

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Катедра етики, естетики та культурології

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ

Кваліфікаційна робота
за напрямом підготовки 033 «Філософія»
на здобуття кваліфікаційного рівня бакалавра філософії

Студентка-виконавиця:
Кочубей Катерина Андріївна
4 курс, спеціальність 033 «Філософія»

Наукова керівниця:
Подольян Галина Петрівна
Кандидат філософських наук, доцент



Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____



Київ 2023

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Дизайн як об'єкт наукового аналізу	9
Розділ 2. Український дизайн: історія та сучасність	20
Розділ 3. Роль української культури та ідентичності в розвитку дизайну ..	32
Розділ 4. Філософські аспекти розуміння дизайну	47
Висновки	60
Список використаних джерел	66
Додатки	69

Вступ

Актуальність. У сучасному світі дизайн є невід'ємною частиною нашого життя. Він оточує нас у всьому, починаючи від одягу, меблів та автомобілів і закінчуючи комп'ютерами, мобільними телефонами та іншими електронними пристроями. Український дизайн також не є винятком, і його історія є складною та цікавою.

У роботі буде надано детальний опис історії українського дизайну, включаючи ключові події та тенденції, які впливали на його розвиток. Буде проведений аналіз впливу дизайну на культурний та соціальний контекст, включаючи вплив на менталітет та національну ідентичність. Також буде проведено дослідження сучасного стану українського дизайну та його перспектив на майбутнє.

Потрібне глибоке розуміння та оцінка впливу філософських підходів на розвиток дизайну в Україні. Здійснення такого аналізу є важливим у контексті збереження культурної спадщини, створення національної ідентичності та розбудови сучасного українського дизайну. Розкриття ролі філософських концепцій та їх впливу на історію дизайну допоможе виявити унікальні риси українського дизайну, залучити до цього процесу нове покоління дизайнерів та забезпечити стійкий розвиток дизайнерської галузі в Україні.

Розуміння філософських аспектів українського дизайну дозволяє нам проникнути глибше в сутність дизайну та розкрити його роль у формуванні культурного та соціального контексту України. Це дасть можливість виявити причини та наслідки певних тенденцій та змін у сфері дизайну, а також з'ясувати, як він впливає на наш спосіб життя та сприйняття навколишнього світу. Такий аналіз сприятиме розширенню наукових розвідок цієї галузі в Україні.

Вивчення сучасних тенденцій та проблем в українському дизайні важливе, бо спроможне певним чином впливати на збагачення й покращення дизайнерської практики. Розуміння філософських аспектів дизайну спонукатиме до інновацій та новаторського мислення серед українських дизайнерів. Це стимулює розвиток творчих потенціалів, сприяє появі нових ідей та рішень, а також підтримує зростання популярності й впізнаваності українського дизайну в міжнародному масштабі.

Також дослідження філософського підходу до історії українського дизайну має важливі наслідки для культурної ідентичності. Вивчення ролі дизайну у формуванні та вираженні національної ідентичності допомагає нам зберегти наші традиції та національні цінності, а також підкреслити унікальність українського дизайну у глобальному контексті. Це сприяє розвитку культурної свідомості та підвищенню гордості українського народу.

Вивчення філософських підходів дозволяє нам глибше розуміти роль дизайну у формуванні культурного середовища, вирішенні соціальних проблем та стимулюванні інноваційного мислення. Це сприяє підвищенню усвідомленості суспільства щодо важливості дизайну та розвитку креативної економіки. В результаті, більше українців можуть стати освіченими споживачами дизайну, сприяючи зростанню попиту на якісний український дизайн та його визнанню як важливого елемента культурного спадку. Не менш важлива є і потреба у нових підходах та перспективах, які філософський аналіз може відкрити для українського дизайну. У сучасному світі змінюються способи життя та взаємодії, а глобалізація та технологічний прогрес впливають на розвиток дизайну. Філософське дослідження дозволяє переглянути усталені стереотипи, відкрити нові підходи та перспективи, що сприятиме розвитку творчого мислення

українських дизайнерів і забезпечить їхню конкурентоспроможність на міжнародній арені.

Ступінь наукової розробки теми: у філософії суть дизайну розглядали Р. Барт, М. Гайдеггер, Ф. Ніцше та ін.; питання історії світового дизайну та українського як важливої його частини досліджували: Є. Буцикіна, В. М. Даниленко, М. М. Кисельов, О. М. Корчевська-Цехош, С. Б. Кримський, М. І. Розенфельд, Л. Д. Соколюк.

Буцикіна Є. О. у своїх роботах з приводу дизайну розглядає нові теоретичні основи та методологічні концепції в галузі науково-технічних досліджень для розвитку історії дизайну. Порівнює поняття дизайну та культури, що сприяє створенню концепції «культури дизайну». Дизайн у її статті розглядається як соціальне і культурне явище, а соціологія та історія технології надають теоретичну базу для вивчення дизайну.

Даниленко В. М. у своїх роботах про український дизайн у XX столітті акцентує увагу на європейському аспекті. Він досліджує еволюцію дизайну в Україні, звертаючи увагу на історичний контекст, зокрема на особливості розвитку українського дизайну під час радянської окупації.

Кисельов М. М. аналізує поняття менталітету та ідентичності, а також розглядає самоозначення в українському контексті релігійності як вираз вищих ідеалів історичної нації через трансцендентальну об'єктивацію.

Корчевська-Цехош О. М. у своїй роботі концентрується на суспільних, побутових, історичних та культурних контекстах українського стилю, формування явища «український дизайн». Також розкриває проблематику досліджень української ідентичності і пропонує вектори розвитку українського дизайну у майбутньому.

Кримський С. Б. у своїх філософських працях переосмислює граничні питання людинознавства, пізнання, а також когнітивно-світоглядні контексти.

М. І. Розенфельд у своїх дослідженнях питання світового дизайну концентрується на хронології його становлення у світі, розвитку концептуальних основ, формуванні філософії та ідеологій дизайну, а також визначає основні кризи і можливі шляхи їхнього подолання.

Соколюк Л. Д. у своїх роботах розкриває шляхи становлення українського дизайну, а також хронологію його розвитку. Зокрема вона концентрується на досягненнях харківської школи дизайну М. Бойчука, а також досліджує розвиток школи дизайну, заснованою В. Єрмиловим.

Барт Р. фокусував свою роботу на ролі дизайну та його сприйнятті в культурному контексті. Також він аналізує моду як систему знаків і відкриває глибоке семіотичне значення моди і розглядає моду як мову, що використовується для вираження соціокультурних кодів і повідомлень. Барт підкреслював, що мода є формою самовираження і ідентифікації, а також способом показу соціального статусу і взаємодії в суспільстві.

Гайдеггер М. у своїх творах він досліджував зв'язок між дизайном і основами людського існування. Він аналізує специфіку мистецтва, його відношення до людини і технології, а також надавав нові інтерпретації поняттям мистецтва і дизайну. Його концепції пропонують нові підходи до розуміння мистецтва та дизайну, які розширюють наше сприйняття і розуміння світу.

Ніцше Ф. акцентував увагу на важливості естетичного досвіду та його ролі в людському житті. Есеїстика Ніцше про естетику та дизайн зосереджується на ролі естетики в житті людини та важливості її для розвитку та самовираження особистості. Він підкреслює, що естетика

необхідна не лише для задоволення смаку та втілення краси, але й для просування новаторських ідей та творчості в суспільстві

Аналіз джерел дозволив виявити проблемну ситуацію, що полягає у відсутності повного якісного теоретичного обґрунтування даної проблематики. Тому дана робота є намаганням розширити простір наукового дослідження цієї тематики.

Об'єкт дослідження: український дизайн як важлива складова художньо-технічного розвитку культури.

Предмет дослідження: світоглядні особливості розвитку українського дизайну.

Мета роботи: дослідити роль та впливи світоглядних основ національної культури та ідентичності на розвиток дизайну засобами філософського аналізу.

У відповідності з поставленою метою передбачається виконати такі завдання:

- проаналізувати основні підходи до розуміння дизайну в науковому дискурсі;
- охарактеризувати визначальні етапи й чинники розвитку українського дизайну;
- означити роль впливів світоглядних основ української культури у процесах розвитку дизайну;
- прояснити специфіку філософських підходів до розуміння природи дизайну.

Методи дослідження: методи аналізу та синтезу (дозволили виокремити ключові ідеї концепцій різних філософів та сучасних діячів культури (дизайнерів), залучені до дослідження), міждисциплінарний

підхід (допоміг виявити філософсько-естетичні та психологічні аспекти світогляду).

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів (шести підрозділів), висновків, додатків та списку використаної літератури. Повний обсяг тексту дипломної роботи становить 65 сторінок. Список літератури включає 20 найменувань.

Розділ 1. Дизайн як об'єкт наукового аналізу

За визначенням Міжнародної ради дизайну (ICoD) дизайн - це вид діяльності, що фокусується на взаємодії між людиною - «користувачем» - та створеним людиною середовищем, беручи до уваги естетичні, функціональні, контекстуальні, культурні та соціальні міркування. Як формалізована дисципліна, дизайн - це сучасний конструкт.

Дизайн сьогодні розглядається не тільки як аспект повсякденного життя, але й як складне теоретичне поле культурних і соціальних досліджень. Він дозволяє дослідникам бачити найвидатніші парадокси сучасного суспільства і культури.

Сьогодні обговорення відбувається на рівні ідей та значень, і це допомагає створити багатий концептуальний матеріал для культурної історії. Щоб продовжити цей шлях, перш за все нам потрібно забезпечити порівняльний аналіз термінів «дизайн» і «культура», як це робить Д. Карлсон. «Дизайн і культура завжди були тісно пов'язані, але у багатьох випадках дизайн просувається як справжній показник культури, а не як частина культурного контексту суспільства. Дизайн став втіленням більш широкого процесу творчої «культурної торгівлі», яка стала засобом захоплення ідеями, інноваціями і підприємництвом, а також символом культурної ідентичності» [1, с.12]

У статті «Теоретичне та методологічне обґрунтування культури дизайну» Є.О. Буцикіна представила напрацювання про існування деяких концептуальних питань при аналізі обох термінів разом, у зв'язку один з одним. Саме тому дослідник повинен зробити термінологічне спрощення: «Дизайн став синонімом позначення культури; 'культура дизайну' тепер представляє не лише символ культурного процвітання, але й вважається

засобом легітимізації всіх сфер міської регенерації, а також отримання міжнародного визнання і посередництва у соціальній зміні» [6, 1].

Термін «культура дизайну» не можна вивчати без рамок історії дизайну - концепції, яка також потребує роз'яснення. Традиційно дизайн історію розглядали як історію створених об'єктів високої (естетичної) якості, а також дизайнерів, ідей, рухів і установ, які породили ці об'єкти. Але сьогодні ми асоціюємо цей термін з практиками та явищами, оскільки стає все складніше підтримувати або встановлювати чіткі визначення та категоризації того, що становить предмет дослідження в історії дизайну. Як пояснює В. Марголін: «Історія дизайну як академічна дисципліна отримала свій перший значний поштовх на початку 1970-х років у Великобританії. Коли історія дизайну почала з'являтися у Великобританії, ті, хто був залучений, відчували важливість визначити предмет «дизайн» межами, які визначають розвиток його історичних наративів» [19, с.34-35]. Сучасний дослідник виділяє дві основні локалізації історії дизайну - одну у відношенні «дискурсу та конкретних питань самого дизайну», а іншу - «у відношенні до ширшого поля дизайн-дискурсу», де вона може сприяти постійним дослідженням про дизайн та його майбутнє.

Джон Уокер описує термін «дизайн» як той, що має складне значення та структуру, змінні атрибути та конотації. Сьогодні ми знаємо, що це слово має кілька ключових значень: «... як і багато інших слів, 'дизайн' викликає неоднозначності, оскільки має більше одного загальноприйнятого значення: воно може посилатися на процес (дія або практика проектування); або на результат цього процесу (проект, ескіз, план або модель); або на вироби, виготовлені з використанням дизайну (вироби з дизайном); або на зовнішній вигляд загальної композиції продукту ('Мені подобається дизайн цього плаття')» [20, с. 42; 1].

Саме тому необхідно забезпечити широке вивчення цих концепцій у трьох аспектах дисциплінарної рефлексії - історіографії, теорії та методології та епістемології. У статті Є. Буцикіної «Теоретичне та методологічне обґрунтування культури дизайну» аналізуються історіографія, теорія та методологія, що стосуються міждисциплінарності предмету. [1]

Історіографічний огляд надає розуміння розвитку галузі дизайну, теоретичний та методологічний огляд обговорює вибірку останніх поглядів та концепцій, запозичених з інших галузей вивчення, і те, як це може збагатити дослідження історії дизайну.

Говорячи про загальну галузь історії дизайну, К. Фаллан зазначає, що це «...зазвичай вважається охоплюючим набагато ширший предмет, включаючи передпромислове та непромислове виробництво і охоплюючи графічний дизайн, моду, текстиль, дизайн інтер'єру та ремесло» [16, с.4].

Важливо пам'ятати про джерела, які відіграли велику роль у формуванні концепцій історії дизайну. Наприклад, це був журнал «Block», заснований у 1979 році (та припинений у 1989 році). Інспірований зокрема французькими соціальними теоретиками, такими як П'єр Бурдьє, Жан Бодрійяр і Мішель Фуко, цей новий журнал надавав статті, в яких викладалися арт-історія, культурні студії та історія дизайну. Також автори цього журналу незгодні з відкиданням академічних підходів арт-історії, що впливає на предмет. Вони пояснюють історію дизайну як «підлісок візуальної культури» [16, с.7].

