.

Доцільно зазначити, що вивчення декоративного мистецтва в європейських закладах художньої освіти другої половини XIX зводилося до копіювання орнаментальних схем і музейних зразків і це видавалося важливішим, ніж самостійна ручна робота. На думку В. Певзнера, і декоративне, і образотворче мистецтво інфікувала згубна гордість, коли всі студенти й викладачі хотіли бути художниками, а не майстрами (Pevsner, 1940). Тому вони цікавилися тільки оздобленням і вважали, що цього достатньо. І все ж, реалізовані в Англії ідеї В. Морріса відносно усталеного взаємозв'язку між матеріалом, робочим процесом, метою та естетичною формою поступово перемагали в країнах Європи.

На початку XX століття навчання в спеціалізованих майстернях стало популярним на різних рівнях художньо-ремісничої освіти – від професійно-технічних училищ до художньо-промислової школи. За словами архітектора Г. Обріста, єдиним вірним і важливим методом художньо-ремісничої освіти повинно бути навчання в майстернях (Kunsterrieghung, Ergebnisse, 1929). Протягом п'яти наступних років навчальні майстерні різних видів декоративного мистецтва були засновані в школах Нюренберга, Веймара, Бреслау, Дармштадта та інших міст Німеччини (Шмагало, 2012). В умовах зростання соціально-економічної необхідності об'єднання мистецтва та промисловості почали створюватися заклади освіти з викладанням ремесла у фахових школах Європи та навіть у академіях мистецтв.

Новий погляд на значення художніх ремесел започаткував Ґ. Земпер (1803–1879) в «Практичній естетиці» матеріально-художньої

діяльності, що в подальшому отримала визначення такої галузі, як дизайн (Силко, 2008). Австрійський мистецтвознавець А. Рігль (1858–1905) виокремив орнаментальні види мистецтв (декоративно-прикладна сфера творчої діяльності) в окрему групу образотворчості, у якій, за висновком автора, художні здібності людини проявляються значно яскравіше, ніж в образотворчому (Власов, 2007).

Варто звернути увагу на опубліковану в журналі «Вестникъ учителей рисованія» (2005) доповідь В. Рупини, на сторінках якої дано характеристику керамічним і художньо-промисловим училищам Західної Європи. Автор звернув увагу читача на той факт, що малювання як навчальну дисципліну, було впроваджено в систему освітніх програм європейських країн. Разом із тим, В. Рупина описав власні спостереження під час поїздок до країн заходу (Німеччина, Баварія, Австрія, Англія, Франція) малювання учнів на природі в різних містах Європи початку ХХ століття, які займалися живописом чи графікою на вулицях міст, виконуючи натурні замальовки архітектурних елементів, пейзажів, рослинних, зооморфних і орнітоморфних мотивів різними техніками (фарбами, графітними олівцями). Автор провів порівняльний аналіз викладання малювання в різних країнах Європи й зазначив, що у французьких школах перевагу надають творчим підходам до зображення, а в школах Німеччини заняття образотворчим мистецтвом проводяться систематично, роботу виконують більш ретельно та приділяють більше часу заняттям художньою творчістю. Наразі В. Рупина констатував, що вільне трактування композиції та невимушений творчий підхід до зображення в класах Франції проявляється в більш цікавих і різноманітних роботах французьких учнів, аніж у стриманих і виважених малюнках вихованців німецьких закладів освіти (Вестникъ учителей рисованія, 1905, с. 100).

Доцільно вказати, що на межі ХІХ–ХХ століть у закладах загальної середньої освіти на регіональному рівні провадились активні пошуки нових форм і методів навчання із запровадженням західноєвропейського

досвіду в контексті викладання художніх ремесел, наслідуючи позитивний досвід закладів художньої освіти регіонів, що почали ці пошуки наприкінці другої половини XIX століття.

Розглянутий нами вище рух «мистецтво й ремесло», започаткований і обґрунтований зарубіжними науковцями (Ґ. Земпер, Р. Коллінгвуд, В. Морріс, А. Рігль, Дж. Рьоскін) в умовах художнього виробництва, активізував пошуки вдосконалення освітнього процесу в площині рукоділля, ручної праці й традиційних ремесел у закладах загальної середньої освіти України різного типу в другій половині XIX – початку XX століття.

Так, суттєвий вплив на впровадження предметів циклу декоративного мистецтва у векторі трудового навчання й виховання учнів означеного історичного проміжку отримали ідеї «трудової школи», відстоювані зарубіжними класиками педагогічної думки початку XX століття: Дж. Дьюї, Г. Кершенштейнер, М. Монтессорі. Зокрема, діяльність експериментальної Лабораторної школи, заснованої Д. Дьюї (1859–1952) в Чікаго в 1896 році полягала в тому, що навчанню намагалися надати суспільного характеру, спрямувати індивідуальні інтереси до спільної мети. Іншими важливими компонентами освітнього процесу були природознавство та праця, які включали різноманітні види діяльності. Провідним принципом роботи початкової школи Д. Дьюї вважав принцип «навчання через діяльність», праця виступала і як мотив навчання, і як його метод (Дьюи, 1925). У цілому ідеї американського педагога сприяли більшому врахуванню сутності дитячої природи в освітньому процесі, пошуку нових форм навчальної роботи (результатами таких пошуків були комплексні програми, метод проєктів тощо) (Кожевникова, 2013, с. 127–136).

Головним завданням школи німецького педагога Г. Кершенштейнера (1854–1932) було забезпечення учнів професійною підготовкою з наданням їй морального значення й виховання громадянина-патріота. Для реалізації цих ідей організація шкільного виробництва повинна здійснюватися за типом трудової громади. У своїй

доповіді «Школа майбутнього – трудова школа» вчений виклав основні принципи організації такої школи: готувати дітей, головним чином із народу, до майбутньої трудової діяльності, причому основна мета полягала не в опануванні теоретичних знань, а у виробленні в учнів трудових навичок (Левицкая, 1915). Саме тому в освітній процес повинна бути впроваджена ручна праця, що має поєднуватися із зображально-ілюстративною діяльністю (Кершенштейнер, 1914). За висновком вченого, ручна праця повинна впроваджуватися в шкільну програму як самостійний навчальний предмет (Кершенштейнер, 1913).

Аналізуючи опубліковану промову Г. Кершенштейнера 12 січня 1908 року в Цюриху на честь 162-ї річниці від дня народження Й. Песталоцці (у перекладі А. Керської) важливим для нашого дослідження є виокремлення методів діяльності «школи праці». Автор зазначає, що підходи до методів праці повинні мати позитивний вплив на вихованця, тим самим забезпечувати формування духовності особистості й характеру (Kerschensteiner, 1926). З метою реалізації окресленої мети науковець виокремив чотири провідні складники: силу волі, ясність мислення, чуттєвість та емоційність. В основі педагогічних принципів діяльності школи праці є створення сприятливих умов засобами праці для індивідуального формування характеру вихованця. Засвоєння певних знань, практичних навичок, правил поведінки не є пріоритетними завданнями навчання й виховання в школі праці. Кількість обраних різновидів праці, наголошував при цьому Г. Кершенштейнер, не є принциповим рішенням, достатньо в даному процесі обрати два види. Основним завданням має бути поступовість у доборі рівня складності практичної роботи й чітке та ретельне її виконання. Відносно викладача (майстра, техніка) автор висуває вимоги щодо організації міждисциплінарних зв’язків занять ручної праці з іншими навчальними дисциплінами … (Kerschensteiner, 1926, с. 47–56). Важливо також, щоб ручна праця учня була пов’язана з професією та домашньою роботою батьків, тоді сім’я стане природним продовженням школи й навпаки.

Однією з провідних ідей, що реалізовувались у закладах освіти початку XX століття італійським педагогом М. Монтессорі (1870–1952), була ідея єднання школи й сім'ї, що мало сприяти «відродженню людства» шляхом нового виховання, емансипації жінки, підвищенню культурного рівня населення. У будинках дитини, які працювали під керівництвом М. Монтессорі, дітям пропонувалася свобода вибору будь-якого матеріалу для занять, який би відповідав їх внутрішнім потребам; велика увага в освітньому процесі приділялася заняттям з образотворчої діяльності: малюванню, художній праці, екскурсіям (Монтессори, 1916).

Слід відзначити активну діяльність від початку XX століття англійського філософа, мистецтвознавця й історика Р. Коллінгвуда (1889–1943), одним із вагомих висновків якого є необхідність художньої обдарованості й фахового вишколу (Шмагало, 2005). Таким чином, в опосередкованій формі автор підкреслював необхідність мистецької освіти у фаховій підготовці митця.

На початку XX століття вітчизняні прогресивні діячі освітянського руху, новатори-педагоги досліджували досвід зарубіжних колег (Кожевнікова, 2013) та переймалися питанням упровадження в освітній процес елементів декоративного мистецтва в діапазоні оволодіння ремеслами та трудового виховання учнів. Свідченням цьому є обговорення доповіді Г. Кершенштейнера «Єдина школа» на з'їзді спілки вчителів Німеччини (1915), яке висвітлювалося на шпальтах газети «Світло». У цьому контексті вважаємо доречним назвати проєкт Нової школи Я. Чепіги, у якому автор приділив велику увагу ручній праці. На основі праці, як вважав розробник, повинні культивуватися творчість, фантазія, розум і воля. Я. Чепіга виступав за те, щоб при школі створювалися навчальні майстерні, де б учні мали змогу опановувати ремесла: теслярство, ковальство, плетіння, вирізування, ліплення й обпалювання посуду та розмальовування їх фарбами. Програму проєкту Я. Чепіга розробив таким чином, що ручна праця восени й весною здійснювалася на свіжому повітрі, а в негоду і взимку – в майстерні. Для

старших учнів-хлопців автор обрав теслярство, ковальство, виготовлювання нескладних хатніх меблів; для дівчат – вишивання, шиття, а для всіх разом – ліплення й малювання з метою виховання художнього смаку (Чепіга, 1913).

Серед видатних українських педагогів досліджуваного періоду, які активно підіймали питання про ручну працю в площині художніх ремесел у школі, варто виділити Софію Русову (Сухомлинська, 1996). Текст доповіді С. Русової «Ручна праця в національній школі», проголошеної нею на першому загальноросійському з'їзді учителів 5 січня 1914 року, було надруковано на шпальтах педагогічного журналу «Світло» (Русова, 2014). Зокрема, під час промови доповідач представила українські орнаменти, виконані дітьми, що зацікавило багатьох учителів. Для розвитку естетичного почуття дітей засобами ручної праці С. Русова пропонувала малювання традиційних народних орнаментів (Русова, 1911). Більше того, просвітниця наголошувала на необхідності оздоблення школи самими учнями та з дотриманням національного стилю. Крім того, С. Русова розглядала питання про створення шкільних музеїв, вивчення місцевої природи, трудового виховання засобами художніх ремесел. До слова зазначимо, що освітні ідеї С. Русової значною мірою перегукуються з концепціями Нової школи М. Монтессорі (Франчук, 2006) і Дж. Дьюї (Дічек, 2006).

Таким чином, розглянуті вище педагогічні ідеї навчання й виховання в працях вітчизняних і зарубіжних просвітників-педагогів, теоретиків мистецтва були об'єктивним історико-освітнім фактором упровадження предметів галузі декоративно-прикладного мистецтва в освітній процес України XIX – початку XX століття.

Окремої уваги в нашому дослідженні заслуговує період XVII – початку XVIII століття, який відзначився утворенням української держави й формуванням нової національної культури й освіти. Згідно з історичними джерелами, протягом XVII – початку XVIII століття український народ був об'єднаний у націю, провідною рисою якої є її

власна національна культура, що остаточно сформувалася в період козацької доби та знайшла втілення в українському бароко. Наразі XVII–XVIII століття в культурно-освітній галузі України відзначається дослідниками як час активних, освічених, талановитих людей. Відтак, новий виток в історії України на зламі XVII–XVIII століть був ознаменований появою нового стилю в розвитку вітчизняної культури, що сформувався під впливом визвольного руху на теренах українських земель очоленого козацтвом, який дістав назву «українське» бароко або «козацьке» бароко. Новий напрям було започатковано в мистецтві Європейських країн. Проте, нові умови соціального устрою (створення верстви заможної козацької старшини), вимоги й канони церковного мистецтва православної церкви (яку козацтво взяло під свій захист), а також потяг до культурно-мистецьких тенденцій Західної Європи, сприяли переходу до нового стилю, що активно послуговувався здобутками традиційного народного мистецтва.

Стиль українського (козацького) бароко позначився на розвитку архітектури, живопису, графіки, скульптури, літератури, музичного та декоративно-прикладного мистецтва досліджуваного часу. Згідно з історико-культурологічними й історико-мистецтвознавчими джерелами бароко називають першим стильовим напрямом у історії культури, який не лише охопив країни Європи, але й вийшов за європейські межі. Стиль бароко став популярним і на теренах українських земель козацької доби.

Предметом подальшого наукового пошуку нашого дослідження виступає естетико-філософський концепт західноєвропейського бароко та принципи українського (козацького) бароко в історії формування культури й освіти України XVIII – початку XX століть, що виявився найбільш співзвучним стилем емоційній, романтичній українській душі. Погоджуємося з думкою сучасних науковців стосовно того, що певним чином філософія бароко досі впливає на культуру сучасності – через зразки архітектури, зразки образотворчого мистецтва й вироби традиційних народних художніх ремесел у музеях. Вважаємо, що саме

цим і визначається актуальність вивчення естетико-філософських засад стилю бароко, що так чи інакше проявили себе в період становлення художньої освіти й розвитку культури України XVIII – початку XX століть.

Для вивчення сутності філософських принципів естетики доби бароко важливими є, на наш погляд, передусім, такі фундаментальні видання, як-от: «Світова історія», «Історія мистецтва розвинених країн», «Всесвітня історія архітектури» тощо, аналіз яких уможливив установити, що із середини XIX століття покладено початок дослідженню мистецтва XVII–XVIII століть, позначеного поняттям «бароко», ґрунтовне вивчення якого започаткував Г. Вельфлин «Ренесанс і бароко» (1888). Аналіз комплексу джерел (І. Булах, М. Виноградов, С. Владімірова, С. Капіталів) свідчить, що стиль бароко з'явився в XVII столітті на тлі кризи ідей ренесансу, і з'явився там, де ренесанс досяг найбільшого розквіту – в Італії; ідеологічною основою поширення бароко в Європі стало загальне ослаблення духовної культури, розкол церкви – як наслідок падіння її авторитету, що обернулося боротьбою вчень, які відбивали інтереси різних класів. Натомість католицизм залишився ідеологічною основою для феодальних тенденцій, протестантизм відбивав інтереси буржуазії. Поступово з означених, соціально-економічних причин, проявився новий стиль, першочерговим завданням якого було створення ілюзії багатства й могутності, піднесення католицької Церкви. XVII століття в Західній Європі відзначилося складністю духовних та соціальних процесів, оскільки відбулася справжня світоглядна революція, яка сприяла руйнуванню традиційних уявлень про Всесвіт і формуванню нової картини світу й нового розуміння людини. Численні наукові дослідження довели, що зміни свідомості людства сприяли, найперше, великим науковим відкриттям, які засвідчили безмежні можливості людського розуму в пізнанні Всесвіту. Системний аналіз кола джерел дозволив констатувати, що в період бароко сформувався інший, відмінний від попередніх, погляд на світ, інший «образ» реальності. Варто зазначити, що бароко, хоч і

з'явився Італії, дуже швидко поширився всією Європою та, навіть, поза її межами (Вейс, 2005; Ліпатов, 1963).

Слід наголосити, що сам термін «бароко» з'явився трохи пізніше, аніж напрям у мистецтві. Згодом, у XVIII столітті термін набув значення негативного в естетиці: бароковим називалося все грубе й незграбне (Коломійцев, 2001; Лаптєв, 1996). Спочатку цей термін застосовувався для характеристики культури як її занепад. Така ситуація протрималася до середини XIX століття, до розвитку нових культурних ідей (які, логічно, зазнали впливу філософії бароко). З плином часу термін «бароко» втратив негативний підтекст (Владімірова, 1994). Новий погляд на категорію «бароко» для характеристики культурного напряму застосував Х. Вельфлин у книзі «Ренесанс і бароко» (1888). В означеній праці та всіх наступних роботах Х. Вельфлин визначив бароко як критичний, найвищий етап розвитку будь-якого художнього стилю: першою стадією є архаїка, другою – класика, третьою – бароко. Звідси (як наслідок) протиставлення класицизму й бароко як конкретно-історичних художніх стилів (Вельфин, 2004). Науковець М. Дворжак, опонент К. Вельфлина, вважав стиль Бароко породженням Маньєризму, але, одночасно – вищим щаблем розвитку духу. Велику увагу автор приділяв філософії та історико-соціологічним аспектам мистецтва, вважав бароковість невіддільною властивістю окремих національних культур та історичних типів мистецтва (Дворжак, 2001). Таким чином, зміни, що відбулися в його оцінках, свідчать, що бароко набув характеристики художньо-естетичного стилю. Утім, сучасна концепція бароко визначає для цього поняття певний культурно-історичний статус: під естетикою, загалом, розуміється сутність форми прекрасного в художній творчості, мистецтві й житті (Бореев, 2006). Варто звернути увагу на той факт, що у філософській концепції доби бароко Людина перестала відчувати себе найрозумнішою істотою, навпаки, почала сумніватись у своїй довершеності й досконалості. Як підкреслює М. Виноградов, своєрідний бароковий період (період катастрофи, занепаду) можна знайти в будь-якій епосі (Виноградов, 1999). На наш погляд, – це є особливо

важливим для розуміння філософії естетики бароко, яка почала відкидати авторитети та традиції як забобони. Бароко нехтує всім, що пов'язане з античністю та відродженням і шукає нові форми для пізнання прекрасного, навколишнього світу (Девдюк, 2005).

Доцільно наголосити, що в період ренесансу в основі наукового пізнання була людина, проте, діячі й філософи бароко вважали, що вона (людина) вже достатньо вивчена й почали говорити, щонайперше, про розум, відкидаючи духовну складову. Необхідно акцентувати увагу на тому, що в цих тенденціях криється основа розуміння естетики бароко, його одвічного антитезису. Найімовірніше, бароко став розвитком принципів, закладених у добу Відродження, проте з радикальною зміною головної естетично-філософської доктрини надав цим принципам нової динаміки й декоративності. Потяг до метафори, до алегорії сягнув свого апогею; проте крізь усі метаморфози в бароко чітко проступає міцна натуралістична основа.

Завдяки тому, що в бароко різні види образотворчого мистецтва (архітектура, скульптура, живопис, графіка) активно взаємодіють, цей стиль так швидко поширився Європою (Вейс, 2005; Дасса, 2004). І. Булах наголошував на тому, що художня концепція бароко вважає основною творчою силою дотепність – уміння поєднувати несхоже. Саме завдяки тому, вказує дослідниця, що майстри бароко надавали такого великого значення дотепності, народжувалося їх особливе ставлення до метафори, емблеми, що естетично є більш витонченим способом висловлювання художнього сенсу, ніж символіка, покладена в основу ренесансу. Через те, що бароко на чільне місце ставить здатність дивувати, вражати новизною, цей стиль допускає у своїх творах гротескове, потворне, фантастичне (Булах, 2010, с. 65). Теоретична естетико-філософська концепція доби бароко підкреслює те, що мистецтво глибоко відрізняється від логіки як науки. Як констатує І. Булах, дотепність у бароко є ознакою геніальності, а художній дар дається Богом, і взагалі жодна теорія неспроможна допомогти її (тобто геніальність) набути (Булах, 2010, с. 66). На нашу

думку, геніальні твори народжуються на грані парадоксів (суперечностей) і зрідка завдяки врівноваженій консервативній логіці.

Таким чином, бароко, як і інші культурно-історичні стилі, характеризується своєрідним світорозумінням, філософією та низкою специфічних рис. Філософи мистецтва й історики культури виділяють як особливу категорію до вивчення бароко, так звану антиномію – несумісні протилежності, що в сукупності виявляють певну гармонію та естетику. Така антиномія є надзвичайно важливою для розуміння сутності філософії естетики бароко (Бореев, 2006). Науковим пошуком установлено, що найбільш характерними антиномія бароко вважають: протиставлення хаосу й порядку, людина одночасно все й ніщо, протиставлення життя та смерті. Крім того, ще існують певні протиставлення на таких рівнях пізнання буття, як час, простір і мислення. Для філософії доби бароко характерним є – вбачати закладені в підвалинах протиріччя, розбіжності й суперечності (Владімірова, 1994).

У період бароко світогляд людини остаточно втратив гармонійність. Свідомість людини охопили суперечності (внутрішня суперечливість буття, людського життя, світобудови), у яких, власне, криється основний сенс естетики й філософії бароко. Відтак, бароко – художній напрям, що відбиває кризову концепцію світу загалом і особистості зокрема. Разом із тим, слід зазначити, що в епоху бароко продовжувала існувати та ренесансна тенденція розуміння людини як індивідуальності, але вже не цілісної й гармонійної, а збентеженої та суперечливої.

В образотворчому мистецтві доби бароко пріоритетним напрямом естетики стає духовне випробування людини, звідси – перевага сюжетів релігійного змісту, оскільки теоретики, провідні діячі й митці бароко вважали світ безладним і хаотичним, де панують темні деструктивні сили, які за церковними канонами уособлював диявол (сатана, чорт). Так, у бароковому живописі кольорові плями, світлотіньові контрасти переважають над лініями, при цьому порушуються принципи поділу простору на плани, нехтуються закони лінійної та повітряної перспектив

задля того, щоб посилити глибинність і плановість простору в картині й передати ілюзію нескінченності. Наразі в архітектурі бароко простежується тяжіння до ансамблю споруд, до комплексної організації архітектурного середовища з майданами, палацами, парадними сходами, фонтанами, парковими терасами, басейнами, партерами тощо. У міських і заміських резиденціях архітектура зі скульптурою поєднуються єдиним концептуальним задумом і практичним вирішенням: у громадських спорудах перевага надається використанню пластичного оздоблення з примхливою грою тіні та світла. У парадних інтер'єрах палаців застосовується багатоколірна скульптура, ошатне ліплення, різьблення, щедро використовується позолота, розмальовані плафони тощо (Дасса, 2004). У живописі перевага надавалася релігійним сюжетам мучеництва та творенню сакральних чудес. Зображенням на картинах означеного часу притаманні характерні для бароко контрастність, динамічність образів, гіперболічність і патетика, прагнення величі як у релігійних, так і у світських сюжетах. Лише значно пізніше, з XIX століття, бароко почали розглядати поряд із ренесансом як утілення одного з напрямів естетично-філософських принципів історико-культурного періоду. Нині терміном «бароко» називають художній стиль європейського мистецтва XVII–XVIII століття (Столковська, 2007). Указані вище риси бароко застосовувалися в музиці, літературі, архітектурі, скульптурі, образотворчому й декоративному мистецтві в різних країнах XVII–XVIII століття: Італії, Франції, Німеччини, Фландрії, Іспанії та Росії (Шкаруба, 2005).

Варто відзначити, що на початку XVIII століття бароко набув своєрідного розвитку й на теренах України, що знайшло відображення в культурному й освітньому аспектах. Доцільно зауважити, що формальний напрям освіти склався, здебільшого, під впливом запитів аристократичного мистецтва (замовлення козацької старшини та церковних ієрархів), а неформальний напрям відповідав запитам демократичного декоративно-прикладного мистецтва (народного, традиційного). Найбільш показовим у цьому розшаруванні є мистецтво

вишивки – панські ґапти та селянські вишивки (наразі доречно наголосити на тому, що аристократичне мистецтво створювалося також майстрами з народу) (Історія українського мистецтва, 2011). Зазначене дає нам підстави вважати всі різновиди українського декоративно-прикладного мистецтва XVII – початку XVIII століття народними, тобто традиційними. Доречно підкреслити, що найбільшого розквіту в досліджуваний період досягло мистецтво графіки, а надто гравюри (вид графіки, у якому зображення є друкованим відбитком) (Крип'якевич та ін., 1971) у зв'язку з відкриттям у 1728 році першого закладу художньої освіти на теренах України – Києво-Печерської Лаврської іконописної майстерні. У закладі було започатковано певну систему малярського навчання, що спиралася на підручники й посібники для малювання та досвід провідних вітчизняних і зарубіжних художників-педагогів свого часу (Свенціцька, 1965). Згодом подібні майстерні були відкриті у Львові, Новгород-Сіверському та Чернігові (Крвавич та ін., 2004).

Важливим внеском у розуміння сутності освітнього процесу досліджуваного періоду є праці П. Жолтовського. Так, у вступному слові до альбому-каталогу «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» мистецтвознавець здійснив екскурс в історію створення майстерні, проаналізував низку архівних матеріалів, опублікував витяги з архівних документів. Окрім того, дослідник розглянув методику навчання образотворчого мистецтва в Лаврській майстерні, зокрема він стверджував, що в основу навчання образотворчого мистецтва було покладено перемальовування (тобто копіювання) різних західноєвропейських альбомів гравюр (Жолтовський, 1982, с. 6). У вище вказаному альбомі-каталозі П. Жолтовський помістив реєстр книг, за якими навчались учні майстерні, що дозволило констатувати факт використання в освітньому процесі Лаврської іконописної майстерні наочності, навчальних посібників і підручників. Завдяки детальному опису П. Жолтовського змісту навчально-наочної літератури маємо відомості про стилістику зображень, елементами яких були алегоричні

фігури зі складними драпіровками одягу, сивіли, пророки та апостоли, сиріні, фантастичні й екзотичні птахи, тварини, рослини.

Чисельні приклади використання орнаментів, властивих різним видам традиційного мистецтва України, свідчать про вплив народного мистецтва на розвиток теорії та практики навчання образотворчого мистецтва, що виявилися в різноманітних видах практичної роботи учнів Лаврської малярної школи. Як стверджував П. Жолтовський, лаврські учні були здібними орнаменталістами, оскільки серед їхніх виконаних робіт збереглося чимало зображень, орнаментальні мотиви яких запозичені з традиційних вишивок, з різьблення по дереву й каменю, різних проєктів декоративних картушів, ювелірних виробів, металопластики (Жолтовський, 1983, с. 7). Концептуальний аналіз тематики творчих і практичних робіт вихованців малярської школи уможливив простежити вплив західноєвропейської школи навчання образотворчого мистецтва. Так, дослідження архівних джерел (аналіз зображень альбомів і малюнків учнів малярні) надав можливість установити, що графічне мистецтво XVII століття розвивалося на основі стійких канонічних давньовізантійських традицій у межах християнства. Однак, слід зазначити, що від початку XVIII століття зображення оголеного людського тіла вже мало місце в системі художнього навчання в Україні. Згодом почали ускладнюватися ракурси й пози зображуваних людських постатей. Водночас у малюнках учнів окресленого періоду простежується інтерес до передачі людських почуттів та емоцій – плачу, гніву, люті тощо. У передачі жіночих образів простежуються «мадонізовані» Богородиці з відчутним проявом національних рис (Степовик, 1982).

Важливо зазначити, що стосовно світських сюжетів привертає увагу значне розширення кола тематики робіт вихованців малярної школи. Так, до низки анімалістичних сюжетів слід віднести зображення оленів, коней. Разом із тим, серед зооморфних зображень зустрічаються екзотичні тварини – верблюди, дикобрази, кенгуру, леви, мавпи, страуси тощо. Варто звернути увагу на те, що серед світських мотивів зустрічаються також

орнітоморфні мотиви – зображення орлів на тлі гірського ландшафту, лебедів на поверхні водної гладі, лісових і водяних птахів у відповідному природному середовищі. Проте зауважимо, що тематика малюнків і художні технології не лише запозичувалися, але й творчо переосмислювалися, і вже на їх основі виконувались авторські художні твори й застосовувалися власні художні техніки та графічні прийоми. Зокрема, зображення пейзажів Лаврської малярної школи, які виконані технікою розмивки тушшю, суттєво відмінні від офортних і гравійованих зразків (Логвин, 2002). Наразі, стосовно архітектурних мотивів, слід вказати, що для них характерною була переважно кулісна побудова, проте в окремих випадках зустрічається й повітряно-перспективна побудова (Жолтовський, 1983, с. 8). Інколи в роботах учнів траплялися сюжети та сцени побуту, що відзначені детальною оповідністю (Білецький, 1981).

У ході нашого дослідження встановлено вагому роль в композиції малюнків, яка належить однофігурним постатям апостолів, пророків, алегоричним уособленням. Однак, при цьому сидячі фігури апостолів-євангелістів у XVIII столітті змінилися постатями на повний зріст. У зазначених образах гравери, передусім, намагалися передати у творі глибоку мудрість, високу духовність, готовність до самопожертви. Серед алегоричних образів варто відзначити зображення дня й ночі. Цікавими, на наш погляд, є алегорія геометрії в образі жінки біля глобуса й популярна алегорія марності людського буття в образі дитини, яка однією рукою спирається на людський череп, а другою тримає дудочку, з якої видуває мильні бульки (Жолтовський, 1982).

Водночас на теренах України існували й інші заклади освіти, у яких навчали образотворчій грамоті. Так, у 1721 році в Харкові було відкрито колегіум для навчання дітей заможних міщан і козацтва, духовенства і старшин. 1658 року було засновано Києво-Могилянський колегіум, який за сприяння гетьмана І. Мазепи 1701 року отримав статус академії, що було закріплено грамотою Петра I (Король, 2016). Київська академія мала такий високий просвітницький рівень, який дозволив їй стати на

один щабель із кращими закладами освіти Європи свого часу. Як зазначають сучасні науковці, високий статус було підтверджено структурою академії та змістом навчальних програм. Вагомим є також той факт, що навчання в закладі не було становим, тобто загальнодоступним: здобувати освіту мали право не тільки вихідці з усіх верств населення, але й усі бажаючі, не зважаючи на походження та вік.

Обов'язковими умовами для всіх вступників були:

1) сповідування православної віри;
2) здатність до навчання.

Зазначимо, що на початку XVIII століття в Київській академії навчалося близько двох тисяч студентів. Велика увага в організації навчання була приділена виховній роботі, яка передбачала виховання поваги до старших та шанобливого ставлення до людей похилого віку, формування християнських чеснот, відданості Батьківщині тощо. Науковим пошуком установлено, що Київська академія була провідним як науково-освітнім, так і художньо-мистецьким центром України досліджуваного періоду. До когорти визначних викладачів та видатних вихованців академії належить плеяда видатних вітчизняних діячів культури, освіти, науки й мистецтв різних напрямів. Серед видатних художників-графіків, які викладали в Києво-Могилянській академії образотворче мистецтво слід назвати: І. Мигуру, І. Щирського, Л. Тарасевича, Г. Левицького та інших, які у своїй художньо-творчій та педагогічній діяльності пропагували ідеї бароко та просвітництва як на теренах України, так і за її межами (Степовик, 2012; Січинський, 1937).

Доцільно зазначити, що наприкінці XVII – на початку XVIII століття у львівській та чернігівській друкарнях також працював колектив обдарованих художників. Як писав Д. Антонович, на запити козацької старшини мистецтво української гравюри відповіло новим жанром (Антонович, 1993, с. 356). Разом із тим, у своїх друкованих лекціях науковець надав коротку та влучну характеристику творчості кожного митця епохи, до яких, насамперед, зарахував І. Мигуру, який свою

творчість присвятив переважно портретам поважних осіб і тезоіменитих святих. Крім того, митець був визнаним майстром декорування гербів, при цьому відзначався необмеженою фантазією. Принагідно зазначимо, що в 1706 році на величезному аркуші паперу І. Мигура виконав гравюру «Мазепа в оточенні добрих справ». При цьому, у центральній частині композиції твору автор розташував постать Мазепи в лицарському вбранні та з булавою в руці. По обидві сторони помістив фігури шістьох жінок, які уособлюють істину, правду, силу, справедливість, науку й мистецтво. У верхній частині картини майстер зобразив шість церков, заснованих Мазепою (Фоменко, 2002).

У ході дослідження з'ясовано, що художник-графік І. Щирський, за влучним визначенням А. Антоновича, не був настільки винахідливим у своїх панегіричних композиціях, як І. Мигура, і таким удосконаленим у технічному виконанні графічних картин. Крім того, І. Мигура – не зображував гравюри релігійного змісту, як старі майстри-гравери, а створював майже виключно панегірики (гравюри з віршованими текстами на честь шанованих осіб).

Подальший аналіз наукових джерел засвідчив, що визначними майстрами української гравюри доби козацького бароко дослідники вважають двох братів Тарасевичів (Степовик, 2012). Зауважимо, що Д. Антонович особливо обдарованим вважав О. Тарасевича, і водночас висловив захоплення щодо його портретів, у роботі над якими майстер виявляв великий смак до обрамування зображення, при цьому не зловживав накопиченням аксесуарів, а дотримувався вишуканої стриманості (Антонович, 1993, с. 358). Системний аналіз кола джерел дозволив встановити, що О. Тарасевич свого часу очолював Лаврську друкарню в Києві, працював над створенням великої кількості гравюр релігійного змісту, а також виконував замовлення на портрети сучасників у різних графічних техніках. У своїй творчості надавав перевагу реалістичності в зображенні моделі, намагався якомога точніше передати характерні особливості та психологічний стан людини. До найбільш

відомих зображень слід віднести портрети Лазаря Барановича, Мелетія Вуяхевича та князя Василя Голіцина (Ткаченко, 2013). Дослідники акцентують особливу увагу на виявленні об'єму О. Тарасевичем завдяки віртуозному володінню світлотіньовим моделюванням форми. Саме ці якості майстра, за визначенням науковців, значно вплинули на подальший розвиток художньої освіти в Україні XVIII століття й пізнішого часу. Художник-педагог виконав чимало портретів королів, видатних осіб Європи, ілюстрацій до різних творів свого часу, що друкувалися в провідних закордонних виданнях (Кагамлик, 2005, с. 18). При цьому, зауважував Д. Антонович, часто декорація портретів у картинах О. Тарасевича цікавіша за сам портрет (Антонович, 1993; Крип'якевич, 1926). Вважаємо, що дійсно, обличчя на портретних зображеннях майстра трактовано досить узагальнено. За висновками переважної більшості дослідників, О. Тарасевич був одним із найвизначніших художників-графіків Східної Європи. Методом порівняльного аналізу з'ясовано, що на відміну від творчого методу О. Тарасевича підхід до практики зображення портретів у Л. Тарасевича прослідковується більш динамічне та енергійне трактування образів з яскравими відображенням характеру та тонкою передачею індивідуальності персонажів. За висловом А. Антоновича, Л. Тарасевич більшою мірою є майстром свого часу й генератором творчих ідей та естетичних смаків своєї доби, ніж О. Тарасевич (Антонович, 1993, с. 358). З огляду на викладене, можемо констатувати, що усі графічні роботи з творчої спадщини художника відзначені чітким лінійно-графічним малюнком, майстерно змодельованою світлотінню, досконалим володінням технікою й технологією різьблення, що свідчить про високий рівень методичної підготовки автора.

Окремої уваги заслуговує творчість О. Козачківського – художника-графіка першої половини XVIII століття, педагога друкарської майстерні Києво-Печерської лаври. Твори митця відзначаються складними композиційними схемами, динамічністю форм та сміливим застосуванням штрихів і ліній.

Подальшим пошуком установлено, що в другій половині XVIII століття українське графічне мистецтво збагатилося творами художника Г. Левицького. Графічним картинам майстра були притаманні: досконале композиційне вирішення творів, чіткість і виваженість малюнка, м'якість штрихування та майстерне володіння світлотіньовим моделюванням форми. Варто зазначити, що у своїх композиціях автор вдавався до різноманітних символів, використовував алегоричні образи та звертався до біблійних сюжетів (Кагамлик, 2008).

У ході дослідження було виявлено, що найдавніші зразки графіки найбільш споріднені з народною гравюрою. На основі аналізу праць І. Крип'якевич, Р. Луцик, Ф. Максименко встановлено, що графічні аркуші друкувалися за допомогою дерев'яних дощок на окремих аркушах паперу. Таким чином, у вигляді популярних картинок поширювалися серед населення. Як стверджує В. Фоменко, особливістю такого друку є невеликі за розміром окремі графічні аркуші, які відповідали прийнятим у друкарській практиці того часу розмірам стандартного формату аркуша паперу (Фоменко, 2002, с. 7). Щодо тематики, переважно, це були ілюстрації сюжетів до біблійних притч, а також узагальнені образи святих, реалістичні портрети сучасників, картини краєвидів, сцени історичних подій. У розвідці «Українська народна гравюра XVII – XIX століття» О. Шпак розглянула особливості розвитку народної гравюри, визначила спорідненість із деякими видами традиційних художніх ремесел, а саме – різьбленням по дереву та каменю, порівняла підготовку різьблених дерев'яних дощок для друку на папері з виготовленням дерев'яних манер для вибійки на тканині. Крім того, дослідниця відзначила своєрідний спосіб застосування народних гравюр у процесі реставрації книжок – вклеювання окремо взятих друкованих аркушів-гравюр у книжкові оправи (Шпак, 2006).

У контексті нашої наукової розвідки з'ясовано, що гравюри з друкарень Києва та Львова служили взірцями релігійних сюжетів і зразками іконографічних схем для народних умільців. Водночас

зауважимо, що сюжетною основою до кінця XVIII століття в народній графіці залишалась іконографічна тематика, характерна для філософії бароко.

Важливо вказати, що естетико-філософські принципи бароко набули своєрідного розвитку на теренах України й зазнали застосування в освітньо-культурницьких проявах наступних століть. Саме тому подальшим предметом нашої дослідницької уваги є встановлення проявів бароко в художньо-ремісничому русі України XIX – початку XX століття. Теоретико-філософські погляди та принципи естетики бароко як художнього стилю знайшли вираження в розвитку традиційного народного кустарного виробництва (першої половини XIX століття) та у становленні художньо-ремісничої освіти на теренах України (другої половини XIX й, особливо, початку XX століття). Підтвердженням цьому є експонати музейних збірок України: вироби художніх кустарних промислів та художньо-ремісничих шкіл, живописні твори. Переосмисленню ролі бароко у світовій та українській культурах сприяло застосування в кінці XIX – на початку XX століття окремих барокових елементів у образотворчості, архітектурі, книжковій графіці.

Варто зазначити, що особливо помітно ці тенденції відобразилися в декоративно-ужитковому мистецтві. Так, в образотворчому мистецтві, застосування естетико-філософського підходу проявилося в декораційному підході до написання картини, особливого розвитку набули ці течії вітчизняного малярства на початку XX століття: прояви бароко особливо помітні в картинах стилю «модерн». Проте, декораційний підхід понад усе позначився в кустарно-ремісничих виробах, а надто в таких видах народної художньої творчості, як: вишивка, ґаптування, розпис. Принагідно зауважимо, що особливий підйом у застосуванні даного стилю стався в гончарному кустарному виробництві наприкінці XIX – на початку XX століття. Розширення зазнало виготовлення глиняного посуду й кахлів, у оздобленні яких застосовувалася барокова побудова композиції твору в цілому.

Згідно з дослідженням А. Заїки, майстер-кераміст П. Іванченко (випускник глинської художньо-керамічної школи) стверджував, що в оздобленні виробів гончарної школи в Глинську активно використовувалися барокові рослинні квіткові мотиви (лотос, гранат) (Заїка, 2016).

Дослідниця історії розвитку художньо-керамічних шкіл XVIII – початку XX століття Л. Федевич стверджує, що у формах і розписах української кераміки помітні впливи античного та давньоруського мистецтва, проте у виборі орнаментики творів декоративно-прикладного мистецтва досліджуваного періоду надано перевагу «бароковим ремінісценціям» (Федевич, 2008).

Науковим пошуком установлено визначальні ознаки естетико-філософського концепту західноєвропейського бароко, що були сформовані на ґрунті попередніх історичних культурно-мистецьких традицій:

- помітне посилення ролі церкви й держави;
- піднесення релігійного впливу на всі сфери культури, мистецтва й освіти;
- трактування образу людини як найдосконалішого витвору Бога, а не противаги Йому;
- примирення співіснування традицій античного та християнського начала в мистецтві;
- спроба поєднання античного ідеалу краси з християнським (намагання поєднати красу духовну й фізичну);
- звернення до мотивів природи (це стосується як науки, так і мистецтва);
- захоплення гіперболами, парадоксами, гротесками тощо.

Констатовано, що крім зазначених вище ознак, стиль бароко виробив і власні філософські та естетичні риси:

- потяг до ускладнення форм в архітектурі;
- посилення динаміки у пластичних мистецтвах;
- замальовки руху, мандрівок, напруження, катастроф у літературі;

- ошатність у декоративному мистецтві;
- декоративність в образотворчому мистецтві.

У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що козацьке бароко порівняно з мистецтвом бароко країн Західної Європи відрізняється такими ознаками:

- значна перевага духовних (релігійних) складників над світськими;
- залучення антично-міфологічних образів в українському мистецтві без спротиву й боротьби, оскільки для нього був сприятливий «духовний ґрунт»;
- мова барокової української літератури, як і в попередній період, принципово лишилася церковнослов'янською.

Отже, вищеозначене дає підстави стверджувати, що у XVIII – на початку XX століття естетико-філософські принципи бароко знайшли втілення в розвитку культури і художньої освіти України досліджуваного періоду, оскільки:

- українське образотворче та декоративно-прикладне мистецтво XVIII – початку XX століття розвивалося в руслі мистецького стилю бароко;
- українська художня графіка проявилась у нових тенденціях (посилення емоційності трактування релігійних сцен, визначення конкретного місця зображуваних явищ, подій, пошук образів, наближених до народних типажів тощо);
- українська художня освіта розвивалась у двох напрямах: з одного боку – розвитку народної художньої творчості, з іншого – становлення професійної художньої освіти;
- характерним для досліджуваного періоду є вплив різновидів народного декоративно-ужиткового мистецтва – орнаментальних мотивів вибійки, вишивки, ґаптів, різьблення по дереву, каменю, металопластики та інших традиційних ремесел на змістову складову художньої освіти;

- творчість українських митців-педагогів XVIII – початку XX століття відмічена національною своєрідністю та самобутністю;
- загальний дискурс художньої освіти проходив у руслі загальноєвропейської культури.

Вагомим для дослідження становлення естетико-філософського концепту вітчизняної художньої освіти XVIII – початку XX століття вважаємо аналіз мистецько-педагогічних ідей німецького філософа Й. Вінкельмана, одного з основоположників науки про теорію й історію мистецтва. Аналіз низки наукових досліджень показав, що Й. Вінкельман став першим дослідником мистецтва, який звернув увагу на образотворче мистецтво як цілісне явище, ігноруючи метод виключно збору інформації щодо біографічних даних митців.

Важливим внеском у розуміння сутності вчення Й. Вінкельмана є, звичайно, як науковий доробок самого філософа, так і дослідників спадщини вченого, філософів мистецтва Ж. Базена та Б. Віппер, М. Ліфшиц. Крім того, важливий інформаційний матеріал містять публікації в енциклопедичних виданнях Г. Фліндлера, М. Кузнєцова тощо.

Цінними в контексті нашого дослідження виявилися розвідки істориків мистецтва Є. Дмитрієвої та К. Лаппо-Данилевського, які надали ґрунтовну характеристику вченню Й. Вінкельмана, здійснили науковий аналіз його поглядів та висвітлили внесок вченого в подальший розвиток філософії мистецтва, у розвиток європейської академічної освіти, підкреслено вплив Й. Вінкельмана на становлення вищої школи мистецтва в Петербурзі, де навчалося багато митців-художників з України. Варто зазначити, що до цього часу питання впливу естетико-філософських ідей Й. Вінкельмана на процеси становлення національної художньої освіти не підіймалися вітчизняними дослідниками.

На наше глибоке переконання, в контексті розвитку образотворчого мистецтва на теренах України у XVIII – початку XX

століття необхідним і важливим є завдання виявити сутність естетико-філософського концепту поглядів Й. Вінкельмана.

Стосовно біографічних даних відомо, що Й. Вінкельман народився в сім'ї шевця в Німеччині, у невеликому містечку Стендаль 9 грудня 1711 року. Здобув освіту в Університеті міста Галле на відділенні богослов'я, потім вивчав медицину й математику в Йєнському університеті. Працював спочатку проректором сільської гімназії, згодом у приватній бібліотеці поряд із Дрезденом, а з часом перейшов на посаду бібліотекаря курфюрста Саксонії. Саме на цій роботі Й. Вінкельман почав збирати й досліджувати твори античного мистецтва й ренесансу. 1755 року вперше було опубліковано працю «Думки про наслідування грецьких творів у живописі та скульптурі», яка одразу зробила його знаменитим ученим, дослідником історії образотворчого мистецтва. Крім того, перейшов на посаду головного бібліотекаря й водночас зберігача колекції предметів старовини кардинала Альбані (племінника Папи Климента VI). Наукові розвідки вченого поповнилися низкою трактатів, які присвячені матеріалам розкопок у Помпеях, Стабії та Геркуланумі. 1764 року Й. Вінкельман видав свою саму видатну книгу «Історія мистецтва давнини». Від цього часу вчений почав обіймати посаду Головного антикварія Ватикану, яка передбачала керівництво археологічними розкопками (Дмитриева, 2019).

Аналіз низки наукових досліджень показав роль матеріалів археологічних розкопок та їх наукового дослідження, що підштовхнуло Й. Вінкельмана до встановлення висновків щодо первинності та значущості грецького мистецтва в системі навчання образотворчому мистецтву. Артефакти, знайдені на місці розкопок античних міст, описи предметів, дослідження історичних явищ, погляди і висновки вченого значно вплинули на подальший розвиток образотворчого мистецтва й водночас збагатили естетико-філософське вчення. Доцільно вказати, що відповідно до розвідок Й. Вінкельмана можна провести аналогію між етапами розвитку мистецтва й етапами перебігу життя людини

(дитинство, юність, зрілість, старість). Наразі, останній період Й. Вінкельман виключає із перебігу історії мистецтва як період занепаду, та не приділяє йому належної уваги у своїх розвідках, указує Ж. Базен у роботі «Історія історії мистецтва від Вазарі до наших днів» (Базен, 1994).

Дослідниками наукової спадщини Й. Вінкельмана з'ясовано, що вчений зауважував на відсутності гармонії та краси в сучасному йому мистецтві, натомість указані ознаки притаманні лише класичному античному мистецтву. Ця теза є провідною у «теорії прекрасного», що звучить лейтмотивом у таких творах філософа мистецтва, як «Роздуми про прекрасний смак у живописі» та «Історія мистецтва старовини» (Винкельман, 2000). Як зазначив М. Кузнєцов, для Й. Вінкельмана грецька скульптура епохи Фідія є ідеалом мистецьких проявів завдяки пластичній досконалості, гармонії та врівноваженості форм і пропорційних співвідношень (Кузнецов, 2001). Подібні погляди висловив Б. Віппер у праці «Історія західноєвропейського мистецтвознавства». Однак, автор зауважив на односторонньому трактуванні античного мистецтва Й. Вінкельманом, який, за твердженням Б. Віппер, не звернув увагу на драматизм і динамічність грецького мистецтва (Виппер, 2012). В. Фріндлер у своїх статтях дотримувався подібної думки й зазначав відсутність осмислення Й. Вінкельманом драматизму та внутрішніх протиріч в історії розвитку грецького мистецтва. Водночас дослідник підкреслив значущість естетико-філософської концепції в теорії образотворчого мистецтва Й. Вінкельмана, який першим у історії мистецтвознавства й філософії, на основі здійснених ним описів артефактів, довів загальнолюдську значущість і цінність античного класичного мистецтва (Фридлендер, 1970). У ході дослідження встановлено, що аналіз праць Й. Вінкельмана потребує ретельного вивчення й наукового аналізу. На нашу думку, найбільш детально висвітлено значення науково-теоретичної спадщини Й. Вінкельмана в статтях К. Лаппо-Данилевського. Зокрема, у розвідці «Російська рецепція ідей Й. Вінкельмана: хронологія та специфіка» науковець окреслив роль і

значення діяльності філософа в започаткуванні освітньої діяльності Петербурзької Імператорської академії витончених мистецтв.

Важливим є те, що завдяки працям Й. Вінкельмана європейські митці та художники-пенсіонери Петербурзької імператорської академії, які отримали дозвіл на проходження стажування закордоном, вивчали старовинні античні пам'ятки, складаючи маршрут подорожей історичними місцями Італії (Лаппо-Данилевский, 2015). Доцільно наголосити на тому, що в книзі «Настанови щодо того як споглядати мистецькі твори» Й. Вінкельман обґрунтував постулат про доцільність вивчення основ образотворчої грамоти на основі гіпсових копій зі зразків античних скульптур, використовуючи їх у якості наочності (Винкельман, 2000). Принагідно зазначимо, що методичні принципи навчання образотворчого мистецтва, запропоновані свого часу Й. Вінкельманом, не втратили актуальності до сьогодні та з успіхом використовуються в освітньому процесі сучасних вітчизняних закладів художньої освіти різних рівнів.

Таким чином, аналіз літературних джерел дає можливість встановити вплив естетико-філософських поглядів Й. Вінкельмана на відкриття й функціонування Петербурзької Імператорської академії вишуканих мистецтв, у стінах якої в досліджуваний період здобували ґрунтовну фахову освіту художники-українці, які зробили значний внесок у розвиток національної мистецької освіти XVIII – початку XX століть.

Науковим пошуком установлено, що естетико-філософський концепт українського стилю бароко в поєднанні з естетико-філософськими поглядами Й. Вінкельмана стали основою розвитку теоретичних і практичних засад системи художньої освіти в Українській академії мистецтв, яку було засновано 1917 року (детально дане питання буде проаналізовано в п. п. 5.3 нашого дослідження).

Звичайно, естетико-філософський концепт становлення художньої освіти в Україні досліджуваного періоду не обмежується лише вищеозначеними напрямами, але вони, на наш погляд, є базовими, вихідними.

Зазначимо, що протягом XIX століття в західноєвропейських країнах не припинялися змагання за перебудову класичної мистецької освіти в пошуках нових ефективних форм художнього навчання. З розвитком промисловості народжувалася нова концепція, що формувала нову соціальну місію художника й активну його роль у створенні промислової продукції, яка повинна мати крім утилітарно-функціонального значення й відповідну художню цінність, яку вносило в побут художнє ремесло.

Зауважимо, що в досліджуваний період над розв'язанням проблеми збереження й розвитку традиційних ремесел працювали видатні діячі культури, мистецтва й освіти, які створювали громадські товариства та провадили плідну роботу щодо впровадження феномену українського декоративного мистецтва в систему національної художньої освіти. Їхню активну діяльність нами зараховано до чинників, що сприяли активізації досліджуваного процесу, про що піде мова в наступних підрозділах нашого дослідження.

1.3. Передумови та чинники впровадження навчання декоративного мистецтва в систему художньої освіти України

У ході нашого дослідження встановлено передумови, які сприяли становленню художньої та художньо-ремісничої освіти на теренах України, а також сприяли розвитку осередків народної творчості й започаткуванню викладання дисциплін сфери декоративного мистецтва в закладах освіти різних рівнів і типів: природно-географічні, соціально-економічні, культурно-історичні.

Вважаємо, що насамперед важливо визначити природно-географічні передумови, необхідні для успішного розвитку традиційних різновидів декоративно-прикладного мистецтва, як-от: підхожий клімат, доступні природні засоби й достатні запаси (поклади) необхідних матеріалів для виробництва творів декоративно-прикладного мистецтва (Шеліхова,

2009). Наприклад, на Поліссі переважна більшість населення займалася деревообробництвом і плетінням із природних матеріалів, у регіонах із великими покладами каолінових глин створювалися керамічні осередки, ткацькі промисли організовувалися в областях, де землі придатні для розведення овець, посіву конопель та льону. Так, поступово виділилися художньо-промислові центри коцарства, килимарства, різьбярства, ковальства, котлярства, сницарства та інші (Прилипченко, 2013).

Відтак, майже кожний вид художньо-ремісничої діяльності селян мав свою особливу географію: це села або навіть цілі волості, де окремі промисли мали найбільш глибоке коріння, традиції, що склалися за багато десятиліть. До прикладу кількісний склад майстрів, ремісників та їхніх учнів у м. Кролевці, одному із найвідоміших осередків народної творчості підросійської України XIX – початку XX століття (див. табл. 1.5).

Таблиця 1.5

Кількісний склад майстрів, ремісників та учнів у м. Кролевці 1855 року

Назва цеху	Кількість майстрів	Кількість підмайстрів	Кількість учнів
Кравців	36	4	56
Чоботарів	99	16	18
Ковалів	28	3	1
Гончарів	51	-	-
Ткачів	150	20	70

Соціально-економічні передумови відзначені тим, що землі України перебували під владою Російської та Австро-Угорської імперій, де сільське господарство в досліджуваний період залишалося головною галуззю економіки з поміщика (Мирончук та Ігошкін, 2002). Серед різновидів кріпаччини була робота на панських керамічних фабриках. Зокрема на Волокитинській фарфоровій фабриці А. Миклашевського в селі Волокитиному Глухівського повіту Чернігівської губернії (нині Путівльський р-н Сумської області) (1839–1862). Як свідчать архівні

матеріали, проіснувала фабрика лише 22 роки. Після скасування кріпосного права Російським імперським урядом (1861) фабрика А. Миклашевського припинила функціонування – виробництво не змогло пристосуватися до нових економічних умов.

До культурно-історичних передумов навчання декоративного мистецтва в Україні, передусім, слід віднести формування нації, становлення національного вбрання, дотримання народних традицій, звичаїв, обрядів, різновидів традиційного народного мистецтва.

До переліку культурно-історичних передумов навчання декоративного мистецтва нами віднесено інноваційні освітньо-виховні ідеї західноєвропейських та вітчизняних класиків педагогіки. Відтак, аналіз означених праць уможливив виявити, що важливою передумовою для навчання й виховання засобами декоративного мистецтва було відстоювання необхідності опанування ремеслом (Ж.-Ж. Руссо), введення ручної праці як навчального предмета (Б. Блаше), взаємодія навчання й виховання (зокрема трудового виховання за допомогою засобів традиційних художніх ремесел).

Варто зауважити важливу роль ярмарок для майстрів-кустарів, селянських дрібних виробництв та ремісничих мануфактур України XIX століття. Адже через незадовільний стан доріг, примітивні транспортні засоби та складність сполучення між регіонами країни ярмарки мали вагоме економічне значення (Мирончук, Ігошкін, 2002).

У ході наукового пошуку визначено чинники, що вплинули на організаційні та змістові характеристики процесу впровадження навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття в закладах художньої освіти: суспільно-політичні, соціально-економічні, культурно-просвітницькі, освітні, наукові, мистецькі.

Перелік суспільно-політичних чинників, на наш погляд, слід розпочати з розширення нормативно-правової бази, що втілилося в запровадженні владою Російської імперії низки реформ. Насамперед, скасування кріпосного права (1861) дозволило значно прискорити темпи

економічного розвитку країни в цілому й у досліджуваному регіоні зокрема (Шеліхова, 2011). Важливим кроком на шляху ліберальних перетворень суспільства було здійснення Земської реформи (1864), що сприяла розвиткові місцевої ініціативи, освіти й культури (Положение, 1892, с. 495–511). Згадані реформи сприяли позитивним змінам у всіх сферах життя, зокрема, перетворенню суспільного устрою держави: з основних класів феодального устрою (дворян і селян) формується торговий прошарок буржуазії (яскравий приклад купці-ткачі з Кролевця – Риндіни) та найманих робітників, які одержали перевагу над поміщицькими. Одночасно продовжували діяти значна кількість ремісничих закладів у містах і селищах України. Загалом, за підрахунками В. Мірончука та Г. Ігошкіна, в Україні в 1858 році в ремісничих майстернях працювало 21 869 робітників і 15 935 учнів (Мірончук та Ігошкін, 2002).

Разом із тим, здійснення ліберально-демократичних реформ у Російській імперії спричинило формування нового соціального шару суспільства – національної інтелігенції, т. з. культурної еліти, яка переймалася проблемами збереження національних традицій, у тому числі й творів традиційного декоративно-прикладного мистецтва (Культурологія, 2004).

Розглянуті вище суспільно-політичні реформи Російської імперії спричинили соціально-економічні зрушення в Україні означеного періоду. Економічне зростання й науково-технічний прогрес, інтенсивний розвиток промисловості викликали зростання потреби в майстрах із художньо-ремісничою освітою для художньої промисловості. У ході дослідження встановлено, що активізація заняття ремеслами, у тому числі й художніми, значною частиною населення України була спровокована недостатністю прибутків від заняття землеробством, тобто малоземеллям. Тому частина селян змушена була шукати додаткового заробітку, що теж, певним чином, сприяло розвиткові навчання художнім промислам у пореформений період, адже селяни мали можливість кілька зимових місяців займатися ремеслами.

Принагідно зазначимо, що частина населення займалася виключно дрібним кустарним виробництвом, переважно чоловіки, проте жінки та діти також брали в них участь. Робочий день кустаря тривав від 8 до 14 годин, заробіток складав від 10 до 150 крб (Шеліхова, 2011). Залежність кустарів від скупників, конкуренція, повільне впровадження нових технологій виробництва – це ті умови, у яких розвивалося традиційне декоративне мистецтво та створювалися мистецькі твори світового масштабу.

Наприкінці XIX – на початку XX століття вироби українських майстрів, завдяки високій мистецько-художній досконалості, стали конкурентоспроможними не лише на місцевому рівні. Як наслідок, зріс статусний діапазон виставок і ярмарок із реалізації мистецької продукції ремісників. Тобто, відбулась активізація експонування виробів українського народного декоративного мистецтва на Всеросійському та Міжнародному рівнях. Неможливо не вказати в цьому зв'язку на введення до користування мережі залізниць, що своєю чергою значно прискорило налагодження торговельних шляхів, укладання договорів, зв'язок із замовниками, організацію участі мистецьких творів майстрів та їх учнів у ярмарках і виставках різних рівнів.

Таким чином, реформи 60–70-х років XIX століття, активізація торгівлі, налагодження шляхів сполучення, розширення ринку збуту творів майстрів, розвиток промисловості посилили інтерес до художніх традиційних виробів. Відтак, вироби декоративного мистецтва України в досліджуваний період уже повинні були задовільняти не тільки утилітарні, але й естетичні запити населення. Можемо констатувати, що через декоративні вироби виховувалась естетична культура населення, що вплинуло на підвищення вимог до навчання дисциплін галузі образотворчого мистецтва в досліджуваний період.

Значну роль у розвитку промислів та їх навчанні в Україні відіграли органи місцевого самоврядування, тобто Земства. Починаючи з 60–70-х років XIX століття Росії та з 80-х років XIX століття на Україні губернські

земства проводили обстеження, у тому числі й статистичного характеру, вивчали становище та потреби ремісників і кустарів, відкривали заклади освіти різних рівнів, показові майстерні для підготовки інструкторів і спеціалістів, лабораторії, брали участь у організації музеїв кустарних промислів, влаштовували виставки (Ханко, 1983). Економічну відсталість губерній земські установи планували скоротити шляхом розширення мережі селянських художньо-промислових дрібних підприємств, передбачалося й навчання фахівців для них. Активну роботу в напрямі підтримки художньо-ремісничої освіти розгорнули Харківське, Чернігівське та, особливо плідно, Полтавське земства.

Завдяки піклуванню земств у мистецьких осередках України налагоджувалося постачання сировини, допомога в збуті виробів, організовувалась інструкторська допомога, надавалися кредити майстрам, налагоджувався зв’язок із замовниками ремісничих і кустарних виробів, упроваджувалися нові технології, започатковувалися передові методи навчання, видавалися мистецькі альбоми зі зразками декоративно-прикладних виробів тощо). Крім того, земства надавали позики, займалися посередництвом, організовували склади для збуту товарів. Сприяючи піднесенню промислів, головне управління землевпорядкування та хліборобства асигнувало кошти: у 1888 році – 35 000 крб, у 1891 році – 60 000 крб, у 1894 році – 80 000 крб. Проте, це були недостатні кошти, адже на одного кустаря припадало не більше 2 копійок (Пономарев, 1896: XXXIV). Перед першою світовою війною державні асигнування збільшилися до 380 000 крб у 1910 році. Серед губерній України відповідно одержала Чернігівська – близько 5000 крб, Харківська – до 2000, крб (Ханко, 1983, с. 178). Крім того, роль земств у становленні навчання декоративного мистецтва в досліджуваному регіоні також виявилася в залученні до викладацької роботи провідних фахівців із Європи та високоосвічених вітчизняних майстрів-викладачів.

У цьому контексті вважаємо доцільним відзначити прихильне ставлення церковних відомств до місцевих селянських мистецьких

промислів, які не відривали селянина від родини на відміну від «відхідницьких». Здебільшого, церковні структури були споживачами художніх виробів селянської художньої промисловості. За твердженням В. Шеліхової, в окремих місцевостях Слобідської України склалися цілі галузі, які спеціалізувалися на цих виробах (Шеліхова, 2011). Отже, домашні художні кустарні промисли відігравали значну роль у житті селянської родини, допомагаючи їй швидше пристосуватися до нових економічних умов, що позитивно сприяло впровадженню навчання декоративного мистецтва в Україні.

Вагомим поштовхом у становленні навчання декоративно-прикладного мистецтва на теренах України були культурно-просвітницькі чинники. Варто врахувати той факт, що зміни в пореформений період у суспільному устрої та в економічному господарстві сприяли зростанню культурних потягів населення (Гуркіна, 2001), що своєю чергою вимагало нових умов для розвитку освіти взагалі та навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти зокрема.

Насамперед, слід указати на роль діячів-просвітників: педагогів, художників, майстрів традиційних ремесел, письменників, власне – національної інтелігенції (Культурологія, 2004). Погоджуємося з думкою Н. Авер'янової, що, завдячуючи високому рівню національної самосвідомості інтелігенції, світоглядний потенціал Українського суспільства кінця XIX – початку XX століття зумовлювався заглибленням у національне питання (Авер'янова, 2010, с. 32–33). Важливо зазначити, що культурна еліта ініціювала низку заходів для підтримки народних промислів, збирання пам'яток старовини й дослідження творчості народних майстрів (Бичкова, 2005, с. 144–145). Роль діячів у впровадженні традиційного мистецтва в розвиток системи художньої освіти в Україні знайшла відображення в створенні музейних збірок і започаткуванні музеїв художнього та краєзнавчого профілю. Дослідники музейної справи в Україні зазначають, що для розвитку місцевих

художніх традицій і збагачення художнього смаку Українців велике значення мала діяльність М. Біляшівського, наукові праці якого покладені в основу вивчення багатьох галузей вітчизняної культури, у тому числі й для дослідження різновидів декоративно-прикладного мистецтва України (Біляшівський, 1908; 1913). Відкриттю музеїв сприяла також наукова діяльність Ф. Шміта, В. та Д. Щербаківських, С. Таранушенка, фахівців у сфері традиційного народного мистецтва (Кілієвич та Академік, 1999, с. 80), які висвітлювали різні форми музейного просвітництва через показ, ілюстрацію, зміст творів образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва.

Відтак, земські установи відігравали значну роль у налагодженні процесу організації навчання декоративного мистецтва, упровадженні нових прийомів і методів навчання, формуванні та розвитку естетичних запитів суспільства засобами музейного просвітництва й виховання. У музеях художнього та краєзнавчого профілю започатковано формування освітніх практик, забезпечення доступності до мистецьких цінностей різним соціальним верствам населення України. Зауважимо, що важливе значення для впровадження навчання декоративно-прикладного мистецтва в освітній процес України досліджуваного періоду мали безпосередні зв’язки музеїв із закладами освіти.

Важливу роль у контексті нашого дослідження, як чинника розвитку навчання декоративного мистецтва, відведено меценатам, які активно діяли в Україні ХІХ – на початку ХХ століття. Слід зазначити, що пік діяльності в галузі благодійництва та меценатства в Україні припав на кінець ХІХ – початок ХХ століть. Характерні риси, які були властиві цій активній частині населення, – життєствердна енергія, підприємливість, рішучість, прагнення до ризику, поєднувані з тверезим розрахунком, висока господарська культура, освіченість, відкритість до нового в техніці, науці, духовній сфері, активна громадянська позиція. До представників нового промислового прошарку належать: М. Яхненко, І. Харитоненко, родини Терещенків (один із нащадків родини

Терещенків повернувся в Україну й відроджує виробництво льону в Глухові, допомагає фінансово тамтешній освіті), їх відмінною рисою стало те, що вони є представниками українського народу, які зберегли духовний зв'язок із народними традиціями, звичаями, ідеалами, культурою. Такі меценати, як Д. Суханов і відомий громадський діяч і меценат І. Харитоненко (Біліченко, 2016, с. 28–30) своїм внеском у розвиток суспільства заслужили вдячну пам'ять і повагу сучасників.

Досить часто промисловці опікали шкільні заклади, які передбачали насамперед пожертвування грошей на їх утримання. Це лише деякі приклади підприємців, які вкладали власні кошти в розвиток культури, науки й освіти, примноження багатства культури України. Слід зазначити, що гідні й відомі діячі ділового світу через меценатство й колекціонування творів мистецтва та старожитностей, сприяли популяризації досягнень і подальшому розвитку культури, науки, освіти, мистецтва й духовності.

Їхня діяльність, продиктована власними художньо-естетичними запитами в створенні музеїв, галерей, бібліотек набула широкого розмаху та стала загальним надбанням суспільства. Вони стимулювали творчу діяльність талановитих художників, підтримуючи їх матеріально. Так, окремі підприємці зробили значний внесок у розвиток мистецтва, духовності й культури України. Своєю меценатською діяльністю вони показали розуміння високого призначення мистецтва й культури в житті українського народу.

Аналіз досліджень показав, що діяльність окремих товариств, установ і меценатів у цілому сприяла не тільки розвиткові освіти, але й розвою ремесел, таких як гончарство, декоративний розпис, художня обробка металу, дерева, каменю, ковальська справа, набивка тканин, паперове вирізування, оздоблення яєць тощо через долучення населення до своєї історії, традицій і культури. Таким чином, меценатство й доброчинність сприяли розвиткові як народного декоративно-прикладного мистецтва, так і професійного, а також створювали умови для розвитку мистецької освіти в Україні.

У контексті визначення чинників, що сприяли впровадженню навчання декоративного мистецтва в регіонах України, необхідно згадати публічні (безплатні) бібліотеки, що з'явилися, зокрема в Україні в 1860-х роках (Манько, 2007, с. 302). Велика роль у цьому аспекті належить розширенню видавничої діяльності в Україні. Так, вивчення матеріалів показало, що в Харкові в 1816 році був заснований перший в Україні літературно-науковий журнал під назвою «Український вісник», який упродовж 1816–1819 років видавався в приватному порядку викладачами Харківського університету Є. Філомафітським та Р. Гонорським разом зі слобідським просвітником і письменником Г. Квіткою поряд із матеріалами з провінційного життя, з української тематики, а також статтями, присвяченими історії, етнографії краю, вміщувалися переклади західної просвітницької літератури.

Згодом, у Харківському навчальному окрузі було засновано велику кількість видань із питань освіти, культури, мистецтва, передових просвітницьких ідей тощо. Так, у 1817 році А. Вербицький заснував газету «Харківські відомості», у якій подавалися регулярні повідомлення з міського культурного життя, а також інформація про події за кордоном. У 1824–1825 роках у Харкові видавався літературно-науковий, громадсько-політичний «Український журнал», що став продовженням «Українського вісника». З журналом пов'язаний подальший розвиток української археографії, літературної критики, етнографії та фольклористики.

Отже, викладені вище складові дозволяють окреслити культурно-просвітницькі чинники, що були реалізовані завдяки активній діяльності підприємців-меценатів, передової інтелігенції, земських установ, які робили значний внесок у розвиток навчання декоративно-прикладного мистецтва, духовності й культури України XIX – початку XX століття.

Освітні перетворення, що сприяли впровадженню навчання декоративного мистецтва в Україні в XIX – початку XX століття, були зумовлені такими чинниками: поширенням громадсько-педагогічного руху; педагогічними реформами, збільшенням кількості освічених людей

і розширенням мережі закладів загальної освіти, відкриттям закладів художньої (художньо-ремісничої) освіти, організацією мистецьких шкіл, розвитком науково-теоретичних та методичних засад професійної підготовки майстрів-ремісників.

Численні наукові дослідження засвідчили, що освітні зміни в досліджуваний період проявилися в:

- розширенні мережі закладів освіти різних рівнів по всій території України;
- упровадженні предметів галузі образотворчого мистецтва (художнього й декоративно-прикладного напрямів) у навчальні програми;
- залученні до освіти жінок – створенні жіночих закладів освіти з мистецькими навчальними дисциплінами (рукоділля, чистописання, малювання, креслення).

З огляду на поширення громадсько-педагогічного руху в Україні наприкінці XIX століття завдяки діяльності прогресивної громадськості, система вітчизняної освіти ознаменувалася створенням позашкільної освіти дорослих, започаткуванням студійної освіти, функціонуванням освітніх товариств, спілок, комітетів, комісій. Наприклад, Харківське Товариство грамотності відкрите в 1869 році, у роботі якого брала активну участь просвітниця Христина Алчевська, яка розробила та впровадила в практику ефективну методику навчання дорослих учнів. Крім того, як засвідчив системний аналіз архівних джерел, у великих культурно-освітніх центрах, таких, як, наприклад, Харків, провадилися народні читання, публічні лекції професорами університетів, як-от: М. Сумцовим, В. Модзалевським, М. Біляшівським та іншими діячами. Так, згідно з історичними джерелами, від 1876 року в губернських та повітових містах і селищах, а від 1894 року – при місцевих Товариствах грамотності працювали спеціальні Комісії, які займалися добором літератури та ілюстративного матеріалу. Крім указаних товариств, таку саму роботу провадили Історико-філологічне товариство, Товариства

тверезості (до слова, започатковані з ініціативи духовної консисторії, які здійснювали велику просвітницьку роботу), Всеросійське товариство вчителів народної освіти, Товариство народного університету, Товариство сприяння позашкільній освіті та багато інших. Дослідження вчених та зміст архівних першоджерел дають змогу встановити значний вплив громадсько-педагогічного руху на розвиток художньої освіти в Україні другої половини XIX – початку XX століття.

Таким чином, маємо підстави віднести до освітніх чинників, що сприяли розвиткові навчання декоративного мистецтва в досліджуваний період, діяльність культурно-просвітницьких громадських товариств та просвітян-педагогів.

У ході дослідження також виявлено вагомі наукові чинники, що сприяли впровадженню навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти в Україні XIX – початку XX століття. Варто наголосити, що в руслі розвитку вітчизняної наукової думки окресленого періоду відбувалося становлення краєзнавчої, етнографічної, мистецтвознавчої, педагогічної (теоретичної та методичної) основи навчання образотворчості, дослідження особливостей окремих видів традиційних ремесел. Процес формування вітчизняних наук, що так чи інакше розглядали сферу художньої творчості, супроводжувався створенням і діяльністю наукових товариств. Наукові пошуки вчених досліджуваного періоду, спрямовані на трактування традиційного народного мистецтва як складової частини Української культури й освіти, ввійшли до теоретичної основи підготовки художників, граверів, гончарів та інших ремісників у новостворених фахових спеціальних закладах художньої освіти, художньо-ремісничої освіти з питань підготовки фахівців художньої кераміки, художнього текстилю, лозоплетіння, художньої обробки дерева й металу.

Важливо зазначити, що меценати-промисловці переймалися проблемами освіти, науки, зокрема, фінансували наукові етнографічні експедиції, видавництво наукової, науково-методичної літератури в

галузі образотворчого й декоративного мистецтва для закладів загальної освіти та спеціальних закладів художньої та художньо-ремісничої освіти України.

Крім окремо взятих осіб, розвиткові кустарно-ремісничого виробництва й освіти в галузі образотворчості сприяла діяльність наукових організацій і товариств. Матеріали археологічних та краєзнавчих з'їздів, здобутки експедицій, знахідки й описи старожитностей означеного регіону знайшли відображення на шпальтах науково-популярних видань (Багалій та Міллер, 2004; Бабенко, 1905; Волков, 1878; Міллер, 1909).

Таким чином, маємо підстави стверджувати, що наукові чинники, які сприяли впровадженню навчання декоративного мистецтва в Україні досліджуваного періоду, представлені процесами розвитку вітчизняної наукової думки у сфері:

- краєзнавства, етнографії, мистецтвознавства, етнопедагогіки;
- становлення теоретичної та методичної основи навчання образотворчості;
- дослідження особливостей окремих видів традиційних ремесел за підтримки меценатів-промисловців та діяльності наукових товариств.

Діяльність земських установ слід розглядати як у контексті соціально-економічних, освітніх, так і мистецьких чинників навчання декоративного мистецтва означеного регіону другої половини XIX – початку XX століття. Як указує О. Пересада, земські установи самоврядування переймалися питаннями організації та проведення виставок різних рівнів, що підрозділялися на спеціалізовані, зокрема кустарні, та на комплексні з кустарними відділами. Згадувані заходи сприяли розвиткові кустарної промисловості, зокрема художньо-ремісничої (Пересада, 2012). Разом із тим, вплив на розвиток традиційних промислів і розвиток їх навчання мали як місцеві, так і

Всеросійські й Міжнародні виставки, на яких демонструвалися вироби кустарів та їх учнів означеного регіону.

Вважаємо за доцільне розглянути важливу роль земських установ у становленні навчання декоративного мистецтва на прикладі активної діяльності земських і повітових установ у розвитку глинської художньої кераміки. У ході дослідження встановлено, що побічно в наукових працях діяльність земства розглядали доктор історичних наук Олесь Пошивайло, доктор мистецтвознавства Юрій Лащук (Лащук, 1999) та Олена Клименко (Клименко, 1993), які здійснили значний внесок у дослідження означеної проблематики. Однак, тема вивчення впливу діяльності Полтавського губернського та Роменського повітового земського самоуправління на розвиток глинської художньої кераміки комплексно ще не вивчалась і залишається не лише як науково актуальною, але й суспільно значущою.

У процесі аналізу наукових історико-краєзнавчих праць установлено, що в другій половині XIX століття Глинськ належав до території України, що залишалася в складі Російської імперії. У досліджуваний період у країні швидкими темпами почав розвиватися капіталізм, що вплинуло на розвиток кустарних промислів, які не витримували конкуренції з промисловим виробництвом.

Варто зазначити, що для зручності управління територію підросійської України було поділено на губернії. Криза феодально-кріпосницького ладу підштовхнула уряд Російській імперії до здійснення низки реформ у соціально-політичній сфері. Важливе значення для розвитку кустарних селянських ремесел мала реформа про скасування кріпосного права 1861 року. Земська реформа 1864 року, результатом якої було введення земств, у пореформеній Російській імперії 60-х років XIX століття, стала однією із вкрай значущих. Робота над проєктом земської реформи була розпочата Міністерством внутрішніх справ у 1857 році. Так, завдяки проведеному аналізу історико-краєзнавчих праць О. Белька (Белько, 2016, 2009, 2006), В. Жука (Жук, 1991), С. Кікто (Кікто,

2012), О. Клименко (Клименко, 1993), Т. Малєєвої (Малєєва, 2002) встановлено, що земські органи самоврядування було впроваджено Положенням про земські, губернські й повітові установи від 1 січня 1864 року в шести з дев'яти українських губерній, у тому числі й Полтавській, до відання якої належав Глинськ у досліджуваний період. Земські установи функціонували відповідно до Положення. Вищими органами управління були губернські та повітові земські збори, їх виконавчими структурами були губернські та повітові земські управи. До речі, як засвідчує Л. Кікто, урочисті відкриття перших земських зібрань у Полтавській губернії відбулися влітку 1865 року (Кікто, 2012).

Одними з головних напрямів діяльності земств були – просвітницький і освітньо-виховний. Метою земських установ було створити умови для навчання й виховання дітей і молоді. Слід зазначити, що на початку XX століття, на порозі 1917 року у великій кількості повітів мета була досить вдало досягнута, внаслідок новоствореної мережі закладів освіти різних типів: початкових шкіл, гімназій, курсів підготовки педагогічних кадрів, курсів підвищення професійної освіти, створення закладів художньо-ремісничої освіти (майстерень, класів вивчення певного ремесла тощо). Як стверджує В. Жук, дані про кількість дореформених шкіл у країні не завжди відповідали дійсності, повністю відсутня була матеріальна база для реалізації шкільної справи, тому просвітницька діяльність земств відбувалася на засадах місцевих ініціатив, передусім відносно створення закладів народної освіти. Фактично, лише від останнього десятиліття XIX століття розпочалося надходження коштів на створення, будівництво й відкриття закладів освіти; не менш важливим було фінансування новостворених закладів для забезпечення їх функціонування й утримання (Жук та Пустовіт, 1991). Т. Пустовіт наголошує, що на зламі (XIX – XX) століть значно зросло асигнування земств на розвиток початкових сільських закладів освіти. Це була матеріальна допомога для придбання необхідної навчально-методичної літератури, для забезпечення елементарним обладнанням навчальних

класів, кошти на заробітну платню вчителям, на опалення приміщень шкіл і навчальних майстерень тощо. До прикладу, у 1895 році окреслена фінансова допомога в Полтавській губернії становила 251 528 крб (Жук та Пустовіт, 1991).

Як зауважує С. Кікто, освітньо-просвітницька діяльність земських установ сприяла залученню висококваліфікованих педагогічних кадрів до викладацької роботи, оскільки земські активісти брали участь у запрошенні відповідних фахівців, наймали вчителів на роботу, контролювали навчально-виховний процес, переймалися проблемами фінансування шкіл тощо (Кікто, 2012). Безперечно, поширення загальної освіти населення в регіоні мало позитивний вплив на розвиток Глинської художньої кераміки.

Зазначимо важливість діяльності губернської управи, яка у 1897 році дійшла висновку, що для підтримки кустарних промислів необхідно в місцях їх найбільшого поширення влаштувати вже наявні майстерні й заснувати нові з метою поширення найефективніших прийомів виробництва й полегшення для кустарів закупівлі сировини та збуту готових виробів (Глинська кераміка 1900–1933, 2010). О. Белько наголошує, що вивченням гончарства наприкінці XIX століття особливо активно займалися земства Полтавської, Харківської та Чернігівської губерній за сприяння Міністерства державного майна (Белько, 2006). Підкреслимо, що при цьому Полтавське губернське земство особливу увагу звертало на допомогу кустарям і сприяло збереженню й поширенню народних традицій серед населення. У Звіті Полтавської земської управи за 1898 рік йдеться про те, що в практику земства входило заснування навчальних майстерень як найпростішої форми поширення ремісничих знань серед населення губернії та найбільш дешевого способу підтримки розвитку обробки місцевої сировини (Отчет Полтавской губернской земской управы за 1898 год, 1899).

Зокрема, Роменським повітовим земством були виконані першочергові заходи щодо підтримки й розвитку гончарного промислу в

Глинську. Важливо вказати, що зрушення в кустарній справі стали відчутним лише наприкінці 1870-х років, коли чиновники Російської імперії, у тому числі й на рівні губернії, намагалися виправити ситуацію – зростання зубожіння сільського населення, де проживало 80 відсотків від загального числа – адміністративними методами. Зазначимо, що регіональне питання розглядалось у межах загальнодержавної програми.

Як підкреслив О. Пошивайло, освітньою формою земського сприяння гончарному промислу було відкриття в 1899 році Глинської навчальної майстерні (Пошивайло, 1989, с. 4–5). Зазначена подія суттєво вплинула на значне пожвавлення інтересу земства до гончарного виробництва в Глинську. Результатом підтримки земства було відкриття художньо-ремісничої школи гончарства в Глинську в 1900 році, що сприяло поширенню професійних знань серед гончарів.

Згідно з розвідками О. Белько (Белько, 2009, с. 71–80), економічною формою підтримки земством гончарного промислу визначено:

- пошук і запрошення й забезпечення оплати праці викладацьких кадрів;
- забезпечення функціонування спеціального закладу освіти задля підготовки майстрів та інструкторів гончарного виробництва;
- організація складів для реалізації виробів;
- сформувати систему кредитування з метою фінансової допомоги гончарям-ремісникам.

До культурно-просвітницької форми діяльності земства слід віднести популяризацію гончарних виробів, запрошення кустарів-ремісників до участі в губернських і повітових виставках. Земства фінансували виставкові заходи, організовували участь у виставках учнів закладів керамічного виробництва, долучали до виставкової роботи окремих майстрів-гончарів, вводили систему заохочення й нагородження видатних майстрів за високий художній і професійно-технологічний рівень виконання гончарних і керамічних виробів (Белько, 2006, с. 73–80). Відтак, практичне розв’язання проблем кустарництва виробничого характеру

відбулося через утворення Полтавським губернським земством посередницької організації – Кустарного складу, безпосередньо підпорядкованого губернській земській управі (1904). Організація та подальша діяльність земського керамічного складу мала на меті стати центром розв'язання нагальних проблем кустарів-ремісників на нижчих адміністративно-територіальних рівнях, з урахуванням потреб розвитку кустарництва в осередках гончарного виробництва (Белько, 2009, с. 71–80). Роботу Кустарного складу Полтавського губернського земства з метою сприяння розвитку гончарного промислу детально описав О. Белько в дисертації «Діяльність органів земського самоврядування з розвитку й популяризації гончарного промислу Полтавщини (1876–1919)» (Белько, 2016). Автором досліджено низку заходів з удосконалення художньо-естетичного вигляду гончарних виробів, розширення асортименту та покращення техніко-технологічних показників, розширення ринків збуту готової продукції. Таким чином, робота складу сприяла поліпшенню художньо-естетичних проявів майстерності гончарів, вироби стали краще реалізовуватися, що відобразилося на покращенні матеріального становища гончарів. Зазначений факт вказує на соціальну функцію земства. Отже, за допомогою Кустарного складу Полтавському губернському земству вдалося популяризувати культурно-мистецькі здобутки майстрів регіону в галузі народного гончарства та професійного мистецтва художньої кераміки.

Аналіз наукових праць О. Белька засвідчив, що програма діяльності Полтавського губернського земства у сфері кустарного виробництва щодо освітнього напряму передбачала:

- поширення технічних знань серед ремісників-кустарів;
- участь в організації та функціонуванні професійних шкіл, зразкових майстерень;
- керівництво навчальним процесом закладів художньо-ремісничої освіти.

Програма економічної діяльності Полтавського губернського земства стосовно надання безпосередньої допомоги кустарному виробництву передбачала:

- забезпечення організації посередництва в оформленні замовлень на придбання виробів;
- надання кустарям кращих зразків продукції кустарного виробництва;
- заготівля моделей і шаблонів, необхідних для правильної побудови виробів;
- постачання кустарів виробничим матеріалом;
- організація участі творчих робіт майстрів-кустарів у виставках, у тому числі за межами губернії;
- організація доступного для кустарів і ремісників кредиту на придбання сировини;
- організації посередництва у збуті продукції;
- відкриття торговельних складів (Белько, 2016).

Дослідник гончарства України О. Пошивайло відзначає, що гончарне виробництво досліджуваного регіону в численних зразках домашнього вжитку привертало увагу завершеністю форм і красою своєрідного орнаменту. Ці факти, на наш погляд, засвідчують високий рівень майстерності майстрів-гончарів зазначеного краю. Як стверджує О. Пошивайло, діячі земських установ наголошували, що взірці місцевої старовини могли б слугувати наочними зразками для виготовлення з глини виробів у місцевому традиційному стилі. До того часу, доки не почали функціонувати заклади художньо-ремісничої освіти, наголошує дослідник, земство вважало організацію виставок кращих виробів досвідчених майстрів декоративного мистецтва єдиним шляхом поширення технічних знань у масу сільського населення: «На виставках проводились досліди з виробництва виробів, пояснення різних способів висушування дерева та рецептів для обробки шкіри, застосування

поливи на гончарних виробах, а також заготівлі полив різних кольорів» (Пошивайло, 1987, с. 165–166).

За словами В. Ханка, серед населення Полтавської губернії XIX – початку XX століття повсюдно використовувався в побуті гончарний посуд (Ханко, 1993, с. 412). Сільські гончарі виробляли переважно:

- простий посуд: миски, ринки, глечики, кухлі, ставчики, носатки, чарки, барильця;
- декоративні вироби (баранці й леви для міцних напоїв і куманці);
- люльки для паління; речі культового призначення (свічники, лампадки, курильниці);
- малу пластику (барині, жінки з півнем чи куркою, звірі та птахи);
- іграшки та дитячі забавки (свистунці, тарахкальця).

Зазначений асортимент виробів і пластика були характерними в період після кріпацької доби – другої половини XIX століття та перші два десятиліття XX століття Названі вироби глинських майстрів-гончарів з успіхом експонувалися на кустарних виставках. Як підкреслює В. Ханко, у структурній побудові сільськогосподарських виставок кустарний відділ завжди займав чільне місце (Ханко, 1993).

Вироби майстрів-гончарів, які з вишуканим художнім смаком використовували український орнамент в оздобленні гончарних виробів, не могли не привертати увагу поціновувачів оригінальної продукції, споживачів і «збирачів» народної творчості. Так, наприкінці XIX століття передовою інтелігенцією започатковано колекціонування кращих зразків гончарства, у тому числі й глинських виробів. Полтавське земство з успіхом експонувало гончарні вироби в Києві, Москві, Петербурзі, Берліні, Лондоні, Парижі, Софії, Турині та інших містах Російської імперії та Європи. Слід зазначити, що земська ініціатива щодо заохочення участі гончарів у виставках різних рівнів знаходила позитивний відгук у середовищі майстрів-ремісників. Після років виживання значно активізувалася робота місцевих гончарських центрів.

Однак, як стверджує Л. Овчаренко, земські діячі вважали, що традиційні методи гончарювання є відсталими, недосконалими (Овчаренко, 2008, с. 89). Саме тому активні заходи земських установ були спрямовані на запровадження в традиційних осередках кустарних промислів новітніх для того часу технік і технологій, необхідних промисловому виробництву, а гончарів заохочували до виготовлення фабрично-заводської продукції, що сприяло збагаченню сімейного навчання досягненнями професійного виробництва.

Розглянемо чинники, що сприяли розвиткові художньої кераміки на теренах України та фахової підготовки гончарів на початку XX століття.

Щонайперше, слід назвати потяг населення до знань, у зв'язку із чим відбулося стрімке розширення мережі закладів освіти різних рівнів, що позитивно вплинуло на навчання майстрів-кустарів взагалі та професійну підготовку гончарів у Глинську. Коли ж мовити про загальну кількість шкіл в Україні перед першою світовою війною, то за відомостями, що їх подає М. Гриценко (*за записами Г. Васьковича*), маємо такі числа: у 1914/1915 навчальному році в Україні (в сучасних межах) було всього 38 дитячих садків (935 дітей), 19.361 початкова школа, 356 неповних середніх шкіл, 480 середніх шкіл, у всіх цих школах навчалося 1.728 313 учні; 88 середніх спеціальних закладів освіти (12.486 учнів) і 27 осіб закладів вищої освіти (35.204 студенти) (Васькович, 1969, с. 38) (див. табл. 1.6).

Таблиця 1.6

**Статистичні відомості про заклади освіти України
за 1914/1915 навчальний рік (за М. Грищенко)**

Заклад освіти	**Кількість закладів**	**Чисельність учнів**
Заклади початкової освіти	19.361	1.728.313
Заклади неповної середньої освіти	356	

Заклади загальної середньої освіти	480	
Заклади спеціальної середньої освіти	88	12.486
Заклади вищої освіти	27	35.204

Вищеозначені історико-краєзнавчі факти та здійснений нами аналіз літературних джерел уможливив виокремити чинники, що сприяли розвиткові глинської кераміки як унікального явища народної художньої творчості (див. табл. 1.7).

Таблиця 1.7

Чинники, що сприяли розвиткові Глинської кераміки

Чинники	**Джерела**
Розвиток капіталізму в Австро-Угорській імперії та Російській імперії	В. Щербак (2005)
Скасування кріпосного права 1861 р. (Росії) та 1848 (Австро-Угорщині)	Л.Борисенко (1973), В. Міщанин (2005)
Земська реформа 1864 р.: Підтримка гончарів губернськими та повітовими земствами, надання кредитів і позик	В. Абрамов (1998), В. Акімов(1915), О. Клименко (1993)
Поширення освіти серед населення	О. Гирман (2000), Р. Шмагало (2005)
Відкриття глинської художньо-керамічної майстерні в 1900 р.	С. Лупій (2012), Є. Кочерженко (1991)
Високий рівень майстерності глинських гончарів	Л. Федевич (2008), С. Петрякова (1985)
Участь творів глинської кераміки на виставках різних рівнів	Н. Ревенок (2017)
Реалізація виробів глинської кераміки на місцевих та всеросійських ярмарках	В. Міщанин (2010),
Створення складів-музеїв гончарних виробів у регіоні та при школі кераміки в Глинську	В. Ханко (1993)
Початок колекціонування творів декоративного мистецтва взагалі та виробів глинської кераміки зокрема, діячами культури наприкінці XIX ст.	Л. Овчаренко (2008), О. Пошивайло (1989)

У процесі дослідження встановлено, що в останній чверті XIX століття гончарство, як вид давнього рукомесла, було зосереджено в межах кустарних промислів, які діяли в Україні в понад шестистах населених пунктах, але під тиском промисловості вони поступово занепадали.

Проте існували чинники, які активно сприяли розвиткові керамічного мистецтва та збереженню традицій українського гончарства (див. табл. 1.8).

Таблиця 1.8

Провідні чинники, що сприяли впровадженню навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття

Чинники	**Характеристика**
Політичні	Україна перебувала під владою Російської та Австро-Угорської імперій
Історичні	Національне пригноблення населення України: заборона української мови в школах; засіб національного самовираження – витвори народного декоративного мистецтва як втілення традиційної символіки та національних ідеалів
Соціальні	Експлуатація кріпаків – панщина і праця на поміщицьких фабриках художнього виробництва (порцеляновий завод А. Миклашевського, керамічна фабрика Корепанова в Будах тощо); відміна кріпосного ладу в Російській та Австро-Угорській імперіях
Економічні	Розвиток місцевих ринків продажу виробів декоративно-прикладного мистецтва.
Географічні	Родючі ґрунти, помірний клімат сприятливі кліматичні умови для вирощування сировини для ткацтва, коцарства; наявність корисних копалин: каолінових глин для кераміки, піску для гутництва, деревини для різьблення; зонування ремісничих центрів залежно від наявності природних ресурсів і сировини для виробів
Освітні	Сімейне навчання й виховання, індивідуальне навчання в досвідченого майстра, домашнє навчання; заснування закладів художньої та художньо-ремісничої освіти; можливість здобувати вищу художню освіту в Петербурзькій Імператорській академії чи за кордоном

Науково-педагогічні	Внесок вітчизняних педагогів-просвітників у розвиток народної педагогіки щодо виховного потенціалу народного мистецтва й фольклору (Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся Українка, Іван Франко та ін.); вплив передових ідей зарубіжних педагогів, щодо виховання на основі занять образотворчою діяльністю й художніми ремеслами (Я. Коменський, Д. Дідро, Й. Песталоцці, Р. Оуен, І. Базедов, Г. Кампе, Х. Зальцман, Ж.-Ж. Руссо, Б. Блаше, І. Хойзингер)
Культурницькі	Формування нації; становлення національного вбрання; дотримання народних традицій, обрядові вироби декоративно-прикладного мистецтва
Релігійні	Переважна більшість населення православного віросповідання, молитва перед вишивкою, писанкарством; не працювати у свята; виготовлення предметів культу декоративно-прикладного мистецтва, морально-етичні норми, символіка
Мистецькі	Народні майстри працювали переважно в сільській місцевості, займалися ремісництвом у вільний від сільськогосподарських робіт час; високий художній рівень виготовлення виробів декоративно-прикладного мистецтва; участь виробів у ярмарках і виставках різних рівнів

Важливу роль у підтримці професійної художньої культури, у збереженні традицій відіграли видатні особистості – учені, письменники, композитори, митці, серед яких І. Франко, Леся Українка, М. Лисенко, С. Васильківський, В. Кричевський, І. Труш, Д. Щербаківський, М. Біляшівський та інші діячі культури, що започаткували збирання й колекціонування виробів народної художньої творчості (Лупій, 2012, с. 181)

Підсумовуючи значення земських установ у розвитку глинського гончарства маємо підстави визначити основні функції закладів освіти в цьому контексті:

- культурно-просвітницька (популяризація кустарного виробництва шляхом залучення майстрів до виставкової діяльності в губернських і повітових виставках; фінансування виставкових заходів, участь у них окремих гончарів; запровадження системи нагород за високий

технологічний і художній рівень виробництва; доки не функціонували заклади освіти, земство вважало організацію виставок єдиним шляхом привнесення технічних знань у прошарок сільського населення);

- мистецько-художня (земство сприяло збереженню й поширенню народних традицій серед населення);
- соціальна (поліпшення життєвого рівня гончарських господарств);
- торговельна (утворення складів зі збуту кустарної продукції на внутрішніх і зовнішніх ринках);
- економічна (організація кредитної системи для фінансової підтримки гончарів);
- освітня (відкриття майстерень для навчання майстрів-гончарів підготовка та утримання коштом земства штату інструкторів з гончарства).

Українська художня кераміка в першій половині XX століття розвивалась у складних, несприятливих умовах. У першій третині XX століття Україна пережила першу світову та громадянську війни, існування в складі різних держав, устрій та ідеологія яких ставилися вороже до національних культурних процесів, а також колективізацію, голодомор 1931–1933 років, що забрав життя тисяч гончарів, політичні репресії (Лупій, 2012, с. 183).

Означені історичні фактори уможливили окреслити передумови становлення професійного гончарства в Глинську:

- існування у складі Російської імперії до 1917 року;
- політичні репресії, перша світова та громадянська війни, колективізація, роки голодомору, друга світова війна, відбудова народного господарства.

Проте, існування гончарного народного промислу в Глинську не переривалося, а від 1900 року переорієнтувалося на шлях професійного мистецтва кераміки на основі народних традицій.

Як стверджує О. Харченко, земства надавали великого значення культурно-освітній місії виставок творів декоративно-прикладного мистецтва, що сприяло популяризації та поширенню виробів

традиційного мистецтва різних регіонів України на загальноросійському й закордонному ринках. З аналогічною метою земствами були організовані так звані «летючі» виставки гончарного виробництва, які служили для кустарів консультативними пунктами. Зразки, що на них експонувалися, слугували взірцями місцевим майстрам та їх учням для покращення технології, формотворення й орнаментування виробів (Харченко, 2015). Важливу роль у популяризації українського декоративного мистецтва й організації та проведенні виставок творів ремісників і їх учнів мали художні товариства та спілки. У цьому контексті варто згадати про діяльність кустарних товариств, що мали на меті сприяння розвиткові кустарних художніх промислів і організації навчальних процесів в Україні (Біляшівський та Лащук, 1989).

Таким чином, такі фактори, як: поява нових і розвиток старовинних видів ремесел, високий рівень майстерності митців-ремісників, діяльність провідних педагогів-художників, підтримка видатних художників, роль земських установ і видатних діячів у популяризації народного традиційного декоративного мистецтва, активізації аматорського мистецького руху, організації культурно-громадських мистецьких об'єднань, художніх товариств та функціонуванням на їх основі мистецьких шкіл, навчальних майстерень і гуртків, курсів дозволили виявити мистецькі чинники впровадження навчання декоративного мистецтва в досліджуваному регіоні другої половини XIX початку XX століття.

Отже, маємо всі підстави зарахувати до чинників, що сприяли становленню і розвитку навчання декоративного мистецтва в систему художньої освіти в Україні XIX – початку XX століття випуск періодичних та друк окремих спеціальних видань що порушували дотичні проблеми до нашого дослідження у сфері освіти, педагогіки, просвітництва, розвитку науки, культури й мистецтва.

Відтак, в Україні у XIX столітті під впливом вищеозначених чинників склалися всі необхідні умови для подальшого розвитку

різновидів традиційного народного декоративного мистецтва та гостро постала необхідність у навчанні майстрів відповідних художніх ремесел, технологів художньо-ремісничих виробництв, а також нагальна потреба у фаховій підготовці митців та педагогічних кадрів галузі образотворчого й декоративного мистецтва.

