

Рівненський державний гуманітарний університет  
Художньо-педагогічний факультет  
Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Пояснювальна записка  
до дипломної роботи  
на тему: **Філософські категорії "вічного" в мистецьких інтерпретаціях  
сучасності на прикладі творчої роботи "Перманентність буття"**  
(художня кераміка)

Виконала: магістрантка спеціальності  
023 "Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Снаговська Олександра Олександрівна  
Керівник: к.п.н., доц. Власюк О.П.  
Рецензент: доктор культурології, проф.  
кафедри культурології Виткалов С.В.

Рівне-2020

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФСЬКИЙ ЗМІСТ КАТЕГОРІЇ «ВІЧНОГО» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
1.1 Категорія "вічного" у філософії.....	7
1.2 Мартін Гайдеггер та філософія мистецького твору.....	11
1.3 Відтворення філософської категорії "вічного" в сучасному мистецтві.....	15
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ПОШУКИ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЧИННИКІВ У ТВОРЕННІ ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ.....	21
2.1 Пошук ескізної бази для створення творчої роботи "Перманентність буття".....	21
2.2.Графічний проект творчої роботи.....	23
РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ ВИКОНАННЯ РОБОТИ В МАТЕРІАЛІ.....	26
3.1.Підготовка робочого місця і застосування інструментарію для виготовлення керамічного виробу.....	26
3.2. Основні технологічні етапи при втіленні творчого задуму.....	29
3.3 Проведення економічних розрахунків дипломної роботи.....	32
ВИСНОВКИ.....	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	34
ДОДАТКИ	

## ВСТУП

**Вічність** (англ. *Eternity*) — філософське поняття-категорія, яким позначається безперервність існування, функціонування певного явища, об'єкту чи суб'єкту. Вічність – це нескінченне продовження або повторення буття у часі, яке приймається в багатьох філософських системах як вічність Всесвіту, яке іноді (наприклад у стоїцизмі) представляється як просте повторення в незліченних циклах одного і того ж космогонічного та історичного змісту. Саме тому категорії вічного тісно пов'язані з філософськими категоріями буття та часу, адже вічність є часовим інтервалом без кінця. Реальний простір нескінченний, а час вічний [Бичко І.В. Сучасна світова філософія // Філософія: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1993.]

Філософські категорії у своїй сукупності відображають найсуттєвіші, найзагальніші якості і властивості буття як реальності (наявного). Реальність світу багатогранна. Вона охоплює світ природи і світ культури – того, що створене та породжено людиною. Отже, можна сказати, що через категорії вічного у філософії вибудовується цілісна картина світу, яка визначається єдністю людини та інших форм існування матеріальних предметів та духовних явищ. З одного боку, категорії вічного зорієнтовані на найбільш загальні характеристики існуючого, а з другого – їх зміст досягається через дослідження окремих структур, проявів і форм усього суцього. Власне звідси, на нашу думку, життєвість художніх образів, яка притаманна образотворчому та декоративно-прикладному мистецтву.

Зацікавленість філософськими категоріями в мистецтві можна пояснити потребою естетично-концептуального обґрунтування вирішення творчих задач в художньо-естетичній практиці з одного боку, а з іншого, даний інтерес пояснюється так званім постмодерністським поворотом, для якого категорія «вічність» цікава, по-перше, як вища цінність, а, по-друге, він розглядає той бік філософії, в якому присутнє специфічне виявлення індивідуального світосприйняття, а сьогодні – це певна мова сучасного мистецтва. Отже, дослідження ідейних платформ, джерел, підґрунтя

мистецтва дає можливість виявити специфіку творчих пошуків митців минулого та сучасності.

Тому на часі є **актуальним** дослідження та вивчення філософських категорій «вічного» в мистецьких інтерпретаціях сучасності.

**Мета дипломної роботи:** дослідити філософську категорію «вічного» як ідейну платформу мистецтва; на основі набутих теоретичних та практичних навичок, знань, умінь, створити художній образ, що відповідає темі «Перманентність буття», втілити його в декоративній пластиці, використовуючи художні засоби мистецтва кераміки.

**Завдання:**

- проаналізувати наукові джерела і літературу з проблеми дослідження;
- здійснити пошук ескізного ряду для створення декоративного твору;
- написати пояснювальну записку до дипломної роботи;
- створити проект дипломної роботи;
- представити проект дипломної роботи та попередньо його захистити на кафедрі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва;
- втілити дипломну роботу в матеріалі;
- опрацювати та викласти результати досліджень у пояснювальній записці;
- підготувати ілюстративний матеріал (додатки) до пояснювальної записки;
- оформити пояснювальну записку і творчу практичну роботу;
- провести економічні розрахунки дипломної роботи;
- підготувати декоративну пластику до експозиції.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дипломна робота виконана відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

РДГУ з теми «Вітчизняне мистецтво в контексті європейського арт-простору: історичний дискурс і постмодерні виклики». Тему дипломного дослідження затверджено вченою радою факультету (Протокол №1 від 30.01.2019 р.) та Наказом ректора №119-07-01 від 06.02.2019 р.).

**Структура пояснювальної записки до дипломної роботи:** вступ, три розділи, висновки, список використаної літератури та додатки.

**Дипломна робота складається** з проекту, роботи в матеріалі - мистецького твору – декоративної композиції «Перманентність буття» та пояснювальної записки до дипломної роботи.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення і результати проведеного дослідження у формі доповідей, повідомлень та тез були представлені: на Міжнародній науково-практичній конференції "Ігор Грабар: між свободою і системою" (23 жовтня 2018 р. м. Ужгород) доповідь «Філософська концепція як ідейна платформа творів декоративно-прикладного мистецтва», VII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецтво в реаліях сучасної освіти» (17 квітня 2019 р., м. Полтава) тези «Мистецькі інтерпритації філософської категорії «вічне», III Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика» (23 -24 жовтня 2019 р., м. Рівне) тези «Сучасне українське мистецтво крізь призму філософської категорії «вічності».

## РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФСЬКИЙ ЗМІСТ КАТЕГОРІЇ «ВІЧНОГО» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

### 1.1 . Категорія «вічного» у філософії

Поняття «вічне» є вихідним для філософії. По-перше, воно має найширший граничний ступінь узагальнення і тому постає як наріжний світоглядний орієнтир. По-друге, завдяки цій якості воно виконує функцію сенсоутворення у людському світорозумінні. По-третє, вічність постає як вища цінність та міра моральної відповідальності людини за свої дії. Проблема вічного буття – це проблема сутності всього існуючого, а також проблема єдності світу як цілого. [ 2.с.257 ].