Дизайн у всій його контроверсійності, від концептуального змісту до історичних парадигм, від виробництва через посередництво та до кінцевого використання показує, що його предметна сфера розширилась далеко за межі обмеженої уваги до «хорошого дизайну» та «великих

дизайнерів», які колись були найсуттєвішими в галузі, і, можливо, було б корисно використати термін «дизайн-культура». Дж. Джулієр визначає «дослідження дизайн-культури» як картографування, яке розкриває та аналізує зв'язки артефактів, які складають потоки інформації та простори між ними. По-друге, хоча можна розглядати окремі артефакти, цей процес вимагає їх сприйняття у зв'язку з іншими артефактами, процесами та системами. По-третє, це може бути використано не лише як аналітичний підхід, але й як генеративний режим, що породжує нові чуттєвості, підходи, підходи та інтелектуальні процеси в практиці дизайну. Тим самим воно обіцяє критичний та обізнаний шлях до поліпшення цього безладного світу. [1]

Евристичними щодо осмислення сутності дизайну можуть видаватися ідеї Фрідріха Ніцше, який у своїх творах акцентував увагу на важливості естетичного досвіду та його ролі в людському житті. Він підкреслював, що дизайн має потужний вплив на наші почуття, настрої і сприйняття світу.

Примітно, що Ніцше не писав прямо про дизайн як такий, але його ідеї стосувалися естетики та творчості, які можна застосовувати до дизайнерської діяльності. [7]

У своїй книзі «Так говорив Заратустра» (Also sprach Zarathustra), Ніцше висловив ідею про те, що естетичність і краса мають важливе значення для підтримання людського духу. Він писав про потребу в творчому вираженні та самовираженні через мистецтво та дизайн. Ніцше вбачав у дизайні можливість розширення індивідуальності та самореалізації. [4]

Есеїстика Ніцше про естетику та дизайн була виразно вираженою в його праці «За межами добра і зла». У цій книзі Ніцше досліджує роль

естетики в житті людини і вказує на її важливість для розвитку та самореалізації особистості. Він підкреслює, що естетика необхідна не лише для задоволення смаку і втілення краси, але й для просування новаторських ідей та творчості в суспільстві. [6]

Захоплюючись мистецтвом і дизайном, Ніцше вважав, що вони мають потужну силу впливу на нашу свідомість і емоції. Він підтримував ідею, що через візуальні, звукові та інші естетичні елементи ми можемо передати свої ідеї і стимулювати реакцію у людей. Для нього мистецтво було не просто приємним дозвіллям, але і засобом самовираження та відкриття нових горизонтів світосприйняття.

Одним з головних принципів Ніцше в естетиці є ідея «життєстверджуючого» мистецтва. Він вважав, що мистецтво повинно сприяти підтримці та збагаченню життя людини, а не викликати депресію чи відчуження. Цей принцип можна побачити у його оцінці мистецтва, яке протистоїть традиційним нормам і стандартам. Він підкреслював, що таке мистецтво повинно викликати емоції та пробуджувати творчість у глядачів, спонукати їх до переосмислення світу і прогресу.

Ідеї Ніцше також можна застосовувати до дизайну. Він підкреслював важливість індивідуальності та самовираження в дизайні. Для нього дизайн мав бути засобом вираження особистості та вираження унікальності кожної людини. Він критикував масову стандартизацію і відчуження у дизайні, закликаючи до творчого підходу та розробки дизайну, який враховує індивідуальні потреби та смаки людей.

Ідеї філософа про естетику та дизайн були впливовими на подальший розвиток філософії і мистецтва. Його концепції про життєстверджуюче мистецтво та важливість індивідуальності стали основою для багатьох художників і дизайнерів, які намагаються

створювати твори, що стимулюють активну взаємодію та саморозвиток глядачів. [3]

Мартін Гайдеггер, відомий німецький філософ, вніс значний внесок у філософське розуміння дизайну. У своїх працях, зокрема в книзі «художня праця» («Die Kunst und der Raum»), Гайдеггер досліджує зв'язок між дизайном і основою існування людини. [17]

Основоположні ідеї Мартіна Гайдеггера про естетику та дизайн займають важливе місце в його філософській системі. У своїх працях, зокрема у творі «Мистецтво і простір», він аналізує специфіку мистецтва, його відношення до людини і технології, а також визначає роль дизайну у сучасному світі. Гайдеггер надає цим поняттям нові інтерпретації, ставлячи під сумнів традиційні уявлення про них.

Згідно з Гайдеггером, мистецтво не можна розглядати як простий засіб відтворення краси або задоволення естетичних потреб людини. Він переконує, що мистецтво є способом, яким світ стає розкритим для нас. Через творчість художника ми можемо побачити світ у його унікальності та неоднозначності. Гайдеггер вважає, що мистецтво втілює у собі істину і присутність буття, а не просто предмети або зображення.

У визначенні дизайну, Гайдеггер підкреслює його тісний зв'язок з технологією. Він вважає, що дизайн не просто створює естетичні об'єкти, але і впливає на спосіб, яким ми сприймаємо світ. За його думкою, технологія і дизайн мають потенціал відкривати нові способи сприйняття та розуміння буття. Процес проектування та створення нових об'єктів може пронизувати наше повсякденне життя і впливати на наші стосунки зі світом навколо нас.

Також за Гайдеггером, дизайн виражає спосіб, яким люди виявляють свою взаємодію зі світом і будують свою реальність. Він підкреслює, що

дизайн не просто мистецтво або техніка, а є способом, яким людина виявляє своє буття та відношення до світу через створення і організацію речей.

Варто зазначити, що гайдеггерівський підхід до дизайну відрізняється від традиційних теорій та підходів, і його інтерпретація дизайну має виразний філософський характер.

Гайдеггер також вважає, що дизайн є процесом, який розкриває можливості світу та розуміння існування. Він підкреслює важливість збереження оригінальності та автентичності в дизайні, оскільки це сприяє збагаченню людського досвіду та відкриттю нових горизонтів існування [17].

Отже, ідеї Мартіна Гайдеггера про естетику та дизайн пропонують нові підходи до розуміння мистецтва та його значення у сучасному світі. Його концепції спонукають нас переосмислити традиційні уявлення і відкрити нові шляхи для сприйняття та розуміння буття через мистецтво і дизайн.

Ролан Барт (Roland Barthes), французький філософ та літературознавець, мав впливові погляди на роль дизайну і його сприйняття в культурному контексті. Його роботи зазвичай пов'язують з структуралізмом і постструктуралізмом. Він досліджував питання семіотики, тобто процесу розуміння та інтерпретації знаків і символів у культурі.

У своїй книзі «Система моди» (The Fashion System) Барт аналізує моду як систему знаків, виявляючи, що вона не просто відображає модні тенденції, але має глибокі семіотичні значення. Він розглядає моду як мову, яка використовується для вираження соціокультурних кодів і повідомлень. Барт підкреслював, що мода є формою самовираження та

ідентифікації, а також засобом показу соціального статусу і взаємодії в суспільстві.

У своєму відомому есе «Смерть автора» (The Death of the Author), Барт висловив погляд, що автор втрачає контроль над інтерпретацією своєї творчості після його публікації. Інтерпретація твору залежить від читачів або спостерігачів, які приносять свої власні досвіди, контексти і уявлення в процес сприйняття. Цей підхід можна застосувати й до дизайну, розглядаючи його як форму взаємодії між творцем і спостерігачем, де спостерігач активно сприймає та тлумачить зміст і значення дизайну.

Сьогодні найвідоміші дослідники визнають, що історія дизайну не має чітко визначеної теоретичної бази і методологічного апарату, і це здається не особливо пріоритетною галуззю дослідження, але критична дискусія про саму історію дисципліни є важливою для її сучасної та майбутньої практики. По-перше, вона виходить за межі критики спадщини з історії мистецтва, але тепер ми знаємо, що теоретичне поле історії дизайну краще підходить для розгляду предметної сфери, що виходить далеко за рамки прикладного мистецтва. Потім воно розвивається у більш широкому академічному контексті культурних досліджень і гуманітарних наук, залишаючись в різних зв'язках з дизайн-практикою та дизайн-дослідженнями.

Таким чином, аспект історії дизайну отримав вплив від досліджень матеріальної культури, перш ніж перейти до обґрунтування культурної історії дизайну з дизайн-культурою як об'єктом дослідження. Як стверджує Фаллан, «...це включає як матеріальні, так і нематеріальні аспекти повсякденного життя. На одному рівні воно виявляється через зображення, слова, форми та простору, але на іншому рівні воно взаємодіє з дискурсами, діями, віруваннями, структурами та взаємозв'язками. Цей зсув у фокусі та практиці історії дизайну знаходить своє обґрунтування і

відображення в змінах теоретичних та методологічних аспектів дисципліни» [18, с. 16].

Досить багато істориків дизайну вважають, що дизайн як явище виник одночасно з явищем виробництва людиною будь-яких предметів та елементів для життя. Так от малюнки на стінах печер (оздоблення житла первісних людей) причисляють до первинного дизайну інтер'єрів, самі малюнки можна було б назвати першими плакатами у графічному дизайні, адже вони яскраво описували події з життя, а оздоблення єгипетських гробниць називають першими ескізами для дизайну речей. Проте все не так просто. Усе вищезгадане, на думку авторки є не дизайном, а радше мистецтвом. Далі пояснюється чому.

Український архітектор та культуролог Максим Розенфельд у своєму курсі «Історія дизайну» у школі Projector наводить цікавий та яскравий приклад, який чудово ілюструє межу, коли мистецтво унікальне стає дизайном.

У японській традиції мануального виробництва речей є поняття «*вабі*» та «*сабі*», що можна перекласти як «*душа речі*». Тобто, коли майстер виготовляв, скажімо, керамічне горнятко, то у процесі роботи він наповнював її позитивними думками про майбутнього господаря, буквально лишав відбитки своїх пальців на виробі та «*Вабі*» - це шматочок душі майстра, який він вкладає у цей шматочок глини. «*Сабі*» - досвід цієї чашки з усіма недоліками, потертостями та побитостями, які вона отримала під час служіння господарям. Саме ці недоліки і є найціннішими, адже поєднують у собі частинки душі як майстра, так і господаря [8].

Такі вироби є абсолютно унікальними і можуть слугувати лише зразками для майбутнього масового виробництва на станках після промислової революції 18ст. у Британії. Саме у цей час таке собі поняття

«вабі» зникло для більшості користувачів, адже за 1 годину машина виробляла більше дешевших товарів, а майстри різних галузей не могли змагатися у цьому з машинами. Саме у той момент, коли з'явилася змога помножити щось унікальне без втрати якості і з'явився дизайн, яким ми знаємо його сьогодні.

Дизайн може бути візуальним, таким як дизайн веб-сайту, модний дизайн або дизайн інтер'єру, або ж функціональним, таким як дизайн машин або електронних пристроїв. Історія дизайну сягає давніх часів, коли люди виготовляли різні предмети для побуту, релігійних церемоній та військових потреб. У середньовіччі дизайн був часто пов'язаний з мистецтвом та красою, але з часом він став більш функціональним та спрямованим на потреби користувачів.

В Європі в XV столітті почали з'являтися книги з ілюстраціями, які слугували зразками для майстрів-ремісників. Потім в XVI столітті у Франції було створено «школу дизайну», де викладалися різні види мистецтва, включаючи гравюру, розпис та різьблення. У XVIII столітті в Європі почали з'являтися фабрики, які продукувати вироби великими масштабами, що вимагало більшої стандартизації та планування у виробництві. У XIX столітті дизайн став більш технічним та спрямованим на потреби виробництва, включаючи машинобудування та інженерію.

У XX столітті дизайн став більш експериментальним та авангардним. Він включав в себе різні напрямки, такі як модернізм, поп-арт, абстракціонізм та інші. У цей період було багато визначних дизайнерів, таких як Лей Корбюзьє, Баухаус та Ейлін Грей, які впливали на розвиток дизайну. З початку 1960-х років дизайн почав активно розвиватися в США та Європі, де з'явилися нові дизайнерські школи та центри. В цей період дизайн став досить широким поняттям, яке охоплювало не тільки предмети, але й культуру, містобудування,

комунікації та інші аспекти життя. У XXI столітті дизайн продовжує розвиватися та ставати все більш важливим для підприємств, організацій та громадських організацій.

Сучасний дизайн включає в себе такі аспекти, як дизайн продукту, дизайн веб-сайту, дизайн інтер'єру, графічний дизайн, дизайн упаковки та багато іншого. Отже, історія дизайну пов'язана з розвитком людської цивілізації та поступовим розширенням поняття дизайну від ремесла та мистецтва до технічного та функціонального проектування, а в наш час - до широкого спектру дизайнерських напрямків.

Підсумовуючи, варто зазначити, що дизайн як галузь мистецтва та промисловості виник у Європі в XIX столітті, коли промислові підприємства почали використовувати спеціально найнятих митців для розробки виробів. У XX столітті дизайн став окремою професією, а в даний час це вже повноцінна галузь, яка включає в себе різноманітні спеціалізації.

Розділ 2. Український дизайн: історія та сучасність

У світі дизайну кожна країна має свою унікальну ідентичність, яка відображається в творчому процесі та результаті дизайнерської діяльності. В Україні ця ідентичність пронизує усі сфери культури, мистецтва і життя людей. Український дизайн, який поєднує в собі багатовікову історію, національні традиції та сучасні інновації, стає важливим чинником втілення української ідентичності в сучасному світі.

Український дизайн - це сукупність усіх прикладних форм проєктування, мистецтва (до ХХ ст., наприклад), макетів та виробів, предметів та явищ, пов'язаних із ними, що були розроблені упродовж історії існування української державності.

Також, говорячи про український дизайн, варто виокремити маркери, що створювали українськість у дизайні за визначенням української дизайнерки та дослідниці Олександри Корчевської-Цехош:

- українці на теренах України;
- українці закордоном, в еміграції тощо;
- не українці в межах України;
- не українці, не в Україні, проте задля України, а також, коли цим користуються багато людей саме в Україні.

Український дизайн відображає культурні особливості та традиції українського народу. Культурні фактори мають великий вплив на розвиток українського дизайну та визначають його специфіку. Одним з найважливіших культурних факторів, що вплинули на український дизайн, є багата традиційна культура України, яка містить в собі багато візуальних елементів та символів. Наприклад, вишиванки, хустини, килими, гончарство та інші національні ремесла та мистецтво відображаються в дизайні одягу, інтер'єрів, предметів побуту та інших областях дизайну.

Історичний досвід та спадщина України також мають значний вплив на розвиток українського дизайну.