1.4. Етапи входження декоративного мистецтва в мистецько-освітній процес України XIX – початку XX століття

Висвітлення передумов і чинників, що сприяли становленню навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття, уможливили здійснення періодизації даного освітнього явища. Дослідження основних тенденцій – змін суспільної зумовленості, запитів суспільства на необхідність у професійних ремісничих і педагогічних кадрах художньо-ремісничого профілю, процесів становлення художньої освіти й розвитку культурно-мистецьких течій у галузі образотворчого й декоративного мистецтва підросійської та Західної України – за допомогою критеріїв: соціально-економічних, освітньо-просвітницьких, культурно-мистецьких, дозволило виокремити етапи процесу організації навчання мистецьких дисциплін на теренах України XIX – початку XX століття. При цьому було враховано форми зв'язків і взаємовпливів, що склалися в перебігу загального історико-педагогічного процесу між фаховою ремісничою освітою й оволодінням традиційними народними видами декоративно-прикладного мистецтва в межах кустарного сільського виробництва, між художньо-ремісничою та образотворчою мистецькою освітою ремісників художнього профілю в єдності культурно-просвітницького й освітньо-мистецького процесів, що відображені в нормативно-правовому полі розвитку вітчизняної художньої освіти.

У контексті аналізу літературних джерел, архівних матеріалів, законодавчих документів у галузі мистецької освіти й, з урахуванням істотних історичних подій, що стали поштовхом до активізації

педагогічних і творчих звершень митців-педагогів України, вважаємо за доцільне виокремити три етапи впровадження навчання декоративного мистецтва за пріоритетними напрямами художньо-освітнього руху: навчання й виховання в процесі опановування художнього ремесла (1851–1868); становлення професійної художньої підготовки фахівців у сфері декоративної творчості (1869–1899) і розвитку художньої та художньо-ремісничої освіти (1900–1917) (див. табл. 1.9).

Таблиця 1.9

Етапи процесу впровадження навчання декоративно-прикладного мистецтва в закладах художньої освіти України XIX – початку XX століття

Етапи	Назва етапу	Термін
I етап	Навчання й виховання в процесі опановування художнього ремесла	1851–1868
II етап	Становлення освіти ремісників художнього профілю	1869–1899
III етап	Розвиток художньої та художньо-ремісничої освіти	1900–1917

Перший етап організації навчання декоративного мистецтва в Україні (1851–1868) – навчання й виховання в процесі опановування художнього ремесла – бере відлік від виставки досягнень майстрів-кріпаків та учнів фарфорового заводу поміщика А. Миклашевського у Волокитиному, яка відбулася в 1851 році в містечку Кролевець (Чернігівської губернії), де були представлені зразки живопису на фарфорі. Перший етап відзначається наявністю паралельних ланок навчання: селян-кріпаків і вільних селян.

Важливим для нашого дослідження є той факт, що в 1851 році відбулася Перша Всесвітня промислова виставка в Лондоні, яка поклала початок Міжнародним виставкам художньо-ремісничих творів (Шмагало, 2005). Крім того, цього самого року було опубліковано статтю німецького художника та вченого Ґотфріда Земпера «Наука, промисловість і мистецтво» (Paul, 2003) про виникнення художньої промисловості та

художньо-промислової освіти в провідних Європейських країнах, у якій висловлено думку про те, що художня освіта повинна спиратися на спадщину народного мистецтва й художнього ремесла. Важливим розділом історико-педагогічного дослідження проблеми становлення навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття є визначення нормативно-правової бази. У зв'язку з цим важливо вказати, що XIX – початок XX століття – це складний період, сповнений соціальних суперечностей і художніх пошуків як у розвитку декоративного мистецтва, так і в історії його навчання. Узагальнюючи ті процеси, що тривали в культурно-освітньому житті України досліджуваного періоду, виникла необхідність проаналізувати велику кількість фактологічного матеріалу для виокремлення найбільш вагомих даних про нормативно-правове забезпечення впровадження навчання дисциплін циклу декоративного мистецтва в мистецько-освітній процес як предмета педагогічного дослідження.

Розвиток освіти України XIX – початку XX століття визначали нормативно-правові документи, видані Міністерством народної освіти в першій половині XIX століття: Попередні правила народної освіти (1803), Статут закладів освіти, підпорядкованих університетам (1804).

У ході наукового пошуку з'ясовано, що відповідно до нових Попередніх правил народної освіти, центральне місце кожного навчального округу займав Імператорський університет. Так, центральною установою навчального Харківського округу, центром культурно-освітнього життя в регіоні став Харківський університет, заснований у 1804 році (Рождественский, 1910).

Статут 1804 року передбачав існування при університетах значної кількості допоміжних структур, починаючи від бібліотеки й закінчуючи друкарнею, спеціальними кабінетами, лабораторіями, іншими установами для обслуговування потреб усіх факультетів (Танцюра та Пересада, 2013, с. 110). Відповідно, Харків, як найбільше місто Північно-Східної України XIX століття, здобув унікальні для провінційного міста можливості

безпосереднього контакту із західною культурою та наукою, що, своєю чергою, створювало умови для усвідомлення й культивування в ньому власної регіональної специфіки (Танцюра та Пересада, 2013, с. 111).

Окремої уваги заслуговує форма приватного навчання як *домашнє навчання*, що зазнало поширення в середовищі заможних верств населення України XIX – початку XX століття (Рождественский, 1910). Зазвичай домашні вчителі й домашні наставники проводили заняття з усіма дітьми родини відповідно до міністерських статутів 1804 і 1828 років. Згодом, у липні 1834 році Міністерство народної освіти чітко регламентувало визначення статусу, обов'язків, пільг, умов оплати праці домашніх наставників і домашніх учителів у Положенні про домашніх наставників і вчителів (Положение о домашних, 1834, с. 19).

Важливим вважаємо оголошення згаданого відомства щодо введення в дію Циркулярного розпорядження (1871) про надання права випускникам закладів релігійної освіти складати екзаменаційні випробування на звання домашніх вчителів і вчителів повітових училищ. Зазначимо, що на території підросійської України в духовних семінаріях активно й успішно застосовували зазначене розпорядження (О допущении воспитанников духовных семинарий к сокращенному специальному испытанию на звания учителя уездного училища и домашнего учителя, 1871). Таким чином, маємо підстави стверджувати, що уряд Російської Імперії був зацікавлений у функціонуванні такої форми освіти, як домашнє навчання, на що вказують архівні документи: укази, циркуляри, розпорядження, у яких зафіксовано нормативно-правове забезпечення діяльності домашніх учителів і домашніх наставників. Опубліковані документальні матеріали містили чітко прописані інструкції та вимоги до професійної діяльності вказаної категорії педагогічних працівників. Серед важливих вимог до кандидата на посаду домашнього вчителя й домашнього наставника були політична благонадійність і високі моральні якості. Аналіз архівних джерел показав жорсткий контроль і посилену увагу до домашньої

форми навчання з боку відповідних структур Міністерства народної освіти. У випадку порушення вимог представники даної категорії осіб звільнялися з роботи як неблагонадійні працівники-педагоги.

Серед навчальних предметів домашнього навчання були уроки малювання, а також рукоділля для дівчат та обробки деревини для хлопців.

Принагідно зауважимо про введення мистецьких дисциплін в обов'язковий перелік навчальних предметів, про що свідчить Положення про вчителів малювання та креслення в гімназіях та повітових училищах (Положение об учителях рисования, 1832). Указом імператора від 13 січня 1850 року були також затверджені зображення медалі для нагородження домашніх наставників і вчителів (Об утверждении рисунка, 1850; О пенсиях, 1853, с. 162–163).

Історик Н. Гуркіна наголошує, що відмінною рисою середини XIX століття стало поширення громадського педагогічного руху (Гуркина, 2001). Ці публікації засвідчують той факт, що громадськість України брала активну участь у поширенні освіти й культури (вагомою складовою якої була й художня та художньо-ремісничa освіта) серед народу.

У контексті нашого дослідження доцільно вказати на «Устав о общественном призрении» (1857). Цей документ на законодавчому рівні направляв і скеровував функціонування благодійних громадських організацій, товариств і спілок (які створювалися як на державному рівні, так і приватними особами) у межах політичної благонадійності, передусім це стосувалося галузі освіти (Педагогическая энциклопедия, 1964).

Криза феодально-кріпосницької системи в Австро-Угорській імперії сприяла скасуванню кріпосного права на території західноукраїнських земель у 1848 році. Аналогічна криза в Російській імперії примусила царський уряд здійснити селянську реформу, що регламентувалася Царським маніфестом від 19 лютого 1861 року «Положенням про селян, що вийшли із кріпосної залежності» і «Положенням про викуп селянами їх садиб та польових угідь» (1861), що сприяли бурхливому розвитку

промислів і ремесел у підросійській Україні в різних галузях декоративної творчості, що, своєю чергою, потребувало якісної підготовки фахівців (Полное собрание Законов, 1830–1885, т. 28.).

Важлива подія після відміни кріпосного права, що вплинула на розвиток народної освіти в Україні другої половини XIX – початку XX століття, була земська реформа. Активізація демократичного руху серед інтелігенції сприяла прийняттю 1 січня 1864 року «Положення про губернські та повітові земські установи» (1864), затвердженого указом Олександра II, і «Правил про порядок приведення їх у дію» (1865) (Полное собрание Законов, 1830–1885, т. 28). Таким чином, у Російській імперії розпочалася реформа місцевого управління на засадах земського самоврядування. У губерніях і повітах уперше створювалися виборні (від усіх станів) органи місцевого самоврядування – губернські та повітові збори (законодавчі органи) та земські управи (виконавчі органи). У 1865 році земства з'явилися в Полтавській, Харківській та Чернігівській губерніях (Світлична, 2005).

Економічний підйом регіонів сприяв необхідності розширення мережі закладів художньо-ремісничої освіти серед широких верств сільського й міського населення. У кожному окрузі, починаючи від 1860-х років, друкувалися журнали засідань земських зборів, щорічні звіти про діяльність піклувальника й пам'ятні книжки про стан і розвиток закладів освіти на його території зі статистичними даними про кількість, соціальне походження та стать учнів і педагогів, історичними довідками про заснування гімназій, училищ, шкіл різних типів (початкових, середніх, приватних, земських, загальноосвітніх чи професійно зорієнтованих*)*, їхній кадровий склад, фінансове забезпечення. Друкувалися також відомчі видання, щорічні циркуляри піклувальника та покажчики до них, постанови, закони, відомості про особовий склад закладів освіти. Кошториси, звіти, а також результати ревізій друкувалися для загального відома в «Губернских ведомостях» – це було передбачено Положенням 1864 року.

Офіційним друкованим органом округу був Циркуляр по Харківському навчальному округу, який видавався з 1861 по 1916 рік (Учебные округа, 1890–1907). Оскільки освіта в XIX столітті тісно поєднувалася з розвитком науки та духовною культурою, то управління піклувальника округу було освітнім із російською мовою викладання й науковим та культурно-інтелектуальним центром історичних регіонів імперії (Липник, 2003). Крім коригування розвитку науки й загальної освіти, піклувальники округів ініціювали та організовували різноманітні форми отримання професійної освіти, зокрема педагогічні курси, де готувалися фахівці-педагоги початкової та середньої освіти, а також для закладів дошкільного виховання й різних форм освіти для дорослих (класи, суботні та недільні школи, вечірні курси, додаткові класи, ремісничі майстерні) (Гуркіна, 2001).

Після скасування кріпацтва (1861) значно збільшилося населення міст. Піднесення промислового потенціалу, зростання духовних і матеріальних запитів суспільства потребували як збільшення масштабів міської забудови, так і забезпечення населення ужитковими виробами декоративно-прикладного мистецтва. Активний розвиток ремісничої діяльності на початку 60-х років XIX століття сприяв прогресивним перетворенням у всіх сферах життя, зокрема в економіці держави, наприклад, вартість випуску промислових виробів зросла з 4,1 млн до 23,6 млн крб (Молева та Белютин, 1967). Це зумовлювало необхідність розвитку системи закладів освіти, які б надавали робітникам необхідні знання й уміння в усіх галузях виробництва, у тому числі й у художньо-ремісничій діяльності. 1864 року внаслідок запровадження «Устава гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения» сталися зміни в управлінні закладами освіти. У земських губерніях вони були виведені зі складу губернських дирекцій народних училищ і підпорядковані повітовим та губернським училищним радам. Кожна гімназія мала свою бібліотеку з підручниками для учнів і посібниками для вчителів, а також набір

наочності з природознавства, історії, географії, математики, малювання та фізичний кабінет (Липник, 2003, с. 43–44).

У другій половині XIX століття не залишилося поза увагою уряду домашнє навчання. Так, до Положення про домашніх наставників і домашніх вчителів Міністерством народної освіти було внесено низку уточнень і доповнень (Положение…, 1834). Зокрема, було конкретизовано статус даної категорії педагогічних працівників, які мали право здійснювати педагогічну роботу лише після здобуття вищої освіти (О домашних наставниках, 1868).

Отримати відповідну освіту особи жіночої статі мали можливість у жіночих гімназіях, де після оголошення нового Положення (1870) почали створюватися (додаткові) педагогічні класи. Після успішного закінчення педагогічного класу випускниці, які отримали золоту чи срібну медаль за успіхи в навчанні й вихованні, мали право працювати на посаді домашніх наставниць. Учениці, які не нагороджувалися медалями, отримували звання домашніх учительок. В обох випадках випускниці отримували право викладати дисципліни згідно з отриманою спеціальністю та здійснювати виховну роботу в приватних пансіонах і сім'ях (Педагогическая, т. 1, 1964). Відтак, зазначимо той факт, що Міністерство народної освіти постійно мало в полі зору здійснення домашнього навчання в країні, удосконалюючи законодавчі акти для успішного розвитку домашньої освіти в країні. Це дає нам підстави стверджувати, що уряд піклувався про достатній рівень підготовки висококваліфікованих педагогічних кадрів (домашніх учителів і вчительок, домашніх наставників).

Таким чином, демократичні реформи всіх галузей 60-х років XIX століття сприяли:

- по-перше, розвитку домашньої форми освіти як альтернативи інституційним формам навчання;
- по-друге, розширенню мережі шкіл на території України, де запроваджувалися уроки малювання та рукоділля.

Отже, перший етап упровадження навчання декоративного мистецтва в Україні (1851–1868) – навчання й виховання в процесі опановування художнього ремесла – характеризувався:

- навчанням учнів-кріпаків у поміщицьких приватних художньо-ремісничих виробництвах;
- індивідуальним навчання дітей вільних селян під час праці в досвіченого майстра, використанням учнів у господарських потребах майстра;
- відсутністю системності навчання декоративного мистецтва;
- потягом народу до знань, розширенням мережі закладів освіти, де запроваджувались уроки малювання й рукоділля;
- популярністю домашнього навчання для заможних верств населення (з навчанням рукоділля для дівчат і ремесел для хлопців);
- появою національної культурної еліти, рухом за збереження творів традиційного декоративного мистецтва, пошуком нових форм навчання кустарів;
- започаткуванням навчання мистецьких дисциплін у закладах освіти.

Другий етап організації навчання декоративного мистецтва (1869–1899) – становлення професійної художньої підготовки фахівців у сфері декоративної творчості – розпочався від 1869 року з відкриттям приватної Харківської художньої школи, – першої в Україні «школи малювання та живопису» з відділенням для навчання ремісників.

Зазначимо, що початок професійного навчання ремісників художнього профілю зумовив інтенсивний розвиток промислів унаслідок піднесення економічної та освітньої галузі України. Активізувалися й соціокультурні зміни: селяни почали відходили від сільськогосподарських робіт і надавати перевагу ремісничій праці, у тому числі художньо-ремісничій. У зв’язку з інтенсивним розвитком економіки постала необхідність у висококваліфікованих кадрах, задовільняти вимоги більш освіченого й культурного рівня населення.

Виняткової уваги в нашому дослідженні заслуговує створення мистецьких шкіл у найбільших регіональних центрах України: Києві, Одесі, Харкові та Львові. Створення закладів художньої освіти на теренах України зумовила необхідність збереження національної самобутності української традиційної образотворчості:

Одеська художня школа (1865), Харківська школа М. Раєвської-Іванової (1869), Київська рисувальна школа М. Мурашка (1875) та Львівська художньо-промислова школа (1877) (Авер'янова, 2010). Новостворені в період реформування освіти школи образотворчого мистецтва в другій половині XIX століття в обох імперіях (Австро-Угорській та Російській) сприяли розвиткові вітчизняної мистецької освіти, здійснювали професійну фахову підготовку майбутніх митців і піклувалися про загальноестетичне виховання художників і майстрів-ремісників, фахівців декоративного мистецтва. Цікаво, що порівнятися з мистецько-освітніми ініціативами Києва в Україні міг лише Харків (Авер'янова, 2010). Адже, для втілення задуму створення мистецької школи тут уже була необхідна база, закладена діяльністю Вищих класів малюнку та живопису при Харківському колеґіумі (1770*)*.

Переважна більшість дослідників зазначає, що організаційно-змістова складова освітнього процесу зазначених закладів освіти наблизила їх до традицій професійної підготовки митців у провідних європейських закладах освіти.

Аналіз комплексу джерел засвідчив зростання темпів розвитку промисловості й містобудування, підвищення рівня загальної освіти й осмислення здобутків національної культури, що призвело до потреби у фахівцях-ремісниках художнього виробництва. Ці фактори окреслили необхідність надати учням-ремісникам базові знання з основ образотворчої грамоти, з теорії та історії образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва України та світу, розширити коло професійних знань і вмінь, надати поняття про гармонійне поєднання кольорів, закони створення декоративної композиції, вдосконалити майстерні

навички в галузу створення власних творчих високохудожніх виробів. Означені вимоги й визначили змістову складову навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти України досліджуваного періоду.

Разом із тим, як зазначає О. Ковальчук, відкривалися класи та курси художньої підготовки загальної (народної) школи, чисельність і активна діяльність яких у другій половині XIX століття була настільки помітною, що спонукало викладачів Петербурзької імператорської академії мистецтва запропонувати ввести «Положення про рисувальні школи та класи» (1873) з метою контролю й регулювання діяльності новостворених мистецьких закладів художньої галузі. Згідно з Положенням, при закладах освіти почали відкриватися класи скульптури, живопису, архітектурного малювання тощо (Ковальчук, 2003). Зазначимо, що після закінчення навчання вихованці вищевказаної форми освіти отримували диплом учителя малювання та креслення, що надавало їм право викладати в закладах середньої освіти.

У другій половині XIX – початку XX століття значним фактором розвитку системи професійної та спеціальної освіти (в її змісті й художньо-ремісничої) в країні була приватна та громадська ініціатива. Об'єднаними зусиллями передової частини російських педагогів, учених, інженерів, громадських і політичних діячів у 1862 році була створена Постійна комісія з технічної освіти, а в 1866 році – Російське технічне товариство (Исторический очерк, 1900).

Участь земських установ у народній освіті регулювалося двома положеннями: Положенням про початкові народні училища 1864 і 1874 років (Полтавщина, 1992; Сборник постановлений, 1874) та двома Статутами (Устав гимназий, 1864; Устав гимназий, 1871). Із вищесказаного випливає, що права земств щодо участі в управлінні освітою зводилися до визначення змісту й порядку звітності за витрачені кошти, подання кандидатів на вчительські посади, вибори піклувальників училищ, які утримувалися коштом земств. Звіти управ,

кошторису, а також результати ревізій для загального відома друкувалися в Губернских ведомостях (История, 2004). Відповідно до Інструкції для двокласних і однокласних сільських училищ (1875) за наявності коштів і педагогічних кадрів передбачалося вивчення рукоділля (для дівчат), ремесел (для хлопців), городництва, садівництва, бджільництва. Упровадження такої інновації передбачалося здійснювати коштом земських установ або меценатів. У 1877 році викладання малювання, краснопису було введено до складу обов'язкових предметів у гімназіях, про що свідчить урядова постанова «О введении в гимназиях рисования в число обязательных предметов». Зазначимо, що викладання дисциплін образотворчого спрямування в усіх типах закладів освіти в Російській імперії знаходилося під безпосереднім контролем Петербурзької Імператорської академії вишуканих мистецтв.

У результаті ліберальних соціально-політичних процесів у Російській імперії царський уряд упродовж 60–70-х років XIX століття реалізував низку реформ, які мали позитивний вплив на розвиток освіти, зокрема початкової та середньої, у регіонах. Поштовхом до здійснення освітніх реформ 60-х років XIX століття у Російській імперії (і відповідно в Україні) стало скасування кріпацтва, соціально-економічні зміни в державі, результатом яких були активні пошуки нових форм педагогічної та загальної освіти (Гуріч, 2017, с. 76).

Відтак, 60–70-ті роки XIX століття були переломними в розвитку Українського соціально-економічного життя, що на законодавчому рівні відобразилося на становленні освіти взагалі та впровадженні навчання декоративного мистецтва в Україні досліджуваного періоду зокрема.

Головними завданнями в галузі художньо-ремісничої освіти 80–90-х років XIX століття в Україні були: збільшення кількості освічених людей, яких вимагало виробництво, отже, і розвиток установ початкової ланки освіти, орієнтованих на широкі верстви малозабезпеченого населення; зростання уваги уряду до освіти жінок (В обществе попечительства, 1899); створення ремісничих відділів і класів ручної праці, які готували учнів до

майбутньої професійної діяльності (Касьян, 2016, с. 46). Крім ремісничих при закладах освіти почали відкривати рисувальні класи. У дослідженнях Н. Молєвої та Є. Белютіна зазначено, що Петербурзька академія мистецтв після своєї реформи 1894 року опікувалася поширенням художньої освіти в провінційних містах Російської Імперії і тому надавала методичну та матеріальну допомогу (…) рисувальним класам (Молева та Белютин, 1967). Доцільно вказати, що велику фінансову допомогу закладам художньої освіти надавали меценати й добродійні товариства. У цьому контексті важливо зазначити, що в 1897 році вищезгаданий нами «Устав о общественном призрении» (1857) було доопрацьовано, у зв'язку з чим було дозволено на законодавчому рівні створювати благодійні товариства лише після складання та прийняття статутів товариств за типовою формою (Учебные округа, 1890–1907).

Відтак, результати й наслідки реформ XIX століття, що сприяли впровадженню навчання декоративного мистецтва в Україні досліджуваного періоду; заклали підґрунтя для переходу від феодально-станового устрою російської імперії до буржуазно-представницького; сприяли економічному й політичному розвиткові держави; законодавчо визначили та закріпили громадські права населення; започаткували певну демократизацію суспільства, що позитивно вплинуло на становлення художньо-ремісничої освіти.

Отже, другий етап організації навчання декоративного мистецтва в Україні (1869–1899) – становлення професійної художньої підготовки фахівців у сфері декоративної творчості в площині нормативно-правового поля – характеризується:

- поширенням громадсько-педагогічного руху;
- започаткуванням професійного навчання ремісників у закладах художньої освіти,
- відкриттям мережі художньо-ремісничих майстерень, курсів вивчення ремесла;

- залученням до освіти жінок – створенням жіночих закладів освіти з такими навчальними мистецькими дисциплінами, як рукоділля, чистописання, малювання, креслення;
- розробкою науково-теоретичного підґрунтя та навчально-методичних праць у галузі декоративного мистецтва для приватних закладів художньої освіти;
- введенням державного статусу закладів художньої освіти;
- початком підготовки педагогічних кадрів художнього профілю в галузі декоративного мистецтва;
- запровадженням художніх дисциплін (малювання, креслення, рукоділля) та предметів художнього й декоративного мистецтва в навчальні програми загальноосвітніх шкіл;
- посиленням законодавчого підґрунтя ролі домашніх наставників і приватних учителів;
- активною діяльністю земських губернських і повітових установ;
- зростанням ролі приватної меценатської ініціативи.

Третій етап упровадження навчання декоративного мистецтва в Україні (1900 –1917) – розвиток художньої та художньо-ремісничої освіти – розпочався відкриттям у 1900 році низки художньо-промислових шкіл у регіонах. На даному етапі відбулося становлення й розвиток провідних художньо-ремісничих шкіл України з базовою підготовкою в них фахівців та ремісничо-педагогічних кадрів.

У 1913 році на сторінках першого фахового україномовного видання на теренах Наддніпрянської України – журналу «Світло» було опубліковано «Проєкт української школи» Я. Чепіги, статті, виступи та доповіді С. Русової щодо трудового навчання й виховання засобами традиційного народного декоративного мистецтва як реалізації можливості вільного розвитку особистості дитини відповідно до її індивідуальних інтересів, нахилів і здібностей (Русова, 1911; 1914; Чепіга, 1913; Силко, 2016). Провідні педагоги використовували досвід

закордонних науковців у площині навчання художніх ремесел і трудової підготовки учнів (Дж. Дьюї, Г. Кершенштейнера), а також запроваджувалися інноваційні технології в навчанні декоративного мистецтва в закладах освіти (на основі принципів Нової школи М. Монтессорі): комерційної діяльності, реклами й реалізації виробів декоративно-прикладного мистецтва (Гулей, 2019).

На початку XX століття силами Міністерства народної освіти здійснювалаья активна підготовка до реформування системи освіти, що зумовлювалося невідповідністю рівня організації державної школи, необхідністю оновлення педагогічних підходів, форм і методів. За новими нормативними документами набув розширення зміст навчання. До переліку обов'язкових дисциплін було введено краснопис, малювання, співи, фізичні вправи, рукоділля, ремісництво. У 1915 році були опубліковані Матеріали з реформи середньої освіти.

Отже, третій етап упровадження навчання декоративно-прикладного мистецтва в Україні – розвитку художньої та художньо-ремісничої освіти – завершився відкриттям Української академії мистецтв. 3 грудня 1917 року на засіданні Генерального секретаріату було схвалено проєкт створення національної школи образотворчого мистецтва й доручено секретареві освіти внести його на розгляд Центральної Ради. А вже два дні по тому, 5 грудня 1917 року відбулося заплановане спочатку на 1 грудня урочисте відкриття першої в історії України вищої школи художньої освіти – Української академії мистецтв у Києві. 18 грудня 1917 року Центральна Рада ухвалила закон, що регламентував діяльність Української академії мистецтв (Ковальчук, 2003). Тим самим було завершено процес формування вітчизняної вищої школи закладів художньої освіти. Українська академія мистецтв та підпорядковані їй структури мали право отримувати з-за кордону без мит всі необхідні для роботи матеріали, книги й картини. Друкарні УНР були зобов'язані надавати до бібліотеки академії по одному примірнику книг і часописів, які стосуються образотворчого мистецтва, академія отримувала державне фінансування.

Таким чином, дослідженням установлено, що нормативно-правове забезпечення впровадження навчання декоративного мистецтва (XIX – початок XX століття) в систему художньої освіти України відображено в урядових постановах Міністерства народної освіти, циркулярах, розпорядженнях, статутах, правилах, програмах закладів художньої освіти.

Відтак, третій етап упровадження навчання декоративного мистецтва в Україні **–** розвитку художньої та художньо-ремісничої освіти (1900–1917) – на законодавчому рівні відзначився:

- посиленням інтересу до художніх традиційних виробів у зв'язку з розвитком промисловості;
- створенням спеціальних закладів художньо-ремісничої освіти;
- реорганізацією мистецької школи в заклад вищого рівня художньої освіти – художнє училище;
- розвитком науково-теоретичних засад професійної підготовки майстрів-ремісників;
- поєднанням навчання технологічних основ (іноземців-викладачів) із традиційними засадами народного мистецтва (вітчизняних майстрів-викладачів);
- започаткуванням підготовки педагогічних кадрів – інструкторів художньо-ремісничої сфери;
- активними пошуками нових форм художньо-ремісничої освіти;
- використанням західноєвропейського досвіду в площині навчання художніх ремесел та трудової підготовки учнів (Дж. Дьюї, Г. Кершенштейнера);
- запровадженням інноваційних технологій у навчання декоративного мистецтва в закладах освіти (на засадах принципів Нової школи М. Монтессорі): комерційної діяльності на основі дослідження традиційності, виготовлення, реклами та реалізації виробів декоративної творчості;

- відкриттям Української академії мистецтв (1917), можливістю фахівцям образотворчості здобувати вищу художню освіту на Батьківщині.

Отже, потреба держави у кваліфікованих ремісниках зумовлювала необхідність удосконалення нормативно-правової бази навчання образотворчого мистецтва в другій половині XIX – на початку XX століття, що знайшло відображення в розширенні мережі закладів загальної та художньої освіти, відкриттям закладів освіти жінок, посиленні практичної складової змісту художньої та художньо-ремісничої освіти, оновленні методів навчально-виробничої діяльності, адаптації художньо-промислових шкіл та художньо-виробничих майстерень до особливостей певної місцевості.

Таким чином, здійснений нами аналіз нормативно-правого підґрунтя розвитку вітчизняної художньої освіти надав можливість виокремити етапи впровадження навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття в межах нормативно-правового поля розвитку вітчизняної художньої освіти:

– перший етап (1851–1868) – навчання й виховання в процесі опановування художнього ремесла;

– другий етап (1869–1899) – становлення професійної художньої підготовки фахівців у сфері декоративної творчості;

– третій етап (1900–1917) – розвиток художньої та художньо-ремісничої освіти.

Уцілому, узагальнюючи вищеозначене, можемо кваліфікувати названі етапи (у тому самому часовому проміжку) як етапи організації процесу навчання декоративного мистецтва окресленого періоду, як-от: підготовчий етап (1851–1868), етап становлення (1869–1899) та етап розвитку (1900–1917).

Здійснена періодизація етапів організації впровадження навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти України стала

підґрунтям для визначення особливостей становлення інституційних і позаінституційних форм навчання образотворчого мистецтва в підросійській і Західній Україні XIX – початку XX століття.

Аналіз літературних джерел і матеріалів уможливив простежити становлення та розвиток художнього кролевецького текстилю в часовій послідовності в контексті розвитку мистецької освіти України. У ході наукового пошуку проаналізовано та узагальнено дані про діяльність майстрів кролевецького ткацтва в різних історичних умовах.

На основі історико-хронологічного методу з допомогою діяльнісного підходу нами виокремлено п’ять періодів розвитку художнього ткацтва Кролевеччини в системі різновидів вітчизняної народної художньої творчості за характером господарсько-виробничої діяльності ткачів та естетичних запитів суспільства: перший період – кустарного виробництва (XVIII століття); другий період – ремісничого виробництва (XIX – початок XX століття); третій період – артільного виробництва (перша половина XX століття); четвертий період – фабричного виробництва (друга половина XX століття); п’ятий період – творчої діяльності майстрів-ткачів (кінець XX століття – початок XXI століття) (див. табл. 1.10).

Розглянемо детальніше характеристику кожного з окреслених періодів розвитку кролевецького художнього ткацтва.

Таблиця 1.10

Періоди розвитку художнього ткацтва на Кролевеччині

Періоди	Назва періоду	Хронологічні межі
I період	Кустарного виробництва	XVIII століття
II період	Ремісничого виробництва	XIX – початок XX століття
III період	Артільного виробництва	перша половина XX століття
IV період	Фабричного виробництва	друга половина XX століття
V період	Творчої діяльності майстрів-ткачів	кінець XX – початок XXI століття

Перший період розвитку кролевецького художнього ткацтва – кустарного виробництва (XVIII століття) – відзначається становленням кролевецького художнього ткацтва як цехового об'єднання. Розвідка П. Мусієнка, який дослідив і описав вироби майстрів кролевецького перебірного ткацтва XVIII століття, є на сьогодні найнижчою хронологічною межею відомостей про становлення кролевецького художнього ткацтва (Мусієнко, 1969, с. 265–266).

Записи М. Мусієнка свідчать:

- по-перше, ткацтвом займалися як кріпаки, так і вільні селяни козацького походження;
- по друге, ткачами були переважно чоловіки.

Відомо, що у XVIII столітті майстри кролевецького ткацтва заснували ткацьке цехове об'єднання. За словами Є. Спаської, точну дату об'єднання кролевецьких ткачів у цех встановити не вдалося, проте архівні документи вказують, станом на 1769 рік тридцять чотири двори чисельністю сто ткачів входили до складу цехового об'єднання (Спаська, 1962, с. 109). А. Карась стверджує, що, починаючи від XVIII століття у виробництві брала участь уся сім'я, діти привчалися до родинного ремесла змалечку. Хоча, за словами дослідника, Кролевець і сусідні села займалися ткацьким виробництвом, проте, зауважує автор, до XVIII століття вироби кролевецького перебірного ткацтва не зазнали значного поширення. Відомо, що в указаний період майстри виготовляли різні вироби для побутових потреб місцевого населення (тканини, килими, скатертини, рядна, обруси, запаски) й реалізовували продукцію на місцевих ярмарках (Карась, 2002, с. 25–28).

Отже, перший період розвитку кролевецького художнього ткацтва як феномену вітчизняної народної художньої творчості – кустарного виробництва у XVIII столітті характеризується:

– об'єднанням ткачів у цех,
– сімейним ткацьким виробництвом,

– участю у виготовленні виробів ткачів-чоловіків,

– реалізацією ткацьких виробів на місцевому ярмарку.

Другий період розвитку кролевецького художнього ткацтва – ремісничого виробництва (XIX – початок XX століття) відзначається піднесенням кролевецького художнього ткацтва, найвищим розквітом народної творчості, коли кролевецькі вироби знайшли поширення на всій території Російської імперії та за кордоном. Важливо зазначити, що в XIX столітті (час розвитку капіталізму в Російській імперії, коли був утворений великий Всеросійський ринок), у Кролевці проходили щорічні великі осінні ярмарки (Вознесенський та Воздвиженський), куди з'їзжджалися торговці-скупники з найвіддаленіших куточків Російської імперії. Очевидно, швидкий розпродаж кролевецьких тканих виробів у великих містах Російської імперії значно сприяв посиленому попиту населення країни на кролевецькі вироби, а звідси – зростання чисельності майстрів ткацтва. Наразі, у працях дослідників В. Доливо-Добровольської та А. Карася зазначається, що за сорок років (1855–1895) у Кролевці кількість осіб, які займалися ткацтвом зросла у вісім разів, відповідно збільшилася чисельність тканих товарів (Доливо-Добровольская, 1894, с. 84). Дослідники з'ясували, що ткацьким виробництвом, насамперед, змушені були займатися селяни, які не мали земельних наділів. Іншою особливістю ткацького ремесла було те, що у виробництві фактично були залучені всі члени родини, починаючи від дітей семи років. Указані фактори значною мірою сприяли вдосконаленню стилізованих орнаментів кролевецького ткацтва, розширенню діапазону мотивів, а також мали вплив на кількісне збільшення ткацьких виробів **(**І на тім рушникові…, 2012, с. 10).

Згідно з дослідженнями В. Доливо-Добровольської, А. Карася, Є. Спаської, у XIX столітті кролевецьких ткачів, відповідно до завантаженості роботою, умовно можемо поділити на три групи:

– перша група працювала лише взимку, адже основним заняттям мала сільське господарство;

– друга група об'єднала найбідніших ткачів, які значною мірою залежали від скупників готової продукції; ця група була найбільш чисельною;

– до третьої групи належали ремісники, які, крім ткацтва, мали інші засоби заробітку (наприклад, водночас займалися будівництвом або торгівлею), завдяки чому мали додаткові прибутки й певні кошти для придбання сировини чи для заняття реалізацією виробів інших майстрів; саме із представників третьої групи виокремилися ткачі, які припинили ткати, а зайнялися виключно торгівлею готових ткацьких виробів.

Кожна група мала можливість вибору як у справі придбання сировини, так і в справі реалізації готової продукції. Так виростали заможні ткачі, які згодом переставали ткати самі, а заробляли реалізацією ткацьких виробів, обравши це за головне джерело прибутку. Такими торговцями-скупниками у Кролевці стали ткачі Риндіни, які обрали головним джерелом прибутку реалізацію кролевецьких тканих виробів. Риндіни, по суті, відігравали роль посередників між ткачами та покупцями їхніх виробів (І на тім рушникові…, 2012, с. 12). За записами Є. Спаської, Є. Риндін служив прикажчиком на мануфактурному виробництві московського підприємця Прибилова. Згодом спромігся відкрити власну крамницю мануфактурних товарів і пряжі, заробив значні кошти, що дозволило йому стати самому заможним поміщиком. Наприкінці XIX століття в Харкові було відкрито магазин Риндіна. Цікаво, що один із представників родини ткачів Риндіних, Іван Риндін, демонстрував вироби кролевецького ткацтва на міжнародних виставках, став скупником не тільки тканих рушників, але й підприємств і став «рушниковим королем» завдяки популярності кролевецьких рушників і активної виставкової роботи. Бідні ткачі, зазначав І. Кобизький, змушені були закуповувати пряжу, або брати сировину в борг виключно на складах Риндіна з тією умовою, щоб здавати готові вироби на ці самі склади Риндіна (Кобизький, 2007, с. 7). Таким чином, як показує аналіз літературних джерел, до Риндіних було неоднозначне ставлення. Разом

із тим, на наше переконання, активна діяльність підприємців Риндіних, їх виставкова та організаційна робота великою мірою сприяла популяризації, поширенню та реалізації кролевецьких виробів.

Варто наголосити на тому, що від другої половини XIX століття на території підросійської України розгорнули свою діяльність земські органи місцевого самоврядування. Вони активно будували шляхи сполучень, відкривали школи й надавали допомогу осередкам традиційних народних промислів. Так, у 1834 році була організована Кролевецька земська управа відповідно до Положення про губернську й повітову земську установи. З метою підтримки розвитку кролевецького ткацтва зусиллями губернського та повітового земств 1895 року в Кролевці було відкрито кустарно-промисловий склад (Карась, 2005, с. 135–138).

Завдяки роботі новоствореного складу ткачам надавалася технічна допомога, кредитні позики, а також сприяння в придбанні сировини й реалізації готової продукції кролевецьких ткачів (Карась, 2002, с. 25–28).

Місцеве земство допомагало ткачам налагодити реалізацію готових виробів і подолати монополію Риндіних на кролевецькі художні товари. Вищезазначені факти вказують на протистояння між ткацьким губернським складом і торговцями-скупниками за право скуповування тканих виробів у місті Кролевці.

З огляду на розвідки кролевецьких краєзнавців з'ясовано, що кустарно-промисловий земський склад здійснював такі функції:

- допомага в придбанні сировини для виготовлення тканих робіт;
- організація можливості оформлення кредиту бідним ткачам;
- надавання можливості обміну готової продукції на сировину;
- пошук замовлень приватних осіб і установ на кролевецькі товари;
- реалізація текстильних виробів (переважно тканих рушників) на місцевих і віддалених ярмарках;
- організацієя виставок кращих виробів майстрів кролевецького ткацтва, з метою популяризації виробництва й пошуку замовників.

Важливо зазначити, що з другої половини XIX століття ткацьке ремесло в основному було спрямоване на виготовлення рушників. Велику пошуково-дослідницьку роботу щодо виявлення домінантних мотивів кролевецького ткацтва провела дослідниця В. Донченко-Хмара, яка з'ясувала поширені мотивами народних Кролевецьких рушників, які використовуються до сьогодні у створенні тканих виробів майстрами Кролевеччини та їх учнями.

У результаті аналізу наукових джерел маємо підстави здійснити класифікацію домінантних мотивів кролевецьких тканих рушників за напрямами (див. табл. 1.11).

Таблиця 1.11

Домінантні мотиви кролевецьких тканих рушників

Напрями	Мотиви
Геометричний	смуги, ромби, крапки, квадрат, трикутник, лінія, ламана лінія, крапка
Солярні знаки	розетки, кола, зірки
Рослинний	троянда, рожа, листя, квітка, квітка з лучкою
Рослинно-згеометризований	дерево життя, дерево-квітка, дерево-вазон
Орнітоморфний	журавлі, голуби, качечки, півники, двоголові орли, шуляки, орлики
Антропоморфний	берегиня
Християнський	хрести, дзвіниці, церковиці, чаші, церкви з банями

Станом на кінець XIX століття, як зазначила В. Доливо-Добровольська, ткані кролевецькі рушники, які були представлені на престижних міжнародних виставках підприємцями Риндіними неодноразово отримували золоті медалі, а також відзнаки організаторів всеросійських виставок і ярмарок (Доливо-Добровольская, 1894, с. 80). Наприклад, технічні показники якості та художньо-стилістичні особливості кролевецьких рушників були відзначені срібною медаллю Кременчуцької сільськогосподарської виставки 1896 року (Воронцов, 1902). Таким чином, маємо підстави стверджувати, що добра якість та висока художня цінність кролевецьких тканих виробів як феномену народної творчості України

наприкінці XIX століття були добре відомі як на території Російської Імперії, так і за її межами. На початку XX століття, за розвідками І. Кобизького, кролевецькі ткані рушники отримали схвальні відгуки на кустарній виставці в Петербурзі (Кобизький, 2007, с. 7).

Згідно з дослідженням Л. Шевченко, на початок XX століття великі колекції старовинних кролевецьких рушників знаходилися в Київському та Чернігівському музеях, а також у музеї Імператора Олександра III в Петербурзі (Шевченко, 1954). Отже, можемо підкреслити, що на початок XX століття кролевецькі ткані рушники як феномен народної творчості стали почесними експонатами престижних художніх і краєзнавчих музеїв. Утім, мусимо констатувати, що це жодним чином не сприяло покращенню добробуту ткачів.

З метою підвищення продуктивності праці й відповідно, заробітку майстрів, а також для вдосконалення ткацького виробництва, за сприяння земства 1 грудня 1909 року в місті Кролевець було відкрито Кролевецьку нижчу ремісничу школу з відділеннями ткацтва, гончарства, ковальської справи. До речі, ця дата є початком заснування професійної освіти на Кролевеччині. Таким чином, вище означені факти уможливили стверджувати, що другий період розвитку кролевецького ткацтва – ремісничого виробництва (XIX – початок XX століття) – був часом найвищого розквіту в історії його становлення й розвитку.

У результаті наукового пошуку встановлено чинники, що сприяли найвищому розвитку кролевецького ткацтва в другій половині XIX – на початку XX століття:

- розвиток капіталізму в Російській імперії, утворення єдиного Російського ринку, що сприяв поширенню кролевецьких тканих виробів по всій країні;
- підтримка ткачів губернським і повітовим земствами (організація участі кролевецьких виробів у виставках і ярмарках, організація навчання ткачів на нових верстатах тощо);

- значення кустарного складу (забезпечення сировиною та збут виробів, надання кредитів, організація навчання, статистичні дослідження тощо);
- діяльність підприємців Риндіних (забезпечення ткачів сировиною та збут їхніх виробів);
- відкриття художньо-ремісничої школи для вдосконалення ткацького ремесла;
- участь у ярмарках та виставках різних рівнів: місцевих, Всеросійських, зарубіжних;
- початок колекціонування та експонування кролевецьких рушників як виробів визначної народної творчості в провідних музеях країни.

Важливо зазначити, що внаслідок кризи, яку спричинила перша світова війна 1914 року і було паралізовано більшість художніх промислів виробництво кролевецьких тканих рушників тимчасово припинилося, вказує І. Дудар (Дудар, 1996, с. 2). Згодом, у 1930-х роках у Кролевці згуртувався творчий осередок із майстрів-надомників на чолі з А. Яценко; завідувачем виробництва було обрано Л. Хоменко, а відповідальним за якість виробів – М. Дера. Таким чином, зусиллями ініціативної групи була відкрита кустарно-ткацька артіль «Відродження» (Дудар, 1999, с. 2). До лав артілі вступали всі бажаючі ткачі, які мали свої ткацькі верстати. У результаті майстерні артілі було розташовано на семи вулицях Кролевця. Так, на кінець 1930-тих років склад артілі нараховував понад дві тисячі ткачів (І на тім рушникові …, 2012, с. 2). Високий професійний рівень ткачів кролевецької артілі засвідчила Всесоюзна виставка сільського господарства у 1923 році, за результатами якої артіль «Відродження» з міста Кролевець здобула перше місце за представлені рушники та скатертини. Разом із тим, артіль було зараховано до складу Всеукраїнської спілки кустарно-промислових кооперативів. Метою новоствореного об’єднання було відродження традиційних художніх промислів у регіонах України (Карась, 2007, с. 191).

Для навчання ткачів на базі ремісничої школи в 1928 році було створено технікум художніх промислів, проте в роки війни (1941–1945) заклад був повністю зруйнований. Важливою подією в розвитку кролевецького ткацтва була виставка, організована у 1932 році, яку було присвячено десятилітньому ювілею функціонування ткацької артілі. Експонати виставки засвідчили кардинальні зміни в оздобленні й технологічних прийомах у техніці ручного перебірного ткацтва, що вказує на підвищення практичних навичок ткачів.

Важливо вказати, що на виставці в Парижі, яка відбулася в 1936 році, один із кролевецьких рушників отримав золоту медаль. Від цього часу, підкреслює А. Карась, кролевецькі рушники експонувалися не тільки на Всеукраїнських, Всесоюзних виставках, але й на престижних міжнародних мистецьких заходах (Карась, 2007, с. 192). Успіх і популярність кролевецьких виробів на художніх виставках різних рівнів сприяли розширенню асортиментів ткацького виробництва. Продукція кролевецької фабрики користувалася великим попитом у 30–40-х роках XX століття як у радянській Україні, в інших республіках Радянського Союзу, так і за кордоном. Багато країн різних континентів замовляли вироби в Кролевці.

Слід зазначити, що саме в цей час було розпочато низку експериментів над удосконаленням орнаментики та стилістики кролевецького ткацтва, яка значно порушила традиційні мотиви та композиційне вирішення сталих орнаментів. І. Дудар пов’язує ці невдалі спроби покращити виробництво кролевецьких рушників тим, що мотиви для ткацтва запозичувалися з вишивки, що порушувало історично сформовану цілісність кролевецьких рушників. Така ситуація на фабриці, пояснює І. Дудар, склалась унаслідок того, що на фабрику для роботи почали запрошувати провідних інструкторів із Дігтярівської майстерні, де готували фахівців вишивки (Дудар, 2000, с. 2). Таким чином, спроба створювати різнокольорові ткані рушники напередодні другої світової війни не увінчалася успіхом.

Варто вказати, що під час окупації міста Кролевець німецько-фашистськими військами артіль продовжувала виготовлення тканих виробів, хоча в невеликому асортименті й об'ємі, оскільки зі зрозумілих причин під час війни значно скоротився попит на художні вироби.

Важливо зазначити, що в 1950-х повоєнних роках майстри ткацтва доклали чималих зусиль для відтворення традиційних форм оздоблення кролевецьких рушників стилізованих згеометризованим орнаментом. Як стверджує А. Карась, майстри за короткий проміжок часу знову повернулися до народних мотивів кролевецького ткацтва (Карась, 2006, с. 202).

Третій період розвитку кролевецького художнього ткацтва – артільного виробництва (перша половина XX століття) відзначений застоєм у розвитку кролевецького художнього ткацтва з огляду на соціально-політичні та економічні умови в країні. Через несприятливі соціально-економічні умови (війна 1914, громадянська війна, війна 1941–1945, голод 1933) у третьому періоді розвитку кролевецького художнього ткацтва – артільного виробництва (перша половини XX століття) спостерігається:

- занепад у розвитку ткацтва;
- відхилення від традиційних основ (нехтування традиційними орнаментальними мотивами, невдалі експерименти з кольоровим сполученням у рушниках);
- короткочасна спроба налагодити навчання майстрів-ткачів (створення технікуму художніх промислів, який у роки війни було зруйновано);
- заснування кустарно-ткацької артілі «Відродження», вироби митців якої з успіхом демонструвалися на всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних виставках.

Четвертий період розвитку кролевецького ткацтва **–** фабричного виробництва (друга половина XX століття) відзначений створенням фабрики Художнє ткацтво, відновленням освітнього процесу підготовки майстрів ткацтва.

Зазначимо, що в післявоєнні роки було відновлено роботу технікуму художніх промислів, що готував кваліфікованих майстрів художнього ткацтва. В означений період частина майстрів працювали у виробничих майстернях, а частина працювала в домашніх умовах. Спостерігався розподіл праці у виконанні підготовчих робіт, які в той час виконувалися вручну з використанням механічних пристосувань: намотка ниток на мотки, з мотків, на шпулі тощо (Дудар, 1993, с. 3; 1968, с. 2).

У 1960 році ткацьку артіль було реорганізовано в державне підприємство – фабрику «Художнє ткацтво». Від 1970-х років Кролевецька фабрика стала одним із головних центрів ручного перебірного ткацтва в Україні. Кролевецькі рушники, тканини, скатертини, гардини, штори, покривала стали постійними експонатами міжнародних виставок декоративно-прикладного мистецтва. Вироби Кролевецької фабрики експортувались у 1970–1980-х роках до понад 50 країн світу (Карась, 2004, с. 8–27). Згідно із твердженням Т. Кари-Васильєвої, 50–80-х роках ХХ століття художники фабрики до орнаментики кролевецьких рушників додали зображення елементів радянської емблематики, хоча одночасно продовжувався випуск рушників за народними традиціями (Чегусова, 2005, с. 100–101).

Важливо відзначити, що в четвертому періоді розвитку кролевецького ткацтва, крім державної емблематики, майстри ткацтва виготовляли тематичні панно, присвячені видатним діячам, знаменним датам чи історичним подіям.

Слід зазначити, що створюючи тематичні панно, майстрині не лише виконували проєкти професійних художників, але й самі створювали сучасні композиції на основі традиційних мотивів. У досліджуваний період до асортименту виробів фабрики додалося виробництво одягу (суконь, сорочок, спідниць, фартушків, хусточок, хустин тощо).

Подальшим науковим пошуком установлено, що в 1959 році технікум художніх промислів було реорганізовано в Кролевецьке професійно-технічне училище художнього ткацтва з підпорядкуванням

Укрпромраді. У закладі було відкрито підготовку за напрямами: художнє ткацтво, килимарство, наладка ткацького механічного обладнання, наладка швейного обладнання, розпис тканин, кравецька справа (Карась, 2006, с. 88).

Отже, четвертий період розвитку кролевецького художнього ткацтва – фабричного виробництва (друга половина XX століття) характеризується

- відродженням кролевецького художнього ткацтва в післявоєнні роки;
- удосконаленням підготовки майстрів ткацтва (створення Кролевецького професійно-технічного училища художнього ткацтва на базі реорганізації технікуму художніх промислів);
- поверненням до традиційних мотивів і колористики у ткацькі вироби;
- введенням радянської символіки та портретів у традиційну композицію рушників;
- розширенням асортименту ткацьких виробів;
- активною діяльністю фабрики «Художнє ткацтво» (нарощуванням промислового виробництва, торгівлею тканими виробами в республіках Радянського Союзу й експортом за кордон);
- успішними виставками кролевецького ткацтва різних рівнів.

П’ятий період розвитку кролевецького художнього ткацтва – творчої діяльності майстрів-ткачів (кінець XX століття – час даного дослідження) відзначений занепадом роботи фабрики «Художнє ткацтво», створенням музею кролевецького ткацтва, реорганізацією закладу освіти з підготовки майстрів кролевецького ткацтва.

У ході аналізу літературних джерел установлено, що в останньому десятилітті XX століття розпочався процес занепаду фабрики Художнього ткацтва, що засвідчило різке скорочення виробництва й обмеження асортименту продукції. Від початку XIX століття виробництво було реорганізовано й набуло статусу приватного підприємства (Карась, 2002, с. 26). Фактично фабрика Художнє ткацтво

наприкінці XX століття припинила своє існування. У 10-х роках XXI століття була спроба на базі фабрики реанімувати відоме на весь світ художнє ткацтво створивши комунальне підприємство, яке налічує менш як десятьох осіб працівників.

Проте традиції кролевецького художнього ткацтва бережуть майстри-ентузіасти та викладачі Кролевецького професійно-технічного училища художнього ткацтва.

За розвідками А. Карася з'ясовано, що серед кращих майстрів кролевецького ткацтва випускники училища:

- Л. Минтус, член Сумського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України;
- Л. Товстуха, Заслужений художник України, член Національної спілки художників України, директор фабрики художніх виробів імені Клари Цеткін (смт. Решетилівка, Полтавської області). Нагороджений медаллю «За доблесну працю», орденом «Знак пошани», срібною медаллю виставки досягнень народного господарства СРСР, орденом «За заслуги III ступеня». У 1990–1995 роках – член Верховної Ради Національної спілки народних майстрів України;
- С. Нечипоренко, професор Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука, автор плахтових тканин, має понад 2000 самобутніх тканих творів, із яких 700 знаходяться в музеях України та за кордоном, разом із колегами змайстрував понад 30 ткацьких верстатів;
- І. Дудар, Заслужений художник України, нагороджений бронзовою медаллю ВДНГ СРСР;
- Г. Соловйов, почесний громадянин м. Кролевець;
- Л. Ліфьоров, 1985–2002 роки – головний архітектор ВАТ «Транс» м. Чернігів;
- Р. Калмикова, Відмінник освіти України, член Сумського обласного осередку НСМНМ України;
- В. Валова, Заслужений майстер народної творчості України.

У 2002 році училище отримало статус вищого професійного училища та значно розширило спектр підготовки фахівців: перукарі, будівельники, продавці, молодші спеціалісти – техніки-конструктори. 2002 року заклад освіти ввійшов до складу навчально-науково-виробничого комплексу Київського національного університету технологій і дизайну.

У результаті наукового пошуку виокремлено та схарактеризовано періоди розвитку кролевецького художнього ткацтва як однієї з вагомих галузей народної художньої творчості України:

- перший період – кустарного виробництва (XVIII століття) характеризується: об'єднанням ткачів у цех, сімейним ткацьким виробництвом, участю у виготовленні виробів ткачів-чоловіків, реалізацією ткацьких виробів на місцевому ярмарку;
- другий період – ремісничого виробництва (XIX – початок XX століття) визначено як час найвищого розквіту кролевецького ткацтва, коли кролевецькі вироби знайшли поширення на всій території Російської імперії та за кордоном.
- третій період – артільного виробництва (перша половина XX століття) відзначений застоєм у розвитку кролевецького художнього ткацтва з огляду на соціально-політичні та економічні умови в країні. Спостерігається: занепад у розвитку ткацтва; відхилення від традиційних основ (нехтування традиційними орнаментальними мотивами, невдалі експерименти з кольоровим сполученням у рушниках); короткочасна спроба налагодити навчання майстрів-ткачів (створення технікуму художніх промислів, який у роки війни було зруйновано); заснування кустарно-ткацької артілі «Відродження», вироби митців якої з успіхом демонструвалися на всеукраїнських, всесоюзних та міжнародних виставках;
- четвертий період – фабричного виробництва (друга половина XX століття) характеризується процесом відродження кролевецького

художнього ткацтва в післявоєнні роки; удосконаленням підготовки майстрів ткацтва (створення Кролевецького професійно-технічного училища художнього ткацтва на базі реорганізації технікуму художніх промислів); поверненням до традиційних мотивів і колористики у ткацькі вироби; введенням радянської символіки та портретів у традиційну композицію рушників; розширенням асортименту ткацьких виробів; активною діяльністю фабрики «Художнє ткацтво» (нарощуванням промислового виробництва, торгівлею тканими виробами в республіках Радянського Союзу й експортом за кордон); успішними виставками кролевецького ткацтва різних рівнів;

- п’ятий період – творчої діяльності майстрів-ткачів (кінець ХХ століття – початок ХХІ століття) характеризується: припиненням активної діяльності кролевецької фабрики Художнього ткацтва, фактичним припиненням ткацького промислу; зміни статусу підготовки ткацьких кадрів (на базі Кролевецького професійно-технічного училища художнього ткацтва створено Вище професійне училище; відкриттям першого музею Кролевецького ткацтва; творчою діяльністю випускників, визнаних майстрів кролевецького ткацтва; діяльністю майстрів ткацтва – членів Національної спілки майстрів народного мистецтва України Сумського обласного осередку (творча та виставкова робота); роботою викладачів Вищого професійного училища (творча, виставкова, науково-навчальна); популяризацією кролевецького ткацтва як галузі народної художньої творчості (започаткування фестивалю «Кролевецький рушник»); увагою науковців до проблеми відродження кролевецького ткацтва (проведення конференцій, круглих столів, присвячених темі відновлення традиційних ремесел (у тому числі велика увага приділена відродженню кролевецького художнього ткацтва); впровадженням мотивів кролевецького текстилю в сучасному культурно-мистецькому просторі молодими дизайнерами інтер’єру та дизайнерами одягу.

РОЗДІЛ 2
ПОЗАІНСТИТУЦІЙНІ ФОРМИ НАВЧАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Сімейна форма навчання традиційних видів декоративного мистецтва

Історико-педагогічний досвід потребує всебічного осмислення формування мистецької освіти України, однією з вагомих складових якої є навчання декоративного мистецтва на території України XIX – початку XX століття.

Як наголошує Л. Ніколенко, позаінституційні форми навчання (*відносимо до них і навчання декоративного мистецтва, А. Никифоров*) – це професійно спрямована, або загальнокультурна пізнавальна діяльність, що не передбачає отримання документів про освіту і базується на індивідуальній пізнавальній активності, самоосвіті протягом життя чи саморозвитку (мистецько-професійному), що супроводжує повсякденне життя майстра, учня (Ніколенко, 2016а).

На історичному шляху розвитку народної творчості України відбувався процес виокремлення різновидів декоративного мистецтва, навчання яких (без винятку) насамперед проходило під час діяльності, пов’язаної з роботою та повсякденним життям родини, та довгий час не передбачало інституційних форм.

Керуючись принципом хронологічної послідовності історичного поступу розвитку різновидів народної творчості, вважаємо доцільним першочергову увагу приділити позаінституційним формам навчання народного декоративного мистецтва. Так, у досліджуваний період провідними видами декоративно-прикладного мистецтва, навчання яких історично започатковано в позаінституційних формах, були: гончарство, ткацтво, вишивка, витинанка, писанкарство, вибійка,

художня обробка деревини й металу, плетіння із природних матеріалів. Таблиця 2.1 унаочнює варіативність неінституційних форм навчання різновидів декоративного мистецтва.

Таблиця 2.1

Варіативність неінституційних форм навчання різних видів декоративного мистецтва України за межами стандартного освітнього середовища (XIX – початок XX століття)

Види декоративно-прикладного мистецтва	Родинне (сімейне) навчання й виховання	Індивідуальне навчання – робота помічником у майстра	Відвідування просвітницьких закладів: музеїв, виставок, бібліотек	Домашнє навчання
Гончарство	+	+	+	-
Ткацтво	+	+	+	-
Вишивка	+	-	+	+
Витинанка	+	-	-	+
Писанкарство	+	-	-	-
Вибійка	+	+	+	-
Обробка деревини	+	+	+	+
Плетіння	+	+	+	-
Робота з бісером	+	+	+	+
Ґаптування	+	+	+	+

Розглянемо детальніше види сімейного учнівства галузі декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття в позаінституційних формах.

Навчання в сім'ї стало першою формою учнівства в опануванні художнього ремесла на території українських земель XIX – початку XX століття. Сімейне навчання й виховання починалося з раннього дитинства. Цілком очевидно, що залежно від того, в якій родині зростала дитина (ткача, гончаря, різьбяра, вишивальниці). Від перших років життя дитини всі виробничі процеси протікали перед її очима (Данченко, 1982, с. 105). У домашніх умовах навчання практичним навичкам проходило в процесі повсякденного життя й діяльності всіх членів родини. Система навчання

ґрунтувалася на способі наочного практичного навчання, що відбувався безпосередньо в практичній роботі. Існувала традиційна система передачі навичок майстерності від одного покоління до іншого, враховуючи коло традиційних художніх образів, пов'язаних із релігійними канонами, віруваннями, обрядами, звичаями. Залежно від специфіки, вік залучення дітей до оволодіння ремеслом був різним.

Одним зі стародавніх виявів художньої культури українців є гончарство, виникнення, становлення й розвиток якого зумовлено наявністю різноманітних видів гончарних глин на території України, а також доступністю їх видобування. Кожен історико-етнографічний регіон України винайшов свої особливі прийоми обробки глини, формотворення виробів, оздоблення. До гончарних виробів традиційних осередків України XIX – початку XX століття за функціональним призначенням слід віднести: посуд, обладнання житла, садово-паркові та архітектурні деталі, культові предмети, прикраси, іграшки тощо.

Основними технологічними етапами виготовлення традиційних народних гончарних глиняних виробів є:

- добування сировини;
- підготовка глини ліплення;
- формування виробів за допомогою гончарного круга;
- оздоблення виробів;
- сушіння;
- випалювання.

Як сировину гончарі Глинська використовували місцеву глину, яку добували як відкритим способом, знімаючи верхній шар ґрунту, так і в ямах-колодязях на глибині до 10 метрів. За допомогою спеціально прилаштованого пристрою сировину витягали на поверхню. Зазвичай гончарі самі займалися заготівлею глини. Але інколи користувалися послугами глинокопів, купуючи в них глину возами (Метка, 2004, с. 103). Необхідно було заготовити якомога більше глини, адже для роботи

необхідно, щоб сировина вилежалася просто неба. Потім сировину необхідно було замочити у воді, вимісити ногами, вибити дерев'яною довбнею, збити в купу приблизно метр на метр на метр і перестругати (Метка, 2004, с. 105). Важливо наголосити, що гончарний круг у Глинську, за допомогою якого формувалися вироби, у своїй будові не мав суттєвих від аналогічних пристроїв у інших регіонах України. Аналіз дослідження Л. Меткої дає підстави встановити, що під час роботи на гончарному крузі майстри використовували дерев'яні допоміжні інструменти – гончарні ножики – виготовлені з плодових порід дерев. Готові вироби зрізалися з гончарного круга тонким дротом і виставлялися на просушування. Влітку вироби сушили на подвір'ї, а взимку під стелею хати на спеціально прилаштованих полицях. Слід зазначити важливий момент у цьому процесі – необхідно слідкувати, щоб не пересушити вироби, інакше вони можуть розтріскатись або розлопатись. Не можна ставити сирі глиняні вироби під прямими променями сонця, чи на протязі (Метка, 2004, с. 106).

Після цього посуд випалювали протягом 18–24 годин, для чого використовували двокамерні горни, які були розраховані на одночасне випалювання від 500 до 1000 штук сирцю (Метка, 2004, с. 111).

Великого значення в роботі гончаря мав завершальний етап – збут виготовленої продукції. Ретельний аналіз географії та варіантів реалізації керамічних виробів українськими гончарями XIX – початку XX століття здійснив В. Міщанин. Згідно з його дослідженнями відомо, що основну частину готової продукції майстри гончарної справи намагалися відправити на великі ярмарки, менша частка припадала на продаж виробів односельцям і незначну частину товарів обмінювали по хуторах і селах на сільськогосподарську продукцію, тканини, одяг, взуття тощо. Способів доставлення краму на ярмарки було два. У першому випадку майстер сам споряджав воза з товаром, запрягав коня та від'їжджав на ярмарок. У випадку, коли гончар не мав коня, змушений був наймати перевізника, «хурщика».

Цікавим було облаштування воза для перевезення гончарних виробів. По периметру віз обставляли високим тином. Вироби укладалися особливим способом, починаючи від найбільшого посуду та вставляючи один виріб до одного якомога щільніше, при цьому перекладали шари соломою або сіном, щоб посуд не хитався під час транспортування. Пазухи між об'ємними виробами заповнювали дрібнішими виробами (чашками, свистунцями, дитячими забавками, покришками). Зрозуміло, що у виробничому процесі брала участь уся родина. Торгівлею займався або сам господар, або його дружина, інколи допомагали діти. Слід зазначити, що ярмарки проходили досить тривалий час, тому деякі господарі вирядjали продавати товар своїх дружин, а самі продовжували працювати за гончарним кругом (Міщанин, 2007).

В окремих випадках, коли товару виготовлено досить багато, гончар, який мав коня й споряджав свого воза з виробами, наймав ще додатково перевізника-горшковоза (Кочерженко, 1991, с. 78–80).

Принагідно зазначимо, що односельцям майстри продавали посуд дешевше, ніж скупникам керамічних виробів, які приїздили за товаром з інших губерній (Гирман, 2000, с. 60–61). Як зазначає В. Міщанин, досить часто гончарний посуд ставав предметом обміну на різне збіжжя, при чому за простий горщик правили стільки зерна чи борошна, скільки в ньому поміститься, а за посуд оздоблений поливами – у тричі більше (Міщанин, 2004, с. 115).

Важливим чинником успішної торгівлі мало також місце в торговому ряду гончарів. Кожен майстер намагався зайняти місце на початку ряду, адже потенційні покупці могли не дійти до кінця ряду, придбавши необхідні товари ближче до початку ряду. Визначившись із місцем продажу, майстри розкладали вироби просто неба на землю, самі вмощувалися позаду своїх товарів і голосно вихваляли свої вироби з метою привернути увагу покупців.

Наприкінці XIX століття суттєво збільшилася чисельність гончарів, ускладнилися можливості реалізації гончарної продукції. Внаслідок

значного посилення конкуренції між майстрами, значна кількість гончарів почала продавати свою продукцію оптом заїжджим торговцям-скупникам чи горшковозам (див. табл. 2.2).

Таблиця 2.2

Реалізація глиняних виробів гончарними господарствами Глинська у 1890-х роках (за В. Міщанином)

Спеціалізація за фахом	Види реалізації		
	Самостійно	Скупникам	По-різному
Горшечники	8	11	8

На початок ХХ століття через невпинно зростаючу конкуренцію значно розширилася географія місць збуту глиняних виробів. Крім того, гончарні осередки визначилися з конкретними місцями продажу виробів (Міщанин, 2004, с. 116). Лише поодинокі заможні господарі, які впевнені були в конкурентноспроможності своїх виробів вивозили гончарний товар на продаж до далеких губерній.

Від 1920-х років, у зв'язку з розмахом індустріалізації в країні розпочався процес занепаду гончарських господарств і гончарства в цілому. Політика масового виробництва, розвиток машинобудування сприяли тому, що значна частина населення традиційних гончарних осередків почала працювати на керамічних виробництвах – фабриках і заводах. Масовість і дешевизна промислового виробництва відбилися на зниженні якості й естетичній цінності виробів. Поява фабричного дешевого та зручного керамічного посуду почали витісняти глиняні індивідуальні художні твори ручної роботи.

Водночас на кустарів-одноосібників державними органами були накладені величезні податки, які багато хто з гончарів був неспроможний сплачувати (Клименко, 1993, с. 145).

У 30–50-х роках ХХ століття внаслідок значного занепаду гончарного кустарного виробництва відбулося значне скорочення

ринків збуту. Через скорочення виробництва гончарних виробів, відсутності засобів транспортування припинили своє існування численні ярмарки (Овчаренко, 2015).

Згідно з порівнянням науковця В. Міщанина зазначимо, якщо в 30-х роках XX століття гончарні вироби вивозили на продаж возом, то в наступні десятиліття носили за плечима в клунку, а взимку на санчатах (Міщанин, 2010).

Отже, стосовно місць реалізації гончарних виробів, то вони знаходилися в залежності від географічного розташування керамічного виробництва й торговельних зв'язків, конкурентоспроможності гончарних виробів конкретно взятого малого осередку гончарства.

З наведених фактів робимо висновок, що навчання традиційному промислу в сім'ї гончаря мало свої особливості: уся родина займалася гончарюванням, секрети майстерності передавалися з роду в рід. У межах родини концентрувалися певні професійні знання, які намагалися нікому чужому не передавати. У сімейному гончарному виробництві діти допомагали носити посуд і доглядати глиняні вироби під час висушування.

Відтак, успадкування гончарства від батьків – найдавніша форма учнівства.

Вишивка – один із найбільш масових і розвинених видів традиційного декоративного мистецтва України XIX – початку XX століття, що традиційно було жіночим видом рукоділля, до якого мати привчала дівчаток змалечку. Усі дівчатка знали головні шви та орнаментацію вишивок, що побутували в їхній місцевості. У розвідці О. Кісь «Особливості соціалізації дівчаток в Українській сім'ї XIX – початку XX століття» йдеться про виховання дітей, метою якого є підготовка до майбутнього самостійного життя. Від 7–8 років дівчат починали навчати практичних навичок вишивати та шити, знайомили з основними виробничими процесами. Мати навчала доньку всього, що необхідно знати й уміти. Як зазначає автор, покарання інколи були доволі суворі (колола пальці голкою на «уроках» вишивання тощо) (Кісь, 1999, с. 49–50). Поступово

інформаційне та практичне навантаження зростало, що допомагало закріпити набуті знання й навички, починаючи від простіших завдань до складних. Н. Заглада в монографії «Побут селянської дитини» зазначала, що до школи дівчат ходило мало, оскільки вважали так, що дівчатам не треба ходити до школи, треба прясти, вишивати (Заглада, 1928).

У 12–16 років, зазначає О. Кісь, дівчинці призначали своєрідну денну норму – прядінні чи вишиванні, це надавало право на відпочинок чи розваги, наприклад вечорниці. Вишиванням у XIX столітті захоплювалися і жінки, і чоловіки. Постать губернатора, який вишиває, не лише творча фантазія Миколи Гоголя, це був типовий факт того часу. За згадками сучасників, і сам М. Гоголь любив вишивати, але приховував це від сторонніх.

З кінця XIX століття у вишивках досліджуваного регіону почали застосовувати фабричні, фарбовані в яскраві кольори нитки – муліне, спростилися техніки вишивання, поступово втратилася гармонія кольорів створених натуральними барвниками, складні техніки почали зникати й нині втрачені через засилля хрестикування, почали більше купувати готових фабричних тканин із набивним малюнком, що не потребують оздоблення вишивкою (Запаско, 1969).

Навчання ткацтву починалося пізніше, ніж у вишивці, від 14–15 років, що було зумовлено розмірами ткацького верстата (як тільки ніжки дитини діставали до підніжок): початок повноцінного практичного навчання міг відбуватися за умови досягнення відповідного зросту та статури, тобто відповідного рівня фізичного розвитку учениці. Особливістю навчання було спостереження за роботою матері та спроб самостійно повторити вправи шляхом спроб і помилок у її відсутність (Кісь, 2012, с. 159). Варто зазначити, що на початку XX століття домашнє виготовлення ткацьких виробів відзначалося збереженням рис, характерних для ведення натурального господарства.

За визначенням О. Никорак, основним критерієм класифікації виробів художнього текстилю, що використовувався в житловлму

інтер'єрі XIX – на початку XX століття, є практична функція виробів (Никорак, 2004, с. 205). Основне раціональне й доцільне призначення текстильних виробів, наголошує дослідниця, лягла в першооснову створення художнього текстилю досліджуваного періоду зі значною перевагою над художньо-оздоблювальними ознаками (Никорак, 2004, с. 176). Отже, групу народних кролевецьких текстильних виробів за функціональним призначенням варто розподілити на підгрупи:

- вироби для одягу: хустки, декоративна тканина;
- вироби для народного житлового інтер'єру: рушники, божники, скатертини (настільники), рядна, наволочки.
- текстиль для спання: рядна, покривала, наволочки тощо;
- текстиль для вікон і дверей: фіранки, гардини, завіски;
- текстиль для ікон – рушники, рушники-божники.

Від початку XX століття значно розширився асортимент інтер'єрних виробів галузі художнього текстилю. У роботі сільської української родини почали з'являтися фіранки, штори, гардини, покривала, серветки, скатертини, підстилки на лави та для підлоги тощо.

М. Чумаченко наголошує на тому, що в простому приміщенні сільського помешкання виокремились утилітарно-практичні тканини повсякденного вжитку та святкові художні текстильні вироби (Чумаченко, 2007, с. 32).

З метою гармонійного облаштування житла всі предмети художнього текстилю взаємодоповнювали один одного не лише за практично-утилітарним призначенням, але й за художньо-естетичними ознаками. Кожен предмет сприймався як самодостатній витвір і одночасно сприймався як елемент єдиного житлового ансамблю в єдності з усім помешканням.

Зазначимо, що тканий рушник – аналог вишитому рушнику, розміри якого по довжині сягали до трьох, зрідка більше метрів, а по ширині від вужчих божників (30–35 см) до 60–80 сантиметрів (убрусів).

Варто зазначити, що типова ширина тканих рушників обумовлена технічними можливостями ткацького верстата.

Простий невибагливий інтер'єр сільської хати уможливлював привнесення художньо-естетичного наповнення, зокрема засобами художнього текстилю, серед яких особливо вирізнялася група суто декоративних виробів, наприклад, як спорядження вікон та ікон.

Як зазначає А. Чумаченко, традиція прикрашати помешкання рушниками була закладена на теренах українських земель не раніше XVIII століття, оскільки так склалось історично, що до цього часу в переважній більшості хати були курними, тобто дим із печі закопчував стіни та стелю. Таким чином, вогнище, кіптява й дим у хаті унеможливлював оздоблення приміщення тканими виробами, що, крім усього, було ще й дуже небезпечно для проживання. Згодом, наприклад на Слобожанщині, коли почали облаштовувати напівкурні печі (дим із яких виходив через сіни надвір), на чистих білених стінах почали розвішувати рушники для святкового акценту. Такі вироби А. Чумаченко віднесла до обрядово-декоративної групи. Крім названої групи, рушники, що мають суто утилітарне призначення, занесені до побутово-гігієнічної групи (Чумаченко, 2007, с. 34).

За ствердженням О. Никорак декоративні та обрядові рушники мали велику цінність і зберігалися в родині декілька поколінь (Никорак, 2004, с. 399–400). Є. Спаська підкреслює той факт, що рушник був важливою, переважно єдиною окрасою сільського житла (Спаська, 1962, с. 109). Таким чином, можемо констатувати, що в XIX столітті рушники стали складовою матеріальної та духовної культури українців.

Обрядово-декоративні рушники поділялися на групи:

- кілкові – на окрасу хати;
- плечові – для пов'язання сватів;
- божники – на окрасу ікон;
- подаркові – для подарунків.

Найбільш чисельною була група кілкових рушників, використання яких у оздобленні народного житла було характерною ознакою переважно в північно-східних і центральних регіонах України (Никорак, 2004, с. 399). Варто зауважити, що в помешканні такого типу рушники трималися на спеціально вбитих у стіну чи сволок дерев'яних кілочках – звідси й назва.

Серед тканих виробів досліджуваного періоду особливою популярністю користувалися кролевецькі рушники, які цінувалися на території всіх регіонів України, і яким відводились у хаті найпочесніші місця – над іконами, між вікнами. Переважно рушниками прикрашали оселю на великі релігійні свята.

Варто наголосити, що Кролевецький рушник мав і має нині особливий статус, оскільки його призначення – не ужиткове; ним не користувались у побуті, а прикрашали помешкання до урочистих подій, оскільки крім мистецької цінності мав високі декоративні якості та втілював естетичну й оберегову функції.

Отже, вироби кролевецького художнього ткацтва, основними з яких були рушники, засвідчені нами як багатофункціональні твори українського декоративно-прикладного мистецтва, які виконували в побутуванні селян естетичні, оберегові та практично-утилітарні функції (кілкові – на окрасу хати; божники – на окрасу ікон) у проведенні обрядових дій (обрядові), подарунок на згадку (подарункові), адже майстри кролевецького ткацтва виконували різні види декоративних рушників.

У XIX столітті на теренах України серед декору сільського житла з'явилися паперові прикраси – витинанки. Народні майстри займалися й цим видом народної творчості. Назва «витинанка» походить від поняття вирізувати чи витинати. Відомо, що спочатку паперовими прикрасами послуговувалися в країнах Далекого Сходу, з плином часу витинання, як вид декоративного мистецтва, поширилося європейськими країнами. Від періоду здешевіння паперу почали виготовляти витинанки й на Україні, за допомогою звичайних ножиць (Антонович, Захарчук-Чугай, 1993). Витинанки активно використовували українські селяни від початку XIX

століття в інтер'єрах своїх осель, коли тканини стали дорогими (Романцов, 2001). Доступність матеріалів та інструментів сприяли розвитку означеного виду народної творчості, що поширився в середині XIX століття, в основному, як окраса сільських хат в Україні (Антонович, Проців, 1997).

Перші згадки про паперовий декор українського сільського житла містяться в літературних джерелах першої половини XIX століття, де описано побут селян Харківського повіту (Квітка-Основ'яненко, 1956, с. 237). Побіжні згадки про паперові прикраси свідчать про їхнє широке побутування. Довгий час вважалося, що не має необхідності в детальних описах означеного виду декоративного мистецтва, оскільки витинанки існували як повсюдний елемент декору житла. Витинанки кріпили між вікнами, на стіні від божника до мисника, рядком під стелею, на печі, на сволоку.

Вирізуванню узорів з паперу спеціально не навчалися; діти спостерігали як вирізують старші члени родини й намагалися їм наслідувати. Під час прибирання помешкання до свят старі витинанки знімали та змінювали на нові. Оскільки папір швидко рвався, використані прикраси селяни не зберігали.

Самобутнім видом традиційного декоративно-прикладного мистецтва на теренах України є писанкарство. Зауважимо, що писанкарством займалися тільки жінки. На Україні, в досліджуваний період, обов'язково до Великодня кожна господиня розписувала власноруч писанки, під час роботи мати навчала цього ремесла дітей (Білоус, Сташук, 2000). Олена Пчілка, яка вперше ввела писанки до культурно-художнього обігу, розглядала писанкарство Новоград-Волинського повіту Волинської губернії (Украинский народный орнамент, 1876), П. Литвинова вивчала оздоблення яєць Глухівського, Кролевецького, Новгород-Сіверського, Стародубського повітів Чернігівської губернії, В. Ястребов досліджував писанки Херсонської губернії (Ястребов, 1895, с. 5-6). М. Сумцов дослідив писанки Харківської, Полтавської, Волинської, Подільської та Катеринославської Губерній (Сумцов, 1891), М. Кардуба вивчав писанки

Галичини та Волині (Кардуба, 1899). Їхні дослідження висвітлено в каталозі Лубенського музею писанок К. Скаржинської. Відомості щодо побутування писанок на Галичині й Волині згодом додала І. Гургула (Гургула, 1929). У різних регіонах України виготовляли крашанки, дряпанки, мальованки, писанки (логічно, що орнаментація й колорит обирали відповідно до подій, яким присвячувався виріб) (Петренко, 2004, с. 50–51). Найдосконалішою вважається техніка воскового розпису за допомогою спеціального писачка, що вмочується в гарячий віск і відповідно до узору наносяться лінії на яйце (Геник, 2000). Після висихання вироби фарбуються. Процес повторюється в декілька прийомів. Писанки, виконані таким способом, як правило, багатоколірні й відзначаються витонченим ювелірним декором.

Художня обробка деревини – виготовлення художніх виробів із дерева для побуту, церковного богослужіння, знарядь господарської діяльності тощо. Якщо порівняти деревину з іншими матеріалами для виконання художніх речей, то деревина є одним із досить простих для художньої обробки природних матеріалів. Так, дерево, яке росло без втручання людини, не потребує трудомісткої підготовки до роботи порівняно з вирощуванням льону, обробкою вовни овець, вимішуванням глини тощо. Доступність матеріалу зумовили значне поширення ремесел, пов’язаних з обробкою деревини. Теслярі, бондарі, столярі виготовляли й вивозили на ярмарки знаряддя праці, засоби транспорту, меблі, хатнє начиння, оздоблене різьбленням і розписом (Антонович, Проців, 1997).

У другій половині XIX – початку XX століття художня обробка дерева в Україні знаходилася на високому рівні передусім у місцевостях, багатих на ліс, де збереглися давні традиції деревообробництва. До найдавніших побутово-господарських предметів, що традиційно оздоблювали різьбленням, належали транспортні засоби: сани й вози. Наприклад, на Уманщині в XIX столітті сани прикрашали різьбленим рослинним декором, зображеннями птахів, риб тощо. Різьблене декорування возів, саней та інших виробів господарського призначення

набуло особливого розвитку в с. Дергачі на Харківщині (Таранушенко, 1928, с. 7). Як зазначав М. Селівачов, пишно декорувалися чумацькі вози (мажі) (Селівачов, 2005, с. 91). Різьбярі застосовували методи випилювання, випалювання, художньої різьби для нанесення символічних візерунків на вироби, які, крім утилітарного призначення, мали естетичні й оберегові функції (Наулко, 1991, с. 71).

У формі сімейного навчання й виховання в середовищі сільських і міських різьбярів-деревообробників у другій половині XIX століття сформувалися династії. Наприклад, відомі династії Гуцульщини – виробники й різьбярі іконостасів, меблів і побутових речей – Іван, Федот і Прокоп Юхименки; Юрій Шкрібляк та його сини – Василь і Микола. Усіх поєднували відданість традиціям і потяг до новаторства, до пошуку нових художніх і технічних прийомів різьблення по дереву (Будзан, 1960, с. 25). Молоді митці навчалися в старших родичів і значною мірою творчо розвивалися на здобутках своїх батьків.

Плетіння з природних матеріалів вважається найдавнішим з усіх ремесел, які нам нині відомі. Одна з особливостей цього ремесла полягає в тому, що кожне покоління пристосовувало його до потреб свого повсякденного життя: від колисок до колясок, від капелюхів до жител, від кошиків до меблів (Наулко, 1991).

Знання про фізичні та естетичні особливості рослинних матеріалів майбутні майстри накопичували змалечку, у процесі практичної допомоги старшим під час заготівлі та зберігання стебел соломи, нарізання лози, видобування в болотистих водоймищах рогози тощо. Таким чином, із покоління в покоління передавалися знання з матеріалознавства, урахування багатьох вимог і правил, що стосуються пори заготівлі, кількості, місця та умов зберігання сировини, процесу попередньої обробки матеріалів, від чого залежала якість плетених виробів: міцність, фактура, текстура, колір тощо.

Відомо, що від XV століття на Сході України виплітали солом’яні брилі – літні головні убори для чоловіків. У XVIII–XIX століттях

лозоплетіння та рогозоплетіння поширилося здебільшого у місцевостях, прилеглих до річок та озер, а вироби з соломи – у районах вирощування жита та пшениці (Василенко, 1971). Найбільші центри плетіння з рогози й соломи були зосереджені в тодішніх Чернігівській, Полтавській, Харківській губерніях. Наприклад, легкі та зручні рогозяні кошики у вигляді торбинок із двома ручками використовували в побутуванні як селянки, так і міщанки в досліджуваний період. Зазначимо, що навчання плетінню із природних матеріалів проходило в позаінституційних формах, зокрема шляхом сімейного навчання й виховання.

Дослідник народної культури І. Гнатюк писав, що дуже цікавим є також устаткування й умеблювання підляської хати, яке виробляли самі селяни з дерева, лози й соломи. Як приклад, столи на крижах, лави, полиці для посуду, дерев'яні відра, помийниці, ночви, бодні, мальовані скрині й ковані сундуки, в яких переховували одежу, характерні ємності-стружки різних розмірів, роблені із соломи й лозини, які служили для збереження ягід і для переховування збіжжя, гороху тощо (Історія декоративного мистецтва, 2011).

Розглянуті різновиди найпоширеніших традиційних ремесел побутували на території України як допоміжні види господарської діяльності, що давали можливість родинам покращувати матеріальне становище, а також долучати дітей до виготовлення функціональних і красивих речей, виховувати естетичні смаки молодого покоління, потяг до прекрасного, шанобливе ставлення до культури й традицій свого народу.

Зважаючи на той факт, що не в кожній сім'ї можливо було навчити дитину індивідуальній майстерності, та враховуючи обдарованість своїх дітей, батьки віддавали їх в учнівство до відомих майстрів-ремісників.

2.2. Індивідуальне учнівство в досвідченого майстра народної творчості

Пожвавлення замовлень на художньо-ремісничі вироби, попит на художньо-естетичні речі на ринку праці, сприяли виникненню мережі приватних і цехових художньо-ремісничих майстерень, які виготовляли вироби певного виду декоративного мистецтва (ткацтво, вибійка, художня обробка деревини, металу, художнє гончарство тощо).

Дослідженням з'ясовано, що ремісники, які утримували приватні майстерні, мали можливість приймати на навчання учнів на різні терміни навчання (3–6 років, залежно від різновиду обраного ремесла) за певну оплату (Василенко, 1971). Форма індивідуального учнівства обраного ремесла відбувалася в майстрів-одноосібників, переважно на селі (сільське учнівство) та в цехових майстрів, як правило в містах (міське учнівство).

Індивідуальне учнівство художніх ремесел на території України практикувалося від Середньовіччя, коли хлопчиків відправляли в сім'ю досвідченого майстра в науку.

В. Радкевич стверджує, що активний розвиток цехового устрою й відповідного учнівства в майстрів-цеховиків розпочався в період Середньовіччя (XVI–XVII століття). Цехові об'єднання значно сприяли справі фахової підготовки майбутніх майстрів художніх ремесел (Радкевич, 2010).

Серед переваг цехової системи для розвитку учнівства автором виокремлено:

- запровадження правил зарахування учнів на навчання;
- складання угод із зазначенням конкретних зобов'язань як майстра, так і учня;

- обмеженість числа учнів на навчання до одного майстра (не більше п’яти);
- складання іспитів на отримання звання майстра;
- проходження виробничої практики в майстернях інших ремісників.

Нормативно-правовим урегулюванням учнівства був т. з. Єлизаветинський Статут 1562, року, за яким кожен охочий навчитися ремесла повинен був відбути семирічний термін навчання. Цей Статут проіснував до 1814 року, коли, за висновками О. Петрова, почався перехід від сімейно-патріархального навчання до договірного врегулювання учнівських відносин між майстром і учнем, що передбачало визначення терміну навчання, обов’язків учня й майстра, систему оплати за навчання тощо. Врегулювання й регламентування відносин між майстром, з одного боку та підмайстром чи учнем з іншого, було занотовано в «Грамоте на права и выгоды городам Российской империи» від 21 квітня 1785 року. Так на ст. 72 Грамоти зафіксовано положення про навчання певному ремеслу на основі договору між майстром і учнем, прийнятого в присутності двох свідків. Згідно зі ст. 52 Грамоти майстру заборонялося вимагати від учня виконувати роботи, що не стосуються обраного ремесла (Петров, 1993, с. 16).

Після проходження терміну навчання учню видавалося письмове свідоцтво про отримання навичок, які дозволяли йому самостійно займатися ремеслом. «Ремесленное положение», прописане в «Грамоте на права и выгоды городам Российской империи» (1785), передбачало, що майстром могла стати тільки особа, що свого часу пройшла курс навчання в майстра й отримала свідоцтво про здобуту освіту від Ремісничої управи. Без відповідних документів заборонялося називати того чоловіка майстром, а йому приймати підмайстрів чи учнів і вивішувати вивіску на майстерні щодо реклами обраного ремесла. Підмайстер міг стати майстром лише через три роки практики в статусі підмайстра, й у випадку погодження з ремісничою управою та згодою майстра, а також згідно з

підтвердженням у формі свідоцтва, в якому прописано, що він «ремеслу обучен» і пройшов кваліфікаційні іспити (Петров, 1993, с. 19). Згідно з Ремісничим Положенням, іспити полягали в тому, що підмайстер повинен був виконати й надати свою кваліфікаційну роботу на розгляд цеховим майстрам. Після позитивних і схвальних відгуків видавали свідоцтво майстра. Проте, якщо підмайстер, який витримав іспит, але не досяг двадцяти чотирьох річного віку не може вважатися майстром (Полн собр соч. Т. 22. №16187; Петров, 1993, с. 25).

Як зазначила М. Капраль, внутрішня структура цехової організації ремісників була ієрархізована й мала три рівні: майстри, підмайстри та учні. Учнівство було першим формальним етапом у цеховій кар'єрі на шляху до майстрівського звання. У статутах цехових об'єднань ремісників майже всіх фахів містилися положення, які регулювали прийом на навчання, умови, терміни вишколу учнів. Учнями були здебільшого підлітки, які проживали та харчувалися разом із сім'єю майстра та працювали переважно безкоштовно. Як правило, під час навчання учень не отримував жодної платні, працюючи безкоштовно в майстерні чи в помешканні майстра. Здебільшого учні були зобов'язані навчатися ремесла три роки (Капраль, 2013).

Із розвідок В. Радкевич, яка здійснила ретельний науковий аналіз розвитку цехового устрою в контексті становлення професійно-художньої освіти (Радкевич, 2000), стали відомими цінні історичні факти професійної підготовки учнів у майстра-ремісника. Важливою складовою освітнього процесу було виховання учнів, які, як правило, сумлінно навчалися й відповідально ставилися до практичних завдань.

Основаними методами навчання були:

- виконання практичної роботи за зразком;
- копіювання нескладних зображень;
- спостереження за природою, гармонією кольорів;
- засвоєння рослинних мотивів;

- розуміння передачі в роботі зооморфних і орнітоморфних мотивів;
- можливість застосування природних матеріалів.

В. Радкевич також наголошує на важливості спеціальної угоди між майстром та учнем, що регламентувала тривалість і умови навчання. Згідно з договором майстер в означений термін зобов'язувався передати учневі свої знання й уміння, а учень повинен був слідувати всім вимогам і настановам майстра. Коли учень проявляв завзятість і здібності в навчанні й під час виконання практичних завдань, майстер дозволяв йому пробувати свої сили й уміння у виконанні творчих і самостійних завдань: виконання замальовок, вибір матеріалів, підбір кольорів, технік тощо. Однак, тільки наприкінці навчання учням було дозволено брати участь у виготовленні виробів на продаж. Натомість під час роботи учні намагалися наслідувати манеру свого наставника-майстра у формотворенні, колористиці, оздобленні виробів (Радкевич, 2010). Зазначене дає нам підстави стверджувати, що учні намагалися:

- по-перше, досягти рівня майстерності вчителя;
- по-друге, зберегти творчий підхід учителя в практичній роботі;
- по-третє, виконувати вироби так, щоб творча манера наставника (індивідуальна мистецька школа конкретного майстра-ремісника) простежувалась у виробах, тобто була впізнаваною.

Від середини XIX століття постулати Ремісничого Положення та Статуту цехів ввійшли до Статуту ремісничого 1857 року з деякими змінами, а саме: із критеріїв, за якими присуджувалося звання майстра було виключено вимогу про вільний стан і уточнено перебування на посаді підмайстра (три роки) (Свод законов Росийской, 1857, с. 1191–1233). Нового значення на початок XIX століття набули мануфактура та дрібне кустарне виробництво. У цей період майстри почали виготовляти продукцію двох напрямів – створення дешевих виробів масового вжитку й водночас виробництво унікальних високохудожніх творів високої художньої цінності, що вимагало багато часу на

виготовлення (Сидорович, 1979, с. 24). Вказана діяльність вимагала підготовки майстрів високої кваліфікації.

Доцільно вказати, що до складу гончарних цехів входили майстри, підмайстри, учні та інші особи, які перебували на виборних посадах. До числа учнів зараховували переважно законно народжених осіб, вихідців із міщанського стану. Л. Овчаренко, досліджуючи історію розвитку вітчизняного гончарства зазначила, що цехові статути зобов'язували не пізніше, ніж за два тижні здійснювати запис учнів до реєстраційної книги. Таку книгу ще називали учнівською. Вона містила такі відомості: ім'я та прізвище, вік, звідки родом. Навчання учнів у гончарському цеху тривало від 3 до 5 років. Переривати навчання учня майстер не мав права. Навіть після смерті майстра опіка над учнем переходила до вдови та її підмайстрів. Тож, учень гарантовано отримував професійні знання з гончарської справи. Якщо учень успішно засвоїв увесь навчально-практичний матеріал, уже через три роки він міг відійти від майстра, або перейти до іншого майстра на навчання, але за письмовою згодою сторін (Овчаренко, 2015, с. 49).

Отже, за умови дотримання статуту цеху, учні в досвідченого майстра гарантовано здобували фахові знання з гончарства.

У ставленні до учнів та підмайстрів майстер мав бути справедливим, а підмайстер і учні до майстра та його сім'ї повинні були ставитися з повагою. Підмайстер виконував лише гончарські роботи й отримував від майстра платню. Щодо учня, майстер зобов'язувався: вчити добросовісно «порядочно», обходитися з ним «человеколюбиво и сходственно здравому рассудку», без причини «не наказывать, излишней и необыкновенной не по ремеслу работы на него не налагать, самому и семье своей не дозволять налагать». Старшина та старшинський товариш цеху наглядали за тим, щоб у родинах майстрів над учнями не знущалися (Радкевич, 2010). Доцільно зауважити, що від особистісних стосунків між підмайстром і учнем залежали швидкість і якість навчання

учня ремеслу. Щодо умов навчання, то вони були схожими для гончарських цехів на території всіх українських земель.

Учень гончара після присвоєння йому звання підмайстра зобов'язаний був дати дванадцять грошей вступної платні, а цех пригостити пивом та горілкою. За умови бідності учня, вступний внесок і пригощання зобов'язаний був забезпечити майстер, у якого учень навчався, в такому випадку учень мусив відпрацювати дванадцять тижнів (Овчаренко, 2015, с. 46-47).

Коли учень ставав підмайстром, він сплачував додатково певні кошти до цехової скриньки за «визвілок» (звільнення від учнівства) та отримував право самостійно займатися гончарством. Якщо рівень фахової кваліфікації учня був недостатнім, його примушували довчатися в іншого майстра (Радкевич, 2010).

За розвідками М. Капраль з'ясовано, що не в усіх цехах учень після визволення одразу ставав підмайстром – в окремих цехах існував перехідний етап (робенця). Від учня «робенець» відрізнявся тим, що одержував платню, але нижчу, ніж підмайстер. Останньому він поступався за статусом, не маючи ще доступу до братства підмайстрів. Підмайстер, який виявляв свій досвід у ремісничій вправності через виготовлення зразкового виробу, підіймався в цеху до статусу майстра й міг організовувати власну майстерню та навчати учнів (Капраль, 2013).

До основних прерогатив повноправних членів цеху належало право самостійно виконувати ремесло, провадити навчання ремеслу та наймати підмайстрів. Однак, власне економічна діяльність регламентувалася членами цехового об'єднання з метою забезпечити рівноправне становище всіх майстрів цеху, щоб ніхто не міг вивищитися над усіма багатством або, навпаки, зубожінням (Капраль, 2013). Зокрема, аналіз дослідження Л. Овчаренко показав, що на території Кам'янець-Подільського повіту цехове учнівство регламентувалося такими статутними правилами: термін навчання 3–4 роки, платня за навчання 60–80 злотих, майстер повинен був забезпечити швидке й добре навчання, пиятику категорично забороняли,

змінювати вартість навчання теж заборонялося. У згаданому регіоні, щоб стати майстром, підмайстер упродовж трьох років навчався в цехового майстра, отримував свідоцтво про закінчення навчання, виконував глиняний виріб, у якому максимально намагався показати свою майстерність. «Випускну» роботу оцінювали призначені цехом три молодші майстри, а потім підмайстер отримував від управи «урок по ремеслу». Якщо він проходив усі випробування й був не молодше 24 років, то йому вручали свідоцтво майстра.

До слова, Львівський цех бондарів у XIX столітті активно приймав на навчання учнів, переводив їх у підмайстри, а також атестував повноправних майстрів. Відомо, що за короткий період від кінця XVIII століття до 1813 року Львівський бондарський цех прийняв 115 учнів (переважно мешканців Львова), а 94 з них після навчання перевів у підмайстри (Кісь, 1968, с. 141). З дослідження Я. Кісь відомо також, що у Львові зберігалося право екзаменувати й атестувати майстрів бондарів з інших міст Поділля, Покуття тощо. У першій половині XIX століття збереглася давня, ще за статутом 1601 року, форма іспиту на здобуття звання цехового майстра, згідно з якою кандидат мав виготовити велику дубову бочку для пива на 5 л, дубову ванну, стягнуту ясеновими обручами, сосновий корець із чотирма ясеновими обручами та медову бочку з ялини. Згодом завдання львівських майстрів стало складнішим. Підмайстер львів'янин І. Палюта в 1837 році для того, щоб стати майстром виготовив бочку на 10 відер без обручів, ванну на коліщатках із 24 клепок, також без обручів, та дзбанок на 3 кварти з 222 клепок (Кісь, 1968, с. 141).

На початку XIX століття кількість цехових токарів Львова зросла до 16 осіб. До іспиту входило завдання виготовити дерев'яну точену пляшку. Але були поширені випадки, коли претендент на звання майстра сплачував цехові певну суму грошей замість того, щоб зробити складну практичну роботу. Столярне цехове ремесло у Львові досягло особливо високого рівня в першій половині XIX століття. Відомо, що 1829 року Львівський цех столярів налічував 62 майстри (Історія декоративного

мистецтва, 2007, с. 177), що значною мірою було зумовлено збільшенням попиту на виробництво меблів. Якісні та красиві меблі львівських столярів славилися в усій Австрії та, навіть, конкурували з виробами віденських майстрів. Зазвичай претендент у майстри столярного цеху виготовляв декоративну скриню та стіл із перегородками й шухлядами (Кісь, 1968, с. 143).

Деревообробні цехи в досліджуваний період активно функціонували фактично на всій території України, деякі з них виокремлювалися з багатопрофільних цехових корпорацій. Наприклад, у Ромнах столярний цех наприкінці XIX століття налічував 53 різних деревообробних фахи, у Кам'янці-Подільському в середині століття активно діяли столярний, різьбярський і токарний цехи (Антонович, Захарчук-Чугай, 1992, с. 184–185).