Усвідомити, що таке буття, досягнути його змістовий центр у думці надзвичайно важко, оскільки поняття буття постає як абстракція високого рівня, навіть гранично високого рівня. Послідовно продумати, який зміст несе проста часточка "є", яку ми вживаємо майже в усіх наших судженнях, настільки непросто, що з цього приводу існують різні підходи та тлумачення. Отже, у самому понятті буття прихований певний парадокс: з однієї сторони, це дуже давне, а тому й дуже широко вживане поняття, а з іншої, воно настільки складне, що майже не піддається охопленню. Проте ми дуже широко користуємося цим поняттям: ми часто ставимо "Що це є?", "Чи справді так було?". У таких простих питаннях "проблискує" те, що наше відношення до дійсності в плані її справжності, наших на неї надій та її розуміння не може обходитись без звернення до буття.

Фундаментальність проблеми буття для філософії пов'язана насамперед із тим, що філософія виконує функцію людського світоорієнтування, а буття – це найширше філософське поняття, і тому воно постає як граничний, цільовий, стратегічний людський орієнтир. Коли ж ми маємо справу з людським світоорієнтуванням, то ми повинні мати на увазі кілька принципово важливих його аспектів. Передусім орієнтири нашого життєвого самоутвердження повинні фіксувати певні виміри, прояви або характеристики світу, в якому ми перебуваємо. Тобто поняття буття має

фіксувати певні характеристики світу, а також і певні ознаки, за якими ми могли б відрізнити буття від небуття. У цьому аспекті ми, з одного боку, спираємось на дані сучасної науки про світобудову, з іншого – на її історичний досвід, що засвідчує певну відносність наших уявлень про стани та форми проявів буття. Крім того, у питанні про ознаки буття ми змушені виходити за межі науки, тому що саме це питання перебуває у залежності від розуміння і тлумачення джерел буття. Цей вихід здійснюється у філософії, метафізиці та теології. Єдиною умовою визначення буття як гранично широкої категорії є зіставлення його з небуттям. Але в реальному життєвому досвіді ми ніде й ніколи із небуттям як таким безпосередньо не стикаємося. Коли зникають певні матеріальні речі, змінюються природні явища, умирають живі істоти, ми розуміємо, що все це ще не є переходом у небуття, адже при цьому немає повного зникнення, а є лише перетворення певних форм та вимірів того, що існує в інші форми та виміри. Г.Гегель називав такого роду небуття, що постає результатом руйнування чогось конкретного, "відносним небуттям" або "нічим деякого дещо". У такому розумінні відмінності між буттям і небуттям, всіма матеріальними формами, що підлягають змінам, постають як відносні. Вони визначають не буття як таке, а лише його прояви. Для того, щоб визначити буття, слід було б знайти його не відносні, а абсолютні межі. З такими межами конкретні науки ніколи не стикаються хоча б тому, що для них і саме поняття буття не є предметом дослідження. Коли філософія ставить питання про абсолютні межі буття, вона намагається вивести на рівень людського розуміння те, що не є предметом або елементом практичного та пізнавального досвідів. Тому тут починається та галузь знання і пізнання, яка дістала назву метафізики, тобто галузь знань, що перевершує фізику, перебуває "понад фізикою" [2.с.264 ].

Найпершою умовою розуміння буття є вироблення категорії "усе". Якщо дійсність постає перед нами через серію локальних фрагментів, які невідомо де та як починаються та невідомо куди зникають, то схопити реальність у статусі буття неможливо. З іншого боку, як уже зазначено, будь

– яка визначеність потребує позначення меж. "Усе" межує з "нічим", тому перші визначення буття йдуть через зіставлення та використання саме цих категорій. Мілетський стверджував, що "все [утворюється] з води". Натурфілософія пішла далі в розробленні зазначених термінів, висунувши поняття "першого начала всього". Цим засвідчувалось, що в самому бутті (в усьому) вже вирізняли щось стійке, стале, незмінне, на відміну від нестійкого, мінливого. Стале з тих часів ототожнювали з буттям як таким, а мінливе поставало в якості його з'явлень. Саме таке тлумачення буття знаходимо в судженнях Парменіда, якому належить заслуга введення у філософський та науковий обіг поняття "буття": "Те, що висловлюється та мислиться, повинно бути сущим, бо ж є буття, а ніщо не є". За Парменідом, ніщо неможливо помислити, бо самим актом мислення ми переводимо все, що мислимо, у ранг буття (принаймні – буття для думки). Звідси випливають тези філософа про те, що буття є абсолютно самодостатнє для себе і незмінне. Цю думку підхопили Демокрит, Платон, Анаксагор.

Найбільш розвинені концепції буття розробили Платон та Арістотель; ці концепції можна вважати провідними парадигмами (взірцями) розуміння буття і донині. За Платоном, всі речі та явища чуттєвого світу існують лише в міру їх причетності до вічного світу ідей (до Єдиного). Тому власне буття – це ідеї, тобто буття існує як особлива сутність, а будь-яке суще, щоби бути, повинно перебувати у відношенні до буття як такого. [ 2.с.85 ].

З'являється некласична філософія, а з нею і нове розуміння буття. Некласична філософія звернула увагу на те, що всі і всілякі розмови про буття мають сенс лише в межах усвідомлення дійсності. Слід визнати, що як про реальність ми маємо підстави вести розмову про те, що і як нам надане в контактах з дійсністю, а не про буття як таке (якого ніхто ніколи не бачив і не сприймав). Звідти випливає принципово нова теза: буття є ніщо інше, як інтенція свідомості, тобто її спрямованість на будь-який зміст. Тобто буття у некласичній філософії є першою і необхідною умовою будь-якого людського усвідомлення, будь-якого відношення до будь-чого. Свідомість завжди є



усвідомленням чогось, а тому і першою визначеністю будь-яких актів свідомості є фіксація цього "чогось" у статусі буття. Тому поза свідомістю (поза нашим усвідомленням) ніякого буття не існує; принаймні ми про нього нічого не знаємо і сказати нічого не можемо. Буття є внутрішньою умовою самоздійснення, самореалізації людського інтелекту в актах.

Розвиваючи таку лінію розуміння буття, Е.Гуссерль та А.Бергсон виявили, що, постаючи інтенцією, буття постає ще й у часовому вимірі. З одного боку, ніяка свідомість неможлива без неперервної тривалості своїх здійснень, а з іншого, ця тривалість передбачає рух, зміни, проте неперервні. Отже, буття – це тривалість, неперервність, націленість свідомості на зміст і змістове відношення. Окреслюючи останні характеристики буття, різні філософи надавали їм різного конкретного визначення. А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Дільтей називали це життям з його самопродукуванням, змінами форм, внутрішньою енергетикою. Е.Гуссерль та М. Гайдеггер, М. Аббаньяно – як екзистенціальну зустріч людини з найпершим, наданим нам, із Буттям "з великої літери". У будь-якому варіанті буття постає внутрішньою умовою свідомості перебувати у відношенні до чогось, вибудовувати свій зміст.[ 2.с.267 ].