Україна має довгу історію та багату культурну спадщину, яка відображається в архітектурі, мистецтві та різних видів народного мистецтва. Це впливає на естетичні та дизайнерські рішення в різних галузях дизайну. Також важливим культурним фактором є багата музична та літературна культура України. Українська музика та поезія мають великий вплив на настрій та емоції людей, що відображається в дизайні. Наприклад, українські музичні інструменти можуть бути використані як декоративні елементи, а українська поезія може надихати дизайнерів на створення нових графічних композицій та оформлення текстів.

Отже, культурні фактори мають значний вплив на розвиток українського дизайну. Іншим важливим культурним фактором є українська мова. Мова є одним з визначальних факторів у формуванні національної ідентичності та культурного спадку. Українська мова відображається в текстовому та графічному дизайні, друкованих виданнях, логотипах та брендах. Також важливим фактором є сучасна культура та її вплив на український дизайн.

Зараз український дизайн стає все більш інноваційним та відкритим до світових тенденцій. Культурний обмін та взаємодія з іншими країнами впливає на формування сучасної української культури та дизайну. Також варто зазначити, що політичні та економічні фактори також мають вплив на розвиток українського дизайну. Перехід до демократії та ринкової економіки дав можливість дизайнерам та компаніям розвиватися та конкурувати на світовому ринку. Також державна підтримка та фінансування проектів з дизайну дозволяють розвивати та вдосконалювати український дизайн. Узагалі, культурні фактори є важливими для розвитку дизайну в будь-якій країні, оскільки вони відображають культурну

спадщину та ідентичність країни та народу. Український дизайн має багату традиційну та історичну спадщину, яка продовжує впливати на його розвиток, а також він відкритий до нових тенденцій та взаємодії зі світом.

Протодизайн (до н.е. - X ст. н.е.), період зачатків дизайну, які вплинули на те, як він формувався, а також вплинули на те, як утворювалися передумови для культурної ідентичності в подальшому. Загалом для цього періоду характерно: поява перших знакових систем, архітектури та їх прототипів.

Кам'яну могилу в смт Мирному, Запорізької області можна назвати яскравим прикладом українського графічного протодизайну. В печерах можна побачити наскельні малюнки сакрального та меморіального призначення, анімалістичні мотиви та петрогліфічне письмо. Тут дуже важливий факт самої творчості, яка народжувалася спонтанно у певному місці. (*рис. 1, рис. 2*)

Яскраві приклади протодизайн знаку та логотипу можна знайти у період V-III ст. до н.е. у культурному спадку трипільців, сарматів та скіфів. Так от візерунки на посуді, глиняних виробих, стінах осель, каменях, на метелічних виробих. Для людей минулого ці «візерунки» були насправді ідіограмами - зображеннями, що передавали не лише слова, а цілі повідомлення. (*рис. 3, рис. 4*)

Етап передумов появи дизайну датувався V - XIX ст. Течії та події, що передували безпосередньо розвитку самого дизайну в Україні. Сформувалося те, з чим Україна входила в еру дизайну, які були її початкові умови.

Софія Київська (XI ст.) Стала початком монументального будівництва на теренах України. В її основі лежить константинопольська архітектура, але це набагато складніший та вигадливіший від неї об'єкт.

Собор є найстарішою пам'яткою часів Русі, який збережений донині, його можна назвати Живим музеєм.

Софія Київська є культурним осередком XI ст. Всередині на стінах собору (на рівні зросту людини) ми можемо побачити графіті (протокирилиця). (рис. 5)

У ХХ ст. дизайн вже впевнено та стрімко розвивається. Митці, роботи, об'єднання (журнали, плакати, періодика, заводи та фірми) та установи, що розробляли дизайн (ВХУТЕМАС, ВХУТЕІН, ВНДІТЕ). Тут важливо аналізувати межі вестернізації, аби виокремити український дизайн; віднаходити пропагандистський вплив, де національні та релігійні мотиви, чому об'єкти дизайн-ідентичності саме такі та як їх поширювали.

Схема розвитку дизайну ХХ ст.[4]:



Ключовими містами для розвитку українського дизайну в Україні стали: Київ, Харків, Львів та Одеса. Поза межами країни: Вінніпег, Торонто, Нью-Йорк, Сідней, Інсбрук, Прага, Берлін, Лондон, Рим.

«Перші кроки дизайну, спрямовані на союз художньої творчості з промисловістю, розпочиналися ще за доби модерну, коли дизайнерська

галузь не відокремилася від декоративного мистецтва. Не отримала вона автономії і в наступний, надзвичайно перспективний етап, що розгортався на хвилі українського національного відродження, розстріляного за сталінських часів. У цей період український авангард став плідним підґрунтям для розвитку нових дизайнерських ідей. Їх своєрідність пов'язана як з далекими і близькими традиціями української культури, так і з особливостями історичної ситуації, що склалася в Україні і на тривалий час визначила її долю.» [17, с. 86]

Характерно, що більша частина творчості носіїв дизайнерських ідей за часів становлення галузі пов'язана з іншими видами мистецької діяльності: проектування предметно-просторової сфери ще не набуло статусу окремої професії. Без авторів дизайнерських ідей митців неможливо уявити подальший розвиток українського дизайну. Втім, художньо-історичне осмислення їхнього внеску, яке закономірно мало наступити після закінчення періоду, не відбулося. Їхнє мистецтво було відкинуто, засуджено за зв'язок з радикальними авангардними течіями офіційною критикою якщо не за «формалізм», то за «націоналізм», що розглядалися як ворожі радянському мистецтву. Однак і сьогодні творчість цих митців продовжує привертати увагу як вітчизняних, так і зарубіжних істориків культури.

Такими, можна сказати, не послідовними, уривчастими були основні етапи, що передували формуванню дизайнерської галузі в Україні. Нам доведеться розглянути їх, виявляючи як загальні закономірності, так і особливості розвитку.

«Проблема зближення мистецтва і промисловості в художній культурі України, яка постає у другій половині XIX ст., зумовлена швидким розвитком капіталістичних відносин і машинної індустрії. Ця проблема пересікається з мистецьким рухом, спрямованим на відновлення

рівноправності різних видів художньої творчості, на повернення прикладним формам, тісно вплетеним в повсякденне життя і недооцінюваним у ХІХ ст., місця в одному ряді зі станковими видами. До таких змін у структурі мистецтв закликав стиль модерн з його орієнтацією на масовість художньої творчості, загальнодоступність краси. Завдання естетизації життя, актуалізовані часом, виявилися особливо близькими майстрам прикладного мистецтва, що створювали окремі предмети чи архітектурний декор, наповнюючи ними середовище життєдіяльності людини. На підготовку фахівців, перш за все, прикладного профілю, відродження ремесел і зближення їх з професійним мистецтвом з другої половини ХІХ ст. спрямовується художньо-промислова освіта в Україні. Як приклад цілеспрямованого і послідовного впровадження промислового начала в систему навчання може розглядатися приватна рисувальна школа М. Раєвської-Іванової в Харкові.» [17, с. 108-109]

З докорінною зміною суспільно-політичної ситуації в Україні на зламі 1910–1920-х років, в умовах зруйнованої війнами і революційними потрясіннями промисловості, проблема промислового мистецтва, як і поставлена в модерні проблема естетизації середовища життєдіяльності людини, не втратили свого значення.

У період бурхливих соціальних перетворень, якими були в Україні 1920-ті роки, «виробничий» рух, що ставив своїм завданням поєднання мистецтва з ремеслом, матеріальним виробництвом на базі сучасної техніки, поширюючись, притягував не лише бойчукістів з їхньою орієнтацією на національну традицію. Прибічниками «виробничників» ставали й аван- гардисти, творча програма яких пов'язувалася з принциповим антитрадиціоналізмом. Пхне захоплення безпредметництвом ставало передумовою конструктивізму — останньої стадії авангардного руху. Продовжуючи лінію «виробничників», спрямовану на перетворення

нового суспільства, що народжувалося після соціальних потрясінь, конструктивісти оголосили як свої основні принципи нові естетичні ідеали демократичності та утилітарної доцільності предметного світу, віддаючи перевагу функціональності та відкидаючи декоративність. [17]

У 20-ті роки 20 століття, після отримання Україною незалежності, дизайн в країні став отримувати все більше популярності та розвиватися. У той час було створено кілька шкіл дизайну, які займалися підготовкою молодих дизайнерів. У цей період з'явилися також перші професійні дизайнерські студії та бюро.

Комунізм зміг набрати обертів лише напередодні 1930-х років, тобто у 1920-ті по-справжньому душити українське художнє життя він ще не мав сили. Через це у художньому житті України протягом 1920-х років було відносно свіже повітря, що сприяло певним досягненням у графічному дизайні. Вони започатковувалися в експериментуванні футуристичних літераторів і художників.

У галузі графічно-дизайнерського забезпечення футуристичних видань працювали художники, найвідомішими з яких були В. Татлін («Зустрічі на перехресній станції»), В. Меллер, Д. Сотник, А. Петрицький (стилістика макета журналу «Нова генерація») та інші. Два з трьох співзасновників українського футуризму були художниками — В. Семенко та П. Ковжун. Ці художники та літератори намагалися привернути увагу до візуальної виразності своїх видань. Графічне оформлення стало невід'ємним елементом багатьох літературних творів. Ще 1921 року М. Семенко розпочав роботу в жанрі, який назвав «поезомалярством» — синтезом поезії та плаката. А. Чужий вважав свої вірші 1921 року «малюнками для очей і вух». Загалом візуальні експерименти в футуристичному русі робилися для того, щоб усунути бар'єри між різними мистецтвами й окремими жанрами. Ряд українських футуристів, зокрема:

М. Бажан, Д. Бузько, М. Семенко, Л. Скрипник, О. Полторацький, Г. Шкурупій, були тісно пов'язані з кіноіндустрією як сценаристи, редактори чи теоретики кіно. Літератори намагалися перетворити «читання» на «розглядання». [14, с. 8-9] «В ідеалі українські футуристи змагали до такого мистецтва слова, що комунікувало б із читачем одразу на кількох рівнях: як знак, як образ і як звук.» [4]

Конструктивізм в Україні залишив по собі досить багату спадщину. Особливо яскравим явищем в українському мистецтві другої половини 1920-х — початку 1930-х років показали себе театральний конструктивізм і форми мистецької діяльності, пов'язані з поліграфічним виробництвом. Лідером конструктивістського руху в Україні став В. Єрмилов. Пройшовши шлях від виходу в безпредметність до втілення її принципів у предметно-художню сферу, подібно до німецького Баугаузу, В. Єрмилов поєднав експериментальну роботу, зокрема з вивчення естетичних цінностей таких матеріалів, як метал, скло, дерево, з практичним проектуванням предметного середовища, заклавши основи сучасної дизайнерської діяльності.

Незважаючи на досить сильну інтернаціональну складову своєї художньо-естетичної концепції, конструктивізм в Україні зберігав неповторну своєрідність, що виявилась у яскравій декоративності як усталеній рисі національної художньої культури, особливо на театральній сцені (представники А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Б. Косарєв та ін.).

Розвиток конструктивізму в Україні, було штучно перервано. Втім, його спадщина, в якій сконцентровані величезні формотворчі можливості, продовжує опановуватись у сучасній дизайнерській практиці.

У 30-ті роки, за часів Сталінського режиму, дизайн в Україні був підпорядкований вимогам пропаганди та був спрямований на створення масової культури та промисловості. У цей період з'явилися такі відомі дизайнери, як Василь Єрмилов, Євгенія Маркусевиц та інші.

У післявоєнний період дизайн в Україні розвивався в складних умовах, оскільки країна зазнала великої руйнації та потребувала відновлення. У цей період були створені перші промислові дизайнерські бюро та відбулася модернізація промисловості.

1920-1940рр. - той буремний час, коли за український дизайн буквально вбивали. Саме тоді з'явилася повна заборона на використання національних символів та синьо-жовтого кольору. Пригнічення самовираження українськості у творчості спровокував відтік дизайнерів за межі України. Креативний клас емігрантів освоював міжнародні майданчики, де підтримували діаспору та розвивалися самі.

«Антигуманістична сутність советського устрою не могла сприяти розвитку дизайну. Якщо СРСР жила для того, щоб працювати, а не працювала для того, щоб жити, то за таких умов суспільство втрачало розуміння того, що саме людина є метою культурного процесу. Відтак зміст дизайнерського проектування та дизайнерської освіти втрачав свою гуманістичну складову та, врешті-решт, і сенс. Тож не дивно, що у той час, коли західні країни вдалися до реформи вищої і, зокрема, дизайнерської освіти, в СРСР продовжувала зберігатися суттєва відстань між дизайн-освітою, потребами виробництва та розвитком технологій.» [14 с. 29]

У 60-ті роки дизайн в Україні почав розвиватися у напрямку мистецького дизайну та прикладного мистецтва. Цей період можна описати діяльністю таких відомих дизайнерів, як ок Висоцький, олександр

Глушко, Віталій Костенко тощо. Вони працювали в різних напрямках дизайну, включаючи меблі, текстиль, посуд та інші предмети побуту.

У 80-ті роки дизайн в Україні став більш самостійним та почав розвиватися у більш широкому спектрі напрямків, включаючи графічний дизайн, промисловий дизайн, веб-дизайн та інші. З'явилися нові дизайнерські студії та бюро, які працювали з клієнтами з України та з-за кордону.

Після отримання незалежності України у 1991 році, дизайн в країні почав розвиватися ще активніше, оскільки з'явилася можливість співпрацювати з іноземними партнерами та брати участь у міжнародних виставках та конкурсах. З'явилися нові дизайнерські школи та курси, де навчали молодих дизайнерів різних напрямків. У сучасній Україні дизайн розвивається дуже швидко та активно, з'являються нові технології та інструменти для дизайну, а також нові напрямки, які раніше не існували. Українські дизайнери відомі своїм талантом та креативністю, і їх роботи часто отримують міжнародне визнання та нагороди. Важливою частиною українського дизайну є його національний колорит та культурна спадщина, які дизайнери вдаються до використання в своїх роботах.

Чи не найважливішими етапами у розвитку сучасного українського дизайну стали Революція Гідності в 2014р. та повномасштабне вторгнення 2022р. Після цих подій українські дизайнери стали активно використовувати дизайн як інструмент для підтримки національної ідентичності та формування позитивного іміджу країни. У цей період з'явилися нові дизайнерські ініціативи та проекти, які пропагували український дизайн та мистецтво в Україні та за кордоном.