Протягом XIX століття поступово втрачається значення цехів як незалежних професійних організацій ремісників. Проте залишки цехових відносин виявилися досить міцними на формально-організаційному та урядовому рівнях і з поступовою втратою професійної специфіки ремесла (Пошивайло, 1993, с. 97). Наприклад, у першій половині XIX століття до гончарних цехів приймали мешканців навколишніх сіл, а згодом не лише гончарів, але й усіх бажаючих. Формально організаційна структура цеху не змінилася. До XIX століття збереглися й організаційно-обрядові функції гончарних цехів: здійснювали вибори цехмістра, писаря та скарбника, збирали кошти до цехової скриньки, проводили збори цеховиків, урочистий прийом нових членів до цеху, не припинялась і взаємодопомога цеховиків у разі скрутного фінансового становища, необхідності кредитування, а також спільне володіння глинища. збереглася традиція переходу підмайстра на рівень майстра з улаштуванням іспиту (Зарецкий, 1894, с. 119). Як засвідчив Ю. Савін, у містечку Смотрич, що на Поділлі, до 1890-х років збереглися обряди та звичаї, пов'язані з цеховим гончарством (Савін, 1993, с. 304).

Важливо наголосити на тому, що в підросійській Україні цехові організації ремісників було офіційно скасовано 1900 року, а в західноукраїнських землях австрійський уряд скасував їх ще 1859 року (Капраль, 2013). Проте, у багатьох місцевостях у середовищі ремісників ще на початку ХХ століття можна було зустріти деякі цехові традиції та реліквії.

Розглянемо приклад. У зв'язку з розвитком товарного виробництва великим попитом почали користуватися такі декоративні текстильні техніки, що забезпечували більшу продуктивність праці ремісника. Так, однією із поширених художніх технік оздоблення тканин у досліджуваний період було узорне друкування тканин (вибійку), за якого орнамент утворюється шляхом відбитку на тканині узору за допомогою дерев'яних різьблених дощок, на які попередньо нанесено фарбу. Їх виготовляли як предмети посагу, ними оббивали меблі, стіни, закуповували про запас (Зайченко, 2001, с. 44–45).

Невелика кількість знарядь, відсутність потреби в особливому обладнанні, зробили вибійку доступним ремеслом для навчання в майстра. Майстрів, які займалися цією справою, здебільшого називали на Україні «вибійниками», в західних областях «димкарями». Технікою вибивання виготовляли тканини, елементи одягу (переважно хустки), скатертини, шпалери, гардини, штори та інші текстильні предмети (Зайченко, 2001, с. 46–48).

Великого поширення в досліджуваний період набули вибійчані рушники. Варто вказати, що ремесло вибійки часто було відхожим, оскільки ремісники-вибійники разом з учнями мандрували й виготовляли вироби безпосередньо в селах і містах, що сприяло швидкому поширенню даного виду традиційної декоративної творчості по всій країні (Дутка, 1988).

Основним знаряддям праці вибійників були орнаментовані дошки (шаблони, матриці), які зазвичай майстер вирізьблював власноруч. Дрібні елементи мотиву, які важко було вирізьбити, виготовляли із

металевих пластинок, або дроту вбитих вертикально в дошку відповідно до задуманого орнаментального мотиву. Особливістю дощок, якими користувалися мандрівні майстри та їх учні, – довгі й тонкі на всю ширину стандартного полотна, (приблизно – 1 м х 20 см) односторонньо чи двосторонньо різьблені.

Для наочності асортименту виробів, а також для навчання учнів, майстри виготовляли колекцію зразків, тобто відбитків на шматках тканини, або на папері. Деякі майстри для зручності скріплювали зразки по типу альбомів (Сидорович, 1979, с. 50). Навчання мистецтву вибійки переважно проходило індивідуально в досвіченого майстра в процесі праці помічником.

Зазначимо, що навчання деревообробництву та ткацтву також проходило у формі учнівства в досвіченого майстра-одноосібника. Аналіз розвідок О. Данченко вказує на те, що всупереч тому, що навичками ткання володіла більшість жінок підросійської України, проте декоративні тканини замовляли в досвідчених майстрів, віддаючи їм для виробу готову пряжу. За таку роботу майстрові платили зерном, яйцями, салом або ж відпрацьовували в господарстві. Однією з причин було відсутність навичок заправляти нитки основи в ткацький верстат для створення художньої тканини. Для цього в селі зверталися до «професійних ткачів», які свого часу навчалися в «старих потомственних ткачів», які часто проживали в містах. До ткачів, які пройшли навчання в майстра й уміли виконувати найскладніші види ткацьких робіт замовники приїздили здалеку. За спогадами доньки одного з таких майстрів ткацтва на Чернігівщині замовники привозили пряжу для скатертин і рушників за сотню кілометрів. Донька згадувала, що торби з цією пряжею майстер вішав у кухні під стелею (щоб її не точили миші). Замовлень було так багато, що стеля завжди була завішана торбами (*Записала О. Данченко*) (Данченко, 1982, с. 90).

У контексті нашого дослідження доцільно зазначити, що за архівними даними, у 1855 році серед ремісників-ткачів м. Кролевець

Роменського повіту було 150 майстрів, підмайстрів – 20, учнів – 35 осіб. За даними А. Карася, протягом подальших тридцяти років чисельність ткачів і їх учнів збільшилась у вісім разів при зростанні населення у двічі (Карась, 2005). Це пояснюється збільшенням попиту на кролевецькі вироби. На початок ХХ століття деякі досвідчені майстри запрошували колишніх учнів працювати у своїй майстерні за річну платню: підліткам-початківцям платили 5–6 крб, більш вправна вихованка – 10–12 крб, досвідчена ткаля – 30–35 крб на рік (Доливо-Добровольська, 1894, с. 83). Оплатою за навчання була робота учня на користь майстра. Нерідко учні використовувалися для ведення господарчих робіт майстра, що трактувалося як платня за навчання.

Наразі, недоліком індивідуального учнівства в сільського досвідченого майстра-одноосібника є:

1) відсутність системності, програми, послідовності в освітній роботі;

2) використання учнів у господарських потребах майстра.

Отже, відзнакою ремісничого виробництва XIX – початку XX століття є те, що осередки виготовлення виробів декоративного мистецтва почали концентруватися не тільки, і не стільки в селах, як у містах, що призвело до появи кустарництва й нових способів передачі та здобуття професійної ремісничої майстерності.

2.3. Домашнє навчання мистецьких дисциплін у досліджуваний період

На сучасному етапі розвитку суспільства в Україні спостерігається увага наукової спільноти до можливості відродження домашньої форми освіти. Ці тенденції знайшли відображення в проєкті Закону про освіту від 30 березня 2016 року щодо нововведень форм здобуття освіти в Україні, однією з індивідуальних форм якої, передбаченою статтею 10, є можливість здобуття сімейної (домашньої) освіти як альтернативи

інституційним формам. Згідно з законопроєктом, організаційно-педагогічні питання, відповідальність за створення умов і відповідного рівня освітнього рівня згідно з вітчизняними стандартами покладаються на батьків і законних представників (Кордубан, 2017, с. 196). Саме тому оновлення змісту такого виду неформальної освіти як домашнє навчання й виховання, вивчення історико-педагогічного досвіду діяльності домашніх учителів і домашніх наставників, зокрема в галузі організації навчання мистецьких дисциплін, нині є доречним і актуальним. Проблему домашньої освіти турбували як провідних педагогів і просвітників минулого (А. Гоголина, М. Годон, Ф. Громницького, В. Одоєвського, О. Розумовського), так і сучасних науковців, як-от: Л. Антохіна, Л. Бадья, Н. Балабуст, С. Золотухіна, М. Кордубан, Л. Кулікова, І. Халамендик, Г. Яковенко та інші. Аналіз архівних матеріалів і наукових розвідок показав, що такий вид неформальної освіти як домашнє навчання було поширене в заможних родинах для дітей дворян, міщан, поміщиків, духовенства, чиновників і буржуазії. Як справедливо зазначила Н. Балабуст, неформальна домашня освіта існувала як альтернатива формальній інституційній, оскільки фактично набула статусу повноправного компонента освітньої сфери завдяки законодавчо-нормативному та педагогічно-методичному забезпеченню, адже навчання проводилося за відповідною навчально-методичною літературою, затвердженою Міністерством народної освіти. Поширення домашньої форми навчання в середовищі священнослужителів, чиновників і дворян Н. Балабуст пояснює низкою об'єктивних причин: більшість заможних родин проживали у віддалених від освітніх центрів місцевостях; недовір'я до казенної системи навчання, в якій спостерігалося зубріння й можливі випадки приниження учнів (Балабуст, 2013а). Крім того, реалізовувалася перспектива прискореного навчання в домашніх умовах (Рождественский, 1910).

Варто зазначити, що в першій половині XIX століття домашнє навчання й виховання реалізовували на місцях випускники гімназій, пансіонів, духовних семінарій, викладачі та студенти університетів. У

досліджуваний період домашнє навчання проводили домашні педагоги (домашні наставники), які згідно з нормативно-правовими нормами повинні були постійно проживати в тих сім'ях, де працювали. Приватні домашні вчителі та домашні вчительки приходили займатися з вихованцями лише в години занять і мешкали у власних оселях. Згідно з нормативно-правовими документами право на приватне викладання мали лише особи, які отримали відповідну освіту й мали документи, що засвідчують цей статус (Об обучении, 1835, с. 5). Доцільно підкреслити, освітня діяльність приватних педагогів (гурернерів) протягом 1830-х років регламентувалася положеннями Міністерства народної освіти 1804 і 1828 років. Улітку 1834 року опубліковане нове «Положення про домашніх наставників і вчителів», де вперше було визначено й конкретизовано поняття домашній учитель і домашній наставник, а також окреслено вимоги до осіб означеного статусу, встановлено нагороди, заохочування тощо. (Положение о домашних наставниках и учителях, 1834). Восени цього самого року оприлюднено документ, що уточнював ступені домашніх педагогів: посаду домашнього наставника віднесено до першого ступеня, домашнього вчителя (оскільки не мали вищого рівня освіти) – до другого. Крім того, за розпорядженням дозволялося видавати свідоцтва домашніх учительок випускницям жіночих закладів освіти (О выдаче свидетельств на звание Домашней Учительницы, 1834, с. 48–52). Передбачалося брати на службу в приватні будинки лише тих домашніх учителів і наставниць (гувернанток), які успішно засвоїли необхідні знання.

Серед перших закладів вищої жіночої освіти, які надавали випускницям дипломи домашніх учительок – Інститути шляхетних дівчат. Платня за навчання в такого типу закладах освіти була досить високою, до тисячі рублів на рік. Зрозуміло, що навчатися в Інститутах шляхетних дівчат могли доньки заможних верств населення. Велика увага в жіночих закладах освіти надавалася дисциплінам естетичного циклу, серед яких були малювання, чистописання, домоводство й

рукоділля. Навчання в педагогічному класі уможливлювало здобуття диплому домашньої вчительки.

Частина випускниць жіночих пансіонів для шляхетних дівчат, а також випускниці приватних жіночих пансіонів, що функціонували на правах гімназії, які успішно складали випробувальні екзамени на звання домашніх педагогів, влаштовувалися працювати в приватних оселях.

Варто зазначити, що до 1863 року жінки з України змушені були виїжджати за кордон, щоб здобути вищу освіту, оскільки університетські устави не надавали такого права жінкам на Батьківщині. Жінки підросійської України здобували вищу освіту переважно в країнах Європи.

Принагідно зазначимо, що жінки Західної України лише від 1900 року отримали можливість навчатися в університетах Австро-Угорської імперії. Варто зазначити, що випускниці інститутів отримували звання домашніх учительок, що надавало їм право викладати всі дисципліни із навчальної програми.

У 50-ті роки XIX століття в Російській імперії відбулася низка освітніх реформ, результатом яких стали відкриватися чисельні гімназії, у тому числі й жіночі.

Крім того, викладати на посаді домашнього вчителя без екзаменаційних випробовувань мали право штатні вчителі, які за віком вийшли у відставку і мали досвід педагогічної діяльності не менше трьох років у гімназіях чи аналогічних за рівнем закладах освіти (Балабуст, 2013а, с. 20). Цікавим, на наш погляд, є те, що правом на отримання посади домашнього вчителя могли скористатися також цивільні чиновники та військові, які вийшли у відставку.

Претенденти на звання домашнього вчителя повинні були подати на час випробувань такі документи: свідоцтво про народження, позитивні відгуки та рекомендації про благонадійність і високі моральні якості від керівництва закладів освіти та з тієї місцевості, де мешкав претендент.

Привертає увагу той факт, що особи, які перебували під слідством, були раніше засуджені або звільнені з попереднього місця роботи за погану поведінку, не мали права брати участь в екзаменаційних випробуваннях.

Лише після ретельної перевірки документів кандидатів на звання домашнього вчителя, переконавшись у благонадійності та високих моральних якостях особи, у достатньому рівні знань претендента з обраного предмета, піклувальник навчального округу вручав йому свідоцтво про присвоєння зазначеного звання.

Зазначимо, що остаточно форми свідоцтв, які засвідчують отримання звання домашнього наставника чи домашнього вчителя, були затверджені Міністерством народної освіти в 1842 році (Формы свидетельств на звания Домашнего Наставника и Домашнего Учителя 1842). Інформаційні відомості щодо діяльності таких осіб відправлялися до відповідних органів Міністерства народної освіти з метою контролю за роботою вчителя (Дополнительные правила о домашних наставниках и учителях, 1834, с. 60-69). У 1836 році було встановлено віковий ценз для домашніх педагогів. Так, до спеціальних випробувань допускалися чоловіки від 18 років, особи жіночої статі – від 16 років (О возрасте, в каком могут лица мужского и женского пола вступать в звание Домашних Учителей и Учительниц, 1836, с. 7–8).

Як вказала Л. Бадья, для розв’язання проблеми забезпечення кадрами загальноосвітньої школи було запроваджено спеціальну форму випробовування на звання вчителя початкової школи (у тому числі й домашніх учителів) – екстернат. Це був тимчасовий захід запроваджений урядом у 1868 році, за складання іспитів стягувалася навіть платня в розмірі 3 руб, а також 3 руб за свідоцтво та гербовий збір за клопотання 75 коп. Скрутне матеріальне становище, проблеми проживання, відсутність можливості придбати навчально-методичну літературу, сформувати власну бібліотеку. Означені фактори негативно впливали на поповнення педагогічних кадрів у досліджуваний період на території України (Бадья,

2006, с. 24). Для випробування педагогічних кадрів, які не мали освітньої підготовки у відповідних педагогічних закладах Міністерством народної освіти було розроблено низку нормативно-правових документів. Зокрема, 1868 року було прийнято правила «До питання про спеціальні випробовування по Міністерству народної освіти», щодо проведення випробовування для отримання звань, серед яких згадувалося й посада вчителя малювання, креслення й чистописання в гімназіях і повітових училищах, а також приватного початкового вчителя й учительки (По вопросу о специальных испытаниях, 1868).

Кандидат на посаду домашнього вчителя повинен був продемонструвати членам комісії свої знання з тієї дисципліни, якої він збирався навчати учнів. Крім того, претендент повинен був прочитати лекцію за однієї з обраних тем та написати коротку анотацію до обраного предмета (О домашних наставниках, учителях и учительницах, 1868, с. 30–34).

За розвідками Н. Балабуст, педагогічний екстернат активно використовувався для спеціальних випробовувань на звання приватного початкового вчителя й учительки, а також домашніх педагогів і наставників. Система випробовувань для цієї категорії претендентів була такою самою як для вчителів гімназій і прогімназій. Для домашніх учителів і домашніх учительок додатково проводилися випробування з іноземних мов (Балабуст, 2013). Кандидати на вищевказані посади подавали клопотання з обов'язковим переліком навчальних дисциплін, вибраних для викладання. Водночас до клопотання претенденти додавали документи: свідоцтво про народження, свідоцтво про хрещення, про освіту, відгуки про схвальну поведінку тощо (О специальных испытаниях на звание учителя и воспитателя гимназий и прогимназий, 1870).

Доцільно вказати, що практика педагогічного екстернату від другої половини XIX століття користувалася популярністю й була активно залученою та залишилася важливою формою підготовки вчителів до 1917 року. Наприкінці XIX століття таких учителів у Російській імперії

було підготовлено приблизно 20 % (Балабуст, екстернат). Під час підготовки до іспитів претенденти керувалися програмами з відповідних предметів. Програми спочатку складалися безпосередньо екзаменаторами, а від 1870-го року розроблялися та затверджувалися Міністерством народної освіти (Учебные заведения ведомства Министерства Народного Просвещения, 1907). Важливо, що програми визначали обсяг знань і зміст навчальної дисципліни, за якою планувалося складати екзамени. Крім того, надавався перелік рекомендованої літератури для самоконтролю й самопідготовки. Згідно з вимогами програм, претендент мусив під час екзаменаційного випробування продемонструвати знання з теорії та практики навчальної дисципліни. До слова, питанням методики викладання предметів екзаменаторами надавалася незначна увага (По вопросу о специальных испытаниях, 1873, с. 450–452).

Однією з найважливіших умов для отримання диплому на звання домашнього вчителя була благонадійність претендента та його народження й виховання в православній вірі. Саме через те, екзамен із дисципліни «Закон Божий» набував пріоритетного значення як за соціальною значущістю, так і за обсягом програмового змісту. Важливо вказати, що претендент, який отримав незадовільну оцінку із Закону Божого до подальших екзаменаційних випробовувань не допускався. Разом із тим, претендент на звання початкового вчителя повинен був складати також екзамен із церковного співу. Зазначений іспит був у переліку необов’язкових, проте кандидату, у свідоцтві якого було зазначено, що він має право викладати церковний спів, надавалися переваги перед іншими особами під час зарахування на посаду домашнього вчителя (Программы и правила для испытания лиц, желающих получить звания домашнего учителя и учительницы, 1909). Таким чином, екстернатний спосіб підготовки домашніх учителів і приватних наставників у другій половині XIX – на початку XX століття виявився зручним і ефективним. Користування іноземними джерелами

домашнім учителям категорично заборонялося (Новейшие и подробные программы испытаний на домашнего учителя или учительницы, 1911).

Н. Балабуст дослідила вимоги до іноземних громадян, які виявили бажання працювати на посаді домашнього педагога. Особам-іноземцям необхідно було підготувати схвальні відгуки від адміністративних представництв тих держав, звідки вони приїхали, зазначити їхню благонадійність і християнське сповідування віри (Балабуст, 2013, с. 21). Сучасні дослідники проблем домашнього навчання й виховання в Україні XIX – початку XX століття зазначають, що вчителі, які не мали документів про підтвердження благонадійності, не відповідали імперським ідеям виховання молоді. Їхня педагогічна діяльність суворо контролювалась урядом Російської імперії, особливо якщо вони були іноземцями.

Стосовно роботи домашніх учителів, то, як зауважує Л. Кулікова, домашню освіту можна розглядати як один із перших і важливих кроків до організації майбутніх вітчизняних гімназій та ліцеїв (Кулікова, 2007,с. 39–45).

Здійснений аналіз документаційних джерел дає підстави стверджувати, що 25 лютого 1853 року імператором Миколою II було видано указ про пенсії та одноразові допомоги домашнім наставникам і домашнім учителям (Педагогическая энциклопедия, 1964: Т. 1, с. 831).

У процесі наукового пошуку виявлено, що в змісті навчально-виховної роботи домашніх педагогів у досліджуваний період використовувалися такі форми, як: екскурсія, урок-спостереження, праця в саду й ремісничих майстернях, позанавчальне спілкування на природі тощо (Кордубан, 2017, с. 197).

Аналіз численної педагогічної літератури дозволив дійти висновку, що урок був пріоритетною формою навчальної роботи домашніх наставників і домашніх учителів досліджуваного історичного періоду. Зокрема, серед випусків педагогічного журналу «Бібліотека для виховання», адресованого передусім батькам, було надруковано працю «Практичне виховання» без посилання на автора. Один із розділів праці

присвячено уроку. У педагогічній розвідці зазначено, що не можна перетворювати урок на розвагу учнів через неналежне використання ігрових форм у освітній процес (Библиотека для воспитания, 1843, с. 35). Водночас автор запропонував мотивувати учнів вважати досягнення успіхів у навчанні як нагороду за старання (Кордубан, 2017, с. 197). Подальше вивчення зазначеної праці засвідчили, що актуальними й нині залишаються рекомендації домашнім наставникам щодо необхідності зосередження уваги учнів на засвоєнні навчального матеріалу в процесі уроку. У зазначеній праці простежується провідна думка стосовно того, що організація освітнього процесу повинна будуватися на основі врахування вікових особливостей дитини. Разом із тим, автор зазначає, що мовлення наставника або вчителя має бути повністю зрозумілим для учнів. Водночас учні повинні розвивати навички чітко й логічно висловлювати свої думки. Для подальшого вдосконалення розвитку навичок мовлення під час проведення уроку автор пропонує розширювати словниковий запас учнів завдяки роз’ясненню дітям нових незрозумілих слів, наприклад, у ході читання (Библиотека для воспитания, 1843, с. 45).

Окремої уваги заслуговує аналіз педагогічної періодики XIX століття, який підтвердив пріоритетне значення уроку в педагогічній діяльності домашніх учителів і домашніх наставників. Зокрема, в щомісячному «журналі для виховання» «Патріот» публікувалися конспекти уроків із початкового навчання грамоти «Уроки граматики в дії» автора Гольтьє. При цьому учасниками освітнього процесу виступали мати та її діти (Гольтье, 1804). Викладені факти свідчать про широке застосування уроку як основної форми домашнього навчання. Крім того, як з’ясовано в процесі дослідження, у своїй педагогічній роботі домашні наставники й домашні вчителі (гуверненри) залучали такі організаційні форми навчання, як-от: уроки-екскурсії, уроки на природі, уроки-спостереження. Так, прихильницею названих форм навчання була французька просвітниця М. Годон, яка вважала заняття на природі, уроки-спостереження, а також позаурочне спілкування вчителів з

учнями, зокрема прогулянки, ефективними формами освітньої діяльності гувернерів (домашніх учителів і домашніх наставників). До прикладу, на думку педагога, навчання географії дітей віком до семи років повинно виключити урок. Наразі М. Годон рекомендує гувернерам застосовувати у своїй роботі таку форму організації навчання, як екскурсії на природу (Годон, 1837, с. 60-61).

Проблемами доцільності застосування наведених вище форм діяльності домашніх учителів і домашніх наставників переймався ректор Харківського університету професор А. Стойкович. Результати досліджень автор обґрунтував у своїй педагогічній праці для батьків і домашніх наставників. На сторінках книги дослідник зазначив, що влітку доречно організовувати уроки з ботаніки на свіжому повітрі, застосовувати форми навчання, як-от: уроки на природі, екскурсії, прогулянки, спостереження (О неблагоразумном и превратном домашнем воспитании детей, 1831а; 1831б; Кордубан, 2017, с. 198). Відтак, подальший аналіз згаданого вище твору довів, що вибір форм організації освітньої діяльності домашніх наставників і домашніх учителів повинен варіюватися залежно від пори року. Крім того, педагог наголошував на тому, що праця в саду, як одна з організаційних форм навчання, позитивно впливає на фізичний розвиток дитини. У процесі заняття згаданою практичною діяльністю на природі учні здобували необхідні трудові навички. Водночас, на думку А. Стойкович, у ході занять у природному середовищі доцільно розвивати у вихованців спостереження за природою. При цьому, зауважував професор, названі форми сприяють ефективному засвоєнню нових знань і закріпленню набутих раніше під час практичної роботи. Разом із тим, зазначені форми педагогічної роботи сприяють формуванню позитивних і корисних якостей учнів, вихованню в дітей працелюбності, відповідальності, терплячості, естетичної сприйнятливості тощо. Крім зазначених вище організаційно-освітніх форм навчально-виховної діяльності домашніх учителів і домашніх наставників автором запропоновано такі види

навчальної діяльності, як робота у столярній і токарній майстернях за умови, що завдання мають відповідати віковим, фізичним і розумовим можливостям учнів (Кордубан, 2017). Слід зазначити, що такий підхід до педагогічної діяльності потребував удосконалення навичок домашніх наставників і вчителів із різних видів навчальної роботи. Адже гувернери, насамперед, повинні бути прикладом для вихованців. Крім того, у ході дослідження констатовано, що А. Стойкович розробив низку пропозицій щодо форм організації дозвілля учнів. На його думку, важливим завданням домашнього наставника є раціональний розподіл вільного від навчання часу. Як зазначив педагог, домашнім учителям доцільно займатися з вихованцями читанням художньої літератури в позаурочний час. Цікавими вважаємо рекомендації А. Стойковича щодо виготовлення гувернерами разом з учнями побутових речей, а також влаштовування корисних розвивальних ігор із вихованцями.

Аналіз історико-педагогічних джерел першої половини XIX століття дозволив констатувати, що просвітники вказаного історичного періоду приділяли особливу увагу питанню позаурочного спілкування як форми діяльності домашніх учителів і домашніх наставників. Зокрема, вивчення педагогічної праці В. Одоєвського «Керівництво для гувернанток» показало, що педагог наголошував на значущості позаурочного спілкування домашніх наставників із вихованцями задля всебічного розвитку дитини. Адже пояснення на питання, що постійно з'являються й турбують дітей щодо процесів, які відбуваються в навколишньому світі повинні, на думку просвітителя, знаходитись у процесі спілкування вихованця з наставником не тільки на уроках. Таким чином, важливим обов'язком домашніх наставників було надавати допомогу дітям у намаганні осмислити нові поняття не лише в ході уроків, але й у позаурочному спілкуванні. Однак, як зауважував педагог, потрібно уникати порожнього й бездумного спілкування з вихованцями. Проте, В. Одоєвський застерігав і від надмірного об'єму пізнавальної інформації, яку могли запропонувати домашні наставники (Кордубан, 2017, с. 199).

Так, просвітник висунув вимогу до позаурочного спілкування як форми діяльності гувернерів, що полягала у встановленні кількості навчального матеріалу (Одоевский, 1955, с. 173). На думку педагога, важливою вимогою до розповіді наставника має бути доступність інформації, побудова викладу навчального й пізнавального матеріалу з урахуванням вікових можливостей та індивідуальних особливостей учнів.

Аналіз наукових джерел із теми дослідження особливостей домашньої освіти в Україні XIX – початку XX століття доводить, що питання позаурочного спілкування, як форми діяльності гувернерів, висвітлювалися також на сторінках педагогічної преси, наприклад, на сторінках педагогічного журналу «Бібліотека для виховання» (Библиотека для воспитания, 1843, с. 214), де наставнику, зокрема, рекомендувалося слідкувати за висловлюваннями оточуючих.

Результати аналізу історико-педагогічної та методичної літератури дозволили констатувати, що період першої половини XIX століття характеризувався накопиченням фактологічного матеріалу в галузі теорії та практики в системі домашнього навчання й виховання на теренах України. Вивченню проблем домашньої освіти присвятили свої розвідки провідні педагоги досліджуваного періоду, що зумовило пошук оптимальних форм діяльності домашніх наставників і домашніх учителів.

Концептуальний аналіз стану наукової розробки досліджуваної проблеми показав, що провідні педагоги та просвітники минулого й сучасні науковці неодноразово робили акцент на необхідності розвивати форми організації домашнього навчання. Прогресивні ідеї щодо вдосконалення домашнього навчання й виховання як альтернативи інституційних форм навчання є надзвичайно актуальними для сучасної освіти й можуть бути корисними в процесі модернізації української мистецької освіти.

РОЗДІЛ 3
СТАНОВЛЕННЯ ІНСТИТУЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАКЛАДАХ ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ОЗНАЧЕНОГО ПЕРІОДУ

3.1. Фахова підготовка майстрів художньої кераміки

З відкриттям спеціалізованих закладів професійної освіти (мистецькі школи, художньо-ремісничі школи, майстерні освоєння ремесла, ремісничі класи) на теренах підросійської України та на західноукраїнських територіях другої половини XIX – початку XX століття дорослі й молодь отримали можливість здобувати професійну підготовку певного виду декоративно-прикладного мистецтва. Характерною особливістю підготовки майстрів у досліджуваний період було те, що до кола обов'язкових дисциплін введено вивчення грамоти. Разом із тим, до навчальних предметів підготовки майстрів художнього профілю долучено навчальні предмети образотворчого спрямування. Задля освоєння основ образотворчої грамоти в закладах художнього-ремісничого типу (або відповідних ремісничих відділень) було запроваджено метод копіювання. Такий підхід сприяв значному урізноманітненню асортименту виробів декоративного мистецтва на основі взірців, які використовувалися як наочність для виконання практичних завдань. Слід зазначити, що навчання майстрів у новостворених закладах художньої та художньо-ремісничої освіти не втратило потягу до традиційної народної основи, оскільки ґрунтувалося на принципах культуровідповідності, підтримці та розвитку народних художніх промислів.

Поряд із закладами мистецької освіти образотворчого спрямування відкривалися й перші ремісничі та художньо-промислові школи, як правило, завдяки матеріальній підтримці окремих видатних особистостей.

Подальше вивчення літературних матеріалів та аналіз архівних джерел дозволили встановити, що окремі види декоративно-прикладного мистецтва регіонів України в результаті соціально-економічних змін та відповідно до запитів суспільства щодо підготовки високоосвічених фахівців декоративного мистецтва, були залучені до навчальних програм закладів освіти різних рівнів.

Як зазначає І. Красюк, на початку XX століття в Україні визначилися такі напрями художньої освіти за встановленими рівнями: початковий (загальноосвітній); нижчий (художньо-ремісничі майстерні); середній (художньо-промислові школи; пограничний (приватна мистецька освіта) (Красюк, 2012, с. 115). Наприкінці XIX – на початку XX століття розмаїття навчальних форм, зокрема в неформальній освіті стало відображеням розвитку творчого потенціалу традиційних ремісничих осередків. Поряд із кустарним виготовленням декоративних виробів у другій половині XIX – на початку XX століття почався процес організації художньо-ремісничих закладів освіти. Нагальна потреба у кваліфікованих кадрах промислових підприємств привела до суттєвих зрушень у системі художньої та художньо-ремісничої освіти (особливо інтенсивно на початку XX століття): сформувалися заклади освіти нового типу – спеціальні ремісничі училища (з відділами художнього спрямування) та художньо-ремісничі школи фахової підготовки майстрів сфери декоративного мистецтва (гончарної справи, художнього текстилю, художньої обробки дерева та металу, лозоплетіння). Важливо відзначити заклади художньо-промислової освіти, які готували не тільки майстрів художніх промислів, але й художників, які мали задовільняти зростаючі потреби в естетичному оформленні промислових виробів (Днепров, 2011).

Для розуміння повної картини становлення інституційних форм навчання декоративно-прикладного мистецтва України XIX – початку XX століття вважаємо за необхідне розглянути навчання учнів-кріпаків у школах при приватних поміщицьких підприємствах (заводах і фабриках),

що послужило суттєвим поштовхом для відкриття спеціальних закладів художньо-ремісничої освіти.

Вивчення історичних джерел показало, що іменним Указом Петра І від 27 квітня 1722 року «О цехах» запроваджувалося в обов'язки цеху перевіряти кваліфікацію працівників, які наймаються на роботу, у тому числі й на художню, «хто какие художества имеет» і «тем, которые явятся достойными быть мастерами, тем давать письма, что им быть мастерами» (Петров, 1993, с. 17).

Наказом Петра І від 18 липня 1722 року Про неповернення із фабрик втікачів – учнів та працівників виробництва, поміщики не мали права вимагати повернення з фабрик і заводів кріпосних селян, які втекли від поміщика та влаштувалися на підприємство на навчання чи на роботу (Петров, 1993, с. 18). Відсутність єдиного центра художньої освіти сприяло утвердженню роз'єднання відомчого державного або приватного учнівства, що формувалося при різних фабриках і заводах, де складалася власна система навчання. У межах окремого підприємства чи відомства (наприклад будівельно-архітектурного) координувався розподіл кадрів і підбір педагогів. До середини XIX століття був відпрацьований приблизно однаковий для всіх художніх галузей найбільш масовий і швидкий спосіб підготовки фахівців. Багато в чому він нагадував традиційне учнівство ремісників у процесі виробництва. Вимоги часу, соціально-економічні умови та загальний культурний рівень розвитку суспільства стали причиною того, що готувалися фахівці лише середнього рівня кваліфікації. Це були не стільки творчі художники, скільки майстри-практики покликані якомога швидше долучитися до виконання практичної художньої роботи для грамотного виконання замовлень виробництва.

Фарфор, що спочатку був предметом колекціонування (наприклад, колекції Підгорецького й Вишневецького замків, палаців Любомирських у Львові та Потоцьких у Тульчині, маєтки Розумовських, Завадовських) коштовним подарунком, згодом став невіддільною частиною панського побуту, збагатив естетичний вигляд помешкання. Дорожнеча закордонних

виробів і зростаючий попит викликав потребу в організації фарфорового та фаянсового виробництва в Україні наприкінці XVIII століття. Перші підприємства виникли в поміщицьких маєтках і мали характер мануфактур, заснованих на безкоштовній ручній праці українських кріпаків. Фарфорове виробництво розвивалося в місцевостях, де були зосереджені значні природні й людські ресурси. Одним із найбільших таких регіонів є Волинь: У Корці, Баранівці й Городниці виникли перші фарфорові підприємства. На Сході працювали Києво-Межигірська фабрика, Волокитинська мануфактура. У другій половині XIX століття на Слобожанщині функціонували підприємства Кузнєцова, в Одесі – завод братів Стіффел.

Першою із запровадження виробництва тонкого фарфору в Російській імперії була Києво-Межигірська фабрика, (1798–1874) – найбільше та найвідоміше виробництво в Україні. До фабрики було приписано 200 селян с. Петрівці, відомого своїм промислом. Першими майстрами були іноземці (Герасименко, 2005, с. 193–194). 1806 року на посаду головного фабричного майстра було призначено точильника Новицького, що дало позитивні результати. Велика заслуга розвитку виробництва належить випускникам Петербурзької Імператорської академії вишуканих мистецтв – Д. Степанову, І. Жиліну. 1836 року на базі початкової школи для дітей працівників фабрики було відкрито школу, з метою підготовки кваліфікованих кадрів. Сюди приймали лише хлопчиків від 10 років. Тут постійно навчалися 20–30 учнів, найталановитіших з яких долучали до виробництва (Герасименко, 2005, с. 21). Навчання тривало 2–3 роки. Загальноосвітня програма містила дисципліни: читання, чистописання, арифметику, Закон Божий. Факт запровадження у фабрично-заводських школах загальноосвітніх програм вказує на поширення позитивного впливу академічної системи навчання й виховання. Крім загальноосвітніх дисциплін у школі, викладали спеціальні дисципліни фахового спрямування: малювання, гравіювання, ліплення, живопис на фарфорі та на склі, вивчали технологію

фарфорового виробництва. Викладачами були фахівці фабрики (Герасименко, 214). Звичайно, зауважує І. Проніна, за широтою кругозору вихованці такої школи не могли порівнятися з випускниками академії мистецтв галузі декоративного мистецтва, проте стосовно фахової підготовки можемо стверджувати, що загальнопризнаним до середини XIX століття став навчальний метод копіювання, запозичений із практики академії мистецтв. Натомість у фабрично-заводських школах він застосовувався з метою відпрацювання в учня точності окоміру та вправності рухів руки: малюнки копій із гіпсових оригіналів учнів школи дуже подібні до рослинних мотивів і орнаментів, якими послуговувалися вихованці академії. Проте, не завжди правильне розуміння завдання й мети засобу копіювання призводило до передачі лише зовнішньої форми предмета (Проніна, 1983, с. 170-171). Безперечним є те, що перед учнями школи ставилися ті самі завдання передачі форми на площині паперу, що й у академії: грамотне компонування зображення на аркуші, лінійно-конструктивна побудова форми, світлотіньове моделювання форми, за допомогою штрихування виявити градації світла й тіні

Відтак, важливим є те, що в означених ремісничих школах з'явився поділ навчального курсу на загальноосвітній і спеціальний, адже до окресленого періоду існувало лише практичне навчання майстерності, яке здійснювалося в процесі виробництва, коли учні поступово долучалися до виконання замовлень.

Разом із тим, слід зазначити, що основоположним методом навчання в спеціальних школах при заводах і фабриках Російської імперії до першої половини XIX століття залишався принцип наочності й наслідування під час самостійної практичної роботи учня. Принципово важливим є те, що висококваліфіковані майстри, які пройшли навчання в цій школі, працювали не лише на Межигірській фабриці, але й на інших підприємствах України.

Велику частку продукції в Україні досліджуваного періоду складали вироби підприємств промисловця М. Кузнецова (1984–1911). Із

семи підприємств «Товариства виробництва фарфорових і фаянсових виробів М. Кузнєцова» два побудовані на території підросійської України: у с. Буди Харківського повіту (1886) і в м. Слов'янськ Ізюмського повіту (1886). Це були великі промислові підприємства з передовою на той час технологією. Вироби призначалися для багатьох верств населення й експортувалися до багатьох країн. Фірмові магазини фабрик працювали в Харкові, Одесі, Москві, Петербурзі, Варшаві. Важливим у контексті нашого дослідження є те, що при фабриках М. Кузнєцовим було засновано школи навчання ремісників, з подібною системою навчання до Києво-Межигірської фабрики.

З-поміж найбільших приватних фабрик із виготовлення декоративних художніх виробів підросійської України першої половини XIX століття варто виокремити фабрику поміщика А. Миклашевського з виготовлення порцелянових виробів у селі Волокитиному Глухівського повіту Чернігівської губернії (нині Путивльський р-н Сумської обл.) (1839–1862), де працювали закордонні вчителі-технологи й місцеві селени-кріпаки (Петрякова, 1995). На підставі наукового аналізу літератури, архівних матеріалів, вивчення зразків порцелянових виробів (у фондах та експозиції Сумського краєзнавчого музею, Сумського обласного художнього музею імені Н. Онацького, Лебединського міського художнього музею імені Б. Руднєва, Лебединського районного краєзнавчого музею) маємо можливість простежити поєднання західноєвропейських тенденцій із регіональними традиціями у виробах учнів-кріпаків. Відомо, що у Волокитинім працювали два спеціалісти – брати Франсуа і Август Дарт з родини французького фарфориста Луї-Жозефа Дарта (Федевич, 2005). Так, за звітом Чернігівського генерал-губернатора в 1847 році А. Дарт працював у Волокитинім, де виконував обов'язки майстра та директора фарфорової фабрики. Ф. Дарт став директором заводу, а також виступав у ролі живописця й модельмейстера, у той час, як його брат Август займався створенням печей для випалу. Цим пояснюється переважання західного стилю в

роботах майстрів заводу. Пізніше у фарфорових виробах мануфактури стали застосовувати прийоми й техніки, характерні для українського мистецтва. Останнім керівником фабрики був кріпак поміщика Федір Петруня. Майстри та учні Волокитиного бралися як за мініатюрні фігурки, так і за великі та навіть монументальні вироби (Дополнение к указателю, 1839, с. 229). Рідкісну глину – каолін, без якої неможливе виробництво порцеляни, брали в Полошки – селі, розташованому по сусідству. Працювали на фабриці кріпаки А. Миклашевського, які дуже скоро перетворилися на надзвичайно кваліфікованих безкоштовних робітників і додали до фабричної продукції виразні національні мотиви. Особливо славилися майстрині Волокитиного, які розмальовували порцеляну, – талановиті сільські дівчата, спеціально навчені у створеній при фабриці школі, яка діяла в 1839–1962 роках (Шмагало, 2012, с. 145). Підприємці того часу були здивовані тим фактом, що розпис порцеляни виконувався простими сільськими жителями на такому високому професійному рівні та з відмінним художнім смаком (Петрякова, 1991, с. 30–31). Загалом, у 1850-х роках у школі при фабриці навчали живопису на порцеляні понад п’ятдесят юнаків і дівчат (Шмагало, 2012, с. 146). Майстри та учні Волокитиного досягли визначних успіхів, що засвідчила виставка 1851 року в містечку Кролевець, де були представлені зразки поліхромного живопису на фарфорі (Фарфоро-фаянсовая, 1884, с. 458).

Вироби заводу орієнтувалися на західноєвропейські зразки. На Всеросійській виставці А. Миклашевський за участь у виставці отримав велику срібну медаль у 1839 році й велику золоту у 1849 році. Досліджуючи літературу, присвячену темі освітнього процесу на Волокитинській фабриці фарфору, можемо констатувати недостатність джерел щодо цілісної картини навчання майстрів-кріпаків, також варто зазначити переважно публіцистичний характер літературних джерел. Відсутність наукової літератури, зокрема історичної, історико-мистецтвознавчої, історико-педагогічної пояснюється, на нашу думку, насамперед, коротким проміжком часу функціонування фабрики та

малочисельною кількістю збережених експонатів. У контексті нашого дослідження особливий інтерес викликали окремі розділи праць Ф. Петрякової «Русский фарфор второй половины XVIII – нач. XX века от классицизма до модернизма» і «Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX вв.)», присвячені виробництву Волокитинської порцеляни. Окремі відомості, що висвітлюють особливості побутування даного виду декоративного мистецтва, висвітлені в публікаціях кінця XX століття – енциклопедичному виданні Г. Булахової «Мистецтво України» та путівнику Я. Запаска «Сумський краєзнавчий музей».

Привертає увагу розвідка початку XXI століття Л. Федевич, присвячена виготовленню волокитинської порцеляни на поміщицькому підприємстві першої половини XIX століття та учнівству кріпаків у художньо-ремісничій школі, створеній власником при заводі.

Аналіз використаних джерел засвідчив, що з мистецтвознавчої точки зору волокитинську порцеляну досліджено більш детально, визначено, що значну частину творів складає мала пластика. Розподіл сюжетів нараховує кілька великих тем з історії, літератури, побуту та пасторально-сентиментальних сцен. За легендою, фарфорова глина в Полошках, яка використовувалась у виробництві, славилася своїми природними якостями від часів Петра Першого. Так, із досліджень П. Смоличева можемо дізнатися, що перші згадки щодо використання глини полошківського родовища належать до часів заснування Петербурзького Імператорського фарфорового заводу в 1740 році. Надалі видобуток сировини почав зростати, хоча й реалізовувався примітивними методами, оскільки копальні належали чисельним приватним власникам. Поблизу родовища цінної каолінової глини 1830 року А. Миклашевський і заснував порцелянову фабрику, яка протягом короткого часу свого існування з 1838 по 1861 рік вписала яскраві сторінки в розвиток керамічного мистецтва Слобожанщини. Підтвердженням цьому можуть слугувати експонати сучасних музеїв, що зберігають у своїх експозиціях зразки виробів волокитинських майстрів,

а також відгуки в тогочасній пресі про успіх фабрики на виставках як та території Російської імперії, так і за її межами (Петрякова, 1996, с. 15).

Робітниками приватної волокитинської порцелянової фабрики були селяни-кріпаки. Викладачами й наставниками працювали майстри-технологи з Російської імперії та Європи, яких запрошували навчати художньо-технологічним тонкощам керамічного виробництва. Так, 1847 року на фабриці працювало 115 робітників і 25 учнів. Відомо, що з метою обміну досвідом, 1849 року на підприємстві працювали художники з Гжельської порцелянової фабрики, які теж були із селян. А. Миклашевський від самого початку функціонування виробництва значну увагу приділяв навчанню селянських дітей. Так, уже 1849 року загальна кількість робітників зросла до 206 працівників, а чисельність дітей (хлопців і дівчат), які навчалися в школі при фабриці зросла до 55 осіб. Вищезгадані факти засвідчують зацікавленість А. Миклашевського в довгостроковому розвитку фабрики й навчанні дітей селян керамічного ремесла (Петрякова, 1996, с. 32). У 1860 році кількість робітників зменшилася до 92 осіб, а в 1861 році на фабриці залишилося працювати лише 44 робітники (Мистецтво України, 45).

Як зазначає Л. Федевич, у період розквіту волокитинського підприємства вироби з успіхом реалізовувалися на великих ярмарках імперської Росії, а також у керамічних крамницях Москви та Петербурга (Федевич, 2005).

Великий вплив на фарфорове вітчизняне виробництво справили провідні світові порцелянові фабрики, в тому числі Франції, Саксонії, Англії (Петрякова, 1986, с. 20). Про майстерність волокитинських майстрів та учнів свідчить їхня праця 1856–1867 років. Тоді вони виготовили величезний фарфоровий іконостас для церкви, що була споруджена в маєтку А. Миклашевського. Принагідно зазначимо, що фарфорові іконостаси, виробництва волокитинської фабрики, стали унікальною історико-мистецькою пам’яткою, без аналогів подібного феномену у світі. До слова, на фабриці виготовляли також усе необхідне церковне начиння,

що можна втілити в кераміці. Цікаво, що окремі фрагменти унікального фарфорового іконостаса уціліли, і до нині зберігаются в музеях Глухова, Путивля, Сум, Києва, Лебедина. (Петрякова, 1985, с. 87).

У ході дослідження встановлено, що фабрика проіснувала лише 22 роки – до 1861 року. Зі скасуванням кріпосного права А. Миклашевський не зміг втримати робітників і фабрика за короткий час занепала. Наразі вироби, уже не існуючого підприємства стрімко піднялися в ціні й зацікавили колекціонерів і експозиціонерів, що надало виробам більшої цінності й вартості. У результаті вищевказаного, маємо можливість дійти висновку, що, попри те, що керамічне виробництво у Волокитинім проіснувало недовго, проте ввійшло в число кращих підприємств галузі художньої кераміки першої половини XIX століття.

Відтак, завдяки поєднанню майстерності місцевих учнів і робітників, кріпаків-гончарів із техніко-технологічними прогресивними західноєвропейськими досягненнями, що набули в процесі навчання в художньо-ремісничій школі від кращих фахівців французького керамічного виробництва, завод у селі Волокитине зайняв тверду позицію на ринку Російської імперії, іноді конкурував з Імператорським фарфоровим заводом у Петербурзі. Як наслідок, велика кількість виробів опинилася в приватних зарубіжних колекціях, і вітчизняні музеї не в змозі представити рівноцінні експозиції Волокитинського фарфору задля навчання майбутніх майстрів української керамічної школи.

Отже, однією з форм освіти на території України в першій половині XIX століття було неформальна освіта учнів-кріпаків, навчання яких відбувалося в поміщицьких приватних художньо-ремісничих школах запрошеними із-за кордону фахівцями. Можемо дійти висновку, що поєднання народних традицій гончарства та освоєння технічних знань учителів-іноземців зумовило високий художньо-технічний рівень підготовки фахівців-кріпаків. Одним із доказів тому є побудована в 1857 році в селі Волокитине Чернігівської губернії Покровська церква, для оздоблення інтер'єру якої майстри та учні мануфактури виготовили

комплекс фарфорових виробів для забезпечення літургійного обряду православної церкви.

Під впливом активної та плідної освітньої роботи в Петербурзькій Імператорській академії мистецтв до початку ХХ століття в школах при фабриках і заводах застосовувалася система учнівства подібна до академічної.

На західноукраїнських землях, як і на підросійській території України друга половина ХІХ століття – період піднесення української фарфорової промисловості, швидкого засвоєння технологічних, естетичних новацій Західної Європи, зокрема наслідування зразків саксонських фарфорових виробів (фабрики в Баранівці, Городниці, Корці). У 1886 році при Львівській політехніці було створено керамічну станцію дослідів для гончарного промислу. Завдяки її художнім консультаціям утворилися гончарні школи в Коломиї (1876), Товстому (1886). Станція допомагала становленню фабрик Левинського у Львові та Захарієвича й Вернера в Глинську. Зокрема, істотний внесок у становлення підходів до фахової підготовки майбутніх майстрів керамічної промисловості Галичини здійснив архітектор, професор Львівської політехніки І. Левинський, на фабриках якого провадилося практичне навчання учнів. При фабриках І. Левинського були відкриті найбільші на той час у Галичині фахові школи керамічної справи (Нога, 1999). Якщо подібні майстерні в західних регіонах України набирали щорічно на навчання 2–3 учні, то І. Левинський – до 10 осіб (Радкевич, 2010, с. 31). Усі подібні заклади освіти Галичини перебували під художнім керівництвом професора Львівської політехніки Ю. Захарієвича, прихильника українського народного мистецтва (Баран, 1994, с. 25). Таким чином, нові стилістичні принципи й естетичні засади спонукали до творчої співпраці народних майстрів і професійних художників.

Окрім загальновідомих великих фарфорових підприємств, було створено по всій Україні низку невеликих фабрик, які не витримали конкуренції з потужними мануфактурами та проіснували недовго.

Хронологічний аналіз історії закладів освіти з фахової підготовки майстрів художньої кераміки дозволив виявити подальший розвиток художньо-ремісничої освіти, що зумовлювався цілим комплексом соціокультурних і соціально-економічних чинників. За допомогою історико-педагогічного аналізу художньо-ремісничої освіти на теренах України XIX – початку XX століття виявлено такі заклади освіти, як ремісничі училища (з відділеннями підготовки фахівців галузі декоративного мистецтва), художньо-ремісничі школи, художньо-промислові школи, художньо-ремісничі відділення при технічних та інших закладах освіти. У другій половині XIX століття активно почали організовувати художньо-ремісничі школи, часто на базі художньо-ремісничої майстерні. С. Масленіцин з'ясував, що до подібних закладів освіти зазвичай набирали дітей віком 7–11 років. Їх навчали грамоті, основам ремесла та, що було інноваційним підходом до навчання декоративного мистецтва, основам академічного малюнка та історії образотворчого мистецтва. Створення художньо-ремісничих шкіл, як зазначає далі автор, було прогресивним явищем у розвитку промислів, проте раптове вирішення проблем підготовки нових кадрів майстрів декоративного мистецтва було неможливим (Масленицын, 1982).

Пильної уваги, на наш погляд, заслуговують найбільш відомі спеціальні заклади художньо-ремісничої освіти у сфері художньої кераміки, розташовані на території підросійської України досліджуваного періоду: Миргородська художньо-ремісничa земська школа (1894), Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа (1905), Макарів-Ярівська керамічна школа на Луганщині (1909), Гончарська школа в Дибинцях на Київщині (1910) та інші заклади освіти такого типу, що мали спільні організаційно-методичні проблеми.

З метою поширення технологічних знань, збереження й засвоєння мистецьких надбань із народної кераміки, зацікавленими особами було засновано кілька керамічних шкіл. Першу – в 1894 році в Опішні, головним завданням якої було «ознайомлення місцевих кустарів і молоді з

удосконаленими прийомами гончарної справи шляхом найму». Для заохочення учням виплачувалися гроші – від 1 до 5 крб на місяць (Українське гончарство, 1993, с. 269). Другу – Художньо-промислову школу імені Гоголя, було відкрито в 1896 році в Миргороді на Полтавщині. У цей період у багатьох інших селах України також відкриваються сільські ремісничі навчальні майстерні з 3-річним терміном навчання.

Для організації навчання молоді виготовленню кераміки в 1899 році було відкрито професійну школу в с. Підгуже. Учнів навчали виготовляти зразки посуду досить простого щодо художнього вирішення. Це можна пояснити низькою технологічною базою, що передбачала використання лише трьох видів полив. Кількість випускників школи в різні роки становила від 6 до 20 осіб. Згідно зі статутом, школа, що мала офіційну назву «Крайовий курс для керамічного промислу», мала здійснювати теоретичне та практичне навчання учнів із таких професій: майстер-випалювальник кераміки, урядник для підприємства, яке виготовляло цеглу, кахлі, дахівку, а також фахівець із вапна, гіпсу та цементу. Курс навчання тривав 2 роки (Нога, 1999, с. 146). За висловом Р. Шмагала, відставання мистецтвознавства, неправильне розуміння питань історії та теорії розвитку декоративно-вжиткового мистецтва не дали змоги побудувати програму та саме навчання в тогочасних художніх школах (Шмагало, 1992, с. 73).

У контексті нашого дослідження видається важливим аналіз діяльності гончарних шкіл підросійської України XIX – початку XX століття, на прикладі становлення закладу художньо-ремісничої освіти в містечку Глинськ Полтавської губернії Роменського повіту (нині Сумської області), на базі якої було організовано єдину на теренах України керамічну школу інструкторів. Зокрема, концептуальний аналіз наукових праць Є. Кочерженко, Н. Овчаренко, О. Пошивайла, Л. Федевич, В. Шеліхової, надав можливість виокремити фактори, що сприяли відкриттю закладу професійної художньо-ремісничої освіти та запровадженню навчання художній кераміці в Глинську:

1) гончарний промисел у краї був одним із найбільш поширених за чисельністю зайнятих у ньому майстрів;

2) відсутність сучасних технологічних знань і покращених знарядь праці потребував удосконалення навчання гончарів-кустарів.

У результаті наукового пошуку встановлено, що в умовах зубожіння селян і у зв'язку із малоземеллям для багатьох майстрів гончарство було єдиним джерелом існування (Шеліхова, 2009). Для підтримки розвитку кустарного промислу за сприяння земських установ у 1900 році було відкрито Глинську керамічну школу (на базі навчально-показової майстерні 1899 вищезгадуваної нами в контексті опису неформальної інституційної освіти), що сприяло розвитку шкільництва як форми привнесення професійних знань у середовище гончарів. Проєкт школи було розроблено в 1894–1895 роках (Федевич, 2005). Для реалізації проєкту у 1896 році було виділено 500 крб, а в 1897 – 1000 крб. У 1899 році Полтавська земська управа виділила кошти на облаштування та обладнання гончарної майстерні 2500 крб і на щорічне утримання 500 крб щорічно. Для будівництва окремої майстерні в 1900 році було виділено 1000 крб, а в наступному році ще 650 крб. Фінансування гончарні й надалі проводилося з казенних установ, наприклад, у 1906 році Роменським повітовим земством було виділено 6076 крб на потреби школи (Овчаренко, 2004). Ці факти й цифри свідчать про зацікавленість земських установ в успішному функціонуванні закладу освіти.

Як свідчить дослідження Н. Белько, до першочергових заходів земства в досліджуваний період належали: поширення технічних знань і керівництво навчальним процесом закладів художньо-ремісничої освіти, заготівля моделей і шаблонів, необхідних для правильної побудови виробів; постачання виробничих матеріалів; участі майстрів у виставках різних рівнів (Белько, 2009).

Як стверджує О. Пошивайло, до відкриття спеціалізованих гончарних шкіл організація виставок була єдиним шляхом привнесення технічних знань у масу сільського населення (Пошивайло, 1989).

Глинську професійну школу художньої кераміки, що мала початкову назву «Глинська керамічна школа» (1900–1908), було засновано на засадах традиційного гончарства. Школа готувала фахівців, які отримали ґрунтовні знання як технічних, так і творчих умінь і можуть виготовляти вироби різної складності, від утилітарних до високохудожніх. Така універсальна підготовка фахівців мала на меті, насамперед, поширення сучасних на той час технологічних знань і художньо-естетичних смаків у середовищі керамічного виробництва. Варто зауважити, наголошує Н. Ревенок, навчальна гончарна майстерня не була комерційним закладом освіти. Її основним завданням було навчання кустарів покращеної технології гончарного виробництва (Ревенок, 2017).

Дослідники гончарства відзначають, що гончарне виробництво на землях підросійської України в численних зразках домашнього вжитку привертало увагу широкого кола споживачів гончарної продукції довершеністю форм і вишуканістю своєрідної стилізованої орнаментації (Предметы кустарной, 1881). Ці факти, на наш погляд, засвідчують високий рівень майстерності гончарів зазначеного краю. Саме тому заходи земських установ були спрямовані на запровадження в кустарному промислі нових технологій, властивих промисловому виробництву, а ремісників-гончарів заохочували до виготовлення фабрично-заводської продукції (Школьна, 2008).

Вважаємо за необхідне відзначити участь земських установ у становленні професійного навчання гончарів на початку ХХ століття за напрямами організаційної діяльності:

- культурно-просвітницький (популяризація кустарного виробництва шляхом залучення майстрів та учнів до виставкової діяльності; фінансування виставкових заходів (доки не функціонували заклади художньо-ремісничої освіти, земські діячі вважали організацію виставок єдиним шляхом поширення технічних знань у середовищі сільського населення);

- мистецько-художній (сприяння збереженню й поширенню народних традиційних мотивів поряд із новими течіями в декоративному мистецтві у виробах учнів);
- соціальний (поліпшення життєвого рівня гончарських господарств, допомога у фінансуванні навчання гончарству дітей);
- торговельний (утворення складів зі збуту виробів майстрів та їхніх учнів);
- економічний (організація функціонування та фінансування закладу освіти (запрошення викладачів і майстрів із гончарства, участь у будівництві приміщень, придбання обладнання для лабораторії, постачання хімічних реактивів, сировини тощо).
- освітній (відкриття художньо-ремісничої майстерні та реорганізації закладу освіти для навчання майстрів-гончарів).

У справі посилення ролі закладів мистецької освіти XXI століття важливим є досвід діяльності гончарних шкіл-майстерень, що функціонували на початку XX століття на Сході України. Зокрема, гончарної школи в Глинську, що від 1909 року стала єдиним закладом освіти з підготовки інструкторів гончарного виробництва в Російській імперії.

Уже на початок XX століття Глинська керамічна школа мала два великих одноповерхових цегляних будинки. В одному з них мешкали директор (першим директором був А. Реріх) та вчителі, а другий будинок функціонував як інтернат для учнів. Навчальні й виробничі дерев'яні корпуси були розташовані окремо. Там знаходилися аудиторії, лабораторії, горн, муфелі, верстати, майстерні для практичних робіт, склади для сировини, палива, готових виробів, музей (Овчаренко, 2004).

Важливо зазначити, що під час трирічного навчання в школі проводились уроки загальноосвітніх дисциплін, з малювання, скульптури, гіпсово-модельної справи, креслення, хімії, фізики. Крім того, провадилися практичні заняття в лабораторіях із технології кераміки та, навіть, з аналітичної хімії. Кожного дня за розкладом

відбувалися теоретичні заняття протягом чотирьох годин і стільки ж часу відводилося на практичні заняття, на яких учні навчалися виготовляти гіпсові форми, відливати вироби, вивчали режим сушіння та особливості процесу випалу. Серед навчальних виробів були кахлі, черепиця, облицювальна плитка, вази, посуд. На гончарних станках виробляли вміння виточувати авторський посуд і розмальовувати його ангобами (кольоровими глинами) й кольоровими поливами. Склад учнів постійно, змінювався, наприклад, 1902 році до учнів майстерні було зараховано лише 5 осіб – дітей місцевих гончарів заохочуваних стипендією від земства 2–3 крб (Овчаренко, 2004).

Відвідували шкільні виробничі майстерні й місцеві гончарі, які мали бажання ознайомитися з новими пристроями та технологічними процесами. Цього року значно зросло фінансування новоствореного закладу освіти – 2587 крб 31 коп (Отчет Роменской уездной земской управы, 1903). Навчання в Глинській гончарній школі було безкоштовним, освітній процес полягав у ознайомленні учнів із процесами: добування глини, приготування глиняної маси, виготовлення виробів, сушіння, випалювання, приготування полив чи ангобів для розпису. Залежно від здібності учня (яких у 1903 році налічувалося 14 осіб) розмір стипендії коливався від 2 до 6 карбованців (Отчет Роменской Уездной Земской управы, 1904). Діяльність закладу освіти здійснювалася під загальним наглядом професора керамолога О. Соколова (Соколов, 1903), завдяки діяльності якого школою зацікавилося Міністерство землеробства і державного майна, й у 1904 році діяльність майстерні перевіряла комісія, що здійснила перевірку рівня знань вихованців. На стан опановування технологіями та прийомами, відмінними від кустарного місцевого виробництва інспектори звернули особливу увагу (Федевич, 2008). За висновком комісії стан фахової підготовки учнів школи визнати задовільним (Журналы и доклады XX XIX очередного Роменского уездного земского собрания, 1904). Учнів було поділено на три групи з трирічним терміном навчання.

Вагомою проблемою школи була відсутність керівника – фахівця керамічної справи. Серед запрошених на посаду викладачів у Глинську були фахівці з Будянської фарфорово-фаянсової фабрики М. Кузнецова В. Маркін та П. Забело, а також П. Доброріз, який був випускником Миргородської художньо-промислової школи імені М. Гоголя. Крім того, працювали практиканти М. Кисіль і П. Сіотко та випускники школи (Федевич, 2005). Від 1906 року художнім керівником Глинської школи було призначено випускника Коломийської гончарної школи Й. Білоскурського, який запровадив новітні техніки, неігноруючи місцевих традицій (Шмагало, 2001).

Фактично, до 1908 року школа існувала без навчальної програми, виключно, як практична майстерня, в якій учні засвоювали навички ручного вільного формування, формування за допомогою гончарного круга й формування в гіпсові форми. Для засвоєння технології оформлення посуду, практикувалося навчання копіюванню мотивів декору за зразками (Кочерженко, 1991). У 1908 році завідувачем майстерні став запрошений зі столиці консультант (інструктор) Альберт Гофман, який свого часу здобув ґрунтовну освіту за кордоном; разом із професором О. Соколовим розробили трирічну Програму навчання, що передбачала фахову підготовку майстрів-керамістів. Аналіз програми вказує, що вона враховує поетапне вивчення процесів гончарного виробництва, – від простого до складного, програма повністю спрямована на підготовку майстра-практика.

Приїзд фахівця-керівника, укладання нової програми навчання, забезпечення можливості здобувати освіту учнями з інших повітів і губерній сприяли реорганізації закладу (Соколов, 1913). Таким чином, Глинську керамічну школу 1909 року було реорганізовано в Глинську школу інструкторів із гончарного виробництва, єдину в Російській імперії, яка займалася підготовкою інструкторів керамістів. Це стало першим кроком розв’язання нагальної проблеми нестачі кваліфікованих кадрів в умовах зростаючого виробництва як у губернії, так і в державі

взагалі (Шмагало, 2001). Разом із тим, школа була центром удосконалення гончарної майстерності гончарів-практикантів. Нова система організації навчання та відповідне технічне оснащення мали позитивний вплив на формування фахівців-інструкторів і художників гончарного промислу (Борисенко, 1973).

Наразі, починаючи від 1909 року, відповідно до «Програми», ухваленої земськими зборами та затвердженої Головним Управлінням Землевлаштування і Землеробства (Санкт-Петербург), трирічний курс навчання передбачав вивчення комплексу фахових дисциплін, і окрім практичних умінь, значна увага приділялася вивченню теорії. Теоретична складова фахової підготовки майстрів-керамістів включала неорганічну хімію, мінералогію, геологію, технологію керамічного виробництва. Крім того, належна увага приділялася викладанню загальноосвітніх дисциплін (Отчет о деятельности Глинской, 1908).

Практична складова передбачала вдосконалення знань гончарів зі способів приготування сировини, засвоєння навичок приготування суміші для ліплення та для роботи на гончарному крузі, зберігання глиняної маси й виробів тощо. Особлива увага в практичній роботі приділялася роботі з хімічними сполуками, змішуванню кольорових мас, приготуванні поливи, глазурі тощо (Федевич, 2010). Окрім того, зазначимо, що навчання починалося від 14 років і передбачало етапність і поступове ускладнення процесів виробництва й вивчення технологічних прийомів (Овчаренко, 2004), що засвідчило врахування вікових можливостей учнів. Крім того, усі етапи роботи учні здійснювали самостійно (під наглядом майстра, зрозуміло) й повинні були вміти пояснити як саме виконувати той чи інший хід роботи (Журналы и доклады, 44 очередного Роменского, 1909), що важливо для методичної підготовки майбутнього викладача.

Отже, Глинська художньо-керамічна школа – це була єдина школа гончарного виробництва в Російській імперії досліджуваного періоду обладнана керамічною лабораторією хімічних матеріалів. Станом на

1909 рік під наглядом інструкторів різного фаху в закладі художньо-ремісничої освіти навчалося 60 студентів віком від 15 до 30 років (Заїка, 2016). Для засвоєння навичок необхідних майбутньому керівнику студенти долучалися до ведення окремих прибутково-витратних грошових і майнових книг. Зазначимо, що в школі інструкторів старшокурсники проходили практику проведення теоретичних і практичних занять для учнів молодших курсів. Такий підхід вважаємо важливим для педагогічного досвіду майбутнього керівника. Важливо додати, що Глинська школа інструкторів функціонувала у співпраці з іншими гончарними закладами освіти, приймала випускників на проходження практики, надавала допомогу в проведенні лабораторних досліджень (Отчет Полтавской Губернской Земской Управы, 1912).

Події 1917 року змусили директора школи А. Гофмана залишити заклад. У цей час місцевий житель Сергій Митрофанович Зінов'єв (1885–1943), який ще до війни 1914 року закінчив Харківський університет, повернувся з фронту та прийшов до керамічної школи працювати викладачем мінералогії. Його батько, Митрофан Іванович, відомий художник, був учителем малювання. Прийшов на викладацьку роботу з народної скульптури й місцевий житель Яків Манько, який ще до революції навчався в Москві (Кочерженко, 2000). Керамічною школою почала керувати шкільна рада, отримуючи розпорядження від місцевої влади.

Керамічні твори учнів школи інструкторів з успіхом експонувалися на виставках різних рівнів. Як зазначила Л. Федевич: «Вироби Глинської керамічної школи вирізняються стилістичною єдністю та самобутністю, не дивлячись на те, що зазнали різноманітних впливів. Так, впливи місцевого традиційного гончарства особливо помітні при аналізі форм керамічних виробів – це дещо видозмінені горщики, глечики, макітри, куманці, барила тощо. Належне місце займав тут і сучасний стиль, що отримав назву модерн, або ар нуво» (Федевич, 2008). За словами А. Заїки, саме завдяки впливові ідей цього європейського стилю стала можливою

практика поєднання ручної праці та новітніх технологій в українському народному гончарстві (Заїка, 2016).

Вироби глинської художньо-керамічної школи XIX – першої третини XX століття належать одночасно до художньої та матеріальної культури України. Доцільно підкреслити, що з плином часу вони набули статусу музейних та антикварних пам'яток.

Художні стильові направлення в мистецтві кераміки взагалі та глинського гончарства зокрема вивчали такі вітчизняні мистецтвознавці, як Є. Кочерженко, Л. Овчаренко, О. Пошивайло, Р. Шмагало, В. Міщанин, Ф. Петрякова, Н. Ревенок, Л. Федевич, В. Ханко, О. Школьна, В. Щербак та інші. Вони застосовували архівні, іконографічні дослідження, виявляли стилістику творів, особливості виготовлення художньої кераміки, їх техніко-технологічні та художньо-стилістичні відмінності.

У XIX – на початку XX століть в Україні побутували два різновиди, два напрями виготовлення кераміки, які постійно впливали один на одного:

- промислове виробництво;
- ремісниче форма виробництва, яка наслідувала традиції народного гончарства.

Такий взаємозв'язок позитивно вплинув на розвиток художнього стилю в оформленні та розписі глинської кераміки означеного періоду.

Важливим чинником у вивченні української професійної кераміки є виявлення запозичень іноземних культурних і стилістичних елементів, які за твердженням дослідників, місцевими майстрами поєднувалися з кращими національними традиціями. Кожна вітчизняна школа художньої кераміки, зазнаючи впливу іноземних модних течій, по-своєму переосмислювала кращі європейські тенденції формотворення й оздоблення художніх виробів і поєднувала їх з народними традиційними. Слід зазначити, що українське народне художнє гончарство, яке досягло свого розквіту наприкінці XIX століття, у період піднесення українського

стилю модерн збагатилося новими формами художніх виробів та елементами їх оздоблення, запозиченими від народного традиційного гончарства. Як стверджує А. Заїка, Глинська керамічна традиція має глибоке коріння, що сприяло у XVIII столітті появі перших організованих цехових об'єднань майстрів-керамістів, у виробах яких помітні як античні, так і давньоруські елементи. Орнаментація виробів була представлена також характерними на той час елементами барокового мистецтва (Заїка, 2016). Цю думку поділяє А. Макаров, який вважав найголовнішою заслугою мистецтва бароко в історії української культури – передачу естетико-філософських поглядів, характерних для української ментальності – це і пишність барв, вишукані орнаменти, і в той самий час – ледь вловимий відтінок суму (Макаров, 1994, с. 211). О. Школьна, розглядаючи асортимент керамічних виробів кінця XIX – початку XX століття зазначає, що з епохою модерну звільнило українську кераміку від нашарувань попередніх стилів, демократизувавши професійне виконання творів (Школьна, 2008, с. 119–120). Так, наприкінці XIX – на початку XX століття професійна (промислова) кераміка потрапила до побутового вжитку пересічних українців, частково витіснила народне гончарство та предмети побуту виготовлені з металу, кістки, рогу.

Загалом, як стверджує Н. Ревенок, українська керамічна промисловість на початку XX століття перебувала в кризовому стані. Попри достатню кількість і доступність добірної сировини й наявне необхідне технічне оснащення, якість виготовленої керамічної продукції була дещо нижчою від європейської або російської. Причиною, на думку авторки, було орієнтування підприємств керамічної галузі лише на копіювання європейського фарфору, тоді як у Європі в цей час створювали новітні дизайнерські вироби (Ревенок, 2017, с. 174–179). Зокрема, значний вплив на Глинську керамічну школу на початку XX століття справили іноземні майстри. Так, з появою викладача Петербурзького училища барона А. Штігліца (який викладав креслення), композиція виробів почала поступово наближатися до німецького модерну. Народні традиції

поступово втрачали роль основних орієнтирів. Насамперед школа була орієнтована на опанування тогочасних технологічних знань. З цією метою необхідно було запрошувати іноземних викладачів. Відтак, на посаду директора було запрошено Альберта Гофмана – кераміста-технолога, а лабораторні заняття проводив викладач на прізвище Ульріх, теж німець за походженням. Водночас запрошували вчителів із Петербурга, які навчали вихованців живопису, гармонії кольорових сполучень. Означені дисципліни покликані розвинути в учнів уміння, необхідні для художньої обробки кераміки. Разом із тим, деякі учні все ж працювали спираючись на традиційні народні техніки, зокрема Павло Іванченко, а також Й. Білоскурський, котрий гравіював по побіленому черепку (Шмагало, 2001, с. 130). Змінити ситуацію намагався Лев Крамаренко, котрий очолив школу 1919 року. Проте, працюючи в умовах громадянської війни, неможливо було кардинально переглянути принципи навчання (Рецензія: Українська професійна кераміка першої половини ХХ століття, 2012). Як уже зазначалося, у 1920 році школу було переведено до Межигір'я, що, своєю чергою, теж вплинуло на призупинення розвитку глинської керамічної школи.

Важливо зауважити, що наслідуванню модерністських течій у глинській кераміці сприяв також ріст товарообміну як на внутрішньому, так і на міжнародному ринку. Крім того, на прискоренні розвитку керамічного виробництва, певним чином відобразилося поліпшення демографічного стану в регіоні, що забезпечило наприкінці XIX століття приріст робітничої сили й пожвавлення промисловості. Нові масові недорогі й одночасно досить якісні керамічні товари почали витісняти традиційні народні вироби, в тому числі гончарні й керамічні (виконані за народними традиціями), які також формували попит на вироби певного модного стилю. Це стало однією з причин занепаду традиційних промислів. Глинська керамічна школа, хоч і зазнала різноманітних впливів, зберегла свою художню виразність, що ґрунтувалася на місцевих традиціях. Не останнє місце в дотриманні принципів культуровідповідності в навчанні відіграв новий у досліджуваний період

художній стиль – модерн, а точніше один із його напрямів – ар деко, що ґрунтувався на дотриманні національних традицій у декоративному мистецтві. Як зауважує А. Заїка, саме завдяки впливові ідей цього європейського стилю стала можливою практика поєднання ручної праці та новітніх технологій в українському народному гончарстві (Заїка, 2016).

Варто вказати, що мистецький стиль ар деко (франц. art deco – декоративне мистецтво) – назва одного з напрямів модерну кінця XIX – початку XX століття, належить не в цілому до нового мистецтва, яке стало надзвичайно різноманітним та вільним, а до одного з напрямів – декоративно-орнаментального, що грунтувалося на національних, народних традиціях, відмінних у кожному регіоні України. У розробці виробу велика увага приділялася стилізованому рослинному узору, гнучким текучим формам, що виразно відображено в оздобленні кахлів глинської керамічної школи початку XX століття (Ревенок, 2017; Федевич, 2008; Школьна, 2008).

За свідченням В. Ханка, вироби глинської гончарні, демонструвалися на Всеросійській виставці кустарної промисловості в Санкт-Петербурзі (1902), у павільйоні полтавської кераміки, де отримали схвальний відгук О. Бенуа, який відмітив полтавські тарелі та чудовий, справді античних форм посуд (Ханко, 1993). У 1910–1911 роки на виставці в Петербурзі Глинська керамічна школа отримала відзнаку – грамоту та срібну медаль. Весь асортимент глинської гончарні, запевняє Л. Федевич, сягає 70 найменувань (Федевич, 2008) (див табл. 3.1).

Темі ар деко в мистецтві кераміки присвячено чимало праць, серед яких заслуговує на увагу публікація О. Школьної, де авторка простежує еволюцію цього стильового напряму від початку розвитку до занепаду та зазначає, що існував ще й «перестиглий» варіант ар деко, який, правомірно, може називатися «рафінованим». Власне, саме він трансформувався в радянський ампір, коли в розвитку виготовлення керамічного посуду, зокрема фарфорового, з’явилися соцреалістичні композиції, портрети діячів і героїв, а орнамент був замінений на покриття кольором і золотими стрічками (Школьна, 2009, с. 298).

Таблиця 3.1

Класифікація керамічних виробів, що виготовлялися майстрами й учнями XIX – початку XX століття

Вид	Асортимент
Архітектурні елементи	Вироби для оздоблення екстер'єрів та інтер'єрів житлових і громадських будівель: панно, розетки, вставки, медальйони тощо
Обладнання житла	Кахлі для печей, плитки для підлоги, стін, вікон тощо; свічники, вази, тарелі, плакетки
Посуд побутовий та обрядовий	Посуд для святкового столу, для приготування та зберігання їжі, для зберігання та транспортування продуктів: миски, полумиски, горщики, чашки; фігурний декоративний посуд (ліплені посудини у вигляді тварин: баранів, левів, грифонів, козликів, коників)
Культові та обрядові предмети	Іконки, кадильниці, кропильниці, хрести, свічники, лампадки тощо
Прикраси	Намисто, сережки, кулони, ґудзики тощо
Іграшки	Забавки для дітей: тарахкальця, свистунці у вигляді пташок, коників, вершників; дитячий іграшковий посуд (мисочки, тарілочки, горнятка)

Аналіз розвідок О. Школьної виявив, що характерними елементами в керамічних виробах більш пізнього стилю модерн є пластичність форм, умовність і динамічність орнаментальних елементів композиції, хвилясті лінії та площинні візерунки, перероблення старих художніх форм і прийомів розпису, в основному ручним способом. Разом із тим, зазначає дослідниця, поширеними на межі кінця XIX – початку XX століття були зображення стилізованих квіток, запозичених із природи, пейзажні та рослинні композиції, зображення птахів і тварин або окремої квітки, розташованої по всій поверхні виробу. Стиль модерн проіснував близько двадцяти років (1890–1910 рр.), а поштовхом до його появи став інтерес європейців до японського мистецтва, констатує авторка. Особливості еволюції такого художнього стилю першої половини XX століття, як ар деко спорідненого та укоріненого в модерні спостерігаються в різних

його трансформаціях (від модерністських ідей до функціоналізму) (Школьна, 2009, с. 295). Для кольорової гами стилю ар деко притаманні відкриті інтенсивні, яскраві кольори, використання хроматичних контрастних площин темних відтінків і півтонів, зокрема, шляхетних коричнево-вохристих, рожево-бузкових, вогняно-червоних, бордових і вохристо-цеглястих, зеленуватих відтінків. Значний вплив стилю ар деко проявився в таких художніх напрямах, як конструктивізм, кубізм і футуризм (Школьна, 2009, с. 296).

Назва ар деко закріпилася за цим напрямом пізнього модерну на Міжнародній Паризькій виставці 1925 року (Міжнародна виставка сучасних декоративних і промислових мистецтв). На виставці вперше представлені на світовому рівні вироби глинської керамічної школи отримали Золоту медаль.

За словами С. Лупій, суспільно-політичне та мистецьке життя країни 1920–1930-х років вносило в розвиток кераміки свої корективи. У прикладному мистецтві насаджували й реалізовували канони соцреалізму, не враховуючи його специфічну художню природу, обумовлену утилітарною функцією (Лупій, 2012). Н. Ревенок зауважує, що керамічні вироби 1920–1930-х років здебільшого подібні до раннього європейського ар деко. У 1920–ті роки поряд із мистецтвом плаката в стилі агітаційного фарфору було створено чимало цікавих виробів, де в розписі використовувалися різні революційні гасла, емблеми та композиції зі сценами побуту (Ревенок, 2015, с. 157). Це, очевидно, пов’язано з тим, що керамічна промисловість постійно розвивалася та модернізувалася, у виробничий процес упроваджували як технічні, так і творчі нововведення. Саме тому в оформленні художніх виробів усе більш актуальною ставала політично зорієнтована тематика. Таким чином, порівнюючи стильові тенденції творів промислової кераміки й вироби глинських майстрів 1920–1930-х років простежується тяжіння виробів останніх до усталених традицій ар нуво, що не отримали впливу більш пізнього напряму європейського модерну як ар деко. Поділяємо думку О. Клименко про те,

що розвиток кераміки в досліджуваний період пов'язаний із модерном, для напрямів якого було характерно використання, в тому числі й народних декоративних композиційних елементів, з поєднанням національного та сучасного (Клименко, 1993, с. 145).

У ході дослідження встановлено, що серед традиційних керамічних центрів України, вироби Миргородської, Опішненської та Глинської шкіл вирізняються незвичними для свого часу бароковими ознаками. Варто також окремо відзначити Глинську керамічну школу, що серед полтавської кераміки вирізнялася прогресивними технологічними підходами та особливою стилізацією, що простежується в застосуванні кольорових ангоб для виконання чітких, виразних орнаментів. Обігрування рослинних мотивів, що зустрічаються в розписах глинської кераміки початку XX століття, за влучним висловом Л. Федевич, виглядають як такі, що пройшли подвійну стилізацію, спочатку в народному мистецтві XVII – XVIII століття, а пізніше – на початку XX століття, у результаті переосмислення барокових орнаментів майстрами-керамістами Полтавщини, які працювали в новому модерністському напрямі – ар деко. Таким чином, орнаменти глинської кераміки, виокремлюються в самостійну художню школу, зі своєю особливою виразністю, художнім стилем, що поширюється через інструкторів-технологів, випускників школи, в середовищі ремісників-гончарів усього регіону та, особливо підкреслимо, визнається у світі (Федевич, 2008).

Отже, стилістичні особливості форм та орнаментики глинської художньо-керамічної школи (в основі якої закладені традиції народного гончарства) були позначені впливом модерну, особливо тих напрямів, що ґрунтувалися на національній художній традиції та новаторському переосмисленні народного мистецтва, що загалом було характерно для декоративного мистецтва першої третини XX століття.

Важливо вказати, що в 1912 році Й. Білоскурський організував виставку творчих робіт учнів гончарної школи (Лащук, 1971). 1913 року на Другій Всеросійській кустарній виставці в Санкт-

Петербурзі, на якій було виділено окремий відділ, де інструктори глинської школи демонстрували як зі шматка глини виходить та чи інша форма (Соколов, 1913, с. 5–6). Ці дані свідчать про проведення майстер-класів із гончарства на культурно-масових заходах. Отже, активна виставкова діяльність виконувала важливу роль популяризації традиційних видів декоративно-прикладного мистецтва України. Крім того, вироби глинських майстрів-гончарів, що з успіхом експонувалися на виставках різних рівнів, привернули увагу знавців народної творчості. У результаті, наприкінці XIX століття передовою інтелігенцією було започатковано колекціонування кращих зразків виробів народної творчості підросійської України, що з успіхом презентувались у Петербурзі, Москві, Києві, Парижі, Лондоні, Софії, Турині, Берліні та інших містах держави та Європи. Таким чином, можемо констатувати, що земська ініціатива щодо участі гончарів як майстрів, так і учнів у виставках знайшла позитивний відгук у закладах художньої освіти (Національний музей-заповідник, 2012).

Відтак, у Глинській школі інструкторів керамістів (1909–1918) було започатковано підготовку педагогічних кадрів, які мали ґрунтовну теоретичну підготовку, для осередків кераміки не лише в Східному регіоні України. Випускники – майстри-технологи гончарного виробництва працювали не тільки на фабриках підросійської України, а й по всій Російській імперії.

Проведене нами дослідження уможливило з’ясувати та схарактеризувати технологічні основи виготовлення виробів глинської кераміки, що в першій третині XX століття розвивалася двома шляхами: традиційного народного гончарства та професійної школи кераміки, зазначено їх взаємовплив.

Розглянуто традиції створення гончарного посуду в Глинську, висвітлено основні технологічні етапи виготовлення гончарних глиняних виробів: видобуток сировини; підготовка сумішей до роботи; лиття виробів, обробка на гончарному крузі чи моделювання способом

ліплення; декорування виробів; висушування; нанесення емалей; температурна обробка.

Встановлено, що збут виробів є завершальним і важливим етапом у гончарстві, який залежав від місця знаходження осередку, історично сформованих, сталих економічних і торговельних зв'язків, конкурентоспроможності гончарних виробів конкретно взятого малого осередку гончарства.

Констатовано, що майстри глинського осередку гончарства реалізовували свої вироби так само, як це робили майстри в Полтавському регіоні: самостійно, здаючи скупникам і по-різному. Встановлено, що гончарні вироби реалізовувалися на місцевих базарах та ярмарках, окрім цього, намагалися розширювати ринок збуту від сусідніх сіл і повітів, Полтави та інших губерній аж до Криму. Особливо в першій третині XX століття, внаслідок зростання конкуренції, спостерігалося розширення географії місць продажу. У зв'язку зі зростаючими масштабами індустріалізації, яка розпочалася в 1920-х роках, почався занепад гончарного виробництва, коли потреба в глиняному посуді виготовленому майстрами почала відпадати – на заміну йому починають приходити зручні металеві та фаянсові промислові вироби. Окрім того, запроваджувалася політика уряду, спрямована на знищення кустарщини, це виражалося в підвищенні податків, які кустарі-одноосібники часто не могли сплачувати.

З'ясовано, що на межі XIX–XX століть гостро постала необхідність удосконалення технологічних основ виготовлення керамічних виробів у глинській художньо-керамічній школі. Визначено шляхи реалізації задуму:

- збільшено кількість навчальних дисциплін професійної підготовки майстрів-гончарів: під час трирічного навчання в школі проводилися уроки з малювання, скульптури, гіпсово-модельної справи, креслення, хімії, фізики, загальноосвітніх дисциплін, а також практичні роботи в лабораторіях із технології кераміки і, навіть, з аналітичної хімії;

- удосконалено теоретичну та практичну підготовку: щодня учні були присутніми на теоретичних заняттях (чотири години) і стільки ж на практичних;

- розширено та оновлено зміст практичних занять, на яких студенти вчилися виготовляти гіпсові форми для тиражування керамічних виробів, відливати в цих формах за допомогою шлікерної маси керамічні вироби, вивчали режим сушіння й випалу;

- застосовано новітні технологічні методи виготовлення й оздоблення виробів: на гончарних станках училися виточувати індивідуальний авторський посуд і розмальовувати його ангобами й кольоровими поливами;

- поповнено асортимент виробів: це були кахлі, черепиця, облицювальна плитка, вази, посуд (понад 70 найменувань).

У розділі висвітлено також художньо-стилістичні особливості виробів глинської кераміки. Композиційне вирішення гончарних виробів XX століття будувалося за традиційною схемою, що в різних варіаціях глиняного посуду проявлялося як смугастий орнамент, на плічках широкі горизонтальні смуги нанесені мазками, на вінцях лінії тонші й розташовані вертикально, або навскіс домірними до горизонтальних ліній групами тощо. Композиція може дещо відрізнятися, тоді ускладнюються мазки на плічках, доповнюються концентричними лініями та смугами й діагональними елементами між ними, внизу орнамент доповнює кривулька й він стає триярусним.

Найхарактернішими рисами традиційних народних виробів глинської художньої кераміки загалом є: взаємоузгодженість художньо-осмислених пропорцій форм і композицій декору, обмежена кольорова гама розписів, поєднання геометричних та природних ліній, підкреслена червоним кольором обпаленої глини напружена форма виробу.

Встановлено, що розписом найчастіше прикрашали посуд: горщики, макітри, глечики, рідше миски. Орнаментацією найчастіше була прикрашена верхня частина посуду, плічки та вінця, що

відрізнялися відповідно до ужиткового призначення. Процес орнаментації виробу називався писанням, у повсякденній мові говорили «писата горщик», а орнаментація верхньої частини горщика вертикальними рисками називалася писати під гребінок. Декор виконаний глинами білого (побіл), червоного та темно-брунатного кольорів (окремо чи в їх поєднанні). Своєрідним є оздоблення теракотових (неполив'яних) виробів Полтавщини (до складу якої належить гончарний осередок Глинська), що вирізняється:

- по-перше: розгорнутими композиційними схемами;
- по-друге: багатством мотивів і елементів.

Констатовано, що крім посуду в Глинській художньо-ремісничій школі виготовляли кахлі: переважали теракотові кахлі з рельєфним декором (композиції хрещаті, сітчасті тощо).

У результаті пошуку виявлено, що з відкриттям професійної підготовки майстрів-гончарів у Глинську від 1901 року до початку 1930-х років було організовано систематичну навчальну та культурно-просвітницьку роботу, що призвела до виготовлення високохудожніх, технологічних керамічних виробів, які стали уособленням полтавського декоративного мистецтва початку ХХ століття. Все це стало можливим завдяки цілеспрямованій роботі з удосконалення технологічних основ виготовлення керамічних виробів, значний внесок у розвиток яких зробили викладачі й учні глинської художньо-керамічної школи. З'ясовано, що з появою в Глинську викладачів Петербурзького училища технічного малювання барона А. Штігліца народні традиції втрачають свою роль. Значення творчих орієнтирів здобув мистецький стиль ар деко кінця ХІХ – початку ХХ століття й належить не в цілому до мистецтва модерну, що відрізняється численними напрямами та стилями, а лише до одного з них – «флореального», або декоративно-орнаментального, що існував під гаслом – «назад до природи». Характерними рисами стилю ар деко є – покладена в основу народна

орнаментальна композиція, переосмислена в конструктивній побудові, у розробці якої домінує стилізація та переосмислення природних форм. Встановлено пріоритетний напрям розвитку українського гончарства на початку XX століття – творче поєднання традицій та новацій у народному мистецтві взагалі, у формах виробів глинських гончарів (наявність скульптурних елементів) та в розписах глазурованої кераміки, що поєднані з напруженим силуетом виробів.

Зроблено висновки про те, що Глинська художньо-керамічна школа стала уособленням відродження української культури, одним із перших представників національного мистецтва в новому модерністському світовому культурному просторі та вдалого поєднання традиційного й сучасного в мистецькій освіті. Доказом цьому є виготовлення високохудожніх, декоративно орнаментованих кольоровими ангобами й емалями творів глинських майстрів, які зробили великий внесок у вишуканий стиль полтавської кераміки першої половини XX століття. Визначено, що серед полтавських осередків глинську кераміку вирізняють розписані площини орнаменту та чіткі контури малюнка, виконані технікою ритування по сирому черепку. У дослідженні доведено, що орнаменти глинської професійної кераміки набули мистецької самостійності та самобутності, оскільки своєрідно адаптовані до різновидів керамічних форм і флореального стилю ар нуво в оздобленні виробів (посуду, кахлів, елементів скульптурних зображень) на основі традицій регіонального гончарства, що ознаменувало творче поєднання традицій та новацій у народному мистецтві.

Крім детально розглянутої нами історії функціонування глинської художньо-керамічної школи на західноукраїнських землях від кінця XIX століття було організовано низку гончарних шкіл у Коломиї (1876), с. Товстому (1886), Підгір'ї (1994), Тисмениці (1903), Ужгороді (1900), Виноградові (1892), Хусті (1902) та інші подібні заклади освіти.

У 1905 році художник В. Розвадовський заснував у Кам'янці-Подільському художньо-промислову школу з інтернатом для сільських

дітей. Організатор виставок народних картин В. Розвадовський у 1904 році з ініціативи Кам'янець-Подільської міської управи виклопотав у Петербурзькій Імператорській академії мистецтв згоду на відкриття в місті художнього училища з відділами прикладних мистецтв – гончарного й різьбарського, а також інтернату для 20 учнів – дітей селян. Восени 1905 року школу було обладнано й укомплектовано досвідченими викладачами (Кустарные промыслы Подольской губернии, 1916, с. 100).

На початку ХХ століття художниками й теоретиками мистецтва в професійних школах і училищах запроваджувалася нова система навчання, згідно з якою майбутніх майстрів художнього ремесла навчали за програмою, запозиченою у Вищій професійній школі прикладного мистецтва. Вперше майстрам викладали основи академічного малюнка, креслення, ознайомлювали з історією мистецтва з огляду на специфіку майбутнього ремесла, вчили компонувати, робити стилізацію предметів давнього мистецтва тощо. Як зазначив С. Маслєніцин, виховання за новою програмою давало можливість підвищити грамотність нової зміни кустарів, ознайомити їх з основами професійного мистецтва та, разом із тим, позбавило можливості органічно, з перших рук, навчатися ремесла, оволодівати під час спілкування з досвідченими виконавцями їхньою традиційною технологічною, а також образною системою (Масленицин, 1982, с. 83).

Зміна художньо-естетичного напряму діяльності Кам'янець-Подільської художньо-ремісничої школи виключно на прикладний (кустарний) зміст, потребувала заміни керівника з художньою освітою на особу з вищою технічною освітою. Вважалося, що така заміна сприятиме поліпшенню підготовки майбутніх інструкторів із гончарства. У подальшому в цьому закладі освіти впродовж 3 років здійснювалася художня підготовка молоді із 46 годинним навантаженням на тиждень упродовж кожного року (Радкевич, 2010).

Аналіз навчального плану вказує на розподіл предметів за напрямами, запровадження загальноосвітніх дисциплін, мистецькі й фахові спеціальні предмети. У ході навчання перевага надавалася моральному й загальнокультурному розвитку учнів (запроваджено розширений зміст загальноосвітніх предметів, значна увага виховній роботі: відвідування концертів, театру тощо). Однак, через незадовільну організацію освітнього процесу, Губернський Комітет припинив субсидії на утримання школи та інтернату. Викладачі роз'їхалися, і 1908 року школа припинила своє існування (Кустарные промыслы Подольской губернии, 1916, с. 101).

Становлення й розвиток українських шкіл художньо-ремісничого навчання молоді наприкінці XIX століття відбувалося в складних політичних умовах. Їх відкривали переважно на пожертви заможних громадян, а на Галичині – ще й завдяки фінансовій підтримці представників церкви. Піднесенням промислів Галичини через розширення мережі художньо-промислового шкільництва й далі займалася Крайова комісія зі справ домашнього й рукодільного промислу (Радкевич, 2010, с. 30). Про це свідчить значна кількість експонатів із нововідкритих шкіл, представлених на Крайовій виставці в Кракові в 1887 році. Наприклад, вироби Коломийської навчальної школи були нагороджені срібною медаллю. Завдяки старанням Комісії на той час постало 15 художньо-промислових шкіл, 17 шкіл «крайових» і «повітових». У 1894 році вже діяло 310 художньо-промислових шкіл (Нога, 1999, с. 144). Так, у 1876 році в місті Коломия було створено гончарну школу, статут якої зобов'язував розвивати спадщину О. Бахматюка. Зазначений заклад освіти завжди спирався на традиції народної кераміки, проте різні зміни стосовно організаційних засад і керівництва впливали на художню орієнтацію школи й підштовхували до різноманітних, часто полярних творчих пошуків. Коломийська Гончарна школа, керуючись принципами народної кераміки, успішно розвивалася до 1880 року, поки до керівництва не прийшов Георгій

Бехер, якому не вдалося поєднати власний технологічний досвід із місцевими традиціями. Австрієць увів до традиційного орнаменту гончарних виробів ультрамариновий колір. Відтоді почався занепад школи. Отже, маємо невдалі спроби поєднання європейських новітніх тенденцій із традиційним народним гончарним мистецтвом. Від 1886 року школа повільно почала відроджуватися під керівництвом В. Крицінського. З 1890 року починається справжній розквіт у зв'язку з приходом нової генерації викладачів О. Клімашевського, С. Дачинського. У Коломийській гончарній школі було створено велику кількість керамічних взірців (Шмагало, 2005, с. 173-173). Від 1914 року, як зазначає Р. Баран, гончарна школа в Коломиї орієнтувала учнів на традиції гуцульської орнаментики. Випускники гончарної школи з успіхом демонстрували свої вироби на багатьох виставках (Баран, 1993).

Гончарна школа в с. Товсте, що на Тернопільщині, завдяки реорганізації освітнього процесу, стала одним із важливих центрів підготовки керамістів України. Щорічно випускалося чотири-шість фахівців. Поряд із навчанням, учні та майстри виготовляли ще й різноманітну продукцію. Художні засади школи були зорієнтовані на традиції місцевого народного гончарства як за формою виробів, так і за створенням орнаментів. Оригінальністю відзначалося декорування за народним методом, так званим «рожковим», згідно з яким створювались оригінальні композиції. Школа продавала свої вироби на ярмарках, у крамницях.

Випускники школи працювали на керамічних фабриках України, Польщі, Румунії, Німеччини (Нога, 1999, с. 147).

Отже, до налагодження гончарного й фарфорового виробництва на теренах України XIX – початку XX століття долучалися російські та західноєвропейські фахівці. Окрім зв'язків із Західною Європою та Росією, між різними підприємствами в межах України існували тісні культурні й виробничі зв'язки. Для організації виробництва перших підприємств запрошували фахівців із Мейсена чи Відня, у яких навчалися місцеві

майстри, які переходили з одного виробництва на інше й формували спільні традиції. Іноді українські майстри проходили навчання в Західній Європі, а повернувшись звідти передавали свій досвід учням.

Взаємодія різних мистецьких шкіл на українському культурному полі збагачувалася залученням до освітнього процесу висококваліфікованих місцевих кадрів.

3.2. Навчання фахівців сфери художнього текстилю

До галузі художнього текстилю відносимо такі види декоративного мистецтва XIX – початку XX століття, як вишивка, ткацтво, килимарство, а також вибійка, мереживо, ґаптування, які в окреслений період вважалися жіночими ремеслами.

Аналіз літературних джерел засвідчив, що з усіх галузей художнього ткацтва килимарство було найтісніше пов’язано з народними традиціями й народним побутом; по всій території України килимарство розвивалося як народне, так і професійне (тобто створене майстрами з відповідною фаховою підготовкою). Установлено, що 1820–1840 роки – час найінтенсивнішого розвитку ткацького виробництва на західноукраїнських землях. Принагідно зазначимо, що найбільша кількість різних форм позаінституційної та інституційної освіти в галузі художнього текстилю, зокрема ткацтва, виявлено на теренах західної України досліджуваного періоду. Так, чисельність майстрів-ткачів у західних регіонах України з центрами в Коломиї, Станіславі, Стрию, Самборі, Тернополі, Золочеві, Бережанах, Львові, Жовкві та інших станом на 1840 рік досягла 45 тис. осіб. За останні 50 років їх чисельність, за підрахунками С. Сидорович, збільшилася на 20 тис. осіб (Сидорович, 1979, с. 27).

У ході наукового пошуку з’ясовано, що друга половина XIX століття відзначається занепадом ткацтва. Дрібні ремісничі майстерні та мануфактурні виробництва не витримували наступу машинної індустрії.

Також негативно позначилася на цьому процесі й діяльність скупників, що сприяла занепаду народних промислів і започаткуванню низки дрібних капіталістичних підприємств, що значно впливало на художньо-естетичні властивості ткацьких виробів. Від кінця XIX століття прогресивна інтелігенція порушила проблему про шляхи підтримки народних промислів, у тому числі й ткацького на сторінках місцевих видань, зокрема на шпальтах газети «Діло» (Герасимович, 1886, № 83-95; 1888, № 32) (Сидорович, 1979, с. 27). Також розпочалася активна діяльність земств та громадських організацій, зокрема «Ліга допомоги промислам», «Патронат для дрібних промислів» та інші. Завдяки спільним зусиллям передової інтелігенції, діячів громадських організацій і місцевих земських установ, на початку XX століття було відкрито ткацькі школи, організовано спеціальні відділи при закладах загальної освіти. Відтак, діяльність прогресивної інтелігенції, громадських товариств і спілок, приватних осіб (меценатів, попечителів), відкриття майстерень і курсів опанування ремесла (розглянутих нами в попередньому підрозділі) значною мірою сприяли заснуванню фахових шкіл галузі художнього текстилю. Так, у 1894 році в західних регіонах України постали промислово-ткацькі школи в Глинянах (1886), у Косові (1882), Заліщиках, Чорткові, Вікні (1884), Чернівцях, Коросні (1887) школа в Корчині та інших містах (Сидорович, 1879, с. 28).