У наш час поняття буття доволі глибоко розроблене, гнучке, внутрішньо диференційоване. Воно дає нам вагомні орієнтири для пізнання та практичної діяльності. Водночас стає зрозумілою і причина складності цього поняття: воно охоплює самі підвалини суб'єктивно-об'єктивного відношення й одночасно вписує людину у структуру світобудови, роблячи її, а особливо її свідомість фундаментальною умовою виявлення форм буття. Отже, ми люди, є завжди при бутті у відношенні до буття, а з іншого боку, буття ніби стоїть завжди за нами, за нашими спинами, воно апріорно надане нам як тотальна якість, котру ми знаходимо у всьому і в яку ми вкладаємо все те з чим маємо справу. Буття є наш універсальний масштаб для пізнання та діяльності, а наші пізнання та діяльність постають реальними мірами

використання цього масштабу, адже всі речі та явища чуттєвого світу існують лише в міру їх причетності до вічного світу ідей.

Зацікавленість філософськими категоріями в мистецтві можна пояснити потребою естетично-концептуального обґрунтування вирішення творчих задач в художньо-естетичній практиці з одного боку, а з іншого, даний інтерес пояснюється так званим постмодерністським поворотом, для якого категорія «вічність» цікава, по-перше, як вища цінність, а, по-друге, він розглядає той бік філософії, в якому присутнє специфічне виявлення індивідуального світосприйняття, а сьогодні – це певна мова сучасного мистецтва. Отже, дослідження ідейних платформ, джерел, підґрунтя мистецтва дає можливість виявити специфіку творчих пошуків митців минулого та сучасності.

## **1.2. Мартін Гайдеггер та філософія мистецького твору**

Мартін Гайдеггер (1889–1976 рр.) – один з найвпливовіших і суперечливих мислителів ХХ ст. Він здійснив надзвичайний вплив на багато філософських течій нашого сторіччя. Гайдеггеру думку надихали три таємниці: буття, час і мова. Саме вони й визначили ознаки філософського процесу ХХ ст. загалом і здійснили вагомий вплив на формування філософії ХХІ ст. На думку М. Гайдеггера, жодна епоха не мала стільки різноманітних знань про людину, як теперішня. Але жодна епоха не знала так мало і ніколи людина не була такою мірою проблемною, як у нашу епоху. Це надає йому підстави говорити про “онтологічну безпритульність сучасної людини”. Фундамент усієї гайдеггерівської філософії ґрунтується на важливому розрізненні буття і сущого, на їх онтологічній диференціації. [28 ].

М. Гайдеггер був ключовою фігурою в філософсько-культурних процесах ХХ століття, спрямованих на подолання старої філософської формації, що намагався відмовитись від протиставлення суб'єкта та об'єкта та вимагав нового осмислення сутності мистецтва, в основі якого він вбачав

виправдання смислу людського існування. Висунувши тезу про те, що в художньому творі криється істина буття, філософ закликає зануритись у творіння задля відкриття для себе закладених у творі глибинних структур буття. За такого підходу мистецтво виступає особливою формою активного проникнення людини в сутнісні потаємні глибини життя, відкриваючи через посередництво художніх творів нові горизонти людського існування. На його думку, суб'єктивний підхід до аналізу художнього твору руйнує його головне призначення – можливість розгорнути перед нами істину про світ. Панування суб'єктивності, що є метафізично обумовленою, призводить до абсолютного опредметнення суцього. В такому випадку про відкритість істини буття не може й бути мови доти, доки людина в своєму існуванні не буде готовою сприйняти буття в його цілісності та непотаємності як «тут-буття». Це той стан, коли людина балансує на межі відкритості та потаємності саме завдяки силі художнього твору. Мартін Гайдеггер не обмежується лише критикою суб'єктивізму та психологізму в мистецтві, на його думку метафізичний підхід з самого початку невірно тлумачить художній твір. В своїй пізній роботі «Виток художнього твору» філософ ставить за мету розгляд проблеми витоку художнього твору, а згодом і сутності самого мистецтва. На противагу традиційній парадигмі західноєвропейської естетики, що розглядала художній твір як вираження, як прекрасну форму, в якій гармонійно поєднуються внутрішнє і зовнішнє, духовне та матеріальне, Гайдеггер розробляє власну «фундаментальну онтологію», спрямовану на пояснення суцього, виходячи з його буття. На його думку прояснення сутності художнього твору є проясненням сутності самого мистецтва. Можна стверджувати, що питання буття мистецького твору постає як питання про істину мистецтва. На думку філософа, суб'єктивний підхід до аналізу мистецтва залишає поза увагою буттєвісний аспект, тобто знімається питання про те, що робить художній твір творінням, відмінним від усіх інших речей світу. Філософ постулює абсурдність, безформенність та безглуздість суцього, яке потребує упорядкування та надання йому сенсу. Суцце не

утримує в собі ніякі сутнісні структури, воно саме знаходиться в повній фундаментальній скритості, потаємності. Істина твору полягає в тому, що суще як річ виходить із власної потаємності назовні, наповнюючи елементи твору справжнім буттям. Сміслові наповнення сущому, на думку філософа, може надати лише саме буття через посередництво людини, а подати “істину буття” здатне лише мистецтво через посередництво художнього твору, який дає змогу сприйняти, пережити цю істину, оскільки в ньому поєднуються речовість речі, зробленість виробу та створеність твору. Таким чином, Гайдеггер намагається вивести сутність мистецтва через дійсність художнього твору, виявлену в його речовості як первинній характеристиці. В концепції Гайдеггера саме досвід спілкування індивіда з мистецтвом, який не є пізнавальним відношенням, є тим шляхом, що безпосередньо веде на буттєвий, онтологічний рівень.

Розмежувавши річ та художній твір, Гайдеггер наділяє останній здатністю нести в собі істину про світ. Через художній твір, який несе в собі істину, ми здатні долучитись до основи буття. Гайдеггер відкидає усталену думку про те, що мистецтво є відображенням та описом дійсності, що нас оточує. Такий опис, на його думку, здатний лише зафіксувати наявні речі, проте не здатен відтворити загальну сутність речей і не є ознакою художнього твору. Пошук дійсності в творі змушує нас прирівнювати творіння до виробу, спираючись на спільну для них речову основу. Однак, речовість, що виявляє себе і в виробі і в художньому творі, в останньому, оскільки вона належить до буття творіння, має “мислитись на основі творчого” [5, с. 72].