Останні роки лише підтверджують значний розквіт українського дизайну. Молоді талановиті дизайнери виходять на передній план із своїми

оригінальними ідеями та проектами. Вони поєднують українську культуру зі світовими трендами, створюючи унікальні, сучасні та конкурентоспроможні рішення. Багато з цих дизайнерів успішно представляють Україну на міжнародних виставках, конкурсах та фестивалях, демонструючи високий рівень професійності та креативності.

Дизайн в Україні також сприяє розвитку місцевих галузей промисловості та ремесел. Він підтримує традиційні ремісництва, залучає майстрів до співпраці та використовує їхні вміння та знання у сучасних проектах. Це сприяє збереженню народних технологій та культурного надбання, а також забезпечує створення нових можливостей для майстрів і підтримку української економіки.

Український дизайн має потужний потенціал для подальшого розвитку і популяризації. Він допомагає побудувати сучасний образ України, привертає увагу до її культурного багатства та створює нові можливості для співпраці із міжнародними партнерами. Українські дизайнери активно співпрацюють з зарубіжними брендами, беруть участь у міжнародних проектах і виставках, що дозволяє їм проникнути на глобальний ринок та отримати визнання за межами країни.

Однак, важливо зазначити, що український дизайн ще не досяг свого повного потенціалу. Є великий простір для розвитку та підтримки молодих талантів, створення сприятливих умов для їхньої творчості та підтримки інноваційних проектів. Також потрібно активніше просувати український дизайн на міжнародному рівні, привертати увагу світових експертів та відвідувачів до унікальності та креативності, які він пропонує.

Підсумовуючи цей розділ варто зазначити, що сьогодні український дизайн займає важливе місце в глобальній дизайн-індустрії. Українські дизайнери працюють в різних сферах, від текстилю та меблів до

графічного дизайну та промислового дизайну. Багато з них успішно співпрацюють з відомими міжнародними брендами та приймають участь у виставках та конкурсах. Український дизайн сьогодні відрізняється своєю унікальністю та оригінальністю. Він відображає українську культуру та національну спадщину, а також відображає сучасні тенденції та інноваційні рішення. Український дизайнерський ринок постійно розвивається та зростає, і має великий потенціал для майбутнього.

Розділ 3. Роль української культури та ідентичності в розвитку дизайну

У цьому розділі буде розглянуто роль та вплив української культури та ідентичності на розвиток українського дизайну. Будуть проаналізовані важливі аспекти національної культури, такі як мова, традиції, символіка та історія, які впливають на стиль та естетику українського дизайну. Буде розглянуто роль дизайну у збереженні та розвитку української культури та ідентичності.

Українська культура та ідентичність відіграють важливу роль у розвитку українського дизайну. Український дизайнерський рух, який почав формуватись наприкінці 1980-х років, заснований на поєднанні традиційної української культури з сучасними тенденціями у світовому дизайні.

Українська культура, зокрема фольклор та традиції, є невичерпним джерелом натхнення для українських дизайнерів. Багато дизайнерів використовують мотиви українського народного ремесла, вишивку та інші елементи у своїх роботах. Також українська культура надає дизайнерам можливість відчувати духовний зв'язок зі своєю країною та її народом, що сприяє формуванню унікального стилю.

Крім того, українська ідентичність також впливає на розвиток українського дизайну. В умовах глобалізації та міжнародної конкуренції важливо мати унікальну ідентичність, яка дозволяє вирізнитись на ринку. Українські дизайнери активно використовують елементи української культури та історії у своїх роботах, що дозволяє їм створювати унікальний стиль та залучати клієнтів, які шукають щось особливе та відмінне від масових трендів.

Можна з упевненістю стказати, що український дизайн має власний особливий стиль. Як казав британський архітектор Міша Блек (Лекції Тіффані/ Вортон 1975): «Стиль - це ознака цивілізації. Будь-який артефакт - грецький, єгипетський, готичний, американський, доби Відродження, колоніалізму чи ар-нуво - історики можуть датувати за стильовими ознаками. Неможливо створити річ, яка не матиме нічого спільного з суспільством, у якому перебуває автор, і історичним часом, у якому народжується винахід. З цього погляду всі речі, що їх будь-коли створювала людина, мають певний стиль» [9, с.7].

У глобальному значенні стиль - це специфічна або характерна манера вираження, дизайну.

Певним чином до осмислення впливів української культури й ідентичності відноситься розуміння проблем націєтворення. Останнім часом вітчизняна філософська спільнота докладає значних зусиль, спрямованих на осмислення її особливостей, а також світоглядних засад національної ідентичності, подальшого розвитку нашого менталітету. У цьому контексті цілком природним є звертання М.М. Кисельова до метафізичного аналізу однієї з головних рис української ідеї державотворення. Науковець, аналізуючи роботу І. Скловського «Український етнос на рубежі ХХ—ХХІ ст.», зауважує: «У монографії І. Скловського розглянуто специфічні особливості перебігу етносоціальних процесів у незалежній Україні та їхнього впливу на національну свідомість, що має практичне значення для зміцнення свободи держави та громадянського суспільства, толерування етноконфесійних та екологічних спрямувань національних ідеалів.» [3, с. 146]. Серед важливих ідей вказаної роботи Кисельов акцентує увагу на значимості поняття «український етнос», визначення його головної значущості — націєтворенні; поняттєвий аналіз «етносоціальної саморегуляції

суспільства» визначив історичні прояви національної ідеї в контексті метафізичної категоризації, необхідної для правильної оцінки історичних персонажів, політичних течій, субстанційних засад націєтворення, що забезпечує етимологічне тлумачення пошуків сенсу національного буття, яке впродовж тривалого часу не мало однозначного розуміння у класичній та некласичній інтерпретації; опредметнення координат нового дискурсу відображено у поняттях «національна ідея», «метафізичне пізнання», «громадська еволюція гуманізму», «нація в етносоціальній саморегуляції», «український народ», «вітчизняна велика сім'я», «цивілізований тип свободи шляхетної людини», «духовне самовизначення нації», що істотно впливає на громадський розвиток «патріотизму», пошук «історичного компромісу еліт», на імператив відтворення «романтизованих форм українського національного буття», подолання наслідків «етноциду»; сутність феномена національної ідеї автор розкриває через метафізичне пізнання «особливостей українського націєтворення» в якісно зміненому політичному середовищі; «реалізацію чинників саморегуляції» пов'язує з потребами «громадянського суспільства», а «переважання просвітницько-романтизованих форм національної свідомості» — з «відродженням європейських цінностей етнічної свідомості.» [20, с. 147-149]

Автор доводить, що цивілізаційне становлення української нації пов'язане з її етноконфесійним самовизначенням. Він показує, що самовизначення у контексті української конфесійності є трансцендентальним опредметненням вищих ідеалів історичної нації.

Українська ідентичність у дизайні (стиль) має власні характерні риси, які сформувалися тисячолітньою історією та культурою:

- монументальність,

- бажання декорувати,
- яскравість,
- рослинна тематика (зокрема квіти),
- елегантність.

Таким чином, українська культура та ідентичність мають значний вплив на розвиток українського дизайну. Використання традиційних елементів у дизайні дозволяє зберегти та відтворити культурну спадщину країни, а також створити унікальний стиль, який зможе відповідати сучасним вимогам та потребам ринку. Крім того, використання елементів української культури у дизайні може сприяти популяризації української культури та ідентичності, яка може бути важливою для розвитку туризму та привабливості України на міжнародному рівні.

Українські дизайнери також активно використовують інноваційні технології та матеріали для створення своїх робіт, що дозволяє їм бути конкурентоспроможними на міжнародному рівні. Проте вони зберігають основні принципи української культури, такі як ручна робота, уважне ставлення до деталей та естетики, що дозволяє їм створювати унікальні та цінні роботи.

Отже, українська культура та ідентичність мають велике значення для розвитку українського дизайну. Вони надають дизайнерам можливість відчувати духовний зв'язок зі своєю країною та її народом, а також створити унікальний та визначний стиль, який буде відповідати потребам сучасності та ринку. Український дизайн може впливати на формування сучасної української ідентичності та сприяти її розумінню та прийняттю у світі.

Український стиль в дизайні відображає особливу національну ідентичність, культурні традиції та цінності України. Це стиль, який

виражає унікальність української культури через використання характерних мотивів, символів, форм та кольорів, які асоціюються з українським народом.

У подкасті «Історії українського дизайну» арт-директорка та дизайнерка Анастасія Жеребецька наводить приклад скандинавського дизайну та його консистентності, яка обумовлена історичним розвитком та кліматом. До прикладу гюге (hygge) — це данське слово, яке означає настрій затишку та комфортного спілкування з відчуттям добробуту і задоволення. В наш час хюге стала визначальною характеристикою данської культури. але сформувався данський дизайн через субарктичний клімат, коли потреба у теплом приміщенні та затишку була важливою складовою для виживання людей, а також досить спокійний історичний контекст, котрий був досить тяглий. Так само притаманний мінімалізм для скандинавських країн сформувався через маленьку заселеність території, через що населення цих країн звикло до простору навколо себе. [10]

Напротывагу скандинавській школі дизайну, історія українського дизайну та України загалом була набагато буремнішою, довгий період ‘українськість’ у будь-яких проявах пригнічувалась та заборонялась, а у період радянської окупації зазнавала тотальної елімінації.

Враховуючи історичний контекст, менталітет та культуру українців можна виокремити наступні риси українського стилю.

Характерні риси ідентичного українського стилю: [4]

- естетизм;
- довершена недовершеність;
- різноманіття графічних стилів;

- доступність;
- скромність;
- деталі, через які люди відчують спорідненість свого світогляду з контентом через дизайн.

Стиль може проявлятися у різних галузях дизайну, таких як одяг, інтер'єр, графіка, архітектура та інше. Він може поєднувати елементи народного мистецтва, традиційні ремісницькі техніки та сучасні інновації.

Український стиль у дизайні можна розуміти як творчість митців (дизайнерів), яка відображає унікальність та ідентичність української культури. Це стиль, який не тільки створює товари або продукти, але й передає ідеї та цінності, що важливі для багатьох людей.

Якщо дизайнери використовують елементи українського стилю у своїх роботах, а їх творчість відзначається оригінальністю та важливим значенням для багатьох людей, то їх можна вважати спадкоємцями українського стилю. Вони продовжують і розвивають традиції та цінності української культури у своїх роботах.

Протилежно, якщо дизайнери створюють роботи, які не мають нічого спільного з українською культурою або використовують гіпертрофованість і гротескність у використанні українських елементів, а також вдаються до стилістичної монотонності при повторенні і несприйнятті, надмірному спрощенні, то це можна вважати шароварщиною або рагулізмом. Такі роботи відзначаються надмірною простотою, вульгарністю або недостатком унікальності.

Дослідниця українського дизайну Олександра Корчевська-Цехош виділяє 3 фактори, які роблять дизайн ідентичним: [2]

- Спадкоємність (бо конкретний дизайн не виник «просто тому що», не є імітацією «без ґрунту» якихось стилів);
- Самосвідомість (макет вирішував потреби свого часу, підсилювався подіями, які відбувалися опісля);
- Тотожність (дизайн споріднюється із комунікацією, яку він підсилює, підсилює процес колаборації з іншими).

Проте не можна не зазначити, що реальний стан позиціонування дизайну в Україні як суто українського викликає багато питань. Коли кажуть «український дизайн», то які асоціації спадають на думку? Якщо ж поставити собі ідентичне питання про «японський», «іранський» або ж «німецький» дизайн, то асоціацій буде значно більше.

Отже, український стиль у дизайні полягає в творчості, яка відображає українську культуру та її цінності. Використання українських елементів у дизайні може бути спадкоємцем цього стилю, а відсутність таких елементів може вказувати на відхилення від українського стилю та втрату його унікальності.

Видатні представники українського дизайну є важливою складовою культурного та творчого середовища України. Вони працюють в різних галузях дизайну, включаючи графічний дизайн, модний дизайн, інтер'єрний дизайн та промисловий дизайн.

Георгій Нарбут (1886— 1920) — український художник-графік, ілюстратор, спадок якого відображає українську народну культуру та історію.

Він є автором гербу УНР, де зображений козак із мушкетом, а над ним — тризуб — вважається однією з найвідоміших праць Нарбута. Проте

він доклав руку майже до всіх головних символів державності того періоду. (рис. 7)

Георгія Нарбута можна сміливо вважати батьком українських банкнот, адже він є першим після Володимира Великого й Ярослава Мудрого, хто зобразив тризуб на грошах. Купюри його авторства номіналом 100 та 500 гривень (1918 рік) — приклад самобутньої графіки митця і давніх українських символів часів козацтва. (рис. 8 та рис. 9)

«Він (ред.: Нарбут) втілює мрію Михайла Грушевського, який хотів зобразити на гербі робітника з плугом і селянку з серпом. До цього не дійшло, але на банкноті 100 гривень Георгій Нарбут цю ідею реалізував», — каже Богдан Завітій.

Унікальна манера Нарбута дозволила органічно вписати тризуб, робітника і селянку, барокові мотиви та тогочасну сучасність на одному клаптику паперу.

Загалом можна сказати, що Георгій Нарбут є автором 13 з 24 банкнот, випущених за часів української державності у 1917—1920 роках (і за Центральної Ради, і за Скоропадського, і за Директорії).

Також варто згадати Нарбутівську «абетку». особливість Нарбутівського шрифту можна побачити в його «абетці». На жаль, через швидку смерть від хвороби у 1920 році Нарбут не встиг її закінчити. За життя Георгій Нарбут випустив два варіанти «абетки»: у 1917-му варіант 14 літер з обкладинкою, а 1919 року розробив ще три букви. Самобутній нарбутівський стиль мислення та зображення можна простежити в його «абетці». Наприклад, у розділі з літерами «Г» та «Ґ» зображені гетьман, голуб та гвинт. а в оформленні «абетки», так само як у багатьох інших творах, бачимо референси із козацького бароко. (рис. 10 та рис. 11)

Василь Кричевський (1872 – 1952) — засновник українського стилю в архітектурі та перший художник вітчизняного кіно, живописець, графік-новатор, сценограф.