Велике значення в підготовці фахівців художнього текстилю мали новостворені ткацькі школи, які часто організовувалися на базі навчально-показових майстерень. Зокрема, на західноукраїнських землях у найбільших осередках ткацького виробництва було організовано «Ткацькі товариства», при яких функціонували ткацькі школи, що виникли на базі майстерень. Це школи таких видів декоративного мистецтва, як: коронкарські, ґаптярські, ткацькі, робіт жіночих (Цуркан, 2019, с. 8). Крім того, відкривалися приватні та краєві школи художнього текстилю, наприклад, школа артистичного промислу (1882), Краєва школа ремесел для сиріт С. Скарбека в Дроговижі (1875),

Школа прикладного мистецтва М. Вексовної у Львові (1910), а також Коронкарська школа в Каньчузі, Крайова коронкарська школа в Закопане (з виробництва мережива) та інші (Цуркан, 2019, с. 7). Варто додати, що художньо-ремісничі школи крайові переважно мали однаковий характер статутів, які затверджувалися Краєвою шкільною Радою і Крайовим Комітетом з поправками на фахове спрямування школи. Конгреси порушували питання, спільні для конкретного фаху, з метою їх систематизації та вирішення.

Для формування аналітичного мислення, розвитку активності й самостійності поступово в методику викладання впроваджувалася наочність, навчальні підручники. Наприклад, для підготовки мереживниць у 1913 році було видано підручник з великою кількістю схем і малюнків (Давыдова, 1913). Водночас видавалися навчальні програми і методичні посібники для педагогів, які навчали молодь рукоділлю. Досвід професійного навчання молоді художнього ремесла пропагувався у «Віснику кустарної промисловості» (Вісник кустарної промисловості, 1976). З 1914 року прогресивні педагоги надавали великого значення естетичному вихованню підлітків, особливо під час навчання малюнку. Пропонувалося наблизити зображення до природи, навколишнього середовища, ввести цілу низку нових вправ, що сприяють розвиткові в підлітків естетичних почуттів. Наголошувалося на запровадженні вправ із виконання швидких начерків, малюнка з живої натури та екскурсій на пленер, художні виставки, у музеї. Водночас широко використовувався ілюстративний метод, який згодом буде названий принципом наочності. Цей метод допомагав розвивати в учнів образне мислення, окомір, здатність швидко запам’ятовувати характерні особливості художнього об’єкта, моделі. Учнів навчали критично мислити, оцінювати результати роботи. Кращі малюнки демонструвалися на стендах, що заохочувало учнів до змагальності в навчанні. Мотивувалася самостійність і творчість під час виконання художніх робіт (Радкевич, 2010).

Великий вплив на розвиток ткацтва в Галичині мав І Галицький конгрес ткацтва, скликаний 1890 року, де затвердили конструкцію ткацьких верстатів, систематизацію ткацьких виробів, погодили створення «Союзу Галицьких Спілок Ткацьких», установили номенклатуру на ткані крайові вироби (Цуркан, 2019, с. 11).

З'ясовано, що методика Р. Шалленфельд входила до програм галицьких жіночих фахових шкіл, а саме: програми школи жіночого рукоділля при жіночій школі сестер Бенедиктинок в м. Перемишлі, школи відділової жіночої в Кракові. Є підстави припускати, що методика Шалленфельд використовувалася в програмі фахової кравецької школи «Труд» (м. Львів), приватної фахової жіночої школи О. Василіянок у Львові, школи жіночих робіт у Тарнові, школи жіночих робіт у Новому Сончі. У результаті аналізу крайових шкіл доходимо висновку, що в більшості професійних шкіл навчання проводилося згідно із закріпленим Статутом, затвердженим Крайовою шкільною радою та Крайовим Комітетом із поправками на фахове спрямування закладу освіти. Вагомі методичні напрацювання в галузі ткацтва, батіка та орнаментальної композиції залишив теоретик мистецтва, художник, педагог К. Гомоляч. Автор розробив власну ступеневу систему у вивченні орнаменту від елементу до орнаментальних композицій. Важливим у методиці автора є твердження, що орнамент базується не на малюнку, а на ремеслі, оскільки матеріал та техніка виконання диктує пропорції, характер, пластику орнаментального наповнення виробу. Аналіз фондів Центрального державного історичного архіву м. Львова дозволив виявити форми текстильної мистецької освіти в Галичині у другій половині XIX століття – першій половині XX століття. Це промислові школи, навчальні майстерні, навчальні курси, мандрівні вчителі ремесла. Супутніми факторами, що сприяли поширенню освіти в галузі текстилю виступали ремісничі профспілки, друковані періодичні видання, музейні збірки, виставки (Цуркан, 2019, с. 10).

Художники-професіонали вважали за доцільне зберегти в програмах шкіл і училищ, що готували кадри для художніх промислів академічний малюнок, історію мистецтв, вивчення яких давало майбутнім народним майстрам можливість для творчого пошуку не тільки в межах традиційної культури, а й на основі професійного мистецтва (Масленицин, 1982, с. 101).

У 1890-х роках осередки ткацького промислу вже існували в Кросно, Корчині, Дембовці, Блажовій, Ясеніці, Домараджі, Глинянах, Косові, де з домашнього з часом утворився дрібний промисел і постали важливі ткацькі осередки. Виявлено, що в ткацьких школах послідовно вивчався процес створення різноманітних художніх тканин (ремізних та жакардових), починаючи від підготовки сировини та протягування ниток основи до готового виробу. Курс навчання формувався таким чином, щоб випускник ткацької школи володів знаннями та навичками для відкриття власної ткацької майстерні. Великий вплив на розвиток ткацтва в Галичині мав Перший Галицький конгрес ткацтва, скликаний у 1890 році, коли затвердили конструкцію ткацьких верстатів, систематизацію ткацьких виробів, погодили створення «Союзу Галицьких Спілок Ткацьких», установили номенклатуру на ткані крайові вироби (Цуркан, 2019, с. 11).

Одним із найважливіших ткацьких осередків на Гуцульщині був Косів із його околицями. У 1882 році з метою покращення стану ремесла було створено ткацьке товариство та ткацьку школу (Сидорович, 1957, с. 45).

У регіоні на початку XX століття працювали ткацько-килимарські школи – Косівська, заснована ткацьким товариством 1882 року та Городенківська (1883). Ткацтву навчали також і в Коломийській школі народного промислу (1895). Крім того, на Тернопільщині, починаючи з 1884 року існували ткацькі школи в Заліщиках та Чорткові (Никорак, 2004, с. 127).

На початку ХХ століття килимарством займалися майже в усіх районах, хоча широкої державної підтримки для поширення кустарного промислу не було. Популяризувала та сприяла розвиткові народних ремесел на Буковині переважно інтелігенція. Саме її зусиллями в 1873 році в Чернівцях було відкрито ткацьку школу (Дутка, 2007, с. 81). У Глинянах під керівництвом Я. Юрайди у 1887 році розпочала свою діяльність промислово-ткацька школа (Шульга, 1997, с. 90). У 1862 році у Львові було відкрито Промислово-рукодільну школу, 1875 – Школу художньої вишивки у Львові, ткацьку школу в Чернівцях. Товариством «Жіноча громада» створено відділи ткацтва в Закоп'янській школі, Глинянах (1887), Городенко (1883), Будзанів (1902) та інші (Шмагало, 2012, с. 169).

Поширенню художніх знань і вмінь серед молоді Галичини сприяла Перша Жіноча Промислова Спілка «Труд», заснована в 1900 році з головним центром у Львові. Для цього «Труд» відкрив бурсу для навчання дівчат «моднярського» ремесла на 25 місць із 3-річним терміном навчання. Навчали дівчат швейної справи, малювання, розкрою виробів та їх оздобленню вишивкою. Із щорічних звітів відомо, що бурса потребувала значних матеріальних затрат і що без них кінцева мета Спілки не була би досягнута. За мінімальну плату або взагалі безкоштовно учениці після закінчення одержували знання ремесла, ставали самостійними продуктивними членами суспільства. Челядницький диплом, виданий фаховою концесіонованою школою «Труд», давав підставу ученицям для отримання так званої «промислової карти», тобто права самостійно відкривати салони мод (Цимбалюк, 1998).

Чимало ткацьких центрів і шкіл виникло в цей час на Поділлі, серед них Немирівська килимарня княгині М. Щербатової. На початку ХХ століття лише в межах Летичівського повіту на Поділлі працювало десять навчально-показових ткацьких шкіл. У 1917 році було створено Кам'янець-Подільську губернську школу художнього килимарства і ткацтва. У центральному регіоні діяли заклади освіти: Художньо-

реміснича школа Київського жіночого товариства взаємодопомоги в Києві (1910), Художньо-реміснича школа Ю. А. Зелінської в Києві (1912), Художньо-реміснича школа С. Хрульова в Полтаві (1912).

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує аналіз тенденцій підготовки фахівців галузі художнього текстилю досліджуваного періоду в м. Кролевець Чернігівської губернії, оскільки друга половина XIX – початок XX століття відзначається піднесенням кролевецького художнього ткацтва на теренах підросійської України. Найвищим розквітом народної творчості вважається друга половина XIX століття, коли кролевецькі вироби знайшли розповсюдження по всій території Російської імперії й далеко за її межами. Важливо зазначити, що на початку XIX століття (час розвитку капіталізму в Російській імперії, коли був утворений великий Всеросійський ринок) у Кролевці проходили щорічні великі осінні ярмарки (Вознесенський та Воздвиженський), куди з'їжджалися торговці-скупники з різних місць Російської імперії. Очевидно, швидкий розпродаж кролевецьких тканих виробів у різних містах Росії посприяв великому попиту, а звідси – зростанню кількості ткачів та їх учнів

Наразі, у працях дослідників В. Доливо-Добровольської і А. Карася зазначається, що за 40 років (1855–1895) у Кролевці ткачів збільшилося у 8 разів (при зростанні населення міста всього в 1,5 раза), і, відповідно, зросла кількість тканих виробів (Доливо-Добровольская, 1894). За розвідками А. Карася, кролевецькі ткачі не були кріпаками. Вони були міщанами, майстри самі набирали учнів (Карась, 2002). Ткацтвом займалися переважно безземельні селяни. Це значною мірою сприяло збільшенню випуску продукції, удосконаленню орнаменту. Нерідко працювали цілими родинами, навіть семи-восьмирічні діти (І на тім рушникові, 2012).

Чернігівське губернське та Кролевецьке повітове земство намагалося підтримувати ткачів-кустарів, сприяючи тим самим розвиткові навчання кролевецького ткацтва (Очерк деятельности,

1904). Зазначимо, що серед усіх видів кустарних промислів саме ткацтво найбільше підтримувалося земськими установами матеріально.

Важливо зазначити, що з другої половини XIX століття ткацьке ремесло в основному спрямоване було на виготовлення рушників (Кочерженко, 2000; Пурига, 2018). Місцеве земство допомагало ткачам, щоб поставити цей промисел на належний йому рівень і впорядкувати збут рушників (Карась, 2005; Кобизький, 2007). Зокрема, для поліпшення оволодіння ткацьким ремеслом Кролевецьке земство у другій половині XIX століття доставляло майстрам і їх учням кращі зразки, методичні вказівки, посібники, повідомлення про покращення рецептів (фарбування пряжі) (Кибальчич, 1933). З цією ж метою у 1891 році за дорученням Міністерства державного майна Чернігівську губернію відвідала В. Доливо-Добровольська, яка вказала на необхідність упровадження виробництва кролевецьких виробів на більш досконалих і продуктивних ткацьких т. з. «верстатах-літаках» (Доливо-Добровольська, 1894; Излечение из отчета, 1904). Верстат-літак – це широкий двочовниковий верстат, на який треба більше зусиль, тому на них працювали здебільшого чоловіки (Спаська, 1959).

З двадцятого листопада В. Доливо-Добровольська організувала навчання ткачів на верстатах-літаках при сирітському будинку в Чернігові. Губернська управа звернулася до губернських зборів 1891 року з проханням відпустити в її розпорядження 500 крб для виписки декількох верстатів-літаків, а також для запрошення фахівця-майстра, який навчав би ткачів (О поддержании кустарных, 1897; По ткаческому, 1897; Отчет по кустарным, 1897). Подальша практика поширення верстатів-літаків показала, що вони охоче використовувалися ткачами та їхніми учнями.

З метою підвищення продуктивності праці й відповідно, заробітку майстрів, а також для вдосконалення ткацького виробництва, за сприяння земства 1 грудня 1909 року в місті Кролевець було відкрито Кролевецьку нижчу ремісничу школу з відділеннями ткацтва, гончарства, ковальської

справи. На початку 1910 року на засіданні Кролевецької міської думи обговорювалося питання про відкриття в місті ремісничо-кустарної ткацької школи та її роботу. У 1915 році у Кролевці цим промислом займалося 1826 осіб. Проте школа ткацтва не користувалася авторитетом серед ткачів. За спогадами ткача Івана Гринь, який згадував про навчання в ремісничій школі: «Дітям так обридло ткацтво, що ніхто не хотів у ткацький цех, бо майже кожний знав його».

Наразі, станом на 1 січня 1916 року в Кролевці діяла нижча ремісниче школа в якій крім ткацтва функціонували ще два відділення: слюсарно-ковальське, столярно-токарне. Всіх учнів в школі було 298 осіб (По Черниговской, 1916). Згідно з даними А. Карася, під час війни (1914) дітей навчали кролевецькому перебірному ткацтву, яке було вже відоме на весь світ (Карась, 2002).

Натомість інституційні форми навчання кролевецького ткацтва в досліджуваний період не дали бажаних результатів, не було вироблено відповідної програми навчання в закладах формальної (художньо-ремісничої) освіти для учнів, що вже володіли основними техніками ткацтва з дитинства.

На початку XX століття, за розвідками І. Кобизького, кролевецькі рушники привернули до себе увагу на останній кустарній виставці в Петербурзі (Кобизький, 2007). Наприклад, якість виробів кролевецьких ткачів була відзначена на Кременчуцькій сільськогосподарській виставці 1896 року, де кролевецькі ткацькі вироби здобули срібну медаль (Воронцов, 1902).

До слова, станом на 1891 рік ткацькі вироби, що виготовлялися на замовлення підприємця Риндіна, були відзначені медалями: Бельгійської, Паризької, Лондонської, Туніської виставок, а також здобули почесні відгуки та медалі з виставок Копенгагена, Барселони та багатьох російських виставок і ярмарок (Доливо-Добровольская, 1894). Таким чином, маємо підстави стверджувати, що добра якість та висока художня цінність кролевецьких тканих виробів як феномену народної

творчості України наприкінці XIX століття були добре відомі як на території Російської Імперії, так і за її межами.

Згідно з дослідженням Л. Шевченко, на початок XX століття великі колекції старовинних кролевецьких рушників знаходилися в Київському та Чернігівському музеях, а також у музеї Імператора Олександра III в Петербурзі (Шевченко, 1954). Отже, маємо підстави підкреслити, що на початок XX століття кролевецькі ткані рушники стали почесними експонатами престижних художніх і краєзнавчих музеїв.

Таким чином, у результаті наукового пошуку встановлено фактори, що сприяли запровадженню навчання ткачів у Кролевці в досліджуваний період:

- утворення єдиного Російського ринку, що значно прискорило розповсюдження кролевецьких тканих виробів по всій країні;
- підтримка ткачів губернським і повітовим земствами (організація участі кролевецьких виробів у виставках і ярмарках;
- активізація участі виробів кролевецького ткацтва в ярмарках та виставках різних рівнів: місцевих, Всеросійських, зарубіжних, що посилило вимоги до художнього рівня виробів;
- початок колекціонування у приватних збірках та експонування кролевецьких рушників (як виробів визначної народної творчості) у провідних музеях країни та закордоном.

Відтак, друга половина XIX – початок XX століття був часом найвищого розквіту в історії розвитку кролевецького ткацтва, що послужило поштовхом до пошуків шляхів удосконалення навчання молоді цьому виду декоративно-прикладного мистецтва в Україні.

У розвиток вітчизняної художньо-ремісничої освіти в галузі художньої вишивки великий внесок зробила земська школа-майстерня, відкрита в с. Дігтярях на Чернігівщині у 1896 році в будинку поміщиків Галаганів. Тут навчалися та проживали дівчата Київської, Чернігівської й Полтавської Областей одночасно до 120 осіб. Важливим і цікавим, на наш

погляд, є підхід до методики навчання й виховання в школі. Першим завданням для дівчат було пошити й оздобити сорочку за традиціями свого регіону. Таким чином, вбрання учениць школи уподібнювалося постійно діючій виставці народного художнього текстилю.

Особливістю навчання було те, що вихованки вивчали всі етапи роботи ткалі, вишивальниці і килимарниці: від вирощування льону, його збирання, вимочування, сушіння, тіпання, прядіння ниток. У зміст навчального процесу входило засвоєння навичок заправляння ткацького верстата і власне ткання приготування сумішей для фарбування пряжі і освоєння різних прийомів фарбування льону і вовни. Крім того, учениці вивчали різні техніки візерункового килимарського ткацтва та найголовніші народні вишивальні шви й орнаменти. Після закінчення дворічного навчання випускниці отримували ткацький верстат, виготовлений шкільним столяром. Випускниці зобов'язувалися в місцевості, куди вони поверталися після навчання, відкривати консультаційні пункти з метою поширення техніко-технологічних знань з художнього текстилю у своїй місцевості (Данченко, 1982, с. 69-70). У цей період набуває поширення методика навчання, згідно з якою учні поступово переходять від вивчення простих прийомів обробки до складних. Пізніше цю методику буде названо методом систематичного навчання.

Разом із тим, прогресивним вважали метод навчання ремесла шляхом виконання термінових замовлень і виготовлення виробів для продажу. У зв'язку з тим, що уряд не приділяв достатньої уваги закладам професійної освіти, вирішенням багатьох організаційно-педагогічних і науково-методичних питань стали займатися різні громадські організації.

Одним із актуальних питань розвитку професійної освіти вони вважали наявність в учнів елементарної загальної освіти з обов'язковим володінням кресленням і малюванням, що давало би змогу молоді навчатися ремесла. Учнями таких закладів освіти могли бути лише підлітки, а навчання дорослих необхідно було проводити у

вечірніх школах. Крім того, висувалися вимоги щодо спеціальної підготовки майстрів, які займаються організацією виробництва, що спонукало до послідовного вдосконалення змісту, форм і методів навчання художніх ремесел у професійних закладах освіти різних типів (Радкевич, 2010, с. 46).

Сталими залишалися засадничі форми та методи, пов'язані зі специфікою мистецтва текстилю. У різні періоди в галузі працювали талановиті митці, педагоги, майстри своєї справи, які виховали плеяду майстрів художнього текстилю.

Для сучасної художньо-педагогічної практики важливим є досвід різних етапів, зокрема XIX – початку XX століття, коли здійснювалася підготовка фахівців, здатних провадити самостійну художню та бізнесову діяльність. Цінними є організаційно-педагогічні підходи досліджуваного періоду з підготовки фахівців широкого профілю сфери унікального та промислового текстилю.

3.3. Професійна підготовка майстрів галузі лозоплетіння, художньої обробки дерева та металу

У результаті наукового пошуку встановлено, що в усіх регіонах України XIX століття лозоплетіння розвивалося як ремісництво і кустарна промисловість, що відігравало важливу роль в економіці регіонів. Певною мірою лозоплетіння задовільняло потреби самого населення, заповнювало вільний від землеробства час, відкривало малоземельному населенню додаткові джерела існування, поповнювало ринок необхідними товарами (Ложкарь, 1992).

Розвитку учнівства в галузі лозоплетіння сприяли виставки майстрів та їхніх учнів. Наприклад, на півдні України в 1903 році в Херсонській губернії була влаштована спеціальна виставка випускників курсів кошикарства, де було представлено понад 100 найменувань плетених виробів. 1905 року в регіоні було зафіксовано понад 900 майстрів

лозоплетіння (Сборник Херсонского земства, 1913, с. 303-304). Губернська влада навіть намагалася ввести до програм шкіл ручну працю та меблево-кошикарське виробництво «для всебічного розвитку душевних властивостей, душевних якостей людини» (Малина, 1988, с. 67).

Професійні кошикарські школи, які виготовляли меблі та різноманітні деталі для інтер'єрів, було засновано в Галичині. Одну з таких шкіл було створено в 1879 році в с. Нижів (нині Івано-Франківщина), невдовзі кошикарські школи відкрили в м. Сторожинці (1891) на Буковині, в с. Джурові 1892) і с. Стриганці (1898 на Покутті, в м. Яворові (1895), с. Журавно (1898), с. Сокирченці (1900), в м. Галичі (1902), м. Надвірна (1906) та інші. Від 1904 року працювала Краєва центральна кошикарська школа у Львові, де четверо майстрів навчали близько 30 учнів (Шмагало, 1999, с. 122). Зокрема, у Галичині у восьми школах художнього плетіння в 1908/09 навчальному році налічувалося 440 учнів (Скрипник, 1989, с. 38-39).

Аналогічні заклади освіти діяли на Київщині, Полтавщині, Слобожанщині. Найбільше кошикарських закладів освіти (шкіл, курсів, класів) було організовано на Чернігівщині, що на початку XX століття відігравала провідну роль у Росії з розвитку промислу (Станкевич, 1992, с. 191-194). У популяризації плетених виробів значну роль відігравали господарські виставки-ярмарки в Полтаві (від 1837), Харкові (від 1849), Києві (від 1852) та інші, а на західних землях – господарсько-етнографічні виставки у Львові (1877, 1894), Коломиї (1880, 1912), Тернополі (1887), Стрию (1909) (Історія мистецтв, 2007, с. 218). Відомо, що на Першій загальноукраїнській виставці народного мистецтва в 1906 році малу срібну медаль було присуджено І. Коломієць із с. Сокиринці Вінницького повіту «за плетені вироби з рогози». Зі звіту Київського кустарного товариства за 1907 рік відомо, що воно двічі відряджало своїх членів до Подільської губернії для налагодження виробництва кошиків. У Західній Україні найбільше виробів з лози виготовляли на заводі в Полонному. Це підприємство, що виникло в тогочасній Волинській

губернії ще до 1917 року, щороку випускало 450 тисяч одиниць виробів на суму понад 200 000 грн (Біляшівський та Лащук, 1987, с. 39-44).

Починаючи від другої половини XIX століття в Галичині було запроваджено державний поділ шкіл, де поміж іншими було виокремлено фахові школи, метою яких була «шляхетна» конкуренція з майстрами. Фахові школи мали замінити учневі термін навчання в майстра чи в доповнюючій промисловій школі. Навчання в таких професійних школах охоплювало заняття у шкільних майстернях, уроки малюнку, моделювання та отримання елементарних технологічних і економічних знань. Провідними осередками художньої обробки дерева на українських територіях були Полтавщина, Поділля, Гуцульщина, Лемківщина, де в XIX – на початку XX століття було створено низку закладів ремісничої освіти з художньої обробки дерева та металу (художньо-ремісничі школи, художньо-ремісничі класи при закладах освіти, художньо-промислові школи, ремісничі школи й ремісничі училища з відділеннями художнього спрямування).

Промислові училища не мали єдиного освітнього стандарту і їхня організація, методи та форми навчання доволі сильно варіювалися залежно від традицій та кадрового складу на місцях. Переважно, заклади освіти провадили класно-урочну форму навчання, проте частково, особливо в старших класах, з фахових предметів запроваджували лекційно-залікову форму (Гончар, 2015, с. 62). Найчастіше за основу брали методи навчання закладів загальної середньої освіти й доповнювали їх розповіддю, бесідою та настановами. Оскільки заняття організовувалися на розсуд учителів, часто зустрічалися новаторські підходи та пошуки дієвих методів навчання, наприклад евристичних, під час пояснення, екскурсій, лабораторних занять, практичної роботи (Очерки истории профессионально-технического образования, 1981, с. 81). Мета навчання полягала в підготовці кадрів для фабрично-заводських підприємств, хоча деякі випускники працювали як самостійні одноосібні ремісники чи кустарі.

Від 1908 року, за рішенням уряду, ремісничі училища, нижчі ремісничі школи отримали право надавати своїм випускникам звання підмайстра, завірене свідоцтвом. Після проходження трирічної практики в промислових чи ремісничих майстернях вихованці мали право підтверджувати звання майстра (Высочайше утвержденный, 1911, с. 343).

Зауважимо, що ремісничі школи в короткий термін посіли провідне місце серед закладів освіти з підготовки робітничих кадрів для зростаючого кустарного та промислового виробництва. Такому стрімкому зростанню сприяла організація навчального процесу, що не передбачала значних фінансових витрат на утримання закладу, відсутність визначених критеріїв із акредитації, надання учням нагально необхідних практичних знань та навичок, що було особливо важливо в умовах пришвидшення темпів технологізації виробництва (Профтехосвіта України: XX століття, 2004, с. 15; Гончар, 2015, с. 62). Розроблені «Основні положення про промислові училища» (1888) передбачали, зокрема, що ремісничі училища мають ґрунтуватися на початковій (церковній або церковнопарафіяльній) школі й здійснювати підготовку ремісників, фабричних і заводських робітників з обробки металу й дерева. Згідно з цим документом, у Царській Росії сформувалася мережа закладів освіти, у яких здійснювалася підготовка робітничих кадрів для промисловості та торгівлі: нижчі технічні училища; ремісничі училища; нижчі ремісничі школи; ремісничі класи при закладах освіти різних типів; ремісничі притулки для бідних дітей, дітей-сиріт, дітей-інвалідів; курси на виробництві (Профтехосвіта України XX століття, 2004, с. 14). За розвідками М. Гончара, до ремісничих училищ згаданого типу зараховувалися хлопчики від 12 до 17 років. За наявності вільних місць могли прийматися й ще молодші учні – 9-10 років. Як зазначалося вище, нижчі ремісничі заклади освіти не мали єдиної навчальної програми. Наприклад, у Ногайському училищі, окрім фахової підготовки, учні проходили курс початкової школи, а також вивчали малювання і креслення. Новомаячківське училище спочатку надавало виключно

фахову підготовку, при тому що теоретична складова була обмежена лише усними настановами майстра, а освоєння програми загально-освітньої школи почалося лише з 1899 року. Навчання ремесел за видами особливо не різнилося між закладами освіти й визначалося приблизно рівним матеріально-технічним забезпеченням (Гончар, 2015, с. 118).

Досліджувані нами заклади освіти організовувалися також за сприяння громадських товариств. Наприклад, Єлисаветградське безкоштовне ремісничо-грамотне училище (1867) було організоване Єлисаветградським товариством поширення писемності та ремесел (столярного, різьбярського, токарного, шорного, чоботарського, палітурного, «білошвейного» рукоділля і ґаптування).

Активну участь у створенні закладів художньо-ремісничої освіти брали губернські й повітові земства. Так, на півдні України Бердянським повітовим земством було започатковано Ногайське ремісниче училище (1883) зі столярної, бондарної, ковальської, слюсарної, фарбувальної, колісної, токарної й теслярської справ, повітовим земством міста Ананьїв відкрито ремісниче училище (1909) столярно-токарної, столярно-модельної, слюсарно-ковальської, слюсарно-токарної справи, Херсонське чотирикласне ремісниче училище (1881) з ливарної, слюсарно-механічної, модельної, ковальської роботи. У 1878 році в Полтаві було засновано губернське ремісниче училище, що мало столярсько-токарський та різьбярський і ковальський відділи (Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва, 1969, с. 78) та інші.

Училища створювалися також для підтримки матеріального становища малозабезпечених верст населення та дітей-сиріт. Зокрема, 1892 року було організовано ремісниче училище при Одеському сирітському будинку з відділеннями: столярної, токарної, слюсарної, ковальської, шевської, кравецької справ. Від 1881 року, коли Катеринослав став повітовим містом, у ньому стали з’являтися міські училища з різним строком навчання. Крім загальноосвітніх предметів, в училищах

допускалося вивчення ремесел, але тільки в позанавчальний час (Ситняківська, 2009).

До слова, велику допомогу в організації ремісничого училища (1879) надало Лебединське земство Харківської губернії для підготовки столярів, шевців, лозоплетів із наданням їм загальної початкової освіти. Відповідно до Статуту, курс навчання тривав 4 роки, по два роки в кожному класі. Після завершення навчання учням, які успішно витримали екзамен, видавали свідоцтво на звання підмайстра. Крім того, з метою вдосконалення ремесла Статутом було передбачено і навчання в третьому спеціальному класі. Учні, які вступали до третього класу, на два роки навчання одержували щомісячну платню, визначену Радою училища, а після закінчення – диплом майстра.

Під час вивчення предметів «малюнок» і «креслення» учнів навчали креслити вільно від руки моделі й орнаменти. Для навчання ремесла вихованців розподіляли відповідно до здібностей, віку та статі, але переважно зараховували у віці від 10 до 14 років на прохання батьків або осіб, які ними опікувалися. Навчання в училищі було платним. Учнів-сиріт, а також дітей із бідних сімей навчали коштом земства. Гроші, виручені від продажу виробів або прийнятих замовлень від населення, використовували на купівлю інструментів, матеріалів, а також для винагороди учнів 3-го класу (Радкевич, 2010, с. 29).

Турбуючись про підтримку кустарної промисловості, земські органи стали організовувати на промислах школи-майстерні. Однак, відкривати такі школи було нелегко, оскільки не було відомо, чого, як і кому вчити майбутніх майстрів. З одного боку, прихильники відродження промислів бачили порятунок у перебудові їх роботи, орієнтуючись винятково на досягнення мистецтва нового часу, тобто перереформувати народне мистецтво промислів відповідно до інтересів розвитку «вченого» мистецтва, а з іншого – розуміли, що навчання на промислах не можна будувати за схемою загальноприйнятих художніх училищ. Адже народне мистецтво має особливі форми свого діяльності

закладів освіти, обговоренням її теоретичних і методичних аспектів на численних конференціях, а за тим – нереалізованістю їх резолюцій; відсутністю комплексного нормативного забезпечення учнів тощо (Аніщенко, 2009, с. 11).

Позиція вчених, художників, земських діячів, які ратували за організацію училищ на принципах узагальнення досвіду й історії учнівства в народних художніх ремеслах, на жаль, не була послідовною. Поряд із турботою про виховання майбутніх майстрів народного мистецтва, вони, однак, не могли запропонувати чіткої програми побудови навчального курсу, а тому і навчання необхідно налагодити на основі досвіду, напрацьованого в середовищі майстрів промислів. Водночас розвиток професійних шкіл гальмувався негативними тенденціями, зокрема: безсистемним упровадженням складових наукової організації праці, відокремленістю наукових досліджень від практичної (Радкевич, 2010, с. 32).

Відтак, з ініціативи ремісничих спілок, громадських товариств і окремих сподвижників з'явилися чисельні художньо-промислові школи деревообробного профілю на західних теренах України: у Львові (1876), Коломиї (1894), Яворові (1896), Вижниці (1905), Ясені (1912).

Звісно, навчальні програми і плани в них були створені за «столичним» взірцем (на зразок тодішніх художньо-промислових шкіл) (Тимків, 2010, с. 55). Варто зазначити, що на західноукраїнських територіях процес заснування деревообробних закладів освіти набув особливо бурхливого розвитку. Так, були створені школи різьби в Риманові (1874), у Закопаному (1878), приватна школа-майстерня різьби по дереву Н. Лашкевича в Самборі (1879), столярські школи в Станіславові (1884), Тернополі (1898) та Чернівцях (1886), фахова школа для будівельників і меблярів з 4-х річним навчанням у Чернівцях (1886-1887), школа деревного промислу в Делятині (1909) та інші.

Відкриттю професійних шкіл із художнього ремесла сприяла діяльність товариства Зоря. До ради товариства входили представники

інтелігенції й робітники, які опікувалися не тільки розвитком ремесел, а й збереженням національної культурної спадщини. Товариство піклувалося про освіту своїх членів, виділяючи кошти на їх навчання у Львівській промисловій школі і за межами Львова. З ініціативи та підтримки товариства, 1898 року була створена Руська ремісничa і промислова бурса. Хоча навчання в бурсі проводилося на платній основі, учням із незаможних сімей надавалася можливість навчатися безкоштовно. Комплекс фахових предметів містив художнє столярство, токарство, різьбарство, керамічне мистецтво, малювання, разом з тим навчали музиці та історії України (Нога, 137).

Популяризації деревообробного мистецтва на Львівщині сприяла Забавкарська школа, створена в 1896 році в м. Яворові під опікою графа І. Шептицького. У ній готували столярів, різьбярів, забавкарів. Підготовка фахівців у цій школі мала великий вплив на подальший розвиток промислу в регіоні (Радкевич, 2010, с. 32). У 1905 році Яворівська забавкарська школа дістала офіційну назву Державної школи деревообробного промислу. Відповідно до цього було розширено матеріальну базу, удосконалено навчальні плани, програми.

Крім забавкарського відділу, було відкрито ще відділи столярства, токарства і різьбарства. Першими майстрами-інструкторами стали місцеві майстри, які зналися на яворівських дерев'яних і мальованих іграшках, зокрема майстер І. Лісовський, у творчості якого найповніше виявилися традиції яворівського об'ємного різьблення улюбленої тематики – кінь, вівця, пес, корова, олень, а також інших тварин, що були добре відомі споживачам. Керівником школи та інструктором різьбарського відділу був призначений відомий на той час фахівець П. Придаткевич, який мав відповідну фахову освіту, закінчивши Державну школу прикладного мистецтва у Львові та Віденську школу художнього промислу.

Практичні заняття на різьбарському відділі проводилися для учнів усіх трьох курсів одночасно, що давало змогу молодшим учням вчитися

не тільки в інструкторів, але й у своїх старших колег. На стінах висіли зразки для копіювання з різними видами різьби: від найпростіших – для початківців, до найскладніших – для старших учнів (Гнатюк, 1997, с. 29-30). У 90-х роках XIX століття в Станіславові було організовано на базі промислової школи столярства (1883) деревообробну школу Східної Галичини. Тут викладали теорію і практику столярства, токарства, різьбярства й технологію деревини протягом 3-х років.

З 1891 року школа отримала статус Крайової фахової школи столярства і токарства. На відділеннях цього закладу освіти виготовляли різьблене приладдя для куріння (люльки, портсигари тощо) та меблі – від цілих гарнітурів до окремих предметів. Оздоблювали ж меблі інкрустацією, інтарсією, а також золоченням у «ренесансній», «старонімецькій» манері та меншою мірою – народній стилістиці (Тимків, 2010, с. 58). Школа сприяла подальшому розвиткові народного і професійного мистецтва деревообробки в регіоні.

Згідно з програмами, до циклу практичних предметів належали орнаментальне і фігурне сницарство, меблеве столярство, токарство і теслярство. У кінці навчання учні виконували випускну роботу в матеріалі, складали іспит на челядника, потім – на майстра, після чого отримували свідоцтво, яке давало право на самостійне ведення ремесла.

Коломийська деревообробна школа (1894–1914-х рр.), як відомо, створювалася з ініціативи відомих громадських діячів регіону, які в 1888 році заснували Гуцульську спілку промислову. Професійна школа дерев'яного промислу орієнтувалася на навчання меблярів з урахуванням народних традицій стилізації виробів, а також виготовлення дрібних виробів, оздоблених різьбленням та інкрустацією, зорієнтованих переважно на міське населення (Радкевич, 2010, с. 31).

Взагалі асортимент виробів майстрів-деревообробників України досліджуваного часу був доволі об'ємний (див. табл. 3.2).

Таблиця 3.2

Класифікація виробів з деревини XIX – початку XX століття, що виготовлялися майстрами і учнями

Вид	Асортимент
Побутові утилітарні вироби	кухонний дерев'яний посуд із чітко вираженою функціональністю, меблі (полиці, лави, скрині, колиски, ліжечка, шафи тощо)
Вироби, у яких поєднано ужитковість з естетичною красою	свічники, шкатулки, письмові прилади, кухонні дошки, ємкості для сипучих продуктів, прянощів, меду, полички, задки до саней і тощо
Декоративні вироби	настінні прикраси, декоративні вироби: іграшки, декоративна пластика, жіночі прикраси тощо
Предмети церковного культу	церковне начиння (різьблені іконостаси, рами, колони, аналої, царські врата, ікони, іконки, складні, свічники, дарохранительниці тощо), хрести (напрестольні, служебні, натільні) і тощо
Елементи архітектури з мотивами оздоблення	одвірки, наличники вікон, карнизи, сволоки тощо

Варто зазначити, що пріоритетним завданням школи були підтримка й розвиток регіональних різьбярських традицій, а здійснювати його повинні були люди з «академічною» освітою – випускники європейських закладів освіти. Що стосується «академічного» напрямку, то тут школа добилася значних результатів, що засвідчують роботи з фондів Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (Тимків, 2010, с. 57)

У 1905 році художник В'ячеслав Розвадовський при Кам'янець-Подільській художньо-промисловій керамічній школі відкрив окремий відділ художньої обробки дерева, орієнтований на досвід прикарпатських шкіл (Коломиї, Станіславова). Тут навчали різьблення та інкрустації. В. Розвадовський часто бував у Коломиї, запозичаючи досвід місцевої школи (Тимків, 2010, с. 58).

Широкому розвитку художньої обробки дерева на Буковині, і, зокрема, нових тенденцій, сприяла Крайова школа різьбярства і

металевої орнаментики у Вижниці, заснована 1905 року, що працювала до 1918 року під керівництвом Ф. Лишовського (Лешевського) (німця за походженням) й підготувала понад 100 майстрів. Столярної справи навчав К. Покорний, різьбленню та інкрустації – В. Шкрібляк та В. Девдюк, інкрустації різноколірним бісером – М. Мегединюк. Учнівські художні вироби були відзначені найвищими нагородами на виставках у Будапешті (1906), Празі й Парижі (1907), Коломиї (1912), Петербурзі (1910) (Станкевич, 2002, с. 159). Вироби учнів школи на хліборобській виставці в Чернівцях (1908) отримали золоту медаль. Художні вироби з дерева цього закладу освіти мали великий успіх і на виставках у Парижі, Празі та Відні (1910) (Будзан, 1960, с. 31).

На Закарпатті поширенню мистецтва дереворізьби сприяла державна деревообробна фахова школа в с. Ясень із чотирирічним терміном навчання. Відмінність від Вижницької школи полягала в тому, що перевага в її навчальних програмах надавалася рельєфному та об'ємному різьбленню, і одним з основних завдань була підготовка майстрів для виготовлення іконостасів та меблів (Тимків, 2010, с. 59).

Приватні заклади освіти галузі художньої обробки деревини відкрилися в Кам'янці-Бузькій, Яворові, Гримайлові та Коломиї. Вироби учнів та їхніх учителів з неабияким успіхом експонувалися на виставках у Стрию (1909), Коломиї та Чернівцях (1912), де були нагороджені медалями та дипломами.

Вироби українських різьбярів західного регіону з неабияким успіхом експонувалися на виставках крайового промислу в м. Мислєніце (Польща) та господарсько-промисловій у Косові (обидві 1904 р.), на «Виставці українських артистів», організованій Товариством прихильників української літератури, науки й штуки 1905 року у Львові, та домашнього промислу в Коломиї (1912) (Лукіянович, 1912, с. 5). Школи й майстерні, що повсюдно функціонували на території України, часто зазнавали організаційних змін. Наприклад, у 1911 році Вижницьку школу було реорганізовано в Крайовий науковий заклад зі столярства, різьбярства та

металевої орнаментики. Згідно з новим статусом, випускники закладу освіти одержували кваліфікацію майстра столярного і токарного ремесла, право на відкриття власних майстерень і підготовку учнів у галузі декоративно-вжиткового мистецтва (Козубовський, 1997).

Важливо зауважити, що ковальський та слюсарський цехи на теренах західноукраїнських земель припинили свою діяльність у середині XIX століть з появою фірм, приватних підприємств і промислових шкіл. Цінну інформацію про розвиток художнього металу на новому етапі містить періодика другої половини XIX – початку XX століття, статути і звіти промислових шкіл, музеїв і товариств. Численні зразки художньої обробки металу в Галичині наприкінці XIX століття, що збереглися донині, засвідчують діяльність ремісничих осередків обробки художнього металу, що існували одночасно з організацією перших закладів освіти металообробного профілю (Шмагало, 2005).

Уперше наукового характеру проблеми розвитку художнього металу у Львові серйозно порушили наприкінці XIX століття співробітники Львівського промислового музею, заснованого 1876 року. Для розвитку металопластики Музей вирішив утворити гальванопластичний заклад освіти. Подальші і значно суттєвіші кроки до започаткування студій ковальства здійснила Львівська промислова школа, де в 1892 році відкрився відділ художнього слюсарства.

До закладів професійної освіти західного регіону України, які поєднували технічні та естетичні аспекти навчання слюсарської справи належать: професійні школи; доповнюючі промислові школи; курси для майстрів та челядників.

Промислові доповнюючі школи (двокласні) існували у Львові при міських народних школах імені св. Анни, св. Антонія, Єлизавети, Конарського, Св. Мартина, Міцкевича, Пірамовича, Собєського, Сташиця, Чацького, Бернштайна і мали на меті надати учневі загальні та фахові знання з обраної ним спеціальності. Переважно, це були школи

загального типу, навчальна програма в яких доповнювалася згідно з обраним учнем фахом, уроками малюнку, рахунку та інших.

Лише наприкінці першого десятиліття XX століття почали створюватися школи професійного типу, організовані за сприяння професійних ремісничих товариств. До цих шкіл були зобов'язані ходити всі «термінатори» (учні, які мусили відпрацьовувати в майстра певний термін, щоб отримати посвідчення челядника (підмайстра). У 1885/1886 навчальному році доповнюючі (класи) курси при львівських школах загалом відвідувало 39 учнів слюсарської спеціальності. У наступному навчальному році їх було 53, а вже у 1893–1894 – 155 учнів слюсарства (Sprawozdanie kuratoryi, 1886–1894). У 1902 році таких шкіл у Галичині було 50 (записано 6 364 учнів). У 1911/1912 навчальному році їх кількість зросла до 92, а учнів – до 9 559. Часопис «Рукодільник» наводить такі статистичні дані станом на 1913 рік: «У Галичині ... найбільша кількість учнів припадає на промисел слюсарський (375), за ними столярі (228), ковалі (570), бляхарі (38)...» (Rękodzielnik, 1903, с. 3)

Інспектори, які контролювали діяльність промислових шкіл у Львові, зауважували важкі умови, у яких перебувало багато учнів поза школою. Окрім того, деякі майстри навмисне створювали правові труднощі для присвоєння статусу челядника («визволення») або й взагалі не допускали до цього, продовжуючи тим самим термін праці у майстра, що часто змушувало учнів утікати, не отримуючи належного свідоцтва.

З 1902 року положенням уряду затверджено чотири типи навчальних закладів фахової художньо-ремісничої підготовки: художньо-промислові училища, художньо-промислові школи, художньо-ремісничі майстерні, класи малювання.

Згідно з положенням, художньо промислові заклади освіти отримували значну свободу в організації навчання згідно зі статутом закладу освіти та виходили, у першу чергу, з місцевих умов, що стало офіційним визнанням вже сформованої практики.

Заклади освіти могли існувати як самостійно, так і в складі інших закладів освіти. Також уряд передбачав можливість надання фінансової підтримки у виняткових обставинах (Высочайше утвержденное Положение о художественно-промышленных учреждениях, 1902). Як стверджує Н. Ковешнікова, структурне реформування закладів художньо-промислової освіти в умовах їх самоорганізації й недостатності нормативного регулювання мало на меті підвищення рівня фахової підготовки випускників відповідно до зростаючих потреб виробництва (Ковешникова, 2011, с. 125).

Так, ремісниче освіта в Катеринославі поклала початок усій системі освіти цього міста, оскільки першим закладом освіти тут стала ремісниче школа при ливарно-гарматному заводі. Метою цієї школи була безпосередня підготовка учнів до роботи на підприємстві. Школу було засновано в 1815 році й називалася вона гірничою (Ситняківська, 2009).

Катеринославським земством відкрита Новомаячанська земська ремісниче школа (1883) ковальсько-слюсарної, колісної, столярної справа, роботи по дереву, корзиноплетіння, повітовим земством м. Ананьїв відкрито школу ремісничих учнів (1897) зі столярно-токарної, столярно-модельної, слюсарно-ковальської, слюсарно-токарної справи. У м. Миколаїв відкрито нижчу ремісничу школу при Миколаївському середньому технічному училищі (1902) слюсарно-ковальської, модельно-столярної, ливарної справи та багато інших. Заклади освіти фахового спрямування – школи художнього ковальства і слюсарства були організовані у Святниках (1887) та в Сулковицях (1894) і школа слюсарства і котлярства в Новому Сончі (1912), Одеська ремісниче школа (1892), Одеська школа ремісничих учнів (1898) з відділами столярної, ковальської, слюсарної справи та низка інших закладів освіти такого типу.

Як зазначає С. Ситняківська, ремісничі заклади освіти Південного регіону України готували кваліфікованих робітників і за професіями, поширеними по всій території України: слюсарна, токарна, ливарна, ковальська. Ці заклади освіти були досить чисельними, зокрема в Одесі

ремісничі школи й ремісничі училища були відкриті одними з перших на теренах Російської імперії (Ситняківська, 2010, с. 203). Як стверджує С. Ситняківська, у другій половині XIX століття професійне навчання робітників здійснювалося в основному, у процесі ремісницького учнівства на виробництві або у приватних майстрів. Негативною рисою учнівства було те, що в галузі теорії воно обмежувалося початковою грамотністю, а стосовно виробничої підготовки – навчання проводилося за предметною системою без жодних програм та методик на основі випадкових приватних замовлень побутового характеру (Ситняківська, 2010, с. 204). Ремісничі училища діяли за власними статутами, зокрема у статуті Єлисаветградського ремісничо-грамотного училища сказано, що заклад освіти створено з метою дати християнське, моральне і практичне виховання дітям із найбідніших верств населення (Ситняківська, 2009, с. 65).

Головними особливостями системи ремісничого навчання були: наслідувальний характер діяльності учнів; використання показово-пояснювального методу навчання технічним прийомам майбутніх ремісників і робітників; переважання практичних занять над теоретичною підготовкою учнів; залежність рівня навчального процесу від умов, створених у кожному окремому ремісничому закладі освіти; відсутність послідовності в процесі оволодіння прийомами ремісничої майстерності. Зміст освіти переважної більшості ремісничих закладів освіти включав навчальні предмети: Закон Божий, російська мова, географія, історія, арифметика, алгебра, геометрія, фізика, механіка, технологія металів і деревини, рахунок); графічні мистецтва (правопис, креслення, малювання); спів; практичні заняття в майстернях (Ситняківська, 2009, с. 14).

Такою школою, де поміж інших галузей художнього промислу мали готувати й фахівців з художнього металу, стала Державна промислова школа у Львові. У 1892 році в школі відкрився відділ художнього слюсарства.

У серпні 1910 року газета «Кур'єр Львівський» повідомляла про нове приміщення для Державної промислової школи у Львові, у розпорядженні якої були: майстерні художнього слюсарства, бібліотека, кузня на чотири американські горна, майстерня для травлення металу, для гальванопластики, магазин з металевими матеріалами та магазин готових виробів (Kurjer Lwowski, 1910). Навчання було безкоштовне, здібним учням надавалися стипендії. Приміром, Львівська торгово-промислова палата на пленарному засіданні 14 січня надає стипендію в розмірі 120 корон на 1912/1913 навчальний рік Й. Ярському, учневі четвертого курсу художнього слюсарства та учневі третього курсу А. Спачинському – 60 корон (Rękodzielnik, 1913, с. 12).

Отже, у ході дослідження виявлено, що серед форм професійної підготовки майстрів-ремісників переважали: практична робота в майстернях і проходження практик безпосередньо на виробництвах. З'ясовано, що в навчальному процесі перевага надавалася таким методам: бесіда, розповідь, пояснення, практичні вправи, копіювання. Провідними засобами навчання виступали: наочність, знаряддя праці, моделі тощо.

Відтак, підсумовуючи дослідження інституційних форм навчання декоративного мистецтва в закладах художньо-ремісничої освіти України XIX – початку XX століття, маємо підстави констатувати, що фахові ремісничі школи підготовки майстрів лозоплетіння, художньої кераміки, художнього текстилю, художньої обробки дерева та металу користувалися популярністю серед населення, про що свідчить їх велика кількість. Крім того, важлива роль у популяризації закладів художньо-ремісничої освіти досліджуваного періоду належить запровадженню загальноосвітніх і мистецьких дисциплін у навчально-виховний процес.

РОЗДІЛ 4
ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ПРОВІДНИХ ВІТЧИЗНЯНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1. Харківська художня школа М. Д. Раєвської-Іванової (1869)

Друга половина ХІХ століття відзначена створенням у найбільших провінційних містах України закладів середньої художньої освіти: Одеської художньої школи (1865), Харківської приватної рисувальної школи М. Раєвської-Іванової (1869), Київської приватної рисувальної школи М. Мурашка (1875), Львівської Загальнопромислової школи малюнку і моделювання (1877), які стали першими закладами професійної художньої освіти в країні. Появу цих художніх шкіл зумовило прагнення зберегти самостійність національної традиції та розкрити самобутність українського образотворчого й декоративного мистецтва (Львівська та Харківська школи) у європейському контексті.

Особливу увагу в нашому дослідженні приділено Харківській приватній художній школі, яку було засновано в 1969 році Марією Дмитрівною Раєвською-Івановою, яка започаткувала втілення прогресивної ідеї – навчати ремісників професійного мистецтва (Starchenko, 2013). М. Раєвська-Іванова організувала недільні уроки, на які запрошувала фахових майстрів різних професій: слюсарів, токарів, столярів, тинькарів, штукатурів, мулярів, вишивальниць та інших. Школа М. Раєвської-Іванової надавала необхідні теоретичні знання та практичні навички як ремісникам, так і художникам, причому рівень мистецької освіти був настільки високим, що випускники були підготовлені до вступу в академії мистецтв світу.

Завдячуючи світоглядним переконанням і громадянській позиції самої М. Раєвської-Іванової, в учнів виховували інтерес до духовно-

мистецької спадщини свого народу. Про це свідчить і українська тематика її творів, і шкільна програма, згідно з якою велика увага приділялася ґрунтовному вивченню народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Вважаємо за необхідне підкреслити, що вивчення історії становлення навчання декоративного мистецтва на теренах підросійської України зазначеного періоду неможливе без висвітлення діяльності Марії Дмитрівни Раєвської-Іванової (1840–1912), яка була першою жінкою в Російській імперії, яка змогла одержати диплом про художню освіту в Петербурзькій Імператорській академії мистецтв, завдяки якому вона, власне, й отримала дозвіл на відкриття приватного закладу художньої освіти в Харкові. Вивчення архівних документів та аналіз наукових праць дозволив установити, що М. Раєвська-Іванова народилася в селі Гаврилівка Барвінківського району, що на Харківщині, у заможній родині; отримала якісну домашню освіту, навчалася в Європі: у Празі та Сорбонні прослухала низку лекцій; у німецьких митців-педагогів Ергардта та Кірхгода навчалася малюванню, живопису та ліпленню. Марія Дмитрівна стала однією з найосвіченіших жінок того часу (Русакова, 2014).

Разом з тим, для вдосконалення навчально-виховного процесу, М. Раєвська-Іванова зверталася до європейського досвіду: вона відвідала художньо-технічні школи Франції та Німеччини, які вже досягли певного успіху в цій галузі. У результаті школа була організована як заклад освіти, який містив у собі і художню, і технічну базу для навчання ремісників (Звенігородська, 2011, с. 13-14).

Важливо вказати, що малювальна школа М. Раєвської-Іванової була загальнодоступною, оскільки в ній мали змогу навчатися й постійно навчалися художньо обдаровані діти з малозабезпечених сімей, які звільнялися від оплати за освітні послуги (Малиніна, 2005). Таким чином, школа надавала початкову художню підготовку багатьом майбутнім художникам із різних соціальних прошарків. Крім цього, у школі мали

можливість навчатися «дилетанти», тобто охочі самореалізуватися в образотворчій діяльності, що сприяло поширенню художньої освіти серед широкого загалу українців (Звенігородська, 2011, с. 82).

Високий рівень ремісничої та художньої підготовки вихованців школи дозволяв експонувати творчі роботи учнів на виставках різних рівнів: серед яких і місцеві художні та художньо-ремісничі виставки, і Всеросійські виставки декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва в Москві, і виставки на з'їздах з технічної та професійної освіти. Окрім цього, кращі роботи талановитих учнів були представлені на конкурсах, які організовувала Петербурзька Імператорська академія мистецтв. Зокрема, роботи учнів з малюнка й креслення направляли до Петербурзької імператорської академії мистецтв на конкурси з методики викладання образотворчого мистецтва. Так, у 1872 році за ініціативою І. Крамського було проведено перший конкурс учнівських робіт серед художніх шкіл. На прохання академічної комісії, яка розглядала конкурсні роботи вихованців закладів середньої художньої освіти, за заснування школи, за раціональний метод викладання мистецьких дисциплін та вагомі успіхи учнів, Марія Дмитрівна Раєвська-Іванова була обрана «почесним вільним общником» Петербурзької Імператорської академії мистецтв (Русакова, 2014). У 1882 році високу оцінку і схвальні відгуки експертної комісії на Всеросійській виставці художніх творів вихованців закладів художньої освіти одержали навчально-творчі роботи учнів Харківської малювальної школи, за що заклад було відзначено дипломом другого розряду (який відповідав срібній медалі). Варто відмітити, що за результатами конкурсу на вищезгаданій виставці Харківська приватна малювальна школа М. Раєвської-Іванової випередила відоме Строгановське училище з Москви (Гуріч, 2014).

Аналіз наукових праць О. Головко, З. Гуріч, Ю. Звенігородської, І. Малиніної, Л. Русакової, Л. Соколюк, А. Старкової, В. Тітінок, Д. Хрисанфової дозволив виокремити напрями підготовки учнів Харківської школи малюнка й живопису та згрупувати за типами:

1) ремісники;

2) учні, які готувалися до вступу в академії мистецтв чи технічні заклади вищої освіти;

3) дилетанти.

Зазначені факти свідчать про багатопрофільність школи, яка була єдиним закладом художньої освіти в Російській імперії другої половини XIX – початку XX століття, що відзначився комплексним підходом до навчально-виховного процесу.

Згідно зі статутом, мета Харківської художньої школи «заключається в освіті малювальників взагалі та в ознайомленні їх «с приложением художеств к ремёслам» зокрема». Для вступу на перший рік навчання від претендентів не вимагалося спеціальної мистецької підготовки. Заняття були розраховані на три відділення: класи загальної художньої підготовки, класи додаткові та класи спеціальні.

Основним предметом навчальної програми Харківської школи малюнку та живопису (як і Петербурзької Імператорської академії мистецтв) був малюнок. Крім основного предмета, значну увагу приділяли кресленню, живопису, історії мистецтв, ліпленню, натуральним замальовкам рослин, особливо квітів, зразкам українського стилізованого орнаменту (Sokoliuk, 1979). Своєрідність роботи з орнаментом у художній школі М. Раєвської-Іванової полягало в тому, що навчання проводилося на основі національних українських орнаментів (Звенігородська, 2011). Орнаменти вивчалися в історичній послідовності стилів, а для бажаючих отримати практичні навички певного виду декоративного мистецтва проводилися заняття з розпису по фарфору, випалювання по деревині та тиснення по шкірі (Хрисанфова, 2008).

Слід зазначити, що М. Раєвська-Іванова велику увагу приділяла розробці методичних основ викладання образотворчого мистецтва та декоративного мистецтва. Зокрема, нею були опубліковані навчальні посібники: «Абетка малювання для сім'ї і школи» (1879), «Прописи елементів орнаменту для технічних шкіл» (1896а), у яких педагог

розробила класифікацію орнаментів, розклавши їх на структурні елементи, тим самим заклала основи теоретичного вивчення орнаментів. Викладання орнаментів здійснювалося не тільки ремісникам, а й живописцям, тобто тим учням, які готувалися до вступу в академію (Соколюк, 1912). Це свідчить, що М. Раєвська-Іванова вивченню орнаментів надавала великого значення як у підготовці фахівців декоративного мистецтва, так і в навчанні художників-живописців. Праця «Досвід програми про викладання малювання у недільних школах для ремісників» (1895) уможливила проаналізувати зміст навчання за напрямами. Так, зміст викладання Малюнку вміщував поняття симетрії та пропорційних співвідношень на прикладі малювання геометричних фігур, орнаментів, гіпсових орнаментів і зліпків частин людського обличчя, рук, ніг. Курс Живопису розпочинався з поняття про колір, малювання площинних орнаментів, далі зображення складних орнаментів і натюрморту, завершувався замальовками живої натури (ескізів фігур у національних костюмах). Курс креслення містив: геометричне креслення, креслення з натури, архітектурне креслення і креслення частин машин (Раевская-Иванова, 1895).

Аналіз праць З. Гуріч уможливив виявити зміст програм навчання для недільних класів з дисциплін: «Живопис», «Малюнок», «Креслення».

Програма з «Малювання» для недільних класів Харківської малювальної школи містила такі завдання:

1) поняття симетрії, пропорційних відносин; малювання геометричних фігур, орнаментів, які відповідають формам цих фігур, плоских орнаментів; малювання зі стінних таблиць і орнаментів, спочатку цілих, потім їх частин;

2) малювання з натури геометричних фігур, тіл і предметів, що їм відповідають; конструктивна побудова найпростіших предметів; побудова найпростіших предметів із легким тушуванням; зображення складних груп фігур та ваз;

3) малювання гіпсових орнаментів з високим рельєфом;

4) малювання частин людського обличчя, маски, голови, рук і ніг;

5) малювання фігури людини, з дотриманням центру ваги в різних поворотах і рухах людської фігури.

Програма з «Живопису» для недільних класів Харківської малювальної школи містила такі тематичні завдання:

1) поняття про основні кольори, складні кольори (подвійні та потрійні); знайомлення з додатковими кольорами; малювання плоских орнаментів з оригіналів чи за власним смаком акварельними фарбами; малювання складного орнаменту в збільшеному масштабі;

2) живопис мертвої натури (натюрморту) – груп найпростіших предметів, розташованих на столі, чи груп геометричних тіл; живопис складних натюрмортів з драпіруванням і різних за фактурою речей (бронза, порцеляна, скло тощо);

3) живопис живої натури – голів та ескізів фігур у національних костюмах.

Програма з «Креслення» для недільних класів Харківської малювальної школи містила такі практичні завдання:

1) геометричне креслення; засвоєння елементарних знань, необхідних для розуміння перспективних скорочень й виконання креслень; опанування техніки креслення;

2) креслення з натури, починаючи з найпростіших геометричних форм і закінчуючи предметами побуту та меблями;

3) архітектурне креслення: спочатку зображення карнизів, гіпсових моделей архітектурних ордерів, вікон, дверей, потім цілих фасадів будинків і планів у масштабі;

4) креслення частин машин.

На підставі аналізу змісту навчальних програм Харківської художньої школи для недільних класів можемо констатувати:

1) М. Раєвська-Іванова ґрунтовно підійшла до питання навчання ремісників у галузі декоративного мистецтва;

2)за базову підготовку ремісників було обрано основи образотворчої грамоти ті ж самі, що й для підготовки професійних художників.

Шестирічне навчання самої М. Раєвської-Іванової в Дрезденській приватній школі Адольфа Ергардта та орієнтація на досягнення англійських художніх шкіл зумовили проведення курсів малюнку й живопису паралельно з проліплюванням мальованих оригіналів (Карнацевич, 2005, с. 155-158). Після анатомічних студій учні переходили до малювання з натури. Для загальної академічної практики навчання мистецтву в межах Російської імперії це були новаторські кроки.

Варто вказати, що в 1886 році з ініціативи М. Раєвської-Іванової відбулося відкриття Харківського художньо-промислового музею, без якого, як вважала Марія Дмитрівна, було би неможливим проводити повноцінні заняття в художній школі (Соколюк, 1986). Важливо, що фонди музею, крім живописних полотен, поповнилися творами зразків декоративно-прикладного змісту, у тому числі й вироби місцевих осередків народного мистецтва (Хроніка, 1889). Зазначимо, що створення вказаного музею стало поштовхом для відкриття та розвитку інших музеїв художнього профілю в Україні. З вищеозначеною метою в 1893 році при Харківській художній школі М. Раєвської-Іванової було відкрито першу в Україні бібліотеку мистецтва та методики його викладання (Тітінок та Старкова, 2011).

Крім М. Раєвської-Іванової, її чоловіка С. Раєвського, успішну діяльність школи забезпечували художники-викладачі: живописці М. Беркос, Д. Безперчий, Є. Шрейдер М. Пестріков, М. Уваров, К. Пінєєв, скульптори Ф. Наталі, І. Якобс, архітектор Г. Штох, історію мистецтв і стилів викладали О. Бекетов, А. Деревицький, А. Стоянов, лекції з пластичної анатомії читали Павлов і Знаменський та інші у 90-х роках до викладацької роботи долучилися С. Досєкін, М. Федоров (Звенігородська, 2011). Завдяки творчо-педагогічній діяльності викладачів закладу шкільну програму було значно розширено; її схвалила Петербурзька

академія мистецтв, яка надавала школі як матеріальну, так і методичну підтримку (Титарь, 2002, с. 42). Принагідно зазначимо, що педагогічна рада школи зверталася до М. Сумцова з проханням «взяти на себе читання лекцій з історії мистецтв».

Отже, школа мала у своєму складі викладачів-професіоналів, що забезпечило високий рівень фахової підготовки студентів. Щорічно, до періоду наступної реорганізації в Художнє училище (1907 р.), на потреби школи міська дума виділяла до тисячі карбованців, що становило чверть шкільних витрат. 1896 року Харківська художня школа (як і всі художні школи України) отримала офіційне право на підготовку педагогів-художників (Гуріч, 2014). 1908 року Державна дума затвердила статут Харківського художнього училища. Метою закладу освіти декларувалося сприяння художньому розвиткові населення, а також турбота про освіту і розвиток художнього смаку серед місцевих ремісників. Активна діяльність Харківської художньої школи зумовила створення на її базі художнього училища в 1912 році, підлеглого Петербурзькій Імператорській академії мистецтв (див. табл. 4.1).

Таблиця 4.1

Основні віхи функціонування Харківської художньої школи М. Д. Раєвської-Іванової (1869-1912)

Дата	Історичні події
1869	Відкриття Харковської приватної художньої Школи малюнку та живопису М. Д. Раєвською-Івановою
1872	Організація та проведення першого конкурсу учнівських робіт серед художніх шкіл з ініціативи художника І. Крамського
1872	Заснування школи. За раціональний метод викладання мистецьких дисциплін та вагомі успіхи учнів М. Д. Раєвську-Іванову було обрано почесним вільним общинником Петербурзької Імператорської академії вишуканих мистецтв
1882	На Всеросійській виставці творчих робіт учнів художніх шкіл Харківській школі було присуджено диплом другого розряду (який відповідав срібній медалі)

1886	Відкриття Харківського художньо-промислового музею з ініціативи М. Д. Раєвської-Іванової
1893	Відкриття першої в Україні бібліотеки мистецтва та методики викладання при Харківській художній школі
1894	Тимчасове припинення діяльності школи через хворобу її засновниці.
1895-1896	Зміна статусу школи з приватного на державний заклад освіти (М. Д. Раєвська-Іванова передала школу у власність міста Харкова)
1896	Харківська художня школа (як і всі художні школи України) отримала офіційне право на підготовку педагогів галузі образотворчого мистецтва; започатковано підготовку художньо-педагогічних кадрів на Слобожанщині
1912	На базі Харківської художньої школи відбулося відкриття художнього училища, підпорядкованого Санкт-Петербурзькій Імператорській академії вишуканих мистецтв

Відтак, навчання декоративного мистецтва в художній школі М. Раєвської-Іванової у другій половині XIX – на початку XX століття започатковано на ґрунті засвоєння ремісниками знань із малюнку, живопису, ліплення, пластичної анатомії, креслення, історії мистецтв, різних видів традиційних ремесел.

Таким чином, узагальнюючи вищесказане, підкреслимо, що завдяки активній і плідній діяльності Харківської художньої школи й особисто М. Раєвській-Івановій на теренах України в досліджуваний період було започатковано навчання декоративно-прикладному мистецтву на ґрунті: розвитку традицій національної культури; використання досвіду провідних європейських мистецьких шкіл.

Отже, діяльність художньої школи Харкова й активна громадська позиція її засновниці Марії Дмитрівни Раєвської-Іванової в другій половині XIX – початку XX століття сприяли розвиткові різних напрямів художньо-мистецької освіти: образотворчого мистецтва, дизайну, декоративного мистецтва України.

4.2. Одеська художньо-малювальна школа (1865)

У створенні спеціальної професійної художньої освіти в Україні важливу роль відіграла Одеська художньо-малювальна школа – перший художній заклад освіти на теренах України, відкрита в 1865 році за ініціативою Товариства шанувальників красних мистецтв на Півдні Україні – в Одесі (Костина, 1964, с. 242). У газеті «Одеський вісник» № 114 за 29 травня 1865 року було надруковано оголошення про відкриття Одеської малювальної школи, а також виставки «предметів витончених мистецтв». У статті також було зазначено, що оплата навчання складатиме 3 рублі на місяць, зате недільна школа буде працювати безкоштовно і, що важливо, «в школу запрошуються так само і пані» (Открытие Одесской школы рисования, 1865, с. 3). В історичній записці Одеського Товариства вишуканих мистецтв йдеться про те, що мрія про художню установу в Одесі вперше пролунала в 1863 році серед невеликого гуртка місцевих художників і ревнителів освіти (Историческая записка, 1875, с. 5). Одеська малювальна школа була відкрита й доступна для всіх соціальних станів (Власов, 2007, с. 395).

Одеську малювальну школу (спершу школу малювання та креслення) було відкрито за наявності тридцяти учнів і незначної кількості навчальних предметів. Першим директором і методистом Школи було призначено одесита художника Ф. Мальмана, який здобув художню освіту в Мюнхенській академії мистецтв. Протягом першого навчального року кількість учнів зросла до 190 осіб, із яких тільки 33 оплачували освітні послуги. Кожного наступного навчального року кількість вихованців школи збільшувалася, разом із тим значно розширилося коло навчальних предметів: ліплення, анатомія, живопис олією, історія мистецтв. Наочні посібники для школи надходили від величезної кількості співчуваючих. Міська митниця звільнила від

митних зборів гіпсові зліпки і витвори мистецтва, що ввозилися із-за кордону для школи (Гуріч, 2015, с. 176).

Доцільно зазначити, що заняття проводилися:

- у літній період року й тривали від десятої години ранку до шостої години вечора,
- у зимові місяці – протягом усього світлового дня.

Крім цього, при школі від 1865 року було організовано недільні класи для безкоштовних вихованців, які навчалися від дев'ятої години ранку до дванадцятої. Навчальна програма того часу складалася з зображення ландшафтів, побудови орнаментів, зображення голів, копіювання цілих постатей з оригіналів (оригіналами називалися малюнки професорів і академіків), обов'язковим також були вправи малювання елементів гіпсових моделей і статуй (Гуріч, 2015, с. 176-177).

У 1867 році уведений курс історії образотворчих мистецтв, який читав професор Новоросійського університету, вчені М. Кондаков (1844–1925), після нього – О. Павловський (1856–1913). Читалися курси з історії не тільки вітчизняного, а й зарубіжного образотворчого мистецтва (Декерменджи, 2005, с. 66), що свідчить про навчання в загальноєвропейському руслі. Від 1867 року учні почали писати портрети (один з одного) олійними фарбами й копіювати картини (Декерменджи, 2005, с. 67). Простежується поступове ускладнення завдань і новаторський підхід до їх подачі й паралельно застосовано класичне копіювання картин у традиціях академічної школи. До 1869 року сформувалися класи: орнаментів, креслення, архітектури й перспективи, малювання фігур і пейзажів, малювання погруддя; ліплення й скульптури, живопису з натури й з картин (Декамерджи, 2005, с. 14). Як бачимо, початкові класи розпочинають навчання із вивчення орнаментів як основи мистецької освіти. Зазначимо, що з часом школа почала влаштовувати виставки, а також брати участь у творчих конкурсах. В одному з документів за 1873 року вказується, що

195 робіт від 159 учнів були відіслані на конкурс в Петербурзьку Імператорську академію мистецтв (Циркулярное распоряжение, 1898), найкращі учні були нагороджені медалями. Так, школа щорічно доводила свою самостійність і стверджувала свій авторитет у суспільстві (Гуріч, 2015, с. 177). Даний факт свідчить про високий рівень художньої підготовки учнів.

У 1877 році були уведені загальноосвітні предмети для того, щоб учні могли без вступних іспитів продовжити навчання в Петербурзькій Імператорській академії мистецтв (Декамерджи, 2005, с. 10). Відтак, метою закладу освіти було підготувати учнів до вступу в академію мистецтв.

1899 року відбулася реорганізація малювальної школи в Одеське художнє училище, тоді ж був затверджений статут і штат училища. У серпні 1900 року директором училища було призначено академіка О. Попова (1852–1919) (Гуріч, 2015, с. 177). Саме при О. Попові Одеську малювальну школу визнали одним із кращих художніх закладів освіти в Російській імперії. У тому ж році у школу прийнято нових викладачів: К. Костанді, Г. Ладиженський, О. Красовський, В. Шмідт, які започаткували низку прогресивних методів викладання й заклали основи «мистецької школи» викладання образотворчого мистецтва в закладі освіти.

У 1902 році в програму училища було введено викладання методики краснопису й малювання, що було зроблено вперше. Це давало можливість учням, що успішно закінчили курс училища, викладати ці предмети в закладах середньої освіти. Крім того, атестат училища дозволяв випускникам вступати до Петербурзької академії мистецтв без вступних іспитів (Гуріч, 2015, с. 178). 1902 році було розпочато першу спробу виїзних пленерних практик до Криму. З тієї пори пленерні практики стали обов’язковою частиною програми навчання. Була розроблена велика, багатоступенева та чітка програма. Предмети, які викладалися в наукових класах розподілялися на загальноосвітні й

спеціальні. Особливо плідними в роботі школи були 1885–1898 роки, коли в ній викладав живопис К. Костанді, утверджуючи реалістичні традиції (Udris, 2000). Важливо наголосити, що навчально-виховний процес в Одеській художньо-рисувальній школі вибудовувався в контексті загальноєвропейських мистецьких і теоретико-педагогічних досягнень (Horbachov, 2000).

У 1885 році рисувальну школу Одеського товариства красних мистецтв було перетворено в заклад середньої освіти, тобто школа отримала статус училища. 1899 році заклад освіти було підпорядковано Петербурзькій імператорській академії мистецтв саме як художнє училище (Babchenko, 2000).

Відтак, важливим методико-педагогічним принципом побудови навчального процесу було вивчення орнаментів на початковому етапі навчання: копії з гіпсових зліпків, замальовки, ескізи орнаментів від простих до складних форм. Крім того, запроваджено було малювання з натури, введено практику пленерного живопису, вивчення анатомії, створення власних творчих робіт із композиції. Уперше введено курс методики викладання краснопису і малюнку, що поглибило знання учнів з фахових дисциплін. Важливими для просторового мислення також предмети ліплення й скульптури. Варто зазначити, що з уведенням курсу історії образотворчого мистецтва (зарубіжного й вітчизняного) викладання в школі провадилося в практичному і теоретичному напрямах.

4.3. Київська малювальна школа М. І. Мурашка (1875)

Приватна малювальна школа М. Мурашка, відкрита в 1875 році, за твердженням О. Ковальчука, стала Центром розвитку культурно-мистецького життя в Києві (Kovalchuk, 2003). Попри те, що її було відкрито пізніше, ніж Одеську та Харківську малювальні школи, вона

швидко зайняла провідне місце в Україні (за кількістю учнів і забезпеченістю професійними кадрами) серед закладів художньої освіти.

Народився М. Мурашко 8 (20) травня 1844 року в сім'ї художника-іконописця, навчався в Санкт-Петербурзькій Імператорській академії мистецтв. Від 1868 року мешкав і працював учителем малювання в м. Києві, де й заснував 1875 року приватну рисувальну школу, яка працювала з десятої години ранку до сьомої вечора. Для ремісників, які не могли відвідувати школу в будні дні, з початку 1877 року були організовані безкоштовні недільні уроки, які тривали з дванадцятої до п'ятнадцятої години дня (Ковалинський, 2011).

Пропонуючи нові методи викладання, М. Мурашко розробив для дітей посібник з малювання, який видав у 1869 році. Посібник мав такий великий успіх, що його навіть було перевидано в 1875 році. Як приклад, можемо відзначити причини такої популярності, яка крилася в тому, що малюнки, які подавалися в посібнику в якості наочності, розташовані були в порядку зростання складності практичних завдань. Одночасно ілюстративний матеріал та художні зразки вирізнялися чіткістю ліній і форм, цікавістю й доступністю сприйняття сюжетів. Вивчаючи діяльність закладів художньої освіти, М. Мурашко схвалював ті, у яких центральне місце займала всебічна підготовка учнів, що була безпосередньо й тісно пов'язана з життям. Завдання ж для успішної педагогічної роботи вчителя-художника Микола Іванович вбачав у допомозі учню правдиво відобразити дійсність, у заохоченні вихованців до самостійної роботи, у максимальному сприянні розкриттю й розвиткові творчого потенціалу учня. Крім того, митець прагнув спрямовувати здібності вихованців на свідоме й самостійне вивчення життя. Особливу увагу педагог акцентував на необхідності повсякденного, наполегливого, систематичного навчання та постійне підвищення рівня художньої майстерності (Метка, 2020).

Варто зазначити, що перша виставка творчих робіт учнів малювальної школи відбулася в 1877 році за ініціативою М. Мурашка в

залі дворянського зібрання. До речі, з платою за вхід 1 рубль. Усі кошти надходили на потреби школи. Починаючи від 1880-х років, Микола Мурашко займався дослідницькою роботою, писав статті та рецензії в місцевій і столичній пресі. Художник у своїх розвідках пропагував і пояснював творчість художників-передвижників, відзначав правдивість і яскравість полотен кращих майстрів пензля.

Організовувати школу М. Мурашку допомагали такі відомі постаті, як професор П. Павлов, російський географ П. Семенов-Тянь-Шанський, колекціонер художніх творів В. Тарновський та відомий меценат і поціновувач вітчизняного образотворчого мистецтва І. Терещенко.

Одержавши матеріальну підтримку київського мецената І. Терещенка, М. Мурашко розгорнув бурхливу діяльність щодо становлення й розвитку школи: налагоджував творчі та ділові зв'язки з Петербурзькою Імператорською академією мистецтв, відомими художниками, громадськими діячами, ученими, які постійно підтримували київський заклад художньої освіти.

Характерною рисою школи була її доступність, двері школи були широко відкриті для всіх бажаючих незалежно від віку, статі, освіти, соціального стану тощо. А головне – плата за навчання була невеликою, іноді директор зараховував у школу талановитих дітей із бідноти, яким зовсім нічим було платити (Дубовик, 2013, с. 130). Газета «Киевлянин» 1891 року, повідомляючи про чергову виставку творів учнів школи М. Мурашка, писала, що виставка показує, як відбувається викладання в школі, зазначено, що творчі здобутки учнів надають підстави пишатися наявністю закладу художньої освіти в нашому місті (Перешило, 2008).

Навчання за системою Петербурзької імператорської академії мистецтв давало можливість готувати професійних художників: учнів навчали малювати гіпсові статуї, натюрморти, портрети, а згодом і натуру. При школі було засновано музей художнього профілю, де були виставлені малюнки та етюди І. Айвазовського, І. Крамського, В. Пєрова, І. Рєпіна, І. Шишкіна, що слугували наочним матеріалом у навчальному

процесі. Сам М. Мурашко вивчав методику викладання живопису й малюнка за кордоном у рисувальних школах та академіях мистецтв: Краківській, Петербурзькій, Віденській, Паризькій, Болонській, Флорентійській та Римській.

Для збереження національної культури та її передачі молодим поколінням художників, М. Мурашко розробив для учнів альбом-посібник, у якому були представлені українські орнаменти, краєвиди та жанрові сцени. Зразками для копіювання слугували літографічні малюнки пейзажів, орнаментів, будівель, виконані самим учителем.

Усвідомлюючи необхідність зростання професіоналізму, високої культури та світогляду учнів, М. Мурашко запрошував до викладання іменитих постатей: Х. Платонова, В. Фабріціуса, М. Пимоненка, Г. Дядченка, Г. Павлуцького, Г. Мясоєдова, М. Ге (Bilous, 2006). З роками школа стала високопрофесійним центром підготовки художників, які згодом працювали в різних видах мистецтва. Київська рисувальна школа Миколи Мурашка, безсумнівно, зробила великий внесок у розвиток мистецької освіти в Україні (Дубовицький, 2013, с. 131).

Учителі школи застосовували прогресивні методи навчання: дотримання принципу «від легкого – до більш складного», виконання малюнка з натури, індивідуальний підхід до кожного учня, поєднання загальноосвітньої та спеціальної підготовки, тобто загострення уваги на розвиток всебічної художньої освіти.

Таким чином, художня школа М. Мурашка забезпечувала ґрунтовний фаховий рівень мистецьких кадрів і тим самим сприяла становленню національної художньої освіти в Україні.

Школа М. Мурашка не мала державного статусу і не отримувала допомоги від державних структур, це надавало їй свободу від канонів офіційного мистецтва, можливість пошуку нових методів викладання, нових способів розкриття творчого потенціалу учнів, але, з іншого боку, вимагало постійного пошуку меценатської допомоги, яку надавав закладу освіти І. Терещенко (Krasiuk, 2013; Rusakova, 2014).

В останні роки Іван Миколайович Терещенко все більше наполягав на зміні напряму навчання, на впровадженні утилітарного й практичного характеру. Оскільки вважав, що суспільству необхідні художники, які володіють здібностями створювати гарні речі утилітарного, побутового призначення, при цьому виготовляти їх у вишуканому високохудожньому стилі. Наприклад, застосовувати орнаментацію й оздоблення в оформленні екстер'єрів і інтер'єрів житлових і громадських споруд, прикрашати меблі, посуд, інші предмети широкого вжитку, з естетичним смаком створювати ювелірні прикраси тощо. З цією метою необхідно було організувати художньо-промислове училище. Проте М. Мурашко був категорично проти (Ковалинский, 2011). Утім, створення в Києві школи, яка б мала вплив на розвиток ужиткового мистецтва, М. Мурашко вважав першочерговим завданням. Митець-педагог не применшував ролі ужиткового мистецтва, але майже чверть століття переконував владу, що ним слід не починати, а закінчувати навчання (Турченко, 1956, с. 73).

Відтак, Київська приватна школа на чолі з Миколою Мурашком сприяла розвиткові національної школи реалістичного живопису та становленню національних кадрів українських художників.

Характерним є те, що сам М. Мурашко уникав отримання школою державного статусу та підпорядкування її Петербурзькій Імператорській академії мистецтв. 1901 року школу було реорганізовано в Київське художнє училище. Важливо зазначити, що підлеглість зазначених художніх закладів освіти Петербурзькій імператорській академії мистецтв позначилася в них у першу чергу утвердженням системи учнівства близької до академічної (Пронина, 1973, с. 88). Як стверджує І. Проніна, із досвіду академії мистецтв було запозичено більшість принципів побудови навчальних програм, а також окремі методичні прийоми, зокрема, зауважує авторка, метод копіювання, малювання з гіпсів, підходи до вивчення натури, розширення змісту практичних і теоретичних курсів (Проніна, 1973, с. 89). Наразі принципові проблеми

розробки педагогічної системи в академії мистецтв у переважній більшості зберегли свої раціональні риси в художніх школах України.

Відтак, вищевказані осередки художньої освіти в Харкові, Одесі, Києві поступово отримували статус державних закладів освіти – художніх училищ, які, вступаючи в підпорядкування Петербурзькій Імператорській академії мистецтв, з одного боку, певним чином втрачали свою регіональну і національну своєрідність, а з іншого, – зберігали логічність, послідовність і єдність усієї системи художньої освіти.

4.4. Львівська промислова школа малюнку і моделювання (1876)

Важливим етапом у формуванні художньої освіти на Заході України, у Галичині, стало відкриття першої художньої школи в регіоні – Загальнопромислової школи малюнку і моделювання при Львівському музеї художніх промислів (1877). З історією школи пов’язані такі імена, як Олена та Ольга Кульчицькі, А. і В. Манастирські, Є. Мисько, Т. Романчук, Р. Сельський, О. Курилас, І. Труш та інші. Освітньою стратегією школи був розвиток місцевих традицій на базі глибокого вивчення як класичного, так і народного декоративно-ужиткового мистецтва (Siropolko, 2001). Школа давала ґрунтовну фахову підготовку, її випускники могли в подальшому здобувати вищу художню освіту в академіях мистецтв у різних містах Європи. Таким чином, Львівська промислова школа малюнку й моделювання відіграла велику роль щодо зростання професійного рівня українського мистецтва та розвитку національних художніх традицій у західних територіях України.

Варто зазначити, що проблема становлення й розвитку мистецької освіти на західноукраїнських землях XIX – початку XX століття розглядалася й досліджувалася багатьма вітчизняними вченими в різних аспектах. У контексті вивчення загальноісторичних

процесів розвитку художньої освіти в Україні становлення Львівської мистецької школи висвітлювали П. Андріюк, О. Іванкова-Стецюк, Р. Орлов, В. Радкевич, Л. Соколюк, Р. Шмагало, В. Щербак та інші. О. Волинська, А. Волощук, М. Дяків, С. Мільчевич, О. Нога, Р. Одрехівський, О. Попик, К. Сусак, В. Цісарук виявляли регіональну специфіку розвитку художньо-промислової освіти західних регіонів України досліджуваного періоду. Історичні віхи започаткування й функціонування закладу художньої освіти у Львові в межах формування культурно-освітнього життя Галичини прослідкували Я. Бабош, С. Гелей, М. Варвух, Л. Синишин та інші. М. Маковецька та Н. Мартиненко розглядали значення Львівської художньо-промислової школи в галузі зародження й розвитку вітчизняного дизайну. Роль художніх та краєзнавчих музеїв та виставок творів декоративного мистецтва традиційних художніх промислів і жіночих різновидів художнього рукоділля на становлення художньо-промислової школи в Галичині другої половини XIX – початку XX століття вивчали С. Король, Л. Оршанський, Л. Молоствова, О. Ямборко та інші.

У ході наукового пошуку та структурного аналізу архівних матеріалів і літературних джерел з’ясовано, що Львівську художньо-промислову школу було засновано в 1876 році на базі новоствореного Львівського Міського промислового музею. Зазначимо, що створенню названого музею сприяла Всесвітня виставка художніх промислів, яка відбулася в 1873 році у Відні. Доцільно наголосити на тому, що в ході підготовки ремісників-майстрів та їхніх учнів до участі в Міжнародній виставці творчих робіт виникло питання щодо нагальної потреби в започаткуванні системи художньо-промислової освіти задля професійної підготовки вітчизняних майстрів декоративного мистецтва європейського рівня (Ваврух, 2012; Цісарук, 2015). Важливим етапом на шляху до вирішення вказаної проблеми постало вирішення організаційно-педагогічних завдань для створення мережі закладів художньо-ремісничої освіти з належним теоретико-

методичним забезпеченням. З огляду на позитивний приклад художніх музеїв Відня та Кракова, які регулярно займалися придбанням експонатів для закладів мистецької освіти на міжнародних виставках, Музейний комітет (організований громадськістю Львова), для навчальних цілей теж закупив на Всесвітніх виставках художніх промислів 1873 і 1874 року у Відні необхідні для забезпечення повноцінного навчального процесу експонати-зразки, а також кращі твори декоративно-прикладного мистецтва та промислові вироби для фахової підготовки майстрів-ремісників Львова й Галичини (Радкевич, 2010; Синишин, 2019). Зазначені відомості засвідчили активну культурно-просвітницьку й освітньо-професійну діяльність музею, а також тісну, плідну співпрацю та взаємодію промислового музею із закладом художньої освіти.

На основі аналізу наукових праць Л. Оршанського встановлено, що свою діяльність новостворений промисловий музей розпочав із організації і проведення виставок виробів майстрів традиційних художніх промислів. Доцільно наголосити, що згідно зі Статутом Міського промислового музею Львова, головною метою його функціонування було підтримувати розвиток промисловості художньої галузі й рукоділля в західних областях України (Оршанський та Силко, 2016, с. 20). Необхідно зазначити, що в першому параграфі Статуту 1874 року була задекларована й затверджена Міською радою пріоритетна мета діяльності Львівського промислового музею, а саме: «удосконалення промислів і ремесел краю в технічному та естетичному напрямах через систематичне збирання допоміжних засобів, які поширюють науку та мистецтво» (Лукіянович, 1912, с. 9).

Зауважимо, що збирання промисловим музеєм допоміжних засобів для розширення навчально-методичного наповнення змісту навчальних дисциплін у закладах художньої та художньо-ремісничої освіти передбачало:

- поповнення музейних фондів;
- накопичення бібліотечних збірок;
- організацію та проведення виставок різних рівнів;
- облаштування експозицій виробів традиційного мистецтва;
- видання часописів, мистецьких журналів, художніх альбомів, каталогів творів, афіш, буклетів тощо.

Натомість досвід Австро-Угорщини, де вже функціонували заклади художньо-промислової освіти, послужив прикладом для заснування на заході України закладу середньої професійної освіти – Львівської художньо-промислової школи.

У процесі дослідження встановлено, що згідно з наказом Міністерства освіти й віросповідання 18 грудня 1876 року при Художньо-промисловому музеї офіційно було відкрито Львівську промислову школу малюнку і моделювання (Grankin, 2005, с. 31). Першочерговим завданням щойно відкритої мистецької школи була підготовка молоді до навчання в закладах вищої художньої освіти. У 1882 році в зв'язку з реорганізацією заклад художньої освіти було перейменовано на Школу художнього (артистичного) промислу (Lewicki, 2005, с. 77). Одночасно в школі було засновано відділення професійної підготовки столярів, сницарів, токарів.

Наразі, від 1885 року розпочато активний рух за присвоєння школі статусу державної. У результаті, у 1891 році заклад художньої освіти було об'єднано зі Школою будівельних майстрів і перепрофільовано в Державну промислову школу (Jackowowa, 1932, с. 25). Важливо відмітити, що 20 січня 1893 року директором закладу було призначено запрошеного з Німеччини архітектора Зигмунта Горголевського. Починаючи від зазначеного періоду, школа стала надавати освітні послуги за двома пріоритетними напрямами:

1) будівельного промислу (підготовка фахівців будівельної галузі підлеглої архітектурному мистецтву);

2) мистецького промислу (навчання різновидам декоративно-ужиткового мистецтва).

Натомість даний заклад художньої освіти було ще неодноразово реорганізовано й перейменовано, проте невдовзі за школою міцно закріпилася загальноприйнята назва «Львівська художньо-промислова школа» (Шмагало, 2005). За твердженням Л. Глембоцької, мистецько-освітня діяльність Львівської школи здійснювалася під керівництвом викладачів-художників, випускників Віденської художньо-промислової школи, Краківської та Мюнхенської академій мистецтв (С. Вигжевальським, К. Ольпінським, К. Сіхульським та іншими). Як свідчить ґрунтовний аналіз розвідок дослідниці, започаткований першими педагогами-митцями напрям синтезу декоративного й образотворчого мистецтва зі значною перевагою декоративно-ужиткового мистецтва був і назавжди залишився пріоритетним напрямом розвитку художньо-промислової освіти Львівської мистецької школи в усі історичні етапи розвитку мистецької освіти західноукраїнських територій (Глембоцька, 1996, с. 2). Навчально-творчі досягнення вихованців Львівської художньо-промислової школи з успіхом експонувалися на виставках різних рівнів. Схвальні відгуки про художні роботи учнів доводять вірно обраний напрям закладу художньо-промислової освіти на створення ужиткових виробів за усталеними народними композиційними рішеннями і традиційними мотивами досліджуваного регіону (Оршанський та Силко, 2017). Концептуальний аналіз літературних джерел засвідчив глибоке вкорінення національних ідей духовності в заклади художньої освіти другої половини XIX – початку XX століття через дотримання традицій у навчанні декоративного мистецтва.

Результати аналізу розвідок Р. Шмагала дозволили з’ясувати, що в 1886/1887 навчальному році було засновано курси для вчителів народних шкіл та створено два додаткових відділи: 1) ґаптів і мережива, 2) різьбярський.

Відомості щодо значного розширення вектору напрямів фахової підготовки майстрів провідних видів декоративно-прикладного мистецтва західної частини України доводять популярність зазначеного закладу серед молоді, яка бажала здобувати якісну художньо-професійну освіту. Варто наголосити, що схвальні відгуки в пресі, а також підтримка діяльності школи громадськістю регіону також підтверджують вірогідність зазначених фактів (Шмагало, 2017, с. 10).

Як відзначають історики, художньо-промисловій школі була забезпечена підтримка на державному рівні. Виняткова увага президента міста Львова (сучасною термінологією мера міста) п. Мохнацького до розвитку мистецької освіти на заході України, значною мірою сприяла присвоєнню Львівській художньо-промисловій школі статусу державної. Оскільки в результаті клопотання п. Мохнацького, який переймався проблемами школи, у Відні було отримано позитивне рішення, 1890 року заклад було реорганізовано в Державну промислову школу (Шмагало, 2017, с. 54). Згаданого 1890 року було відкрито відділи художнього металу, декоративного малярства і скульптури. Загалом Статут реорганізованої Державної школи засвідчив у її складі чотири відділи:

- токарства;
- сницарства;
- будівельного і меблевого столярства;
- будівельного і художнього слюсарства.

Варто відмітити, що в 1909/1910 навчальному році фахова підготовка вихованців школи проходила за тринадцятьма спеціальностями зі значною кількісною перевагою спеціальностей художньо-мистецького напряму (Максисько, 1971, с. 110). Разом із тим, як окремі художньо-рукодільні майстерні при школі функціонували виключно жіночі відділення ґаптів і мережива (Оршанський, Молоствова, 2010, с. 20).

Отже, маємо підстави підсумувати, що за сприяння Львівського художньо-промислового музею творчі роботи учнів художньо-промислової школи систематично демонструвалися на виставках декоративно-прикладного мистецтва в найбільших містах України та Європи. Важливим підтвердженням плідної співпраці художньо-промислового музею та художньо-промислової школи Львова в галузі освітньо-виховної й науково-дослідної роботи можемо вважати серійне видання зі зразками традиційного українського декоративно-ужиткового мистецтва В. Вербицького «Взори промислу домашнього селян на Руси» (1880). Видання серії альбомів виробів майстрів західних областей України та зразків традиційних орнаментів, публікації великої кількості етнографічних і мистецтвознавчих праць (Шмагало, 1999), суттєво сприяли наповненню змісту теоретико-методичних основ навчання декоративного мистецтва в закладах художньої, художньо-промислової, художньо-ремісничої освіти України досліджуваного періоду.

Відтак, маємо підстави стверджувати, що передова інтелігенція, діячі культури і мистецтва, викладачі закладів середньої художньої освіти Львова робили все, що від них залежало, для того, щоб середня, з формальної точки зору, художня освіта в краї за якістю не поступалася вищій академічній мистецькій освіті.

Зазначений новаторський підхід до викладання основ образотворчої грамоти був описаний директором Львівської художньо-промислової школи, професором малюнку В. Крицінським у праці «Новий метод вивчення малюнку в школі» (1898): застосування в науці живопису синтетичного та аналітичного методів малювання, ескіз на відкритому повітрі, малюнок з пам’яті, малюнок з живої моделі, проєктування декорацій – прогресивні методики навчання живопису. Новий метод сприяв розвиткові в учнів детального спостереження, пробудженню відчуття барв, системному розвитку пам’яті й фантазії, що синтезувалося у формування відчуття естетичного.

Інтегральною частиною навчання в школах В. Крицінський вважав вправи з ескізів, як такі, що розвивають в учнів самостійність. Справа вчителя – застосовуючи різні моделі на уроках, зацікавити, пояснити, полегшити їх пізнання.

До нових методів навчання малюнку вчений відносив малювання живих тварин. Для цього при деяких школах влаштовували майданчики живої природи чи звіринці, причому учні дуже охоче малювали тварин, вивчаючи їх тілобудову. В. Крицінський уникав такого застарілого методу навчання, як бездумне малювання на розграфлених трафаретах з нанесеними на них поділками і геометричними схемами. Натомість акцентував увагу на важливості розвитку фантазії, вихованні доброго смаку студента через самостійну роботу та виправлення своїх помилок. Важливим методом, що уможливлює створення якісних творів, педагог вважав вивчення природи (Цуркан, 1919, с. 6).

У результаті спостережень за результатами від упровадження нових методів навчання малювання в художніх школах у кінці XIX – початку XX століття, професор В. Крицінський дійшов висновку, що їхня головна перевага полягає у пристосуванні до свідомості та вподобань учнівської молоді, завдяки чому швидше розвивалася пам’ять, активізувалася фантазія, легше вироблялася здібність навчанню малюнкам з уяви чи пригадування, а згодом до свідомого самостійного спостереження предмета навколишнього оточення чи природи і правдивого його відтворення на малюнку (Krycinski, 1926, с. 82). Школа давала ґрунтовну підготовку для продовження навчання у Краківській чи Варшавській академії мистецтв, котрі, своєю чергою, були для деяких митців проміжним етапом для навчання у приватних студіях чи академіях художніх центрів Західної Європи (Пінчевська, 2012, с. 227).

На основі проведеного дослідження зроблено висновки щодо діяльності Львівської художньо-промислової школи в контексті впровадження процесу навчання декоративного мистецтва в систему вітчизняної художньої освіти другої половини XIX – початку

XX століття, яка відзначилася: використанням організаційно-педагогічного досвіду функціонування аналогічних закладів освіти Австро-Угорщини; створенням відділів архітектурно-будівничого та художнього напрямів із перевагою мистецького; формуванням пріоритетного напряму художньої, художньо-промислової й художньо-ремісничої освіти західноукраїнської мистецької школи: використання синтезу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва з домінуванням декоративного.

Отже, провідні рисувальні школи Києва, Харкова, Одеси та Львова другої половини XIX – початку XX століття відіграли важливу роль у підготовці вітчизняних художніх кадрів та в розвитку образотворчого й декоративного мистецтва України. Проведення історико-хронологічного аналізу навчально-виховного процесу провідних мистецьких шкіл України XIX – початку XX століття дозволило виявити прогресивні тенденції освітньої діяльності фахових мистецьких шкіл України, що позитивно вплинуло на розширення змісту теорії та практики навчання вітчизняного декоративного мистецтва завдяки запровадженню викладачами нових європейських навчальних тенденцій у мистецькій освіті.

РОЗДІЛ 5
ФОРМУВАННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ У ПРОСТОРІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ОСВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ

5.1. Витоки академічного вишколу митців декоративного мистецтва західноукраїнських земель (на матеріалах Краківської академії мистецтв)

Значна кількість митців Західної України проходили навчання в західноєвропейських академіях: Віденській, Краківській, Мюнхенській, Паризькій та інших. Велика кількість художників образотворчого і, особливо, декоративного мистецтва з України віддавали перевагу Краківській академії.

Для подальшого розкриття теми важливо висвітлити низку питань, з'ясування яких є суттєво важливим моментом, а саме: які були причини та обставини, що така кількість майбутніх митців із різних куточків України навчалася саме в Краківській академії мистецтв, що притягувало молодих творчих людей до цього мистецького закладу освіти. Краківської академії мистецтв в історії українського мистецтва як потужного закладу мистецької освіти сусідньої Польщі, адже в ньому отримали високу професійну освіту десятки українських митців. Краківська школа відчутно позначилася на їх творчості, вагомо вплинула на змістовну та художню частину їх внеску до скарбниці української культури.

Методика пленерних студій, чи так званих вакаційних курсів удосконалення фаху митців-педагогів широко практикувалася в Європі в першій чверті XX століття. Заслуга в популяризації пленерного малярства в Краківській академії мистецтв належить викладачам закладу Владиславу Яроцькому, Фредеріку Паутшу, Казимиру Сіхульському, які з захопленням вивчали та змальовували у своїх творах етнографічно точні жанрові та

пейзажні мотиви Гуцульщини. Краківською академією були відкриті спеціалізовані майстерні пленерного малярства в Закопаному, куди приїжджали студенти вдосконалювати свої навички (Чмелик, 2014 с. 97). Краківська академія мистецтв була одним з кращих закладів вищої художньої освіти центральноєвропейського регіону. У її стінах здобували освіту десятки українських художників кінця XIX – перших десятиліть XX століття (Денисюк, 2006, с. 567).