Матеріально – фізична сторона художнього твору не може бути виявлена поза речовістю. Однак, в роботі митця матеріал відіграє зовсім іншу роль, ніж в роботі майстра. У виробі дерево, каміння або фарба несуть службову функцію як речове підґрунтя, зникаючи в своїй службовості в той момент, коли робота завершується. Натомість, у творі мистецтва матеріал починає відігравати важливу роль вже після завершення роботи,

наповнюючи твір низкою смислових значень. Саме в творінні істина суть речовості виходить назовні, саме тут природні матеріали набувають своєї первісної сутності. Відмовляючись від традиційного погляду на природу художнього твору як творіння рук митця, Гайдеггер вважає таке тлумачення незавершеним і недосконалим, оскільки, на його думку, не лише твір виникає завдяки діяльності художника, але й художник отримує статус митця лише завдяки своєму твору. Ця взаємопов'язаність та взаємозлежність художника і витвору є зрозумілою, якщо стати на позицію самого філософа, для якого вирішення питання витoku художнього твору є питанням визначення його справжнього буття. Оскільки Гайдеггера цікавить буття як чисте існування, його тлумачення не може бути пов'язане з реальною, практичною діяльністю людини. Проте, Dasein як духовна реальність не знаходиться в ізоляції від світу, а перебуває у світі як присутність, і в цьому відношенні може виявляти себе через твір мистецтва. Філософ відмовляється від розгляду художника як суб'єкта, що здатний творити, для нього митець є лише засобом творення, що руйнується в процесі появи художнього твору. Однак, такий підхід не зменшує роль художника в мистецтві, а акцентує увагу на тому, що в справжньому художньому творі здійснюється настільки значна подія розкриття смислу буття, що авторство митця стає несуттєвим і вторинним перед просвітленням буття як істини. Митець, на думку німецького філософа, має бути перш за все мислителем, оскільки мислення – це співдія буттю. Аналіз особистості художника, його переживань, процесу та стимулів творчості не дає уявлення про спосіб взаємодії глядача та твору, оскільки, на думку філософа, художній твір володіє незалежним існуванням, і саме це надає йому статусу витвору мистецтва. Так, на думку філософа, Ван Гог в роботі «Селянські чоботи» настільки розчиняється в зображеному об'єкті, що той постає прозорим, вільним від всього суб'єктивного, що може закрити чисте буття предмета. Для Гайдеггера матеріальна основа твору є необхідною, але не первинною для його суті. Головним виступає момент відкритості і закритості світу чистого буття, що створює художній твір.

Мистецький твір, даючи нам можливість торкнутись істини самого буття, водночас дає зрозуміти, що завжди залишається внутрішня невичерпна глибина, що разом з відкритістю світу створює самобуття художнього твору. Володіючи речовістю, художній твір нею не обмежується, оскільки справжнє буття художнього твору полягає в його духовному бутті.

Проаналізувавши онтологічний погляд німецького філософа, ми можемо констатувати реабілітацію мистецтва в своєму висхідному значенні – як носія істини про світ. Якщо ми хочемо пізнати цю істину, то нам слід абстрагуватись від суб'єктивних умов сприйняття твору, які завжди мають місце. Таким чином, твір мистецтва робить людину співучасником істини, а не тримає кожного в межах власних переживань.

### **1.3. Відтворення філософської категорії "вічного" в сучасному мистецтві**

Особливість сучасного мистецтва в тому, що воно рефлексує над собою, над своїми формами, над людиною, яка його вивчає. Споглядання – це лише невелика його складова, яка більш характерна для традиційного мистецтва. В класичному варіанті глядач споживає, зчитує витвір мистецтва, який йому протистоїть. Звертаючись до мистецтва, людина осягає, часто сама цього не помічаючи, суть світу, легко адаптується в складних, постійно змінних, умовах. На відміну від традиційного, сучасне мистецтво завжди прагне розкрити світорозуміння, самопізнання людини. Мистецтво як форма свідомості акумулює життєвий і соціальний досвід. Філософія як і мистецтво це відображення етичного та естетичного відношення людини до світу. Ці дві науки вивчають і відображають духовне життя суспільства, вони є однією з форм суспільної свідомості. Людина за своєю суттю є істотою творчою, тому будучи орієнтованим на творчості людини, її філософське мислення є постійним прагненням до мудрості. Постмодерн, як твердить більшість самих постмодерністів – не так мистецтво, як тип мислення. Не так коло певних культурних явищ, як образ світорозуміння. Перед нами не зведення

конкретних правил, а розпливчата метафора, котра виражає деякий невизначений "стиль світовідчування".

Розвиток філософії та мистецтва часто йшло паралельними шляхами, оскільки філософія за своєю творчою природі набагато ближче мистецтву, ніж науці. І в мистецтві, і в філософії спостерігається зближення кінцевих цілей. Зусилля філософії спрямовані на осягнення останньої істини, граничної сутності буття. Таку ж мету ставить перед собою і мистецтво. Художня творчість прагне до створення образів з безмежною символікою, загальнозначущих у своєму вираженні. Але і філософія здається метою висловити буття не тільки в системі категорій, але й у поняттях-образах, поняттях-метафорах. Вона розкриває своє утримання за допомогою літературно-стилістичних прийомів. Різниця полягає в тому, що філософія прагне до істини, в той час як твір мистецтва вже укладає істину всередині себе. Сучасні мистецтво і філософія потребують того, щоб зберігати у своїх моделях особистості невимовне за допомогою понять зміст, що дозволяє відчутти весь спектр і повноту положення людини у світі.

Мистецтво прагне глобального осмислення світу, розв'язання загальносвітових проблем. Воно розглядається як своєрідний канал зв'язку, як знакова система, що несе інформацію. У різні історичні епохи мистецтво було виявом духовного буття людини, творенням нової реальності, своєрідним виразом повноти буття.

Постмодерн як ціннісна мозаїчна протоплазма, всередині якої виникають найнеоднорідніші струми, стає чи не Абсолютом сучасної західної культури. Серед найхарактерніших універсальних трансформацій сучасної культури, що відбувається під впливом постмодернізму, найчастіше виокремлюють такі. По-перше, це наростання тенденцій, невизначеності, що виражаються у відкритості, плюралізмі, еkleктизмі, неортодоксальності, непорядкованості культурного життя. По-друге, провідною рисою постмодерністської свідомості є її іманентність, яка перетворює культурну діяльність на інтелектуальну гру, своєрідне метамистецтво. По-третє, це

перенесення інтересу з епістемологічної (закони пізнання) на онтологічну (закони буття) проблематику. Постмодернізм як особлива світоглядна концепція – має і свою форму художнього бачення світу.