Василь Григорович був членом підготовчої комісії зі створення герба України. Він презентував ескізи великого і малого Державних гербів та проекти Державних печаток УНР, а також прапор для Богданівського полку.

Взимку 1918 р. Кричевський займався розробкою проєктів паперових купюр і поштових марок УНР, а згодом ескізи митця втілилися в життя у вигляді банкноти номіналом 2 гривні. (рис. 12)

На замовлення історика Михайла Грушевського він створив візуальне оформлення «Ілюстрованої історії України», популярного видання для всіх. Перед авторами стояло інноваційне на той час завдання – ілюструвати книжку фотографіями або рисунками автентичних артефактів, а не фантазійними малюнками, як тоді практикувалося. (рис. 13)

Одним з найвизначніших аспектів творчого спадку Василя Кричевського є його внесок у графіку та дизайн. Він використовував різні техніки, такі як лінорез, дереворит, етсетера, та розробив власний унікальний стиль. Кричевський втілював у своїх роботах українські мотиви, народні казки, легенди та історичні події, створюючи неперевершені графічні композиції.

Кричевський також відіграв важливу роль у розвитку українського дизайну. Він працював над створенням декоративних орнаментів, типографічних рішень та візуальних елементів, що використовувалися у книжковому мистецтві, графічних проєктах та рекламі. Його дизайнерські рішення відзначалися оригінальністю, витонченістю та глибоким

розумінням культурної спадщини України. До книжки Грушевського художник зробив понад 30 рисунків та обкладинку.

У книжковій графіці Василь Кричевський розробив власний упізнаваний стиль: лаконічний, геометричний (тому йому добре вдавалися конструктивістські малюнки), часто з елементами народної символіки й української книжкової графіки XVII-XVIII ст. (рис. 14 та рис. 15)

У березні 1928 року у Парижі презентували історичну драму «Тарас Трясило», художником-постановником якої був Василь Кричевський. Це був перший у французькому прокаті український фільм, що розповідав про історію України. Масштабна кінопопея із 10000 масовки, обширними сценами битв, різноманітними локаціями та пишними костюмами мала позитивні рецензії французьких кінооглядачів. Її називали «історичною фрескою», відзначали «могутність реалізації фільму». Довгий час «Тарас Трясило» вважався втраченим, доки у 1998 році його не віднайшов у Французькій сінематеці (La Cinematheque francaise) дослідник Любомир Госейко – під назвою «Татари». (рис. 16, рис. 17 та рис. 18)

Одеській кінофабриці Кричевський оформив більше десяти німих фільмів, серед яких такі визначні, як масштабний байопік «Тарас Шевченко» та легендарний артхаус «Звенигора» олександра Довженка. Завершив Кричевський свою кар'єру в кіно у 1938 році - кольоровим звуковим мюзиклом «Сорочинський ярмарок» (режисер Микола Екк).

Василь Єрмілов — (1894 – 1968) — український живописець, графік, монументаліст, художник-конструктор, представник українського авангарду.

Автор багатьох проектів: збірних кіосків, агітаційних і книжкових фургонів, трибун-реклам. Працював у промисловій графіці: розробляв і створював ескізи оформлення упаковок, сірникових коробок, заводських і

фабричних марок і ін. Займався обробкою й створенням шрифтів, ілюстрацій для книг та журналів.

Брав участь у міжнародних виставках. Найбільш знаковою стала виставка в Лейпцигу 1922-го, звідти художник привіз золоту медаль. За три роки його роботи можна було побачити на виставці художньо-декоративних мистецтв у Парижі. (рис. 19)

У ранній творчості зазнав впливу кубізму, футуризму, супрематизму. У своїх зрілих творах поєднував абстрактні мотиви з рисами українського народного мистецтва, традиційними орнаментами. Для його робіт характерні – експеримент, пошук нових форм і рішень, лаконізм художніх прийомів, барвистість, декоративна виразність. Як говорив сам майстер:

«Я у великій дружбі зі своїми гимбליками, стамесками, пресами, баночками, пензлями, голками, долотами, різцями, циркулами; вони продовження моїх рук та очей». (рис. 20)

Адольф Жан-Марі Мурон (1901 – 1968) — україно-французький живописець, графік, театральний художник, плакатист. Більш відомий як Кассандр.

В 1922 з'являється його псевдонім «Кассандр». В 1923 створює композицію «Лісоруб», яка в 1925 році отримала першу премію на Міжнародній виставці сучасних декоративних та індустріальних мистецтв й принесла першу славу та контракти. (рис. 21)

Кассандр прославився завдяки тому, що об'єднав в одне ціле й адаптував до запитів комерційного дизайну такі художні напрями, як кубізм, сюрреалізм, баугауз та авангардизм. У нього замовляли роботи Philips, Dubonnet, Harper's Bazaar та, звісно, Yves Saint Laurent.

Одним із найвідоміших шрифтів Кассандра став універсальний Reignot, який дизайнер створив для Всесвітньої виставки 1937 року в Парижі. Цей оригінальний фонт у стилі ар-деко був дуже популярним з моменту випуску до кінця 1940-х, коли почав зростати успіх міжнародного друкарського стилю та його шрифтів, таких як Helvetica. Довгий час Reignot був символом французького стилю. (рис. 22)

Однією з найвідоміших робіт Кассандра стала розробка логотипу для дому мод Yves Saint Laurent (1961). Ця витончена друкарська робота й досі викликає захоплення. Що важливо, кожна літера монограми була намальована вручну. (рис. 23)

Упродовж своєї кар'єри дизайнер виконав безліч робіт для різних замовників по всьому світу: знаменитих домів моди, видавництв, брендів техніки тощо. Найпопулярнішими були, звісно, постери. (рис. 24, рис. 25)

Охрім Судомора (1889–1968) - український радянський графік, плакатист та ілюстратор. Серед найяскравіших робіт Охрима Івановича, що збереглися до наших часів, — книжки Війна грибів з жуками (1919) та Прибадашка (1920). Картинки ніби передають небезпечний, хворобливий дух тих часів, коли влада у Києві змінювалася ледь не щотижня, а вижити було складно з багатьох причин. особливо вражає «Прибадашка» — забагато насилля як для дитячої книги. (рис. 26, рис. 27)

Ще один приклад - це ілюстрації Охрима Судомори у черговому спецпроекті Бібліотеки українського мистецтва — з книги Леоніда Глібова «Байки», яка вийшла друком у 1944 році в «Українському видавництві» (Краків-Львів). (рис. 28, рис. 29 та рис. 30)

Роберт Лісовський (1893-1982) - український художник-графік, послідовник Михайла Бойчука і Георгія Нарбути. Займався станковою та книжковою графікою, декоративно-ужитковим мистецтвом, сценографією

та дизайном. Його авторству належить пластова емблема – переплетення пластової лілейки з тризубом (рис. 31). Графічний знак авіакомпанії «Люфтганза» (рис. 32), стилізований у формі вписаного в коло журавля під час польоту, був створений художником у 1927-му. а ще йому належать проекти, виконані на замовлення українських політичних структур в еміграції, емблеми політичних організацій, зокрема емблема оУН – «Тризуб з мечем» тощо (рис. 33).

По закінченню академії мистецтв Роберта запросили очолити відділ графіки в Українській студії пластичного мистецтва в Празі. На цій посаді Лісовський повністю присвятив себе педагогіці, намагаючись створити новітню школу української графіки. Не полишав і мистецтва, саме тут сформувався індивідуальний шрифт та стиль оформлення композицій. (рис. 34, рис. 35 та рис. 36)

Яків Гніздовський (1915 - 1985) - видатний художник із України, який працював у різних стилях – від портрета до прикладної графіки. Ним пишається чисельна українська діаспора з США і Канади. І хоча на Батьківщині про нього почули лише в 1990-х роках, його творчість сміливо можна назвати номером один для патріотів країни, незалежно від місця їх проживання. Гніздовський оздоблював іконостас для української греко-католицької церкви Святої Трійці в Керганксоні (США), а ще він залишив по собі сотні картин, більше ніж 300 гравюр (ксилографії, офорти та ліногравюри). Свого часу дві його роботи – «Зимовий пейзаж» і «Соняшник» прикрашали кабінет президента США Джона Кеннеді в Білому домі, які придбала для чоловіка його дружина Жаклін.

У Нью-Йорку Яків захоплюється японською ксилографією, здебільшого зображує тварин та рослини, бо ж грошей на натурників немає. Своїх моделей художник знаходив у ботанічних садах і зоопарках.

Улюбленцем майстра став орангутан енді, мешканець Бронкського зоопарку. Коли мавпа померла, керівництво зоопарку придбало у Гніздовського ксилографічне зображення енді. Ще однією улюбленицею художника була вівця з того ж зоопарку. Її зображення з'являлося на найвідоміших гравюрах. (рис. 37, рис. 38 та рис. 39). Також він є автором різдвяних листівок-ліногравюр. (рис. 40, рис. 41)

Культурний спадок, залишений видатними українськими графіками та дизайнерами, зокрема згаданими у даній роботі, має велике значення для сучасної української культури і дизайну.

Ці видатні митці зробили вагомий внесок у розвиток українського графічного мистецтва та дизайну, пропагуючи українську ідентичність і культурну спадщину через свої роботи. Вони використовували унікальні символи, орнаменти та техніки, що були характерними для української культури, і трансформували їх у своїх творчих роботах.

Графіка та дизайн цих митців були насиченими емоціями, витонченими деталями та майстерністю виконання. Вони створювали візуальні образи, що відображали українські традиції, фольклор, природу та історію. Їхні роботи знаходяться в тісному зв'язку з українською національною ідентичністю, викликаючи гордість та захоплення серед глядачів.

Нарбут, Кричевський, Гніздовський, Лісовський, Судомора, Кассандр та Єрмілов зробили свій внесок у різні сфери графічного дизайну, зокрема літературні видавництва, постери, експозиції, архітектурні проекти та музейні експозиції. Їхні роботи стали візитівкою українського мистецтва та дизайну, вплинули на подальші покоління дизайнерів та стали джерелом натхнення для багатьох.

Культурний спадок, який залишили ці митці, важливий для збереження та популяризації української культурної спадщини. Вони допомогли утвердити український дизайн на світовій арені та привернули увагу до унікальних аспектів української культури. Їхні роботи стали свідченням творчого потенціалу України та високої майстерності українських дизайнерів.

Підсумовуючи, варто відзначити, що культурний спадок українських графіків та дизайнерів, таких як Нарбут, Кричевський, Гніздовський, Лісовський, Судомора, Кассандр та Єрмілов, має велике значення для сучасної української культури і дизайну. Їхні роботи стали символами української ідентичності, втілили у собі національні традиції та стали натхненням для наступних поколінь дизайнерів. Цей спадок слід берегти, популяризувати та продовжувати розвивати, щоб збагатити світову дизайнерську сцену і зберегти унікальність української культури.

Розділ 4. Філософські аспекти розуміння дизайну

На сьогоднішній день, філософські проблеми виникають у всіх сферах творчої діяльності. Прикладом цього може бути проблема єдиної теорії поля як «теорії усього», релятивістська космологія як теорія Всесвіту, концепція мови як «дому буття», вчення про культуру як імперію людини або політологія як фронезис, тобто практична мудрість. Ці приклади демонструють, що філософські запити народжуються внаслідок сучасного розвитку науки. Проте, метаісторія, футурологія та моделі глобалізації як шлях до планетарної цивілізації більше не є предметом розгляду. Отже, сучасна наука визначає напрямок і потребує філософського дослідження. Так, відомий український мислитель С.Б. Кримський зазначає: "Залишається з'ясувати, чому йдеться саме про філософські смисли цього процесу. По-перше, у феномені смислу «завжди є... питання, звернення та передбачення відповіді». А по-друге, - смисл у широкому розумінні є мірою прилучення людини до певних явищ, подій та ситуацій. У спеціальному розумінні, смисл - це та повнота інформації, яка потрібна для виділення предмету дослідження з Універсуму. Проте, і в цьому разі не елімінується людський чинник, бо людина і є розпізнавальною системою інформації та її реципієнтом. Таким чином, тематизація запитів філософських смислів - це проблема пошуку людинорозмірних характеристик пізнання, тієї людської присутності у світі, що задає та задається входженням людини в буття." [5, с. 6]

Означений науковцем ціннісно-смиловий універсум людини (*далі - ЦСУ*) не зводиться лише до культури. За Кримським С. Б., він включає три підсистеми:

- природу в ракурсі її інформаційних можливостей, виражених у ноосфері;

- цивілізацію в ракурсі її культурних потенцій і практичних реалізацій;
- монадне буття в ракурсі ціннісно-сислової діяльності індивідуального соціуму (етносу або особистості).

«Трикомпонентність відрізняє поняття ЦСУ (ціннісно-сисловий універсум) від сполученого з ним поняття ‘світ’ уже навіть за структурною ознакою. Поняття ‘світ’ розглядають чи то стосовно природи..., чи то стосовно соціуму... ЦСУ, включаючи і природній, і соціальний світ, інтегрує їх через інформаційні аспекти природи та духовно-ціннісні аспекти цивілізації. Причому, і природа, і цивілізація доповнюється в ЦСУ третьою компонентою - діяльністю індивідуалізованого соціуму (монадним буття). Підсистеми ЦСУ не автономні, не існують у вигляді ізольованих секторів, але задані процесуально, через соціальну діяльність, орієнтовану одночасно і на матеріальне тіло цивілізації, і на «духовне відлуння» Всесвіту. В результаті ЦСУ постає як предметна сфера людської діяльності, яка реалізує в системі цивілізації ноосферну відповідь на космічний запит розуму.» [5, с. 28].

Маніфестація різноманітних форм ЦСУ та їх космічний масштаб вимагають використання модельної форми для його фіксації та подання. Подібно до того, як культура представлена як цілісна система через репрезентацію окремими культурними системами, такими як мистецтво, наука або релігія, які претендують на представництво всієї цивілізації в різні історичні періоди, Таким чином, можна говорити про значимість такого філософського підґрунтя для осмислення самої сутності дизайну, що пов’язаний із глибинними аспектами прояву людських мислення, творчості й діяльності.