Краківська академія мистецтв була заснована в 1818 році при відділі літератури Ягеллонського університету як Школа малюнку і малярства (Akademia Sztuk Piknych im. Jana Matejki, 1996, с. 16). У 1873 році вона відокремилася в самостійний заклад художньої освіти під назвою Школа образотворчого мистецтва, і Ян Матейко, відомий польський історичний живописець, став її директором (1838–1893) (Akademia Sztuk, 1999, с. 8). 1900 року Ю. Фалат домігся від цісаря Франса Йосифа для Школи образотворчого мистецтва статусу академії і в 1905 році став її першим ректором (Денисюк, 2006, с. 258). Згодом академії було присвоєно ім’я великого майстра живопису – Яна Матейка (Перебийніс, 1956а; 1956б; 1956в).

Навчання тривало п’ять років і відбувалося у два етапи: школа початкова (перший рік навчання) та школа головна (від другого року). Першим етапом навчання була школа початкова протягом першого року, а з другого по п’ятий рік то був другий етап – школа головна, коли студенти мали право обирати викладачів і навіть змінювати їх у наступному семестрі. Конкурсним іспитом для абітурієнтів, які поступали на малярство, була оголена натура, а для майбутніх скульпторів – моделювання в глині з живої натури.

Колишній студент Краківської академії Д. Горняткевич пригадує, що професорська рада розглядає малюнки й вирішує долю кандидатів: як правило, іспит витримує тільки одна третина абітурієнтів, зрідка приймають половину іспитованих (Горняткевич, 1956в, с. 946). Відомо, що саме позитивний результат мистецького конкурсного іспиту був

головною умовою прийняття. Цікаво, що особливо талановитих претендентів могли зарахувати одразу до школи головної (Dutkiewicz, Dutkiewicz, JaleniewskaŚlesińska, Ślesiński, 1969 1969, с. 206).

Другою умовою до зарахування в студенти була наявність середньої загальної або середньої спеціальної освіти, причому свідоцтво про закінчення школи чи училища мало визнаватися Міністерством визнань релігійних і просвіти громадськості Польщі (Горняткевич, 1956б). Третьою й останньою умовою вступу до академії було представлення домашніх робіт – малюнків чи скульптур, відповідно до обраного відділу. Як зазначає Г. Крук, саме тоді траплялися прикрі ситуації, адже не завжди абітурієнт, не маючи спеціальних умов для підготовки, міг створити гідні домашні роботи» (Крук, 1993, с. 57).

Студенти, які закінчували Відділ малярства й різьби, отримували відповідно диплом митця-живописця чи скульптора. Чимало студентів після четвертого року навчання в Краківській академії мистецтв складали державний випускний іспит з малюнка на вчителя середніх шкіл, після успішної здачі якого вони отримували право викладати образотворче мистецтво в закладах освіти (Денисюк, 2006, с. 569).

Слід зазначити, що програми навчань змінювалися відповідно до нових тенденцій в образотворчому мистецтві, з появою нових генерацій викладачів, залежно від адміністративних, мистецьких, педагогічних і організаційних здібностей ректорів. Аналіз джерел показує, що в школах малярства була обов’язковою одна загальна програма, яка містила портрет, натюрморт, оголену натуру, композицію на вибір професора та етюд на свіжому повітрі. Саме останньому пленерному малюванню в Краківській академії мистецтв надавалося великого значення. Так, О. Денисюк зазначила, що в академії віддавали перевагу зображенню натури в оточенні природи, а не в закритому приміщенні (Денисюк, 2006). Відданість пленеризмові в академії пояснювалася тим, що саме на відкритому повітрі при постійній зміні освітлення, мінливості відтінків кольорів, грайливості рефлексів неба відкривається безліч можливостей

для комплексного засвоєння живописних технік, тренування художнього смаку, удосконалення практичних навичок малярства (Dutkiewicz, JaleniewskaŚlesińska, Ślesiński, 1969, с. 20). Зазначимо, що живопис у Краківській академії починали вивчати з третього курсу. До того студент мав оволодіти малюнком, якому приділялася найбільша увага. Для зарахування та переведення на наступний рік, окрім складання іспиту, необхідно було здати певну кількість виконаних практичних завдань (Денисюк, 2006, с. 570). Важливого значення у Краківській академії мистецтв, окрім живопису і графіки, надавалося відділу скульптури. Загальна програма охоплювала завдання з виконання скульптурного портрета, а також створення об'ємно-просторових композицій та моделювання об'єктів у глині. Крім того, були майстерні різьблення у твердих матеріалах (каменю, дерева), виготовлення гіпсових відливів і створення керамічних виробів. Цікавим, на наш погляд, є те, що обов'язком студентів живописного відділення було пройти окремий курс скульптури, подібно до того, як майбутні скульптори знайомилися окремо з малюнком на вечірніх заняттях (Іванцев, 1992, с. 35). Обов'язковими були і вечірні заняття малюнку т. зв. «кроки», під час яких модель змінювала часто позу (крокувала), призвичаюючи студента до швидких рішень і замальовок руху та передачі в короткочасних начерках перспективних скорочень тіла і його пропорцій (Стебельський, 1991, с. 326).

Творчість педагогів Краківської академії була відома, як на Батьківщині, так і за межами Польщі через популяризаційну та наукову діяльність. Це – і виставкова діяльність, і написання статей на мистецькі теми, і участь у журі, як на місцевих, так і на міжнародних художніх виставках тощо (Polskie życie artystyczne, 1974, с. 20).

Як стверджують дослідники розвитку мистецької освіти XIX – початку XX століття, Львів як освітній центр був на той час проміжною ланкою для українських студентів, щоб вирушити далі задля здобуття грунтовної мистецької освіти – на Краків, Прагу, Відень, Варшаву, Мюнхен, Париж тощо (Кейван, 1996).

Відтак, у ході дослідження з'ясовано, що основними обставинами, які обумовили навчання чисельної групи українських студентів із західноукраїнських земель у Краківській академії мистецтв, це – територіальна близькість та історико-культурна спільність двох народів, політичні обставини та відсутність закладу вищої художньої освіти на Батьківщині (Денисюк, 2006, с. 582). Інша група українських студентів, значно менша за чисельністю, студенти з підросійської України, які не поділяли мистецькі уподобання Петербурзької Імператорської академії мистецтв. Спільною причиною для обох груп українських студентів (з регіонів Західної та підросійської України) була добра репутація Краківської академії як одного з провідних Європейських закладів вищої мистецької освіти.

Зважаючи на вищеозначені обставини, студенти, котрі цілеспрямовано бажали отримати професійну освіту живописця, скульптора, графіка, чи майстра-художника галузі декоративного мистецтва, протягом кількох десятиліть мусили залишати Україну. Одиниці виїжджали навчатися до Варшави, до Варшавської школи образотворчого мистецтва, згодом перейменованої у Варшавську академію мистецтв. Проте, як ми вже підкреслювали, більшість студентів із західних областей України успішно вступала саме до Краківської академії мистецтв (Пінчевська, 2012, с. 234, 244). Важливо зазначити, що в Школі образотворчих мистецтв Кракова (*яка згодом отримала статус академії, як зазначено вище*) навчалися й українські художники – майбутні фундатори вищої вітчизняної школи мистецтв – М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук (Сайко, 2007, с. 170).

Таким чином, можемо сміливо стверджувати, що нові явища в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття, зокрема в образотворчому й декоративному, формувалися під значним впливом Краківської академії мистецтв. Цілісне історико-педагогічне вивчення цього впливу дозволяє розглядати українське мистецтво як повноправну частину світового художньо-освітнього процесу.

5.2. Витоки академічної підготовки майстрів декоративного мистецтва в підросійській Україні (на матеріалах Петербурзької академії мистецтв)

Аналіз становлення академічного вишколу фахівців декоративного мистецтва України, на наше переконання, необхідно починати з вивчення системи навчання художників-прикладників, що склалася в Петербурзькій Імператорській академії вишуканих мистецтв до першої половини XIX століття і яка мала суттєвий вплив на формування вищої вітчизняної художньої освіти, адже митці підросійської України здебільшого здобували фахову підготовку саме в означеному закладі освіти. Історико-педагогічне дослідження, що передбачає історично-достовірну картину розвитку академічної освіти майстрів декоративного мистецтва в контексті становлення художньої освіти передбачає хронологічну послідовність висвітленого матеріалу. Тому в дослідженні виникнення й розвитку професійного навчання митців-прикладників важливим є виявлення витоків, що стали початком вивчення проблеми становлення вітчизняної академічної освіти.

Систематизація фактологічного матеріалу дозволила виявити й узагальнити загальні тенденції академічної системи підготовки митців на основі аналізу програми та методики викладання образотворчого мистецтва в Петербурзькій Імператорській академії мистецтв, за якими здійснювалося навчання й виховання майбутніх майстрів різних видів декоративно-прикладного мистецтва. Специфіка розуміння академічного навчання фахівців декоративного мистецтва до середини XIX століття розумілася в дуже широкому діапазоні художніх робіт. Вихованець академії міг виконувати як вузько утилітарні побутові речі, так і твори монументально-декоративного мистецтва для інтер'єру чи екстер'єру. У розуміння митця, людини, яка займається «художествами» в XVIII столітті входило поняття не тільки

виконання високохудожніх мистецьких творів, а й ремісниче виготовлення декоративно-утилітарних предметів.

Як стверджує І. Проніна, у Петербурзькій Імператорській академії мистецтв другої половини XVIII століття в навчанні фахівців декоративно-прикладного мистецтва було досягнуто рівноваги в співвідношенні між теорією та практикою. Такого раціонального поєднання ще не було досягнуто у першій половині XVIII століття і потім поступово втрачено в першій половині XIX століття, коли значну перевагу було надано теорії образотворчого мистецтва (Проніна, 1973).

У ході дослідження встановлено, що курс навчання в Петербурзькій Імператорській академії мистецтв досліджуваного періоду для художників усіх спеціальностей поділявся на 5 рівнів (класів). 2 нижчих класи утворювали художнє училище, 3 вищих – власне академію. Із переходом до вищих класів учні обирали спеціалізацію. Багато уваги приділялося й вивченню загальноосвітніх предметів: іноземних мов, історії, географії, астрономії тощо. У кожному класі навчалися по три роки. Відповідно, набір учнів на найнижчий рівень відбувався один раз на три роки. До 5-го (найнижчого) класу набирали хлопчиків у віці 5–6 років. Повний курс навчання, як правило, складав 15 років. Від 1760 року найкращі випускники за кошти академії стажувалися закордоном, їх називали «пенсіонерами».

Починаючи з 1770-х років, академія регулярно організовувала й проводила мистецькі виставки. 1800 року було відкрито медальєрний і реставраційний класи. Вважаємо важливим той факт, що в академії могли навчатися діти слуг, солдатів, а також позашлюбні діти на правах вільних слухачів. Цікавими, на наш погляд, є історичні матеріали, які підтверджують, що від початку XIX століття до Петербурзької Імператорської академії вишуканих мистецтв почали допускати кріпаків. Слід зазначити, що 1802 року академія здобула право займатися проєктами міського будівництва, організовувати архітектурні й художні конкурси.

Подальшим науковим пошуком установлено, що на початку XIX століття до 5-го класу почали зараховувати дітей віком 8-9 років, а загальний термін навчання в закладі було скорочено до 12 років. А згідно з правилами 1830 року, термін навчання було скорочено до 6 років. Від означеного часу вихованців розподіляли на два відділи: нижчий і вищий. Учнів нижчого відділу називали академістами 2-го ступеня, вищого – академістами 1-го ступеня. Навчальний курс складався з класів. Наприклад, курс малювання поділявся на 6 навчальних класів: 2 малювальні, 2 гіпсові й 2 натурні. Перехід із класу в клас був можливий лише з дозволу Ради академії після розгляду практичних робіт, виконаних студентом протягом навчального року.

Після закінчення повного курсу навчання академія надавала випускникам звання класного або некласного художника. Звання класного художника присвоєвали лише академістам, які отримали золоту медаль за успіхи в навчанні.

Зазначимо, що від 1840 року в академії було скорочено викладання загальноосвітніх дисциплін і розширено обсяг спеціальних художніх курсів.

У контексті нашого дослідження важливо наголосити на тому, що Петербурзька Імператорська академія вишуканих мистецтв ініціювала заснування провінційних художніх шкіл та училищ по всій території Російської імперії. Логічно, що організацією і в подальшому викладачами мистецьких дисциплін у новостворених закладах художньої освіти було багато випускників Петербурзької академії. Принагідно зазначимо, що для успішного функціонування мистецьких шкіл викладачі-митці одразу починали створювати при закладах художні музеї.

У процесі дослідження з’ясовано, що в 1893 році в Петербурзькій імператорській академії вишуканих мистецтв було затверджено новий статут, який повернув академії самоуправління. Навчальні класи було перетворено на Вище художнє училище живопису, скульптури та архітектури, при якому було відкрито навчальні майстерні на чолі з

художником (вихідцем з України) І. Рєпіним, який вигідно вирізнявся серед інших викладачів серйозним ставленням до методики викладання образотворчого мистецтва.

Варто вказати, що класи декоративного мистецтва існували в стінах Петербурзької імператорської академії до середини XIX століття. Це були класи орнаментальної скульптури, різьби по дереву, мідний, карбувальний і ливарний класи, столярний і токарний, клас мініатюрного живопису, а також годинникової справи й інструментальний клас (оскільки студенти зазначеного напряму відповідали за зовнішнє оздоблення музичних інструментів), медальєрний клас (у якому створювали камеї та гемми).

Слід відзначити різні підходи викладачів до методів навчання майбутніх майстрів-художників. Одні педагоги класів декоративного мистецтва основну увагу приділяли опановуванню технічних навичок виконання виробів декоративно-прикладного мистецтва (М. Геннен, Н. Жилле, В. Можалов, Ф. Паульсен, Л. Роллан), інші намагалися, насамперед, розвивати творчі здібності учнів (П. Брилло, П. Жарков, І. Шварц) (Проніна, 1973, с. 84).

Аналіз архівних матеріалів і літературних джерел показав, що значна частина викладачів академії були іноземці. Звідси – впливи передових європейських мистецько-освітніх тенденцій на методику навчання образотворчого й декоративного мистецтва в Петербурзькій імператорській академії.

Учні-прикладники отримували в академії єдину з іншими художниками загальноосвітню й початкову художньо-теоретичну підготовку. Проте спеціальний курс фахового навчання майстрів мав більш практичний характер, адже академічні класи ремесел до середини XIX століття ще зберігали характер майстерень, де крім навчальної програми обов’язково учень виконував практичні замовлення. Відтак, для закріплення й перевірки отриманих знань та навичок студенти декоративного відділення виконували практичне завдання.

Програма підготовки фахівців декоративного мистецтва від середини XIX століття розподілялася на п'ять вікових категорій. Від першої до третьої групи (від п'яти до п'ятнадцяти років) вихованці навчалися за загальною програмою, а навчання у четвертій і п'ятій віковій групі (протягом шести років) надавалася спеціалізація (Проніна, 1973, с. 84). Програма академії цілеспрямовано відбирала коло навчальних дисциплін і їх зміст визначав вимогу вивчати стільки, скільки треба художнику, як вважали викладачі.

Цікаво, на наш погляд, що загальноосвітні предмети викладали особи безпосередньо пов'язані з мистецтвом (С. Панін, Г. Сребреницкий, Д. Ушаков та інші). Позитивним є те, що надаючи початкові знання з загальноосвітніх предметів (але при цьому добре розбираючись у мистецтві), педагоги могли безпомилково визначити творчі здібності учнів і за можливості їх розвивати.

О. Михайлова виокремила найбільш цікаві, з її точки зору, спеціальні прийоми методики викладання образотворчого мистецтва, що застосовувалися в академічному навчанні досліджуваного нами періоду:

1) спеціальне малювання;

2) копіювання.

В академії, зазначає авторка, на високому методичному рівні було розроблено загальну методику навчання малюнка: відпрацювання технічних навичок малювання, копіювання з оригіналів, малювання з орнаментів, з гіпсових груп, зображення оголеної натури, драперій тощо (Михайлова, 1947, с. 6).

Для підготовки майстрів декоративного мистецтва, крім загального курсу малювання, було створено спеціальний курс малювання з виконанням копіювальних завдань із моделей, підібраних відповідно до фахового спрямування. Сенс методики викладання малювання засобами копіювання свого часу розкрив П. Чекалевський. Копіювання, вважав автор, визначало низку послідовно визначених завдань:

1) відбір кращих, достойних для копіювання взірців;

2) досягти точності у відтворенні зображуваного предмета;

3) уважно роздивитися виріб (тобто праналізувати його будову й визначити особливості формотворення).

Отже, важливим у методиці навчання образотворчого мистецтва в академії був метод копіювання.

Фактично вихованців навчали аналізувати предмет: визначати особливості його будови, пропорційних співвідношень, характер форми, будову складових елементів форми тощо. Розвиток художньо-конструктивного аналізу виховував навички правильного розуміння специфіки конкретного виду мистецтва, його закономірностей формоутворення та художніх особливостей. Погоджуємося з висновком І. Проніної стосовно того, що аналітичний підхід у копіюванні став важливим здобутком академічної методики підготовки фахівців образотворчого й декоративного мистецтва наприкінці XVIII століття (Проніна, 1973, с. 86). Крім завдань, що мали виражений характер вправ копіювання з гравюр, моделей та оригіналів, до методичних прийомів можемо віднести і виконання програми за заданим малюнком. До прикладу, учням столярної майстерні за даними малюнками і кресленням необхідно було виготовити: круглий комод з чотирма ящиками, або комод з чотирма ящиками, чи шафу з комодом тощо. Подібні завдання ставили учням четвертої вікової категорії, у яких починалося викладання спеціалізації. Ці завдання ставили мету виявити рівень теоретичних знань і практичних умінь учня, а саме: «прочитати» креслення й зображення на малюнках, знати властивості матеріалу, виявити вміння практичного володіння техніками та технологіями. Учням п’ятої вікової категорії задавалася лише тема для самостійної розробки виробу від проєктування до виготовлення в матеріалі. При цьому велика увага надавалася виявленню знань учнів із законів і правил композиції. Робота над композицією вважалася найскладнішим завданням і темі композиції в академії приділяли великої уваги. Свідченням цьому є відомості про

нагородження вихованців академії медалями за кращі композиційні рішення декоративних творів (Проніна, 1973, с. 87). Указане свідчить про застосування принципу заохочення студентів шляхом відзначення й нагородження медалями за кращі вироби.

Отже, в академії другої половини XVIII – середини XIX століття навчали творчому проєктуанню (п'ята група за віком) та практичному виготовленню виробів декоративного мистецтва (четверта група за віком).

Варто зазначити, що в академії кожного року навчалося від 10 до 15 учнів декоративно-прикладного мистецтва. Кожен майстер-викладач обирав 3–4 учні відповідно до вподобань і здібностей учнів до занять даного виду декоративної творчості. І. Пронина в роботі «Декративное искусство в академии художеств» наголошує на тому, що методика навчання малюнку в академії підготувала умови формування майбутньої академічної системи (Проніна, 1983).

1745 року в палаті малюнку було введено для всіх учнів курс малювання з натури. Малювали по три години тричі на тиждень у вечірній час. При цьому виконували також копіювальні вправи з декоративних аркушів, копіювали зображення віньєток, заставок, дрібних пластичних форм, що допомагало майстрам декоративного мистецтва розвивати і вдосконалювати необхідні художні навички (Дунаева, 2016, с. 74). Дані вправи дозволяли також успішно засвоювати закони побудови форми, композиції, перспективи, розвивати відчуття ритму в малюнку (Сарафалиева, 1990).

Із вагомих досягнень освітньої системи в означеному закладі освіти важливо відзначити вирішення завдань з композиції та розробка аналітичного прийому в методі копіювання. Окремо слід відзначити творчий і одночасно раціональний підхід до проведення практики, з метою підготовки творчо активних майстрів. Разом із тим, констатує І. Проніна, академічна освіта галузі декоративного мистецтва середини XIX століття вже не відповідала вимогам художньої промисловості, що стрімко розвивалася. Діячі культури й

освіти педагоги-художники усвідомили наслідки нехтування досягнень навчально-виховного процесу в галузі підготовки фахівців декоративного мистецтва XVIII століття. Негативно позначилося й поступове закриття класів різних видів художніх ремесел. До середини XIX століття помітно погіршилася художня якість виробів декоративного мистецтва. Спостерігалося падіння художнього та естетичного смаків, втрата відчуття гармонії в декоративному мистецтві (Проніна, 1983, с. 169). Випускники Петербурзької імператорської академії мистецтв середини XIX століття, які займалися виконанням виробів декоративного мистецтва, проявляли у творчій роботі яскраво виражений підхід станкового мистецтва, що порушувало сам принцип декоративно-прикладного мистецтва (Проніна, 1983, с. 163).

Отже, до середини XIX століття в Петербурзькій імператорській академії вишуканих мистецтв склалася узгоджена методика викладання образотворчих дисциплін. Одним із основоположних у методиці фахового навчання майстів-художників був принцип наочного навчання, який об’єднував два послідовних процеси: наочного практичного показу і теоретичного навчання (пояснення, обґрунтування). Наочний показ переважав, оскільки безпосередньо мав продовження й розвиток у виконанні практичних вправ, які мали систематизований характер і вибудовувалися в певній відповідності до послідовно поставлених завдань для практичного виконання. Кожне практичне завдання мало свою мету задля розкриття творчого потенціалу учнів і вдосконалення практичних умінь і технологічних навичок. Другий важливий принцип методики викладання образотворчого мистецтва в академії після наочності – це безпосередній зв’язок навчального процесу з проходженням виробничої практики, яка передбачала різні форми виконання практичної роботи:

1) безпосередньо в самому закладі освіти;

2) на виробничому підприємстві.

Найбільш плідною виявилася практика на виробництві, переважно на державному. Безпосередній зв'язок закладу вищої художньої освіти з різними художньо-виробничими підприємствами позитивно впливав на вдосконалення фахової підготовки майстрів декоративного мистецтва. Разом із тим, проходження практики на виробництві передбачало виконання необхідної й актуальної роботи, виховувала в учнів почуття відповідальності за свою працю (Проніна, 1973, с. 86).

Таким чином, важливою складовою навчально-виховного процесу в Петербурзькій імператорській академії мистецтв досліджуваного періоду було проходження студентами практики на виробництві.

Здобутки академічної системи підготовки митців декоративного й образотворчого мистецтва другої половини XVIII – першої половини XIX століття, закладені у стінах Петербурзької імператорської академії вишуканих мистецтв, не зникли, а знайшла своє продовження в закладах художньої, художньо-ремісничої, художньо-промислової освіти на теренах України другої половини XIX – початку XX століття.

На розвиток українського образотворчого мистецтва Петербурзька імператорська академія мистецтв справила великий вплив. Професійні майстри живопису, що працювали в Україні, переважно були її випускниками, зокрема, вихованцями російського художника К. Брюллова були І. Сошенко, Д. Безперчий, Т. Шевченко та інші видатні митці-українці. Водночас випускниками Петербурзької академії мистецтв, чия життєтворчість була пов'язана з Україною були: Н. Гедройц (меценат-художник), М. Беркос, В. Боровиковський, І. Жолтовський, Д. Левицький, І. Рєпін, І. Саблуков, К. Трутовський, Н. Уваров, а також наступна когорта випускників, серед яких такі видатні українські художники, як І. Мартос, А. Лосенко, І. Сошенко, М. Мурашко, М. Пимоненко, М. Самокиш, О. Сластіон, С. Васильківський, К. Трохименко та інші. Багато випускників Петербурзької Імператорської академії витончених мистецтв працювали викладачами мистецьких дисциплін на теренах України, зберігаючи

принципові основи академічної системи навчання образотворчого мистецтва.

Таким чином, ураховуючи вищевказане можемо стверджувати, що організаційно-методичні засади академічного викладання образотворчого й декоративного мистецтва Петербурзької імператорської академії мистецтв у подальшому були тією чи іншою мірою застосовані в педагогічній роботі випускників академії, вихідців з України, зокрема майбутніх фундаторів Української академії мистецтв – Федора Кричевського та Олександра Мурашка, які в досліджуваний період навчалися й успішно закінчили Петербурзьку Імператорську академію вишуканих мистецтв.

Отже, випускники Краківської та Петербурзької академій мистецтв стали провідниками й продовжувачами академічної художньої культури в провінційних художніх школах як підросійської України, так західноукраїнського регіону. Наразі, в україноцентриському мистецько-освітньому середовищі назріло питання заснування власної національної вищої академічної художньої школи, що можна розглядати як результат позитивного розвитку системи художньої освіти XIX – початку XX століття.

5.3. Заснування першої національної академічної мистецької школи в Україні

У передмові до висвітлення питання створення першої Української академії мистецтв вважаємо доцільним здійснити невеликий ретроспективний екскурс щодо відомостей про важливі віхи в розвиткові художньої освіти.

Інтерес до малювання як навчальної дисципліни на Русі виник дуже давно. За історією його розвитку ми можемо прослідкувати у двох напрямах:

1) малювання як загальноосвітній предмет;

2) як спеціальний предмет, пов'язаний з підготовкою професійних художників.

Малювання як загальноосвітній предмет та методи його викладання в стародавній Русі були пов'язані з вивченням грамоти. Уже в XI столітті рукописна книжна графіка та мініатюра досягли достатньо високого ступеня розвитку. До прикладу, фоліанти: «Остромирово Евангелие» (1056–1057), «Изборник Святослава» (1076), «Добрилово Евангелие» (1164) відомі як унікальні мистецькі твори. У рукописних книгах зображувалися ілюстрації, малюнки та мальовані заголовні букви. Багато ініціалів зображувалося з елементами образотворчості: головами звірів, птахів і навіть людей. Це вказує на те, що разом із грамотою учні вивчали малюнок, тобто, таким чином, можемо говорити, що малюванню на Русі в XI столітті вже навчали.

Сьогодні важко уявити собі, як саме проходило вивчення малюнку, які методи викладання використовувалися. Можемо припустити, що скоріш за все в основу був покладений метод копіювання. Навчали спочатку грецькі та візантійські вчителі, а пізніше представники російського духовенства.

Аналіз наукових джерел уможливив з'ясувати, що спочатку писали на дерев'яних та берестяних дощечках, покритих воском гострими паличками (які називалися «стилус»). Від XIV століття почали використовувати гусячі пера та чорнило, а згодом застосовувати також пензлі й фарби. Кожен вид роботи (стилусом, пером, пензлем) вимагав своєї методики навчання. Відповідних навичок вихованці набували в монастирських школах (чоловічих та жіночих). Проте спеціальних занять по малюнку тут не було. Учні (переважно це були ченці) повинні були копіювати букви, ініціали, заголовні букви, прикрашені орнаментом, орнаментальні заставки тощо. Більш серйозне вивчення малюнку проходило в іконописців в іконописних майстернях, де малюнок був однією з важливих складових іконописного мистецтва. Саме з малюнка починалася будь-яка художня робота: фреска, ікона, книжна мініатюра –

потребували володіння точним і чітким малюнком. Особливо впевненого володіння малюнком вимагав іконопис, де зображувалися обличчя (ліки), постаті людей, частини людського тіла (кисті, стопи тощо). Спочатку учень-іконописець повинен був навчатися копіювати зображення через кальку (тобто механічно переводити малюнок), потім вчився працювати зі зразків виконуючи прориси (зображення, де всі лінії проколоті голкою). Вугільним порошком малюнок переводився через проколи на чистий аркуш паперу або ґрунтовану дошку «припорохом», а потім промальовувався відповідно до зразка. Тільки після опанування вказаних етапів учень міг починати копіювати безпосередньо з оригіналу. Наразі зазначимо, що відмінності в зображенні ікон на різних територіях Русі викликали серед художників-іконописців суперечки в трактуванні образів. Тому виникла необхідність виробити загальні правила зображення ікони (канон). З другої половини XVII століття були сформовані нові вимоги до зображення в іконописі й відповідно до методів його викладання – крім чіткості та злагодженості малюнок в іконі повинен бути правдоподібним і відповідати загальноприйнятим законам християнської канонічності.

У ході дослідження встановлено, що до кінця XVII-го століття основним методом вивчення малюнку було копіювання. Звичайно, у чинних на той час суспільно-історичних реаліях малювання як навчальний предмет не набуло широкого розвитку. Однак, становленню образотворчого мистецтва як освітньої дисципліни значною мірою сприяли реформи Петра І, які викликали загальний підйом культури в Російській імперії. Потреба в спеціалістах зі складання мап, необхідність ілюструвати книги, виконувати зображення схем до книг з військової справи, медицини, ботаніки та інших наук, що почали стрімко розвиватися в означений період, сприяли впровадженню малювання в освітній процес. Таким чином, необхідність оволодіння навичками малювання й підготовки художників гостро відчувалася в усіх галузях

науки і культури і, як наслідок, малювання почало розповсюджуватися як навчальний предмет у новостворені заклади освіти.

Принагідно зазначимо той факт, що розповсюдженню малювання як навчального предмета сприяла також діяльність великого вченого М. Ломоносова, який не тільки відстоював думку про користь викладання «художеств», а й сам оволодів знаннями з малювання, став автором мозаїчних робіт, розробив технологію виготовлення графітних олівців.

З метою правильної організації методики викладання образотворчого мистецтва в закладах освіти була видана книга І. Прейслера «Основательные правила, или краткое руководство к рисовальному художеству Управителя Нюрнбергской академии живописного художества Иоанна Даниила Прейслера» (1734), яка давала настанови не тільки художникам-початківцям, а й їхнім наставникам-викладачам. Це перший ґрунтовний методичний посібник із малюнка, який мав величезний успіх протягом цілого століття в навчанні російських та українських миитців у стінах Петербурзької імператорської академії мистецтв. Відтак, основні принципи методики навчання образотворчого мистецтва були покладені в основу академічної художньої освіти в Російській імперії XVIII століття (до складу якої належала частина підросійської України) (Ростовцев, 1984).

Для розуміння руху людської фігури і пропорційного зображення на площині, І. Прейслер пропонує учневі запам’ятати основні схеми рухів. Як основу автор використовує геометрію, яка допомагає розуміти форму предмета (натури), а при зображенні її на площині полегшує процес побудови. Крім того, відтворення в малюнку геометричних фігур, а також форм тіла людини, повинні поєднуватися зі знаннями правил та законів перспективи і пластичної анатомії. Методика побудови зображення і аналізу натури, вказував І. Прейслер, повинна підпорядковуватися певній послідовності:

1) спочатку наносяться основні орієнтири: вертикаль і горизонталь, які допомагають правильно виявити положення в просторі, як усієї фігури, так і кожної її частини;
2) щоб правильно сприйняти рух фігури, автор пропонує вивчити основні схеми рухів за таблицями;
3) коли знайдені рух та характер форми, потрібно визначити пропорції. Наразі, виміри та перевірка пропорційних співвідношень повинні проводитися не за допомогою лінійки та циркуля, а лише «на око».

Таким чином, свій метод І. Прейслер засновує на застосуванні наочності, попередньо надає розяснення понять про лінії подає таблиці з вправами, які допомагають художнику розвивати відчуття пропорції й окоміру**.** Крім того, уся навчальна і творча робота художника, за І. Прейслером, повинна проходити вільно, без напруження. Схеми побудови повинні бути засвоєні настільки, щоб у наступному використовувалися тільки подумки. Малюючи предмет з натури, усі допоміжні лінії побудови повинні були проводитися, ледь торкаючись паперу олівцем. Умінню володіти лінійним малюнком І. Прейслер надавав великого значення: коли загальна побудова форми намічена, фігуру треба чітко промалювати, при цьому сама лінія теж повинна допомагати виявити об'єм і характер форми тіла. Під час моделювання форми світлотінню, наголошує автор, не варто все однаково заштриховувати. В одних місцях переходи від світла до тіні потрібно робити різкіше, в інших слабкіше (Прейслер, 1810).

Як підкреслила О. Бакієва, навчання образотворчого мистецтва за системою І. Прейслера принесло свої плоди у створеній 1757 року в Петербурзі імператорській академії мистецтв, де методика навчання була вдосконалена, суворо вивірена й підтримувалася протягом десятиліть під час виконання учнями певних художніх завдань, що поступово ускладнювалися (Бакиева, 2020).

Доцільно зауважити, що в XVIII столітті поширилася мережа приватних художніх майстерень, проте для навчання основ

образотворчої грамоти на той час ще не було розроблено системи й методики для вивчення малюнка, живопису, композиції, теорії та історії образотворчого мистецтва, пластичної анатомії, законів перспективи тощо. Саме тому назріла необхідність створення спеціальних художніх закладів освіти. Так, у 1758 році за ініціативою І. Шувалова в Петербурзі була заснована академія живопису, скульптури та архітектури, де вперше серйозно стали навчати російських художників. Тут почала формуватися нова методика викладання образотворчого мистецтва. Основним навчальним предметом в академії повинен бути малюнок з натури. За кращі малюнки видавалися нагороди: великі та малі срібні медалі. Цікавий, на наш погляд, факт – академія забезпечувала своїх учнів усім необхідним для роботи матеріалом: папером усіх видів, фарбами, олівцями, пензлями, лаками, підрамниками, полотном тощо.

Пізніше в академії був організований натурний клас, де вивчали анатомічну будову людського тіла: скелет та «ободранную фигуру» – анатомічний муляж.

Учні в Петербурзькій імераторській академії розподілялися на вікові групи:

1) від 6 до 9 років;

2) від 9 до 12 років;

3) від 12 до 15 років;

4) від 15 до 18 років.

У першій групі учні вивчали загальноосвітні предмети, малюнок, виконували копії робіт із гіпсів. Малюнок починався зі знайомства з технікою та технологією малюнка. Олівець вимагали тримати подалі від загостреного кінця, що давало більшу свободу та невимушеність, та багато копіювали. У другій групі вихованці малювали з оригіналів робіт (копіювали), гіпсову орнаментику та частини тіла людини з натури. Учні третьої групи вивчали перспективу, живопис, архітектуру, скульптуру, малюнок, малювали гіпсові фігури Аполона та Венери і частини тіла людини. Тут учні малювали з гіпсових зліпків до тих пір, поки не

з'являлися професійні навички, доводилося малювати одну постановку по декілька разів. Наприклад К. Брюлов зробив 40 малюнків з групи Лаокоона. Відпрацьовувалася майстерність настільки, що учень міг починати малюнок з будь-якого місця. Наприклад, віртуоз академічного малюнку А. Єгоров міг намалювати фігуру людини на пам'ять однією лінією, не відриваючи олівця від паперу, починаючи з мізинця на нозі в складному русі. В основу методики викладання образотворчого мистецтва в академії було покладено малювання з натури. В інструкціях того часу вказувалося, що викладачі академії повинні були малювати ту ж саму натуру разом зі студентами. У подальшому цей метод не прижився в педагогічній практиці.

Кожного місяця художня рада професорів проглядала роботи в усіх класах (групах), кращому малюнку присвоювали №1, наступному №2 … і т. д. Звичайно не обходилося без сварок між викладачами (один вважав за краще одну роботу, другий – іншу). У таких випадках вирішував віцепрезидент академії. Наприкінці навчального року тих, хто потрапив до першого десятку, переводили до наступного класу, а решта учнів залишалися в тому ж класі по декілька років.

Студенти четвертого (натурного) класу малювали оголену натуру та вивчали пластичну анатомію, потім вивчали композицію і копіювали живописні твори в Ермітажі.

Петербурзька Імператорська академія вишуканих мистецтв, у якій навчалися й митці з України, теж користувалася в навчальному процесі посібником І. Прейслера і методико-педагогічними підходами до викладання мистецьких дисциплін. Такі підходи спонукали до вдосконалення методики викладання образотворчого мистецтва, пошуку нових більш ефективних методів та прийомів викладання.

У 1769 році в академії почав викладати художник-педагог А. Лосенко, який приділяв велику увагу не тільки практиці, а й теорії малюнку. До слова, Антон Павлович Лосенко родом із Глухова, один із перших пенсіонерів Петербурзької імператорської академії мистецтв, у

1772 році став директором академії. З приходом А. Лосенка в академію заклад отримав своє особливе спрямування. Від цього часу метод викладання малюнку став базуватися на серйозному вивченні анатомії, вивченні пропорцій людського тіла, перспективи.

Один із основних методів академічної системи полягав у тому, що учня передусім навчали ремісничому вмінню, технічним навичкам, які передували заняттю власне мистецтвом. Сюди входило: розвиток окоміру, твердості та точності руки, виміри на око, що досягалося багаторічним копіюванням робіт майстрів. У результаті відпрацьовувалося підкорення зору руці, що складало основу академічного студіювання малюнку XVIII століття: зір слідував за натренованою рукою, яка малювала предмети майже на пам'ять, не підкоряючись зоровим враженням. Заслуга А. Лосенка полягає не тільки в тому, що він підняв на високий рівень викладання малюнку в академії, а й у тому, що він потурбувався про подальший розвиток методики викладання образотворчого мистецтва. У цьому велику роль відіграли його теоретичні праці та навчальні посібники, до яких увійшли таблиці пропорцій людського тіла.

Отже, на кінець XVIII – початок XIX століття російська школа академічного малюнку вже повністю сформувалася. Необхідно відмітити посібник І. Прейслера, який був кращим методичним посібником не тільки в Росії, а й в усьому світі на той час. Багато нового та оригінального розробив і доповнив до даного посібника А. Лосенко. Все вищеописане підготувало ґрунт для подальшого розвитку малюнку як загальноосвітнього предмета, а також удосконалення методики викладання образотворчого мистецтва в спеціальних художніх закладах освіти. Цією роботою зайнялися художники-педагоги XIX століття.

Доцільно наголосити на тому, що перша половина XIX століття – час найвищого розквіту академічної школи малюнку в Російській імперії. У цей період було багато зроблено в теорії та методиці викладання образотворчого мистецтва. Над проблемою навчального

малюнку і методикою його викладання працювали А. Венеціанов, І. Іванов, А. Єгоров та інші.

На початок XIX століття російська школа малюнку визнана кращою в Європі. В академії розпочалося копітке й серйозне вивчення натури, тепер уже не на екорше (муляж), не по таблицях, а на спеціально підготовлених для художників трупах. Заняття проводив професор медико-хірургічної академії І. Буяльський, який сам займався препарацією трупів на очах у учнів, пояснюючи їм будову людського тіла, детально вказуючи на дію кожного м'язу, на особливості будови кісток, жил тощо. Згідно з методикою І. Буяльского, анатомія допомагає художнику свідомо зображати фігуру людини, правильно передавати рух. Порівнюючи вивчення анатомії в Європі, І. Буяльський відмічав, що трупи для навчання художників готували там так само, як і для навчання лікарів, не враховуючи специфіки пластичної анатомії для художників.

Серед російських художників-педагогів особливе місце зайняв В. Шебуєв. Він виховав таких художників: І. Іванов, К. Брюлов, Ф. Бруні та інших. В. Шебуєв вважав, що кожне положення фігури повинно бути науково обґрунтовано. Цій праці він посвятив усе своє життя. В. Шебуєв склав «Полный курс правил рисования и анатомии для воспитанников академии художеств». Зазначимо, що за життя ця книга не була надрукована. Означена праця складалася з чотирьох частин:

- перша – вивчення малюнка починається з ліній та площин, зображення простих предметів, основ перспективи, перехід від простих предметів до гіпсових зліпків, спочатку деталі голови – око, ніс, губи тощо, потім будова голови в цілому;
- друга частина – будова людської фігури – вивчення окремих частин тіла;
- третя частина – будова людської постаті в цілому, пропорції чоловічої та жіночої фігури, пропорції різних вікових груп, фігура в русі;

- четверта частина – методичні поради щодо того, як працювати з натури, як застосовувати закони перспективи та пластичної анатомії в академічному малюнку.

На початку XIX століття не тільки вдосконалюється методика академічного навчання, а й починають самостійно функціонувати приватні майстерні окремих художників-педагогів. Так, у 1820 році була організована приватна художня школа А. Венеціанова. Хоча А. Венеціанов спілкувався та радився з викладачами академії, все ж таки його методика викладання образотворчого мистецтва була відмінною від академічної системи освіти. А. Венеціанов вважав, що основою методу вивчення малюнку повинно бути малювання з натури з самих перших кроків навчання, копіювання на початковій стадії вважав не потрібним і навіть шкідливим. А. Венеціанов вважав за головне пошуки такого методу викладання, який би якомога ближче наблизив учня до натури; викладач провадив пошуки таких правил, які в простій та доступній формі відкривали складні закони природи й мистецтва (Фомичева, 1952).

Звичайно, не можна повністю погодитися з усіма положення методики А. Венеціанова, як не погоджувалися з ним професори академії. Проте, слід відмітити й позитивне в його методі, адже саме А. Венеціанов першим зробив правильний підхід до методики викладання образотворчого мистецтва як до творчого процесу. Якщо в академії методика викладання була чіткою та зрозумілою і здійснювалася, не вимагаючи від педагогів напруження (оскільки склад учнів був однорідним), то в школі А. Венеціанова цього не було, учні в його студії мали різну підготовку, різний вік, різний рівень розвитку, їх треба було об’єднати та знайти правильний підхід до кожного. Однією методикою навчити всіх учнів було не можливо, необхідно було шукати індивідуальну методику для кожного учня окремо, а це вимагало великих зусиль і творчого підходу до побудови навчально-виховного процесу.

Важливим вважаємо те, що А. Венеціанов одним із перших зрозумів, що викладання мистецтва – це теж мистецтво. На жаль, як засвідчив аналіз літературних джерел, цим складним мистецтвом більшість професорів академії не володіли. Принагідно зазначимо, що метод роботи А. Венеціанова з дітьми близький методиці роботи керівників гуртків студій у наш час.

Подальшим науковим пошуком установлено, що в 1804 році шкільним статутом малювання було включено до переліку навчальних предметів у всі училища та гімназії, що вимагало великої кількості вчителів малювання. Ураховуючи цю потребу, у 1825 році за ініціативою графа Строганова в Москві було засновано училище технічного малюнку, де було відділення, яке спеціально готувало вчителів малювання для закладів загальної освіти. Звідси випливає гостра необхідність у підручниках та навчально-методичних посібниках. Створені до цього часу посібники були розраховані для спеціальних художніх закладів освіти, а для загальноосвітніх шкіл потрібен був інший підхід. Натомість у 1834 році була надрукована книга «Курсмалювання», складена військовим інженером, відомим художником-аматором А. Сапожніковим. Це був перший методичний посібник для закладів загальної освіти, автором якого був російський художник.

А. Сапожников розглядав малювання не тільки як спеціальний, але і як загальноосвітній навчальний предмет. У передмові до видання автор писав, що мета, з якою створені класи малюнку, – навчити учнів зображувати видимі предмети на папері правильно й зрозуміло, а не робити з учнів художників.

По-новому А. Сапожніков ставився й до методики викладання малюнку. Він поставив за основу навчити учнів мислити під час роботи, аналізувати. Для цього автор розробив і пристосував моделі з дроту й картону, які наочно допомагали учням зрозуміти будову форми предмета, явища перспективи та закони світлотіні.

Метод викладання образотворчого мистецтва, запропонований А. Сапожніковим, викликав переворот у навчально-виховній роботі. Навчання малюванню до виходу підручника А. Сапожнікова проходило виключно по книзі І. Прейслера, де панувало суцільне копіювання, малюнку з натури майже не приділялося уваги й над окремими положеннями реалістичного малюнку ніхто серйозно не замислювався. А. Сапожніков указував, що кращим методом допомоги учню правильно побудувати форму будь-якого предмету – є метод спрощення її (*форми*) на початковій стадії малюнку. Спочатку учень повинен виявити геометричну основу форми предмета, а потім перейти до уточнення й узагальнення.

Новий метод, запропонований А. Сапожніковим, знайшов утілення не тільки в загальноосвітніх школах, а й у спеціальних художніх закладах освіти. Успіх нового методу викладання малюнку пояснюється тим, що він наочно і просто розкриває складні моменти аналізу форми предмета за допомогою наочних засобів. Усі спеціалісти та критики давали найвищу оцінку методу А. Сапожнікова, проте в методичній літературі досліджуваного періоду його імені не було згадано. Водночас багато писалося того часу про метод братів Дюпюї та Гальяра, вказувалося, що їх метод новіший та найкращий метод навчання малюнку, а про А. Сапожнікова не згадувалося взагалі. Проте, метод А. Сапожнікова мав багато спільного і з моделями братів Дюпюі, і з моделями Гальяра, і розроблений (як свідчать архівні матеріали) був раніше. Крім того, метод А. Сапожнікова мав значну перевагу. Дюпюі та Гальяр використовували методичні моделі в якості натури, тоді як А. Спожніков пропонував свої моделі тільки в якості наочності.

Книга «Курс малюання» починається зі знайомства з різними лініями, кутами, потім – розділ присвячений освоєнню зображення різних геометричних фігур. Перед тим, як перейти до об’ємних предметів, А. Сапожніков пропонує продемонструвати учням за допомогою спеціальних моделей закони перспективи, знову починаючи

з ліній, потім перехід до фактур різних поверхонь і нарешті –перехід до геометричних тіл (Сапожников, 1834).

У навчальному процесі А. Сапожніков рекомендує педагогу не стільки виправляти малюнок учня, скільки пояснювати його помилки словесно. Потрібно, щоб учні, слідуючи усним указівкам і відповідаючи на навідні питання педагога, за власним міркуванням, могли правильно зобразити кожну з поставлених перед ними нових моделей. Таким чином, моделі в А. Сапожнікова використовувалися не для малювання з них, як, наприклад, у братів Дюпюї, а лише для розкриття закономірностей будови натури. За задумом А. Сапожнікова, вони (*моделі*) повинні знаходитися поруч із натурою і допомагати учневі розібратися в особливостях законів світлотіні та перспективних явищ а також для розкриття закономірностей будови форми.

Цікаво, на наш погляд, є те, що закони розташування світла та тіні на поверхні форми А. Сапожніков також пояснює за допомогою наочних методичних моделей. Наприклад, це білі, по різному зігнуті картонки, а також картонки, поставлені в різних положеннях по відношенню до падаючого світла. Поряд із цим, освітлення круглих предметів А. Сапожніков пояснює точно так же, як і багатогранних. Учень уявляє собі для цього тільки грані, які поступово зменшуються по ширині доти, поки не зіллються в одну сферичну поверхню.

Закінчувалася перша частина книги малюванням голови людини. Друга частина «Курса малювання» присвячена особливостям зображення людської постаті, а також деяким правилам композиції. Зокрема, у розділі «Рівновага людського тіла» А. Сапожніков показує, як треба проводити вісь рівноваги: вертикаль повинна пройти від яремної ямки до середини розташування стоп, якщо фігура спирається на дві ноги одночасно. Якщо ж фігура спирається на одну ногу, то вертикаль з’єднує яремну ямку з серединою стопи ноги, на яку спирається людина. У цьому ж випадку слід урахувати, що кістки тазу змістяться в сторону ноги, на якій стоїть людина (Сапожников, 1834). Важливо зазначити, що

позитивні моменти методики А. Сапожнікова не втратили своєї актуальності й до теперішнього часу.

Ідея використання образотворчого мистецтва як навчальної дисципліни в закладах загальної освіти знаходить відображення в низці теоретичних робіт, надрукованих у XIX столітті. Так, І. Войцехович у книзі «Опыт начертания общей теории изящных искусств» указував на необхідність створення теоретичних праць з образотворчого мистецтва з метою загального розвитку людини. Мистецтво, вважав І. Войцехович, допомагає людині ширше бачити світ і його (*мистецтва*) елементарними основами може оволодіти кожна людина, якщо буде займатися систематично і з дитячих років. «У малюнку ми передаємо наше уявлення про предмет, – указує І. Войцехович, – тому це уявлення повинно бути правильним, об'єктивним і цей принцип повинен бути покладений в основу методики викладання малюнку». Хоча мистецтво і базується на почуттях, провідними повинні бути свідомі логічні роздуми (*свідомий аналіз*) (Войцехович, 1823).

Згодом Г. Гіппіус видав працю «Нариси і теорії малювання як загального навчального предмета», присвячену малюванню як загальноосвітній дисципліні. Це була перша ґрунтовна праця з даної теми, яка охоплювала як загальнотеоретичні питання педагогіки та образотворчого мистецтва, так і питання методики викладання малюнку. Тут були сконцентровані всі передові ідеї педагогіки того часу. Книга складається з двох частин: теоретичної та практичної. У теоретичній частині розкрито основні положення педагогіки та образотворчого мистецтва. У практичній частині проаналізовано підходи до методики викладання малюнку.

У теоретичній частині автор указує, що малюнок як загальноосвітній предмет не можна викладати так само як і в спеціальних художніх школах. З таким поглядом на методику викладання малюнку ми зустрічаємося вперше не тільки в російській літературі, а й загальноєвропейській. Г. Гіппіус прагне науково-

теоретично обґрунтувати кожне положення методики викладання малюнку. Методика викладання образотворчого мистецтва, указував Г. Гіппіус, не повинна дотримуватися шаблону. У цьому відношенні Г. Гіппіус випередив тогочасне розуміння методичної складової викладання малюнку як мистецтва викладання (Гиппиус, 1839).

Щоб навчитися правильно малювати, необхідно навчитися аналізувати й мислити, стверджував Г. Гіппіус, а це необхідно всім людям і це потрібно розвивати з дитинства. Окреслимо основні вимоги до вчителя за Г. Гіппіусом:

1) заходити в клас завжди в спокійному доброзичливому настрої, ніколи не показувати власні почуття та настрої;
2) робота кожного учня повинна знаходитися в полі зору викладача;
3) слідкувати за наявністю необхідних та якісних приладів і матеріалів в учнів, оскільки поганими матеріалами неможливо намалювати якісну роботу.

Такого серйозного і ґрунтовного вивчення питань методики викладання образотворчого мистецтва в той період не знайдено в жодного представника педагогічної думки. Науковці досліджуваного періоду обмежувалися загальнотеоретичними положеннями педагогіки, на яких повинна, за їхнім задумом, базуватися й методика образотворчого мистецтва При цьому художники-педагоги основну увагу зосереджували на правилах та законах малюнку. У той самий час основна кількість педагогів відчувала необхідність в обґрунтуванні самої методики викладання малюнку, і в цьому плані Г. Гіппіус зробив величезний внесок.

Важливо підкреслити, що мистецька школа в Петербірзькій імператорській академії мистецтв у першій половині XIX століття знаходилася на високому рівні розвитку та її внесок у теорію та практику викладання образотворчого мистецтва був дуже вагомим. Багато було зроблено в означений період і в сфері друкування різноманітної літератури з питань малювання, багато з них викликають інтерес як із

методичної точки зору, так, і з точки зору художнього оформлення. Найбільш популярними стали посібники з таблицями В. Пукірєва і О. Саврасова, а також А. Скіно і Ф. Фебріні (Скино и Фебрини, 1873).

Натомість наприкінці XIX століття відбувся різкий занепад у методах викладання образотворчості в Петербурзькій академії. Дослідники історії методів навчання образотворчого мистецтва (Є. Белютін, Н. Молєва, М. Ростовцев) пояснюють окреслені негативні тенденції зміною напряму методики викладання в академії, основою якого було обрано малювання античних зразків. Натура майже не вивчалася, недоліки фігур натурників почали виправлятися згідно з античними канонами. Приїзд К. Брюлова з Італії на деякий час припинив малювання завчених античних форм, малюнок знову передавав живу натуру, проте це тривало недовго.

Починаючи з другої половини XIX століття, академічні методи викладання образотворчого мистецтва почали трактувати з самих різних, причому досить протилежних точок зору. Протиріччя простежувалися і в термінології, і в рекомендаціях щодо методів роботи з учнями. Занепад викладання образотворчого мистецтва в Петербурзькій імператорській академії мистецтв, відхід від традицій штудіювання призвів до того, що професори стали рідко з'являтися в класах, молоді художники не вивчали законів конструктивної побудови форми, сприяв тому, що малюнок став натуралістичним змальовуванням (Ростовцев, 1984).

Подальшим розвитком академічної системи навчання в закладі освіти займалися І. Крамской і П. Чистяков. Зокрема, І. Крамской був не тільки художником, а й досвідченим педагогом. Його погляди на навчання образотворчого мистецтва та методику його викладання мають для нас важливе значення. І. Крамской рішуче виступав проти академії, де панувала анархія. У той самий час він підтримував академічне навчання, яке дає науково-обгрунтовані знання. І. Крамской мріяв про таку школу, яка допомогла би молодому художнику знайти

своє місце в суспільному житті, визначити призначення свого мистецтва (Фомина, 1992).

Традиційна напрацьована двома століттями академічна система навчання наприкінці XIX століття втратила свої сильні сторони. Сліпе, пасивне наслідування зразків старої школи, поверхневе спостереження натури, бездумна штриховка, формальне використання лінії в малюнку – все це призвело до послаблення справжнього розуміння малюнку, підкреслює М. Ростовцев (Ростовцев, 2000).

В означений період проблемами викладання малюнку в Петербурзькій імператорській академії мистецтв переймався І. Крамской, який великого значення в малюнку правильному розумінню об'єму форми. Щоб відчути форму, стверджував І. Крамской, художнику необхідно займатися скульптурою. І. Крамской чудово знав конструктивні особливості різних форм, закони світлотіні, пластичної анатомії, лінійної та повітряної перспектив. До слова, він міг без натури точно вказати студенту на його помилку в малюнку та на те, як її виправити.

І. Крамской вважав, що основні положення живопису та малюнку не можуть бути випадковими, вони повинні бути науково-обгрунтованими. Водночас навчання малюнку повинно ділитися на два етапи: перший – малювальна школа, другий – майстерня художників. Крім того, наполягав І. Крамской, навчання малюнку повинно починатися з дитячого віку. Натомість методика викладання образотворчого мистецтва, на думку І. Крамского, – це теж мистецтво і педагог повинен мати свободу у виборі методів навчання (Ростовцев, 1982).

З не меншою серйозністю й відповідальністю ставився до педагогічної діяльності в Петербурзькій імператорській академії і П. Чистяков, який вважав, що художник, який займається навчально-виховною діяльністю повинен крім педагогічної майстерності, мати спеціальну педагогічну підготовку (Молева и Белютин, 1953а). При цьому педагогу-художнику необхідно навчати учня не тільки звертати

увагу на форму предмета, а й підмічати його характерні сторони. Як зауважував П. Чистяков, у навчальному малюнку проблеми спостереження й аналізу натури відіграють першочергову роль. Саме тому П. Чистяков указував на те, що майбутнього художника необхідно передусім навчати по-особливому дивитися на натуру, а це «саме головне і саме складне». Хоча загальноосвітня школа не готує художників, наголошував П. Чистяков, викладання малювання повинно проходити за всіма правилами та законами цього мистецтва. Навчаючи дітей малюванню з натури, педагог повинен указати учням на правила перспективної побудови, а не обмежуватися наївними та примітивними дитячими зображеннями. За переконанням П. Чистякова, необхідно дати поняття учням про картинну площину, про лінію горизонту, точку сходу, точку зору тощо. Крім того, велику роль у системі навчання П. Чистякова відігравала картинна площина, яка є посередником між натурою та художником (Молева и Белютин, 1953б).

Отже, початок XX століття відкрив нову сторінку в історії розвитку методів викладання образотворчого мистецтва. У вказаний період з'явилися різні погляди на мистецтво, на школу, на форми й методи викладання. Більшість із них несли в собі реакційні ідеї, пропагували мистецтво заради мистецтва і недооцінювали значення школи як закладу освіти (Ростовцев, 2000). Натомість у закладах освіти почали вивчати педагогічні теорії західноєвропейських та американських учених. Педагогічні ідеї щодо відродження академічної школи першої половини XIX століття І. Крамського та П. Чистякова остаточно втратили актуальність.

Наразі методика викладання малюнку, живопису, композиції зацікавила вчителів загальноосвітніх шкіл. Першочерговим завданням стало естетичне виховання дітей та розвиток дитячої творчості (Ростовцев, 1981). Оскільки в Російській імперії науковці означеним питанням ще серйозно не займалися, широко «рекламувалося» знайомство з працями західноєвропейських спеціалістів. «Художньо-

педагогічний журнал» взяв на себе роль пропагандиста нових поглядів (Фарфоровский, 1910, с. 6-7). Метод викладання А. Сапожнікова було названо непридатним і далеким від потреб дітей. Учитель не повинен застосовувати геометричні фігури для навчання дітей. Приєднання до вивчення питань методики викладання образотворчого мистецтва інших фахівців – психологів, художників, мистецтвознавців розширило коло педагогічних проблем. Добре орієнтуючись у проблемах своєї науки, вчені погано розуміли специфіку образотворчого мистецтва, особливо малюнку (Ростовцев, 2000). Більшість теоретиків-науковців під терміном «малювання в школі» розуміли цілий комплекс різних за своїм характером навчальних занять – малюнок, живопис, композиція. Це призвело до різних поглядів на мету та завдання викладання малюнку в школі. Тим часом «Художньо-педагогічний журнал» систематично знайомив читачів із матеріалами міжнародних конгресів з проблем художнього виховання, де обговорювали питання нових тенденцій у художній педагогіці та підходи до естетичного виховання дітей. Як зазначив М. Ростовцев, така зацікавленість дитячою образотворчістю мала свої плюси та мінуси. Переваги в тому, що методика викладання образотворчого мистецтва отримала науково-теоретичне обґрунтування, на образотворчу діяльність дітей стали дивитися більш серйозно, а на малювання в школі – як на важливий навчально-виховний предмет. Недоліки зазначеного підходу, на думку М. Ростовцева, полягали в:

1) недооцінюванні керівної та спрямовуючої ролі педагога;
2) зведення роботи вчителя лише до пасивного спостереження;
3) надмірне поклоніння перед безпосередністю та наївністю дитячого малюнку;
4) хибній точці зору на закономірності розвитку дитини та її психології.

Щодо викривленої теорії саморозвитку дитини, яка запанувала на початку XX століття, слід пояснити, що означена теорія сповідувала

такий розвиток дитини, який не залежить від зовнішніх обставин. Тобто дана теорія була ідеалізованою. Вивчення проблеми показало, що закономірності розвитку дитини пояснювалися тим, що дитина під час духовного зростання проходить той шлях, який пройшло людство в своєму культурному розвиткові. Згідно з дослідженням О. Бакієвої, відмінність полягає лише в тому, що розвиток культури людства пов'язаний із певними історичними, соціально-економічними умовами, тоді як дитячі малюнки від них не залежать. Широкого розповсюдження отримала теорія біогенетиків з питань художнього виховання дітей: Г. Кершенштейнер, Дж. Дьюї, А. Бакушинський. Це, так звана «біогенетична теорія», яка приводила до висновків – повністю відкинути вплив дорослих (батьків, наставників, вчителів), тобто ніякого «насилля» в навчанні та вихованні (Бакиева, 2012, с. 43-44).

Подібні теорії, що процвітали на початку XX століття, породжували нові погляди на розвиток образотворчого мистецтва: школа не потрібна, оскільки вона «вбиває» талант, правила та закони реалістичного мистецтва «висушують» індивідуалістичність художника тощо. Подібне ставлення до образотворчого мистецтва і методики його викладання отримали розповсюдження серед викладачів художніх шкіл, училищ, студій, що, за висловом М. Ростовцева, мало негативний вплив на розвиток методики викладання мистецьких дисциплін: малюнку, живопису, композиції в означену добу (Ростовцев, 1983).

На початок XX століття в Західній Європі, особливо у Франції, великою популярністю користувалися різні формалістичні напрями в мистецтві. Ідеології цих течій виключали роль мистецької школи та академії, вважали за зразок творчість людей, які не мали спеціальної художньої підготовки. Багато молодих російських та українських художників стали захоплюватися модним західноєвропейським мистецтвом, яке не визнавало жодної школи, академічного штудіювання і класичної фахової підготовки художника. Викладачі «захоплено несли» свої нові погляди в школи, училища, студії, підкорюючи молодь легкістю

досягнень успіху. Сувора система художньої освіти, яка століттями формувалася, похитнулася. Традицій академічної школи образотворчого мистецтва вже не дотримувалися. На перший план виступали задачі творчості, експериментаторства, інтуїції, натхнення, а задачі виховання, освіти та навчання не бралися до уваги. Художники-педагоги не навчали своїх учнів, не відкривали їм законів візуального мистецтва, а лише обмежувалися фразами: «Малюй як бачиш, пиши як відчуваєш» (Ростовцев, 1981).

До кінця XIX століття академічна система з її класичними принципами вже не відповідала тим новим вимогам, які висувалися до мистецтва. Прагнення художників збагатити, розширити засоби образотворчого мистецтва було цілком природним і закономірним. Було зрозуміло, що академічна система потребує реформи, методи навчання малюнку, живопису й композиції необхідно змінити. Однак, нових шляхів ще не було знайдено, і формалістичні напрями в образотворчому мистецтві почали займати провідне місце. Боротьба думок, течій і напрямів у досліджуваний період посилили неорганізованість і плутанину в методиці викладання художніх дисциплін і перш за все малюнка. Прихильники формалістичної естетики виступили проти академічного навчання, стверджуючи, що в мистецькій школі художник втратить свої природні здібності. Прихильники «вільного виховання» виступали проти академічного студіювання натури, проти всякої школи взагалі, виступаючи за «абсолютну свободу творчості». Відтак, у результаті хаосу мистецьких теорій, на початок XX століття академічний малюнок втратив своє провідне значення в навчанні образотворчого мистецтва і поступово почав перетворюватися з навчального малюнку в творчий, і замість вивчення натури, штудії, учні почали створювати «шедеври», захоплюючись виключно «живописними пошуками» ефектів (Бакиева, 2012, с. 45).

Захисником реалістичної школи мистецтва академічного напряму виступив І. Рєпін, який стверджував, що в процесі навчання художник-

початківець повинен уважно вивчати натуру, пізнавати закономірності будови форми, реалістично, правдиво передавати їх у малюнку. І. Рєпін не був противником нового в мистецтві, він сам боровся за нове, але за раціональне нове. Вимагаючи від студентів чіткого малюнку, І. Рєпін разом із тим хотів бачити емоційну виразність та високу художню культуру виконання. Під час вивчення людської фігури І. Рєпін вважав, що спочатку необхідно малювати жіночу модель, а потім вже переходити до чоловічої. Проте, структура та пластика форм людського тіла краще за все та чіткіше прослідковується на чоловічій моделі, ніж на жіночій, тому з методичної точки зору починати треба з малювання чоловічої, а потім вже переходити до жіночої та одягненої фігури – у цьому, переконаний М. Ростовцев, суттєва помилка І. Рєпіна. Поряд із тим, І. Рєпін не вважав за потрібне нагадувати студенту елементарні основи малюнка, оскільки вважав академію вищим художнім закладом освіти, де студенти знайомляться з важливими законами мистецтва, не повторюючи азів образотворчої грамотності – це теж важливий недолік методики І. Рєпіна (Ростовцев, 1983).

Учень П. Чистякова і І. Рєпіна – Д. Кардовський зробив значний внесок у історію становлення та розвитку методики викладання образотворчого мистецтва. З його ім'ям пов'язано відкриття спеціальних художньо-педагогічних закладів освіти, де готували вчителів малювання для середньої школи з вищою освітою – художньо-графічних факультетів при педагогічних інститутах. Д. Кардовський вважав за необхідне не тільки тренувати окомір та руку учня, а також намагався підняти художню культуру вихованців. Він давав правильне розуміння реалістичного малюнку, прищеплював любов до природи та мистецтва, повагу до наукових знань. Д. Кардовський вчив студентів не тільки розуміти, бачити та будувати об'ємну форму в малюнку, але і аналізувати її. У той час, коли більшість художників під впливом імпресіоністів та формалістів руйнували пластичну форму, розмиваючи контури предметів, Д. Кардовський поставив собі за мету відтворити

принципи реалістичної побудови форми на площині, співставляючи її (форму) з простими геометричними фігурами. Особливої уваги заслуговує метод вивчення малюнку, створений Д. Кардовським, в основу якого покладений так званий метод «обруб» – принцип спрощення складної форми предметів до найпростіших геометричних форм. Жива форма живих натур, казав Д. Кардовський, «звичайно не є правильною геометричною формою, але в схемі вона теж наближається до цих геометричних форм і таким чином повторює ті ж закони розташування світла та тіні на площинах, які існують і для геометричних тіл». Заслуга Д. Кардовського передусім у тому, що він у період нехтування академічної школи зумів відстояти мистецьку школу, яка, на його думку, повинна бути саме школою академічного малюнку, а не студією аматорського мистецтва (Молева и Белютин, 1953а).

Разом із тим Д. Кардовський не уникнув недоліків:

1) занадто велика увага обрубовці, заради якої він нехтував важливими моментами в малюнку – виявленням характеру форми та пропорцій;
2) у малюнку відбувається крайня стилізація;
3) недооцінював значення копіювання з гіпсових моделей, був противником копіювання.

На гіпсовій формі учень більш чітко бачить основний об’єм предмета без дрібниць, наголошує М. Ростовцев. Гіпсова форма, на відміну від живої моделі, позбавлена кольору і це дає змогу правильно зрозуміти її особливості (форми). Наприклад, малюючи голову натурника, художник-початківець, передаючи рожевий колір на щоках починає покривати її темним тоном і замість випуклості зображує впадину. Або, зображуючи червону драперію, студент починає штрихувати її як чорну, не відчуваючи світло-тіньових градацій (Ростовцев, 1984). Отже, біла гіпсова форма, що має чіткі грані світла та тіні, допомагає учневі правильно зрозуміти об’єм та форму предмета.

У процесі нашого дослідження варто повернутися до описаної вище книги І. Прейслера. Погоджуємося із думкою А. Ковальова стосовно того, що посібник І. Прейслера, яким послуговувалися в Петербурзькій імператорській академії від початку XVIII століття, в основу методики викладання образотворчого мистецтва за яким було покладено геометричні фігури (коло, квадрат, еліпс тощо) вступив у протиріччя із запропонованими згодом методиками викладачів академії А. Лосенко, В. Шебуєвим, П. Чистяковим, Д. Кардовським та іншими, які пропонували будувати малюнок на основі геометричних, але вже об'ємних тіл (куб, куля, призма тощо) (Ковалев, 2006, с. 115). Указане означало відхід від лінійно-конструктивної побудови до розвитку просторової побудову в малюнку. А. Ковальов звернув увагу на цікавий підхід у методиці викладання образотворчого мистецтва в Петербурзькій імператорській академії мистецтв. Від початку заснування в академії на початковій стадії навчання студенти повинні були опанувати обов'язковий курс копіювання зі взірців. Власне копіюванню передували вправи на засвоєння звичайних ліній як засобу виразності, що допомагало розвивати специфічні навички «м'язової пам'яті» руки художника. Крім лінії, учні опановували технічні навички володіння штрихом та плямою (Ковалев, 2006, с. 117). Такі підходи до викладання малюнку були спрямовані на глибоке розуміння студентами виразних можливостей основних графічних засобів. За висловом А. Коваленка, від початку XIX століття ефективність лише технічних вправ у малюнку було поставлено під сумнів. Педагоги-художники XIX століття почали активно розвивати методику викладання образотворчого мистецтва, що передбачало розвиток художньо-образного мислення учнів за допомогою геометричних об'ємних форм (Ковалев, 2006, с. 118).

Усі описані вище позитивні досягнення викладачів Петербурзької імператорської академії мистецтв XIX – початку XX століття в теорії й методиці викладання образотворчого мистецтва згодом було покладено в основу навчально-виховного процесу в першій

Українській академії мистецтв, заснованої з ініціативи творчої еліти Києва, за підтримки Центральної Ради і особисто Голови Центральної Ради М. Грушевського 18 грудня 1917 року. У контексті нашого дослідження, варто нагадати, що через життєві обставини наміри Т. Шевченка щодо розвитку мистецької освіти в Україні не були реалізовані повною мірою. Проте, на думку Р. Шмагала, в ідейному сенсі з *нього* все почалося: саме постать Т. Шевченка стала фундаментальною для становлення національної мистецької школи України. Саме *він*, стверджує автор, уперше писав у листах про потребу заснування академії мистецтв у Києві (Шмагало, 2018, с. 20).

За словами М. Бурачека, думка заснувати українську мистецьку академію здавна була поширеною серед діячів українського мистецтва. Це б уможливило розвиток національного мистецтва та надало шанс вчитися на Батьківщині, а не їздити за наукою по чужих світах (Бурачек, 1927, с. 92). Проблеми створення першої Української академії мистецтв до відома широкого загалу довів у статті К. Широцький, який переживав за «утворення шляхетної національної штуки» (Широцький, 1917, с. 1).

Визначним ідейним чинником створення Української академії мистецтв стала творча воля Української інтелігенції, мистецької еліти України (Примаченко, 2017). У розмовах та дискусіях про долю та шляхи розвитку мистецтва зародилася й визріла до реалізації ідея створення академії (Павловський, 1968). Професори Д. Антонович, Г. Павлуцький, М. Біляшівський у колективній розмові з М. Грушевським та генеральним секретарем освіти І. Стешенком висунули пропозицію щодо створення академії мистецтв, яка отримала схвалення і підтримку (Ковальчук, 2003). Від самого початку організатори академії наголошували на тому, що новий заклад освіти має створити свої власні, нові мистецькі традиції (Фомічова, 2009).

Безпосередньо зі спогадів М. Жука відомо, що він брав участь у створенні Статуту Української академії мистецтва в Києві на пропозицію від генерального секретаріату освіти за підписом І. Стешенка (1873–

1918). Іншими членами комісії було призначено О. Мурашка, Ф. Кричевського, В. Кричевського, М. Бойчука, М. Бурачека, а головою комісії – професора Г. Павлуцького. Як свідчать архівні матеріали (Жук, 2015, с. 102), у подальшому склад комісії дещо змінювався.

Першим кроком роботи комісії стало розроблення Статуту академії, в основу якого були закладені принципи її незалежності та початки виборних прав. Тобто, метою комісії було створення Української академії мистецтв як автономного закладу освіти, самостійного й незалежного у правах не тільки щодо вибору навчальних програм, я й в організації свого урядування (Кашуба-Вольвач та Яворська, 2015, с. 95).

У процесі дослідження встановлено, що з 20 претендентів до професорсько-викладацького складу новоствореного закладу вищої мистецької освіти було зараховано провідних художників, а саме: М. Бойчука, М. Бурачека, М. Жука, В. Кричевського, Ф. Кричевського, А. Маневича, О. Мурашка, Г. Нарбута. Усі вони були професіоналами, популярними серед української громадськості, переважно молоді люди 30-ти та більше років.

Більш складною була ситуація з педагогічним досвідом, який мали тільки Ф. Кричевський, О. Мурашко та М. Бойчук (які створили свою власні творчі студії) (Примаченко, 2017). Першим ректором було обрано Ф. Кричевського, секретарем академії – М. Бурачека і скарбником – М. Жука (Поліщук, 1991). 5 грудня 1917 року відбулося заплановане спочатку на 1 грудня урочисте відкриття першої в історії України вищої школи художньої освіти – Української академії мистецтв. На захід було запрошено 500 почесних гостей, які після традиційних промов мали можливість ознайомитися з виставкою робіт професорів академії (Примаченко, 2017). Про відкриття Української академії мистецтв з листа українського мистецтвознавця і критика Ф. Ернста: «Виставка була дуже гарно декорована старовинними килимами та рослинами» (Еернст, 1925). З приводу відкриття академії усі присутні були запрошені на бенкет до Ханенків (Жук, 2015, с. 96).

Принагідно зазначимо, що Б. Ханенко (1849–1917) – відомий меценат, промисловець і археолог, був великим шанувальником і колекціонером предметів української старовини і творів мистецтва. Варвара Миколаївна (згадувана нами як засновниця килимарної майстерні), старша дочка мецената й колекціонера М. Терещенка була однодумцем та активним помічником свого чоловіка в колекціонуванні предметів мистецтва; разом вони заснували художній музей, експонати якого, до речі, використовувалися в якості наочності в процесі підготовки фахівців образотворчого й декоративного мистецтва.

20 грудня 1917 року на засіданні Генерального секретаріату було затверджено ректора Української академії мистецтв. Спочатку на цю посаду запропонували Василя Кричевського, але він відмовився на користь свого більш досвідченого у педагогічних справах брата – Федора, який і став першим ректором Української академії мистецтв (Примаченко, 2017).

Українська академія мистецтв відкривалася виставкою робіт художників – перших викладачів академії. Про цю подію докладно повідомлялося в Робітничій газеті. У статті зазначалося, що під час виставки молодь, яка бажає навчатися в академії, може познайомитися з викладачами і обрати собі майстерню (Українська академія мистецтва, 2017). Відомості про діяльність академії було продовжено на сторінках видання «Музаґет» (Бурачек, 1919). Публікації в пресі свідчать про зацікавленість спільноти відкриттям вищої школи мистецтв в Україні.

Відомо, що найбільшими були дві майстерні: Ф. Кричевського та О. Мурашка. Це пояснювалося тим, що студентами академії були здебільшу кияни, де Ф. Кричевський був директором художньої школи, а О. Мурашко – власником приватної студії, і природньо, що його студентами ставали колишні учні.

Аналізуючи архівні джерела, ми можемо дослідити соціальний склад студентів академії. У майстерні Ф. Кричевського навчалися переважно діти робітників, дрібних ремісників і дрібного міщанства. А в

майстерні О. Мурашко, де платня була набагато більша, ніж у художній школі, – діти комерсантів, значних службовців і заможної інтелігенції. Переважний склад майстерні М. Бойчука – це діти селян, які не мали початкової художньої освіти. Така була принципова позиція М. Бойчука, він хотів навчати, як би з чистого аркуша, – у дусі старих примітивів. Решта майстерень була мішана (Кашуба-Вольвач, 2014).

За твердженням Р. Шмагала, вдалося створити заклад освіти, подібний до вільних зарубіжних академій (Шмагало, 2005). Незважаючи на малу кількість дисциплін (живопис і графіка), завдяки зазначеному вище професорсько-викладацькому складу та ретельно відібраному контингенту студентів за короткий проміжок часу засновникам академії вдалося виховати плеяду митців і художників-педагогів, які зробили значний внесок у формування вітчизняної художньої освіти, основною метою якої було створення мистецької школи, в основу якої покладено принцип розвитку традицій національної культури. Згідно з дослідженням Л. Русакової, здійснення такої актуальної ідеї стало справою державної ваги (Русакова, 2014).

18 грудня 1917 року Центральна Рада ухвалила закон, що регламентував діяльність Української академії мистецтв. Відповідно до нього, Українська академія мистецтв та підвідомчі їй структури мали право отримувати з-за кордону без мит всі необхідні для роботи матеріали, книги та картини. Друкарні Української Народної Республіки були зобов’язані надавати до бібліотеки академії по одному примірнику книг та часописів, які стосуються образотворчого мистецтва (Цей день в історії). Українська академія мистецтв у Києві, утворена 1917 року під час правління Центральної Ради, стала основою вищої художньої школи України.

Аналізуючи становлення мистецької освіти означеного періоду, не можемо не навести думку Л. Соколюк, що саме в окреслений період серед митців різних земель України посилилося відчуття національної спорідненості, саме в цей період зросло їхнє прагнення розкрити

самобутність українського образотворчого мистецтва в європейському контексті (Соколюк, 1979), що, власне, і стало передумовою створення Української академії мистецтв на початку ХХ століття. Вважаємо, що саме потяг до національного єднання серед митців України, у першу чергу, сприяв утворенню вищої школи. Крім цього, іншою передумовою створення в Україні першого в історії закладу вищої художньої освіти було народження Української Народної Республіки.

У розвідках історика С. Білоконя детально висвітлено послідовність становлення вищої школи (Білокінь, 1973, 1986). Так, відомо, що Українська академія мистецтв була заснована 18 грудня 1917 року. Подробиці заснування національного закладу вищої художньої освіти знаходимо також у працях Л. Русакової, зокрема відомості про ідею задуму й деталі послідовності організації функціонування закладу мистецької освіти, яку підтримав М. Грушевський (Русакова, 2014, с. 284; Криволапов, 1997, с. 7). Таким чином, констатує дослідниця Т. Паньок, майже вперше за всю історію України було задекларовано пріоритетне відношення до мистецької освіти в діяльності уряду (Паньок, 2013, с. 116), що великою мірою сприяло відкриттю першої Української академії мистецтв.

Фундаторами національної академічної школи мистецтв стали художники різних поколінь, які навчалися за кордоном – у Кракові, Парижі, Мюнхені й Петербурзі (Нікуленко, 1997). Усі дослідники констатують важливе першочергове завдання, призначення й історичну місію покладену на Українську академію мистецтв.

Діяльність академії була спрямована, у першу чергу, на розвиток творчої індивідуальності учнів, при цьому викладачі не повинні «… приневолювати духовну вільність художника» (Русакова, 2016, с. 28). Завдяки новим педагогічним засадам один тільки Г. Нарбут виховав професіоналів-графіків, котрі зробили значний внесок у формування національного стилю книжкової графіки (Білокінь, 1986, с. 16).

У зазначений період сформувалися також засади школи монументального живопису. Так, М. Бойчук розробив методику колективної творчості за прикладом цехових об'єднань (Ковпаненко, 2005). Проте, незважаючи на складні соціально-політичні умови в досліджуваний період, завдяки створенню Української академії мистецтв було закладено основи формування і розвитку вітчизняної педагогічної науки в царині образотворчого мистецтва (Прибєга, 2002). Ці традиції й дотепер лежать в основі вищої художньої освіти України.

У результаті аналізу низки наукових праць маємо можливість визначити передумови заснування закладу вищої художньої освіти в Україні на початку XX століття:

- стрімкий розвиток системи освіти, зокрема й загальної художньої освіти як її складової;
- активна діяльність регіональних художніх шкіл у найбільших містах України, що перебували під владою Росії (Харків, Одеса, Київ) та Австро-Угорщини (Львів);
- відсутність закладів вищої художньої освіти на теренах України;
- потяг до національного єднання серед митців різних регіонів України;
- високий рівень професійної майстерності українських художників;
- поєднаня стародавніх традицій українського мистецтва з новітніми європейськими художніми течіями;
- ініціатива передової української інтелігенції;
- підтримка Центральної Ради на чолі з М. Грушевським.

Відтак, завдяки відкриттю закладу вищої мистецької освіти в Україні на початку XX століття: художники (багато з яких стали педагогами) отримали можливість здобувати професійну освіту в Україні.

Отже, Українська академія мистецтв, що офіційно була відкрита у грудні 1917 року, заклала основи вищої художньої освіти в Україні на ґрунті розвитку традицій національної культури з новими західноєвропейськими тенденціями. Зроблено висновки, що заснована в

1917 році Українська академія мистецтв дала можливість митцям-українцям здобувати професійну художню освіту на Батьківщині, забезпечила високий рівень фахової підготовки художніх кадрів та заклала підвалини розвитку вітчизняної педагогіки в галузі образотворчого мистецтва. Вагому роль у розвиткові традицій національної культури в новоствореній Українській академії мистецтв відіграли засади народного мистецтва в творчості педагогів – фундаторів закладу вищої художньої освіти, що буде розглянуто в наступному підрозділі нашого дослідження.

У контексті нашої роботи особливий інтерес має розгляд внеску художників-педагогів – засновників Української академії мистецтв – у становлення і розвиток національної художньої освіти в Україні початку XX століття на ґрунті використання елементів традиційного декоративного мистецтва України, що в поєднанні з новітніми європейськими тенденціями склало базис новітньої національної художньої академічної освіти.

5.4. Внесок фундаторів Української академії мистецтв у розвиток декоративного мистецтва

Задля розуміння значення народного мистецтва в життєтворчості фундаторів вищої художньої школи України вважаємо доцільним здійснити історико-педагогічний нарис, щодо обраних персоналій та їх внеску у впровадження декоративного мистецтва декоративного мистецтва в систему художньої освіти України. Враховуючи часові межі нашого дослідження, виконаємо персоналістичний аналіз діяльності митців до 1917 року.

Одним із перших професорів новоствореної Української академії мистецтв було обрано Михайла Львовича Бойчука (1882–1937), українського художника-монументаліста, від 1912 року члена Наукового товариства імені Т. Шевченка, у майбутньому лідера групи «бойчукістів»

(М. Бойчука, його учнів і послідовників), який в академії викладав навчальні курси «Фреска» і «Мозаїка», очолював майстерню монументального живопису.

Аналіз праць сучасних дослідників життєвого шляху та творчої діяльності митця (Н. Бенях, С. Білокінь, О, Владимирова, М. Данченко, Т. Земляна, О. Кашуба-Вольвач, О. Ковальчук, Я. Кравченко, Б. Лобановський, О. Осадча, І. Пилипенко, В. Рубан, О. Сторчай, Л. Соколюк, М. Юр) стверджують, що художню освіту здобув навчаючись: у студії Ю. Панькевича у Львові; на кошти митрополита Андрія Шептицького у Віденській приватній художній школі, згодом у Краківській та Мюнхенській академіях мистецтв. Як стверджує Л. Соколюк, здобувши ґрунтовну академічну освіту, художник заглибився в народне «примітивне» мистецтво (Соколюк, 2014). Потім на кілька років поїхав до Парижу вивчати досягнення світової культури, де організував студію (що було проаналізовано в п. 5. 1 нашого дослідження). Подальша творча та педагогічна діяльність здійснювалася у Львові та Києві (Бенях, 2018). Як зазначає К. Сліпко-Москальців, перші кроки художньо-педагогічної діяльності М. Бойчука в Україні виявили бажання взяти активну участь у піднесенні художньо-фахової освіти українських художників, що за відсутності вітчизняного закладу вищої художньої освіти перебувала в занепаді (Сліпко-Москальців, 1930).

Як художник М. Бойчук був одним із найдосвідченіших фахівців у багатьох галузях, і цей синтез мистецьких спеціалізацій сприяв осягненню проблем мистецтва та вищому рівню їх реалізації, разом із тим, він прагнув створити високоосвічений колектив, який би володів різноманітними техніко-технологічними навичками (Юр, 2009). Саме у стінах Української академії мистецтв М. Бойчук мав можливість реалізувати свої ідеї про синтез мистецтв та згуртувати творчий колектив мистців-однодумців на засадах поєднання старовинного іконопису та народного мистецтва (який згодом отримав назву «бойчукісти»). Безперечно, М. Бойчук був митцем-реформатором, який

бачив перед собою чітко окреслену мету – створення нового українського стилю, національного за духом і зрозумілого кожній людині, що позначилося на його педагогічних принципах.

Як справжній майстер М. Бойчук навчав студентів першого курсу, насамперед, розуміти матеріал, а далі – способам його організації, це допомагало молодим художникам зорієнтуватися й зосередитися на технічно-фахових проблемах (Сліпко-Москальців, 1930, с. 27). Зі спогадів учня М. Бойчука О. Кравченка дізнаємося, що навчальний процес Михайло Львович не провадив за допомогою моральних проповідей, а основну увагу приділяв практичній роботі, процес якої розподіляв на кілька етапів. У першу чергу орієнтував студента на вивчення властивостей матеріалів, а потім уже на пошук вираження в стилізованих художніх образах (Кравченко, 2017, с. 41). Організованість форм на площині професор М. Бойчук покладає в основу всього образотворчого навчання. За висловом самого педагога, його педагогічним гаслом було – «не вчити, а направляти» (Бойчук, 1912, с. 18), тобто, скеровувати думку учня ждя тоо, щоб показати йому найпростіші способи опанування навчального матеріалу (Кравченко, 2005, с. 30).

Образотворчий метод викладання, який базується на академічному підході до вивчення натури, він вважав початковою підготовчою базою, тобто першою сходинкою становлення художника. Цей метод передбачає вивчення матеріалу і образу (Владимирова та ін., 2018, с. 42).

А ось як описує майстерню М. Бойчука того часу І. Вигнанець (псевдонім професора І. Розгіна): «У майстерні, як колись у цеху, панував той дух, що його свого часу визначав відносини між майстром та його учнями…» (Кравченко, 2017, с. 42). У програмі навчання в майстерні монументального мистецтва митець передбачав, що молоді художники на другому курсі повинні набувати навичок у виконанні двовимірних і тривимірних композицій у різних матеріалах (дереві, глині, кістці, камені) (Програма майстерні, 1922; Кашуба-Вольвач, 2010). Одночасно з навчанням «відбувалися численні диспути і в

майстернях, і в навчальних аудиторіях, і в приватних квартирах» (Рубан, 1990, с. 254).

Усі приміщення, зазначає І. Вигнанець, були переповнені різноманітними зразками (гіпсовими зліпками, творами декоративного мистецтва, картинами), які використовувалися як у якості моделей, так і наочності. Одні предмети висіли на стінах, інші «як дорогоцінний скарб, були заховані в численних скринях і валізах для вивчення в майстерні...» (Вигнанець, 1947, с. 24). Вказані факти свідчать про широке застосування методу наочності в навчально-творчій роботі зі студентами. Але найкраще свідчить про його способи навчання – робота в майстерні, де стіни були об'єктом праці. З них спочатку здирали старий тиньк, наносили свіжий ґрунт, і малювали в натуральну величину (Вигнанець, 1947, с. 19).

Бувши новатором у мистецтві і педагогічній практиці, М. Бойчук загострював увагу молоді на суто фахових проблемах: конкретній ролі й участі художника не лише в монументальному, але й у графічному, декоративно-прикладному, виробничому мистецтві (Сліпко-Москальців, 1930, с. 33). При цьому М. Бойчук, окрім практики, провадив у майстернях «теоретичний курс», щоб допомогти учням набути навичок самостійного аналізу творів і пошуку прийомів організації композицій, пластичних форм, колориту тощо (Програма майстерні, 1922). Тому митець на прикладах творів художників різних епох та культур сам аналізував їх ідейний та формальний рівень, техніку виконання, засоби зображення натури тощо. Ці факти свідчать про застосування реконструктивного методу викладання, в основу якого було покладено вивчення натури під впливом різних культур. Цей метод полягав у вивченні законів, за якими матеріали або образи минулих епох (культур, мистецьких течій) можна було би реконструювати й конструювати в нові світовідчуття чи вироби (Владимирова та ін., 2018, с. 43). Разом з тим, метод поєднання практики і теорії давав можливість розвитку індивідуальних уподобань молодих митців у створенні власних творчих робіт.

Чинники синтезу різних видів мистецтв, включаючи людину, осмислювалися і трансформувалися М. Бойчуком у його мистецькій і педагогічній діяльності, де він прагнув «перенести» цей діалог у повсякденне життя української людини нової доби. Проте втілити ці ідеї йому не вдалося. Ідеї синтезу митця, де головною складовою виступає людина з її буттям, втілилися в тематичних оздобленнях нових форм архітектури другої половини XX століття – будинках культури, кінотеатрах, закладах освіти, дитячих садках тощо, і є актуальними й нині (ЮР, 2009). Як писала учениця митця А. Йогансен (Гербурт): «Що продуманішим був синтез, то більше була обміркована схематизація, простота, сила і в міру потреби – велич» (Кравченко, 2010). Відтак, у ході наукового пошуку встановлено, що найважливішим педагогічним методом розкриття творчого потенціалу молодого художника М. Бойчук вважав синтетичний метод викладання, результатом якого є прояв творчих сил і власного стилю учня. Для М. Бойчука головним завданням педагогічної діяльності було виховання національного художника нового типу із синтетичним мисленням, здатного створювати новітні форми мистецтва (Владимирова та ін., 2018, с. 44).

Аналізуючи педагогічну діяльність М. Бойчука і його вплив на студентів, московський мистецтвознавець В. Лебедева відмічала, що учні М. Бойчука в більшості вихідці з селян, які на час вступу в майстерню мали як посередню художню освіту, так і середній культурний рівень, за своїми здібностями були ближчі до народних майстрів. Але М. Бойчук умів використати цю притаманну їм фольклорну основу, даючи їм водночас міцну професійну школу (Лебедева, 1973, с. 361). Сам М. Бойчук писав про те, що український народ у своїх кращих колективних виробах виражає таке розуміння мистецтва, як і ми; необхідно лише аналізувати, у який спосіб традиційне мистецтво перевтілюється в дійсність (Бойчук, 1912, с. 18).

Доречно зазначити, що М. Бойчук, у київський період відмовлявся від участі у художніх виставках, оскільки не бачив у цьому потреби,

вважав, що призначення художників монументалістів – громадські будівлі й широкі майдани, де вони «експонуються» постійно. За радянської доби його монументально-декоративні твори (як і роботи багатьох учнів) були знищені.

Натомість творчість М. Бойчука та його мистецька школа, започаткована в українській академії мистецтв, визнані у світі як непересічне національне явище, що збагачує світове мистецтво (Бенях, 2018, с. 5). Вивчення праць сучасних науковців уможливило окреслити внесок митця в становлення національної мистецької школи: у своїх творчих пошуках М. Бойчук виступив як новатор, який створив свою школу монументального живопису на засадах народного українського мистецтва, згуртував колектив учнів (однодумців і послідовників). Упродовж педагогічної діяльності М. Бойчук залишався вірним своїй педагогічній настанові – «не вчити, а направляти». Таким чином, Михайло Бойчук започаткував новий творчий напрям у галузі монументально-декоративного мистецтва, що ґрунтувався на позиціях відходу від станковізму і звернення до декоративності, в основі педагогічної парадигми М. Бойчука було закладено принцип синтезу тогочасного мистецтва з традиціями народного мистецтва.

Одним із засновників і професорів Української академії мистецтв був Микола Григорович Бурачек (1871–1942), український живописець, письменник, мистецтвознавець, в академії викладав дисципліну «Пейзаж». Дослідники життєвого шляху та творчої діяльності митця (В. Абліцов, А. Будкевич, Ю. Дюженко, О. Завальнюк, В. Мацько, Л. Ткачова) з'ясували, що М. Бурачек навчався в Краківській академії образотворчих мистецтв, у 1910–1912 роках у Парижі, згодом працював у майстерні А. Матисса (Ковальчук, 2003а).

У нарисі «Професор Микола Бурачек», надрукованому в газеті «Шквал» (1929, 6 липня), його колега, професор української академії мистецтв М. Жук, робить наголос на впливі природного оточення Поділля на формування мистецького таланту майбутнього пейзажиста

(Жук, 1829б). Важливу роль у становленні митця відіграли зустріч із Яном Станіславським (під час подорожі молодого М. Бурачека Україною) і подальше навчання в нього в Краківській академії красних мистецтв. Згодом продовжив навчання в Анрі Матіса і Моріса Дені в Парижі, відкіля молодий живописець повернувся «не європейським майстром українського пейзажу, але українським пейзажистом європейського піднесення», що мало «величезну вагу в розвитку національної культури» (Жук, 1829б, с. 9). М. Жук, як «тонкий майстер» пензля, не тільки оспівував рідну природу і «оповідає про неї широко й гуманно», а й виховав покоління молодих художників у дусі любові і шани до рідного краю, попрацювавши на посаді професора пейзажної майстерні Української академії мистецтв у Києві (Жук, 1829б, с. 10).

Відтак, внесок художника-педагога в становлення національної мистецької школи полягає в тому, що:

1) у найкращих творах майстерно втілено й передано поетичність природи України;

2) виховав плеяду послідовників, молодих художників-пейзажистів, оспівувачів української природи.

До когорти засновників Української академії мистецтв належить український художник, поет, письменник, професор Михайло Іванович Жук (1883–1964), який ілюстрував твори українських письменників, створив понад двадцять портретів відомих діячів культури, захоплювався фотографією, писав вірші та прозу. Зокрема, записав спогади про Лесю Українку, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, а також про створення першої національної вищої мистецької школи та про колег, засновників Української академії мистецтв, що є важливим джерелом для наукових досліджень.

У ході дослідження встановлено, що М. Жук навчався в Київській рисувальній школі М. Мурашка, вищу мистецьку освіту здобув у Краківській академії мистецтв (Мовою документів, 2010). Аналіз праць В. Велічко, Г. Комара, Ю. Михайліва, О. Школьної дозволив з’ясувати, що в

період художнього життя у Києві (1896–1899 рр.), М. Жук спілкувався з родиною Косачів, де він ознайомився з колекцією орнаментики, зібраної О. Пчілкою. Крім того, враження від розписів київських церков і храмів, зокрема В. Васнєцова, М. Врубеля і М. Нестерова, а також враження від художніх творів, представлених у Першому міському музеї під керівництвом М. Біляшівського, відобразилися згодом на діяльності художника в галузі декоративного мистецтва, зокрема в роботі з фарфором (Соколюк, 2016). Зазначимо, що М. Жук навчався в Краківській академії мистецтв, яку закінчив у 1904 році, а його перші композиції, призначні для оздоблення ваз із кераміки, датуються 1908 роком (Соколюк, 2014). Згідно з дослідженням О. Школьної, паралельно з навчанням, протягом 1901–1914 рр. художник працював у сфері декоративно-прикладного мистецтва: виконував проєкти оформлення керамічних виробів для Львівської політехніки, керамічної фабрики І. Левинського, а також брав участь у роботі «Руського керамічного кружка (гуртка)», до складу якого входили художники: М. Бойчук, М. Сосенко, К. Сіхульський та М. Ольшевський. На фабриці І. Левинського професійні художники і керамісти вивчали технологію поліхромії, муфельний випал, люстрування поверхні, досліджували застосування різноманітних сполук у масі. На думку О. Школьної, кераміка стала матеріалом для пошуку рафінованої українки, від форм народного посуду до архітектурно-будівельної та пічної майоліки (Школьна, 2007, с. 8-9).

Отже, М. Жук опановував новітні техніко-технологічні прийоми кераміки, що стало важливою фаховою базою для подальшої викладацької діяльності у сфері декоративного мистецтва. Варто зазначити, що в 1910–1914 роках М. Жук входив до складу львівського Товариства прихильників української літератури, науки та штуки на чолі з І. Трушем, а в подальшому – до художньо-літературного кола Чернігова під керівництвом М. Коцюбинського (Школьна, 2007, с. 15).

У чернігівський період (1905–1916 рр.), завдяки синтезуванню мистецьких набутків попереднього часу, М. Жук продовжує займатися

новими техніками оздоблення кераміки (техніки сухої голки, фотодрук на фарфорі тощо). Варто відмітити, що опановані в цей час техніко-технологічні прийоми знадобилися художнику в подальшій викладацькій діяльності для розробки навчальних програм з декорування керамічних виробів.

Педагогічну діяльність М. Жук розпочав у 1904 році після закінчення Краківської академії мистецтв і отримання звання професора з правом викладання.

Спочатку художник викладав малювання приватно, а в 1905–1916 роках митець викладав малюнок і красне письмо в закладах освіти Чернігова: Духовній семінарії, Чоловічій духовній школі, Єпархіальній жіночій школі. 1916 року художник переїхав до Києва, де викладав уроки малювання в Другій Київській гімназії та протягом року брав участь у становленні національної академії мистецтв (Михайлів, 1930).

Як свідчать архівні й літературні джерела, М. Жук є однією з визначних постатей в історії мистецької освіти: засновник Української академії мистецтв як один із семи членів Комітету та її перший секретар і перший скарбник, один із восьми професорів початкового педагогічного складу академії, художник із педагогічним досвідом. Перші, основні, документи академії прописані саме його рукою (Бурачек, 1929, с. 246).

В Українській академії мистецтв викладав навчальну дисципліну «Портрет». Крім того, під керівництвом художника-педагога в майстерні М. Жука в першому вітчизняному закладі вищої художньої освіти було розпочато активне вивчення народного мистецтва й розроблено спеціальний навчальний курс зі стилізації як світоглядної першооснови авторської методики викладання М. Жука.

Л. Соколюк наголошує на тому, що серед своїх сучасників в українському мистецтві М. Жук був одним із найдосконаліших майстрів стилізації – необхідного методу в тих видах мистецтва, що потребують декоративної ритмічної організації цілого. Особливо важливу роль

стилізація відіграє в орнаменті, де фігури і предмети за допомогою певних умовних прийомів стають мотивами візерунків. В орнаментальній імпровізації хист М. Жука, без перебільшення, був унікальним. Він пильно вивчав народний орнамент і на його основі створював свої мотиви (Соколюк, 2017, с. 109). Зазначимо, що М. Жук виявив нахил до декоративізму та стилізації ще під час навчання в художній школі М. Мурашка. Проте, за переконанням О. Школьної, найбільший вплив на творчість М. Жука здійснив викладач Краківської академії С. Виспянський. Він навчив М. Жука графізму, декоративізму, стилізації, техніці живопису та іншим способам виразності, а також прищкпив любов до народного й декоративного мистецтва. М. Жук втілював і вдало трансформував його педагогічні ідеї на українському ґрунті (Школьна, 2007, с. 12).