У мистецькій практиці він спирається на засади постструктуралізму та деконструктивізму і характеризується як "спроба виявити на рівні організації художнього тексту певного світоглядного комплексу специфічним способом емоційно забарвлених уявлень"

До постімпресіонізму належить творчість трьох видатних художників: Поля Сезанна, Вінсента Ван Гога і Поля Гогена, які були об'єднані не спільною програмою, не художнім методом, а лише тим, що почали працювати паралельно з імпресіоністами, але пішли далі. Кожен з них є яскравою художньою індивідуальністю, спільною у них була тільки реакція на те нове буття, яке обіцяло ХХ ст. з його урбанізацією, технізацією, бюрократизацією тощо. Ван Гог жахався цього нового світу, не встановлюючи причин свого жаху, Гоген тихо його ненавидів, а Сезанн прагнув розібрати його на складові, щоб зрозуміти, що там усередині, і саме за ним пішла більшість художників (кубізм та інші з їх дослідницьким запалом). На відміну від імпресіоністичних випадковості, миттєвості враження, на картинах Сезанна бачимо міцність, матеріальну ваговитість, чеканну виразність простих і суворих образів. Щоб цього досягти, художник визначав геометричну структуру природних форм ("Усе в природі ліпиться у формі кулі, конуса, циліндра; треба вчитися писати на цих простих фігурах", — говорив Сезанн). Його картини: портрети близьких людей, автопортрети, натюрморти, портрети-типи ("Чоловік з люлькою"), — це світ споглядання, замріяності, зосередженості. Мистецтво великого голландця Ван Гога не спонукає до споглядального милування, в його картинах і портретах простежуються почуття самотності, постійного неспокою, щемливої туги ("Церква в Овері", "Соняшники", "Кав'ярня ввечері"). Він наділяє предмети власною гіркою безнадійністю ("Натюрморт з черевиками"). Гоген вважав себе символістом, який звільнив живопис від "помилки символізму": його не



стільки приваблювала чиста ідея, як символістів, скільки не задовольняла та натуралістична тенденція, яку він відчував у імпресіонізмі. Його творчість пов'язують також із течією примітивізм. Для Гогена характерна втеча від цивілізації та тяжіння до наївного; світу Адама і Єви, який він знайшов на о. Таїті: гарячі кольори, золотисті тіла, синє море... Саме такий простий світ давав можливість виразити сутність речей, ідею в них ("Материнство", "А, ти ревнуєш?", "Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?"). Стилізацією таїтянського мистецтва Гоген викликав інтерес до мистецтва неєвропейських народів. Усі три художники стали містком до майбутніх пошуків авангарду.

Символізм (з грец. — знак, символ) — європейський інтегральний стиль культури кінця XIX — початку XX ст., що об'єднав філософію, релігію, мистецтво. Великий вплив на розвиток естетичної концепції символізму мали ідеї німецького і французького романтизму, англійських прерафаелітів. Філософія символізму, що сформувалася під впливом ідей Платона, І. Канта, містиків, і особливо А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Соловйова, ототожнюється з прозрінням і протиставляється раціональному пізнанню як, за словами А. Белого, и "значно біднішому співбрату". Протиставлення дійсності і мистецтва привело до ідеї самоцінності мистецтва. За словами О. Уальйда, "немає книжок моральних і аморальних, є книги написані добре чи написані погано, будь-яке мистецтво абсолютно безкорисне, а життя наслідує мистецтво значно більше, ніж мистецтво наслідує життя". Однак символісти вірили у перетворювальну силу мистецтва. На думку Ф. Сологуба, якби не було мистецтва, не було б причини для того, щоб життя змінювалося. Отже, символізм у цілому мав досить різnorідний характер. Його митці (П. Верлен, А. Рембо, Б. Верхарн, М. Метерлінк, О. Блок та ін.) є видатними постатями художньої культури кінця XIX — початку XX ст. Естетика символізму мала вплив на низку напрямів авангарду в XX ст., передусім на експресіонізм та сюрреалізм. Символу завжди притаманна невизначеність, тому що духовний зміст важко передати словами. Символісти розрізняють два світи: світ речей і світ ідей.

Вони вважають, що за світом речей, який ми бачимо, існує інша — справжня дійсність, яку наш реальний світ лише невиразно відображає. Митець стає посередником між цими двома світами. Настає момент прозріння. Мистецтво, на думку символістів,— це ключ до осягнення таємниці, що виходить за межі повсякденного досвіду.

Змістом творів ставали виражені в образах символічні ідеї, тобто узагальнені уявлення про людину, сенс її життя, вічну красу. Символісти намагалися одухотворити дійсність, глибше показати душу людини, сповнену переживань, неясних відчуттів, скороминущих вражень. Живопис символістів часто пронизаний песимістичними настроями. Як і поети-символісти, художники й композитори часто зверталися до міфологічних і біблійних сюжетів, шукали натхнення в темах любові й страждання, захоплювалися містиккою, використовували символи, алегорії, натяки, що надавало творам загадковості. Звичайно ж, символізм брав натхнення й у самій природі.

Для всіх представників символізму характерні пошуки власної художньої мови. Одні приділяли особливу увагу декоративності, інші прагнули до майже примітивної простоти. Хтось малював нечіткі розмиті контури фігур на картинах, ніби силуети розчиняються в тумані. Але всі намагалися звільнити живопис «від кайданів достовірності», тому композиції будувалися на символах, яким належало центральне місце.  
[[https://pidruchniki.com/13500826/kulturologiya/pochatok\\_dobi\\_modernizmu](https://pidruchniki.com/13500826/kulturologiya/pochatok_dobi_modernizmu)]

Французький художник П'єр Пюві де Шаванн (1824-1898) був здатний перетворити простий, невибагливий сюжет в символічну композицію. Він надихався античними образами, використовуючи їх у панно. Його твори представляли собою стилізацію під античність, інтерпретацію античності людиною кінця XIX ст. Пюві де Шаванн виробив свій монументальний стиль декоративного живопису. Для його творів характерні жорстка організація композиції та розміщення фігур у пейзажі паралельними планами. За

допомогою ритмічного руху і стриманого колориту художник досягав художньої єдності своїх композицій.

Пюві де Шаванн звертається до теми смерті, характерною для живопису багатьох символістів. У картині «Дівчата і смерть» він зображує веселих дівчат, які танцюють і збирають квіти. Лише одна з них сумна і задумлива, немов побачила приховану за скошеною травою чорну фігуру Смерті з косою. Полотно змушує задуматися про недовговічність і тлінність буття. Для паризького Пантеону він написав серію панно «Життя Святої Женев'єви»; для прикраси сходів Палацу мистецтв у Ліоні – три композиції «Священний гай», «Бачення античності», «Християнське натхнення». «Бачення античності» звертає глядача до золотого віку людства, коли люди жили в повній гармонії з природою і один з одним. Золотий вік – це царство розуму і справедливості, в ньому немає місця пристрастям і негативним емоціям. Відчуття вічності і спокою створюють неквапливий ритм картини, вчинені фігури людей, витримана в спокійних тонах колірна гамма, урочистий та величний краєвид. У картині немає дії, персонажі завмерли в мрійливих позах, милуючись чудовою природою, що оточує їх. Символічним є ніжний, світлий колорит, наближуючи панно Пюві де Шаванна до фрескового живопису давно минулих епох.