Ціннісно-смиловий універсум може мислитись як темпоральне буття, що задається ходом людської історії. Остання може впливати й змінювати всі показники ціннісно-смилового універсуму, а відповідно й «увесь культурний ландшафт осмиленого буття» [5, с. 30]. Це надзвичайно важлива ідея відображає потенційну креативну природу дизайну, здатну змінити не тільки якісь утилітарні аспекти людського життя, але й задати зовсім новий тон розвитку цілих напрямів культурного життя. Ось чому наскільки значимою у дослідженні сутнісної природи дизайну виявляється увага до діяльності. С.Б Кримський пише: «Діяльність є телеологічною, тобто виступає як здійснення певних, наперед визначених ідеальних показників та завдань, тобто набуває вигляду цілепокладання та цілереалізації. Телеологічність і є способом входження в майбутнє, бо людина, завдяки реалізації завдань, проєктів, цілей та передбачень може одержувати інформацію із майбутнього. Це і дозволило Ф. Ніцше визначити людину як єдину істоту, що може обіцяти, живе з занесеною уперед ногою, на межі реального та можливого. Отже, діяльність має антропологічний статус, відноситься до атрибутивних характеристик людини.» [5, с. 49]

Діяльність не зводиться тільки до предметної та інструментальної активності та пов'язана з певним смислонаповненням життя. Тому її, на думку Кримського С. не можна звести тільки до цілереалізації та цілепокладання. Як дух, так і діяльність, що пов'язана з ним, мають здатність до рефлексії, самозамикання. І вже в ситуаціях самодіяльності активність людини виходить за межі утилітарних цілей у сферу смисловизначення та внутрішніх цінностей творчої особистості, її невичерпних потенцій.

«Так акцентування в життєдіяльності актів самодіяльності та духу окреслює такі її вияви, які характеризують творчість, акцент на

випробування можливостей...Творчість є притаманною і праці, і грі, а гра визначається творчістю, є предметно-змінюючою діяльністю та самодіяльністю.» [5, с. 51]

Культура може бути описана як процес активізації потенціалу творчої діяльності, що передбачає перетворення матеріальних об'єктів у виразні символи та відтворення досвіду минулого у його потенційному вигляді, невикористаних можливостей для його подальшого збагачення.

Досвід майбутнього формування та створення у сучасному світі показав, що перехід від теорії до практики, від минулого до майбутнього, від потенційного до актуального, від природного до штучного вимагає особливого виду активності. Ця активність полягає у процесі проектування, яке є головним концептуальним завданням проекту. Не випадково проектування набуває центрального значення і починає конкурувати з традиційними методами пізнання та дії. Це показово проявляється і в дизайні, який є синтетичним видом, що поєднує у собі потенційні можливості творчої й технічної сфер. Як вказує С. Б. Кримський, «не менш важливу роль відіграє проектування в соціальній практиці, культурі та, зокрема, мистецтві. Проектування стає найважливішою характеристикою інженерної, соціологічної та художньої свдомості, основним змістом дизайну, організації матеріального середовища людини.» [5, с. 135]. Розкриття в сучасній практиці синтетичної природи проектування та феномену проекту, розширення сфер інженерно-конструкторської та комп'ютерно-програмної раціональності привело до універсалізації проектного підходу. Проектування стало перетворюватись на інтегральну форму, що обіймає не тільки науку, а й (у варіанті дизайну) і завершення історичного поступу.

Український дизайн в сучасному світі займає все більше і більше місця і стає все більш популярним. Філософський погляд на український дизайн можна розглядати з різних підходів, таких як функціоналізм, постмодернізм, креативний підхід та інші.

Функціоналізм у дизайні ставить на перше місце функціональність предмета. Український дизайн заснований на функціоналізмі, оскільки він має чітко виражену функцію, яку він має виконувати. Український дизайн часто пов'язаний з національними символами та традиціями, що відображається в дизайні українських виробів.

Постмодернізм у дизайні орієнтується на те, що дизайнер повинен створювати не щось нове, а відтворювати та перетворювати існуючі елементи. Український дизайн може бути розглянутий як постмодерністський, оскільки він часто використовує традиційні українські елементи та символи, перетворюючи їх на нові, більш сучасні форми.

Креативний підхід у дизайні передбачає, що дизайнер повинен бути творчою людиною, яка здатна створювати щось нове та незвичне. Український дизайн також може бути описаний як креативний, оскільки він часто поєднує в собі традиційні елементи та сучасні технології, що дозволяє створювати унікальні вироби.

Питання етики та моралі у дизайні мають велике значення, оскільки дизайнер має відповідальність перед споживачами, суспільством і самим процесом творення. Одним з найпоширеніших етичних питань у дизайні є плагіат та копіювання.

Плагіат у дизайні виникає, коли дизайнер копіює або використовує ідеї, концепції або роботи інших без їхнього дозволу або визнання. Це порушує моральні принципи творчості та інтелектуальної власності.

Плагіат не тільки порушує права інших дизайнерів, але також призводить до втрати довіри до самого дизайнерської спільноти і підриває креативний процес.

Окрім плагіату, інше етичне питання у дизайні пов'язане з використанням матеріалів та технологій, які можуть мати негативний вплив на навколишнє середовище або здоров'я людей. Дизайнер має враховувати екологічні та етичні аспекти виробництва, вибираючи екологічно чисті матеріали, знижуючи відходи та мінімізуючи негативний вплив на оточуюче середовище.

Одним із способів вирішення етичних питань у дизайні є впровадження етичних кодексів та стандартів. Дизайнерські організації та спільноти можуть розробляти і встановлювати правила, що регулюють професійну етику та стандарти діяльності. Це може включати зобов'язання щодо використання даних дизайну, поваги до прав та інтелектуальної власності, та дотримання стандартів етики у взаємодії з клієнтами та споживачами.

Крім етичних аспектів, важливим питанням у дизайні є його роль у сучасному світі. Український дизайн може виконувати різні функції і мати різноманітні цілі. Одна з них - підтримка і розширення української культури та національної спадщини. Візуальний образ України, її символіка та традиції можуть бути втілені у дизайні, що сприяє збереженню та презентації українського культурного досвіду.

Український дизайн також може виступати як засіб комунікації та вираження ідей. Дизайнери можуть використовувати візуальні елементи та композиції для виклику певних емоцій, передачі повідомлень або спонукання до дії. Візуальна привабливість та ефективність комунікації

дизайну можуть залучати увагу глядачів, споживачів та впливати на їхні переконання та поведінку.

Окрім того, український дизайн може мати інноваційну роль у розвитку технологій та виробництва. Шляхом поєднання традиційних українських елементів з сучасними технологіями, дизайнери можуть створювати унікальні та інноваційні продукти, які відповідають потребам сучасного світу.

Український дизайн має потенціал стати частиною глобального дизайнерського співтовариства та сприяти культурному обміну та взаємодії. Він може привертати увагу до українських інновацій та талантів, сприяючи міжнародному сприйняттю українського дизайну. Це може сприяти розвитку культурного туризму та залученню іноземних інвестицій у сферу дизайну.

Однак, український дизайн також стикається з певними викликами та проблемами, включаючи економічні обмеження, недостатню підтримку від держави та конкуренцію з іншими країнами. Для подолання цих проблем важливо створити сприятливе середовище для розвитку українського дизайну, включаючи надання фінансової підтримки, освіти та навчання дизайнерів, розвиток маркетингових стратегій та сприяння творчому обміну і співпраці.

Підсумовуючи, варто зазначити, що український дизайн має свої особливості та внесок у сучасний світ. Філософський погляд на український дизайн може базуватись на різних підходах, таких як функціоналізм, постмодернізм, креативний підхід та інші. Питання етики та моралі у дизайні включають проблеми плагіату та копіювання, використання екологічно чистих матеріалів та технологій, а також взаємодії зі споживачами та клієнтами.

Український дизайн має потенціал впливати на культурну спадщину, комунікацію та інновації. Він може залучати увагу до української культури та талантів, сприяти розвитку туризму та економіки. Однак, для розвитку українського дизайну важливо надати підтримку і стимули для творчості та інновацій. Державна підтримка в формі фінансових інвестицій, створення спеціалізованих освітніх програм і навчальних закладів, організація дизайнерських конкурсів та виставок - це лише деякі засоби, які можуть сприяти розвитку українського дизайну.

Крім того, важливо підтримувати співпрацю та обмін досвідом між українськими дизайнерами та міжнародними спільнотами. Участь у міжнародних виставках, конференціях та проєктах може розширити горизонти українського дизайну, привернути увагу зарубіжних партнерів та споживачів, а також сприяти обміну інноваціями та культурними цінностями.

Відображення специфіки філософського погляду на дизайн у розвитку української культури можливе через приклади дизайнерських проєктів, які презентують філософські аспекти розуміння дизайну та відображають українську культуру та ідентичність. Важливим бачиться й аналіз проблем та викликів, з якими стикається український дизайн у відображенні філософських поглядів.

Дизайн є невід'ємною складовою культури, він виявляється в усіх сферах нашого життя, від архітектури до предметів побуту. Українська культура, багата традиціями і витонченими ремеслами, також виявляє свій варіант філософського підходу до дизайну. Відображення філософських поглядів в українському дизайні дозволяє показати унікальну ідентичність країни, виявляючи при цьому певні проблеми і виклики.

Одним з прикладів дизайну, що відображає складну єдність світоглядних кодів та орнаменталістики в українській культурі, є оновлена у 2022-му році серія паковань сиру «Канів 1971» - яскрава, унікальна серед багатьох однотипних рішень. Автори (бренд-маркетингова агенція Grare) позиціонують стилістику як звернення лише до творів Марії Приймаченко, проте ми вбачаємо в ній симбіоз Приймаченко та Ганни Собачко-Шостак (також відома майстриня-примітивістка). (рис. 42, рис. 43 та рис. 44)

«Зображення рослин набули власної симетрії та разом з птахами угруповані в композиції за принципом калейдоскопу. Гармонії додаткових кольорів створюють і позитивний настрій, і однозначну відсилку до народних розписів» [9].

Ще одним прикладом є айдентика України, розроблена креативною агенцією banda.agency UkraineNOW. Тут підхід до реалізації та осмислення спадщини дещо відрізняється. автори підкреслили вагомий елемент української самоідентифікації - колір. а саме - поєднання жовтого (та його відтінків) з блакитним (та його відтінками, аж до темно-синього). Таке поєднання кольорів і лягло в основу бренду нашої країни, заявививши на увесь світ, що ми, українці, ідентифікуємо себе саме через поєднання цих двох кольорів.

Поєднання лаконічних плашок простих геометричних форм з мінімалістичним спеціально розробленим для проєкту шрифтом *Ermilov* (дизайнер Кирило Ткачов) асоціюється саме із сучасним українським дизайном. Використання цього шаблону (ніби логогенератора) в різних рекламних кампаніях лише підтверджує ефективність обраного підходу. (рис. 45, рис. 46)

Проте, український дизайн також стикається з рядом проблем і викликів у відображенні філософських поглядів. Одна з найбільших

проблем полягає в збереженні традиційного дизайну та його адаптації до сучасного контексту. З одного боку, необхідно зберегти унікальність і культурну спадщину, а з іншого боку, розвивати нові форми інтерпретації, щоб український дизайн був актуальним у сучасному світі.

Іншою проблемою є відтворення філософського підходу до дизайну в комерційних проектах. Комерційні цілі можуть ставити під загрозу втілення ідей та цінностей, замінюючи їх масовим споживанням та стандартизацією. Важливо знайти баланс між комерційним успіхом і збереженням філософських поглядів на дизайн.

Крім того, в українському дизайні також присутні виклики глобалізації та культурної асиміляції. Завдяки зростаючій міжнародній взаємодії та доступу до світових трендів, існує ризик втрати унікальності і стилю, що властиві українському дизайну. Потрібно зберігати свою ідентичність, одночасно впроваджуючи нові ідеї та розвиваючи міжнародну співпрацю.

Український дизайн має великий потенціал для відображення філософських поглядів та культурної спадщини. Він може втілювати глибинні значення, сягаючи до коріння української культури.

Проте, для досягнення цього потенціалу необхідна підтримка та розвиток українського дизайнерського співтовариства. Важливо створити платформи для обміну ідеями, співпраці та навчання, що допоможе дизайнерам знаходити нові шляхи втілення філософських поглядів в своїх проектах.

Одним із способів просування українського дизайну з філософським підходом є публікації, виставки та участь в міжнародних заходах. Це дозволить привернути увагу до українських дизайнерів і показати їхню творчість світовій громадськості. Крім того, співпраця з іншими країнами

та культурами може збагатити український дизайн новими ідеями та перспективами.

Проте на шляху до відображення філософського підходу в українському дизайні також існують виклики, пов'язані з фінансовими обмеженнями та доступом до сучасних технологій. Для розвитку дизайну потрібні інвестиції, підтримка держави та розвиток освіти в цій галузі. Недостатня фінансова підтримка може обмежити можливості дизайнерів в реалізації своїх ідей.

Висновуючи, відображення філософського погляду на дизайн у розвитку української культури є важливим завданням. Шлях до досягнення цього полягає у збереженні традицій, адаптації до сучасного контексту, розвитку дизайнерського співтовариства та сприянні міжнародній співпраці.

Проте, необхідно також усвідомлювати, що відображення філософських поглядів в українському дизайні є постійним процесом, який потребує постійного дослідження, творчості та інновацій. Дизайнерам варто досліджувати традиції, символіку та культурні цінності, використовуючи їх як джерело натхнення для створення сучасних інтерпретацій.

Крім того, важливо пам'ятати про ширший контекст українського суспільства та його проблеми. Дизайн може бути потужним інструментом для висвітлення соціальних, політичних та екологічних питань, спонукати до роздумів та змін. Український дизайн може привертати увагу до таких проблем, як розбудова демократії, захист прав людини, рівність та екологічна сталість.

Український дизайн є важливим компонентом культурного багатства нашої країни. Його розквіт та визнання на міжнародній арені свідчать про

потужний потенціал українських дизайнерів. Проте, для забезпечення подальшого розвитку та створення конкурентоспроможної дизайнерської сцени, необхідно вжити кроки щодо підтримки талановитих молодих дизайнерів, посилення співпраці зі світовими партнерами та просування українського дизайну на міжнародному рівні.