М. Жук вважав, що основою виховання художників мають бути матеріали з народної творчості (Русакова, 2016б, с. 27). О. Лагутенко зазначав, що М. Жук займався створенням екслібрисів, захоплювався мистецтвом силуетів, зробив великий внесок у становлення цього жанру декоративного мистецтва (Лагутенко, 2011). Важливо вказати, що М. Жук проявив себе як письменник і як теоретик мистецтва: в усіх українських журналах і газетах, зокрема в журналі «Шлях», друкував численні статті з питань мистецтва, а також літературні твори, причому і поезію, і прозу. Крім того, робив багато обкладинок та ілюстрацій до своїх збірок та до книжок І. Франка, М. Коцюбинського й інших українських авторів (Кашуба-Вольвач та Яворська, 2015, с. 95). Зі спогадів самого М. Жука дізнаємося, що разом із Василем Кричевським і Георгієм Нарбутом він брав активну участь у охороні пам’яток старовинного Києва (Жук, 2015, с. 100). Як стверджує О. Школьна, М. Жук був необхідною Україні людиною, який зробив великий внесок у розвиток вітчизняної художньої керамічної промисловості (Школьна, 2007, с. 14). Отже, М. Жук досконало опанував усі види керамічних технік і матеріалів, а також монументальні, станкові образотворчі й

декоративні форми, вивчив кращі новітні зразки декоративного мистецтва, завдяки чому створив школу професійних митців-послідовників в українському фарфорі.

В основу творчого й педагогічного методу М. Жука були покладені декоративність і пошук національної ідентичності, за допомогою орнаментальних форм синтезовані в сучасні художні твори. М. Жук у своїй творчості орієнтувався на художній і технічний рівень професійної кераміки, а також на народне мистецтво межі ХІХ – ХХ століть, які стали для нього тим еталоном, на яке він скеровував молоде покоління майстрів. Таким чином, у своїй педагогічній діяльності М. Жук спирався, передусім, на засади народного декоративного мистецтва: основою педагогічної концепції митця було намагання прищеплювати студентам розуміння традиційного мистецтва.

У контексті нашого дослідження необхідно вказати, що першим ректором Української академії мистецтв було обрано Василя Григоровича Кричевського (1873–1952), який викладав низку навчальних дисциплін: «Народне мистецтво», «Орнамент», «Архітектура», «Композиція». Проте першим діючим ректором (1917–1919) став молодший брат митця Федір Григорович Кричевський (1896–1947), який керував майстернею станкового живопису в академії.

Перші дослідники життєвого шляху та творчої діяльності художників-педагогів братів Василя і Федора Кричевських (В. Галайда, В. Воронюк, О. Друг, Д. Малаков, С. Цалих, П. Селігей, В. Павловський, Б. Певний, С. Цалих) з'ясували, що В. Кричевський навчався в залізничо-технічному училищі міста Харкова, на той час престижному закладі середньої освіти, де на професійному рівні викладали малювання й креслення, техніку обробки дерева та металів. Після закінчення працював у інженера-архітектора С. Загоскіна, у якого молодий художник отримав глибокі знання з архітектури (Авер'янова, 2013, с. 122). Згодом навчався в Лебединському повітовому училищі й Харківському технічному залізничному училищі. Працював креслярем,

архітектором у проєктному бюро Петербурзької імператорської академії мистецтв (1893–1902).

В. Кричевський відвідував у Харківському університеті лекції мистецтвознавця Є. Рєдіна, природознавця А. Краснова, істориків І. Міллера та Д. Багалія, етнографа і фольклориста М. Сумцова. Завдяки цьому розширилося коло його наукових знань у таких галузях, як історія України й мистецтв, етнографія та народне мистецтво. Згодом В. Кричевський перейшов до майстерні О. Бекетова, де, за висловом В. Щербаківського, знайшов «свою українську дорогу» (Щербаківський, 1954, с. 6). Одночасно В. Кричевський почав колекціонувати твори народного мистецтва, вивчати пам'ятки національної культури, брати дієву участь у художніх виставках Харкова та Києва, зокрема як художник дебютував 1897 року на виставці Харківських художників. Слід зазначити, що 1902 року працював у підготовчій комісії до XI Археологічного з'їзду, і навіть збудував типову селянську хату Слобідської України для його етнографічної виставки (Таранушенко, 1929). У ході наукового пошуку з'ясовано, що 1903 року В. Кричевський одержав нагороду на конкурсі проєкту будинку Полтавського Земства, який згодом був побудований за його планами і став зразком нового архітектурного стилю (Український архітектурний модерн), що базувався на основі народного будівництва. На думку Д. Горняткевича, В. Кричевський синтезував у цьому проекті найкращі й найцінніші елементи, які розробили для своїх зразків видатні майстри українського народного стилю (Горняткевич, 1958, с. 36).

Таким чином, опираючись на народну естетику та беручи за взірець найкращі тогочасні професійні мистецькі твори, В. Кричевський постав в українському мистецтві як новатор. Це поєднання сприяло збагаченню національних мистецьких традицій та розвитку свого національного стилю.

В. Рубан-Кравченко підкреслює, що навіть застосування традиційного для України будівельного матеріалу – глини – було

переосмислене В. Кричевським із сучасних позицій, з урахуванням європейського досвіду. З цією метою В. Кричевському довелося вивчити роботу гончарів – майстрів-гончарів у містечку Опішня на Полтавщині, та ознайомитися з досягненнями в галузі кераміки на керамічних заводах Кракова, Варшави й Відня (Рубан-Кравченко, 2004, с. 128).

Зазначені факти засвідчують, що В. Кричевський постійно звертався до народного мистецтва як до джерела, міцного автентичного підґрунтя й гаранта збереження національної культури, і збагачував українське декоративне мистецтво новими технічними європейськими здобутками. Відомості про творчу діяльність Василя Кричевського доповнили сучасні вчені: Н. Дмитренко (Дмитренко, 2010), О. Ковальчук (Ковальчук, 2003б), В. Рубан-Кравченко (Рубан-Кравченко, 2004, с. 129), із розвідок яких стало відомо, що на початку творчого шляху В. Кричевський фактично керував керамічною школою в Миргороді, а також почав співпрацювати з майстернею килимарства, яку організувала В. Ханенко.

До 1913 року В. Кричевський фактично керував килимарнею в Миргороді й сам виконував багато композиційних малюнків до килимів та вибійки. Так, на замовлення Б. Ханенка В. Кричевський виконав картони (ескізи) килимів на теми народного мистецтва, які були втілені в матеріалі (Жук, 1929а, с. 4). Згодом митець співпрацював з Михайлом Грушевським: робив обкладинки для його книг, консультувався з історичних питань. О. Лагутенко зазначає, що талант В. Кричевського проявився також і в графіці. В. Кричевський одним із перших почав застосовувати мотиви стародруків, намагаючись відродити традиції старої української графіки XVII–XVIII століть. Доказом цьому є художнє оформлення книг: «Ілюстрована історія України», «Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віках», «Наша політика» М. Грушевського, яким було започатковано новий стиль у графічному дизайні книги (Лагутенко, 2004, с. 67).

Як свідчать розвідки В. Павловського, разом із Г. Нарбутом В. Кричевський брав участь у конкурсі над створенням геральдики Української Народної Республіки (розробляв герб, печатку, працював над створенням грошових купюр тощо). Державну символіку доручили розробляти саме В. Кричевському, який був на той час кращим вітчизняним графіком (Павловський, 1974).

Крім того, В. Кричевський зберігав у будинку М. Грушевського власний архів, свої колекції старожитностей, зокрема вироби народного мистецтва та старовинні килими, що свідчить про їхні дружні стосунки. Художник збирав і вивчав старовинні килими, вишивки, предмети народного побуту, селянські керамічні вироби, у яких бачив високі мистецькі цінності. В. Щербаківський у своїх спогадах писав, що в домі М. Грушевського був справжній музей, всі речі якого мали надзвичайну цінність (Щербаківський, 1954, с. 16). Як запевняє Є. Блакитний, В. Кричевський був також ученим і досліджував народне мистецтво й будівництво, вивчав етнографію та археологію, як мистецтвознавець і публіцист, видрукував низку статей і рецензій, у т. ч. «Про розуміння українського архітектурного стилю» (1914).

В. Кричевський брав участь у численних етнографічних експедиціях у Полтавщині, Харківщині, Чернігівщині, Катеринославщині, Київщині, Поділлі та Галичині. Під час експедицій він замальовував або фотографував краєвиди, церкви, панські чи міські будинки, селянські хати з господарськими спорудами та предметами побуту, вітряки та млини. Подорожуючи, художник мав змогу вивчати народну мову й традиції в різних місцевостях, спілкуватися з селянами, ремісниками та творчими людьми різних напрямів (Блакитний, 1957, с. 25).

За висловом В. Щербаківського, В. Кричевський колекціонував надзвичайно багато українських матеріалів: або збирав, або зарисовував картини, пейзажі, хати, млини, вітряки (Щербаківський, 1995, с. 143). Вивчаючи народне мистецтво, В. Кричевський не тільки збирав і досліджував взірці народної творчості, але й вивчав техніку

їхнього виготовлення. До прикладу, в Опішні гончар І. Гладиревський навчав його виточувати на гончарному крузі тарілки і розписувати їх поливою з ріжка, а також карбувати рельєфні орнаменти по глиняній поверхні (Павловський, 1987, с. 111).

Дослідник Ковальчук стверджує, що саме через необхідність оформлювати архітектурні інтер'єри, В. Кричевському довелося працювати в прикладному мистецтві, а саме: розробляти проєкти вишивок, проєктувати килими, декоративні вибійчані тканини, створювати вироби з металу, меблі, керамічний посуд (Ковальчук, 2003б, с. 42).

Як зазначила В. Рубан-Кравченко, творчі доробки В. Кричевського, що дійшли до нас, заслуговують належної оцінки нащадків, оскільки вони є результатом творчої й наукової діяльності митця та своєю художньою виразністю промовляють про почуття гордості й любові до свого народу і Батьківщини (Рубан-Кравченко, 2004, с. 127). Зі спогадів М. Жука додамо, що такої сили майстра, такої ерудиції на Вкраїні не багато (Жук, 1928, с. 3).

Отже, вище означені факти вказують на те, що різностороння діяльність В. Кричевського як дослідник народного мистецтва, колекціонера й поціновувача зразків народної творчості, як митця графіки, живопису, декоративно-прикладного мистецтва, як науковця-мистецтвознавця й публіциста сприяло його роботі як педагога, який виховав цілу школу своїх послідовників.

Молодший брат – Федір Григорович Кричевський навчався в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, згодом навчався в Петербурзькій Імператорській академії вишуканих мистецтв, перебував у відрядженні в Німеччині, Австро-Угорщині, Франції, Італії. Отримав звання художника з правом викладання в закладах середньої й закладах вищої освіти. У 1913–1917 роках Федір Григорович – викладач і директор Київського художнього училища, підпорядкованого Імператорській академії мистецтв. Важливо вказати,

що в 1916 році працював у складі спеціальної комісії з дослідження художніх шкіл Російської імперії з метою перетворення однієї з них на заклад вищої освіти. Отже, на момент відкриття Української академії мистецтв Ф. Кричевський мав досвід мистецько-творчої, виставкової, педагогічної, організаторської, управлінської роботи. Очевидно саме тому старший брат Василь відмовився від посади ректора академії у 1917 році на користь Федора.

Абрам Аншелович Маневич (1881–1942), український, білоруський та американський художник-модерніст, який від 1917 року в Українській академії мистецтв викладав «Пейзаж». Згідно з дослідженням О. Жбанкової, у 1913 році А. Маневич організував виставку своїх творів у галереї Дюрана Рюеля в Парижі; згодом, у 1917 році був запрошений на викладацьку роботу до новоствореної академії (Жбанкова, 2003). Художник-пейзажист А. Маневич майстерно відтворив образи української природи. У його темпераментно написаних полотнах завжди «динамічно пульсує життя й одночасно звучить мелодія ледь вловимого смутку», що свідчить про розуміння глибинної сутності буття. Філософський підхід художника-педагога до професійної діяльності суттєво збагатив національну мистецьку школу.

Олександр Олександрович Мурашко (1875–1919), український живописець, громадський діяч і педагог, племінник Миколи Мурашка (1844–1909) – художника і педагога. В Українській академії мистецтв викладав «Жанровий живопис».

Як зауважує дослідниця персоналії О. Мурашка Л. Членова, художник на початку своєї трудової діяльності працював в іконописній майстерні вітчима, пізніше здобував освіту в художній школі свого дядька, згодом у класі І. Рєпіна у вищому художньому училищі при Петербурзькій імператорській академії мистецтв, удосконалював свою майстерність у Парижі і Мюнхені (Членова, 1980, с. 5).

За твердженням Д. Добріян, у 1904 році художник створив картину «Карусель», яка 1906 року експонувалася на Мюнхенській міжнародній

виставці, отримала золоту медаль і принесла О. Мурашкові світове визнання (Добріян, 2015). Художник отримав запрошення зі столиць і міст Європи – Берліна, Відня, Парижа, Амстердама, Мюнхена, Венеції, проте в 1907 році повернувся до Києва. Не полишаючи активної участі у вернісажах столичного міста, розпочав активну мистецьку діяльність, а від 2017 року педагогічну роботу в Українській академії мистецтв (Членова, 2005). Крім того, як визначний портретист він очолив портретну майстерню в новоствореному закладі освіти.

На особливу увагу заслуговують принципи й методи О. Мурашка як художника-педагога. Головною педагогічною метою викладача було розвинути в молодих художників самостійність і сміливість під час роботи з натурою та особливо – виховати почуття захоплення нею. Причому на плідну роботу педагог надихав майбутніх митців особистим прикладом, оскільки часто працював у майстерні разом зі студентами пліч-о-пліч. Завдяки великому педагогічому таланту, О. Мурашко безапеляційно розпізнавав індивідуальні художні здібності та особливості в кожному студентові (Криволапов, 1995, с. 10).

Зі спогадів М. Жука про митця, сучасника О. Мурашка, який віддав Україні свій талант на шпальтах журналу «Шквал» (№ 17-18 за 1929 рік), він віддає шану одному з найталановитіших творців нового українського мистецтва, професору Української академії мистецтв Олександру Мурашку, убитому 14 червня 1919 року бандитською кулею. Творчість О. Мурашка як високообдарованого живописця, визнана не лише в Україні, а його полотна знаходяться в мистецьких колекціях далеко за її межами (Михайло Жук, 1987).

Відтак, внесок митця в становлення національної мистецької школи О. Мурашко: став першим художником-педагогом в Україні, хто в своїй діяльності постійно звертався до пошуків та експериментів. Світове визнання творчості Олександра Мурашка стало визнанням не лише окремого художника, а і й вітчизняного образотворчого мистецтва загалом. Завдяки О. Мурашку вітчизняне мистецтво вийшло зі стану

вузько національного, провінційного, талант живописця підняв його до західноєвропейського рівня, що знайшло відображення в його педагогічній діяльності.

У ході дослідження встановлено, що професором – керівником графічної майстерні було обрано Георгія Івановича Нарбута (1886–1920) як найвидатнішого українського графіка досліджуваного періоду. Життєвий і творчий шлях митця досліджувало багато сучасних науковців: О. Адаменко, Г. Білецький, С. Білокінь, О. Ковальчук, Г. Мельничук, Я. Музиченко, В. Панченко, С. Трофимова, В. Ткаченко, І. Шаров, Н. Ярош та інші.

Аналіз указаних праць виявив, що з дитинства Георгій Нарбут займався вирізуванням із синього паперу, у який крамарі загортали цукор. На творчість його надихали традиційні прості й водночас виразні орнаменти, якими були прикрашені всі ужиткові речі та хатні оздоби. Ці витинанки стали першими кроками до мистецтва. Вирізувати (витинати) продовжував Г. Нарбут усе своє життя (Корифей української графіки, 2011, с. 3).

Навчався митець у Глухівській гімназії в одному класі з Федором Ернстом, який згодом став відомим мистецтвознавцем, а також збирачем і дослідником творчої спадщини свого однокласника. У Глухові Г. Нарбут з успіхом дебютував як художник на повітовій виставці. У той час Г. Нарбут малював природу – метеликів, траву і квіти, – старано виписуючи дрібні деталі. Ця старанність допомагала йому копіювати літери і візерунки з «Остромирового Євангелія». Варто зазначити, що зорова пам’ять Г. Нарбута була феноменальною, – цінна здібність для художника. Десять хвилин йому було досить розглядати предмет і він запам’ятовував його назавжди в найдрібніших деталях. Завдяки винятковим здібностям він майже ніколи не робив до своїх творів ескізів і не працював із натури. С. Білокінь з’ясував, що 1917 року Г. Нарбут переїхав до Києва і почав вивчати традиційне народне мистецтво для створення власного національного стилю. Для цього Георгій Іванович,

який сам походив з давнього козацького старшинського роду, досліджував козацькі старожитності та українську міську середньовічну культуру: українські стародруки й парадні «парсунні» портрети (запозичив для свого мистецтва графіки з давнього портрета не лише статуру фігури, а й орнамент вбрання, його декоративне, площинне трактування (Білокінь, 1986). Вивчення літератури показало, що Г. Нарбут став переможцем конкурсу на кращий ескіз українських паперових грошей. У своєму ескізі художник використав зображення орнаментів козацького бароко XVII–XVIII століття, декоративних шрифтів і знака князя Володимира – тризуба, який згодом став державним гербом України. Вважаємо за необхідне підкреслити, що (на думку сучасних науковців) головним творчим надбанням митця є його графічна серія «Українська абетка», на п'ятнадцяти аркушах якої художник продемонстрував різноманітність прийомів, що дали змогу в чорно-білих графічних аркушах зобразити велику кількість персонажів, передати красу рідної природи. Названу роботу на початку XX століття було визнано шедевром (Дудник, 2011).

На цей час проявилися здібності Г. Нарбута-митця як педагога, який відразу націлив роботу учнів на дослідження стародруків, давніх рукописів (Кричевський, 1997 с. 17). Отже, маємо підстави стверджувати, що в науково-дослідній і педагогічній діяльності Г. Нарбут використовував методи наочності, копіювання, а також дослідження першоджерел.

Добрий психолог, Г. Нарбут намагався створити відповідне естетичне середовище і дружню творчу атмосферу в майстерні, яку сам обладнав. Один із його учнів, Р. Лісовський, розповів, який вплив це справляло на них (Січинський, 1927, с. 91-96). Зокрема він згадував, що майстерня Г. Нарбута була наповнена своєрідною атмосферою і подібна була на музей (Лісовський, 1930, с. 184). М. Бурачек помітив, що особливо тепле відношення до свого професора мали учениці, які іноді пригощали професора тістечками. У цих відносинах спостерігалося наївне «обожаніє» свого вчителя інститутками (Бурачек, 1927, с. 94).

Г. Нарбут як педагог і керівник виховував своїх учнів (за висловом М. Бурачека) як свідомих графіків, даючи їм свободу мати власну позицію й висловлювати свою думку (Бурачек, 1927, с. 93). Крім того, як відмічав В. Кричевський, він давав їм і повну свободу творчості, підтримував у художніх шуканнях, розвивав їхні індивідуальні здібности, не втручався в художній задум, але наполегливо вимагав технічної вмілости і навчав цьому (Кричевський, 1997, с. 18). Зі спогадів учнів відомо, що Г. Нарбут не читав багатослівних лекцій, але його тези і настанови були завжди важливими, що спонукало глибше їх вивчати, заглиблюватись у сутність, сумлінно вчитися й багато читати (Лісовський, 1930, с. 186). У цьому процесі професор теж допомагав учням, дбаючи про їхню загальну художню освіту. Відвідини архіву та друкарської школи Києво-Печерської лаври, огляд експозицій художнього та історичного музеїв, вивчення добірних зразків пам'яток історії й мистецтва – і все це разом із учнями, супроводжуючи своїми поясненнями, розповідями та коментарями (Білокінь, 1986).

Колишня вихованка майстра М. Бурк згадувала, що коли учні працювали над композицію, Г. Нарбут сам приходив працювати до майстерні, і учні вчилися безпосередньо від нього прийомів малювання. Самою своєю присутністю він підбадьорював своїх учнів до творчості.

На думку Г. Нарбута, останнім етапом навчання має бути вивчення поліграфії, для реалізації цього плану він розробив проєкт поліграфічного відділу, про який М. Бурачек писав, що поліграфічний відділ, за задумом Г. Нарбута, був настільки широко задуманий, мав таку масу спеціальних майстерень, що поліграфічний відділ був би не при академії, а академія при ньому (Бурачек, 1927, с. 99).

У ході наукового пошуку встановлено, що в обкладинках та ілюстраціях до книжок і журналів Г. Нарбут застосовував мотиви полтавських килимів, селянської вибійки, опішнянської кераміки, витинанки, народної картини «Козак Мамай». Саме на їх основі він створив свій особистий стиль і започаткував створення національного

стилю у вітчизняній книжковій графіці. Г. Нарбут першим у досліджуваному періоді дав поштовх відродженню мистецтва графічного силуету, у якому він досяг неперевершеної витонченості та вишуканості.

Варто зазначити, що 1912 року відбувалася виставка «Ломоносов и Елизаветинские времена», організована Імператорською академією наук Санкт-Петербурґа з окремою залою з українською тематикою, і саме Г. Нарбуту академія запропонувала оформлення цієї зали. На виставці митець ознайомився з великою кількістю стародруків і рукописних книг, архівних документів, виробами золотарства та сріблярства, зображеннями запорожців на старовинних портретах, гетьманськими хоругвами, печатками, порохівницями, люльками, чарками... Г. Нарбут побачив у стародруках і портретах запорожців у візерунчатих парчевих жупанах, національних строях. Через кілька років, зображуючи національний костюм, Г. Нарбут напам’ять точно відтворить кожну деталь традиційного орнаменту, що бачив на виставці.

Аналіз праці І. Диченко вказує, що Г. Нарбут як митець не просто був закоханий в українську давнину, його інтереси сягали внутрішніх законів розвитку народного мистецтва, різноманітних жанрів декоративної та прикладної творчості (Диченко, 1966). Зокрема, використання селянської вибійки та витинанки в роботі над обкладинками до журналів «Мистецтво», «Зорі», «Солнце труда» та книг.

До розробки проєкту грошових знаків – карбованців (перших паперових українських грошей випущених 11 (24) грудня 1917 року було запрошено Г. Нарбута (Грошові знаки, 2005). Художник створив купюри номіналом 10, 100 і 500 карбованців. Його розробка банкноти в 100 карбованців була визнана однією з кращих у світі. В основу знака Нарбут поклав народні мотиви, він не копіював уже існуючі зразки, а створив суто національний витвір мистецтва (Титов, 1924, с. 56). Ідеї елементів Г. Нарбут запозичив у штихаря І. Щирського, – постаті у старшинському вбранні, архітектурні мотиви із зображенням церков І. Мигури, архітектурні пейзажі Л. Тарасевича та Г. Левицького (Грушевський,

1912), запозичення мотивів і композиційних схем стародруків лаврської школи свідчить про відродження традицій староукраїнського мистецтва. У своїх пізніх роботах майстер виявив нахил до використання й опрацювання елементів селянської орнаментики, узорів плахти, вишиванки (Таранушенко, 2016, с. 100).

У своїх творчих роботах, стверджував Ф. Ернст, особливо в «Серії алегорій» Г. Нарбут явився прямим нащадком українських штихарів XVII–XVIII століття з їхніми панегіриками, гравюрами, тезисами тощо (Ернст, 1929, с. 50).

Г. Нарбут вивчав, збирав і досліджував старовинні рукописи та стародруки з їх художнім оформленням і шрифтами, народне малярство (особливо улюбленим був образ козака-мамая», тканину (килими, плахти), орнаменти яких застосовував у своїх роботах, вишивку, кераміку, вибійку, витинанку, переосмислені орнаменти яких щедро прикрашали графічні роботи митця (Нарбут в УАМ, 1997б, с. 17). Принагідно зазначимо, що в розробці компонування шрифта до видання «Герби гетьманів Малоросії», що базується на зразках старовинних письмових пам'яток, подає козацький герб із рушницею (за зразком військової печатки часів Мазепи) у віночку, а також застосовує зображення віночків на золотарський (гаптованих) виробах (Таранушенко, 2016, с. 90). Своєю мистецькою продукцією, казав С. Таранушенко, Г. Нарбут вів нашу мистецьку культуру вперед, організовував її майбутнє. У цьому найбільше «соціяльне значення й вага» творчості Г. Нарбута (дата: 15 січня, 1928 року, м. Харків) (Таранушенко, 2016, с. 88).

Як згадує М. Жук, завдяки великому ентузіазму та надзвичайній працьовитості Г. Нарбут скоро зробився в Українській академії мистецтв душею викладацької справи. Навіть його квартира перетворилася на мистецькій клуб, де щодня збиралися художники; він охоче всіх приймав і спілкувався з колегами, навіть якщо одночасно треба було працювати (Георгій Нарбут, 1929, с. 3). А

працював Г. Нарбут дуже плідно. Усі видавництва одразу завантажили його численними замовленнями (Жук, 2015, с. 98).

Як зазначали радянські дослідники мистецько-творчої й педагогічно-освітньої діяльності митця (П. Білецький, С. Білокінь, Ф. Ернст, В. Гриневич, Д. Горбачов, В. Жадько, І. Крушельницький, В. Січинський, Я. Стешенко, С. Чехонін, П. Утевська), Г. Нарбут жив проблемами академії від створення печатки до фінансових питань – молодий енергійний професор займався всім (Белецкий, 1985). Дослідниця Я. Музиченко констатувала, що творчість художника живилася старовинним українським малярством, оздобленням рукописних книг, ілюстраціями стародруків, геральдикою українських родів. Творче опрацювання Г. Нарбутом орнаментів ткацтва й писанкарства, вишивок і гаптувань, вибійок і різьблення сприяло створенню нових, цілком сучасних робіт, а його професіоналізм – трансформуванню розмаїття народного в нове, національне українське мистецтво (Музиченко, 2006).

Внесок митця в становлення національної мистецької школи продовжили досліджувати сучасні науковці, зокрема С. Дудник, Н. Ковпаненко, В. Старченко. Вивчення означених праць дало змогу встановити, що маючи авторитет у художніх та культурно-освітніх колах, Г. Нарбут за короткий період зумів своєю творчістю змінити уявлення щодо мистецтва графіки та методів його викладання, поєднавши в своїй творчо-педагогічній роботі традиційне народне мистецтво України і провідні тенденції західноєвропейського мистецтва (Старченко, 2013).

Створені Г. Нарбутом зразки українських державних паперових грошей і облігацій, поштових марок, розмінних монет, герба Києва, Герба і Печатки Української Держави стали важливою віхою в культурно-освітньому просторі України початку ХХ століття. Його роботи, надруковані в книгах і періодиці, можливо було зустріти в кожному домі, і таким чином, вони стали часткою життя народу. Отже, важливим аспектом у вивченні особливостей розвитку художньої освіти в Україні

на початку XX століття є дослідження внеску художників-педагогів – засновників першої Української академії мистецтв у векторі історико-педагогічної науки.

Аналіз архівних матеріалів, персоналістичних розвідок, літературних джерел, епістолярної спадщини митців надав можливість виявити напрями педагогічної та культурно-просвітницької діяльності художників-педагогів.

Таким чином, у результаті виявлення декоративного начала у творчості засновників академії дозволило встановити, що в новоутвореній академії було побудовані програми і навчальний процес згідно з принципами декоративно-прикладного мистецтва із застосуванням різних методів навчання (образотворчості, наочності, поєднання практики і теорії, реконструктивного і синтетичного, стилізації).

Відтак, результати дослідження внеску фундаторів Української академії мистецтв у розбудову художньої освіти, надали підстави стверджувати, що перший вітчизняний заклад вищої мистецької освіти в особі професорсько-викладацького складу здійснював навчально-виховний процес на засадах використання елементів народного українського мистецтва в поєднанні з прогресивними європейськими мистецько-освітніми тенденціями.

ПІСЛЯМОВА

Народні художні промисли – одна з історично зумовлених організаційних форм народного декоративно-прикладного мистецтва, що являє собою товарне виготовлення художніх виробів при обов'язковому застосуванні творчої ручної праці. Важливо зазначити, що декоративно-прикладне мистецтво – особлива галузь художньої діяльності людей, у продуктах якої призначеність для практичної мети зливається з естетично доцільним розв'язком. Першочергове значення тут має виготовлення корисної речі й одночасно предмета, який має естетичні якості та цінності. І. Я. Богуславська слушно підкреслює, що все, до чого торкалися руки народних майстрів, перетворювало буденне в явище мистецтва. Предмет набував форму, зручну й найбільш доцільну в своєму прямому призначенні та водночас художньо виражену, образну й естетично цінну (Добрых дел, 1986, с. 10).

Кожен виріб народно-декоративного мистецтва є органічною єдністю утилітарного й художнього, сплавом практичної доцільності речі з красою її зовнішніх ознак. Між прикладним і декоративним, є проміжний вид: декоративно-прикладний, що поєднує в собі ужиткові, тобто функціональні якості.

Декоративно-прикладне мистецтво, на відміну від живопису, скульптури і графіки, які зображують конкретні предмети, події, явища, оперує, в основному, утилітарними просторовими формами.

Таким чином, у процесі наукового дослідження можемо сформулювати основний принцип народного декоративно-прикладного мистецтва: єдність художньої форми і практичного призначення виробу, тобто поєднання естетичного й утилітарного. Проте, варто зазначити, що твори декоративного мистецтва мають набагато ширше коло застосування, ніж побутове, коли та чи інша річ, яка в свій час мала певне

практичне призначення, у подальшому поступово втрачала його, стаючи суто художнім твором.

Для визначення сутності декоративно-прикладного мистецтва також використовується назва – народне мистецтво, адже декоративно-прикладне мистецтво – це мистецтво народних мас, що виникло і розвивалося в процесі трудової діяльності та глибоко пов'язане з ментальністю, культурою, умовами життя та побутом народу.

Не менш важливим є уточнення понять «декоративно-прикладне» та «декоративно-ужиткове» мистецтво. Важливо відмітити, що, попри численні розвідки науковців, на сьогодні предметом дискусії залишається неоднозначність понять «декоративно-прикладне» та «декоративно-ужиткове» мистецтво. В енциклопедичних, спеціальних і тлумачних словниках визначення терміну «декоративно-прикладне мистецтво» тлумачиться практично однаково – це вид образотворчого мистецтва, твори якого є узорами або предметами, художньо оформленими, що служать для прикраси, наприклад, вишивка – це узор, яким прикрашають одяг, а вишита серветка чи розмальована ваза – це предмети, які й самі прикрашені узорами. Зокрема, термін «декоративний» походить від латинського слова «прикрашаю» (decoro). Крім того, у процесі роботи виявлено, що в теорії декоративного мистецтва завдяки напрацюванням видатних митців, педагогів, учених А. Алпатова, В. Барадуліна, Л. Жоголь, С. Малахової, А. Морана, В. Ханка, А. Хворостова та інших, глибоко розкрито поняття «декоративно-прикладне мистецтво».

Народне декоративне мистецтво України XIX – початку XX століття являє собою багатовидові жанри в залежності від матеріалу, техніки виготовлення, а також функціонального призначення виробів. Специфіка різновидів декоративно-прикладного мистецтва досліджуваного регіону впливає на особливості навчання зазначеному мистецтву.

Народна декоративна творчість разом із іншими видами художньої традиційної діяльності (образотворча, музична, танцювальна, усна народна творчість тощо) стала невід'ємною складовою народної педагогіки.

У даному дослідженні висвітлено генезу ідеї використання елементів навчання й виховання засобами народної декоративної творчості в класичній вітчизняній і зарубіжній педагогічній науковій думці, що засвідчило значущість указаної галузі знань. Аналіз теоретичних праць класиків та дослідників вітчизняної і зарубіжної педагогіки уможливив з'ясувати їхнє позитивне ставлення до впровадження елементів навчання декоративного мистецтва в площині практичних занять художніми ремеслами та творчою працею. Використання системно-структурного методу дозволило виявити, що організація освітнього процесу в сфері навчання декоративного мистецтва досліджуваного періоду відзначилася активними пошуками нових форм навчання наслідуванням прикладу нововведень, здійсненими закладами художньої освіти регіону. Підтверджено, що на впровадження предметів галузі декоративної творчості в закладах загальної освіти мали вплив ідеї представників зарубіжної педагогіки й теорії мистецтва початку XX століття: «трудової школи» (Дж. Дьюї, Г. Кершенштейнер, М. Монтессорі), «мистецтва й ремесла» (Ґ. Земпер, Р. Коллінгвуд, В. Морріс, А. Рігль, Дж. Рьоскін).

З'ясовано, що прогресивні вітчизняні діячі освітянського руху пропагували ідеї впровадження в навчально-виховний процес елементів декоративного мистецтва в діапазоні оволодіння ремеслами й трудового виховання учнів. Серед прогресивних ідей нами виокремлено новаторський проєкт Нової школи Я. Чепіги та доповідь С. Русової «Ручна праця в національній школі» стосовно проблем застосування ручної праці в закладах загальної освіти у площині навчання художніх ремесел. Виявлено, що в досліджуваний період було значно розширено коло теоретико-методичних праць, які для широкого загалу публікувалися на

сторінках педагогічного журналу «Світло». Доведено, що великий внесок у цьому напрямі здійснила М. Раєвська-Іванова.

Констатовано, що аспекти навчально-виховної роботи засобами мистецьких дисциплін суттєво не різнилися в закладах освіти для різних верств населення підросійської та Західної України XIX – початку XX століття приватних та державних закладів освіти, як жіночих, так і чоловічих, які діяли відповідно до програми Міністерства освіти Російської та Австро-Угорської імперій, у яких на законодавчому рівні викладали малювання, рукоділля й трудове навчання ремеслам. Застосування порівняльного методу та аналізу історико-педагогічної літератури й архівних джерел дозволили встановити, що в зазначений період домашня освіта існувала як альтернатива формальній інституційній, оскільки фактично набула статусу повноправного компонента освітньої галузі. Навчання в межах домашньої форми освіти проводилося за відповідною навчально-методичною літературою, затвердженою Міністерством народної освіти.

За допомогою структурно-функціонального методу визначено коло позаінституційних форм навчання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва при закладах освіти: додаткові ремісничі класи, чоловічі та жіночі недільні школи, школи різних форм професійної освіти, функціонуванню яких сприяли губернські і повітові земства та місцеві меценати. З'ясовано, що земства, громадська та приватна ініціатива активно впливали на розвиток навчання декоративного мистецтва в закладах загальної середньої освіти в регіонах України.

Підтверджено, що в XIX – на початку XX століття в Україні, крім громадських бібліотек і публічних музеїв, заклади освіти створювали власні музеї, де експонувалися вироби народних промислів, організовували виставки творчих робіт учнів із декоративно-прикладного мистецтва, створювали шкільні бібліотеки, які збирали та експонували навчально-методичну літературу, зокрема й для викладання декоративного мистецтва.

У роботі здійснено систематизацію історіографії даної проблеми за трьома етапами: дорадянського часу (1851–1917), радянської доби (1917–1990), незалежної України (1991–2020), у межах яких визначено актуальні напрями вивчення проблеми: освітній, навчально-виховний, мистецтвознавчий, культурологічний, краєзнавчий, етнографічний, що уможливило визначити вектори проблематики наукових пошуків освітян у контексті даного дослідження; пріоритетні напрями мистецтвознавчих та культурологічних досліджень у руслі означеної теми; аспекти наукових пошуків у галузі краєзнавства та етнографії, дотичних до обраної проблеми.

Наукову літературу кінця ХХ – початку ХХІ століття, що безпосередньо (дотично) чи опосередковано торкається питання навчання декоративного мистецтва в України ХІХ – початку ХХ століття, автором запропоновано класифікувати за напрямами: освітній, мистецтвознавчий, культурологічний, краєзнавчий, етнографічний, навчально-виховний.

І. *Освітній.* Становлення і розвиток художньої та художньо-ремісничої освіти на теренах України ХІХ – початку ХХ століття:

- заклади художньої освіти: «Первая в Украине: 130 лет со дня основания частной школы М. Д. Раевской-Ивановой» (Бугайченко, 1999); «Художньо-промислова освіта в Харкові в кінці ХІХ – на початку ХХ століття» (Соколюк, 1996); «Народні промисли і професійне мистецтво в контексті вищої регіональної художньої школи» (Гринюк, 2002); «Феномен приватної вищої освіти» (Добрянський, 2009); «Перша художня школа в Україні (друга половина ХІХ сторіччя)» (Малиніна, 2000); «Традиции Харьковской художественной высшей школы и их отражение в эмблематике Харьковской государственной академии дизайна и искусств» (Хрисанфова, 2008); «Традиції приватної художньо-освітньої та громадської діяльності М. Раєвської-Іванової в Харківській художній школі другої половини ХІХ – початку ХХ століття» (Русакова,

2014); «Про деякі методичні принципи Харківської художньо-промислової школи М. Д. Раєвської-Іванової» (Соколюк, 2014);

- персоналістичні дослідження діячів, педагогів, митців, майстрів: «Видатна просвітниця, художниця, педагог: Про художницю М. Д. Раєвську-Іванову та її художню школу в Харкові» (Соколюк, 1992); «Видатна просвітниця, художник-педагог» (Соколюк, 1992); «Велика подвижниця» (Яницький, 1999); «Творча особистість М. Д. Раєвської-Іванової в контексті освітнього та культурно-мистецького життя Харкова та України» (Тітінок, 2011);

- мистецькі школи в системі національної освіти: «Використання декоративно-ужиткового мистецтва в закладах освіти України кінця XIX – початку XX століття» (Мацишина, 2007); «Регіональна специфіка формування професійно- мистецьких шкіл в Україні» (Фомічова, 2009); «Історіографічні аспекти розвитку приватних закладів освіти в Україні (XIX – початок XX століття)» (Роєнко, 2011);

- роль земств у розвитку кустарних промислів та в становленні навчання декоративно-прикладного мистецтва: «Державна і земська політика щодо кустарних промислів на Харківщині (друга половина XIX – початок XX ст.)» (Маслов, 1996); «Роль губернських земств у відродженні визначних центрів народної художньої культури українців» (Овчарено, 2002);

- виховні аспекти трудового навчання засобами традиційних ремесел в педагогічній думці минулого: «Шкільництво в Україні (1905–1920 рр.)» (Васькович, 1996); «Программа по народной педагогике» (Волков, 1992); «Этнопедагогика» (Волков, 1997); «Виховні аспекти декоративно-прикладного мистецтва в педагогічній думці України початку XX століття» (Мацишина, 2005); «Відродження декоративно-ужиткового мистецтва в педагогічних закладах України XIX – початку XX століття» (Мацишина, 2006); «Декоративно-ужиткове мистецтво у навчально-виховному процесі початку XX Століття» (Мацишина, 2005);

- мистецька освіта в галузі декоративно-прикладного мистецтва: «Художня освіта в галузі декоративно-прикладного мистецтва у дореволюційному Харкові» (Головко, 1993); «Досвід структуризації художньо-промислової освіти Україн» (Шмагало, 1999); «Підготовка вчителів образотворчого мистецтва в спеціалізованих закладах освіти у другій половині XIX – на початку XX століття» (Гуріч, 2014);

- художньо-ремісничі навчальні заклади: «Які були ремісницькі навчальні заклади у нашому краї в минулому?» (Ханко, 1991); «К истории развития Глинской художественно-керамической школы» (Шмагало, 1991); «Гончарний промисел та керамічні школи України кінця XIX – початку XX століть. (До історії питання)» (Шмагало, 1992); «Традиції художньо-промислової освіти в Харкові» (Звенігородська, 2011).

II. *Мистецтвознавчий:* Вітчизняне мистецтвознавство в контексті розвитку навчання декоративно-прикладного мистецтва України XIX – початку XX століття: «Розвиток мистецтвознавства та художньої освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.)» (Авер'янова, 2010); «О художественных системах в искусстве традиционных промыслов» (Разіна, 1992); «Утилітарність декоративного мистецтва» (Станкевич, 2004); «Вітчизняне мистецтвознавство в контексті сучасної художньої освіти в Україні» (Удріс, 2000);

- роль музеїв у розвитку художньо-промислової освіти та становленні навчання декоративного мистецтва: «Біляшівський - перший директор Національного музею історії України» (Кілієвич та Академік, 1999); «Роль художнього музею у вивченні, збереженні та розвитку традиційного народного мистецтва. Історія Глинської художньо-керамічної школи» (Федевич, 2005);

- виставкова робота та її значення у становленні навчання декоративного мистецтва: «Гончарі Полтавщини на виставках 1846–1913 років» (Ханко, 201); «Художнє життя на Сумщині першої третини

XX століття» (Побожій, 2002); «Традиції колекціонування на Слобожанщині: Приватні і корпоративні колекції. Перспективи розвитку» (Побожій, 2005);

- декоративно-прикладне мистецтво в дизайн освіті: «Історико-мистецтвознавче підгрунтя вітчизняного дизайну» (Півненко, 2002); «Витоки дизайн-освіти (за матеріалами провідних дизайнерських шкіл світу» (Даниленко, 2002); «Співвідношення середньовічного ремесла та дизайну доби промислових революцій» (Даниленко, 2002); «За» і «проти» європейського вектора розвитку дизайн-освіти в Україні» (Боднар, 1999); «Вивчення вітчизняного етнодизайну українськими мистецтвознавцями початку XX століття» (Удріс, 2004); «Дизайнерское образование: выбор приоритетов в условиях материальной культуры» (Бойчук, 2002); «Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів» (Руденченко, 2013);

- орнамент як предмет наукового дослідження: «Что такое орнамент?» (Герчук, 1997); «Орнамент (искусство математика и художника)» (Рудинська, 1991); «Домінантні мотиви української народної орнаментики (кінець XIX–XX століття)» (Селівачов, 1995); «Український народний орнамент кінця XIX – початку XX століття» (Удріс, 1993); «Общеобразовательная функция орнамента в подготовке учителя изобразительного искусства» (Рязанцева, 1994); «Мова та граматика українського орнаменту» (Гурська, 2003); «Мова орнаменту» (Омелянко, 2001); «Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)» (Селівачов, 2005, 2013).

III. *Культурологічний:* культурологічні праці з даної проблематики:

- теорія та практика української культурології: «Українська культура» (Огієнко, 1992); «Українська культура» (Антонович, 1993); «Північне лівобережжя та його культура XVIII – початок XX століття» (Бугайченко, 1991); «О природе народного искусства» (Вагнер, 1991); «Таємниці Українського рукомесла» (Ганжа, 1996); «Искусство и ремесло:

к вопросу о природе народного искусства» (Канцедикас, 1997); «Декоративно-прикладное искусство в системе традиционной культуры» (Капишкіна, 1998); «Культура українського народу» (Русановський та ін., 1994); «Нариси з історії нашої культури» (Маланюк, 1991); «Культура і побут населення України» (Наулко, 1996);

- теорія і практика культурологічного виховання: «Теорія та практика культурологічного виховання» (Маслов, 1995); «Повернення в культурний простір: нотатки із стратегії виховання особистості» (Уланова, 2008); «Молодіжний рух середини XX століття та особливості культурних процесів» (Устименко-Косоріч, 2010);
- концепція художньо-естетичного виховання: «Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах України» (Масол, 2002);
- розвиток гендерних підходів до вивчення розвитку художніх промислів та навчання: «Жіноче кустарництво та перспективи його кооперування у другій половині XIX – на початку XX століття» (Вановська, 2009); «Трудова підготовка дівчат в історії розвитку української школи» (Слюсаренко, 2008); «Особливості соціалізації дівчаток в українській сім'ї XIX – початку XX століття» (Кісь, 1999); «Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX століття)» (Кісь, 2012); «Галузеві та регіональні особливості розвитку в Харківській губернії жіночих текстильних виробництв у другій половині XIX – початку XX століття» (Вановська, 2012); «Історіографія історії розвитку в Україні жіночого домашнього підприємництва у другій половині XIX – на початку XX століття» (Вановська, 2012).

IV. *Краєзнавчий*: історико-краєзнавчі дослідження в контексті означеної проблеми:

- декоративне мистецтво в педагогічному краєзнавстві: «Народное декоративно-прикладное искусство» (Вакуленко, 1997); «Народные

художественные промыслы» (Максимович, 1999); «Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів» (Найден, 1991); «Українське народознавство» (Лозко, 2005); «Педагогічне краєзнавство: теоретико-методологічний аспект» (Побірченко, 2007);

- суспільно-соціальна роль видів декоративно-прикладного мистецтва: «Кустарные деревообрабатывающие промыслы украинцев в конце XIX – начале XX ст.» (Богомазова, 1999); «Народне ткацтво» (Боряк, 1997); «Українська вибійка» (Зайченко, 2001); «Суспільно-соціальна роль образотворчого та декоративно-прикладного видів мистецтва» (Пацалюк, 2009);
- історичні матеріали: «Историко-культурная платформа харьковской школы дизайна. Харьковская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ХХПИ: Исторические материалы» (Даниленко, 1992); «Изобразительное искусство Харьковщины: исторический очерк» (Немцова, 2004); «Народні ремесла Лебединщини» (Утка, 2002); «Досвід спільної діяльності професійних митців і народних майстрів на базі артільних виробництв в Україні на початку XX століття» (Більдер, 2015); «Історія Слобідської України» (Танцюра, 2013); «Вплив промисловості на виготовлення народних текстильних виробів на Слобожанщині» (Чумаченко, 2010).

V. *Етнографічний*: етнографія розвитку видів традиційної творчості: «Етнографія українського гончарства Лівобережної України» (Пошивайло, 1993); «З історії гончарства в Олешні» (Куценко, 1995); «Этнографический компонент в традиционных курсах» (Богатир, 1998); «Ткацтво в обрядах та віруваннях українців (середина XIX – початок XX століття)» (Боряк, 1997); «Вишивка Сумщини» (Кочерженко, 1999); «Історія української вишивки» (Кара-Васильєва, 2005); «Гончарство Харківщини середини XX століття (за матеріалами керамологічних експедицій» (Метка, 2004); «Внесок народознавців Сумщини в українську

етнографію та фольклористику» (Намдамаров, 2001); «Українські народні ремесла: різьблення деревини» (Оршанський та ін., 2001); «Українське вишивання на Слобожанщині XIX – XX століття» (Сушко, 2007); «Волокитинська порцелянова мануфактура як садибне виробництво» (Федевич, 2005); «Слобожанські килимові вироби. Коци» (Чумаченко, 2008); «Слобожанські рушники у фондах Харківського історичного музею» (Чумаченко, 2008).

VI. *Навчально-виховний*: педагогічний потенціал декоративно-прикладного мистецтва територій України досліджуваного періоду в сучасній національній системі навчання й виховання:

- декоративне мистецтво в позашкільній освіті: «Художественный опыт студентов как фактор овладения методикой преподавания в дополнительном школьном образовании (кружки по декоративно-прикладному искусству)» (Черемних, 2009); «Декоративно-ужиткове мистецтво як засіб виховання студентів – майбутніх вчителів технологій» (Курач, 2012);
- роль народних художніх промислів і декоративного мистецтва у національному вихованні особистості: «Виховна робота зі студентами в процесі вивчення народних промислів» (Білевич, 1998); «Народне декоративно-прикладне мистецтво як засіб формування національної свідомості учнів» (Павх, 1999); «Роль народних художніх ремесел у національному вихованні особистості» (Гриньова, 2006); «Засвоєння студентами образотворчої мови декоративно-прикладного мистецтва» (Красовська, 2000); «Формування художньої етнокультури студентів засобами народного декоративно-прикладного мистецтва» (Тимків, 2004);
- значення декоративного мистецтва у формуванні духовності майбутнього митця: «Вплив декоративно-ужиткового мистецтва на формування національно-патріотичних рис студентської молоді» (Гевко, 1999); «Теоретичні положення щодо формування духовності особистості

майбутнього митця засобами декоративно-вжиткового мистецтва» (Крицалюк, 2002);

- педагогіка мистецтецтва: «Общие и методические предпосылки развития учебного заведения нового типа в традиционном декоративно-прикладном искусстве» (Максимович, 2000); «Традиционное декоративно-прикладное искусство и образование» (Максимович, 2000); «Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання» (Масол, 2015);

- традиційне декоративне мистецтво і освіта: «Педагогічне керівництво образотворчою діяльністю школярів: курс лекцій» (Антонович, 1995); «Художні техніки у школі» (Антонович та ін., 1997); «Методика викладання декоративного мистецтва в школі» (Ковальов, 1997); «Шляхи вдосконалення занять з декоративно-ужиткового мистецтва в школі» (Тимків, 1999); «Декоративно-прикладне мистецтво в школі» (Ковальов, 2006); «Геометрія та ідея гармонії в методиці викладання композиції мистецьких шкіл України другої половини XIX – XX століття» (Шмагало, 2003); «Специфіка організації навчальної діяльності студентів під час вивчення дисципліни «Декоративно-прикладне мистецтво»» (Андрощук, 2011); «Декоративно-ужиткове мистецтво як засіб професійної діяльності вчителя образотворчого мистецтва» (Гарбузенко, 2010); «Модернізація змісту підготовки майбутніх учителів декоративно-ужиткового мистецтва» (Кушніренко, 2010); «Декоративне мистецтво в практиці вчителя образотворчих дисциплін» (Плазовська, 2013); «Роль етнодизайну в підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва» (Тимків, 2011);

- педагогічний потенціал народного прикладного мистецтва в розвитку здібності до творчої самореалізації студенті: «Проблеми підготовки майбутніх вчителів трудового навчання до ознайомлення учнів з художніми народними ремеслами» (Прокопович, 1999); «Декоративно-прикладне мистецтво і його навчально-виховний

потенціал» (Ошурко, 2009); «Педагогічний потенціал народного прикладного мистецтва в розвитку здібності до творчої самореалізації студентів вишу» (Ахметшина, 2013) та інші.

У роботі виконано класифікацію джерельної бази дослідження відповідно до інформативного спрямування за видами: 1) архівні документи й матеріали; 2) урядові нормативно-правові документи; 3) офіційна звітно-статистична документація; 4) історичні джерела в зібраннях наукових бібліотек; 5) матеріали періодичних видань; 6) джерела особистого походження; 7) ілюстративний та фотоматеріал музейних фондів.

Виявлено передумови впровадження навчання декоративного мистецтва в навчально-виховний процес закладів художньої освіти України XIX – початку XX століття: природно-географічні; соціально-економічні; культурно-історичні. Окреслено широке коло чинників, що сприяли організації навчання декоративного мистецтва в регіоні та подано їх системну характеристику за групами: суспільно-політичні, соціально-економічні, культурно-просвітницькі, освітні, наукові, мистецькі.

За допомогою критеріїв – соціально-економічних, освітньо-просвітницьких, культурно-мистецьких – виокремлено етапи організації навчання декоративного мистецтва в закладах художньої освіти України середини XIX – початку XX століття: перший етап (1851–1868) – навчання й виховання в процесі оволодіння художнім ремеслом; другий етап (1869–1899) – становлення освіти ремісників художнього профілю; третій етап (1900–1917) – розвитку професійної художньо-ремісничої освіти.

У дослідженні виявлено й розкрито організаційно-змістові та педагогічні основи інституційних форм навчання декоративного мистецтва, що діяли відповідно до програми Міністерства народної освіти Російської імперії та законодавчих актів уряду Австро-Угорщини, у яких на законодавчому рівні викладали малювання й

предмети галузі декоративного мистецтва (рукоділля, художні ремесла) у XIX столітті знайшли втілення у стаціонарних державних та приватних закладах освіти;

- а також позаінституційні форми, що були відображені в сімейному, домашньому навчанні дітей заможних верств населення та індивідуальному учнівству в досвідченого майстра;
- від кінця XIX століття поповнилися закладами художньої освіти, де мали змогу навчатися ремісники у Харкові, Києві, Одесі, Львові;
- на межі XIX–XX століть відзначені започаткованими спеціальними художньо-ремісничими школами і єдиною в Російській імперії школою інструкторів у Глинську.

Визначено й обгрунтовано огранізаційно-педагогічні засади функціонування позаінституційних форм навчання різновидів декоративного мистецтва в таких напрямах:

- сімейне навчання й виховання у процесі оволодіння художнім родинним ремеслом;
- індивідуальне навчання: праця помічником під керівництвом досвіченого майстра-ремісника;
- домашнє навчання.

Отже, здійснений нами аналіз організації освітнього процесу в галузі навчання декоративного мистецтва в Україні XIX – початку XX століття дає змогу зробити висновки про актуалізацію позитивного досвіду закладів художньої освіти регіонів України в практиці закладів освіти досліджуваного періоду; свідченням цьому є:

- пошук нових форм та методів навчання;
- запровадження зарубіжного досвіду навчання художніх ремесел на основі теоретичних ідей представників педагогічної думки (Дж. Дьюї, Г. Кершенштейнер, М. Монтессорі) та теоретиків мистецтва (Ґ. Земпер, Р. Коллінгвуд, В. Морріс, А. Рігль, Дж. Рьоскін);

- діяльність прогресивних вітчизняних діячів освітянського руху (Я. Чепіги, С. Русової) щодо проблем трудової підготовки учнів, навчання та виховання засобами традиційних художніх ремесел;
- активна розробка навчальних посібників у сфері декоративного мистецтва: з орнаментики, основ образотворчої грамоти і використання теоретико-методичних напрацювань в навчально-виховному процесі;
- робота учительських з'їздів, на яких порушувалися питання про навчання ремеслам та ручної праці в школі;
- участь учителів регіону у роботі курсів підготовки педагогічних кадрів, на яких читалися лекції з ручної праці, рукоділля, методики малювання та ліплення;
- популяризація навчання й виховання засобами традиційних ремесел;
- публікація теоретичних матеріалів і методичних розробок з новітніх підходів до викладання декоративного мистецтва окремими виданнями й на сторінках популярної преси («Світло», «Харьковские губернские ведомости»);
- запровадження інноваційних підходів до мистецької освіти (приймати учнів до школи від 8 років; розробка змісту практичних завдань відповідно до вікових можливостей учнів);
- застосування напрацювань у домашньому навчанні, у закладах освіти різного типу: приватних і державних (різних станів та всестанових); з урахуванням гендерних підходів для інституційних форм навчання формальної освіти (приватних шкіл, пансіонів, гімназій, училищ) і неформальної (недільних школах, додаткових класах, курсах ремесла, ремісничих класах);
- підтримка громадськими організаціями (Товариство поширення грамотності), релігійними структурами та земськими установами (губернськими і повітовими);

- матеріальна допомога приватними особами (меценати, доброчинники, куратори закладів освіти, почесні вихователі);
- відкриття шкільних музеїв з експозиціями місцевих ремесел і влаштуванням виставок учнівських робіт з декоративного мистецтва;
- зібрання вчителями шкільних колекцій традиційного народного вбрання народів різних країн та окремих видів народної творчості;
- відкриття бібліотек при закладах освіти з навчально-методичною літературою, альбомами й наочністю з виробами традиційних ремесел;
- участі закладів освіти в конкурсах з малюнку, креслення, моделювання та методики викладання образотворчого мистецтва.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані як складова частина загальної історії та теорії образотворчого мистецтва, а також застосовані під час вивчення декоративно-прикладного мистецтва, зокрема регіону України, у процесі вивчення курсів «Декоративно-прикладне мистецтво», «Теорія та практика декоративного мистецтва», «Методика викладання образотворчого та декоративного мистецтва», «Художній текстиль». Крім того, матеріали дослідження можуть бути використані в підготовці фахівців інших мистецьких спеціальностей, зокрема, у курсі «Художня культура», а також сприяти поповненню змісту навчальних курсів з історії мистецької педагогіки, краєзнавчої педагогіки, художньої педагогіки, музейної педагогіки, етнопедагогіки, у вдосконаленні змісту спецкурсу «Мистецтво регіону». Джерельна база роботи може стати підґрунтям для подальших наукових пошуків дослідників з широкого кола проблем у галузі загальної історії, історії мистецької освіти, історії культури, народознавства.

Установлено тенденції останніх десятиліть щодо пошуків наукової спільноти шляхів актуалізації досвіду навчання декоративного мистецтва в галузях знань, як-от: педагогіка, історія образотворчого

мистецтва України, історія вітчизняного декоративного мистецтва, історія України, краєзнавство, етнографія, народознавство, естетика, мистецтвознавство, музеєзнавство, дизайн.

Відтак, феномен декоративного мистецтва України XIX – початку XX століття охоплює багатовидові жанри народної художньої творчості в залежності від матеріалу, техніки виготовлення, а також функціонального призначення виробів. Специфіка різновидів декоративно-прикладного мистецтва впливає на особливості навчання зазначеному мистецтву. Дане монографічне дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми становлення навчання декоративного мистецтва в історії вітчизняної художньої освіти. Наразі в перспективі подальшого наукового пошуку автором передбачено ретельне вивчення можливостей використання досвіду навчання декоративного мистецтва на теренах України XIX – початку XX у сучасних вітчизняних закладах освіти різних рівнів.

ГЛОСАРІЙ

Ажурність – характеризується контрастом площини та просвітів. Розрізняють три випадки ажурності: світло крізь отвори утворює тло для візерунка; просвіти з мотивами декору; отвори закриті підкладкою і не пропускають світла (сліпа ажурність).

Антропоморфні мотиви – у декор включається фігура людини або частини тіла (голова, обличчя, руки, очі).

Асиметрія – це відсутність симетрії, що відображає невпорядкованість, незавершеність. Побудову асиметричної композиції можна зрозуміти лише побачивши структуру цілком, на відміну від симетричної. Асиметрична побудова зустрічається рідше. Завершеність у таких композиціях досягається шляхом візуальної врівноваженості її частин. Асиметрична побудова більш динамічна відносно симетричної, але складніша для виконання та сприйняття.

Вазони – різновид узора на тканих виробах.

Валик – інструмент для накладання фарб на вібійчану дошку.

Вибійка (вибиванка, вибойка) – домоткана тканина з вибитими узорами, яку виготовляли в домашніх умовах за допомогою дерев'яних кліше.

Вибійник (набійник, красильник, маляр, димкар, димкарь, друкар полотен, друкар, синильник) – майстер, який вибиває декоративні елементи та мотиви на однотонній тканині за допомогою форм чи печаток із вирізьбленим орнаментом.

Вибійництво – 1) техніка виготовлення вибійчаних тканин; 2) вид художнього ремесла; 3) вид народного мистецтва.

Вибивна дошка – дошка з різьбленим орнаментом у вибійництві.

Витинанка – ажурні паперові прикраси; художня техніка в народному мистецтві.

Вишивка – поширений вид декоративно-ужиткового мистецтва, у якому узор і зображення виконується вручну на різноманітних домотканих тканинах за допомогою голки і ниток (лляних, вовняних, бавовняних, шовкових тощо).

Ґаптування (ґапт) – 1) техніка художнього оздоблення тканини вишиванням золотом чи сріблом, а також шовковими нитками; 2) мистецтво оздоблення тканини вишиванням золотом і сріблом.

Гобелен – килим з художньо витканою картиною, тематичним зображенням.

Графічність – позитивна якість композиції творів декоративно-прикладного мистецтва (переважно декоративних зображень, орнаментів тощо) як таких, що своїми елементами і трактуванням нагадують графіку або мають із нею спільні засоби виразності: лінії, крапки, плями, штрихи, силуети тощо. Лінія є основним виразником графічності. Вона може бути нанесена пензлем (розпис на папері, на дереві, кераміці), писачком (на писанках), ріжком (розпис майоліки), скляною трубочкою (розпис на тканині), різцем (різьблення дерева, кістки, каменю), штихелем (гравіювання на металі), стібками вишивки тощо. За своїм характером лінії можуть бути суцільними і з розривами, прямі, скісні, ламані, хвилясті та ін. У декоративній композиції лінії виражають не тільки зображення предметів, орнаментальних мотивів, а й допомагають передати відчуття руху, стан спокою або напруження, статику чи динаміку тощо. Контурна лінія, зокрема, може підкреслити умовну форму предмета, орнаменту. Група крапок може розміщуватися на площині у вигляді лінії або закривати площину частинами, створюючи при цьому враження легкості, прозорості. В

орнаменті крапки служать доповненням у вигляді центрів, кружалець та ін. Пляма на відміну від лінії та крапки є площинним елементом, буває тональною і хроматичною, а за характером форми – довільної або конкретної конфігурації. Тональні плями утворюються нанесенням на площину крапок, штрихових ліній та суцільних плям.

Декоративність – художні властивості, які підсилюють емоційно-виразну і художньо-організуючу роль творів декоративного мистецтва в предметному середовищі, що оточує людину. Важливу роль у створенні ефекту декоративності відіграє оздоблення, у тому числі орнамент і його деталі, виразність природної фактури матеріалів, композиційна організація лінійних ритмів і кольорових плям тощо.

Декоративно-прикладне мистецтво – створення художніх виробів, що мають практичне призначення (домашнє начиння, посуд, тканини, іграшки, прикраси тощо), а також художня обробка утилітарних предметів (меблів, одягу, зброї тощо). Майстри декоративно-прикладного мистецтва використовують найрізноманітніші матеріали – метал (бронзу, срібло, золото, платину, різні сплави), дерево, глину, скло, камінь, текстиль (натуральні і штучні тканини) тощо.

Димка (вибійка) – спідниця, пошита з узорчастої домотканної вибиваної тканини.

Динаміка – це зорове сприйняття руху, стрімкості форми. Динамічність композиції підкреслюється контрастом, посилюється звучанням насичених кольорів, може бути виражена динамікою конструктивних ліній – по діагоналі та по спіралі направлені криві лінії створюють динаміку шляхом руху вгору, вниз чи по спіралі. Як правило, напрям руху в один бік супроводжується бажанням створити рух у зворотному напрямі.

Забавка – іграшка.

Завершеність – стадія роботи над твором, коли досягнуто повного втілення творчого задуму. У більш вузькому значенні – виконання певної образотворчої мети.

Закон контрасту знаходить в орнаментальних композиціях найширше застосування як важливий засіб художнього вираження. Різке протиставлення мотивів за формою підкреслює їхні характерні особливості, дозволяє уникати в'ялості та одноманітності в художніх рішеннях збільшуючи нерівність характерних ознак предметів, одночасно зменшуючи їх подібність. Активно виражені відмінності та їх протиставлення створюють контраст декоративної композиції.

Залавник (налавник) – вузька килимова тканина, якою покривають лаву; покривало ткацької роботи.

Задум – сформовано в творчій уяві художника конкретне й цілісне уявлення про загальні риси змісту і форми художнього твору до початку його практичного втілення.

Зооморфні мотиви – це зображення реальних представників фауни (леви, олені, коні, барани, птахи, риби, комахи тощо), або фантастичних створінь (дракони, сірині, грифони, крилаті леви тощо). Як і у випадку з рослинами, не всі звірі зображуються в орнаментах.

Інкрустація – техніка орнаментального оздоблення шматочками твердих матеріалів (дерева, металу, слонової кістки, перламутру, бісеру та ін.), які врізають у поверхню виробів. Декоративний ефект основується на контрастному зіставленні різноколірних, різнохарактерних твердих матеріалів.

Інтарсія – вид інкрустації. Цією технікою виконують зображення або візерунки зі шматочків кольорового дерева (шпону), які врізають урівень із поверхнею виробу або суцільно вкривають його поверхню (маркетрі). Найчастіше в техніці інтарсії і маркетрі виготовляють портрети, пейзажі тощо.

Кераміка – виготовлення виробів з глини.

Килим – груба візерункова тканина.

Ковер – різновид грубої тканини з квітчастим або геометричним орнаментом.

Килимарство – вид виготовлення килимів і килимових виробів, де основною сировиною є вовна, бавовна, лляні та конопляні волокна.

Ковдра (ковдря, ковер) – 1) покривало, ліжник; щільне рядно, що використовується як ковдра або підстилка замість матраца; 2) тепле простирадло для дітей; 3) тонка дитяча ковдра (Одещина).

Композиція – структура твору, узгодженість його частин, що відповідає його змісту; пошуки шляхів і засобів створення художнього образу, найкращого втілення задуму художника. Зазвичай композиція будується на підпорядкуванні головного сюжетно-тематичного центру всіх малозначущих композиційних елементів; назва окремо взятого художнього твору, значного за змістом, добре продуманого і досконало виконаного.

Композиція декоративного твору (декоративна композиція, в тому числі і орнаментальна) – організоване ритмічне розчленування площини певного виробу, де всі орнаментальні та образотворчі елементи виконані в єдиних художніх і технічних прийомах і підпорядковані певним композиційним закономірностям, дотримання яких є обов'язковою умовою для створення художнього виробу. До системи композиційних закономірностей належать: загальнохудожні закони, а також, композиційні закони, що діють локально в окремих видах декоративно-прикладного мистецтва. Закони, що діють у багатьох видах мистецтва, називаються головними, а саме: закони традиції, цілісності, тектоніки, масштабу, пропорційності, контрасту та нюансу. До законів, що діють в окремих видах мистецтва, відносяться композиційні прийоми

(ритм, симетрія, асиметрія, статика, динаміка) та засоби виразності (фактура, текстура, колір, графічність, ажурність).

Котляр – ремісник, що виготовляє казани.

Коц (коць) – грубий домотканий, переважно кольоровий килимок, яким застеляють ліжко, лаву (Наддніпрянщина, Полісся, Слобожанщина); ковдра (Буковина); килим.

Коцар – майстер, що виготовляє коци.

Крапка – група крапок може розміщуватися на площині у вигляді лінії або закривати площину частинами, створюючи при цьому враження легкості, прозорості. В орнаменті крапки служать доповненням у вигляді центрів, кружалець тощо.

Крапання – техніка нанесення на шкаралупу яйця маленьких крапок, середніх цяток і великих кружалець – плям воску.

Крашанки – фарбування яйця в один колір.

Кушнір – ремісник, який вичиняє хутро зі шкіри та шиє хутряні вироби.

Ліжник (лижник, джерга, покрівець, наліжник) – вовняна домоткана волохата двостороння ковдра або покривало на ліжко з грубої овечої вовни.

Лінія – основний виразник графічності. Вона може бути нанесена пензлем (розпис на папері, на дереві, кераміці), писачком (на писанках), ріжком (розпис майоліки), скляною трубочкою (розпис на тканині), різцем (різьблення дерева, кістки, каменю), штихелем (гравірування на металі), стібками вишивки тощо. За своїм характером лінії можуть бути суцільними і з розривами, прямі, скісні, ламані, хвилясті та ін. У композиції лінії виражають не тільки зображення предметів, орнаментальних мотивів, а й допомагають передати відчуття руху, стан спокою або напруження, статику чи динаміку тощо. Контурна лінія, зокрема, може підкреслити умовну форму предмета чи орнаменту.

Ливарник – ремісник, що відливає металеві вироби.

Лимар (римар) – ремісник, що виготовляє ремінну та кінську збрую.

Лико – луб молодої липи, верби та деяких інших дерев, що розділяється на шари та вузькі смуги.

Луб – волокниста внутрішня частина кори липи та деяких інших листяних дерев.

Мальованки – це яйця, розписані акварельними фарбами, гуашшю або спеціальним лаком з допомогою пензлика.

Мальовки – своєрідний розпис на папері; спочатку використовувався селянами для декору інтер'єра, а згодом «мальовки» стали самостійними творами декоративної станкової графіки; вони також виконують роль ескізів під час розпису фарфору, тканини, дерев'яних шкатулок та декоративних тарілок тощо.

Манєри – дошки для нанесення орнаменту на тканину.

Мануфактура – велике підприємство ручного (ремісничого) виробництва різноманітних виробів. Мануфактури виникли як об'єднання майстрів обробки певних матеріалів та відомих художників, які виконували для цих виробів ескізи. Мануфактура була перехідною формою від середньовічних цехів до фабричного (машинного виробництва).

Мотив – виражальний засіб орнаменту, первинний елемент, який впливає на глядача пластичними та колористичними якостями, що мають певну художню виразність. Орнаментальний узор може будуватися за допомогою одного або кількох співзвучних мотивів використовуючи їх ритмічну організацію. Орнаментальні мотиви відносно характеру малюнка розподіляються на дві великі групи: необразотворчі мотиви (геометричні й негеометричні) та образотворчі, створені на основі рослинних, тваринних (зооморфних), людських (антропоморфних) форм, або ж на основі предметів матеріальної культури (знаряддя праці, зброя, музичні інструменти та ін.). Геометричні необразотворчі мотиви – це

правильні геометричні форми, елементи: пряма чи хвиляста лінії, трикутники, квадрати, ромби, кола, еліпси, спіралі тощо. Деякі мотиви, створені зі сполучення кількох геометричних елементів, мають особливі назви – розетки, зірки, меандри, хрести, ланцюги, хвилі тощо. Необразотворчі негеометричні мотиви – плями, мазки, розчерки тощо.

Мосяжник – ремісник, що займається обробкою міді та її сплавів.

Набиванка – тканина з набивним кольоровим узором.

Народна творчість – художня колективна творча діяльність народу, що відображає його життя, погляди, ідеали; створені народом і існуючі в народних масах поезія (перекази, пісні, казки, епос), музика (пісні, інструментальні наспіви і п'єси), театр (драми, сатиричні п'єси, театр ляльок), танець, архітектура, образотворче і декоративно-прикладне мистецтво.

Народні художні промисли – широкий спектр виробів, виготовлених за допомогою простих підручних матеріалів, і нескладних інструментів. Традиційні види художніх промислів створюються власноруч за допомогою умінь майстрів. Вироби можуть виконуватися на тканині, дереві, кольорових металах, папері тощо. Зазвичай термін застосовують до речей, які мають не тільки естетичне, а й практичне застосування.

Нюанс – це відношення близьких ознак предмета, що послаблюють виразність сприйняття. Композиційні відношення, що наближаються до повторення елементів, величин, властивостей форми, називаються нюансами (буквально – відтінок, ледь помітна різниця).

Орнамент – прикраса, візерунок, побудований на ритмічному чергуванні елементів, які композиційно можуть утворювати орнаментований ряд залежно від характеру цих елементів (ступеня їх схематизації і геометризації). Орнаменти поділяють на геометричні і художні, а за тематикою – на

рослинний або зооморфний. Орнамент є складовою частиною декоративної композиції; він може бути графічним, живописним або скульптурним і виконуватися в різних матеріалах. Орнамент є одним із характерних ознак художнього стилю, у цьому випадку часто вживають слово «орнаментика» – сукупність орнаментальних елементів певного художнього твору або стилю. За способом побудови орнаменти поділяються на: стрічкові (фризи, бордюри, кайма тощо); розеткові (вписані в коло); сітчасті (безкінечники).

Орнаментика – сукупність елементів орнаменту в мистецькому творі.

Орнаментування – технічний пройом оздоблення виробу декоративними елементами.

Панно – живописний твір декоративного призначення, пов'язаний з архітектурою інтер'єру. Панно може бути виконане в техніці живопису, поліграфічними, текстильними або іншими образотворчими засобами.

Піткання (уток) – сукупність поперечних ниток тканини, як перетинаючись із повздовжніми (основою), утворюють переплетіння.

Писанки – техніка воскового розпису поверхні яйця за допомогою спеціального приладдя «писачка» та бджолиного воску.

Площинний орнамент – це оздоблення, виконане на рівній поверхні за допомогою різних ліній та кольору; застосовується в оздобленні одягу, розпису стін, предметів побуту тощо.

Пляма – на відміну від лінії та крапкики є площинним елементом, буває тональною і хроматичною, а за характером форми – довільної або конкретної конфігурації. Тональні плями утворюються нанесенням на площину крапок, штрихових ліній та суцільних плям.

Предметні мотиви – можуть формуватися зі всіх предметів матеріальної культури (меч, щит, ліра, бубон, палітра, маска,

перо, серп, молот та багато інших). Декілька предметів можуть бути згруповані за тематикою.

Порцеляна (фарфор) – 1) мінеральна суміш із кращих сортів білої глини, каоліну; 2) вироби, посуд із цієї суміші; 3) найдосконаліший вид кераміки з високоякісних білих глин з домішками. Випалюється при температурі 1500°С. Найголовніша відмінність від порцеляни – на зламі має білу скловидну структуру. Тому в деяких місцях просвічується. (Двічі випалені, але не поливані порцелянові вироби називаються бісквітом).

Предметні мотиви – можуть формуватися зі всіх предметів матеріальної культури (меч, щит, ліра, бубон, палітра, маска, перо, серп, молот та багато інших). Декілька предметів можуть бути згруповані за тематикою.

Прикладне мистецтво – мистецтво виготовлення ужиткових речей, мають утилітарне призначення й одночасно відрізняються естетичним художніми якостями. Різновиди прикладного мистецтва відрізняються як функціонально (меблі, посуд, одяг тощо), так і за матеріалом, з якого виготовляються вироби (художня кераміка, текстиль, вироби з металу, дерева тощо). Спеціалізація художників-прикладників залежить від способу обробки цих матеріалів: різьблення, розпис по дереву, ткацтво, карбування по металу, вишивка тощо. Прикладне мистецтво займає проміжну ланку між суто художньою діяльністю і матеріальним виробництвом, яке має естетичний характер.

Рапорт – повторювана частина малюнка на тканині, у килимах тощо.

Рельєфні орнаменти – оздоблення, виконані на дереві, кістці, камені тощо, шляхом спеціальної художньої обробки конкретного матеріалу. Поверхня матеріалу на якому виконується рельєфний орнамент називається фоном (тлом).

Ремесло – дрібне ручне виробництво, засноване на застосуванні ручних знарядь праці, особистій майстерності виконавця, що дозволяє виробляти високоякісні, високохудожні вироби.

Ритм – це повторення елементів та інтервалів між ними, об'єднаних подібними ознаками. Ритм – один із найважливіших засобів приведення різних елементів форми до єдності, упорядкування їхнього розташування; відіграє активну організуючу роль у декоративній композиції; сприяє чіткості та ясності композиції, робить її більш цільною і виразною. Існують два види повторності – простий і складний. Простий ритм (метричний) – це рівномірне повторення однакових елементів та інтервалів між ними. Однакові елементи починають складатися в метричний ряд, коли їх три та більше, інакше вони сприймаються як самостійні одиниці. Це кількаразове повторення якогось елемента через рівні, однакові інтервали. Для метричних композиційних структур характерна спокійна монотонність, врівноваженість, але при цьому повтор не повинен бути примітивним. Складний ритм ґрунтується на поєднанні простих і називається ритмічним. Ритмічна структура композиції відзначається різною частотою – сповільненою чи зростаючою. Важливе значення при цьому має напрям. Наприклад, взаєморозміщення орнаментальних мотивів на площині може здійснюватись в одному, двох (стрічковий орнамент), чотирьох напрямках (сітчаста композиційна схема орнаментів – безконечників). Ритмічна структура задає композиції активний зоровий рух, що пов'язаний із динамікою на відміну від статики метричного ритму.

Розетка – орнаментальний малюнок у вигляді квітки з однаковими пелюстками або вписаних у коло пелюстками (листочками); у давні часи був символом сонці (солярний знак).

Рогоза, ситник – трав'янисті рослини, які ростуть у воді або на березі водойм. Рогіз буває широколистий та вузьколистий. Ситник – трава з трубчастими листками. Для плетіння з рогози спочатку заготовляють стрічки, а ситник використовують у вигляді цілих стебел. Тому їх фактури у виробах різні.

Рослинні мотиви – найбільш багато представлена група мотивів, що відображають гілки, листя, квіти, плоди, від майже натуралістичного до умовно стилізованого, що наближається до геометричного зображення. Завдяки своїй пластичності рослинні форми – благодатний матеріал для розробки орнаменту. Слід відзначити, що понад сто тисяч видів рослин лише порівняно невелика кількість їх використовується в декоративному мистецтві. У кожного народу існують свої улюблені рослинні мотиви.

Рушник шлюбний – весільний рушник, яким перев'язували дружбів.

Рушник кілковий – довгий рушник, який вішали на сволоці, жердці, над вікнами, дверима, на дзеркалі тощо, на призначених для нього кілках або між вікнами.

Рушник плечовий – різновид узорного рушника для подарунків на весіллях (старостам, дружкам, родичам і почесним гостям).

Рушник-божник – вузький рушник для прикрашання ікон.

Рядно (ряднина) – цупке домоткане полотно з конопляної або лляної пряжі.

Силует – це узагальнене площинне зображення людей, тварин, рослин або предметів, що нагадує їхню тінь.

Силуети – портретні зображення, вирізані з чорного паперу.

Симетрія – це чіткий порядок у розташуванні та поєднанні елементів в композиції. Симетрія вносить у декоративні твори закінченість і цілісність. Найпоширеніший вид симетрії – дзеркальна. Зображення, розміщені в одній площині і діляться лінією на однакові частини відповідно до відображення в дзеркалі. Цим

типом симетрії наділені більшість об'єктів рослинного світу, а також тварини і людина. Інший вид симетрії – перенесення – відрізняється простотою. Симетричні фігури, що суміщаються одна з одною на площині, можуть переноситись вздовж однієї або двох осей, утворюючи в першому випадку стрічкові орнаментальні структури, а в іншому – розеткові (в основі – поділ кола на рівні частини), або сітчасті орнаменти.

Сницарство – різновид художньої обробки дерева, в тому числі наскрізне (ажурне), рельєфне та площинне різьблення, найчастіше із застосуванням позолоти і розфарбування;

Стельмах – ремісник, що виготовляє визи та колеса до возів;

Стилізація об'єкта – базується на спрощенні його форми, відповідно до призначення орнаменту. Стилізуючи форму, не можна зображати її натуралістично, такою як вона є в дійсності. Цей процес залежить від фантазії майстра та його художнього смаку.

Столяр – ремісник, що займається виготовленням виробів із деревини.

Тесляр – ремісник, що займається грубою обробкою дерева і виготовленням простих дерев'яних меблів.

Текстиль – прядильно-ткацькі вироби, тканини; пряжа та сировина для них.

Текстильний дизайн – специфічна форма дизайну, кінцевим продуктом якого є вироби художнього текстилю.

Текстура – декоративний узор необразотворчого характеру, нанесений на поверхню виробу; має складну ритмічну структуру, яка не підпорядкована логічним законам, що є головною відмінністю від орнаменту, побудованого на чітких, зрозумілих ритмах. Текстура може бути виконана такими способами: графічно-штриховим (штрихування олівцем, сухим пензлем, різцем тощо); живописним (нанесення краплин фарби, воску, розпилення барвника тощо); механічним

(зминання поверхні, тертя тощо); штемпельним (натискування, вдавлювання тощо).

Техніка, технологія – сукупність спеціальних навичок, способів і прийомів, за допомогою яких виконується художній твір.

Ткач – майстер, що виготовляє тканини на ткацькому верстаті.

Токар – майстер, що займається обробкою дерева, металу та інших матеріалів способом вмточування на токарному верстаті.

Традиційність – художня традиція регулює процес відбору, вдосконалення та розвитку естетичних норм, орнаментальних мотивів, колористичних рішень, композиційних структур, набір художніх технік та прийомів виконання. Композиція декоративних виробів тісно пов'язана з художньою спадщиною та традицією.

Утилітарна функція – матеріально-практична цінність художнього твору; якість, що вказує на можливість його використання для задоволення побутових, нехудожніх цілей. Крім того, утилітарна функція, властива певним виробам декоративного мистецтва, об'єднуються поняттям «прикладне мистецтво», що поєднує інші функції: естетичні, пізнавальні, комунікативні.

Фактура – формування поверхні твору мистецтва. До природної належить фактура поверхні, яка не зазнала обробки. Технологічну фактуру отримують у процесі обробки матеріалів або виготовлення самих творів (плетіння, ткання, вишивання тощо).

Художні засоби – усі образотворчі елементи і художні прийоми, які використовує художник для вираження змісту твору. До них відносяться: композиція, перспектива, пропорції, світлотінь, колір, штрих, фактура і т. д.

Художній образ – специфічна, властива мистецтву форма відображення дійсності, виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає в творчому процесі художника і втілюється в матеріальній формі. У художніх образах загальні

властивості і якості окремих явищ виражаються через приватне, неповторне, суб'єктивне сприйняття і переживання художника, тому художній образ завжди конкретний, суб'єктивний, унікальний і емоційний (упереджений).

Цівка – шпулька із очеретини або бузини з намотаними нитками піткання, яка вставляється в середину човника.

Цілісність – це властивість художнього твору, що об'єднує елементи та частини композиційної структури виробу в єдине ціле. Людина одночасно може сприймати не більше семи елементів. Якщо їхня кількість переходить цю межу, підсвідомо відбувається об'єднання їх у групи.

Чинбар – ремісник, що вичиняє і обробляє шкіри.

Човник – ткацький пристрій для роботи за ткацьким вестатом.

Шаповал – майстер, що валяє повсть і виготовляє повстяні шапки.

Штрих – коротка риска, яка є одним із основних елементів малюнка та одним із засобів образотворчого мистецтва для виявлення світльотіньових градацій форми предмета чи моделі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Абрамов, В. (1998). Земство, народное образование и просвещение. *Вопросы истории, 8,* 44–60.

Абрамов, В. (2009). *Первая выставка Одесского Общества изящных искусств в 1865 году* (сс. 174–175). Відтворено з: http://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_37/alm_37_174-181.pdf.

Абросимова, А., Каплан, Н., Митлянская, Т. (1984). *Художественная резьба по дереву, кости и рогу*. Москва: Высшая школа.

Авер'янова, Н. (2010). Розвиток мистецтвознавства та художньої освіти в Україні (кінець XIX – початок XX століття). *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею, 8,* 32–36.

Авер'янова, Н. (2011). Живописний кабінет Університету Св. Володимира. *Українознавчий альманах, 5,* 145–147.

Авер'янова, Н. (2013). Василь Кричевський як представник української мистецької еліти. *Українознавчий альманах, 14,* 122–125.

Агапов, Ю. (2011). *Становлення та розвиток приватної освіти на Волині (друга половина XIX – початок XX ст.)* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Житомир.

Агафонов, Е. (1908а). Академия художеств (Очерки). *Утро (Харків), 331 (5 січ.),* 3.

Агафонов, Е. (1908б). Академия художеств (Очерки). *Утро (Харків), 332 (6 січ.),* 4.

Адаменко, О. (2013). Методологічні засади дослідження історії розвитку педагогічної науки. *Рідна школа, 1/2,* 8–14.

Адаменко, О., Тимченко, А. (2012). Концептуальні основи технології історико-педагогічного дослідження. *Науковий вісник*

Миколаївського державного університету ім. В. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки, 36, 136–139.

Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики*. Київ: Основи.

Акимов, В. (1915а). Земская работа по подготовке народных учителей. *Журнал Министерства Народного просвещения, 4,* 145–181.

Акимов, В. (1915б). Земская работа по подготовке народных учителей. *Журнал Министерства Народного просвещения, 5,* 12–23.

Акимов, В. (1915в). Земская работа по подготовке народных учителей. *Журнал Министерства Народного просвещения, 6,* 132–154.

Акимов, В. (1916а). Постановка учебного дела в земских школах. *Журнал Министерства Народного просвещения, 2,* 5–20.

Акимов, В. (1916б). Постановка учебного дела в земских школах. *Журнал Министерства Народного просвещения, 3,* 35–89.

Акимов, В. (1916в). Постановка учебного дела в земских школах. *Журнал Министерства Народного просвещения, 5,* 1–60.

Акімова, О. (2000). Нові підходи до вивчення історії педагогіки в педуніверситеті. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: збірник наукових праць, 2,* 153–156.

Акімова, О. (2004). Сучасні підходи до аналізу історико-педагогічного процесу. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: збірник наукових праць, 11*, 15–19.

Амеліна, Л. (2008*).* Думки про мистецтво (зі щоденника Миколи Мурашка». *Студії мистецтвознавчі, 1 (21),* 130–141.

Амеліна, Л. (2010) *Архівні ратитети Національного художнього музею України,* 1–17*.* Відновлено з: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/ 123456789/17620/06-Amelina.pdf?sequence=1

Андреев, Е. (1882). *Кустарная промышленность в России*. Санкт-Петербург: Тип. А. Суворина.

Андрєйченко, О. (2016). *«Вільний птах» – вище моди.* Відновлено з: http://www.shans.com.ua/?m=nr&in=535&ir=375

Андріяшко, В. (2017). Декоративно-прикладне мистецтво в навчальних закладах та майстернях Київщини першої половини ХХ століття. *Молодь і ринок, 6 (149),* 60–66.

Андрушко, Л. (2008). *Український рушник – поліфункціональний сакральний твір народного мистецтва (функція, типологія, семантика і художні особливості)* (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.16). Львів.

Андрущенко, В., Губерський, Л., Михальченко, М. (2002). *Культура, ідеологія, особистість. Методолого-світоглядний аналіз*. Київ: Знання України.

Андрущенко, В., Лугай, В. (2004). Філософія освіти в Україні: стан, проблеми та перспективи розвитку. *ІІ Наукові записки Академії наук вищої школи України, 6,* 59–71.

Аніщенко, О. (2005). Професійна підготовка майстринь рукодільної справи у вітчизняних закладах освіти (кінець ХІХ – початок ХХ століття). *Професійно-художня освіта України: збірник наукових праць, 3*, 144–156.

Аніщенко, О. (2009). *Проблема наукової організації праці учнів загальноосвітньої і професійної школи в історії розвитку педагогічної науки і практики в Україні (кінець ХІХ–ХХ століття)* (автореф. дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Анохіна, Л. (1998). З історії освіти у м. Вінниці (ІІ пол. ХІХ – поч. ХХ ст.). *Подільська старовина: збірник наукових праць*, 91–117. Відтворено з: http://www.intellect-invest.org.ua/content/userfiles/files/social_history_pedagogic/material_period/Anochina_Osvita_u_Vinnitsa_do_revolution.pdf

Анохіна, Л. (2001). З історії освіти у м. Вінниці (друга половина ХІХ – початок ХХ століття). *Подільський телеграф, 12, 1 (вересень),* 10–12.

Антонова, О. (2015). Становлення й розвиток університетів Центрально-Східної Європи як культурно-освітніх та наукових осередків. *Науковий вісник Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. Серія: Педагогіка, 5,* 3–10.

Антонович, Д. (1988). Скорочений курс історії українського мистецтва. *Українська культура (Мюнхен),* 41–513.

Антонович, Д. (1993). *Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ: Либідь.

Антонович, Є., Захарчук-Чугай, Р., Станкевич, М. (1993). *Декоративно-прикладне мистецтво*. Львів: Світ.

Антонович, Є., Проців, В., Свид, С. (1997). *Художні техніки у школі*. Київ: ІЗМН.

Антонович, Є., Удріс, І. (2004). *Нариси з історії українського мистецтвознавства. Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця XIX – початку XX століття*. Київ; Кривий Ріг: ПП «Вид. дім».

Ануфрієв, Л., Аппатов, С. (2000). *Історія Одеського університету (1865–2000).* Одеса: Астро Принт.

Артемова, Л. (2006). *Історія педагогіки України*. Київ: Либідь.

Артюх, Л. Ф., Балушок, В. Г., Болтарович, З. Є. та ін. (1994). *Поділля. Історико-етнографічне дослідження*. Київ: Вид-во НКЦ «Доля».

Археологические находки переданные В. В. Даниловым и Е. А. Шебалиной в музей древности: глиняный сосуд, каменный топорик, железные конские удила (1903). *Южный край, 7852, 17 (сентябрь),* 3.

Асеева, Н. (1989). *Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX – начало XX века*. Киев: Наукова думка.

Астахова, К. (Ред.) (2001). *Крізь терни…: Нариси становлення приватної вищої освіти в Україні*. Харків.

Афанас'єв, В. (2003). Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький. *Народна творчість та етнографія, 4*, 13–22.

Відтворено з: http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2011/35/articles/9.pdf.

Афанасьев, В. (1992). *Федор Иванович Шмит*. Киев: Наукова Думка.

Бабенко, В. (1905). Коцарство в Харьковской губернии. В П. Уваров (Ред.), *Труды XII археологического съезда в Харькове 1902 г., Т. 1,* (сс. 371–372). Москва: Тип. А. Мамонтова.

Бабенко, В. (1905). *Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края*. Екатеринослав.

Бабенко, В. (1976). Солом'яний … термос. *Комсомолець Полтавщини, 19 (серпень),* 3.

Бабенчиков, М. (1945). *Народное декоративное искусство Украины и его мастера*. Москва: Гос. архитектур. изд-во.

Бабіна, О. (2000). *Становлення та розвиток гімназійної освіти в Україні (в кінці XIX – на початку XX століття)* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Бабченко, О. (2000). *Художня педагогіка: актуальні проблеми викладання художніх дисциплін в системі педагогічної освіти*. Одеса: ПДПУ.

Багалей, Д. (1904а) *Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам), Т. 1. (1802–1815 гг.)* (Кабинет рисования и живописи: сс. 475-476). Харьков: Тип. и лит. М. Зильберберга.

Багалей, Д. (1904б). *Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам), Т. 2. (1815–1835).* (Кабинет рисования и живописи: сс. 488–489). Харьков: Тип. и лит. М. Зильберберга.

Багалей, Д., Миллер, Д. (1912). *История г. Харькова за 250 лет его существования (1755–1905), Т. 2, (XIX – начало XX в.).* Харьков.

Багалей, Д., Сумцов, Н., Бузескул, В. (сост.) (1906). *Краткий очерк истории Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805–1905 гг.)*. Харьков: Тип. А. Дарре.

Багалій, Д. (1990). *Історія Слобідської України.* Харків: Основа.

Бадья, Л. (2006). Екстернат як альтернативна форма підгтовки вчителів початкового навчання у другій половині XIX – початку XX ст. *Збірник*

наукових праць Уманського державного педагогічного університету, 2, 24–30.

Базен, Ж. (1994). *История истории искусства: От Вазари до наших дней*. Москва: Прогресс.

Бакиева, О. (2012). *Методика преподавания изобразительного искусства*. Тюмень: Изд-во Тюменнского государственного университета.

Бакіров, В. С., Духопельников, В. М., Зайцев, Б. П., Кадєєв, В. І., Посохов, С. І. та ін. (2004). *Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна за 200 років.* Харків: Фоліо.

Бакушинский, А. (1981). *Художественное творчество и воспитание*. Москва: Советский художник.

Балабуст, Н. (2013а). Місце і роль домашнього навчання в освітній сфері Подільської губернії (XIX – початок XX ст.). *Педагогічна освіта: теорія і практика, 14,* 18–17.

Балабуст, Н. (2013б). Підготовка педагогічних кадрів в Подільській губернії (друга половина XIX – початок XX ст.): нормативно-правовий аспект. *Педагогічний дискурс, 14,* 29–38.

Баландина, Г., Володина, И., Кирякина, Б. (1994). *Рукоделие – опыт мастеров*. Москва: АО Асцендент.

Баліцький, П. (1926). Фрагменти спогадів про Нарбута. *Бібліологічні вісті, 3,* 46–57.

Баран, Р. (1993). Коломия – центр гончарства. *Народний дім* (*Коломия*), *1*, 9–14.

Баран, Р. (1994). *До проблеми формування українського національного стилю в кераміці. Животоки: Статті, есе, розвідки*. Коломия: Народний дім.

Барышев, С., Новиков, А., Осовский, Е. (ред.) (2003). *История профессионального образования в России: монография*. Москва: Профессиональное образование.

Батирєва, І. (2019). *Тканий бренд з Полісся.* Відновлено з: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%

D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5_%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE

Батіг, М. (вступна стаття) (1998). *Українські художники студенти і випускники Академії красних мистецтв у Кракові. Каталог виставки,* (сс. 20–26). Краків.

Батышев, С., Кузьмин, Н., Степанов, М. и др. (ред.) (1981). *Очерки истории профессионально-технического образования в СССР*. Москва: Педагогика.

Безхутрий, Ю. (2015). *Харківський університет і українська культура. До 210-річчя від часу заснування ХНУ ім. В. Н. Каразіна: монографія*. Харків.

Белецкий, П. (1985). *Георгий Иванович Нарбут*. Ленинград: Искусство.

Белько, О. (2006). Виставкова діяльність кустарного складу Полтавського губернського земства (на прикладах гончарства). *Екскурсійна справа і музеї – синтез та комплексний підхід: матеріали підсумкової колегії управління культури і туризму ОДА та міжрегіональної науково-практичної конференції,* (сс. 73–80). Полтава: АСМІ.

Белько, О. (2016). *Діяльність органів земського самоврядування з розвитку й популяризації гончарного промислу Полтавщини (1876–1919*) (автореф. дис. … канд. іст. наук: 17.00.05). Львів.

Белько, О. (2009). Напрями діяльності полтавського губернського земства щодо підтримки гончарного промислу. *Історична пам'ять, 2,* 71–80.

Бенях, Н. (2018). *Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914* (дис. … канд. мист.: 17.00.05). Львів.

Березин, С. (2012). Э. Р. фон Штерн и постановка преподавания всеобщей истории в Новороссийском университете. *Воронцовский сборник, 5,* 5–13.

Березівська, Л. (1998). *Проблеми освіти та виховання в діяльності київських просвітницьких товариств (друга половина XIX – початок XX століть*) (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Берченко, Є. (1927). Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури, 7 (1),* 71–92.

Берченко, Є. (1927). Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри історії української культури, 1 (7),* 71–92.

Берченко, Є. (1930). *Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. (Зошит 1: Дніпропетровщина).* Харків-Київ: Держ. вид-во України.

Бесов, А. (2005). Социокультурные нормы российской государственности XIX века. *Вопросы истории, 6,* 19–25.

Бех, І. (1998). *Особистісно зорієнтоване виховання*. Ін-т змісту і методів навчання. Київ: ІЗМН.

Бех, І. (2006). Справедливість – несправедливість у міжособистісних взаєминах педагога та учнів. Kształcenie zawodowe: pedagogika i psychologia. *Професійна освіта: педагогіка і психологія: укр.-польський щорічник, VIII,* 29–39.

Библиотека для воспитания (1843). (Отд. 1, Ч. 1.). Москва: Тип. А. Семена.

Бим-Бад, Б. (гл. ред.) (2002). *Педагогический энциклопедический словарь*. Москва: Большая рос. энциклопедия.

Бим-Бад, Б. (ред.) (2002). *Педагогический энциклопедический словарь.* Москва: Большая российская энциклопедия.

Бичкова, Л. (2005). Доля української кераміки очима педагога. *Український керамологічний журнал, 1-4*, 144–146.

Білевич, І. (2001). Прилучення студентів до національної культури у процесі різьблення деревини. *Трудова підготовка в закладах освіти, 3,* 52–55.

Білецький, П. (1981). *Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть*. Київ: Наукова думка.

Біліченко, П. (2016). Етапи просвітницької діяльності родини українських меценатів Терещенків. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти, 13 (1),* 28–30.

Білокінь, С. (1973). До історії вищої художньої освіти на Україні. *Вісник Київського університету. Серія історії, 15,* 52–60.

Білокінь, С. (1986). Перспективи дослідження мистецької спадщини Георгія Нарбута. *Образотворче мистецтво, 3,* 16–18.

Білокінь, С. (1987). Георгій Нарбут і українське народне мистецтво. *Наука і культура, 2,* 432–439.

Білокінь, С. (2007). Початки Української державної академії мистецтв. *Студії мистецтвознавчі, 1(17),* 159–190.

Білоус, Л. (2006). Художнє життя Києва останньої третини XIX століття. *Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського: матеріали наукової конференції,* (сс. 3-15). Київ: Артанія Нова.

Білоус, О., Сташук, З. (2000). *Школа писанкарства*. Київ: Наукова думка.

Більдер, Н. (2015). Досвід спільної діяльності професійних митців і народних майстрів на базі артільних виробництв в Україні на початку XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 1,* 78–82.

Біляшівський, Б., Лащук, Ю. (1987). Київське кустарне товариство. *Народна творчість та етнографія, 4,* 39–44.

Біляшівський, М. (1913). Дещо про українську орнаментику. *Сяйво (Київ),* 72–78.

Біляшівський, М. (1909). Про український орнамент. *Записки Українського наукового товариства в Києві, 3*, 40–53.

Благий, В. (1988). Студентки Львівського університету в 1897–1914 роках. *Вісник Львівського університету. Серія історична, 33,* 132–138.

Блакитний, Є. (1957). *Василь Григорович Кричевський*. Нью-Йорк: Вільна Академія Наук.

Бобрищев, К. (1994). *Секрет народного ремесла: резьба по дереву, плетение*. Полтава: Изд. «Полтава».

Бобров, В. (1998). *Становлення та розвиток ліцеїв і гімназій Півдня України у XIX – на початку XX століть* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Бовуа, Д. (2007). *Російська влада і польська шляхта в Україні. 1793–1830 рр.;* З. Борисюк (переклад.). Львів: Кальварія.