Творчість Пюві де Шаванна знаходиться біля витоків символізму. Деталей зі складним значенням, недомовленості в його роботах немає: вони гранично прості за змістом. Символами стають художня форма, епоха, стиль, до яких звертався майстер. За його словами, він хотів побудувати в живописі новий світ, «паралельний природі». В такому світі будь-які повсякденні поняття і дії наповнюються іншим, піднесеним глуздом, де побут щодення стає частиною Буття, і це перетворення П'єр Пюві де Шаванн зумів показати з справжньою досконалістю.

## РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ПОШУКИ КОМПОЗИЦІЙНИХ ЧИННИКІВ У ТВОРЕННІ ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ

### 2.1. Пошук ескізної бази для створення дипломної роботи "Перманентність буття"

Дипломна робота «Перманентність буття» це сучасна художня кераміка, на створення якої мене надихнули Мартін Гайдеггер німецький філософ, один з найвпливовіших і суперечливих мислителів ХХ ст., чий погляд на мистецтво суттєво відобразились на моїх творчих роботах та сучасний український кераміст Юрій Мусатов, скульптури якого вражають весь світ.

Дослідивши буття в філософії та мистецтві ми приступили до створення ескізної бази, що виявилось досить нелегким завданням. Ми мали задум, який потрібно було втілити в гармонійну композицію, яка б давала можливість глядачам самостійно побачити істину твору і наповнити його справжнім буттям. Спочатку був образ, який формував обриси скульптури, яка в сукупності створювала б діалог із глядачем та пробуджувала на роздуми про вічні теми. Унікальність людської особистості ніде не проявляється більше ніж у її уяві. Та саме уява є одним з найпотужніших джерел мистецького мислення, унікального бачення кольорів та форм.

Під час творчої роботи над ескізуванням декоративної композиції «Перманентність буття» проявилися не тільки знання, досвід, а й професійні навички роботи з глиною, матеріалознавчі та технологічні уміння. Поряд з цим, момент зародження задуму або ідеї включав також теоретичне мислення, що забезпечує логіку побудови проектною моделі. Разом з тим творчий процес полягав у пошуку оптимального вирішення завдання шляхом напрацювання та вибору варіанту, шляхом внесення змін, експериментування та експертній оцінці за певними показниками. Аналізуючи різні форми подачі дипломних робіт ми зупинились саме на декоративній композиції.

Досить довгий час ми працювали над пошуком кольорового рішення. Опрацювавши достатню кількість ескізів ми прийшли до спільної думки, що кольористика і ритміка нашої скульптури повинна нести щось глибоке та

імітувати перманентний рух. Ми використали синій, фіолетовий, світло-голубий, зелений, бірюзовий та білий кольори. Так був затверджений основний ескіз і відбувся перехід до наступного етапу, а саме – врахування технологічних особливостей виготовлення керамічного твору.

Кераміка належить до мистецтва вогню. Термін «мистецтво вогню» (від франц. «Groupe des arts du feu») народився і поширився у Франції століття тому в добу стилю модерн (1886-1914) – в період тріумфальної ходи декоративного мистецтва в Західній і Східній Європі, зокрема в Україні. Переможне сходження декоративного мистецтва відбувалося завдяки тяжінню модерну – одного з великих європейських стилів – до синтезу мистецтв і створення особливого предметно-просторового середовища. Саме за часів модерну в Україні, як і в усіх європейських країнах, почали створюватися мистецькі раритети в галузі декоративної кераміки, скла, металу, в яких стиралися межі між скульптурою й утилітарним предметом, пластикою і ужитковим мистецтвом. Вогонь відіграє важливу роль у виготовленні керамічних виробів, адже саме він робить глину міцною та стійкою до зовнішніх факторів. Але варто сказати, що вогонь має свою дію і на фарби, якими покривається керамічний виріб. Адже при випалі ангоби і поливи змінюють свій зовнішній вигляд, а деколи навіть і своє місцерозташування. Досвідчений майстер знає, яку температуру необхідно виставити у печі для кращого випалу керамічного виробу та прояву ангобів і полив. Адже кожна фарба вимагає конкретної, особливої для неї температури. Етап внесення в піч керамічного виробу дуже особливий, тому що ти не завжди можеш бути впевнений в тому, якою саме твоя робота виявиться в кінцевому результаті.

Ідея нашої роботи – розкрити мистецтво кераміки засобами пластичної подачі композиції, тематичною задумкою, розписом, задувкою. Ми ставили перед собою завдання зацікавити глядача темою перманентності буття, розкрити питання буденності та плинності життєвого шляху, через художній образ, в якому поєднані категорії буття та вічності, що закликало б

замислитися над питаннями, які варто ставити собі навіть у швидкому ритмі сьогодення.

Використання засобів пластики та кольору, їх гармонійний баланс стали основними завданнями під час виконання ескізів до нашої дипломної роботи [рис.1].

## **2.2. Графічний проект творчої роботи**

Завершивши роботу над ескізами ми перейшли до оформлення проекту дипломної роботи, який має наочно відображати вигляд творчої дипломної роботи, а також створювати цілісне враження про неї.

Ми попіклувалися про те, щоб проект був закінчений, грамотно й охайно оформлений, був цілісним та композиційно врівноваженим, демонстрував професійне володіння спеціалізованими мистецькими програмами. Особливо важливо аби ідейним зміст, закладений у проекті легко впізнавався і прочитувався. Для цього ми постарались якомога чіткіше відобразити усі композиційні елементи. Проект - дає повне уявлення про композицію та художній образ твору. Автор повинен вміти виділити головне та відкинути усе зайве.

Дипломний проект - це підсумкова робота студента, в якій відображується проблематика обраної теми дипломної роботи в графічному вирішенні. Етап проектування дозволяє підвести підсумок набутих знань та умінь студента протягом усього навчального процесу.

При розробці проекту до виробу висуваються вимоги, які дозволяють отримати повне уявлення про форму, композицію, конструкцію виробу, що дозволяє оцінити його відповідність вимогам технічного завдання, ступінь складності виготовлення, декоративне призначення виробу, його художню цінність.