Перш за все, необхідно створити сприятливі умови для творчого розвитку молодих українських дизайнерів. Це можна зробити шляхом організації спеціалізованих освітніх програм та майстер-класів, які нададуть їм необхідні навички та знання. Також важливо створити платформи для обміну досвідом і співпраці між дизайнерами, а також підтримувати їх у пошуку фінансових ресурсів для реалізації своїх проектів.

Другий аспект - це активна співпраця зі світовими партнерами. Українські дизайнери повинні вступати в міжнародні асоціації та організації, брати участь у міжнародних виставках та конкурсах, а також укладати партнерські угоди зі світовими брендами та компаніями. Це дозволить їм залучити увагу міжнародної спільноти та розширити можливості для просування українського дизайну на світовому ринку.

Третя рекомендація - це активне просування українського дизайну на міжнародному рівні. Важливо організовувати спеціалізовані виставки та події, де українські дизайнери зможуть представити свої роботи широкій аудиторії та привернути увагу світових експертів. Також слід активно використовувати інтернет та соціальні мережі для промоції українського дизайну, створювати віртуальні платформи, де дизайнери зможуть показати свої творчість та встановити зв'язки зі світовими спеціалістами.

Крім того, необхідно створити сприятливу інфраструктуру для дизайнерів, яка включатиме дизайн-студії, робочі простори, а також

майданчики для проведення дизайнерських заходів та конференцій. Це сприятиме обміну ідеями та співпраці між дизайнерами, стимулюватиме креативність та інновації в українському дизайні.

На завершення, важливо підкреслити значення підтримки уряду та державних структур у розвитку українського дизайну. Необхідно створити спеціальні програми та фонди, які надаватимуть фінансову підтримку талановитим дизайнерам та сприятимуть їхньому професійному зростанню. Також важливо включати український дизайн у національні культурні стратегії та пріоритетні напрямки розвитку країни.

Загалом, розвиток українського дизайну є складним і багатограним процесом. Шлях до досягнення визнання на світовій арені вимагає постійних зусиль та спільної праці всіх зацікавлених сторін - дизайнерів, уряду, освітніх установ, бізнесу та громадськості. Лише завдяки таким спільним зусиллям можна досягти стабільного та успішного розвитку українського дизайну і підняти його на новий рівень в світовому масштабі.

Підсумовуючи, можна сказати, що відображення філософського погляду на дизайн у розвитку української культури є складним, але важливим завданням. Він дозволяє показати багатство української ідентичності та спадщини, а також сприяє осмисленню світоглядних засад українського дизайну як важливої галузі творчо-технічної діяльності. Незважаючи на проблеми і виклики, український дизайн має потенціал стати важливим гравцем на світовій арені, адже він вже привертає увагу до унікальності та мистецької цінності й краси української культури.

Висновки

У ході проведеної роботи було досліджено роль та вплив світоглядних основ національної культури та ідентичності на розвиток українського дизайну. В ході дослідження було виявлено, що історичний розвиток і сутнісна природа українського дизайну визначені потужним впливом світоглядних основ національної культури та ідентичності, мають свої особливості, які відображаються в історії розвитку та специфічних рисах.

- Аналіз основних підходів до розуміння дизайну показав, що дизайн, виникнувши у Європі в XIX столітті, як діяльність поодиноких фахівців для розробки окремих товарів, від ремісничої праці чи витончених ексклюзивних виробів еволюціонував до технічного та функціонального проектування, а зараз - до значної кількості дизайнерських напрямків: дизайн продукту, дизайн веб-сайту, дизайн інтер'єру, графічний дизайн, дизайн упаковки та багато іншого; будучи складним теоретичним полем культурних, філософських, соціальних досліджень, має широку палітру зосередження наукового інтересу навколо: 1) різноманіття визначень і форм розуміння: як синонім позначення культури; символ культурного процвітання; засіб легітимізації всіх сфер міської регенерації, а також отримання міжнародного визнання і посередництва у соціальній зміні, тощо; 2) складностей значення та структури, змінних атрибутів та конотацій; 3) визначення того, що становить предмет дослідження в історії дизайну; 4) питань історіографії, теорії та методології дизайну; 5) евристичними для даної роботи вважаються й авторські філософські підходи щодо розуміння проблематики дизайну: Ф. Ніцше (розгляд естетичного досвіду, природи творчості, мистецтва як засобу самовираження та відкриття нових горизонтів

світосприйняття), М. Гайдеггером (особливості мистецтва у його зв'язку із людиною й технологією), Р. Бартом (роль дизайну і його сприйняття в культурному контексті, мода як мова для виразу соціокультурних кодів і повідомлень).

- У роботі *український дизайн* розуміється як сукупність усіх прикладних форм проектування, мистецтва (до ХХ ст., наприклад), макетів та виробів, предметів та явищ, пов'язаних із ними, що були розроблені упродовж історії існування української державності. *Виявлено*, що історичні віхи розвитку українського дизайну розгортаються з часів формування протодизайну первісної культури через період передумов становлення дизайну V - ХІХ ст. до ХХ ст. – етапу його стрімкого розвитку і до сучасної доби з особливим акцентом на 1989 році, коли створений Український інститут дизайну, що потужно підтримало розвиток дизайнерської спільноти і 1991 році – часі отримання Україною незалежності як новому поворотному етапові бурхливого розвитку сучасного дизайну. Основними маркерами, що формували «українськість у дизайні» (О. Корчевська-Цехош) є: українці на теренах України, українці закордоном, в еміграції, не українці в межах України, не українці, не в Україні, проте задля України, а також, коли цим користуються багато людей саме в Україні.

Культурні фактори є визначальними у процесах розвитку українського дизайну та формуванні його особливостей. До основних чинників динаміки українського дизайну належать: *мова* як один із основоположних елементів, який формує національну ідентичність та культурний спадок. Українська мова може проявлятися і в текстовому та графічному дизайні, друкованих

виданнях, логотипах та брендах; багата *спадщина традиційної української культури*, що виявляється через візуальні елементи та символи: вишиванки, хустини, килими, гончарство та інші національні ремесла та промисли, архітектуру, які втілюються в дизайні одягу, інтер'єрів, предметів побуту та інших сферах дизайну; самобутні *поезія й музика*, що формують неповторну атмосферу творчого натхнення, уяви й здатні реалізуватися в діяльності дизайнерів; *сучасна культура* через культурний обмін та взаємодію з іншими країнами впливає на формування сучасної української культури та дизайну. Ще одним вагомим чинником цього впливу є *політичні та економічні фактори*. Перехід до демократії й ринкової економіки дав можливість дизайнерам, в тому числі й українським, та відповідним компаніям розвиватися та конкурувати на світовому ринку ;

- Світоглядні основи національної культури та ідентичності мають велике значення у розвитку українського дизайну. Вони впливають на формування його особливостей, стильових та естетичних рішень, а також на сприйняття та розуміння дизайну як такого. Стрімкі процеси глобалізації та міжнародної конкуренції сприяли пошукам власного стилю й «почерку» українськими дизайнерами через використання традиційних, етнічних елементів української символіки, мови, літератури, історії, музики тощо у своїх роботах, що дозволяє їм відтворювати культурну спадщину країни, а також створювати унікальний стиль, який зможе відповідати сучасним вимогам та потребам ринку. Українська ідентичність у дизайні (стиль) має власні характерні риси, які сформувалися тисячолітньою історією та культурою: монументальність, бажання декорувати, яскравість, рослинна тематика (зокрема квіти), елегантність.

Використання елементів української культури у дизайні може сприяти популяризації української культури та ідентичності, яка може бути важливою для розвитку туризму та привабливості України на міжнародному рівні. Активне використання українськими дизайнерами інноваційних технологій та матеріалів для створення своїх робіт дозволяє їм бути конкурентоспроможними на міжнародному рівні. Разом з тим, вони зберігають основні принципи української культури, такі як ручна робота, уважне ставлення до деталей та естетики, що дозволяє їм створювати унікальні та цінні роботи. Українська культура та ідентичність мають велике значення для розвитку українського дизайну. Вони надають дизайнерам можливість відчувати духовний зв'язок зі своєю країною та її народом, а також створити унікальний та визначний стиль, який буде відповідати потребам сучасності та ринку. Український дизайн може впливати на формування сучасної української ідентичності та сприяти її розумінню та прийняттю у світі.

- Прояснено, що сутнісна природа дизайну пов'язана із глибинними засадами людського мислення, творчості й діяльності, що потребують філософського осмислення. Основою для такого в роботі виступає звернення до інтерпретації відомим українським філософом С.Б. Кримським культури як цілісної системи через репрезентацію окремими культурними системами, такими як мистецтво, наука або релігія, які претендують на представництво всієї цивілізації в різні історичні періоди. Важливою складовою культурної сфери виступає й дизайн. Останній презентує власну креативну природу, здатну змінити не тільки утилітарні аспекти людського життя, але й задати зовсім новий тон розвитку цілих напрямів культурної діяльності. Важливою у дослідженні сутнісної

природи дизайну виявляється й увага до діяльності, що поєднує в собі перехід від теорії до практики, від потенційного до актуального, від природного до штучного. Значимою частиною дизайнерської діяльності є й проектування, що в сучасних умовах набуло універсальних масштабів, поєднуючи науку й практичні форми реалізації проектної діяльності.

Філософський погляд на український дизайн можна розглядати з різних підходів, таких як функціоналізм(функціональність предмету), постмодернізм(український дизайн може бути розглянутий як постмодерністський, оскільки він часто використовує традиційні українські елементи та символи, перетворюючи їх на нові, більш сучасні форми), креативний підхід(український дизайн також може бути описаний як креативний, оскільки він часто поєднує в собі традиційні елементи та сучасні технології, що дозволяє створювати унікальні вироби).

Складними для вирішення, але важливими у дизайнерській діяльності є проблеми: плагіату й копіювання, що порушує моральні принципи творчості та інтелектуальної власності, але й призводить до втрати довіри до дизайнерської спільноти і підриває креативний процес; використання матеріалів та технологій, які можуть мати негативний вплив на навколишнє середовище або здоров'я людей. Дизайнер має враховувати екологічні та етичні аспекти виробництва, вибираючи екологічно чисті матеріали, знижуючи відходи та мінімізуючи негативний вплив на оточуюче середовище. Одним із способів вирішення етичних питань у дизайні є впровадження етичних кодексів та стандартів. Дизайнерські організації та спільноти можуть розробляти і

встановлювати правила, які регулюють професійну етику та стандарти діяльності, включають зобов'язання щодо використання даних дизайну, поваги до прав та інтелектуальної власності та дотримання стандартів етики у взаємодії з клієнтами та споживачами.

Важливим аспектом дизайнерської діяльності у сучасних умовах є підтримка і розширення української культури та національної спадщини. Візуальний образ України, її символіка та традиції можуть бути втілені у дизайні, що сприяє збереженню та презентації українського культурного досвіду. Український дизайн може виступати як засіб комунікації та вираження ідей. Дизайнери можуть використовувати візуальні елементи та композиції для передачі повідомлень або спонукання до дії. Візуальна привабливість та ефективність комунікації дизайну можуть залучати увагу глядачів, споживачів та впливати на їхні переконання та поведінку. Український дизайн може мати інноваційну роль у розвитку технологій та виробництва. Шляхом поєднання традиційних українських елементів з сучасними технологіями, дизайнери можуть створювати унікальні та інноваційні продукти, які відповідають потребам сучасного світу. Український дизайн має потенціал стати частиною глобального дизайнерського співтовариства та сприяти культурному обміну та взаємодії. Він може привертати увагу до українських інновацій та талантів, сприяючи міжнародному сприйняттю українського дизайну. Це може сприяти розвитку культурного туризму та залученню іноземних інвестицій у сферу дизайну.

Список використаних джерел

1. Буцикіна Є. О. Теоретичне та методологічне обґрунтування культури дизайну. // Українські культурологічні студії : збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Видавничо- поліграф. центр «Київ. ун-т» ; голов. ред. А.Є. Конверський ; редкол.: Р. Аудроне, М.М. Бровко, П.Е. Герчанівська [та ін.]. – Київ : Київський університет, 2017 - (с. 9-11). [Електронне видання]
http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/uks/uks_2017_01.pdf
2. Ільницький О. Український футуризм 1914–1930. — Львів, 2003. — С. 364.
3. Кисельов М. М. Метафізичний вимір самоідентифікації українського етносу / М. Кисельов // Філософська думка : науково-теоретичний журнал. - 2009. - № 4. - С. 146-148 Рец. на Скловський І. З. Український етнос на рубежі ХХ-ХХІ ст. (Метафізичний аналіз) / І. З. Скловський. - Дніпропетровськ: Пороги, 2007. -320 с.
4. Корчевська-Цехош О.М. Історія українського дизайну: Онлайн курс. — Школа Projector. — 2022 [Електронний ресурс]
<https://prjctr.com/library>
5. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. — К.: Парапан, 2003. — 240 с.
6. Ніцше, Ф. По той бік добра і зла. – К.: Фоліо, 2022. — 224 с.
7. Ніцше, Ф. Так мовив Заратустра. К.: Фоліо, 2019. — 256 с.