Богатирьова, Г. (2007). *Формування художньої культури майбутніх учителів праці засобами народного мистецтва* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Кіровоград.

Богатікова, О. (2013). Основні етапи наукової та викладацької діяльності Г. Павлуцького. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія, 6,* 25–29.

Богатікова, О. (2016). Формування наукових поглядів Григорія Павлуцького (1861-1924 рр.). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство, II (7),* 67–71.

Богатирьова, Г. (2007). *Формування художньої культури майбутніх учителів праці засобами народного мистецтва* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Кіровоград.

Богачевська-Хомяк, М. (1995). *Білим по білому. Жінки в громадському житті України 1884–1939.* Київ: Либідь.

Богословский, И. (1908). Внутренняя организация практическихъ общеобразовательныхъ Курсовъ въ г. Симферополе. *Труды перваго всероссийсского сьезда деятелей народных университетов и других просветительных учреждений частной инициативы (Санкт-Петербург, 3–7 января 1908 г.),* (сс. 217–232). Санкт-Петербург.

Богуславская, И. (сост.) (1986). *Добрых рук мастерство: Произведение искусства в собрании государственного русского музея*. Л.: Искуство.

Богуславський, М. (1999). Структура сучасного історико-педагогічного знання. *Шлях освіти, 1,* 37–40.

Борисенко, Л. (1973). *Історія Глинського індустріального технікуму: рукопис* (СОХМ). Київ.

Бойчук, В. (2008). *Зміст і технологія навчання різьбленню деревини учнів професійно-технічних навчальних закладів* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Вінниця.

Бойчук, М. (1912). З нагоди коломийської виставки українського домашнього промислу. *Літературно-науковий вісник, Т. 60, Кн. 11,* 344–347.

Бондар, І. (2005). *Психолого-педагогічні основи навчання образотворчому та декоративно-прикладному мистецтву: методологічні і методичні нариси*. Черкаси: ЧНУ.

Бондаренко, Г. (2014). *Українська етнокультура в контексті глобалізаційних викликів.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Боньковська, С. (1991). *Ковальство на Україні* (*XIX – початку XX століття*). Київ: Наукова думка.

Бореев, Ю. (2006). *Естетика*. Москва: Фенікс.

Борисов, Ю. (1994). *Художественная целостность народного искусства Центральной Украины* (дис. … канд. иск.: 17.00.05). Москва.

Бортник, Л. (2010). До історії університетських статутів 1804–1884 рр. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Кразіна: збірник наукових праць, 906,* 31-37.

Борщак, І. (1961). Хведір Вовк у Парижі. *Сучасність*, *3 (березень),* 94–98.

Боряк, Г., Баран, В., Гісцова, Л., Демченко, Л., Музичук, О. та ін. (Упор.) (2013). *Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (1847–1914): збірник документів і матеріалів*. Київ.

Боряк, О. (1997). *Ткацтво в обрядах і віруваннях українців (середина XIX – поч. XX ст.).* Київ: Інститут української археології та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України.

Боряк, О. (1998). Народне ткацтво. *Пам'ятки України, 3/4*, 103–109.

Боса, І. (2012). Роль художників-педагогів у формуванні й розвитку мистецького життя міста Єлісаветграда в другій половині XIX – на початку XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 6,* 52–55.

Брик, І., Коцюба, М. (Ред.). (1910). *Перший Український просвітно-економічний конгрес уладжений Товариством «Просвіта» сорокалітнє заснування у Львові в днях 1 і 2 лютого 1909 р.* Львів.

Бугайченко, О. (1999). Первая в Украине: 130 лет со дня основания частной школы М. Раевской-Івановой. *Слобода*, *19 (февраль).*

Бугрій, В. (2006). *Становлення та розвиток системи краєзнавчої роботи в школах північно-східної України (20-ті – 30-ті рр. XX ст.)* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Житомир.

Будзан, А. (1960). *Різьба по дереву в Західних областях України.* Київ: Вид. Академії наук УРСР.

Булах, І. (2010). Символ і символізація у теоретичних дослідженнях в епоху відродження і бароко (XV – поч. XVIII ст.). *Сучасні проблеми архітектури та містобудування, 24,* 63–67.

Бунге, Н. (1901). *К вопросу о народном образовании в России*. Киев: Тип. И. Кушнерев и К.

Бурачек, М. (1919). Мистецтво у Києві: Думки і факти. *Музаґет, 113*, 99–114.

Бурачек, М. (1927). Спогади про Г. І. Нарбута. *Бібліологічні віст, 1 (14),* 91–101.

Бурачек, М. (1929). Михайло Іванович Жук. *Червоний шлях, 5/6,* 246–248.

Бутенко, В. (2001). Методологічні аспекти становлення мистецької та дизайнерської освіти в Україні. *Діалог культур: Україна у світовому контексті: мистецтво і освіта: збірник наукових праць, 6,* 135-143.

Бутник-Сіверський, Б. (1981). Українське народне мистецтво на виставках-ярмарках 1840–1850-х рр. *Народна творчість та етнографія, 2,* 64–68.

В обществе попечительства о женском образовании (1899). *Приднепровский край, 413 (27),* 3.

Вагнер, Г. (1991). О природе народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиции,* (сс. 32–38). Москва.

Вагнер, М. (1914). *Методика рукоделий: руководство для готовящихся к званию учительницы рукоделия в женских гимназиях и прогимназиях*. Санкт-Петербург: Якорь.

Вановська, І. (2012). Галузеві та регіональні особливості розвитку в Харківській губернії жіночих текстильних виробництв у другій половині XIX – початку XX століття. *Історія та географія, 46,* 158–163.

Вановська, І. (2019). Розвиток в Україні малого жіночого підприємництва у другій половині XIX – на початку XX століття. *Історія та географія, 49,* 39–42.

Варава, Л. (2007). *Сучасна енциклопедія декоративно-прикладного мистецтва.* Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО».

Варивончик, А. (2018). *Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції: монографія*. Київ: Ліра-К.

Василенко, В. (1887). *Кустарные промыслы сельских сословий Полтавской губернии, Вып. 2*. Полтава: Тип. Н. Пигуренко.

Василенко, В. (1892). *Кустарный отдел на Опошнянской выставке. Доклад члена-корреспондента Полтавского сельско-хозяйственного общества.* Опошня.

Василенко, В. (1974). *Народное искусство: избранные труды о народном творчестве X–XX вв.: творчество народных мастеров России и Украины: декоративное искусство Древней Руси*. Москва: Советский художник.

Василенко, О. (1971). *О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII – XIX веков. Русское искусство XVIII – первой половины XIX века: материалы и исследования*. Москва.

Васильев, К. (1972). *Работа с архивным материалом. Методы педагогического исследования*. Москва: Просвещение.

Васильківська, О., Орлик, О. (2002). Символіка української писанки. *Вісник книжкової палати, 5,* 45–47.

Васильківський, С., Самокіш Н. (1900). *З української старовини: Альбом*. Харків.

Васильківський, С., Самокіш Н. (1912). *Мотиви українського орнамента: Альбом*. Харків.

Васькович, Г. (1996). *Шкільництво в Україні (1905–1920 рр.).* Київ: Мандрівець.

Ваховський, Л. (2005). Методологія дослідження історико-педагогічного процесу: постановка проблеми. *Шлях освіти, 2*, 7–11.

Ваховський, Л. (2007). Наратив в історико-педагогічному дослідженні: методологічний аналіз. *Шлях освіти, 1,* 42–45.

Вейс, Р. (2005). *Історія культури народів світу.* Москва: Эксмо.

Вельфлин, Х. (2004). *Ренесанс и барокко (1888)*. Москва: Азбука классика.

Вержбицький, А. (1910). *Програма шкільних рукомеслів. Частина теоретична: замітки сільського вчителя*. Одеса.

Верховский, Н. (1911). «Кольцо» (накануне вернисажа). *Утро (Харьков), 8 (октябрь),* 4.

Веселовский, Б. (1909). *История земства за сорок лет, Т. 1*. Санкт-Петербург: Тип. О. Попова.

Вестникъ учителей рисованія: журнал художественно-педагогическій, Т. 4: Прикладное искусство (1905). Санкт-Петербург.

Весь Екатеринославъ. Памятная книга: рекламные объявления (1910). Екатеринослав.

Вигнанець, І. (1947). Михайло Бойчук. *Арка (Мюнхен), Ч. 4,* 19–24.

Винкельман, И. (2000). *История искусства древности*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Виноградов, М. (1999). *Бароко – перлина неправильної культури XVII століття*. Москва: Едельвейс.

Виппер, Б. (2012). *История европейского искусствознания: От Античности до конца XVIII века.* Москва: Книга по требованию.

Виппер, Б. (1985). *Введение в историческое изучение искусства*. Москва: Изобразительное искусство.

Виставка тканини: каталог (1927). Музей мистецтва Української академії наук. Київ: Київ-Друк.

Виховний потенціал українського народного мистецтва, фольклору, обрядовості та звичаїв у роботі навчально-виховних закладів: *матеріали Всеукраїнського науково-методичного семінару, м. Хмельницький, 12 березня 2008 р.* (2008). Хмельницький: Хмельницька гуманітарна академія.

Вихрущ, А. (1994). *Трудова підготовка учнів в загальноосвітніх школах України* (дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Вихрущ, В. (2001). *Розвиток теоретико-концептуальних основ вітчизняної дидактики (друга половина XIX – початок XX століття*) (автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Владимирова, О., Осадча, О., Данченко, М. (2018). Основні засади і методи викладання на кафедрі монументально-декоративного і станкового мистецтва Київської академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. *Вища школа: збірник наукових праць, 10 (171),* 42–52.

Владимирский-Буданов, М. (1884). *История университета Св. Владимира*. Киев.

Владімірова, С. (1994). *Естетика бароко: причини появи, походження терміна*. Москва: Гардарика.

Власов, В. (2007). *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т., Т. VI,* (с. 395). СПб.: Азбука-классика.

Власюк, О. (2015). *Підготовка майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва до використання традицій виготовлення українського народгого вбрання у професійній діяльності* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Вовк, Л. (1994). *Історія освіти дорослих в Україні: Нариси*. Київ: УДПУ.

Вовк, Л. (1997). *Громадсько-педагогічне сподвижництво в Україні (етапи і особливості).* Київ: ТОВ «МФА».

Вовк, Л. (1996). Генезис пріоритетних тенденцій освіти дорослих в Україні *(друга половина XIX ст. – 20-ті роки XX століття*) (дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Вовк, Х. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Київ: Мистецтво.

Волков, Г. (1999). *Этнопедагогик*а. Москва: Academia.

Волков, С. (2005). Концептуальні засади мистецької освіти – проблеми європейської інтеграції. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство, 289 (18),* 233–241.

Волков, Ф. (1878). Отличительные черты южнорусской народной орнаментики. *Труды III-го археологического съезда в России, Т. 2,* (сс. 317–326). Санкт-Петербург.

Воронов, В. (1972). *О крестьянском искусстве: избр. труды*. Москва: Советский художник.

Воронцов, В. (1886). *Очерки кустарной промышленности России*. Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Воронцов, В. (1902). *Значение кустарных промыслов, общие условия их развития и меры по их поддержанию в России*. Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Воронюк, В. (2001). *Поезія і проза. Спогади, Кн. III.* Бучач – Львів – Вінніпег – Івано-Франківськ – Тернопіль.

Воропай, О. (1966). *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис*. Мюнхен: Українське видавництво.

Войцехович, И. (1823). *Опыт начертания общей теории изящных искусств*. Москва: Университетская тип.

Врона, І. (1927). Ювілей української мистецької школи. *Всесвіт, 6*, 12–18.

Вторая Всероссийская кустарная выставка под августейшим покровительством государыни императрицы Александры

Федоровны, устроенная Главным управлением землеустройства и земледелия в 1913 году. Обзор. (1913). Санкт-Петербург: Главное управление Землеустройства и земледелия, (сс. 79–84).

Высочайше утвержденное Положение о художественнопромышленных учреждениях ведомства Министерства Финансов от 10 июня 1902 года за № 21634 (1911). *Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье, Т. 22: 1902 г*. СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. Канцелярии.

Гаврилова, М. (1958а). Доля Художниці (М. Раєвська-Іванова – фундатор Харьковской художественной школы). *Прапор, 1,* 93–95.

Гаврилова, М. (1958б). Раевская-Иванова М. Д. (О первой русской женщине, получившей официальное звание художника в России). *Искусство, 3,* 70–72.

Гаврилюк, А. (2009). Про феномен кролевецьких рушників: від народного промислу до літературно-мистецького фестивалю. *День, 6,* 4.

Гаврилюк, А. (2017). Кролевецьке переборне ткацтво – елемент нематеріальної культурної спадщини: синергетична взаємодія владних структур в умовах децентралізації. *Публічне управління та митне адміністрування, 2 (17),* 153–159.

Ганжа, П. (1996). *Таємниці Українського рукомесла*. Київ: Мистецтво.

Ганцкая, О. (1970). *Народное искусство Польши*. Москва: Наука.

Гарбузенко, Л. (2016а). *Декоративно-прикладне мистецтво: крок до художньо-естетичної компетентності*. Кіровоград: ФОП Александрова М. В.

Гарбузенко, Л. (2016б). *Формування художньо-естетичної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва у процесі вивчення декоративно-ужиткового мистецтва* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04). Кіровоград.

Гасюк, О., Степан, М. (1982). *Художнє вишивання*. Київ: Вища школа.

Гевко, О. (1999). Вплив декоративно-ужиткового мистецтва на формування національно-патріотичних рис студентської молоді. *Наука і сучасність: збірник наукових праць, 26,* 14–19.

Гевко, О. (2003). *Національно-патріотичне виховання студентів вищих педагогічних закладів засобами декоративно-ужиткового мистецтва* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.07). Київ.

Геник, В. (2000). Великодня писанка. *Людина і світ, 4,* 37–38.

Георгій Нарбут (1929). *Шквал (Одеса), 6,* 3.

Герасименко, Н. (2005). *Історія Межигір'я*. Київ: Інститут історії України НАН України.

Гиппиус, Г. (1844). *Очерки теории рисования как общего учебного предмета*. Санкт-Петербург.

Гирман, О. (2000). Кераміка в побуті українця. *Народне мистецтво, 1,* 60–61.

Гінзбург, А. (1929). *Побудова візерунків*. Харків: Держвидав України.

Глибицкая, С. (2013). Неизученное наследие Григория Чирикова. *Бібліотечний вісник, 3 (215),* 59–64.

Глибицкая, С. (2017). К истории создания «Указателя произведений, хранящиеся в Музее изящных искусств при Императорском Харьковском университете. *Книга і бібліотека у мистецькому просторі міста: матеріали Всеукраїнської наукової конференції,* (сс. 29–36). Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Гнатюк, М. (1997). До історії розвитку школи Яворівського деревообробництва. *Писанка*, *18,* 28–32.

Гоголин, А. (1874). *Сборник узаконений и правительственных распоряжений, касающихся домашних наставников, учителей, учительниц и наставниц*. Москва: Тип. Синода.

Годон, М. (1837). *Домашнее воспитание, или нравстенное образование первого возраста обоих полов, посвященное всем матерям и лицам, заступающим их место;* А. Волков (перевод). Москва: Тип. Евреинова.

Голець, Я. (1974). Тетяна Пата: до 90-річчя від дня народження. *Народна творчість та етнографія, 2,* 69–73; 106–107.

Голлербах, Е. (1926). Книжні знаки Г. Нарбута. *Бібіліографічнф вісті, 3,* 42–45.

Головко, О. (1993). Художня освіта в галузі декоративно прикладного мистецтва у дореволюційному Харкові. *Шляхи розвитку митців та культури Слобожанщини: проблеми історії теорії і практики: матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції,* (сс. 119–120). ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Голод, І. (1992). Розвиток міського ремесла Галичини і Волині у XVI–XVII ст. *Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика, 3,* 61–72.

Голод, І. (1999). Мистецтвознавство у концепції гуманітарної освіти. *Вісник Львівської академії мистецтв,* 202–210.

Голубець, М. (1935). XXX-ліття українського мистецтва. *Новий час (Львів), 225 (2150*), 4.

Гончар, М. (2015). *Розвиток нижчої професійної освіти на Півдні України у другій половині XIX – початку XX століття* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Херсон.

Гончаренко, М. (1991). Українська культура серед інших культур світу. *Слово і час, 5,* 77–82.

Гончаренко, С. (1997). *Український педагогічний словник*. Київ: Либідь.

Гончаренко, С. (2008). *Методологія. Енциклопедія освіти.* В. Кремень (гол. ред.), (сс. 498–500). Київ: АПН України.

Гончаренко, С. (2010). *Педагогічні дослідження. Методологічні поради молодим науковцям.* Київ; Вінниця: Планер.

Горбачов, Д. (2000). *На карті українського авангарду. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття,* (сс. 93–105). Київ: Наукова думка.

Гордуновський, О. (2000). Розвиток промислового виробництва у поміщицьких господарствах Правобережної України першої половини XIX століття. *Український історичний журнал, 1,* 61–71.

Горинь, Г. (1986). *Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX – поч. XX ст.)*. Київ: Наукова думка.

Горина, Г. (1974). *Народные традиции в моделировании одежды*. Москва: Легкая индустрия.

Горняткевич, Д. (1956а). Ще про Краківську Академію мистецтв. *Визвольний шлях, 7,* 946–950.

Горняткевич, Д. (1956б). Ще про Краківську Академію мистецтв. *Визвольний шлях, 8,* 982–948.

Горняткевич, Д. (1956в). Ще про Краківську Академію мистецтв. *Визвольний шлях, 10,* 1191–1195.

Горняткевич, Д. (1958). *Українські мистці в автобіографіях*. Лондон: Українська видавнича спілка.

Горняткевич, Д. (1958). *Українські мистці в автобіографіях*. Лондон: Накладом української видавничої спілки.

Горовенко, В. (2013). Дивосвіт декоративно-прикладного мистецтва. *Мистецтво та освіта, 2,* 48–55.

Гребенюк, Г., Старостіна, О. (2008). *Методика викладання Петриківського розпису*. Київ; Ялта: КГУ «ГІД».

Гребінник, Т. (2002). *Земські природничо-історичні музеї Півдня України: організація та природознавча діяльність (60-ті рр. XIX ст. – поч. XX ст.*) (автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.07). Київ.

Григорович В. (1916). *Собрание сочинений Виктора Ивановича Григоровича (1864–1876)*, (сс. 193–201, 239–242, 286–297, 304–355). Одесса: Экономическая типография.

Гриньова, В. (2006). Роль народних художніх ремесел у національному вихованні особистості. *Молодь і ринок, 6 (21),* 19–23.

Гринюк, М. (2002). Народні промисли і професійне мистецтво в контексті вищої регіональної художньої школи. *Вісник Львівської академії мистецтв, 13,* 268–275.

Грищенко, М. (ред) (1973). *Історія педагогіки.* Київ: Вища школа.

Грінченко, Б. (1906). *Народні вчителі і вкраїнська школа*. Київ.

Грушевський, М. (1998). *Історія України-Руси: в 11 т., Т. V*. Київ: Наукова думка.

Грушевський, М. (2003). *Ілюстрована історія України*. Донецьк: ТОВ ПКФ «БАО».

Гудченко, З. (1978). Пам'ятки української дерев'яної архітектури. *Народна творчість та етнографія, 1,* 92–93.

Гуз, А. (1997). *Культурно-освітня діяльність земських установ в Україні (1864 – 1914 рр.*) (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Гулей, О. (2017в). Значення Харківської художньої школи в організації навчання декоративно-прикладному мистецтву на Слобожанщині у другій половині XIX – на початку XX століття. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology, V (58),* 12–15*.*

Гулей, О. (2017е). Орнамент як феномен декоративно-прикладного мистецтва у дослідженнях науковців радянського часу. *Теорія і практика сучасної науки: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції,* (сс. 37–38). Чернівці: Херсон: Гельветика.

Гулей, О. (2018б). Художнє ткацтво XIX – початку XX століття в контексті актуалізації навчання декоративно-прикладного мистецтва в сучасному навчально-виховному процесі. *Теорія та методика навчання суспільних дисциплін: науково-педагогічний журнал, 1 (6),* 26–30.

Гулей, О. (2019б). Нормативно-правове забезпечення декоративно-прикладного мистецтва як предмета педагогічного дослідження (перша половина XIX століття). *Інноваційна педагогіка, 14 (2),* 36–39*.*

Гулей, О. (2019в). З історії розвитку глинської художньо-керамічної школи: до питання про навчання декоративно-прикладного

мистецтва в Північно-Східній Україні. *Інноваційна педагогіка, 15 (1),* 9–12.

Гулей, О. (2019ж). Навчання декоративно-прикладного мистецтва Північно-Східної України в системі домашньої освіти другої половини XIX – початку XX століття. *Perspectives et mise en oeuvre de l'innovation dans le domaine scientifique: collection de papiers scientifiques «ΛΌΓΟΣ» avec des matériaux de laconférence scientifique et pratique international*, *V. 1,* 112–113. Genève: Plateforme scientifique européenne. Відновлено з: http://www.innovpedagogy.od.ua/15-1-ukr.

Гулей, О. (2019е). Витинання в контексті сімейного навчання декоративно-прикладного мистецтва в Північно-Східній Україні другої половини XIX – початку XX століття. *Die Relevanz und die Neuheit der modernen wissenschaftlichen Studien: der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΌΓΟΣ» zu den Materialien der internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, B. 3,* 11–12. Wien: Europäische Wissenschaftsplattform.

Гупан, М. (2002). Проблеми історіографічного висвітлення розвитку вітчизняної історико-педагогічної науки. *Шлях освіти, 2,* 42–45.

Гупан, М. (2002). *Українська історіографія історії педагогіки*. Київ: А.П.Н.

Гупан, Н. (2000). *Історіографія розвитку історико-педагогічної науки в Україні.* Київ: Київський ін-т внутрішніх справ України.

Гупан, Н. (2001). *Розвиток історії педагогіки в Україні (історіографічний аспект)* (автореф. дис. … д-ра. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Гургула, І. (1929). Писанки Східної Галичини й Буковини в збірці Національного Музею у Львові. *Матеріали до етнології й антропології, 21/22 (1),* 131–152.

Гургула, І. (1960). *Килими Олени та Ольги Кульчицьких: Каталог виставки*. Львів: ЛДМУМ. Відтворено з: https://www.facebook.com/dnabb.org/posts/3303588956423421/

Гургула, І., Чехович, С. (1959). *Народні майстри*. Львів: Книжково-журнальне видавництво.

Гуревич, П. (2001). *Философия культуры: учеб. для высшей школы*. Москва: NOTABENE.

Гуріч, З. (2014а). Підготовка вчителів образотворчого мистецтва в спеціалізованих закладах освіти у другій половині XIX – на початку XX століття. *Проблема підготовки сучасного вчителя, 10 (1),* 253–258.

Гуріч, З. (2014б). *Розвиток художньої освіти в початкових та середніх навчальних закладах херсонської губернії (друга половина XI – початок XX століття*) (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Гуріч, З. (2015). Розвиток художньої освіти в Херсонській губернії (друга половина XIX – початок XX століття). *Наукові записки. Серія: педагогічні науки, 139*, 176–179.

Гуркина, Н. (2001). *История образования в России (X-XX века*). Санкт-Петербург: ГУАП.

Давыдова, С. (1892). Кустарная промышленность Владимирской, Курской, Полтавской, Бессарабской и Воронежской губерний. *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, Т. 1,* (сс. 72–144). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Давыдова, С. (1903). Кустарная промышленность в Подольской губернии. *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, Т. 7,* (сс. 1–15). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Давыдова, С., Полоцкая, Е., Беренс, К., Свидерский, Е. (1913). *Кустарная промышленность России. Женские промыслы*. Санкт-Петербург: Якорь.

Даглдиян, К. (2008). *Декоративная композиция*. Ростов-на-Дону: Феникс.

Данченко, Л. (1975). *Невмируще джерело*. Київ: Радянська школа.

Данченко, О. (1982). *Народні майстри*. Київ: Радянська школа.

Дасса, Ф. (2004). *Бароко. Архітектура між 160--1750 роками*. Москва: Спадщина.

Дворжак, М. (2001). *История искусства как история духа*. Санкт-Петербург: Академический проект.

Дворнікова, Н. (1968). Російські та українські традиції в одязі населення північно-східних районів України. (За матеріалами експедиції до Сумської й Харківської областей*). Радянська етнографія, 1,* 114.

Девдюк, І. (2005). Бароко і класицизм: спільне та відмінне. *Всесвітня література і культура в навчальних закладах України, 8,* 2–4.

Декерменджи, Н. (2005). Одесскому художественному училищу 140 лет. *ДНК. Информационно-аналитический журнал, 2 (11),* 66–68.

Дем'янчук, О., Кутузова, Г., Петрович, В. (2001). *Проблеми художньо-естетичної освіти та виховання учнівської і студентської молоді в умовах національного відродження: монографія*. Луцьк: Вежа.

Демков, М. (1891). О русском семейном воспитании. *Вестник воспитания, 4,* 42–66.

Денисенко, М. (2005). Домашнє виховання в Україні у XIX столітті. *Теорія та методика навчання та виховання: збірник наукових праць, 15,* 92–96.

Денисенко, М. (2010а). Вимоги до організації діяльності гувернерів в Україні у першій половині XIX століття. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 7 (9),* 23–29.

Денисенко, М. (2010б). Законодавче регулювання діяльності іноземних гувернерів в Україні в першій половині XIX століття. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: збірник наукових праць, 34,* 38–44.

Денисюк, О. (2006). Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин в 1920–1930-х роках. *Художня культура. Актуальні проблеми, 3,* 563–589.

Денисюк, О. (2009). Краківська академія мистецтв як мистецько-освітній заклад 20–30-х рр. XX ст. *Мистецтвознавчі записки, 16,* 241–250.

Державний музей етнографії та художнього промислу ФН УРСР: Альбом (1976). Київ: Мистецтво.

Державний професійно-технічний навчальний заклад «Кролевецьке вище професійне училище» (2020). Відтворено з:

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B5_%D1%83%D1%87%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%89%D0%B5

Десятов, Т. (2003). Професійно-художня освіта в контексті її неперервності. *Професійно-художня освіта України: збірник наукових праць, 2*, 142–145.

Деятельность южных земств в сфере народного образования по данным на 1903 г. (1904). *Южные записки*, 40–43.

Диченко, І. (1966). Крила музи Георгія Нарбута. *Народна творчість та етнографія, 6*, 29–35.

Дічек, Н. (2001). Біографічний метод як інструмент дослідження вітчизняної історії педагогіки. *Шлях освіти, 12*, 15–19.

Дічек, Н. (2006). Джон Дьюї та Софія Русова: перегук освітніх ідей. *Просвітницька діяльність Софії Русової: збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного ун-ту. Серія соціально-педагогічна: матеріали Міжнародного наукового симпозіуму, присвяченого 150-річчю від дня народження, 5 (1),* 12–20.

Дмитренко, Н. (2010). Художня династія Кричевських. *Україна молода, 144 (6) (серпень),* 20–21.

Дмитриева, Е. (2019). Классика, классицизм, Винкельман и Россия: историческая метафизика прекрасного. *Новое литературное обозрение*, *155 (1),* 370–383.

Днепров, Э. (2011). *Российское образование в XIX – начале XX века: в 2 т., Т. 2: Становление и развитие системы российского образования (историкостатистический анализ)*. Москва: Мариос.

Добріян, Д. (2015). Виставкова діяльність Олександра Олександровича Мурашка (1898–1922 роки). *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць, 93 (2),* 122–125.

Добрянський, І. (2009). Феномен приватної вищої освіти. *Рідна школа, 2/3,* 15–20.

Доклад Черниговской земской управы о сохранении памятников народного творчества (1905). В В. Трутовський (ред.), *Труды XII археологического съезда в Харькове 1902 г., Т. 1,* (сс. 554–556). Москва: Тип. А. И. Мамонтова.

Доклады Ахтырской уездной земской управы Ахтырскому чрезвычайному уездному земскому собранию за 1911–1913 гг. (1914). Ахтырка.

Долгин, Г., Недбайло, Г., Сапухіна, Л. (1976*). Сумський краєзнавчий музей: путівник*. Харків: Прапор.

Доливо-Добровольская, В. (1891). Улучшение кустарного ткачества в слободе Борисовка Грайворонского уезда Курской губернии. *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, Т. 1,* (сс. 456–480). СПб.: Тип. В. Киршбаума.

Доливо-Добровольская, В. (1894а). Ткацкий промысел в Грайворонском и Кролевецком уезде. *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, Т. 2,* (сс. 80–88). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Доливо-Добровольская, В. (1894б). Улучшение ткачества в Вятской, Черниговской и Псковской губерниях. *Отчёты и исследования по кустарной промышленности в России, Т. 2,* (сс. 371–386). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Доливо-Добровольская, В. (1913). Ткацкое производство. *Кустарная промышленность России. Разные промыслы: в 2 т., Т. 1,* (сс. 558–561). Санкт-Петербург.

Донченко, В., Юрченко, Н. (упор.), Побожій, С. (ред.) (1991). *Українська старовина XVIII – початок XX століття: каталог виставки*. Суми: Сумський художній музей.

Дополнение к указателю выставки российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге в 1839 г. (1839). Санкт-Петербург.

Донченко-Хмара, В. (1990). Символіка та орнаментальні мотиви в кролевецькому рушнику кінця XIX – початку XX століття. *Музейна колекція та художнє життя Сумщини. Проблеми та перспективи вивчення: матеріали наукової конференції присвяченої 70-річчю утворення СХМ* (сс. 40–42*).* Суми.

Донченко-Хмара, В. (1994). У рушниках – код роду. *Панорама Сумщини*, *5*, 5.

Дополнительные правила о домашних наставниках и учителях (1834). *Журнал Министерства Народного Просвещения, 9,* 6–69.

Дорогова, Л. (1970). *Декоративно-прикладное искусство*. Москва: Знание.

Дорошенко, В. (1910). *З історії земств на Україні*. Київ.

Дровозюк, Л. (1998). *Освітня діяльність земств Правобережної України (1904–1920 рр.)* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Вінниця.

Друганова, О. (2009). *Розвиток приватної ініціативи в освіті України (кінець XVIII – початок XX століття)* (автореф. дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Харків.

Дубовицький, С. (2013). Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України*. Архіви України, 6,* 130–141.

Дубровська, Л. (2001). *Розвиток принципу індивідуального підходу у вітчизняній педагогічній думці другої половини XIX століття* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Харків.

Дубровський, В. (1929). *Музеї на Україні.* Харків: Держвидав. України.

Дудар, І. (1999). Виставки виробів артілі «Відродження». *Кролевецький вісник, 15,* 2–3.

Дудар, І. (2008). *Історія кролевецького рушникового ткацтва XIX–XX століття*. Київ: ТОВ «Офіс-Центр».

Дудар, І. (1996). З покоління – в покоління. *Кролевецький вісник, 23*, 2.

Дудар, І. (1993). Збережемо народне мистецтво. *Кролевецький вісник, 16*, 3.

Дудар, І. (1968). Образ вождя – в художніх виробах. *Маяк комунізму, 3,* 2.

Дудар, І. (2000). Перша післявоєнна виставка. *Кролевецький вісник, 27*, 2.

Дудко, Г., Колесниченко, А. (1995). Александра Акимовна Рындовская. *Регіональне та загальне в історії: тези Міжнародної наукової конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження Д. Яворницького та 90-ліття XIII археологічного з'їзд*у, (сс. 192–194). Дніпропетровськ: Пороги.

Дудник, І. (2011). Від книжки до гривні. Український стиль Георгія Нарбута. *Історична правда*. Відтворено з: http://istpravda.com.ua/articles/2011/08/26/53367

Дунаева, Н. (2012). Основы обучения малюнку в декоративно-прикладном искусстве. *Педагогика искусства, 3.* http://www.art-education.ru/electronic-journal/osnovy-obucheniya-risunku-v-dekorativno-prikladnom-iskusstve

Дунаева, Н. (2012). Рисование растений как важный этап в обучении художников декоративно-прикладного искусства. *Человек и образование*, *4,* 119–124.

Дунаева, Н. (2016). Из истории обучения малюнку художникв декоративно-прикладного искусства России. *Традиционное прикладное искусство и образование, 2 (17),* 66–77.

Дутка, В. (2007). *Килим Північної Буковини XX ст.: традиції та новаторство* (дис. ... канд. мист.: 17.00.05). Львів.

Дутка, Р. (1988). Полтавські вибійчані рушники. *Народна творчість та етнографія, 6,* 46–50.

Дьюи, Д. (1925). *Школа и общество*. В. Лучинский (перевод). Москва: Госиздат.

Эко, Умберто (2004). *Эволюция средневековой эстетики* (1958). Ю. Ильин, А. Струков (пер.). Москва: Азбука-классика.

Евладова, Е., Логинова, Л. (2014). Самоорганизация как перспективная возможность развития дополнительного образования детей. *Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика,* 2. Відтворено з: https://cyberleninka.ru/article/n/samoorganizatsiya-kak-

perspektivnaya-vozmozhnost-razvitiya-dopolnitelnogo-obrazovaniya-detey

Егоров, С. (1987). *Теория образования в педагогике России начала XX века*. Москва: Педагогика.

Езерский, Н. (1894). *Кустарная промышленность и ее значение в народном хозяйстве.* Москва.

Ейвас, Л. (2017). *Розвиток системи підготовки вчителів декоративно-прикладного мистецтва (друга половина XX – початок XXI століття)* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Хмельницький.

Екатеринославская губерния. Памятная книжка и адрес-календарь на 1899 г. (1900). Екатеринослав.

Елисеев, В. (сост.) (1909). *Программы и правила для испытания лиц, желающих получить звания: а) учителя уездного училища, б) домашнего учителя и учительницы, в) учителя и учительницы приходских и начальных училищ, Вып. 17.* Одесса.

Ельницкий, К. (1904). *Русские педагоги второй половины XIX столетия*. Санкт-Петербург: Изд. Д. Полубояринова.

Ельницкий, К. (1914). *Воспитание и обучение в семье и школе*. Санкт-Петербург.

Енциклопедія українознавства (1994). Київ: ВІПОЛ.

Епоха просвітництва та романтизму в Україні (2016). Відтворено з: https://pres.in.ua/epoha-prosvitnictva-ta-romantizmu-v-ukrayini.html

Ернст, Ф. (1925). Посмертна виставка творів Г. І. Нарбута. *Бібліологічні вісті, 1/2 (8-9),* 180–181.

Ернст, Ф. (1929). *Георгій Нарбут. Життя і творчість. Посмертна виставка творів: каталог,* (сс. 11–86). Київ: ДВУ.

Ефименко, А. (1884). Исследования народной жизни. *Обычное право, 1,* 10–11.

Ефимов, А., Каиров, А. (ред) (1864). *Педагогическая энциклопедия: в 4-х т., Т. 1.* Москва: Сов. энциклопедия.

Євтух, М. (1996). *Розвиток освіти і педагогічної думки в Україні (кінець XVIII – перша половина XIX століття*) (дис. у формі наук. доповіді ... д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Єременко, О. (2009). *Методичні рекомендації зі спецкурсу «Актуальні проблеми викладання мистецьких дисциплін*». Київ: Вид-во НТУ ім. М. П. Драгоманова.

Жбанкова, О. (2003). *Абрам Маневич. Живопис*. Київ: Дух і літера.

Живодьор, В., Сбруєва, А., Рисіна, М. (1998). *З історії національного шкільництва*. Київ.

Жоголь, Л. (1970). Деякі тенденції розвитку декоративного мистецтва. *Образотворче мистецтво, 4,* 8–12.

Жоголь, Л. (1986). *Декоративное искусство в современном интерьере.* Київ: Будівельник.

Жоголь, Л. (2004). Унікальність кролевецького рушника. *Рушник, символ, образ, знак: матеріли третьої науково-практичної конференції,* (сс. 13–16). Глухів: РВВГДПУ.

Жолтовський, П. (1982). *Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог*. Київ: Наукова думка.

Жолтовський, П. (1983). *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століття*. Київ: Наукова думка.

Жорнова, О. (2012). Культуротворчість: історія терміну та еволюція поняття. *Междисциплинарные исследования в науке и образовании, 1.* Відтворено з: www.es.rae.ru/mino/158-1090.

Жук, А. (1961). Про розвиток килимарства на Україні в дорадянський період. *Народна творчість та етнографія, 2*, 92–98.

Жук, А. (1966). *Українські народні килими (XVII – початку XX століття)*. Київ: Наукова думка.

Жук, А. (1985). *Сучасні українські художні тканини*. Київ: Наукова думка.

Жук, В., Пустовіт, Т., Фісун, М., Ханко, В. З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період (1991). *Наш рідний край* (*Полтава*)*, 12,* 74–83

Жук, М. (1929а). Василь Кричевський. *Шквал (Одеса), 7,* 4.

Жук, М. (1929б). Професор Микола Бурачек. *Шквал (Одеса), 27,* 9-10.

Жук, М. (2015). Київ. Академія мистецтв. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, 11,* 96–117.

Жукевич, І. (2017). Інформальна освіта як фактор трансформації сучасної освіти. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки, 79 (1),* 140–144. Відтворено з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2017_79(1)__30.

Журналы Екатеринославского губернского земского собрания 50 очередной сессии 1915 г. (с приложениями) (1916). Екатеринослав: Тип. Губернского Земства.

Журналы и доклады 44-го очередного Роменского уездного земского собрания 1908 г. (1909). Ромны: Тип. бр. Э. и Н. Дельберг.

Журналы и доклады XXXIX очередного Роменского уездного земского собрания 1903 г. (1904). Ромны: Типография бр. Э. и Н. Дельберг.

Журналы Кролевецкаго очереднаго уезднаго земскаго собрания 1913 г. с приложениями (1914). Кролевец: Тип. А. Левина.

Журналы Кролевецкаго уезднаго земскаго собрания очередных заседаний и чрезвычайных 1895 г. (1896). Чернигов: Тип. Губернского правления.

Журналы собраний Императорской Академии художеств в 1901 году (1902). (Вып. XIII). Санкт-Петербург.

Журналы Черниговскаго земскаго собрания XXIX очередной сесии 1893 года, состоявшейся 2–11 декабря 1893 г. (1894). Чернигов: Тип. Губернскаго Земства.

З історії вищої художньої освіти в Україні. *Українська академія мистецтва історія і сучасність: каталог*. Київ.

Загально-земський з'їзд народної освіти (1911). *Світло, вересень, 33.*

Заглада, Н. (1928). *Побут селянської дитини*. Держтрест: Київ–Друк.

Зайкевич, А. (1883). *Мотивы малорусского орнамента гончарного производства*. Полтава.

Зайченко, В. (2001). Українська вибійка у збірці Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського. *Народне мистецтво*, *1/2,* 44–47.

Зайченко, В. (2006). *Вишивка козацької старшини XVII–XVIII століть. Техніки: за матеріалами колекції Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського: альбом*. Київ: Родовід.

Зайченко, І. (1996). *Проблеми української національної школи в пресі другої половини XIX – початку XX століть* (дис. ... д -ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Зайченко, І. (2010). *Історія педагогіки. Кн. 1: Історія зарубіжної педагогіки.* Київ: Слово.

Зайчук, В. (2001). *Творчий потенціал праці*: *монографія.* Київ: Форум.

Заїка, А. (2016). *На тлі Межигірських круч*. Київ: А+С.

Закович, М. (ред.) (2007). *Культурологія: українська та зарубіжна культура*. Київ: Знання.

Закон України «Про вищу освіту»: Верховна Рада України; Закон від 01.07.2014 № 1556-VII/. Відтворено з: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18

Закс, Г. (1915). Земское библиотечное дело. *Учитель и школа, 3,* 37.

Запаско, Я. (1969). *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів: ЛУ.

Запаско, Я. (1973). *Українське народне килимарство*. Київ: Мистецтво.

Запаско, Я. (відп. ред.) (1969). *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.* Львів: Вид-во Львівського університету.

Зарецкий, И. (1894). *Гончарный промысел в Полтавской губернии*. Полтава: Изд. губернского земства.

Захарчук-Чугай, Р. (1986а). *Народні художні промисли УРСР*. Київ: Наукова думка.

Захарчук-Чугай, Р. (1986б). *Українська народна вишивка. Західні області УРСР*. Київ: Наукова думка.

Заячківська, Н. (1995). *Формування моральної культури учнів профтехучилищ на народних традиціях* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Звенігородська, Ю. В. (2011). Традиії художньо-примислової освіти в Харкові. *Вісних Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 8,* 13–17.

Зеленська, Л. (2018). Роль учених рад Харківського, Київського та Новоросійського університетів другої половини XIX століття у реалізації громадсько-просвітницьких ініціатив. *Новий Колегіум, 2,* 63–73.

Земляна, Т. (2009). Михайло Бойчук та його школа: історичний аспект (за матеріалами архіву Російської академії мистецтв). *Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн. Науково-мистецькі студії, 1,* 18–24.

Земские учреждения (1894). *Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона, Т. XII,* (сс. 533–542). Санкт-Петербург.

Зись, А., Лазарев, И. (1981). *Эстетическое и художественное сознание*. *Эстетическое сознание и процесс его формирования,* (сс. 45–57). Москва: Ин-т философии АН СССР.

Змеев, В. (2006). Министерство народного просвещения: первые годы деятельности. *Социально-гуманитарные знания, 6,* 197–221.

Золотухіна, С. (1995). *Розвиток теорії та практики виховуючого навчання в історії вітчизняної педагогічної думки (IX – XIX ст.)* (автореф. дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Золотухіна, С. (1995). *Тенденції розвитку виховуючого навчання*. Харків: Основа.

Зязюн, І. (2003). Філософські засади освіти: освітні і виховні парадигми, освітні технології, діалектика педагогічної дії. *Педагогічна майстерність у закладах професійної освіти*: *монографія,* (сс. 11–60). Київ: Ін-т педагогіки і психології професіної освіти АПН України.

Зязюн, І. (голов. ред.) (2000). *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: збырник наукових праць, Вип. 5*. Львів: Світ.

Иванов, В. (1883). Харьковские коцарки. *Статистический листок, 8,* 134.

Иванов, В. (1887). *Корзинщики г. Харькова*. Харьков: Тип. «Южного Края». (Оригінал друкованого документу зберігається в ХДНБ ім. В. Короленка)*:*

Иванов, В. (ред.) (1878). *Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: Очерки по этнографии края, Т. 1,* (сс. 889–1012; 1009–1012). Харьков: Харьковский губернский статистический комитет.

Извлечение из отчета министерства народного просвещения за 1858 год. Частное и домашнее воспитание (1859). *Журнал Министерства Народного Просвещения*, *CIII*, 125–126.

Излечение из отчета по Кролевецкому кустарно-ткацкому складу за 1903 год. (1904). *Земский сборник Черниговской губернии, 8,* 137–142.

Иконников, В. (1884). *Историко-статистические записки об учебных и учебно-вспомагательных учреждениях Императорского Университета Св. Володимира (1834–1884*). Киев.

Исаев, А., Пономарев, Н. (1896). *Краткий обзор кустарных промыслов по 1896 год*. Санкт-Петербург.

Историко-статистический очерк общего и специального образования в России (1884). Санкт-Петербург.

Историческая записка Общества Изящных Искусств от 28 февраля 1865 по 28 февраля 1875 года (1875). *Отчёт Общества Изящных Искусств за первое десятилетие (1865–1875).* Одесса: Тип. П. Францова.

Исторический обзор деятельности Харьковского общества распространения в народе грамотности 1869–1909 гг. (1911). Харьков: Тип. Д. И. Сытина.

Исторический очерк русской школы (1900). Москва: Тип. А. Мамонтова.

Іваненко, С. (2018). *Українське мистецтво в дослідженнях представників Харківської мистецтвознавчої школи першої третини XX століття* (дис. … канд. мист.: 26.00.01). Харків.

Іванова, Т. (2003). Культорологічний підхід до формування педагогічної майстерності. У Н. Ничкало, І. Зязюн, М. Лещенко, М. Солдатенко та ін. (ред.), *Педагогічна майстерність у закладах професійної освіти: монографія,* (сс. 83–95). Київ: Ін-т педагогіки і психології професійної освіти АПН України.

Іванцев, Д. (1992). Обдарований Богом творець прекрасного. Спомини про давнього приятеля Григорія Крука. *Новий час, 6,* 2.

Іванчук, О. (1995). Вага народних шкіл в напрямі національного освідомлення мас. *Учитель, 4 (13),* 193–196.

Ілларіонов, В. (2011). Філософія освіти: перспективи розвитку в культурному просторі Слобідського краю. *Культурна спадщина Слобожанщини: збірник науково-популярних статей, 24,* 86–88.

Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. 1764–1914. Краткий исторический очерк (1914). Санкт-Петербург.

Історія декоративного мистецтва України: у 5 т., Т. 4: Народне мистецтво та художні промисли XX століття (2011). Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.

Історія декоративного мистецтва України: у 5 т., Т. 3: Мистецтво XIX століття (2009). Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.

Історія декоративного мистецтва України: у 5 т., Т. 4: Мистецтво XX століття (2006). Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.

Історія українського мистецтва: в 5 т., Т. 3: Мистецтво другої половини XVI-XVIII століть (2011). Київ: ІМФЕ ім. М. *Рильського НАН України.*

К 20-летию со дня открытия в Харькове школы рисования М. Раевской-Ивановой (1889). *Харьковские губернские ведомости, 11,* 2.

К 25-летию со времени открытия в Харькове первой рисовальной школы М. Раевской (1894). *Харьковские губернские ведомости, 24,* 2.

Кагамлик, С. (2005). *Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури: XVII–XVIII століття,* (сс. 18–35). Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.

Кагамлик, С. (2008). *Світло духовності і культури (З історії Києво-Печерської лаври XVII–XVIII століття*). Київ: Наш час.

Каган, М. (1961). *О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории.* Львів: Художник РСФСР.

Калениченко, Л. (1941). Народні художні промисли на України*. Архітектура Радянської України, 3,* 9–18.

Калініченко, Н. (2007). *Трудова підготовка учнів сільської школи в Україні. Друга половина XIX–XX століття: монографія.* Кіровоград: Імекс-ЛТД.

Калюк, М. (2017). Спільність геометричних орнаментів художнього ткацтва та народної вишивки Кролевеччини. *Збереження й популяризація традиційних ремесел: культурні практики: матеріали науково-практичної конференції,* (сс. 217–220). Кролевець; Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

Каменский, А. (1903). О народном просвещении и о главных сословиях в России. *Русская старина, Т. 115, Ч. XIX.*

Капіталів, С. (1973). *Західноєвропейська скульптура у XVII–XVIII століттях*. Москва: Знання.

Капраль, М. (2013). *Енциклопедія історії України, Т. 10: Т–Я*. Київ: Наукова думка.

Кара-Васильєва, Т. (2008). *Історія української вишивки*. Київ: Мистецтво.

Кара-Васильєва, Т., Чегусова, З. (2005). *Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого стилю»*. Київ: Либідь.

Карась, А. (2002). Кролевецьке ткацтво. *Кролевеччина, білі плями історії: збірник наукових праць*: *матеріали другої наукової конференції по краєзнавству,* (сс. 25–28). Глухів; Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

Карась, А. (2005). Роль земства у розвитку ткацтва. *Збереження історикокультурних надбань Сіверщини: матеріали четвертої науково-практичної конференції*, (сс. 135–138). Глухів; Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

Карась, А. (2008). *Кролевецьке ткацтво*. Глухів: РВВ ГДПУ.

Карась, А. (2004). Кролевецький рушник. *Рушник: символ, образ, знак: матеріали третьої науково-практичної конференції по краєзнавству* (сс. 8–13). Глухів.

Карась, А. (2006). Нові відомості про роботу Кролевецької ткацької артілі за часів війни. *З історії Сумщини* (сс. 80–88). Глухів: РВВ ГДПУ.

Карась, А. Кролевецьке ткацтво у 1920–1930-х роках. *Сіверщина в контексті історії України: матеріали шостої науково-практичної конференції* (сс. 191–193). Суми.

Карась, А. (2002). Кролевецьке ткацтво. *Кролевеччина, білі плями історії: збірник наукових праць: матеріали другої конференції* (сс. 25–28). Глухів.

Карась, А. (2006). Нові відомості про роботу кролевецької ткацької артілі за часів другої світової війни (1941–1945). *Історико-культурні надбання Сіверщини у контексті історії України: матеріали п'ятої науково-практичної конференції* (сс. 201–205). Глухів.

Карнацевич, В. (2005). *Раевская-Иванова Мария Дмитриевна: 100 знаменитых харьковчан,* (сс. 155–158). Харьков: Фолио.

Касьян, Т. (2016). *Організація навчання декоративно-прикладного мистецтва на Катеринославщині у другій половині XIX – початок XX століття* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Черкаси.

Каталог изделий вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских ученых мастерских и продаваемых через земский склад (1912). Санкт-Петербург.

Каталог рисовальных образцов Императорского Харьковского университета (1845). Харьков: Тип. ун-та.

Каченовский Д. И. (1864). Предложение пополнить Музей изящных искусств копиями худож. произведений и покупать альбомы по искусству. *Протоколы заседаний Совета Императорского Харьковского университета и приложения к ним, № 10,* 43–45. http://library.nlu.edu.ua/biblioteka/sait/Kahenovskiy-uk.pdf.

Каченовский, Д. (1870). *Указатель произведений, хранящихся в Музее изящных искусств при Императорском Харьковском университете. Скульптура: слепки со статуй и бюстов*. Харьков: Унив. тип.

Каченовский, Д. (1877). *Указатель произведений, хранящихся в Музее изящных искусств при Императорском Харьковском университете. Ч. 2.: Живопись. Масляные картины. Акварели и рисунки*. Харьков: Унив. тип. Відтворено з: http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/2132.

Кашуба-Вольвач, О. (2008). Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво, 4,* 40–42.

Кашуба-Вольвач, О. (2009а). Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво, 2,* 24–29.

Кашуба-Вольвач, О. (2009б). Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво, 3,* 132–135.

Кашуба-Вольвач, О. (2010). Навчальні програми Михайла Бойчука у першоджерелах. *Скрижалі. Декоративне мистецтва і дизайн. Науково-мистецькі студії, 1,* 15–19.

Кашуба-Вольвач, О. (2014). *Українська академія мистецтва. Історія заснування (березень-грудень 1917). Хронологія подій*. Київ: Фенікс.

Кашуба-Вольвач, О., Яворська, О. (2015). Українська академія мистецтва у спогадах Михайла Жука. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, 11,* 93–95.

Квітка-Основ'яненко, Г. (1956). *Твори: в 6 т. Т. 2*. Київ: Держ. Літ. Вид-во.

Кейван, І. (1996). *Українські мистці поза батьківщиною*. Едмонтон; Монреаль.

Кершенштейнер, Г. (1913). *Трудовая школа*. Москва: Тип. И. Сытина.

Кершенштейнер, Г. (1914). *Развитие художественного творчества ребенка, Т. 1*. Москва: Тип. И. Сытина.

Кікто, С. (2012). Становлення земських навчальних закладів Полтавщини (кінець XIX – початок XX ст.). *Педагогічні науки, 55*, 140–145.

Киприянова, З. (1908). *Художественное образование в школе и новые приемы его преподавания.* Санкт-Петербург: Тип. М. Александрова.

Кирилюк, Є. П. (ред.) (1982). *Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії, 1814–1861 рр.,* (сс. 371–432). Київ: Вища школа.

Кириченко, І., Новікова, З. (2017). Розвиток українського графічного мистецтва початку XX століття. *Первый независимый научный вестник, 18,* 10–14.

Кирпичников, А. (1889). Духовная жизнь Одессы. Одесса. Т. 36: 1794–1894. *Исторический вестник, 6,* 624–641.

Кирпичников, А. (1899). Очерк истории студенческих общежитий в Западной Европе и у нас. *Русская старина, 11,* 311–317.

Кирсанов, Ф. (1960). *Рисование и труд в школе: пособие для учителей: из опыта ра*боты. Львов: Учпедгиз.

Кисельова, Н., Попенко, Н. (уклад.) (1979). *Художні промисли України: альбом*. Київ: Мистецтво.

Кікто, С. (2016). Просвітницько-виховна діяльність земств (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Полтава.

Кілієвич, С. Академік, М. (1999). Ф. Біляшівський – перший директор Національного музею України. *Київська старовина, 4,* 80–86.

Кісь, Л. (1999). Особливості соціалізації дівчаток в українській сім'ї XIX – початку XX століття. *Етнічна історія народів Європи, 2,* 49–55.

Кісь, Л. (2012). Жіноча історія як напрямок історичних досліджень: становлення феміністської методології. *Український історичний журнал, 2,* 159–172.

Кісь, О. (2002). *Жінка в українській селянській сім'ї другої половини XIX – початку XX століття: гендерні аспекти* (автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05). Львів.

Кісь, Я. (1968). *Промисловість Львова у період феодадізму (XIII–XII ст.).* Львів: Вид-во Львівського університету.

Кішкурно, О. (2011). Студійний рух у Харкові наприкінці XIX – початку XX століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 3,* 109–112.

Клепко, С. (2006). *Філософія освіти в європейському контексті*. Полтава: ПОІППО.

Клименко, О. (1996). Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник за рік 1995, Кн. 3,* (сс. 161–170). Опішне: Молодь.

Клименко, О. (1993). До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник, Кн. 1,* (с. 421). Опішне: Молодь.

Клименко, О. (1998). Розвиток українського гончарства в XX столітті. *Народне мистецтво, 1/2,* 38–40.

Кобзаренко, Л. (2016). *Виховання морально-ціннісних орієнтацій студентів педагогічних коледжів засобами етнопедагогіки* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07). Київ.

Кобизький, І. (2007). Роль династії Риндіних у розвитку кролевецького ткацтва. *Кролевецький вісник, 18,* 7–9.

Ковалев, А. (2006). Формализация натуры в истории методов обучения изобразительному искусству. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2*, 114–120.

Коваленко, М. (2017). *Державне регулювання розвитку неформальної освіти в Україні* (дис. … канд. економ. наук: 08.00.03). Запоріжжя.

Коваленко, А. (1995). Художня різьба на Полтавщині. *Народна творчість та етнографія, 1,* 62–63.

Ковалено, А. (1995). Художня різьба на Полтавщині. *Народна творчість та етнографія, 1,* 62.

Коваленко, В. (2002). Диво – кролевецькі рушники. *Молодь України, 19*, 3.

Ковалинский, В. (2011). Школе Мурашко помагал Терещенко*. УИКЕНД, 46 (582),* 30.

Коваль, І. (гол. ред) (2015). *Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова. Історія та сучасність (1865–2015),* Одеса: ОНУ.

Ковальчук, В. (2005). *Формування культури праці учнів ПТНЗ художнього профілю* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Ковальчук, І. (2001). *Моральне виховання учнів українських шкіл Буковини (друга половина XIX – початок XX століття*) (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Івано-Франківськ.

Ковальчук, О. (1992). *Українське народознавство: книга для вчителя*. Київ: Освіта.

Ковальчук, О. (2002). Митець, педагог-новатор (До 120-річчя від дня народження М. Бойчука). *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці: збірник наукових праць Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, 9,* 250–263.

Ковальчук, О. (2003). Українська академія мистецтва: до 85-ої річниці заснування. *Образотворче мистецтво, 1,* 6–8.

Ковальчук, О. (2003а). *Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 рр*. (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.05). Київ.

Ковальчук, О. (2003б). Василь Григорович Кричевський. Митець і педагог (1873–1952) (До 130-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнографія, 1/2,* 42–46.

Ковальчук, О. (2004). З історії формування української школи живопису 1917–1941 років. *Мистецтвознавство України: збірник наукових праць Академії мистецтв України, 4,* 51–57.

Ковальчук, О. (2008). Київський інститут пролетарського мистецтва. 1930–1934. *Мистецтвознавство України: збірник наукових праць Академії мистецтв України, 9,* 27–37.

Ковешникова, Н. А. (2010). Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в XI – начале XX века. *Сибирский педагогический журнал, 8,* 198–204.

Ковешникова, Н. А. (2010). Промышленное развитие и художественно-промышленное образование в XIX – начале XX века (окончание). *Сибирский педагогический журнал, 10,* 285–292.

Ковпаненко, Н. (2005а). Бойчук Михайло Васильович. *Видатні діячі науки і культури Києва в історико-краєзнавчому русі України: Біографічний довідник, Ч. 1,* (сс. 84–90). Київ: Інститут історії України НАН України.

Ковпаненко, Н. (2005б). Нарбут Георгій Іванович. *Видатні діячі науки і культури Києва в історико-краєзнавчому русі України: Біографічний довідник, Ч. 2,* (сс. 76–83). Київ: Інститут історії України НАН України.

Ковпаненко, Н. (2010). *Архітектурно-мистецька спадщина України у вітчизняних історичних дослідженнях* (автореф. дис. … канд. іст. наук: 07.00.06). Київ.

Коврыгина, В. (1986). *Экономика, организация и планирование производства изделий декоративно-прикладного искусства и народных художественных промыслов*. Москва: Высшая школа.

Когут, З. (2004). *Коріння ідентичності*: *студії з ранньомодерної та модерної історії України.* Київ: Критика.

Кожевникова, М. (2013). Концепт «Роста-развития» у Дж. Дьюи как метод и результат. *Философия образования, 5,* 127–136.

Козирод, І. І., Шевельов С. С. (упоряд.) (1987). *Жук Михайло: Альбом*. Київ: Мистецтво.

Козлов, В. (1981). *Основы художественного оформления текстильных изделий.* Москва: Легкая и пищевая промышленность.

Козлова, О., Гребеник, Т. (2010). *Керівництво громадянським вихованням студентської молоді*. Суми: Університетська книга.

Козубовський, Д. (1997). *Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка.* Чернівці: Митець.

Коломійцев, В. (2001). *Пізнання культури*. Москва: Мистецтво.

Колос, С. (1947). *Художньо-промислова освіта на Україні,* (сс. 4–7). Київ: Методичний фонд Київського зонального науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури.

Комаров, В. (2009). Нотатки з історії та художнього життя Сум (XVIII – по XX століття). Художня освіта та мистецька практика кінця XIX – XX століть у місті Суми. *Художник у провінції: матеріали Міжнародної наукової конференції,* (сс. 181–187). Суми: Університетська книга.

Коменский, Я. (1982). Великая дидактика, содержащая универсальное искусство учить всех всему. В А. Поскунов (ред.), *Избранные педагогические сочинения: в 2 т., Т. 1,* (сс. 242–476). Москва.

Коменский, Я., Локк, Дж., Руссо, Ж.-Ж., Песталоцци, И. (1989). *Педагогическое наследие*. Москва: Педагогика.

Кондаков, Н. (1872). Наука классической археологии и теория искусства. *Записки Императорского Новороссийского университета, Т. 8,* 51–90.

Кондаков, С. (сост.) (1914). *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764–1914: в 2-х ч., Ч. II: Библиографическая. Список русских художников (к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств).* Санкт-Петербург.

Коновець, С. (2012). Теоретичні і методичні основи творчого розвитку майбутніх учителів образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах (дис. … д-ра пед. наук: 13.00.04). Київ.

Константинов, В. (2001). Випускники Української академії мистецтв у Межигір'ї. *Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці, 8,* 243–247.

Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах: 25.02.04 (2004). *Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України, 10,* 3-24.

Кордуба, М. (1899). Писанки на Галицькій Волині. *Матеріяли до українсько-руської етнології, Т. 1,* 168–210.

Кордубан, М. (2011). Використання методів виховання в домашній освіті в Україні (перша половина XIX століття). *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики, 14,* 102–105.

Кордубан, М. (2017). Форми діяльності гувернерів в Україні в першій половині XIX століттям. *Педагогіка та психологія: збірник наукових праць, 57,* 194–200.

Корж, Л. (1999). *Освітянська діяльність земств Харківської губернії (в кінці XIX – на початку XX століття)* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Корж-Усенко, Л. (2016б). Законодавча база в галузі вищої освіти України: ретроспективний аналіз. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки, 12,* 75–81.

Корж-Усенко, Л. (2016в). Інформаційний потенціал архівосховищ та інституту рукописів у вивченні історії вищої освіти України в кінці XIX – на початку XX ст. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 6 (60),* 172–180.

Корж-Усенко, Л., Мартиненко, Д. (2011). Контекстуальні особливості розвитку шкільництва України доби бароко: ракурс міжкультурних взаємовпливів. *Освіта регіону: політологія, психологія, комунікації, 2,* 383–386.

Корж-Усенко, Л., Мартиненко, Д. (2013). Розвиток освіти в Україні козацького періоду: контекст діалогу культур. Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. *Die Ukraine aus globaler Sicht: III Internationale virtyelle Konferenz der Ukrainistik,* (сс. 800–816). München, Berlin, Washington, D. C.: Verland Otto Sagner.

Королев, Ф. (1892). Кустарное гончарство в Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях. *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России.* Санкт-Петербург.

Король, А. (2016). Вища освіта України: етапи розвитку. *Науковий вісник МНУ ім. В. Сухомлинського. Педагогічні науки, 1 (52),* 93–97.

Коротковський, В., Ульяновський, В. (упорядн.) (1994). *З іменем святого Володимира: у 2-х кн*. Київ: Заповіт.

Корсун, Л. (2015). *Дива мистецького свята «Кролевецькі рушники–2015»: Сумщина, Кролевець,* (сс. 43–48). Нью-Йорк: Час і Події.

Корф, Н. (1875). Доклад почётного члена Московского университета барона Н. Корфа Бердянському уездному земскому собранию. *Народная школа, 2,* 34–46.

Корф, Н. (1878). *Руководство к наглядному обучению, Ч. II*. Москва.

Корф, Н. (1881). Сельскохозяйственное и ремесленное образование народа. *Весник Европы, 3,* 18–32.

Корф, Н. (1882). *Руководитель для воскресных повторительных школ: программа, конспекты, методические указания и домашние работы для всех уроков всего учебного года.* Санкт-Петербург.

Косачева, О. П. (сост.) (1876). *Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки.* Киев: Тип. С. В. Кульженко.

Костина, Е. (1964). Искусство Украины. В Ю. Колпинская и Н. Яворская (ред.), *Всеобщая история искусств, Т. 5: Искусство XIX века,* (сс. 239–243). Москва: Искусство.

Костинъ, И. (1914). Педагогический ручной труд и ремесла в школахъ Министерства Народного Просвещения. *Художественно-педагогический журналъ, 12/13,* 177–201.

Костинъ, И. (1914). Педагогический ручной труд и ремесла в школахъ Министерства Народного Просвещения. *Художественно-педагогический журналъ, 16,* 209–216.

Коцюбинський, М. (1962). *Твори: у 6 т., Т. 4,* (с. 20). Київ: Вид-во АН УРСР.

Кочереженко, Є. І. (1999). Вишивка Сумщини. *Народне мистецтво, 3/4,* 30–31.

Кочерженко, Є. (1991). Глинська керамічна школа. *Північне Лівобережжя та його культура XVIII – поч. XX ст.: тези доповідей та повідомлень*

наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження історика мистецтва Ф. Ернста (1891–1949), (сс. 78–80). Суми: Сумський художній музей ім. Н. Онацького.

Кочерженко, Є. (2000). Кролевецький рушник. *Народне мистецтво, 3/4,* 2–3.

Кочерженко, Є. (2008). Втрачаємо кролевецький рушник. *Ярмарок*, *20,* 1–2.

Кравченко, Я. (2005). *Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час*. Львів-Київ: Оранта.

Кравченко, Я. (2010). *Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен*. Київ: Майстерня книги.

Кравченко, Я. (2015). Паризькі симпатії Михайла Бойчука. *День, 197/198, 30–31 (жовтень).* Відтворено з: https://day.kyiv.ua/uk/article/naprykinci-dnya/paryzki-sympatiyi-myhayla-boychuka.

Кравченко, Я. (2017). Охрім Кравченко: крізь життя. Вірність традиціям школи Михайла Бойчука. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва, 1,* 39–54.

Красніцька, Н. (2011). Григорій Павлуцький – дослідник українського та світового народного мистецтва. *Етнічна історія народів Європи, 35,* 62–67. Відтворено з: file:///C:/Users/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C/Downloads/eine_2011_35_12.pdf

Красюк, И. (2013). Художественное образование в университетах России в XIX – в начале XX ст. *Современное образование: новые методы и технологии в организации образовательного процесса: сборник материалов Международной научно-методической конференции,* (сс. 200–201). Томск: ТГУСУИР.

Красюк, І. (2012). *Нариси з історії розвитку художньої освіти в Україні в XIX – на початку XX ст*. Кривий Ріг: Видавничий дім.

Красюк, І. (2013). Питання якості навчання малювання в школах, гімназіях, училищах і університетах Російської імперії на початку ХХ ст. *Вища школа України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору: збірник наукових праць, Т. ІХ, 31 (51),* 529–537.

Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского (1898). Киев.

Краткий обзор 12-ти летней деятельности Подольского общества сельского хозяйства и сельскохозяйственной промышленности (1911). Винница.

Краткий отчет Императорского Новороссийского университета в 1869–1870 академическом году. Р. III: Университетская летопись (1870). *Записки Императорского Новороссийского Университета, Т. 5,* 23–50.

Краткий отчет о состоянии и деятельности Императорского Новороссийского Университета в 1877–1878 академическом году (1879). Одесса.

Крачківський, М. (1927). Архівна спадщина Київських цехів. У М. Грушевський та ін. (ред.), *Записки історично-філологічного відділу,* (сс. 262–286). Київ.

Крвавич, Д., Овсійчук, В., Черепанова, С. (2004). *Українське мистецтво*. Львів: Світ.

Кремень, В. (2003). Філософія освіти ХХІ століття. *Шлях освіти, 2,* 2–5.

Кремень, В. (2005). *Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати.* Київ: Грамота.

Кремень, В. (гол. ред.) (2008). *Енциклопедія освіти*. Київ: Юрінком Інтер.

Кремень, В., Ільїн, В. (2012). *Синергетика в освіті: контекст людиноцентризму*. Київ: Педагогічна думка.

Криволапов, М. (1997). З історії вищої художньої освіти в Україні. *Українська академія мистецтва: історія і сучасність: каталог*. Київ: Українська академія мистецтв.

Крижановська, О. (2011). Освіта й культура українських селян наприкінці XVIII ст. *Проблеми історії України XIX – початку XX ст., XIX,* 243–264.

Крип'якевич, І. (1926). Причинки до словника українських граверів. *Бібліографічні вісті, 4,* 22-26.

Крип'якевич, І. (ред.) (1994). *Історія української культури.* Київ: Либідь.

Крип'якевич, І., Луцик, Р., Максименко, Ф. (1971). Народні гравюри XVII століття. *Українське мистецтвознавство, 5,* 150–162.

Крицкалюк, О. (2002). Теоретичні положення щодо формування духовності особистості майбутнього митця засобами декоративно-вжиткового мистецтва. *Вісник Львівської академії мистецтв, 13,* 374–391.

Кричевський, В. (1997а). Нарбут в Українській академії мистецтв. С. Білокінь (вступне слово). *Образотворче мистецтво, 1,* 54–57.

Кричевський, В. (1997б). Нарбут в Українській академії мистецтв. *Образотворче мистецтво, 2*, 17–19.

Крищук, Б. (2012). *Педагогічна та культурно-просвітницька діяльність Товариства «Просвіта» на Поділлі (1906–1923 рр.)* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Хмельницький.

Кролевецьке вище професійне училище № 23 Сумської обл. (2017). Відновлено з: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B5_%D1%83%D1%87%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%89%D0%B5.

Кролевецькі кустарі (1928). *Всесвіт, 7,* 11.

Крук, Г. (1993). Мій шлях до різьби. *Перевал, 2*, 56–71.

Кудрик, Л. (2011). Завдання виховання у контексті ноосферної парадигми освіти. *Педагогічна думка, 1,* 52–61.

Кудрицький, А. (ред.) (1992). *Митці України: енциклопедичний довідник*. Київ: Українська енциклопедія ім. М. Бажана.

Кудрицький, А. (ред.) (1992). *Полтавщина: Енциклопедичний довідник*. Київ: УЕ.

Кузан, Н. (1998). *Виховання підлітків на традиціях народного декоративно-прикладного мистецтва Західної України* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Луганськ.

Кузнецов, М. *Винкельман. Новая философская энциклопедия: в 4 т., Т. 1–4*. Москва: Мысль.

Кузь, В., Руденко, Ю., Сергійчук, З. (1993). *Основи національного виховання: Концептуальні положення*. Умань: УДПІ.

Кулжинский, С. (сост.) (1899). Описание коллекции народных писанок: Лубенский музей Е. Н. Скаржинской. Москва: Поставщик Высочайшего Двора Т-во Скоропечатни А. Левенсон.

Кулик, О. (1958). *Українське народне художнє вишивання*. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

Кулікова, Л. (2007). Традиції античності освіти у вітчизняних навчальних закладах XVII – першої половини XIX ст. *Шлях освіти, 3,* 39–45.

Куліш, С. (2014). Формування науково-педагогічного колективу Харківського університету у першій чверті XIX ст. *Імідж сучасного педагога, 4*, 35–38.

Кульженко, С. (ред.) (1910). *Киево-Межигорская фаянсовая фабрика.* Киев: Тип. С. Кульженко.

Курило, В. (2000). *Освіта та педагогічна думка Східноукраїнського регіону у XX столітті.* Луганськ: ЛДПУ.

Курило, В. (2000). *Становлення і розвиток системи освіти та педагогічної думки Східноукраїнського регіону в XX ст*. (дис. ... д-ра. пед. наук: 13.00.01). Луганськ.

Курило, В., Подов, В. (1999). *Образование в Донбассе (XIX – нач. XX вв.)*. Луганск: ЛГПУ.

Курносова, Н. (уклад.) (2011). *Корифей української графіки*. Суми: Сумська обласна дитяча бібліотека ім. М. Островського.

Курсы ручного труда, педагогические и сельскохозяйственные для учителей и учительниц народных училищ Таврической губернии за 1890–1899 гг. (1899). Симферополь.

Курсы ткачества в г. Новой Басани, Козелецкого уезда (1908). *Земский сборник Черниговской губернии, 4,* 97–98.

Кустарная промышленность и ее нужды (1899). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Кустарные промыслы Подольской губернии (1916). Київ: Типо-Литография С. Кульженко.

Кустарные промыслы Харьковской губернии (1913). *Южный край*, *27 (август).*

Кустарный отдел на Полтавской сельскохозяйственной выставке 1909 года (1912). Полтава.

Лагутенко, О. (2004). Трикутник-виноград (Василь Кричевський). *Музейний провулок, 1,* 64-69.

Лагутенко, О. (2011). *Всевладність Краси. Графіка та живопис Михайла Жука*. Київ: Галерея НЮ АРТ.

Лагутенко, О., Лущик, С. (уклад.) (1994). *Книжкові обкладинки Михайла Жука: Каталог виставки*. Одеса: Одеський державний літературний музей.

Лазоренко, О. (2013). *Неформальна освіта дорослих в Україні у проектних розвідках*. Відтворено з: http://eastbook. eu/ua/2013/02/country-ua/neformalna-osvita-dorosluh-v-ukraini/19/02/2013.

Лаппо-Данилевский, К. (2017). Русская рецепция идей И. И. Винкельмана: хронология и специфика. Im von M. Kunze, K. Lappo-Danilevskij (Hrsg.), *Antike und Klassizismus – Winckelmanns Erbe in Russland:* Akten des internationalen Kongresses St. Petersburg, 30. September – 1. Oktober 2015, (ss. 11–38). Mainz; Ruhpolding: Verlag Franz Philipp Rutzen; Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Лаптев, В. (1996). *Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля)*. Москва: Искусство.

Лащук, Ю. (1968). *Українські гончарі*. Київ: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР.

Лащук, Ю. (1971). *Українська народна кераміка XIX–XX ст*. (дис. … д-ра мист.: Рукопис). Львів.

Лащук, Ю. (1993). *Українські кахлі IX–XIX століття*. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ Закарпатського обласного управління по пресі.

Лащук, Ю. (1999). Керамічний осередок у Глинську: Сумської обл. *Українське народознавство. Українське гончарство: національний культурологічний щорічник: науковий збірник за минулі літа,* 328–330.

Лебедева, В. (1973). Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти. *Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры,* 356–388.

Левицкая, М. (1915). Единая школа. (Доклад Г. Кершенштейнера на съезде общегерманского учительского союза). *Вестник воспитания, 4,* 213–229.

Левченко В., Левченко, Г (2012). Музей изящных искусств как учебно-вспомагательное учреждение при Императорском Новороссийском университете. *Вопросы музеологии, 2 (6),* 105–108.

Левченко, Г. (1929). *Кошикоплетіння*. Харків-Київ: Держвидав. України.

Линник, О. (укл.) (2014). Сумській області – 75 (1939–2014): рекомендаційний бібліографічний покажчик. Суми: Сумська обласна універсальна наукова бібліотека.

Липник, В. (2003). Школьные реформы в России. *Образование, 5,* 43–49.

Лисенко, О. (1990). *Просвіти Наддніпрянської України у дожовтневий період*. Київ: Інститут історії АН УРСР.

Лист Т. Шевченка до М. Костомарова. 1 лютого 1847 р. (1882). *Киевская старина, Кн. X*, 72.

Литвинець, Е. (2004). *Українське народне мистецтво. Вишивання і нанизування*. Київ: Вища школа.

Литвинов, А. (1899). Из Глухова. *Земский сборник Черниговской губернии, 11,* 118–123.

Литвинова, П. (сост.) (1878). *Южнорусский народный орнамент. Черниговская губерния Глуховский уезд, Вып. 1*. Киев.

Литвинова, П. (сост.) (1902). *Южнорусский народный орнамент. Черниговская губерния (Уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Сиверский и Стародубский), Вып. 2.* Харьков.

Лифшиц, М. (1986). *Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения: в 3 т., Т. 2,* (сс. 57–113). Москва: Изобразительное искусство.

Ліпатов, В. (1963). *Етюди з теорії західноєвропейського мистецтва*. Москва: Мистецтво.

Лісовський, Р. (1930). Спомини про Г. Нарбута. *Книголюб (Прага), 3,* 184–185.

Лысенко, С. (1900). Роменский уезд. *Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии, 2,* 347.

Лобановский, Б. (1996). О Михайле Бойчуке и «бойчукистах». *Византийский ангел, 2,* 47.

Лобова, О. (2010). *Формування основ музичної культури молодших школярів: теорія і практика: монографія*. Суми: ВВП «Мрія» ТОВ.

Логвин, Г. (2002). *З глибин. Гравюри українських стародруків XVII–XVIII століття*. Київ: Дніпро.

Логвиненко, Г. (2008). *Декоративная композиция*. Москва: Владос.

Ложкарь, О. (1992). Чи не час відновити забуте. *Подільська біржа, 21, 22 червня*.

Лозко, Г. (1995). *Українське народознавство*. Київ: Зодіак-ЕКО.

Ломакин М. (2014). Зарождение и развитие преподпапния декоративного рисунка в России. История и современность. *Традиционное прикладное искусство и образование, 2 (9),* 49–54.

Лосюк, П. (1979). *Декоративно-прикладное искусство в школе*. Київ: Радянська школа.

Лотман, Ю. (2001). *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века*). Санкт-Петербург.

Лукіянович, Д. (1912). Василь Шкрібляк. *Неділя, 29 (вересень).*

Луковська, О. (2006). Творча і педагогічна діяльність Василя Цьоня. *Народознавчі зошити, 31/2,* 164–166.

Лупій, С. (2012). Українська професійна кераміка першої половини XX століття. *Вісник Львівської національної академії мистецтв, 23,* 181–201. Відтворено з: http://ceramological-defect.com.ua/archives/270.

Ляхович, Е., Ревушкина, А. (1998). *Университеты в истории и культуре дореволюционного государства.* Томск: Томский университет.

Ляхоцький, В., Полтавська, Ю. (2009). Безсмертний дух традицій. Сторінки народження і розвиток унікального мистецького закладу. *Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн: науково-мистецькі студії, 1,* 41–52.

Мазепа, В., Азархін, А., Горський, В. та ін. (упряд.) (1988). *Естетичне виховання: довідник.* Київ: Політвидав України.

Мазина, Ю. (2012). *Национальные традиции декоративно-прикладного искусства в современном дизайне* (дис. … канд иск.: 17.00.04). Барнаул.

Макаренко, А. (1988). *О воспитании*. Москва: Политиздат.

Макаров, А. (1994). *Світло українського бароко*. Київ: Либідь.

Маланюк, Є. (1999). Нариси з історії нашої культури. *Українська культура, 1,* 6–8.

Малина, В. (1988). *Таланты Прибужья*. Одесса: Маяк.

Малина, В. (2006). *Народне мистецтво півдня України. Кінець XIX – поч. XX ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей* (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.06). Львів.

Малиніна, І. (2000). Перша художня школа в Україні (друга половина XIX сторіччя). *Зміст загальної середньої образотворчої освіти і підготовка вчителів образотворчого мистецтва: збірник наукових праць, 1,* 75–79.

Малиніна, І. (2000). Школи образотворчого мистецтва України кінця XIX – початок XX століття. *Матеріали науково-практичної конференції молодих вчених та викладачів за 2000 рік,* (сс. 19–20). Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Малиніна, І. (2003). Підготовка педагогічно-професійних кадрів у Харківської художньої школі (кінець XIX – початок XX століття). *Педагогіка та психологія: збірник наукових праць, 23,* 54–58.

Малиніна, І. (2005а). *Підготовка педагогічних кадрів у Харківській та Київський художніх школах України (друга половина XIX – початок XX ст.)* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Харків.

Малиніна, І. (2005б). Форми і методи практичної підготовки вчителів і педагогів-художників у Харківській та Київській художніх школах України (друга половина XIX – початок XX ст.). *Теорія та методика навчання та виховання: збірник наукових праць, 15,* 106–111.

Малєєва, Т. (2002). *Діяльність земських установ Полтавської губернії з розгортання традиційних українських промислів у період з 1864 по 1914 роки* (автореф. дис. … канд. іст. наук: 07.00.01). Кременчуг.

Мамчур, Н. (2012). *Виховання естетичних смаків у майбутніх філологів засобами народного декоративно-прикладного мистецтва в процесі позааудиторної роботи* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.07). Умань.

Манько, М. (2007). *Суми та сумчани у документах сучасників, Кн. 1,* (1655–1919 рр.). Суми: ВПП «Мрія»-1 ТОВ.

Маньковська, Р. (2012). Музей у дослідженнях Інституту історії України НАН України. *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць, 22,* 499–518.

Маркевич, А. (1890). *Двадцатипятилетие Императорского Новороссийского университета*. Одесса: Экономическая типография.

Мармазова, О. (1998). *Просвітницька діяльність земств в Україні (кінець XIX – початок XX століть)* (дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01). Донецьк.

Масленицин, С. (1982). Положительный опыт работы художникапрофессионала с мастерами народных промыслов. *Проблемы народного искусства*: *сборник статей,* (сс. 101–113). Москва: Изобразительное искусство.

Маслов, М. (2019). Модернізаційні процеси в українській дрібній промисловості в умовах формування індустріальної цивілізації (друга половина XIX – перша ретина XX століття). *Історія та географія, 49,* 34–38.

Масол, Л. (2002). Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах України. *Шкільний світ, 9,* 1–16.

Масол, Л. (2006). З*агальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія*. Київ: Промінь.

Матвійчук, І. (1911). Ткацькі вироби Кролевецького земського складу. *Рідний край, 25/26,* 24.

Мацишина, З. (2005). Виховні аспекти декоративно-прикладного мистецтва в педагогічній думці України початку XX століття. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: збірник наукових праць, 33,* 128–131.

Мацишина, З. (2006). Відродження декоративно-ужиткового мистецтва в педагогічних закладах України XIX – початку XX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: збірник наукових праць, 31,* 120–123.

Мацишина, З. (2007). Використання декоративно-ужиткового мистецтва в закладах освіти України кінця XIX – початку XX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: збірник наукових праць, 32,* 143–147.

Мацишина, З. (2012). *Виховання національної культури в учнів загальноосвітніх шкіл засобами декоративно-прикладного мистецтва (XIX – початок XX століття)* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Тернопіль.

Мацишина, З. (2013). Особливості професійних та промислових шкіл України кінця XIX – початку XX століття. *Науковий вісник НЛТУ України: збірник науково-технічних праць, 23 (18),* 344–348.

Мачача, Ю. (2013). Роздільне навчання у загальноосвітній і професійній школах (на матеріалах з'їздів російських діячів з технічної і професійної освіти 1889-1904 рр. *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка, 69,* 224–228.

Мейнард, Б. (1981). *Плетение: книга для учащихся*. Москва: Просвещение.

Мелик-Пашаев, А. (1981). *Педагогика искусства и творческие способности*. Москва: Знание.

Мельник, В. (2003). *Український декоративний розпис на уроках образотворчого мистецтва*. Тернопіль: Підручники і посібники.

Мельничук, Л. (2011). *Приватні мистецькі колекції XIX – XX століття у складі музейних зібрань Слобожанщини (особливості розвитку, культурно-історична і художня цінність, перспективи)* (автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.05). Харків.

Мельничук, Л. (2014). Українське мистецтво в художніх колекціях Слобожанщини. *Вісник ХДАДМ: теорія та історія мистецтва, 4/5,* 75–80.

Мельничук, Л. (2015). Колекціонування творів мистецтва як складова художнього життя. *Вісник ХДАДМ: теорія та історія мистецтва, 9/10,* 43–47.

Меморандум безперервної освіти Європейського Союзу. Відтворено з: http:// www.europians.org.ua/deyanel.html

Мердер, А. (1901). Шевченко и Буяльский домогаются вакансии учителя рисования в Киевском Университете: Публичная живописная школа Буяльского. *Киевская старина, (июнь),* 139–140.

Местная жизнь. Открытие художественнотехнических курсов художественной комиссии екатеринославского Научного общества (1910). *Южная заря, 1311, 8 (октябрь),* 4.

Метка, Л. (2004). Гончарство Харківщини середини XX століття. *Керамологічний журнал, 1 (11),* 103–111.

Метких, Л. (2020). *Николай Мурашко и его рисовальная школа. Страна знаний, 2.* Відтворено з: https://www.krainaz.org/2020-02/605-murashko

Миклашевский, В. (1972). *Вчера, позавчера (воспоминания художника).* Л.: Искусство.

Миллер, А. (1911). Лотос в Малорусском орнаменте. В П. Уварова (ред.), *Труды XIV археологического съезда в Чернигове в 1908 году, Т. 2,* (сс. 81–88). Москва: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко.

Минтус, Л. (2017). Передача знань та вмінь з переборного ткацтва молодому поколінню у ДПТНЗ «Кролевецьке ВПУ». *Культурна спадщина України сталий розвиток і національна безпека: матеріали наукової конференції,* (сс. 49–51). Глухів; Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

Мирончук, В., Ігошкін, Г. (2002). *Історія України*. Київ: МАУП.

Миропольский, С. (1890). *Дидактические очерки. Ученик и воспитывающее обучение в народной школе.* Санк-Петербург: Издание И. Скороходова.

Миропольська, Н. (2002). *Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: теорія і практика: монографія*. Київ: Парламентське вид-во.

Миропольська, Н. (2003). *Формування художньої культури учнів загальноосвітньої школи засобами мистецтва слова* (автореф. дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Київ.

Мисак, Н. (2005). Українська інтелігенція Галичини напередодні Першої світової війни: соціальне походження. *Військово-науковий вісник, 7,* 191–202.

Мисак, Н. (2016). Роль вищих навчальних закладів Галичини у процесі становлення української інтелігенції наприкінці XIX – на початку

XX століття. *Україна – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість, 9,* 5–16.

Митрополит Іларіон (І. Огієнко). (1964). *Релігійність Тараса Шевченка*. ВІННІПЕГ: Накладом Видавничої Комісії при Товаристві «Волинь».

Михайличенко, О. (2000). *Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX – початок XX століття*. Київ: Видавничий центр КДЛУ.

Михайлів, Ю. (1926). Фрагменти спогадів про Г. Нарбута. *Бібліологічні вісті, 3,* 46–51.

Михайлів, Ю. (1930). *Михайло Жук*. Харків: Рух.

Михайло Жук: Альбом (1987). Київ: Мистецтво.

Михайло Іванович Жук: 25 років художньої діяльності (1929). *Шквал (Одеса), 28*, 10.

Михайлова, О. (1947). *Малюнок как основа художественного образования в России (в XVIII – первой половине XIX в.).* Москва: Искусство.

Мітяшкіна, Т. (2009). *Формування національної художньої культури в майбутніх учителів початкових класів та образотворчого мистецтва засобами декоративної символіки* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Луганськ.

Міщанин, В. (2005). *Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX – XX століття): монографія.* Опішне: Українське народознавство.

Міщанин, В. (2007). *Гончарство північної групи малих осередків Опішненського гончарного району (друга половина XIX – XX століття)* (автореф. … дис. канд. іст. Наук: 07.00.01). Львів.

Міщанин, В. (2010). *Малобудищанське колгоспне гончарство (1930-ті – 1950-ті роки)*. Миргород: Миргород.

Міщанин, В. (2004). Збут виробів гончарями малих осередків Опішненського гончарного регіону наприкінці XIX – у першій половині XX століття. *Керамологічний журнал: Етнографія гончарства, 1 (11),* 110–118.

Модзалевский, В. (ред.) (1906–1908). *Труды Черниговской губернской архивной комиссии*. Чернигов: Тип. Губернского правления.

Модзалевский, Л. (1866). *Очерк истории воспитания и обучения с древнейших времён до нашего времени*. (Сост. по Шмидту, Раумеру и др.). Санкт-Петербург.

Молева, Н., Белютин, Э. (1967). *Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века.* Москва: Искусство.

Молева, Н., Белютин, Э. (ред.). *П.П. Чистяков. Письма. Записные книжки. Воспоминания (1838–1919)*. Москва: Искусство.

Молева, Н., Белютин, Э. (ред.) (1953б). *П.П. Чистяков. Теоретик и педагог*. Москва: Изд-во Академии художеств СССР.

Монтессори, М. (1916). *Руководство к моему методу*. Москва: Типо-литогр. И. Кушнерев и К.

Морачевский, В. (1903). *Промыслы и занятия населения. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества: Малороссия, Т. 7,* (сс. 185–186). Санкт-Петербург.

Мотиль, Р. (2014). Виробництво неполивяної кераміки*. Народознавчі зошити, 5 (119),* 998–1011.

Музей древностей и искусств Харьковского университета (1904). *Киевская старина, 2 (2),* 69–71.

Музей Кролевецького ткацтва (2019). Відтворено з: http://krolkultura.org.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=104&Itemid=83

Музиченко, Я. (2006). *Україна молода*. Відтворено з: https://www.umoloda.kiev.ua/number/752/169/27344/#

Муравьева, О. (2001). *Как воспитывали русского дворянина*. Санкт-Петербург.

Мурашко, Н. (1907). *Воспоминания старого учителя. Киевская рисовальная школа, 1875–1901*. Киев: Тип. С. Кульженко.

Мусієнко, Т. (1969). Тканини. *Історія українського мистецтва: у 6 т., Т. 4,* (сс. 265–275). Київ: УРЕ.

Найден, О. (1991). Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів. *Народна творчість та етнографія, 4,* 49–59.

Найденко, С. (2017). Техніки ручного перебірного ткацтва в кролевецьких рушниках. *Збереження й популяризація традиційних ремесел: культурні практики: матеріали наукової конференції,* (сс. 228–234). Київ: НАКККМ.

Намдамаров, Г., Скиба, О. (2001). Внесок народознавців Сумщини в українську етнографію та фольклористику. *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка, 4,* 19–22.

Нарбут в Українській Академії мистецтв (1997а). *Образотворче мистецтво, 1,* 54-57.

Нарбут в Українській Академії мистецтв (1997б). *Образотворче мистецтво, 2,* 17–19.

Народне мистецтво Галичини й Буковини (Народное искусство Галиции и Буковины и земский союз в 1916–1917 гг. войны) (1919). Киев: Типография художественно-ремесленной школы-мастерской печатного дела.

Народні художні промисли УРСР: довідник (1986). Київ: Наукова думка.

Наука і мистецтво: Українська академія мистецтва (2017). *Робітнича газета, 177, 5 (листопад),* 4.

Наулко, В. (1991). *Культура і побут населення України*. Київ: Либідь.

Національна доктрина розвитку освіти (2002). *Освіта України, 33,* 4–6.

Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2020 року. Схвалено Указом Президента України від 25 червня 2013 року №344/2013. Відтворено з: http://www.president.gov.ua/documents/15828.html

Некрасова, М. (1971). О развитии традиции в художественных промыслах. *Искусство, 12,* 35–41.

Некрасова, М. (1983). *Народное искусство как часть культуры: теория и практика.* Москва: Советский художник.

Неменский, Б. (1987). *Мудрость красоты: О проблемах эстетического воспитания.* Москва: Просвещение.

Немцова, В. (2004). *Изобразительное искусство Харьковщины: исторический очерк*. Харків: Регіон-інформ.

Нестеренко, О. (1959). *Розвиток промисловості на Україні: Ремесло і мануфактура*. Київ: Вид-во Академії наук УРСР.

Нестуля, О. (1991). *Дослідник народного мистецтва (С. Таранушенко). Репресоване краєзнавство (20–30-ті роки),* (сс. 173-178). Київ: Рідний край.

Нечипоренко, П. (1927). *Фабрики Розумовського на Посем'ї: записки історично-філологічного відділу: в 12 кн., Кн. 11,* (сс. 185–208). Київ: Українська Академія наук.

Никорак, О. (2004). *Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливост*і. *Ч. 1: Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України)*. Львів: Афіша.

Ничай, В., Бажанський, М., Салук, Я., Крайник, І. (ред.) (1931). *Альманах українського студентського життя в Кракові.* Краків.

Ничкало, Н. (2008). Неперервна професійна освіта: філософськопедагогічний аспект. *Професійно-мистецька школа у системі національної освіти: матеріали міжнародної науково-практичної конф*еренції, (сс. 13–22). Київ-Чернівці: Зелена Буковина.

Ничкало, Н. (2011). *Творчий розвиток особистості засобами мистецтва*. НАПН України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих. Чернівці: Зелена Буковина.

Ничкало, Н. (ред.) (2004). *Профтехосвіта України XX століття: енциклопедичне видання.* Київ: АртЕк.

Ничкало, Н., Лікарчук, І., Падун, Н. та ін. (упоряд.) (2004). *Профтехосвіта України: XX століття: енциклопедичне видання АПН України*. Київ: АртЕк.

Ніжнік, Г. (2017). *Кролевецький тканий рушник – нематеріальна культурна спадщина України.* Відтворено з: http://krolkultura.org.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=434&Itemid=73

Нікітчина, С. (2001). *З історії становлення та розвитку національної системи виховання: монографія.* Луцьк: Надстир'я.

Ніколаї, Г. (1999). *Методологія та технологія науково-педагогічних досліджень*. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка.

Ніколаї, Г. (ред) (2016). *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, *2 (8).* Суми.

Ніколенко, Л. (2016а). Науково-методичний супровід формальної, неформальної та інформальної освіти дорослих. *Післядипломна освіта в Україні, 1 (16),* 57–59.

Ніколенко, Л. (2016б). Професійний розвиток педагогів у формальній, неформальній та інформальній освіті дорослих: історико-педагогічний аспект. *Післядипломна освіта в Україні, 4 (163),* 24–27.

Нікуленко, С. (1997). *Становлення вищої художньої школи в Україні (1917–1934)* (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.05). Київ.

Німенко, Н. (2010). До історії українського орнаменту (Науковий доробок Г. Павлуцького очима М. Макаренка). *Актуальні питання вітчизняної та світової історії: збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції,* (сс. 209–212). Суми: СумДУ. Відтворено з: http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/7576.

Нова українська школа: Концептуальні засади реформування середньої школи (2016). Відтворено з: https://www.kmu.gov.ua/storage/app/media/reforms/ukrainska-shkolacompressed.pdf.

Нові уставы школьни (1885). *Батьковщина, 9,* 67–68.

Нога, О., Яців, Р. (1998). *Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова 1860–1998 рр*. Львів: Українські технології.

О возрасте, в каком могут лица мужского и женского пола вступать в звание Домашних Учителей и Учительниц (1836). *Журнал Министерства Народного Просвещения, 7,* 7–8.

О воспрещении принимать в должности по домашнему воспитанию иностранцев, неполучивших аттестатов от Русских университетов (1864). *Сборник постановлений по Министерству народного просвещения, Т. II,* (сс. 553–554). Санкт-Петербург: Тип. Императорской Академии наук.

О выдаче свидетельств на звание Домашней Учительницы (1834). *Журнал Министерства Народного Просвещения, 11,* 48–52.

О домашних наставниках, учителях и учительницах (1868). *Журнал Министерства Народного Просвещения, CXXXVIII,* 30–34.

О допущении воспитанников духовных семинарий к сокращенному специальному испытанию на звания учителя уездного училища и домашнего учителя (1871). *Журнал Министерства Народного Просвещения, CLVII,* 11–12.

О зачислении в действительную службу занятий домашних наставников и учителей за границею (1858). *Журнал Министерства Народного Просвещения, XCVIII,* 147–148.

О неблагоразумном и превратном домашнем воспитании детей. В примерах, по способу Сальцмана (1831). Санкт-Петербург: Тип. Императорской Российской Академии.

О пенсиях и единовременных пособиях Домашним Наставникам и Учителям. *Журнал Министерства Народного Просвещения (1853), LXXVIII,* 162–175.

О поддержании кустарных промыслов. Ткацкий промысел (1897). Приложение: Отчет губернской земской управы за 1895 г., (сс. 300–317). *Земский сборник Черниговской губернии, 1 (январь)*.

О преподавании рукоделия в народных училищах (1873). *Народная школа, 4,* 4–9.

О специальных испытаниях на звания учителя и воспитателя гимназий и прогимназий (1868). *Журнал Министерства Народного Просвещения*, *CXLXI*, 13–47.

О числе часов занятий в неделю в низших ремесленных школах с одним и двумя отделениями и порядке распределения уроков между заведывающими сими школами и мастерами-техниками (1908). *Циркуляр по Харьковскому учебному округу, 12,* 13–18.

Об обучении в частных домах чтению, письму и Арифметике (1835). *Журнал Министерства Народного Просвещения, 1,* 5–6.

Об утверждении рисунка медали для награждения Домашних Наставников и Учителей (1950). *Журнал Министерства Народного Просвещения, LXV,* 605.

Обзор деятельности земств по кустарной промышленности (1913а). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Обзор деятельности земств по развитию земледелия, промышленности и торговли (1913б). Санкт-Петербург: Изд-во ГУЗиЗ.

Обзор экономических мероприятий Харьковского земства (с 1900 по 1916 гг.). (1917). Харьков: Тип. Б. Бенгис.

Ободовский, А. (1835). *Руководство к педагогике, или науке воспитания.* Санкт-Петербург: Тип. К. Вингебера.

Овсійчук, В. (1995). *Бароко в образотворчому мистецтві, Т. 1,* (сс. 271–273). Київ: Мистецтво України.

Овсянникова, Н. (ред.) (1983). Краткий словарь по эстетике. Москва: Просвящение.

Овчаренко, Л. (2004). Гончарні школи містечка Глинськ Роменського повіту Полтавської губернії (кінець XIX – початок XX століття). *Український керамологічний журнал: Етнографія гончарства, 1 (11),* 119–132.

Овчаренко, Л. (2018). Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941) (автореф. дис. … д-ра іст. наук: 07.00.05). Київ.

Овчаренко, Л. (2008). Проблеми гончарної освіти на території Лівобережної України наприкінці XIX – на початку XX століття на прикладі діяльності Поставмуцької земської гончарної навчальної майстерні. *Історична пам'ять, 1,* 88–97.

Овчаренко, Л. (2011). Гончарна освіта в містечку Глинськ Роменського повіту Полтавської губернії (1918–1933). *Історичниа пам'ять: науковий збірник, 26,* 99-108. Відтворено з: chrome-extension://ilhapdfjlmhfdgdbefpine.

Овчаренко, Л. (2015). *Кам'янець-Подільський осередок гончарної освіти в Україні (1905–1933): монографія*. Опішне: Українське народознавство.

Огієнко, І. (1995). *Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу.* Київ: Воскресіння.

Огієнко, І. (2002). *Тарас Шевченко*. Київ: Наша наука і наша культура.

Огієнко, О. (2015). Методологічні орієнтири порівняльної педагогіки в умовах глобалізації. *Освіта для сучасності, Т. 2,* (сс. 359–367). Київ: Вид-во НПУ ім. М. Драгоманова.