Робота виконується під керівництвом викладача, який направляє графічну роботу студента, дає поради, мотивує, підбадьорює в разі невдачі, та гармонійно розподіляє час роботи.

При розробці проекту виконуються наступні роботи:

- розробка конструктивних рішень виробу та його основних частин;
- компоновка виробу на листі;
- передача художнього образу твору;
- виділення композиційного центру;
- тонально кольорове рішення;
- графічне відображення форм та фактур;
- пропорції та масштабування;
- шрифтова графіка;
- оформлення проекту згідно з вимог.

Важливе місце в оформленні проекту займає кольорове вирішення. Для нашої роботи ми обрали синій колір, який символізує космос, небо, нескінченність, меланхолічні роздуми. Його пасивність особлива, пов'язана з космічною потенційністю. Тому вона асоціюється з глибиною та чистотою простору, безмежжям Всесвіту. Наприклад, у буддизмі цей колір є символом шуньята - першооснови всього існуючого. Це колір Вішну та Крішни, як божественних уособлень універсальної реальності, в індуїзмі. Білий колір - це спокій і рух, активність і пасивність, біле є чистота і ясність, біле — це безмежний, безмірний простір, дещо нематеріальне, суцільна енергія, втаємничення в таїну буття.

Виконувався проект на тонованому папері. Ми обрали тонований папір, оскільки вважаємо, що він виокремить та підкреслить графічне зображення.

Папір змочувався вологою губкою і натягувався на планшет, закріплювався клеєм ПВА та кнопками. Після чого на сухому натягнутому папері, олівцем намічалось розташування шрифту та графічного зображення.

Для виконання проекту було обрано такі матеріали як кольорові олівці, акварель, акрилова фарба, тонований папір. Для передання світлих відтінків ми використали акварель. Аби зробити композицію гармонійною та врівноваженою ми обрали для проекту папір темного кольору. Заголовки та підписи були зроблені олівцем в сірих кольорах.



## РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ ВИКОНАННЯ РОБОТИ В МАТЕРІАЛІ

### **3.1. Підготовка робочого місця і застосування інструментарію для виготовлення керамічного виробу**

Найбільш трудомісткий процес роботи над дипломною роботою – це технологічна частина, адже саме на цьому етапі ми розпочинаємо роботу над втіленням в реальність нашого творчого задуму. Тут ми стикаємося із задачами, які необхідно вирішити.

Перед початком будь-яких робіт необхідно провести інструктаж з техніки безпеки. Оскільки над дипломною роботою ми працюємо в керамічній майстерні, ми прослухали спеціальний інструктаж з техніки безпеки в навчально-виробничій майстерні, який провів майстер з кераміки.

Інструктаж з техніки безпеки – один із найбільш ефективних видів навчання з питань безпечного виконання робіт, є обов'язковим для виконання.

Ми провели первинний та повторний інструктажі з техніки безпеки, ознайомилися із загальними положеннями, вимогами безпеки перед початком роботи, під час та після роботи, а також дізнались про вимоги безпеки при аварійних ситуаціях.

Наступним етапом в нашій роботі є підготовка інструментарію. Це фундаментальний та обов'язковий етап, адже з нього починається практичне виконання дипломної роботи.

Головним матеріалом для кожного кераміста є глина. Під час виконання дипломної роботи ми працювали із звичайною глиною, яка має зеленкувато-коричневий колір, якого їй надає оксид заліза. При обпалюванні така глина отримує червоний або білуватий колір. Температура випалювання такої глини невисока, 1050-1100° С.

Глину для роботи студентам в керамічній майстерні видобувають майстри в найближчому кар'єрі. Це необроблена густа глина, з різними домішками, тому, перед тим, як почати ліпити з неї, її потрібно вимочити у

воді, аби та стала пластичною, процідити та почистити від будь-яких домішок. Процес приготування глини займає близько одного-двох тижнів.

Далі ми приступаємо до підготовки інструментарію. Надзвичайно важливо, щоб робоче місце було чистим та сухим, всі інструменти були підготовані заздалегідь. Тому ми прибираємо з робочого місця всі зайві речі, налаштовуємо освітлення.

Основними інструментами при роботі з глиною завжди залишаються руки майстра. Вони є універсальними та багатофункціональними інструментами. З первісних часів людина використовувала у своїй керамічній діяльності лише свої пальці. За допомогою них робилися також фактури на глиняних виробах. Часто розписи теж робились руками.

Перший етап у створенні глиняного виробу – набір основних мас майже завжди здійснюється лише руками. Але там, де потрібно досягнути чіткості, проробити маленькі деталі, створити певну фактуру, застосовують спеціальні інструменти, до яких належать:

Турнетка – ручний гончарний круг. Цей пристрій допоможе оглянути роботу з усіх сторін, не прикладаючи при цьому багато сили, а коли працюєш з великими масами це вкрай важливо.

Дерев'яні стеки. Вони бувають двох видів – однобічні, з одним робочим кінцем, і двобічні, з двома різними профілями. Зазвичай, стеки виготовляють з твердих порід дерева – груші, яблуні, берези, буку, самшиту (Додаток Г).

Металеві стеки – які можуть бути запозичені із інших побутових інструментів. Так керамісти часто у своїй роботі використовують столові прибори такі як ніж, вилка та ложка.

Петлі – інструменти для видалення зайвої глини. Вони являють собою дерев'яні палички із закріпленими на кінцях дротами – петлями.

Гіпс є важливим матеріалом для використання під час роботи над керамічним виробом. Він використовується для того, аби зробити форму пустотілою, адже великі шматки глини не можуть бути випалені в керамічній

печі. Але, оскільки наша робота має бути виконана із глиняних пластів, використовувати гіпс нам не потрібно.

Качалка необхідна для викачування пластів будь-якої товщини та форми.

Шлікер – рідка глина, необхідна для склеювання поверхонь і виправлення недоліків.

Тканина як допоміжний матеріал у роботі з глиною.

Не менш важливими є інструменти для декорування. Тут нам стане в пригоді все, що здатне утворити на глині цікаві відбитки: палички з кінчиками – штампиками у формі трикутників, кружечків, квадратів, рисок; загострені палички різного діаметра; шматочки тканини з цікавою фактурою.

Наждачний папір для затирання висушеної роботи.

Паралонова губка — необхідна для того, щоб затирати верхній шар фарби для виявлення іншого кольору, а також для очищення гіпсової форми.

Ангоби та поливи для надання роботі кольору. Керамічні фарби – це забарвлені мінеральні сполуки металів із керамічними масами і глазурами, утворені у процесі випаювання. Барвниками в них є природні або штучні пігменти (наприклад, графіт – сірий, оксид заліза – коричневий, оксид хрому – зелений).