8. Розенфельд М. І. Історія дизайну: Онлайн курс. — Школа Projector. — 2021. [Електронний ресурс]
<https://prjctr.com/library>
9. Січинський В. Ю. Меморіяльна графіка Георгія Нарбут. — «Telegraf»: Онлайн-видання. [Електронне видання]
<https://telegraf.design/memoriyalna-grafika-georgiya-narbuta/>
10. Смирнов В., Жеребецька А. Історії українського дизайну: Підкаст – Megogo Audio. – Епізод №3. [Електронне джерело]
<http://surl.li/hilxu>
11. Удріс-Бородавко Н. С. Графічний дизайн з українським обличчям. — К.: Arthuss, 2023. — 206 с.
12. Удріс-Бородавко Н. С. Переосмислення української етніки для пакування «Канів 1971». — «Telegraf»: Онлайн-видання. [Електронне видання]
<https://telegraf.design/pereosmyslennya-ukrayinskoyi-etniky-dlya-pakovannya-kaniv-1971/>
13. Хеллер С., Кваст С. Графічні стилі: від вікторіанців до хіпстерів. — К.: Arthuss, 2019. — 296 с.
14. Яковлєв М.І. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. — К.: Фенікс, 2012. — 255 с. // Соколюк Л. Д. Шляхи становлення українського дизайну. — 84-111 с. // Даниленко В. М. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття. — 6-35 с.
15. Calvera. // Journal of Design History. — 2015. — С. 371—383. 3. Carlson D. Design + Culture — A Return to Fundamentalism? [Electronic resource] / D. Carlson // David Report, Issue 13. — 2011. —

<http://davidreport.com/the-report/design-culture-time-culturalfundamentalism/>

16. Fallan K. Design History: Understanding Theory and Method / K. Fallan. — New York: Oxford Press, 2010. — 224 c.
17. Heidegger, M. (1969). Die Kunst und der Raum. In Vorträge und Aufsätze (7th ed., pp. 209-237). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
18. Julier G. The Culture of Design, 3rd edition / G. Julier. — Los Angeles: Sage, 2014. — 672 c. 7. Margolin V. Design Hist
19. Margolin V. Design History and Design Studies / V. Margolin // Design studies : A reader / Victor Margolin. — New York: Oxford Press, 2009. — C. 34–41.
20. Walker J. Defining the Object of Study / J. Walker // Design studies: A reader / J. Walker. — New York: Oxford Press, 2009. — C. 42–48.

Додатки

рис. 1



рис. 2



рис. 3

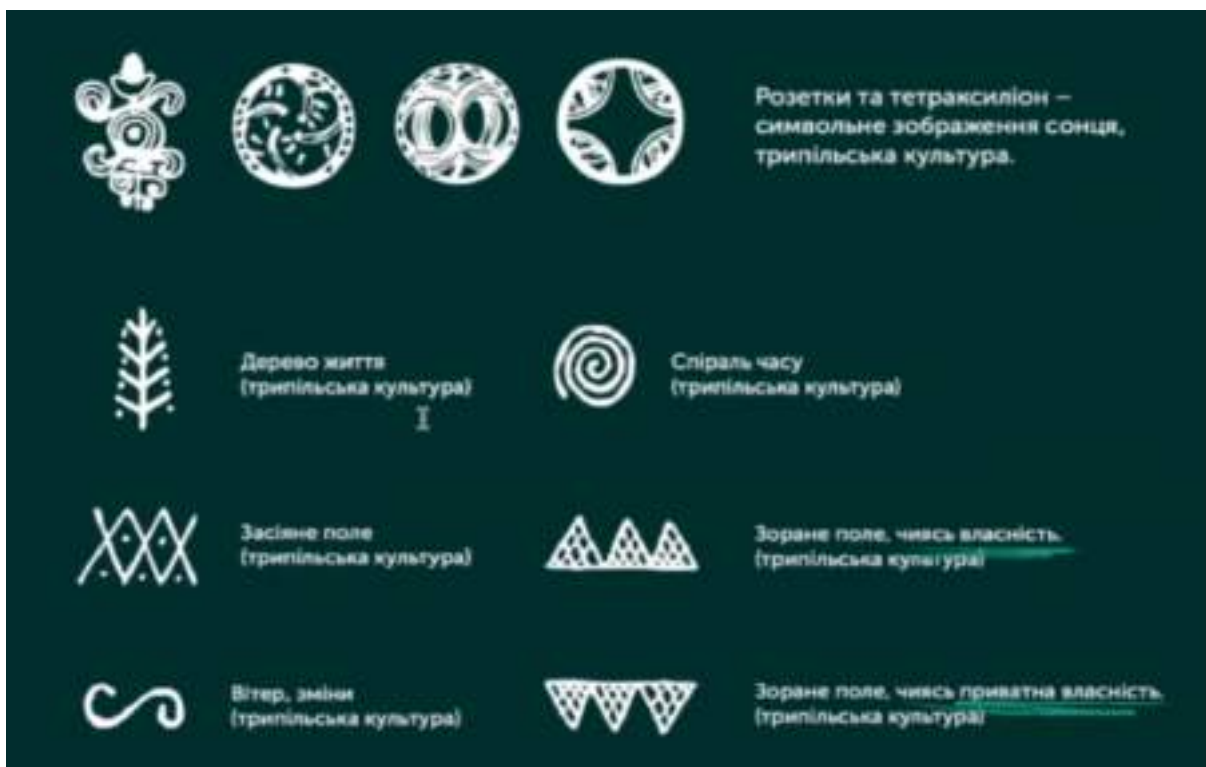


рис. 6



рис. 7



рис. 8



рис. 9



рис. 10



рис. 11



рис. 12



рис. 13



рис. 14



рис. 15



рис. 16



рис. 17



рис. 18



рис. 19



рис. 20



рис. 21



pic. 22



pic. 23



pic. 24

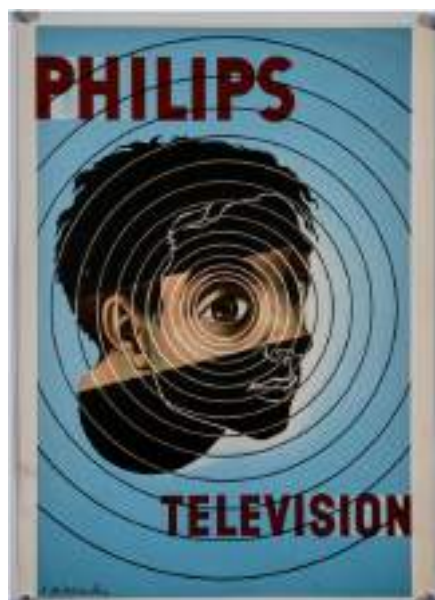


рис. 25

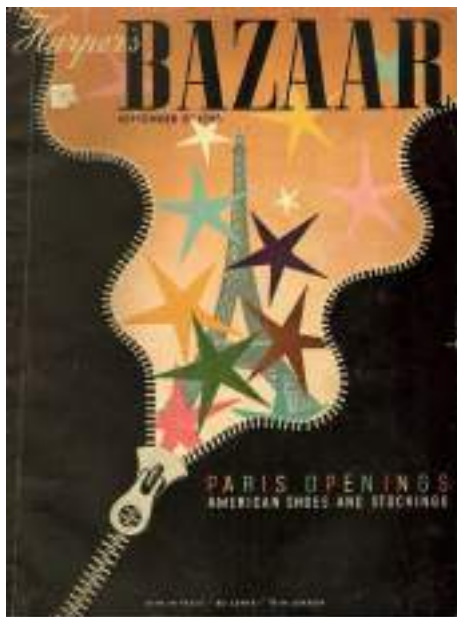


рис. 26



рис. 27

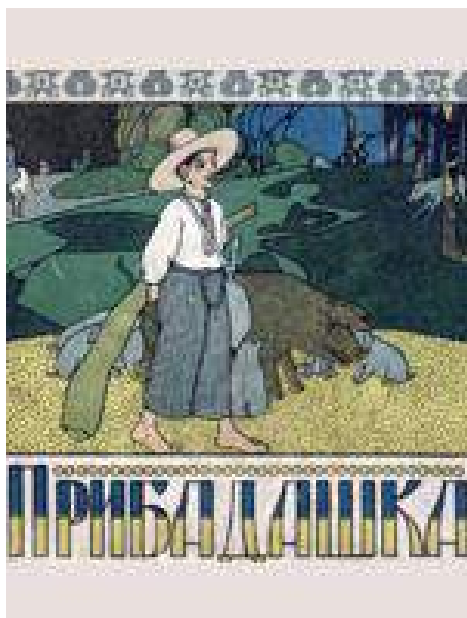


рис. 28

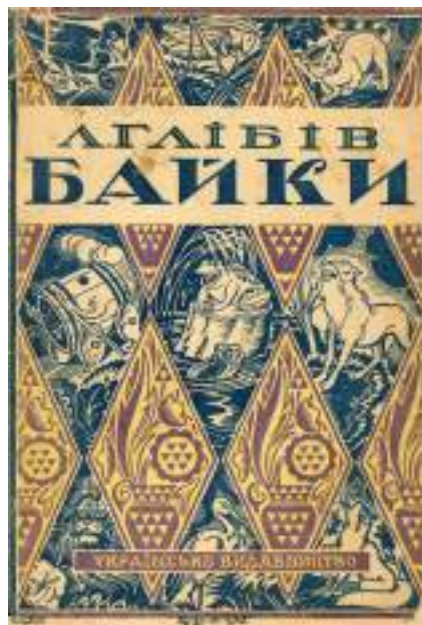


рис. 29



рис. 30

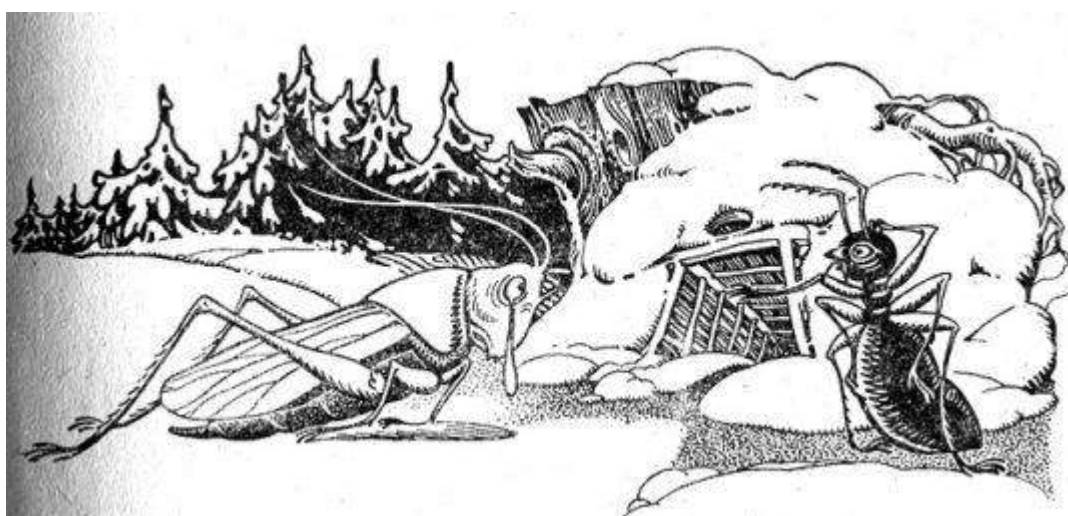


рис. 31



рис. 32



рис. 33



рис. 34



рис. 35



рис. 36



рис. 37



рис. 38



рис. 39

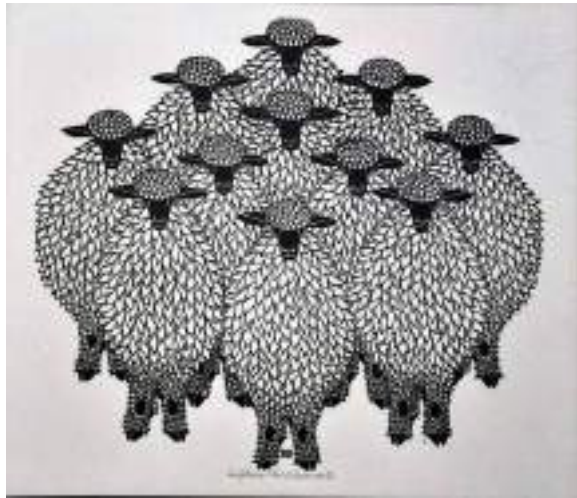


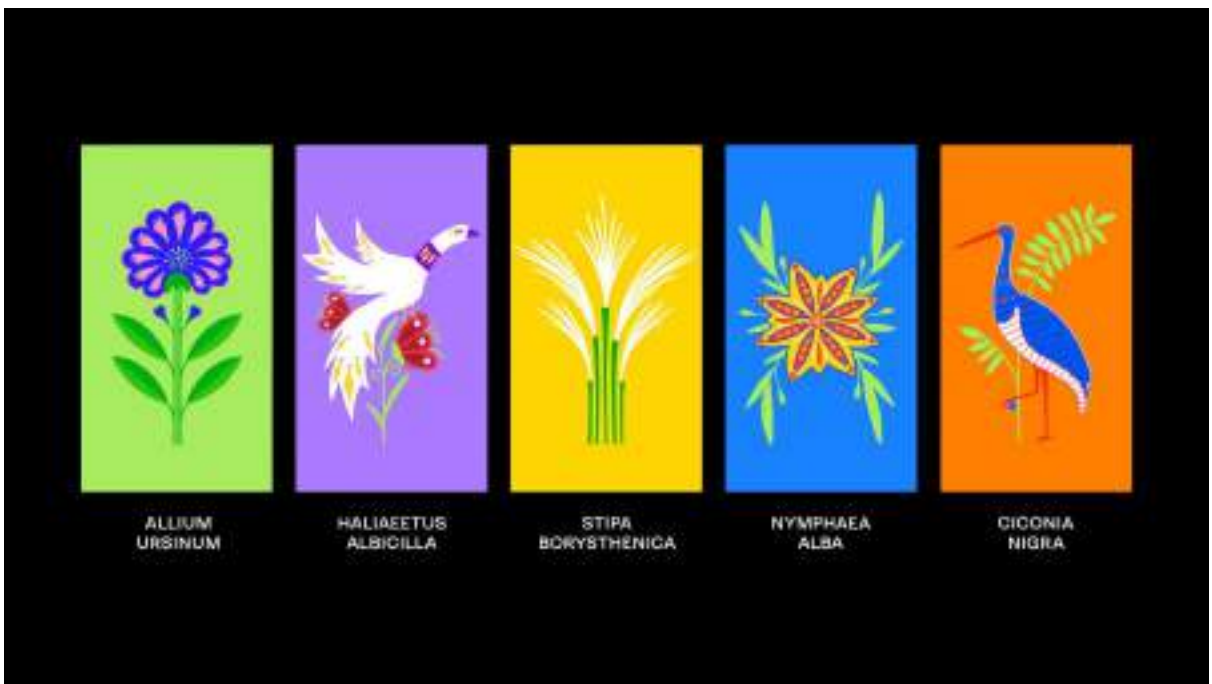
рис. 40



pic. 41



pic. 42



pic. 43



pic. 44



pic. 45



рис. 46