Одоевский, В. (1855). *Избранные педагогические сочинения*. Москва: Учпедгиз.

Олексюк, М. (2015). *Формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій у процесі вивчення народних художніх ремесел* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04). Хмельницький.

Олексюк, О. (2014). Методологічний контур інтеграційних процесів у мистецькій освіті. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції,* (сс. 53–60). Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка.

Оленин, А. (2010). *Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств*. Санкт-Петербург.

Омельчук, В. (2001). *Розвиток освіти на Волині (друга пол. XIX – поч. XX ст.)* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Опалюк, О. (2002). *Декоративно-прикладне мистецтво*. Кам'янець-Подільський: МЕДОБОРИ (ПП Мошак М. І.).

Орел, Л. (2003). *Мальоване дерево. Наївний живопис українського села*. Київ: Родовід.

Орел, Л. (2003). *Українські рушники: історико-культурологічне дослідження*. Львів: Кальварія.

Орлов (сост.) (1911). *Новейшие и подробные программы испытаний на домашнего учителя или учительницы и начального учителя или учительницы с новейшими дополнениями и разъяснениями*. Санкт-Петербург.

Орлов, В. (2003). *Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: монографія*. Київ: Наукова думка.

Орлов, В. (2007). Педагогічні інновації в галузі мистецької освіти. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент: збірник наукових праць,* (сс. 33–38). Київ.

Орлов, Р. (2001). Прикладне мистецтво: церковне і народне. *Історія української культури,* (сс. 921–966). Київ.

Острогорский, А. (1896). Проект организации школьного отдела на Всероссийской промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. *Русская школа, IX–X,* 138–160.

Острогорский, А. (1897). *Образование и воспитание*. Санкт-Петербург.

Отич О. (гол. ред.) (2012). *Професійно-мистецька школа у системі національної освіти України: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 3–5 жовтня 2012 р., с. Мала Білозерка Запоріз. обл.* Запоріжжя: Дніпровський металург.

Отич, О. (2008). Педагогіка мистецтва: сутність та місце в системі наук про освіту. *Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал, 2,* 13–17.

Отич, О. (2009). *Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання* (автореф. дис. … д-ра пед. наук: 13.00.04). Київ.

Отич, О. (2011). *Розвиток творчої індивідуальності студентів професійно-педагогічних навчальних закладів засобами мистецтва: монографія*. Чернівці: Зелена Буковина.

Открытие Одесской школы рисования (1865). *Одесский весник, 114, 29 (май),* 3.

Отчет выставки прикладного искусства и кустарных изделий 19 февраля – 1 мая 1906 г. (1907). Киев: Тип. Работник. Відтворено з: http://www.etnolog.org.ua/

Отчёт о временных педагогических курсах для учителей народных школ Мариупольского уезда и города, 1910 г. (1910). Мариуполь.

Отчёт о временных педагогических курсах для учителей народных школ Мариупольского уезда и г. Мариуполя, 1914 г. (1914). Мариуполь.

Отчет о деятельности Глинской учебной гончарной мастерской за 1908 г. (1909). Ромны: Типография Дельберг.

Отчет о деятельности Екатеринославского Научного общества в 1907/1908 академическом году. Год девятый (1909). Екатеринослав.

Отчет о деятельности Полтавской губернской земской управы за 1898 год (1899). Полтава: Типо-литография И. Фришберга.

Отчет по кустарным промыслам за 1896 год (1897). *Земский сборник Черниговской губернии*, *1112 (ноябрь – декабрь),* (сс. 311–324). Чернигов: Тип. Губернского земства.

Отчет Полтавской Губернской Земской Управы за 1911 г. (1912). Полтава: Типо-литография И. Фришберга.

Отчет Роменской уездной земской управы за 1902 г. (1903). Ромны: Тип. бр. Э. и Н. Дельберг.

Отчет Роменской уездной земской управы за 1903 г. (1904). Ромны: Тип. бр. Э. и Н. Дельберг.

Отчет Роменской уездной земской управы по экономическому отделу за 1908 г. (1909). Ромны: Тип. Н. Дельберг.

Отчет Черниговской губернской ученой архивной комиссии за 1896–1902 гг. (1903). Чернигов: Тип. Губернского земства.

Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России (1915). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Отчеты по содержанию Опошнянского гончарного учебно-показательного пункта за 1912, 1913 и 1914 гг. (1915). Полтава: Тип. Губернского земства.

Очерк деятельности Черниговскаго губернскаго земства по содействию экономическому благосостоянию населения (1865–1902). Поднятие кустарных промыслов (1904). *Земский сборник Черниговской губернии, 8,* 86–106.

Ошурко, С. (2009). Декоративно-прикладне мистецтво і його навчально-виховний потенціал. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини, 1,* 152–158.

Павлова, О. (1998). Викладання історії мистецтва у Харківському університеті в XIX – на початку XX століть. *Вісник Харківського державного університету ім. В. Каразіна, 413 (30*), 121–126.

Павлова, О. (2001). Наукова і педагогічна діяльність Ф. І. Шміта – професора Харківського університету. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна, 526 (33),* 260–268.

Павлова, О. (2011). Включение информального образования в жизненные стратегии взрослых. *Человек и образование, 4 (29),* 64–67. Відтворено з: https://cyberleninka.ru/article/n/informalnoe-obrazovaniekak-sotsiokulturnaya-potrebnost-vzroslyh.

Павлова, Т. (2018). *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття* (дис. … докт. мист.: 17.00.05). Львів.

Павловский, А. (1892). Значения и успехи классической археологии. (Т. 57.: сс. 1–22). *Записки Императорского Новороссийского университета*.

Павловський, В. (1968). Українська державна академія мистецтва. *Нотатки з мистецтва (Філядельфія), 7,* 45–56.

Павловський, В. (1974). *Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість: монографія*. Нью-Йорк: Вільна Академія Наук у США.

Павлуцкий, Г. (1905). *Деревянные и каменные храмы. Древности Украины*, *Вып. 1*. Київ: Издание Императорского Московского Археологического общества. Відтворено з: http://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/Heritage/Pavlucki.html/

Павлуцький, Г. (1927). *Історія українського орнаменту*. Київ: Українська академія наук.

Павлюк, С., Горинь, Г., Кирчів, Р. (ред.) (1994). *Українське народознавство*. Львів: Фенікс.

Палієнко, М. (2005). *«Киевская старина» у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX століття*. Київ: Темпора.

Памятная книжка Екатеринославской губернии на 1867 год, Ч. 1, 2 (1867). Екатеринослав.

Паньок, Т. (2001). *Теоретичні і методичні засади підготовки майбутніх художників-педагогів у контексті розвитку вищої художньої освіти України (1917–1991* рр.) (дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Харків.

Паньок, Т. (2013). Становлення вищої художньої освіти на початку ХХ століття. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія: збірник статей, 39 (4),* 116–123.

Пархоменко, В., Пархоменко, О. (2005). *Нарис історії Глинська*. Відтворено з: https://storinka–m.kiev.ua/article.php?id=249

Пацалюк, І. (2009). Суспільно-соціальна роль образотворчого та декоративно-прикладного видів мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка, 1,* 183–187.

Первое десятилетие существования Сумской 2-й женской гимназии (1913). Сумы: Изд. А. Чорнобривченка.

Первый общеземский съезд по народному образованию 1911 г. в Москве, Т. 1: Доклады (1911). Москва: Изд-во И. Сытина.

Перебийніс, В. (1956а). Академія мистецтв у Кракові. *Визвольний шлях, 2,* 203–209.

Перебийніс, В. (1956б). Академія мистецтв у Кракові. *Визвольний шлях, 3,* 302–316.

Перебийніс, В. (1956в). Академія мистецтв у Кракові. *Визвольний шлях, 4,* 426–428.

Пересада, О. (2012). Діяльність Харківського земства в забезпеченні селян землеробським реманентом. *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди. Серія: Історія та географія, 45,* 151–157.

Перетятько, О. (2001). *Ідеї реформаторської педагогіки в діяльності приватних початкових та середніх шкіл Харківської губернії (1890–1917 рр.)* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Суми.

Перешило, І. (2008). *У Києві працювала Рисувальна школа Миколи Мурашка.* Відтворено з: https://www.radiosvoboda.org/a/1292678.html

Песталоцци, Й. (1961). *Избраные педагогические сочинения: в 3 т., Т. 1.* Москва: Изд. Академии педагогических наук РСФСР.

Петренко, Ю. (2004). Образотворче мистецтво у школі. *Посібник для вчителя, 12,* 50–51.

Петров, А. (2019). *Профессиональное образование и обучение работников (персонала): правовые основы,* (сс. 19–26). Москва: Юрайт.

Петровский, И. (1915). *Черниговская губерния в этнографическом, административном, экономическом, промышленном, учебном и других отношениях*. Чернигов: Тип. Губернского правления.

Петрюк, І. (1998). *Становлення і розвиток загальної середньої освіти на Буковині (кінець XVIII – початок XX століття)* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Чернівці.

Петрякова, Ф. (1991). Нові дані з історії фарфорового заводу у с. Волокитні Чернігівської губернії. *Північне Лівобережжя та його культура XVIII – початку XX століття: тези доповідей та повідомлень наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження історика мистецтв Ф. Ернста,* (сс. 30–32). Суми: Сумський художній музей ім. Н. Онацького.

Петрякова, Ф. (1995). *Волокитинський фарфоровий завод. Мистецтво України: Енциклопедія, Т. 1,* (сс. 379–340). Київ: Українська енциклопедія ім. М. Бажана.

Петрякова, Ф. (1898). *Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.).* Київ: Наукова думка.

Пещанський, В. (1925). *Давні килими України*. Львів: Діло.

Пивненко, А. (1990). *Художественная жизнь г. Харькова второй половины XIX – начала XX в. (до 1917 року)* (автореф. дис. … канд. искусств.: 17.00.04). Москва.

Пилипенко, І. (2016). Педагогічна система М. Бойчука в майстерні монументального живопису Української академії мистецтва. *Українська академія мистецтва: збірник дослідницьких та науково-методичних праць, 25,* 117–131.

Пилипчик, О. (1997). *Історія науки та освіти в Україні (найдавніші часи – перша третина XX ст.)*. Київ: Наукова думка.

Пирогов, Н. (1985). *Избранные педагогические сочинения*. Москва: Педагогика.

Пирумова, Н. (1992). Альтернатива (Об истории появления земств в России, их дела и возможности). *Родина, 8/9,* 26–29.

Пискунов, А. (1976). *Проблемы трудового обучения и воспитания в немецкой педагогике XVII – начале XX вв.,* (сс. 221–264). Москва: Педагогика.

Півоваров, О. (2002). *Становлення і розвиток світської середньої освіти на Лівобережжі та Слобожанщині (друга половина XVIII – перша третина XIX ст.)* (автореф. дис. … канд. іст. наук: 07.00.01). Харків.

Піддубна, О. (2009). *Народна художня творчість у фаховій підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Житомир.

Пінчевська, Б. (2012). Роль Краківської школи образотворчого мистецтва *та* Краківської Академії мистецтв *у* формуванні художньої освіти в контексті становлення та розвитку єврейського мистецтва в Східній Галичині та Україні в період 1900–1939 рр*. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 8,* 224–244.

Пінчевська, Б. (2013). *Творчість єврейських художників Східної Галичини (1900–1939): монографія*. Корсунь-Шевченківський: Всесвіт.

Піскунов, А. (1981). *Хрестоматія з історії зарубіжної педагогіки*. Москва: Просвещение.

Плавтов, Л. (1914). *Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии*. Чернигов: Изд. Черниговского губернского земства.

Плазовська, Л. (2013). *Декоративне мистецтво в практиці вчителя образотворчих дисциплін*. Київ: Кондор.

По вопросу о специальных испытаниях по Министерству Народного Просвещения. Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета, объявленное Сенату Управляющим Министерством Народного Просвещения, Товарищем Министром. 22 апреля (1868). *Полное собрание законов российской империи (1873). Собрание второе, Т. XLIII, № 45752,* (сс. 450–452). Санкт-Петербург.

По ткаческому промыслу (1897). *Земский сборник Черниговской губернии, 4 (апрель).* Приложение, (сс. 267–268). Чернигов: Тип. Губернского земства.

По Черниговской губернии. Ремесленные учебные заведения (1916). *Черниговская земская неделя, 4,* 7–8.

Побірченко, Н. (2007). Педагогічне краєзнавство: теоретико-методологічний аспект. *Педагогічна і психологічна науки в Україні: збірник наукових праць до 15-річчя АПН України: у 5 т. Т. 1: Теорія та історія педагогіки*. Київ: Педагогічна думка.

Побірченко, Н. (2012). Етнографія дитинства як предмет наукової рефлексії 20-х років. *Історико-педагогічний альманах, 2,* 13–17.

Побірченко, Н. (2002). *Питання національної освіти та виховання в діяльності українських громад (другатполовина XIX – початок XX століття).* Київ: Науковий світ.

Побожий, С. (2006). Из истории украинского искусствознания. Феномен Харьковской университетской школы искусствознания. В М. Пиотровский и А. Никонова (ред.), *Собор лиц: сборник статей,* (сс. 86–95). СПб.

Побожій, С. (2005). *З історії українського мистецтвознавства*. Суми: Університетська книга.

Побожій, С. (2015). Харківська університетська школа мистецтвознавства: історія, напрями, проблеми. *З історії українського мистецтвознавства: збірник статей,* (сс. 5-38). Суми: Університетська книга.

Поездка в именье И. Харитоненко (1905). В. П. Уварова (ред.), *Труды XII археологического съезда в Харькове 1902 г., Т. 1,* (сс. 373–375). Москва: Тип. А. Мамонтова.

Полатайко, О. (ред.) (2014). *Мистецька освіта у вимірах сучасності: проблеми теорії та практики. Наукова школа Ольги Пилипівни Щолокової: монографія.* Дніпропетровськ: Адверта.

Поліщук, В. (1991). Із неопублікованих щоденників. *Дзвін (Львів), 3,* 140–152.

Полное собрание законов Российской империи, Изд. III. Т. XII (1890). Санкт-Петербург.

Полное Собрание Законов Российской Империи: *собрание второе (с 12 декабря 1825 года по 28 февраля 1881 года)* (1830–1885). Санкт-Петербург: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е.И.В. Канцелярии.

Половко, І. (2009). *Статути в системі правового регулювання діяльності навчальних закладів на українських землях у складі Російської імперії у XIX ст.* Відтворено з: http:

//archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/App/2009_37/app-37_Polovko_I_V_(371-380).pdf

Положение о губернских и уездных земских учреждениях (1867). *Полное Собрание Законов Российской Империи, Т. XXXIX, Отд. 1.* Санкт-Петербург.

Положение о губернских и уездных земских учреждениях (1911). Санкт-Петербург.

Положение о губернских и уездных земских учреждениях 1890 г. Статья 24. (1892). *Полное собрание законов Российской империи: собрание 3, Т. XX,* (сс. 495–511). Санкт-Петербург.

Положение о домашних наставниках и учителях (1834). *Журнал Министерства народного просвещения, 8,* 19–36.

Положение о начальных народных училищах (1874а). *Сборник постановлений по Министерству народного просвещения, Т. V,* (сс. 262–282). Санкт-Петербург.

Положение о начальных народных училищах (1874б). *Сборник постановлений по Министерству народного просвещения, Т. VI,* (сс. 223–234). Санкт-Петербург.

Положение о попечительстве при Одесской школе ремесленных учеников (1904). *Сборник распоряжений по Министерству народного просвещения, Т. 14: 1898–1900,* (сс. 1173–1176). Санкт-Петербург.

Положение об испытаниях в учебных заведениях Министерства народного просвещения (1844). *Журнал Министерства народного просвещения*.

Положение об учителях рисования и черчения в гимназиях и уездных училищах, 5 июня 1832 г. (1832). Санкт-Петербург: Тип. Департамента народного просвещения.

Полтавський художній музей: Альбом (1982). Київ: Мистецтво.

Пономарев, Н. (сост.) (1902). *Обзор кустарных промыслов России*. Санкт-Петербург: Паровая Скоропечатня М. Гутзац.

Попик, О. (2003). *Розвиток художньої освіти на Поділлі в кінці XIX – на початку XX століття* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Попович, В. (1977). Архипенко у Франції. *Нотатки з мистецтва (Філядельфія), 17,* 5–18.

Порай-Кошица, А. (1913). *Женские промыслы. Кустарная промышленность России,* (сс. 405–420). Санкт-Петербург: Якорь.

Пошивайло, О. (1989). *З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX – на початку XX століть.* Опішне: Музей гончарства в Опішні.

Пошивайло, О. (1993). *Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна*. Київ: Молодь.

Пошивайло, О. (1993). *Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина*). Київ: Молодь.

Пошивайло, О. (1987). Гончарный промысел Украины: современное состояние и задачи пропаганды традиций. *Этнографическая наука и пропаганда этнографических знаний: материалы Всесоюзной научной конференции* (сс. 165–166). Омск.

Пошивайло, О. (2012). *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному: буклет*. Опішне: Українське народознавство.

Предметы кустарной промышленности на сельскохозяйственной выставке в г. Харькове (1881). *Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России, Вып. VII,* (сс. 97–101). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Прибєга, Л. (2002). Історія і сьогодення Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури: довідково-інформаційне видання,* (сс. 8–15). Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

Прибыльская, Е. (1928). Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине. *Вестник промышленной кооперации, 3–4*.

Придатко, Т. (1985). Деякі питання розвитку народних промислів. *Художні промисли: теорія і практика: збірник наукових праць,* (сс. 108–115). Київ: Наукова думка.

Примаченко, Я. (2017). *Цей день в історії*. Відтворено з: https://www.jnsm.com.ua/h/1218Q/.

Про затвердження Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді: Наказ МОН № 641 від 16 червня 2015 року. Відтворення з: http://osvita.ua/publishing/urok.

Про Національну стратегію розвитку освіти а Україні на період до 2021 року: Указ Президента України № 344/2013 від 25 червня 2013 року. Відтворено з: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/344/2013#Text

Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки: Указ Президента України № 580/2015 від 13 жовтня 2015 року. Відтворено з: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/580/2015#Text

Провідник по виставці краєвій у Львові (1894). Львів.

Програма майстерні монументального мистецтва 1922–1923 рр. М. Бойчука*. Образотворче мистецтво, 6,* 39.

Программы (примерные) предметов, преподаваемых в начальных народных училищах ведомства Министерства народного просвещения (1897). Одеса.

Прокоп, І. (2003). *Шкільна політика в Галичині в контексті європйських освітніх реформ XIX століття* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Івано-Франківськ.

Прокопович, Б. (1999). Проблеми підготовки майбутніх вчителів трудового навчання до ознайомлення учнів з художніми народними ремеслами. *Трудова підготовка в закладах освіти, 4,* 28–30.

Промисел домашній на Русі (1891). *Діло, 77,* 1–2.

Промисел і школи промислові (1891). *Народна Часопись, 114,* 1–2.

Пронина, И. (1873). О преподавании декоративно-прикладного искусства в XVIII в. *Русское искусство XVIII века: материалы и исследования,* (сс. 76–89). Москва: Наука.

Пронина, И. (1983). *Декоративное искусство в Академии художеств: из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века*. Москва: Изобразительное искусство.

Протокол заседания комиссии для разработки предложенного министерством вопроса о возможном широком привлечении учебных заведений и конкурсе графических искусств, установленных Академией Художеств (1911). Киев: Тип. И. Кумнерев.

Протокол заседания Совета университета Св. Владимира, 1-го ноября 1863 г. (1863). *Университетские известия, 1/9,* 1–36.

Протоколы заседаний Совета Императорского Новороссийского университета с 4-го января по 2-е марта 1874 года (1874). *Записки Императорского Новороссийского университета, Т. 13,* 1–86.

Протоколы заседаний Совета университета Св. Владимира 27 ноября, 18-го и 21-го декабря 1864 года (1865). *Университетские известия, 1,* 1–50.

Протоколы заседаний Совета университета Св. Владимира 3-го, 7-го и 9-го сентября 1865 года, с приложениями (1865). *Университетские известия, 10,* 1–30.

Протоколы заседаний Совета университета Св. Владимира 7-го и 12-го мая 1872 года (1872). *Университетские известия, 7,* 1–38.

Протоколы заседаний Совета университета Св. Владимира 7-го сентября, 24-го сентября и 8-го октября 1876 года (1876). *Университетские известия, 12,* 1–77.

Проць, Н. (2017). Фотографии из собрания Егора Кузьмича Редина в фондах Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. *Книга і бібліотека у мистецькому просторі міста: матеріали Всеукраїнської наукової конференції,* (сс. 107–118). Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Пругавин, А. (1895). *Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания.* Санкт-Петербург.

Прусевич, А. (1913). *Обзор данных о кустарных промыслах Подольской губернии,* (сс. 26–27). Каменец-Подольск.

Пурига, І. (2016). Кролевецький тканий рушник – нематеріальна культурна спадщина Сумщини. *Імплементація Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини: підсумки та перспективи*: *матеріали науково-практичної конференції,* (сс. 82–85). Київ: НАКККМ.

Пурига, І. (2017). Виготовлення, композиція і орнамент тканого кролевецького рушника у XIX та на початку XX століття. *Збереження й популяризація традиційних ремесел: культурні практики*: *матеріали наукової конференції,* (сс. 240–245). Кролевець-Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.

Пурига, І. (2018). *Кролевецькі рушники: історія, семантика, технологія*. Суми: Територія.

Путевые заметки. Отчет орд. проф. Ф. Струве о командировке его в Афины, Рим, Париж и Германию, с 1 июня по 1 октября 1868 г. (1869). *Записки Императорского Новороссийского Университета, Т. 3, 2/6,* 465–516.

Пчілка, Олена (2007). *Українські узори*. Новоград-Волинський. відновлено з видання 1927 року.

Радзіховська, О. (2005). Кондаков Никодим Павлович. *Професори Одеського (Новоросійського) університету: Біографічний словник, Т. 3,* (сс. 97–101). Одеса: Астропринт.

Радкевич, В. (1999). Інтеграція загальнохудожньої та професійної підготовки фахівців художнього профілю. *Педагогіка і психологія професійної освіти, 1,* 68–72.

Радкевич, В. (2000). Концепція професійно-художньої освіти. *Професійно-технічна освіта, 2,* 43–47.

Радкевич, В. (2007). Декоративно-прикладне мистецтво у змісті професійно-художнього навчання. *Kształcenie zawodowe: pedagogika i psychologia*. *Професійна освіта: педагогіка і психологія: польсько-український щорічник, IX*, 219–229.

Радкевич, В. (2008). Концептуальні засади розвитку професійнохудожньої освіти в Україні. *Kształcenie zawodowe: pedagogika i psychologia. Професійна освіта: педагогіка і психологія: польсько-український щорічник, X,* 127–132.

Раевская-Иванова, М. (1871а). Рисование для ремесленников. *Харьковские губернские ведомости, 5,* 2.

Раевская-Иванова, М. (1871б). *Метода преподавания рисования в Харьковской частной школе рисования и живописи*. Харьков: Типо-литография Х. Аршавской.

Раевская-Иванова, М. (1882). *Азбука рисования для семьи и школы*. Харьков: Типо-литография Х. Аршавской.

Раевская-Иванова, М. (1884). Художественно-промышленный музей в Харькове. *Харьковские губернские ведомости, 6,* 9–15.

Раевская-Иванова, М. (1894). *25-летие Харьковской школы рисования М. Раевской-Ивановой с 1869 по 1894 и отчет школы за 1893 год*. Харьков: Типо-литография Х. Аршавской.

Раевская-Иванова, М. (1895). *Опыт программы по преподаванию рисования в воскресных классах для ремесленников*. Харьков: Типо-литография Х. Аршавской.

Раевская-Иванова, М. (1896а). *Прописи элементов орнамента*. Москва: К. Тихомиров.

Раевская-Иванова, М. (1896б). *О преподавании рисования в наших общеобразовательных заведениях по американскому методу, совместно с рисованием с живых растений.* Харьков: Типо-литография Х. Аршавской.

Раевский, С. (1882). К вопросу об организации ремесленной школы. *Харьковские губернские ведомости, 8,* 2.

Раевской-Ивановой М. 21 февраля исполнилось 20 лет со дня открытия в Харькове школы рисования М. Раевской: хроника (1889). *Харьковские губернские ведомости, 1,* 2.

Разина, Т. (1985). *О профессионализме народного искусства.* Москва: Советский художник.

Распоряжения центрального управления министерства народного просвещения (1900). *Циркуляр по управлению Одесским учебным округом, 1/12*, 57–58.

Реброва, О. (2011). *Методологія і методи досліджень педагогічного мистецтва*. Київ: Національний педагогічний ун-т ім. М. Драгоманова.

Реброва, О. Є. (2013). *Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва*. Київ.

Регентюк, В.(1970). Кролевецкий орнамент. *Радянська Україна, 15,* 3.

Ревенок, Н. (2017). Стильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу XIX – початку XX століття у практиці мистецтвознавчих експертних досліджень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 3,* 174–179.

Ревенок, Н. (2014). *Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла*. Київ: НАКККіМ.

Ревенок, Н. (2015). Сучасні методи мистецтвознавчої та технологічної експертизи виробів з порцеляни та фаянсу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2*, 154–158.

Редин, Е. (1894). *Харьков – как центр художественного образования юга России*. (Класси для рисования, музей изящных искусств: сс. 17–36). Харьков: Тип. Губернского правления.

Редин, Е. (1901). *И. Бецкий и музей изящных искусств и древностей Харьковского Университета*. Харьков.

Редин, Е. (1904*). Музей изящных искусств и древностей Императорского Харьковского университета: К истории университета, Кн. 3,* (сс. 43–106). Харьков.

Редин, Е. (1905). Графиня Уварова. *Сборник Харьковского историко-филологического общества, 16,* 1–8.

Редин, Е. К. (ред.) (1903). *Альбом Выставки XII археологического съезда в Харькове*. Москва: Типо-литогр. Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн.

Резніченко, М. (2009). Підготовка вчителів образотворчого мистецтва в системі педагогічної освіти України (досвід та проблеми). *Наука і освіта, 4,* 86–92.

Репин, И. (1986). *Далекое и близкое*. Л.: Изд. Художник РСФСР.

Рерг, Л. (1927). Художній переборний тканий промисел на Україні. *Вісник промислової та промислово-кредитної кооперації України, 7,* 27.

Риженко, Я. (1928). *Килимарство та килими Полтавщини: (до виставки килимів Полтавського державного музею – 1 лютого – 15 березня 1928 року).* Полтава.

Рідні колоски: Читанка для молодших класів гімназії (1917). Київ: Вид. Т-ва Шкільної освіти.

Роєнко, С. (2011). Історіографічні аспекти розвитку приватних закладів освіти в Україні (XIX – початок XX століття). *Науковий вісник Донбасу, 4.* Відтворено з: file:///C:/Users/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C/Downloads/nvd_2011_4_15%20(1).pdf

Рождественский, С. (1902). *Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения, 1802–1902 гг.* (1902). Санкт-Петербург.

Рождественский, С. (1910). *Две записки М. Сперанского. Материалы для истории учебных реформ в России в XVIII–XIX вв.* Санкт-Петербург: Общественная польза.

Рождественский, С. (1912). *Очерки по истории систем народного просвещения в России в XVII–XIX вв., Т. 1.* Санкт-Петербург.

Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні (XIX – поч. XX ст.): нариси (1997). Київ: Радянська школа.

Розенталь, Э. (1987). Молодежь как проблема и проблемы молодежи. *Аргументы и факты, 36,* 7–8.

Ромазанов, Н. (1863). *Материалы для истории художеств в России*. Москва.

Романенко, Г. (укл.) (2012). *І на тім рушникові…: до 90-річчя заснування Кролевецької фабрики художнього ткацтва* Суми: Сумська обласна універсальна наукова бібліотека.

Романцов, С. (2006). *Витинанки: крок в минуле та сучасне*. Шостка: Сіверянщина.

Роот, Н. (сост.) (1913). *Ежегодник Министерства торговли и промышленности по вопросам художественно-промышленного образования, Вып. 1.* Москва.

Россия 1913 год: статистико-документальный справочник (1995). Санкт-Петербург: БЛИЦ.

Россия на Всемирной выставке в Париже, Ч. 2 (1902). Санкт-Петербург.

Ростовцев, Н. (1982). *История методов обучения рисованию*. *Русская и советская школы рисунка*. Москва: Просвещение.

Ростовцев, Н. (1981). *История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка.* Москва: Просвещение.

Ростовцев, Н. (1983). *Очерки по истории методов преподавания рисунка.* Москва: Изобразительное искусство.

Ростовцев, Н. (1973). *Академический рисунок. Курс лекций*. Москва: Просвещение.

Ростовцев, Н. (2000). *Методика преподавания изобразительного искусства в школе.* Москва: АГАР: РАНДЕВУ-АМ.

Ростовцов, П. (1851). О фабричной и заводской промышленности в Черниговской губернии. *Черниговские губернские ведомости, 37,* 323–326.

Росул, В. (1997). *Тенденції розвитку школи та педагогічної думки Закарпаття (XIX–XX ст.)* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Київ.

Рубан, В. (1990). *Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века*. Київ: Наукова думка.

Рубан-Кравченко, В. (2004). *Кричевські і українська художня культура XX століття*: *монографія: у 3 ч., Ч. 1: Василь Кричевський,* (сс. 1–704). Київ: Криниця.

Рудницька, О. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.

Рудницька, О., Михайличенко, О., Ніколаї, Г. (ред.) (2010). *Мистецька освіта в Україні: теорія і практика*. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка.

Рудницький, А. (1994). До історії архітектурної освіти в Західній Україні. *Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. Праці секції мистецтвознавства, Т. CCXXVII,* 346-357. Львів: Атлас.

Рудяченко, О. (2018). *Михайло Бойчук. Монументально розстріляні*. Відтворено з: https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2498365-mihajlo-bojcuk-monumentalno-rozstrilani-ii.html

Русакова, Л. (2014). Традиції приватної художньо-освітньої та громадської діяльності М. Раєвської-Іванової в Харківській художній школі другої половини XIX – початку XX століття. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи, 48,* 253–259.

Русакова, Л. (2014). Художественная школа и меценатство в Украине во второй половине XIX начала XX века. *Всероссийский журнал Вестник Академии знаний, 4 (11),* 60–64.

Русакова, Л. (2014). Художня освіта в Україні другої половини XIX – початку XX століття: історія та педагогічні пошуки. *Проблеми підготовки сучасного вчителя, 9 (2),* 279–285.

Русакова, Л. (2014а). Уплив творчої спадщини Т. Шевченка на розвиток приватної художньої освіти в Україні (кінець XIX – початок XX століття. *Збірник наукових праць ПНПУ ім. В. Короленка,* (сс. 157–163). Полтава: ПНАУ ім. В. Короленка.

Русакова, Л. (2016а). Становлення та розвиток приватної художньої освіти Катеринославщини періоду другої половини XIX – початок XX століть. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки, 147,* 216–223.

Русакова, Л. (2016б). Становлення вищої художньої освіти в Україні (друга половина XIX – перша третина XX століття). *Історико-педагогічний альманах, 1,* 15–31.

Русакова, Л. (2017). *Розвиток приватної художньої освіти в Україні (друга половина XIX – початок XX століття)* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Кропивницький.

Русановський, В., Вервес, Г., Гончаренко М. та ін. (ред.) (1994). *Культура українського народу*. Київ: Либідь.

Русов, А. (1899а). Изменения в сословном составе жителей Черниговской губернии во второй половине XIX века. *Труды Черниговской ученой архивной комиссии, 2,* 49–63.

Русов, А. (1899б). *Описание Черниговской губернии, Т. 2,* (сс. 305–377). Чернигов: Тип. Губернского земства.

Русов, А. (1914). *Краткая энциклопедия земского дела в его историческом развитии.* Киев: Издание «Кружка студентов Киева» Киевского коммерческого института.

Русова, С. (1908). Национальной украинской школе прежде и теперь. *Русская школа, 6,* 34–39.

Русова, С. (1911а). Загальноземський з'їзд в справах народної освіти. *Світло, 1,* 33–52.

Русова, С. (1911б). Українські земства в справі заведення народної освіти. *Світло, 3,* 32–57.

Русова, С. (1914). Нова школа. *Світло, 7/8,* 13–14.

Русова, С. (1997). *Вибрані педагогічні твори: у 2 кн., Кн. 1.* Київ: Либідь.

Русова, С. (2003). Нова школа. *Все для вчителя, 23,* 5–11.

Русова, С. (2014). Ручна праця в національній школі (доклад, прочитаний в інородческькій комісії 1-го загального російського з'їзду учителів, 23–30 грудня 1913 р.). *Світло, 6,* 61–62.

Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. (1914). Пертоград: Главное управление землеустройства и земледелия.

Рыбников, А. (1923). *Мелкая промышленность России. Сельские ремесленно-кустарные промыслы до войны*. Москва: Новая деревня.

Савін, Ю. (1993). Гончарство Поділля. *Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа, Кн. 1,* (сс. 301–304). Київ-Опішне: Молодь.

Савицька, Л. (2006). Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки (дис. … д-ра мистецтвознавства: 17.00.01). Київ. Мистецтвознавство: теорія і історія культури.

Савченко, Н. (2001). *Підготовка вчителя до формування естетичних орієнтацій молодших школярів на цінності народного мистецтва (в умовах позакласної діяльності)* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Луганськ.

Сайко, О. (2007). Український живопис кінця XIX – середини XX століття і Краківська академія красних мистецтв: характер взаємовпливів. *Вісник Львівського університету: Серія: журналістика, 30,* 167–170.

Самойленко, О. (2019). Інформальна освіта у системі особистісного та професійного розвитку дорослого. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» ім. Т. Шевченка. Серія: Педагогічні науки, 1 (157),* 188–194.

Самойлов, Ф. (2005). Павловський Олексій Андрійович. *Професори Одеського (Новоросійського) університету,* Т. 3, (сс. 436–437). Одеса: Астропринт.

Самойлов, Ф. (сост.) (1999). *Новороссийский университет в воспоминаниях современников*. Одеса: Астропринт.

Самойлович, В. (1972). *Українське народне житло (кінця XIX – початку XX ст.)*. Київ: Наукова думка.

Сапак, Н. (2006). *Художнє життя Півдня України кінця XIX – першої третини XX століття* (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.05). Київ.

Сапожников, А. (1834). *Полный курс рисования*. Санкт-Петербург.

Сафаралиева, Д. (Авт.-сост.) (1990). *Учебный малюнок в Академии художеств*: *Альбом*. Москва: Изобразительное искусство.

Сборник постановлений по Министерству народного просвещения 1855–1864 гг., Т. 3 (1865). Санкт-Петербург.

Сборник постановлений по Министерству народного просвещения, Т. 12 (1896). Санкт-Петербург.

Сборник постановлений по Министерству народного просвещения, Т. 6 (1878). Санкт-Петербург.

Сборник распоряжений по министерству народного просвещения, Т. VI (1901). Санкт-Петербург.

Сборник Херсонского земства, 11, 303–304 (1913).

Сбруєва, А. (1996). Освіта на Сумщині у XVIII–XIX ст. *Педагогічна Сумщина, 3,* –36.

Сбруєва, А. (1996). Українська національна система виховання. Історія розвитку та сучасність. *Педагогічна Сумщина, 2,* 3–7.

Сбруєва, А. (1999). *Порівняльна педагогіка*. Суми: Редакційно-видавничий відділ СумДПУ ім. А. С. Макаренка.

Сбруєва, А., Рисіна, М. (1998). *З історії національного шкільництва*. Київ: ІЗМН.

Сбруєва, А., Рисіна, М. (2000). Вітчизняна недержавна школа як джерело освітніх інновацій: до історії питання. *Педагогіка та психологія, 15,* 21–29.

Сбруєва, А. (1996). Освіта на Сумщині у XVIII – XIX ст. *Педагогічна Сумщина*, *3,* 3–6.

Сбруєва, А. (1996). Українська національна система виховання. Історія розвитку та сучасність. *Педагогічна Сумщина, 2,* 3–7.

Сбруєва, А., Рисіна М. (2000). *Історія педагогіки у схемах, картах, діаграмах.* Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка.

Свенціцька, В. (1965). Українська народна гравюра XVII–XVIII століть. *Народна творчість та етнографія, 5,* 47–50.

Свенціцька, В., Октович, В. (упор.) (1991). *Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців: альбом*. Київ: Мистецтво.

Свєнціцький, І. (1913). *Ілюстрований провідник по Національнім Музеєві у Львові*. Жовква: Друкарня оо. Василіян.

Свирида, И. (1987). *Польская художественная жизнь*. Москва: Наука.

Свирида, И. (1999). *Между Петербургом, Варшавой и Вильно: Художник в культурном пространстве. XVIII – середина XIX вв. Очерки.* Москва: ОГИ.

Світлична, О. (2004). Розвиток художньої освіти в Катеринославі (Дніпропетровську) середини XIX – початку XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірник наукових праць, 9,* 33–41.

Світлична, О. (2005). Становлення і розвиток художньої освіти в Катеринославі (Дніпропетровську) кінця XVIII – середини XIX століття. *Педагогіка вищої та середньої школи, 10,* 233–237.

Світлична, О. (2007). Художня комісія Катеринославського Наукового товариства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірник наукових праць, 12*, 147–159.

Світлична, О. (2008). Національні традиції у творчості дніпропетровських митців кінця XX – початку XXI століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірник наукових праць, 7,* 116–124.

Світлична, О. (2008а). Символістська творчість Михайла Сапожникова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірник наукових праць, 12,* 129–137.

Світлична, О. (2008б). Національні традиції у творчості дніпропетровських митців кінця XX – початку XXI століття. *Вісник*

Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірник наукових праць, 7, 116–124.

Селівачов, М. (2013). *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Київ: Фенікс.

Сельский учительский съезд (1870). *Учитель, Т. IX, 18*, 558–564.

Селезнев, В. (1894). *Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом (керамика). Вып. IV*. Санкт-Петербург: издатель К. Л. Риккер.

Селівачов, М. (2014). Про стилістичні зміни в орнаментиці українського народного ткацтва кінця XIX – XX століття. *Рушник: символ, образ, знак: матеріали третьої науково-практичної конференції по краєзнавству* (сс. 57–62). Глухів.

Семенов, В. (1903). *Россия. Полное географическое описание нашего отечества.* Санкт-Петербург.

Семенова, О. (2012). Народні ремесла українців середньої наддніпрянщини в кінці XIX – першій половині XX століття *Українознавство, 2* (*43*), 113–118.

Семеног, О. (2010). *Культура наукової української мови*. Київ: Академія.

Серебрякова, С., Кравченко, В. (2016). Т*еория и практика дополнительного профессионального образования в России и за рубежем*. Москва: Прометей.

Сесак, І. (1999). *Освіта на Поділлі: у 2-х ч., Ч. II: Середні навчальні заклади Поділля у другій половині XIX – на початку XX ст.* Кам'янець-Подільський: Абетка.

Сєрих, Л. (2010). Кролевецьке візерункове ткацтво. *Мистецтво в школі, 7 (19),* 41–46.

Сидоренко, Г. (1959). Килимарство Полтавщини. *Народна творчість та етнографія, 1,* 105–109.

Сидорович, С. (1957). До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславської області. *Матеріали з етнографії та художнього промислу, 3,* 44–46.

Сидорович, С. (1979). *Художня тканина Західних областей УРСР*. Київ: Наукова думка.

Силко, Р. (2016). Естетичне виховання дітей засобами образотворчого мистецтва у педагогічній спадщині С. Русової. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки, 135,* 57–59.

Силко, Р. (2008). Визначна роль Г. Земпера у становленні теорії прикладного мистецтва як важливої складової дизайн-освіти у другій половині XIX століття. *Наукові записки. Серія: педагогічні та історичні науки, LXXIX (79),* 161–168.

Ситняківська, С. (2009). Історичні особливості розвитку ремісничої освіти Півдня України кінця XIX – на початку XX ст. *Південь України: етно-історичний, мовний, культурний та релігійний виміри: доповіді II Міжнародної науково-практичної конференції,* (сс. 309–312). Одеса: Одеський національний морський університет.

Ситняківська, С. (2009). *Ремісничa освіта в Україні (друга половина XIX – початок XX століття* (автореф. … дис. канд. пед. наук: 13.00.01). Житомир.

Ситняківська, С. (2010). Ремісничі навчальні заклади півдня України у системі освіти України в XIX – напочатку XX століття. *Південний архів. Історичні науки: збірник наукових праць, 31/32,* 203–211.

Сірополко, С. (2001). *Історія освіти в Україні*. Київ: Наукова думка.

Січинський, В. (1923). Книжна графіка Роберта Лісовського. *Бібліографічнф вісті, 2,* 91–96.

Січинський, В. (1937). *Історія українського граверства XVI–XVIII століття*. Львів: Думка.

Скибневский, А. (1901). Ткацкое производство. *Энциклопедический словарь, Т. XXXIII*. Санкт-Петербург: Изд. Ф. Брокгауз, И. Эфрон.

Скильский, Д. (1973). *Изучение народного декоративно-ужиткового искусства в школе как средство развития творческих способностей*

учащихся (на материале искусств Прикарпатья) (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.02). Москва.

Скино, А., Ф. Фебрини (1873). *Школа рисования, черчения и перспективы для всех возрастов, теоретического и практического изложения правил.* Санкт-Петербург.

Скрипник, Г. (1989). *Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток*. Київ: Наукова думка.

Слабченко, М. (1925). *Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX ст.*: у 2 т. Одеса: Держвидав. України.

Сліпко-Москальців, К. (1930). *М. Бойчук*. Харків: Рух.

Слюсаренко, Н. (2009). *Становлення та розвиток трудової підготовки дівчат у школах України кінця XIX – XX століття: монографія*. Херсон: РІПО.

Смолій, Ю. (2003). Осередки селянського хатнього малювання Катеринославщини першої третини XX століття: до історії дослідження. *Студії мистецтвознавчі, 3,* 79–92.

Смолій, Ю. (2009). Писанкарство. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Смолій, Ю. (2011). *Хатнє малювання Петриківки другої половини XIX – першої третини XX століття (витоки, еволюція, художні особливості)* (автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.06). Київ.

Смолій, Ю. (2004). Мальовані печі Катеринославщини з альбому Миколи Валукіна. *Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття: збірник наукових праць,* 171–178.

Смолій, Ю. (2005). Мальовані печі Лівобережної Катеринославщини 1910 років. *Народне мистецтво, 1–2,* 28.

Смолій, Ю. (2005). Українські мальовані рушники першої третини XX століття: проблема імітації в народному мистецтві. *МІСТ: науковий збірник, 2,* 248–255.

Снагощенко, В. (2018). Університетський музей: традиційний та інноваційний підходи в освітній діяльності. *Молодий вчений, 11 (63),* 702–705.

Соколов, А. (1903). Гончарные кустарные учебные заведения (Отчет 1900–1901 гг.). *Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, Т. VII,* (сс. 51–68). Санкт-Петербург: Тип. В. Киршбаума.

Соколов, А. (1913). *Гончарное производство. Кустарная промышленность в России: Разные промыслы, Т. 1,* (сс. 159–175). Санкт-Петербург: Типо-литография «Якорь».

Соколюк, Л. (1979). Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системи художественного образования на Украине в XVIII в. В Т. Алексеєва (ред.), *Русское искусство второй половину XIX в.: материалы исследования,* (сс. 169–172). Москва: Наука.

Соколюк, Л. (1984). Про деякі методичні принципи Харківської художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової. *Декоративно-прикладне і монументальне мистецтво, 6–27.*

Соколюк, Л. (1987). *К истории художественной жизни Харькова. Эволюция Харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале XX века* (дис. … канд. иск.: 17.00.04). Москва.

Соколюк, Л. (1992). Видатна просвітниця, художник-педагог. *Образотворче мистецтво, 1,* 26–29.

Соколюк, Л. (2002). Художники-поляки в культурной жизни Харькова XIX – первой трети XX века. *Вісник ХДАДМ, 9 (Спецвипуск),* 139.

Соколюк, Л. (2004). *Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX століття)* (автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.05). Київ.

Соколюк, Л. (2005). Харківський університет як мистецький осередок в Україні першої половини XIX ст. *Культурна спадщина Слобожанщини: Культура і мистецтво: збірник науково-популярних ст*атей, *5,* 12–18.

Соколюк, Л. (2008). Студія Є. Шрейдера у Харкові. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 10,* 103–108.

Соколюк, Л. (2012). Шляхи становлення українського дизайну. В М. Яковлева (ред.), *Нариси з історії українського дизайну XX століття: збірник статей,* (сс. 85–110). Київ: Фенікс. Відтворено з: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_design_text.pdf

Соколюк, Л. (2014). *Михайло Бойчук та його школа*. Харків: Савчук О.О.

Солонина, П. (1898). Доклад члена управы П. Солонины о поездке в г. Кролевец для осмотра земской ткацкой мастерской (1898). *Земский сборник Черниговской губернии, 5,* 32–43.

Сохацька, Є. (2007). *Шевченкіана Івана Огієнка. «Молюся за ввесь Рідний Край…». Штрихи до життєпису Івана Огієнка та його культурологічної діяльності,* (сс. 132–145). Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М. І.

Сохацька, Є. (2008). Іван Огієнко про релігійність Тараса Шевченка. *Українська християнська культура*. Відтворено з: https://risu.ua/ivan-ogiyenko-pro-religiynist-tarasa-shevchenka_n67627

Спаська, Є. (1962). Господарство кролевецьких скупників Риндіних. *Український історичний журнал, 5,* 109–111.

Список ярмарок Черниговской губернии (1898). *Земский сборник Черниговской губернии, 6,* 1–92.

Станкевич, М. (2002). *Українське художнє дерево*. Львів: НАНУ, Інститут народознавства.

Станкевич, М. (2004). Утилітарність декоративного мистецтва. *Мистецтвознавство'04,* 9–18. Львів.

Станкевич, М. (2008). Декоративність. *Мистецтвознавство України, 9,* 217–222. Відтворено з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2008_9_25.

Станкевич, М. (2009). Духовність народного мистецтва: етноестетичний аспект. *Вісник Прикарпатського університету*. *Мистецтвознавство, 15/16,* 3–8.

Станкевич, М. (2011). *Українське художнє дерево*. Львів: Інститут народознавства НАН України.

Старченко, В. (2013). Вплив народного малярства на творчість професійних митців України XIX – початку XX століття. *Роль украиноведения в воспитании национального сознания и достоинства новой генерации украинцев*: *материалы Всеукраинской научно-практической интернет-конференции,* (сс. 17–20). Дніпропетровськ.

Стебельський, Б. (1991). *Ідеї і творчість: збірник статей та есе*. Торонто.

Степанович, Є. (1986). Мережа учбових закладів України у другій половині XIX – початку XX століття (початкові, середні та спеціальні). *Історичні дослідження. Вітчизняна історія: республіканський міжвідомчий збірник, 11,* 24–29.

Степовик, Д. (1982а). *Українська графіка XVI–XVIII століть: еволюція образної системи*. Київ: Наукова думка.

Степовик, Д. (1982б). *Українське мистецтво першої половини XIX століття.* Київ: Мистецтво.

Степовик, Д. (2011). *Унікальний внесок Тараса Шевченка в образотворче мистецтво: до 150-річчя упокоєння поета і митця Київська православна богословська академія.* Відтворено з: https://www.kpba.edu.ua/statti/1145-unikalnyi-vnesok-tarasa-shevchenka-v-obrazotvorche-mystetstvo.html.

Степовик, Д. (2012). *Українська гравюра бароко*. Київ: Кліо.

Степовик, Д. (2014). Тарас Шевченко та українське образотворче мистецтво: до 200-річного ювілею Т. Шевченка. *Мистецтво й освіта, 1 (11),* 2–8.

Столковська, Т. (2007). Бароко: краса перлини неправильної форми. Бачення світу та людини XVII століття. *Зарубіжна література в школі, 18,* 18–23.

Сторчай, О. (2010). *Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834–1924 рр.)* (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.05). Київ.

Сторчай, О. (2013). Художня школа-студія Наполеона Буяльського в досліджені Бориса Бутника-Сіверського. *Студії мистецтвознавчі, 3/4 (43/44),* 121–143.

Сторчай, О. (2014). Перша приватна Київська художня школа-студія Наполеона Буяльського (1850–1858 роки). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, 10,* 251–258.

Стрілець, О. (2011). *Формування у майбутніх учителів образотворчого мистецтва естетичного сприймання художніх творів засобами українського килимарства* (автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Струве, Ф. (1869). Путевые заметки. Отчет ординарного профессора Ф. А. Струве о командировке его в Афины, Рим, Париж и Германию. *ЗИНУ, Т. 3, 2/6,* 463–516.

Ступак, Ю. (1968). Микола Сумцов – дослідник народного мистецтва. *Народна творчість та етнографія, 6,* 34–37.

Ступарик, Б. (1995). *Розвиток шкільництва Галичини (1772–1939 рр*.) (дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01). Івано-Франківськ.

Ступарик, Б., Сабат, Н. (1997). Національна ідея в українській педагогіці XIX–XX століття. *Обрії, 2,* 24–25.

Сумцов, М. (1891). Писанки. *Киевская старина, Т. XXXШ,* 181–209.

Сумцов, Н. (1885). Досветки и посиделки*. Киевская старина, 9,* 159–171.

Сумцов, Н. (1890). Парубоцкие брацтва. *Киевская старина, 9,* 492–493.

Сумцов, Н. (1894). *Материалы для истории Харьковского университета*. Харьков.

Сумцов, Н. (1901). *Очерки народного быта. Из этнографическтй экскурсии 1901 г. По Ахтырскому уезду Харьковской губернии.* Харків.

Сумцов, Н. (1912). *Труды Ф. И. Шмита по истории искусства*. Харьков: Тип. и литогр. М. Зильберберг и С-вья.

Сумцов, Н. (1913). Безперчий [Некролог]. *Южный край, 20 (сентябрь),* 4.

Сумцов, Н. (1918*). Слобожане: Історично-географічна розвідка.* Харків.

Сумцов, Н. Ф. (1901). Труды Д. И. Каченовского по истории искусства. *Южный край, 690, 17 января.*

Сумцов, Н. Ф. (1901). Труды Д. И. Каченовского по истории искусства. *Южный край, 696, 18 января.*

Сусак, К. (1997). Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. В. Касіяна, його витоки, сучасні проблеми. *Писанка, 18,* 3–6.

Суха, Л. (1959). *Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX–XX ст*. Київ: Вид-во АН УРСР.

Сухомлинська, О. (1996). Русова в контексті розвитку педагогічної думки. У Є. І. Коваленко (відп. ред.), *С. Русова – видатний педагог, державний, громадський діяч: матеріали Всеукраїнських педагогічних читань, Кн. 1,* (сс. 1–7). *Початкова школа, 9,* 54–56.

Сухомлинська, О. (1999). Концептуальні засади розвитку історикопедагогічної науки в Україні. *Шлях освіти, 1,* 41–49.

Сухомлинська, О. (2001). Персоналія в історико-педагогічному дискурсі. *Шлях освіти, 4,* 10–15.

Сухомлинська, О. (2003). Історія педагогіки як наука і як навчальний предмет: актуальні проблеми. *Шлях освіти, 1,* 39–43.

Сухомлинська, О. (2005). Історико-педагогічне дослідження та його «околиці». *Шлях освіти, 4,* 43–47.

Сухомлинська, О. (ред) (1996). *Нариси історії українського шкільництва, 1905–1933*. Київ: Заповіт (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).

Сухомлинська, О. (ред). (1997). *Цінності в історичному розвитку школи в Україні,* (сс. 3–8). Київ.

Сухомлинська, О. (ред.) (2005). *Українська педагогіка в персоналіях: у 2 кн., Кн. 2: XX століття; Кн 1: X–XIX ст*. Київ: Либідь.

Сухомлинська, О. (2007). Методологія дослідження історико-педагогічних реалій другої половини XX століття. *Шлях освіти, 4,* 6–12.

Сухомлинська, О. (2008). Розвиток особистості і освіта: історичний вимір. *Освіта України, 42,* 6.

Сухомлинський, В. (1977). *Вибрані твори: у 5 т., Т. 4,* (сс. 471–476). Київ: Радянська школа.

Сухомлинський, В. (1978). *Ідея всебічного виховання в її історичному розвитку. Вибрані твори у 5 т., Т. 1,* (сс. 62–70). Київ: Радянська школа.

Сушко, В. (2007). Українське вишивання на Слобожаншині XIX–XX ст. *Народна творчість та етнографія, 6,* 66–70.

Танцюра, В., Пересада, О. (2013). *Історія Слобідської України*. Харків: ХНУ ім. В. Каразіна.

Таранушенко, С. (1927). *Згадка про Нарбута. Бібліологічні вісті, 1,* 106–107.

Таранушенко, С. (1928). *Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв.* Харків: Музей Українського мистецтва.

Таранушенко, С. (1929). Василь Кричевський. *Життя і революція, Кн. 1,* (сс. 168–184).

Таранушенко, С. (1929). Українські писанки як пам'ятки народного малярства: До постановки питання). *Наукові записки: праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури, 3,* 449–457.

Таранушенко, С. (1968). Килими. *Історія українського мистецтва в 6 т., Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття,* (сс. 364–372). К.: Голов. ред. УРЕ.

Таранушенко, С. (2011). *Українські народні меблі: фотоальбом*. Харків: Харківський приватний музей міської садиби.

Таранушенко, С. (2016). Мотиви старого українського мистецтва в творах Г. Нарбута. *Студії мистецтвознавчі, 2,* 88–106. Відтворено з: http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/2/88.pdf

Тарновский, М. (1915). Качановка. *Столица и усадьба, 40/41,* 5.

Татищев, В. (1887). *Разговор о пользе наук и училищ*. МОСКВА: Университетская тип. М. Каткова.

Творидло, М. (1934). *Домашній промисел і купецтво. Торговля і промисли, Ч. 1,* (сс. 13–16). Львів.

Телегей, Н. (2017). Художні та технологічні особливості кролевецького рушника. *Збереження й популяризація традиційних ремесел: культурні практики: матеріали наукової конференції,* (сс. 245–249). Кролевець-Київ: КАКККіМ.

Терських, Л. (2001). *Культурологічні основи розвитку системи освіти та педагогічної думки на Донеччині в кінці XIX – початку XX століття* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Луганськ.

Тименко, В. (2010). Теоретичні і методичні основи формування конструктивних умінь в учнів початкових класів (дис. … д-ра пед. наук: 13.00.02). Київ.

Тимків, Б. (2010). *Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова: монографія*. Івано-Франківськ: Нова Зоря.

Тимків, Б., Кавас, К. (1996). *Виготовлення художніх виробів з дерева, Ч. 1: Мозаїка. Випалювання. Розпис*. Львів: Світ.

Тимошик, М. (2007а). *Канадська Шевченкіана митрополита Іларіона,* (сс. 7–40). Київ: Наша культура і наука.

Тимошик, М. (2007б). Шевченкіана Івана Огієнка. *Дивослово, 3,* 33–37.

Титаренко, В. (2011). *Естетична культура сучасної молоді: українські народні промисли: монографія*. Полтава: Полтавський літератор.

Титарь, В. (2002). Пути развития художественного творчества на Слобожанщине в начале XX века. *Харьковский исторический альманах, 2,* 42–57.

Титов, Ф. (1924). *Стара вища освіта на Україні.* Київ.

Тихомиров, Д. (1875). Несколько слов о педагогических курсах. *Народная школа, 2,* 24–29.

Тітінюк, В., Старкова, А. (2011). Творча особистість М. Раєвської-Іванової в контексті освітнього та культурно-мистецького життя Харкова та України. *XVII Сумцовські читання: Комунікаційний підхід у музейній справі як відповідь на потреби соціуму*. Харків. Відтворено з: http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2011/article.html?n=89

Ткацкий промысел. Доклад управы (1896). *Земский сборник Черниговской губернии, 6 (июнь). Приложение: Журналы заседаний Черниговскаго губернскаго земскаго собрания XXXI сессии 1895 г.,* (сс. 130–137). Чернигов: Тип. Губернского земства

Ткацкий склад в Кролевце (1898). *Земский сборник Черниговской губернии*, *10 (октябрь)*. *Приложение. Отчет губернской управы за 1897 год. (Кустарные промыслы),* (сс. 219–234). Чернигов: Тип. Губернского земства.

Ткаченко, (2000). *Лебедія*. Суми: Слобожанщина.

Ткаченко, А. (2011). Професіогенетичний підхід у педагогічній біографістиці (на прикладі аналізу творчої спадщини А. Макаренка). *Імідж сучасного педагога, 3 (112),* 43–46.

Ткаченко, Б. (2000). *Лебедія*. Суми: Слобожанщина.

Ткаченко, В. (2009). Художня освіта в місті Суми в кінці XIX – XX століть. *Художник у провінції: матеріали міжнародної наукової конференції,* (сс. 68–75). Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка.

Ткаченко, О. (2013). Києво-Печерська лавра – осередок розвитку мистецької освіти (друга половина XVI – початок XIX століття). *Гуманітарний вісник, 28 (2),* 332–337.

Ткаченко, О. (2015). *Мистецька освіта в колегіумах Лівобережної України (XVIII – початок XIX століття*) (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Переяслав-Хмельницький.

Ткаченко, А. (2011). Професіогенетичний підхід у педагогічній біографістиці: (на прикладі аналізу творчої спадщини А. Макаренка). *Імідж сучасного педагога, 3 (112),* 43–46.

Товариство торгівельно-промислове «Сокільський Базар»: Календар «Просвіти», 1 (1909).

Турченко, Ю. (1956). *Київська рисувальна школа.* Київ: Вид-во АН УРСР.

Тюрменко, І., Горбула, О. (ред.) (2004). *Культурологія: теорія та історія культури*. Київ: Центр навчальної літератури.

Тютрюмов, А. (1871а). Обзор мероприятий земств по народному образованию за 25-летний период времени. *Русская школа, 7,* 176–196.

Тютрюмов, А. (1871б). Обзор мероприятий земств по народному образованию за 25-летний период времени. *Русская школа, 10,* 165–178.

Тютрюмов, А. (1871в). Обзор мероприятий земств по народному образованию за 25-летний период времени. *Русская школа, 12,* 130–149.

Тягнирядно, С. (2005). Задля відродження кролевецького рушника. *Кролевецький вісник, 6,* 2.

У сумских модельеров – два Гран-при (2016). Відтворено з: http://www.shans.com.ua/?m=nr&id=63669&in=604

Удовицька, Т. (2002). *Громадські і приватні вищі навчальні заклади в Україні (наприкінці XIX– на початку XX ст.)* (дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01). Харків.

Удріс, Г. (1993). *Український народний орнамент кінця XIX – початку XX ст. Народна творчість та етнографія, 1,* 53–58.

Удріс, І. (2000). Вітчизняне мистецтвознавство в контексті сучасної художньої освіти в Україні. *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: збірник наукових праць, 5,* 60–63.

Удріс, І. (2007). Університетська наука про мистецтво на Лівобережній Україні кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Луганського*

національного університету ім. Тараса Шевченка, 7, 155–163. Відтворено з: http://bo0k.net/index.php?bid=8179&chapter=1&p=achapter

Указатель Всероссийской кустарной выставки 190 г. (1902). Санкт-Петербург.

Указатель Второй Всероссийской кустарной выставки в Санк-Петербурге 1913 года, устроенной главным управлением землеустройства и земледелия (1913). Санкт-Петербург.

Украинский художественно-архитектурный отдел Харьковского литературно-художественного кружка (1913). *Колос юга (Елисаветград), 12 (март)*, 1.

Украинское народное творчество (1912): в 4-х сериях. Серия 4 (1). Древоделие: резные пряничные и кафельные формы и прочее. Москва.

Украинское народное творчество (1912): в 6-и сериях. Серия 1 (2). Резьба по дереву: предметы домашняго и хозяйственнаго обихода. Полтава.

Українська Академія Мистецтва (1917). *Робітнича газета, 125, 2 (вересень)*, 1.

Українська національна культура: минуле, сучасне, майбутнє (Програма) (1991). *Слово і час, 2*, 71–84.

Український відділ на Другій Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1916 року (1913). Ілюстрована Україна, *Ч. 11, 14 червня,* 5–6.

Ульяновська, С. (упор.) (1993). *Українська культура: Лекції за реадкцією Дмитра Антоновича*. Київ: Либідь.

Урванов, І. (1793). *Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основаннное на умозрении и опытах*. Санкт-Петербург.

Уроки грамматики в действии. Третье заседание. Игра во все глаголы вообще (1804). *Патриот: Журнал для воспитания, 4 (3),* 266–276.

Усатенко, Т., Усатенко, Г. (2003). Образно-символічна система орнаменту як чинник професійної компетентності фахівця. *Професійно-художня освіта України*: *збірник наукових праць, IV,* 46–56.

Устав гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения (1864). Санкт-Петербург: Тип. Рогальского и К.

Устав гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения (1871). *Журнал Министерства народного просвещения, 8,* 42–73.

Устав о общественном призрении (1857). *Журнал Министерства внутренних дел (1854–1857).*

Устименко-Косоріч, О. (2010). Молодіжний рух середини ХХ століття та особливості культурних процесів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, *1,* 167–169.

Утка, Л. (2002). *Народні ремесла Лебединщини*. Суми: Університетська книга.

Учебные заведения ведомства Министерства Народного Просвещения (1907)*. Справочная книга, составленная по официальным сведениям к 1-му января 1905 года,* (сс. 611–671). Санкт-Петербург: Издание Департамента Общих Дел Министерства Народного Просвещения.

Учебные округа (1890–1907). *Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Эфрона*. Санкт-Петербург.

Ушинський, К. (1983). *Про народність в громадському вихованні. Вибрані педагогічні твори: в 2-х т., Т. 1,* (сс. 43–103). Київ.

Фальборк, Г. (1901). *Учительские семинарии и школы. Систематический свод законов, распоряжений, правил, инструкций, программ и справочных сведени*й. Санкт-Петербург: Знание.

Фальборк, Г., Чарнолуский, В. (состав.) (1904). *Настольная книга по народному образованию: законы, распоряжения, правила, инструкции, уставы, справочные сведения и почее по школьному и*

внешкольному образованию народа. Санкт-Петербург: Типо-литография Б. Вольфа.

Фальборк, Г., Чарнолусский, В. (сост.) (1899). *Настольная книга по народному образованию. Законы, распоряжения, правила, инструкции, уставы, справочные сведения и пр. по школьному и внешкольному образованию народа: в 2-х т., Т. I*. Санкт-Петербург: Знание.

Фальборк, Г., Чарнолусский, В. (сост.) (1901). *Настольная книга по народному образованию. Законы, распоряжения, правила, инструкции, уставы, справочные сведения и пр. по школьному и внешкольному образованию народа: в 3-х т., Т. II*. Санкт-Петербург: Знание.

Фарфоро-фаянсовая промышленность (1987). *Украинская Советская Энциклопедия, Т. 1, Кн. 1,* (с. 458). Київ: Енциклопедичне видання.

Фарфоровский, С. (1910). Искусство в преподавании истории и рисования *Художественно педагогический журнал, 9*, 6–7.

Федевич, Л. (укл.) (2010). *Глинська кераміка 1900–1933: альбом-каталог*. Суми: Університетська книга.

Федевич, Л. (2001). Волокитинська порцелянова мануфактура як садибне виробництво. *Художній музей: минуле та сучасність: матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю заснування Сумського художнього музею ім. Н. Онацького,* (сс. 120–124). Суми: ДОУНБ ім. Н. К. Крупської.

Федевич, Л. (2005). Роль художнього музею у вивченні, збереженні та розвитку традиційного народного мистецтва. *Історія Глинської художньо-керамічної школи. Художній музей: збірник статей і матеріалів: до 85-річчя створення СХМ,* (сс. 37–50). Суми: Університетська книга.

Федевич, Л. (2005а). *Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Миклашевського: каталог колекції Сумського художнього музею*. Суми: Університетська книга.

Федевич, Л. (2008). Мистецькі прояви традицій українського Бароко і стилістики Ар Нуво в орнаментиці та формах глинської кераміки поч. ХХ ст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, 8,* 119–124.

Федевич, Л. (2010). *Історія діяльності Глинської гончарної навчальної майстерні Роменського земства в контексті загальнонаціональної та європейської культур початку ХХ століття: збірник наукових праць,* (сс. 123–128). Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського.

Федевич, Л. (2017). Традиції у сучасному народному мистецтві Сумщини (до 25-річчя Сумського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України). *Збереження й популяризація традиційних ремесел: культурні практики: матеріали наукової конференції,* (сс. 249–154). Кролевець-Київ: НАКККіМ.

Федевич, Л. (2001). Килими України. *Художній музей: минуле та сучасність: матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю заснування Сумського художнього музею ім. Н. Онацького*, (сс. 129–133). Суми: ДОУНБ ім. Н. К. Крупської.

Федевич, Л. (2008). Дудар Іван Петрович. *Енциклопедія Сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, Т. 8*, 501.

Федоренко, П. (1927). Лазаревський та культурні цінності Чернігівщини. *Український археологічний збірник, Т. 2,* (сс. 22–100). Київ: Українська академія наук.

Федоров, В. (ред.) (2004). *История России XIX – начала XX века*. Москва: Академия.

Фесенко, И. (1879). Десятилетний отчет Харьковской школы рисования и живописи. *Харьковские губернские новости, 2,* 2.

Філіппенко, Р., Куделко, С. (2008). *Є. К. Редін – професор Харківського університету: монографія*. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Фірсова, Л. (2001). *Формування естетичної культури майбутніх учителів засобами декоративно-прикладного мистецтва* (дис. … канд. пед. наук: 13.00.01). Кривий Ріг.

Фоменко, А. та ін. (ред.) (2001). *Дніпропетровськ: Минуле і сучасне: оповіді про пам'ятки культури Дніпропетровська, їх творців та художників*. Дніпро: ВАТ «Дніпрокнига».

Фоменко, В. (2002). Ранні київські гравюри типу «народних картинок» у системі української художньої культури. *Традиції та особистісне в мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань,* (сс. 7–11).

Фоменко, С. (2018). *Мінкультури провело круглий стіл у рамках «Create.Ukraine» щодо збереження та розвитку народних художніх промислів*. Відтворено з: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245479152&cat_id=245328989

Фомин, П. (1916). Церковные древности села Бездрика, Сумского уезда. *Церковные древности,* 196–209.

Фомина, Н. (1992). Уроки прошлого будущему. Художественное просвещение в России (1909–1912 гг.). *Искусство в школе, 3/4*, 28–32.

Фомичева, З. (1952). *А.Г. Венецианов-педагог*. Москва: Изд-во Акад. Художеств СССР.

Фомічова, Н. (2009). Регіональна специфіка формування професійно-мистецьких шкіл в Україні. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: збірник наукових праць, 9,* 63–67.

Формы свидетельств на звания Домашнего Наставника и Домашнего Учителя (1842). *Журнал Министерства Народного Просвещения, XXXV,* 121–128.

Фойгт, К. (1859). Историко-статистические записки об имп. Харьковском университете и его заведениях от основания университета до 1859 г. *Записка о кабинете рисования и живописи Императорского Харьковского университета от основания оного до начала 1859 года,* (сс. 122–124). Харьков: Тип. Университета.

Франчук, Т. (2006). Основи концепції «Нової школи» за С. Русовою через призму сучасної освітньої стратегії розвитку. *Просвітницька діяльність Софії Русової: збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного ун-ту. Серія соціально-педагогічна: матеріали Міжнародного наукового симпозіуму, присвяченого 150-річчю від дня народження, 1 (5),* 33–40.

Фридлендер, Г. (1970). Винкельман. В Ф. Константинова (ред.), *Философская Энциклопедия: в 5 т., Т. 5.* Москва: Советская энциклопедия.

Ханко, В. (1983). Кустарно-художній рух у Росії та промисли Полтавщини на зламі XIX–XX століття. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: дожовтневий період.* Київ: Наукова думка.

Ханко, В. (1983). О. Г. Сластіон і декоративне мистецтво та архітектура. *Народна творчість та етнографія, 6*, 36.

Ханко, В. (1990). Кустарні художні промисли та полтавське земство. *Народна творчість та етнографія, 1,* 61–66.

Ханко, В. (1991). Класичне різьбярство Полтавщини. *Мистецтво і освіта, 4,* 16–18.

Ханко, В. (1993). Осередки гончарства на Полтавщині*. Українське гончарство: науковий збірник за минулі літа, Кн. 1,* 412–413.

Харузина, В. (1914). *Приемы изучения явлкний материальной культуры (жилище, одежла, украшения, пища): курс леций, читаных в Императорском Московском археологическом институте, 2,* 191–190.

Харузина, В. (1914). *Этнография. Курс леций, читаных в Императорском Московском Археологическом Институте им. Николая II. (Вып. I: Приемы изучения явлкний материальной культуры: (Жилище. Одежла. Украшения. Пища)*. Москва: Издательство Императорского Археологического Института.

Харченко, О. (2015). *Становлення і розвиток художніх музеїв в Україні (кінець XIX – перша третина XX століття*) (дис. … канд. іст. наук: 26.00.05). Луцьк.

Хобта, Л. (2006). Суспільна значущість меценатства, благодійності та спонсорства: світовий контекст. *Український історичний журнал, 2,* 154–158.

Хоруженко, О. (2016). На Роменщині існує унікальне село, яке має майже тисячолітню історію. Відтворено з: https://sumy.today/na-romenshchyni-isnuye-unikalne-selo-yake-maye-mayzhe-tysyacholitnyu-istoriyu

Хохлова, Е. (1969). *Современная керамика и народное гончарство*. Москва: Легкая индустрия.

Хриков, Є., Курило, В. (ред.) (2013). *Методологічні засади педагогічного дослідження: монографія.* Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка».

Хрисанфова, Д. (2008). Традиции Харьковской художественной высшей школы и их отражение в эмблематике Харьковской государственной академии дизайна и искусств. *Вісних Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 6,* 139–144.

Хроника (1889). *Харьковские губернские ведомости, 2,* 2.

Хроника (1890). *Харьковские губернские ведомости, 7,* 2.

Цебрикова, М. (1893а). Страница к истории нашего женского домашнего воспитания в недавнюю старину. *Русская школа, Т. 1, 5/6*, 30–63.

Цебрикова, М. (1893б). Страница к истории нашего женского домашнего воспитания в недавнюю старину. *Русская школа, Т. 2, 7/8,* 28–56.

Циркулярное предложение о допущении воспитанников духовных семинарий к сокращенному специальному испытанию на звания учителя уездного училища и домашнего учителя (1871). *Журнал Министерства Народного Просвещения, CLVII,* 11–12. Санкт-Петербург: Тип. В. Балашева,

Циркулярное распоряжение начальствам учебных округов о неослабном участии гимназий, прогимназий и реальных училищ в объявляемых Императорской Академией художеств конкурсах по рисованию, черчению и моделированию, Февраль, 26, 1898 г. (1898). *Сборник распоряжений по Министерству народного просвещения (1899–1906).* Петербург: Тип. Имп. Акад. Наук.

Цуркан, К. (1919). *Мистецька освіта в галузі текстилю на Львівщині другої половини XIX – початку XXI ст. (історія, структура, художньо-методичні осоливості)* (автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.06). Львів.

Чабан, М. (2009). Кустарний відділ на виставці 1910 року в Катеринославі. *Народне мистецтво, 1/2,* 18–21.

Чарнолусский, В. (1911). *Земство и народное образование*. Санкт-Петербург.

Чекалевский, П. (1792). *Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге*. Санкт-Петербург.

Чепіга, Я. (1913). Передмова до проекту української школи. *Світло, 1,* 30–37.

Чепіга, Я. (1913а). Проект української школи. *Світло, 2,* 31–41.

Чепіга, Я. (1913б). Проект української школи. *Світло, 3*, 14–30.

Чепіга, Я. (1913в). Проект української школи. *Світло, 4,* 12–29.

Чепіль, М. (2001). *Теорія і практика формування національної свідомості дітей та молоді Галичини (друга половина XIX ст. – 1939* р.) (дис. … д-ра пед. наук: 13.00.01). Харків.

Черемных, Г. (2009). Художественный опыт студентов как фактор овладения методикой преподавания в дополнительном школьном образовании (кружки по декоративно-прикладному искусству). *Наука и школа, 1,* 46–48.

Черниговские писанки (1908). *Труды Черниговского Предварительного комитета по устройству XIV археологического съезда в г. Чернигове,* (сс. 176–178*).* Чернигов: Тип. Губернского земства.

Чернов, Б. (2010). Розвиток ідеї щодо методів навчання в історії педагогічної думки (кінець XIX – початок XX століття). *Рідна школа, 12,* 54–57.

Чириков, Г. (1877). *Записка о происхождении и составе Музея изящных искусств при Императорском Харьковском университете, Ч. II,* 233.

Членова, Л. (1980). *Олександр Мурашко. Альбом*, (сс. 5–20). Київ: Мистецтво.

Членова, Л. (2005). *Олександр Мурашко: Сторінки життя і творчості*. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова.

Чмелик, І. (2014). Вивчення та збереження етно-культурної спадщини карпатського регіону шляхом пленерних студій. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство, 28/29 (1),* 96–100.

Чорний, П. (1881). *Виставка господарсько-промислова в Коломиї*. Станіслав.

Чубинский, П. (1872). *Труды этнографическо-статестической экспедиции в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел, Т. VII, Вып. 1.* Санкт-Петербург.

Чугай, Р. (1979). *Народне декоративне мистецтво Яворівщини*. Київ: Наукова думка.

Чумаченко, М. (2009). Слобожанські килимові вироби. Коци. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. *Вісник ХДАДМ: збірник наукових праць, 3/4,* 75–79.

Чумаченко, М. (2010а). Вибійчані тканини в народних інтер'єрах Слобідської України. *Вісник ХДАДМ: збірник наукових праць, 4,* 64–66.

Чумаченко, М. (2010б). Вплив промисловості на виготовлення народних текстильних виробів на Слобожанщині. *Матеріально-художня культура: проблеми теорії і практики*: *збірник матеріалів*

міжнародної науково-методичної конференції, (сс. 167–169). Харків: ХДАДМ.

Чумаченко, М. (2007). Значення текстильних виробів у створенні художнього образу народного житлового інтер'єру Слобідської України. *Вісник ХДАДМ, 9*, 146–150.

Шалыганова, А. (2016). *Правление Харьковской общественной библиотеки, 1885–1918.* Харьков: Изд-во Федорко.

Шалыганова, А. (2017). Первые Шмитовские чтения в Харькове: к 140-летию со дня рождения академика Ф.И. Шмита и 30-летию Шмитовских чтений. *Книга і бібліотека у мистецькому просторі міста: матеріали Всеукраїнської наукової конференції,* (сс. 147–150). Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Шевнюк, О. (2004). *Культурологія*. Київ: Знання-Прес.

Шевченко, Є. (1999). *Українська народна тканина*. Київ: Артанія.

Шевченко, Л. (1954). *Соціалістичний побут і культура ткачів художньо-промислової артілі ім. 20-річчя Жовтневої революції (м. Кролевець)* (дис. … канд. іст. наук). Київ.

Шевченко, О. (2017). *Сумчанам рукоплескала Барселона*. Відтворено з: http://rama.com.ua/sumchanam-rukopleskala-barselona/#ad-image-0.

Шевченко, О. (2018). *Лариса Ванеєва: «Я відчула свою особисту причетність та відповідальність за долю кролевецького дива».* Відтворено з: http://rama.com.ua/larisa-vaneeva-ya-vidchula-svoyu-osobistu-prichetnist-ta-vidpovidalnist-za-dolyu-krolevetskogo-diva/#ad-image-0

Шеліхова, В. (2011). Особливості розвитку селянських господарств Чернігівської губернії у другій половині XIX століття. *Сіверщина в історії України, 4,* 282–285.

Шестаков, С. (2002). Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка. *100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: збірник наукових праць, XL,*

174–179. Відтворено з: http://uartlib.org/vzayemovpliv-profesiynogo-ta-narodnogo-mistetstva-na-prikladi-tvorchosti-ganni-sobachko-vasilya-dovgoshiyi-ta-yevmena-pshechenka/

Широцкий, К. (1914а). *Очерки по истории декоративного искусства Украины.* Киев: Тип. С. Кульженко.

Широцкий, К. (1914б). *Художественное убранство украинского дома*. Киев: Узд. Ж. «Искусство».

Широцький, К. (1917). Українська Академія Мистецтва. *Нова рада, 169, 22 (жовтень),* 1.

Шихов, К. (1995). З історії Катеринославської громади опікування жіночою освітою (1868-1888). *Регіональне та загальне в історії: тези Міжнародної наукової конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження Д. Яворницького та 90-ліття XIII археологічного з'їзду,* (сс. 191–192). Дніпропетровськ: Пороги.

Шкаруба, Л. (2005). Художественное мышление барокко. *Всесвітня література і культура в навчальних закладах України, 8,* 4–10.

Школьна, О. (2008). До питання розвитку виробництв промислової кераміки України (фарфор, фаянс, майоліка) кінця XIX – початку XX століття. *Культура народов Причерноморья, 143,* 79–86.

Школьна, О. (2009). Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. *Мистецькі обрії: збірник наукових праць, 2 (11),* 295–304.

Школьна, О. (2008). Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірник наукових праць, 8,* 119–134.

Шмагало, Р. (2001). Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів: (в аспекті народних традицій і запитів ринку): кінець XIX – початок XX ст. *Українська керамологія: національний науковий щорічник, 1,* 128–153

Шмагало, Р. (2005). *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції*. Львів: Українські Технології.

Шмагало, Р (2001). Проблема ідейності у мистецькій освіті (з українського мистецтвознавчого досвіду першої половини XX ст.). *Мистецтвознавство'2000*, 35–42. Львів: СКІМ.

Шмагало, Р. (1991). *Из истории развития Глинской художественно-керамической школы. Московское высшее художественно-промышленное уч-ще (б. Строгановское).* Москва: Деп. в Н.И.О. Информкультура Гос. Всерос. б-ки.

Шмагало, Р. (1992). Гончарний промисел та керамічні школи України кінця XIX – початку XX століть. (До історії питання). *Збірник ЛДІПДМ «Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика», 3,* 72–77.

Шмагало, Р. (1999). Роль музеїв у становленні художньо-промислової освіти України наприкінці XIX - початку XX ст. *Мистецтвознавство'99*, 79–92. Львів: СКІМ.

Шмагало, Р. (1999). Художньо-промисловий та образотворчий напрямки мистецької освіти Галичини кінця XIX - початку XX століття. *Вісник Львівської академії мистецтв, 112,* 113–123.

Шмагало, Р. (2001). Приватна митецька освіта в Галичині кінця XIX – початку XX ст. (становлення, напрямки розвитку, критерії ефективності). *Вісник Львівської академії мистецтв, 12,* 18–34.

Шмагало, Р. (2005). *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції*: *монографія.* Львів: Українські технології.

Шмагало, Р. (2018). Тарас Шевченко і українська мистецька освіта. *Вісник Львівської національної академії мистецтв, 35,* 5–21. Відтворено з: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/35/5-21_Shmahalo.pdf

Шмагало, Р. (ред.) (2002). *Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850–1950-і рр.).* Львів: Українські технології.

Шпак, О. (2006). *Українська народна гравюра XVII–XIX століття*. Львів: Інститут народознавства НАН України.

Шраг, І. (2004). Спомини про О. Русова. *Сіверянський літопис*, *5/6,* 59–62.

Штан, Г. (2017). Польская книга XIX – начала XX века в фондах Центральной научной библиотеки Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. *Книга і бібліотека у мистецькому просторі міста: матеріали Всеукраїнської наукової конференції,* (сс. 151–158). Харків: ХНУ ім. В. Каразіна.

Штанкіна, І. (2002). Бісерні вишивки як частина художнього та культурного життя дворянських маєтків на Чернігівщині кінця XVIII–XIX століття. *Скарбниця української культури, 2*, 76–77.

Штанкіна, І. (2004). Кахлі Чернігівщини у зібрання Музею українського народного декоративного мистецтва. У М. Селівачов (ред.), *Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття: збірник наукових праць*. Відтворено з: http://www.mundm.kiev.ua/SCIENCE/DOC/PROC04.HTM.

Штанкіна, І. (2004). Традиції народного мистецтва у бісерних роботахі кінця XVIII–XIX століть. *Скарбниця української культури, 4,* 41–46.

Шульга, З. (1997). Ткацький осередок в Глинянах. *Альманах, 1995/96,* 90–81.

Шульгин, В. (1860). *История университета Св. Владимира*: *сочинение В. Шульгина, ординарного профессора университета Св. Владимира*. СПб.

Шумілова, І. (2008). *Розвиток земських шкіл Північного Приазов'я: історико-педагогічний аспект.* Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД». Відтворено з http://dspace.bdpu.org/bitstream/123456789/154/1/Shumilova%20I.F.%20Rozvytok%20zems%CA%B9kykh%20shkil%20Pivnichnoho%20Pryazov%CA%BAya.%20Istoryko-pedahohichnyy.pdf

Шуст, Р., Тарнавський, Р. (2012). Історична наука у Львівському університеті: 350 років розвитку. *Вісник Львівського університету. Серія історична, 49,* 11–41.

Щепотьева, М. (1928). *Розписи хат в с. Ходоровцях на Кам'янеччині*. Київ: Вид. Всеукраїнської академії наук.

Щербак, В. (2005). Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки. *УАМ: дослідницькі та науково-методичні праці, 12,* 205–213.

Щербаківський, В. (1927). *Український килим (попередні студії).* Київ: Український музей.

Щербаківський, В. (1954). *Пам'яті Василя Григоровича Кричевського*. Лондон: Накладом української видавничої спілки.

Щербаківський, В. (1980). *Орнаментація української хати*. Рим: Богословія.

Щербаківський, В. (1995). *Українське мистецтво*. Київ: Либідь.

Щербань, О. (2003). Навчання гончарству в Опішному в кінці XIX – XX століттях. *Проблеми археології України. Збірник доповідей Міжнародної наукової конференції до 100-річчя XII археологічного з'їзду,* (сс. 141–143). Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Щербанюк, О. (2008). Василь Залозецький про наші ремесла і побут: до 175-річчя від дня народження. *Буковинське віче, 11,* 4.

Юдін, М. (2018). *Сумщина культурно-мистецька*. Суми: Мрія.

Юр, М. (2019). Педагогічна система Михайла Бойчука та розвиток її принципів у сучасному живописі. *Скрижалі. Декоративне мистецтво і дизайн. Науково-мистецькі студії, 1,* 36–40.

Юргевич, В. (1886). Об археологических разысканиях и открытиях в Южной России, предшествовавших учреждению Одесского общества истории и древностей. *Записки ООИД, 14 (1),* 27–52.

Юрова, Е. (1995). *Старинные русские роботы из бисера*. Москва: Истоки.

Юрченко, П. (1941). *Народное жилище Украины*. Москва: Изд-во АА СССР.

Юткевич, С. (1990). *Собрание сочинений: в 3-х т., Т. 1: Молодость*. Москва:

Искусство.

Яворская, Н. (1956). *Академия художеств и художественное образование на Украине во второй половине XIX века. Русско-украинские связи в изобразительном искусстве,* (сс. 60–78). Киев: Изобразительное искусство и музыкальная литература.

Якунина, Л. (1954). *Русские набивние ткани XVI–XVII вв*. Москва: Изд-во Государственного исторического музея.

Ямпольский, И. (1915). *Вторая всероссийская кустарная выставка и исследования по кустарной промышленности в России*. Петроград.

Яременко, М. (2002). *Сумщина пореформлена (1861–1916).* Суми: Університетська книга.

Ярмаченко, М. (ред) (2001). *Педагогічний словник*. Київ: Педагогічна думка.

Ярмаченко, М. (ред.) (1991). *Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні (X – початок XX століття): нариси*. Київ: Радянська школа.

Ястребов, В. (1895). Несколько слов о писанках. *Киевская старина, Т. 49,* 5–7.

Джерела іноземними мовами

Akademia Sztuk Piknych im. Jana Matejki w Krakowie. 180 lat tradycji (1999). Kraków.

Aksakov, C., Aksakov, I. (1885). *La Grande Encyclopedie, Vol l.* Paris.

Aksakov, I. (1987). *Grand Larousse en 5 volumes, Vol. 1.* Paris.

Aksakov, I., Aksakov, K. (1925). *Enciclopedia Italiana., Vol. 1*. Milano.

Aksakov, I., Aksakov, K. (1987). The Encyclopedia Americana international edition. *Complete in thirty volumes, Vol. 1*. Danbury.

Besanon, A. (1974). *Education et Societe en Russie dans le second tier du 19me siecle*. Paris.

Bilash, R., Lipinski, P. (1988). Church Artist. *Alberta Past. Edmonton, 4 (2),* 1–3.

Boichenko, M. A., Nykyforov, A. M., Hulei, O. B. (2020). General trends in art education development in the territory of Ukraine as part of the Russian empire in the second half of the 19th - early 20th centuries. *Journal of History Culture and Art Research, 9 (1),* 325–334. *(ISSN: 2147-0626). DOI: 10.7596/taksad.v9i1.2428.*

Boichenko, M. A., Nykyforov, A. M., Hulei, O. B. (2020). Genesis of the Idea of Using Folk Arts and Crafts Elements in Teaching and Upbringing in Classical Ukrainian and Western European Pedagogical Thought. *Journal of History Culture and Art Research, 9 (2),* 123–132. *(ISSN: 2147-0626). DOI 10.7596/taksad.v9i2.2579.*

Boichenko, M. A., Nykyforov, A. M. (2020). From the history of art education in Slobidska Ukraine second half of the XIX – beginning of the XX centuries. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2 (96),* 302–311. *DOI 10.24139/2312-5993/2020.02/302-31*

Boichenko, M. A., Nykyforov, A. M. (2020). Home schooling as an alternative to institutional forms of teaching decorative and fine arts in Ukraine in the XIX – early XX centuries. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах, 70 (1), 15–19. DOI 10.32840/1992-5786.2020.70-1.2

Boichenko, M. A., Nykyforov, A. M. (2020). Research of the life and creative path of the Ukrainian Academy of arts' founders by modern scientists: pedagogical essay. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах, 71 (1),* 18–23. *DOI 10.32840/1992-5786.2020.71-1.2*

Brykowski, R. (1974). Problematyki badan nad drewniana architektura cerkiewna w Karpatach. *Rocznik museum etnograficznego w Kracowie, 5,* 34–36.

Charewiczowa, L. (1929). *Lwówskie organizacje Zawodowe*. Lwów.

Chráska, M. (2007). *Metody pedagogickėho výzkumu: Základy kvantitativniho výzkumu*. Praha: Grada publishing.

Dutkiewicz, J., Jaleniewska-Ślesińska, J., Ślesiński, W. (1969). *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Piknych w Krakowie, 1895–1939.* Wrocław; Warszawa; Kraków.

Finkel, L., Starzyński, S. (1894). *Historya uniwersytetu Lwowskiego*. Lwów.

Flynn, J. (1988). *The University Reform of Tsar Alexander I*. Washington.

Galicyjski przemysł domowy na wystawie Wiedeńskiej 1890 (1890). *Lwów: Odbitka z «Przeglądu».*

Grankin, P. (2005). Lwowska Szkoła Przemysłowa: dzieje gmachów na tle historii zakładu. *Schola Architecturae. Budynki szkół architektury,* (pp. 31–46). Wrocław: Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej.

Guley, O. (2017). Development of personality by means of the decorative-applied arts of the North-Eastern Ukraine of the second half of XIX – the beginning of the XX century. *Theoretical and methodological foundations of art education in the context of European integration: Proceedings of the IV International Scientific Conference on Web Resources,* (pp. 173–174). Sumy, Ukraine.

Gvosdev, N. (2000). The Slavophiles Speak to America. *Journal of Church & State. Vinter, Vol. 42*.

Hankiewicz, Cl. (1894). *Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des WI.R. v. Fedorowicz in Okno*. Wien.

Hauke, W. (1988). *Die Geschichte des Schnitzhandwerks und der Waldnutzung in Oberammergau und im Werdenfelser Land im Vergleich zu anderen traditionellen Schnitzlandschaften*. München, Forstwess.

Hauswalde. Wykształcenie Przemysłowe w Galicji (1918)*. Odbudowa Kraju. Kraków, 1 (R.II),* 23–24.

Hornung, Z. (1976). *Majster Pinsel snecerz. Karta z dziejow polskej rzezby rokokowej*. Wroclaw.

Jackowowa, M. (1932). Lwowska Szkoła Sztuk Zdobniczych oraz Przenmysłu Artystycznego. *Barwa i Rysunek (dodatek do «Gazety Malarskiej»), 4,* 25–26.

Jak Uzdrowić Nasz Przemysł Stolarski? (1934). *Meblostyl. Krakow, 1 (2),* 4.

Jeleniewska-Ślesińska, J. (1959). Organizacja, urządzenie, wyposażenie. W J. Dutkiewicz (Red.), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895,* (p. 33). Wrocław.

Kappeler, A. (1991). The Ukrainians of the Russian Empire, 1860–1914. In *The Formation of National Elite's*. New York.

Kasparova, J. (2007). *Metodika tvorby školních vzdělávacích programů SOŠ a SOU*. Praha: Národní ústav odborného vzdělávání.

Korzh-Usenko, L. (2017). Self-realization of Ukrainian women in research, scientificpedagogical and artistic activities: the Ukrainian experience. In O. Novikova, O. Pronkevyč, L. Rudnyc'kyj, U. Schweier (Eds), *Ukraine und ukrainische Identität in Europa: Beiträge zur Standortbestimmung aus/durch Sprache, Literatur, Kultur,* (pp. 362–379). München: Verlag readbox unipress und Abteilung Open Publishing LMU.

Köstner, F. (1989). *Kirche im Koma*? Frankfurt am Main, Knecht.

Krycicski, W. (1926). *Rysunki odrкczne, zdobnicze i malarstwo dekoracyjne: nowe metody nauczania w szkoiach ryïnych typyw, wediug planyw Ministerstwa W.R.I.O.P.* Lwyw; Warszawa; Krakyw: Wyd-wo zakiadu narodowego imienia Ossolicskich.

Pallat, L. (Ed.) (1929). *Kunsterrieghung, Ergebnisse und Anregungen*. Leipzid: Quelle und Meyer.

Lewicki, J. (2005). *Między tradycją a nowoczesnością: architektura Lwowa lat 1893-1918,* (pp. 77–82). Warszawa: Neriton.

Lincoln, W.B. (1978). *Nicholas I: Emperor and Autocrat of All the Russias*. London.

Ludowy przemysł artystyczny w Polsce (1928). *Sztuka i Praca, 30.XII.1928,* 16–21.

Lukashevich, S. (1965). Ivan Aksakov 1823–1886. *A study in Russian thought and polities*. Cambridge.

Mankovski, T. (1937). *Lvovska rzezba rokokowa*. Lvov.

Matejko, J. (1873). Album Jana Matejki. Warszawa: Drukarnia S. Lewentala.

Dutkiewicz, J., Jeleniewska-Ślesińska, J., Ślesinski, W. (Opr.) (1969). *Materiały do dziejów Akademii sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939, Tom II, (p. 231).* Wrocław, Ossolineum.

Milner, J. (1993). A Dictionary of Russian and Soviet Artists, 1420–1970*. Sothebys Pubns.*

Nikiforov, A. (2017). *Theoretical and methodological foundations of art education in the context of European integration: Proceedings of the IV International Scientific Conference on Web Resources,* (pp. 8–9). Sumy.

Nikiforov, A. (2019). Charity and philanthropy in art education in Ukraine (second half of the XIX – beginning of the twentieth century). *The European Journal of Humanities and Social Sciences, 3 (6),* 66–69.

Odżywolski, S. Rzut oka na rozwój szkolnictwa premy słowego w Austryi z uwzglednieniem stosunków Galicyi (1885). *Czas, 12,* 34–37.

Petrova, Y. (1999). *Play and passion in Russian fine art*. St. Petersburg: Palace Editions.

Pevsner, N. (1940). *Academies of Art Past and Present*. London: Cambridge University Press.

Praceu czniówob owiązkowe. Rysunki (1877). *Sprawozdanie z Wystawy rolniczej i przemy słówejwe Lwowie 1877 r. Lwów, 1886,* 72-76; 115–119.

Prokopchuk, G. (1960). *Ukrainische Kunstschöpfer in Deutschland*.

Radkewycz, W. (1987). Kulturologiczne zasady kształcenia zawodowego we współczesnej szkole zawodowej. *Monografsczna seria wydawnicza – Biblioteka Pedagogiki Pracy Redaktor naukowy: prof. dr hab. Henryk Bednarczyk Ukazuje się od 1987 r.,* (pp. 234–238). Łączinie.

Radkewycz, W. (2008). Humanistyczne aspekty kształcenia artystycznego: Філософія педагогічної майстерності. У Н. Г. Ничкало та ін. (Ред.), *Filosofia mistrostwa pedagogicznego,* (сс. 211–218). К.; Вінниця.

Riasanovsky, N. (1959). *Nicholas I and official nationality in Russia. 1825–1855*. Berkley; Los Angeles.

Rzepinska, M. (1969). Sylwetka historyczna ASP w Krakowie. *Zeszyty Naukowe ASP (Kraków), 5,* 5-14.

Shkolna, O.(2008). Symmetry and harmony in porcelain forms. *Editors: George Lugosi and Denes Nagy and Oleg Bodnar. Book of Extended Abstracts of the International scientiic conference "Harmony of Forms and Processes: Nature, Society, Science and Art" 6 to 12 October 2008*. *Host Institution: L'viv National Academy of Arts and Lvav Organazation of National Association of Architects,* (pp. 202–205).

Sprawozdanie «Ligipomocy przemy slowej» (1914). *Lwow, 111.*

Sprawozdanie ze zgromadzenia tygodniowego, odbytego w dniu 11 listopada 1903 (1903). *Czasopismo Techniczne, 24,* 330–331.

Szewczenko, T. (1863). *Kobzarz.* Wilno: w Drukarni A. Syrkina.

Sztukanaw ystawie Lwow skiej w r. 1877. (1877). Wystawa Krajowa rolnicza i przemysłowa. Organ Komitetuw ystawy. *Lwów, 24,* 2–4.

Trojan, R., Mráz, B. (1996). *Malý slovníc výtvarnēho umění*. Praha: Nakladetelství Fortuna.

Tyrowicz, M. (1988). *Spotkania ze sztuką Lwowską*. *Pod Lwowskim niebem*. Lublin.

Tyrowicz, M. (1991). *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa. 1918–1939*. Wrocław.

Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowe (1899). Skład Uniwersytetu i program wykładów, 1884/1885–1898/1899.

Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowe (1918a). Skład Uniwersytetu, 1910/1911–1917/1918.

Uniwersytet im. cesarza Franciszka I we Lwowe (1918б). Program wykładów, 1910/1911–1917/1918.

Vavrovsek, B. (1926). *Cirkevni pamatky na Podkarpatske Rusi*. Praha.

Vucinich, A. (1970). *Science in Russian Culture 1861–1917*. Stanford.

Wdowiszewski, I. (1887). Wiadomości z zakresu przemy słubudowlanego, architektury, przemysłu artystycznego. *Czasopismo Techniczne, 4,* 42–46.

Whittaker, C. (1984). *The origin of Modem Russian Education. An Intellectual Biography of Count Sergei Uvarov / 1786–1855*. De Kalb.

Zaloziecky, W. (1926). *Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpatenländern*. Wien.

Zuk, R. (1996). *Tradition und Gegenwart. Ukrainische Kirchen in Nordamerika und Museumsprojekte in der Ukraine*. Ausstellung.

Katalog Krajowej wystawy rolniczej i przymyslowej we Lwowe (1877). Lwow.

Kerschensteiner, G. (1926). *Pojкcie szkoiy pracy*. Lwyw; Warszawa: Wyd-wo Atias.

Sowicski, M. (1930). *Nauczanie robyt rкcznych. Czкњж 2. Roboty z paperu, kartonu, tektury i pomoce naukowe*. Krakyw: Drukarnia J. Gablankowskiego.

Наукове видання

Никифоров Андрій Михайлович

Феномен декоративного мистецтва в історії художньої освіти України XIX – початку XX століття

Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020
Свідоцтво ДК № 231 від 02.11.2000 р.

Відповідальна за випуск: ***В. І. Шейко***
Комп'ютерний набір і верстка: ***І. А. Чистякова***

Здано в набір 20.11.2020 р. Підписано до друку 30.11.2020 р.
Формат 60x84/16 Гарн. Times New Roman. Папір офсет. Друк ризогр.
Ум. др. арк. 29,06. Обл.-вид. арк. 22,59.
Тираж 300 пр. Вид. № 106.

Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка

Адреса редакції та видавця:
вул. Роменська, 87, м. Суми, 40002
СумДПУ імені А. С. Макаренка