Ангоб являє собою тонкий матовий шар білої чи кольорової керамічної маси (або глини), якою покривають лицьові поверхні природно пофарбованого керамічного виробу. До нанесення ангоб по своїй консистенції схожий на шлікерну (рідку) глиняну масу. Після випалу ангоб не розплавляється, а лише спікається з поверхнею виробу. Ангобний шар (0,1-0,3 мм) повинен міцно зчіплюватися з керамічним черепком і не відшаровуватися при експлуатації виробу. Виріб, покритий ангобом, може бути зверху покритий прозорою глазуру для надання блиску роботі.

Глазур, або полива – це склоподібне покриття завтовшки 0,1 - 0,2 мм, яке наносять на поверхню керамічного виробу і закріплюють випалюванням. Крім підвищення декоративних властивостей, глазур знижує

водопроникливість, підвищує міцність та атмосферостійкість керамічних виробів. Основні компоненти глазури: кварц, польовий шпат, каолін, солі лужних та лужноземельних металів. Глазури наносять методами занурення, поливання або пульверизацією на попередньо випалені вироби у вигляді водної суспензії. При випалюванні тверда речовина глазури розплавляється у вигляді тонкої плівки.

Пензлі – для розписування виробу.

Таким чином, правильно підготувавши робоче місце і підібравши весь необхідний інструментарій, ми не тільки спростимо собі процес роботи в майстерні кераміки, але й покращимо свою результативність. Адже охайне робоче місце і весь необхідний інструментарій під рукою – запорука продуктивної і майстерної роботи.

### **3.2. Основні технологічні етапи при виготовленні творчого задуму**

Після тривалого ескізного пошуку та розробки проекту прийшов час для втілення у матеріалі нашої дипломної роботи. Втілення задуму у кераміці— складний та тривалий процес. Для того щоб все вийшло вірно дуже важливим є використання знань з технології матеріалознавства, адже саме незнання деяких технологічних процесів може негативно вплинути на результат нашої роботи. Тут нам допоможе практичний досвід, який ми здобували протягом всього курсу навчання, вивчаючи такий предмет як робота в матеріалі та декоративна пластика. Ці предмети допомогли нам здобути потрібні знання для якісного виконання обраної теми, а також навчили нас мислити об'ємно, оперувати формами та простором — бо робота з пластичними об'ємними матеріалами відрізняється від роботи на площині.

Перший етап — формування глиняної моделі, із якої, пізніше, знімається гіпсова форма. У роботі над моделлю ми намагалися максимально наблизитися до проекту, працюючи при цьому над основними масами. При роботі ми слідкували за об'ємами, передбачали майбутню систему зняття гіпсової форми. [рис.2,3].

Завершивши глиняну модель ми приступаємо до цікавого процесу зняття гіпсової форми. Для цього ми умовно ділимо роботу на п'ять частин, щільно вставляючи у місце стику металеві пластинки. Потім ми змащуємо роботу і металеві пластинки мильним розчином. Це робиться для того, щоб гіпс не приставав до роботи. Далі ми працюємо над сумішшю гіпсу. У пластмасовій посудині ми змішуємо гіпс з водою до консистенції густої сметани, а потім швидкими рухами повністю покриваємо першу половину нашої роботи, слідкуючи при цьому аби гіпс лягав щільно, не утворюючи повітряних кишень. Гіпс має властивість швидко застигати, тому в цій роботі процес має бути швидким. Як тільки ми набрали необхідну кількість гіпсової маси на роботу, ми витягаємо металеві пластинки та ножиком робимо замки – отвори на виступаючій частині гіпсу. Закінчивши з однією частиною, ми змішуємо другу порцію гіпсу, повторюючи ті ж самі маневри для другої половини роботи. При цьому необхідно змазати наші замки – отвори, мильним розчином. Повторюємо цей процес ще декілька раз. Потім ми залишаємо нашу роботу приблизно на годину, аби та трохи вистигла. Після цього ми за допомогою ножика та молоточка відділяємо по шву одну від одної всі частини, і акуратно очищаємо гіпсові частинки від глини. Виконавши це завдання ми залишаємо гіпс на декілька днів аби той повністю вистиг та став твердий [рис.4].

Готову гіпсову форму ми зачищаємо наждачним папером, забираючи всі нерівності, та витираємо вологою губкою весь гіпс. Адже якщо частинки гіпсу потраплять до глиняного виробу, він може дати тріщину.

Тепер ми приступаємо до підготовки глини. Готову чисту глину ми перемішуємо із шамотною масою – випаленими шматочками глини, просіяними попереднього через сито. Таким маневром ми зміцнюємо нашу роботу.

Далі за допомогою качалки ми розкатаємо пласт товщиною 0,5-0,7 мм і закладаємо його до гіпсової форми. При цьому в нижній частині роботи товщина пласта буде більшою ніж у верхній. Це робиться для того, щоб

полегшити верхню частину роботи і зробити її більш стійкою. Товщина пласта перевіряється тоненьким гвіздочком. Потім ми робимо надрізи на глині по швах і змащуємо їх шлікером – рідкою глиною, яка скріплює частинки між собою. Після цього ми складаємо всі частини разом, слідкуючи аби всі шви зійшлись, і обв'язуємо їх резиновими джгутами аби зафіксувати в такому положенні. [рис.5].

В такому стані робота має постояти декілька днів, аби глина краще взялася і частини міцно з'єднались.

Ми розняли гіпсову модель і приступили до загладжування скульптури, деталізації, посилення деяких об'ємів.

Завершивши роботу над пустотілим виробом, ми відправляємо його на сушку в тепле місце, аби глина повністю висохла.

Коли робота суха, ми можемо приступити до зачищення її наждачним папером. Далі ми зайнялись розписом роботи, для плавного переходу одного кольору в інший ми використали губку та покрили ангобом всю поверхню скульптури. Готову роботу ми відправляємо на випал [рис.6].

Отже, в процес виконання дипломної роботи увійшли такі основні етапи:

- формовка;
- зняття гіпсових форм та робота над ними;
- набивання;
- декорування;
- сушка;
- розпис;
- випал .

Після усієї проведеної нами практичної роботи можна зробити висновок, що технологічний процес є тривалою та складною частиною на шляху до завершення роботи. Але за допомогою теоретичних та практичних знань з матеріалознавства нам вдалося успішно завершити нашу роботу і

досягнувши позитивного результату, довести свою компетентність у керамічній справі [рис.7].

### 3.3. Проведення економічних розрахунків дипломної роботи

Матеріал	Кількість	Витрати
Шамотна маса	3кг.	15
Гіпс	20кг.	90
Ангоби	0,20	10
	0,20	10
Глазурь (марина,7516)	15г.	10
Глазурь (таубе,7518)	15г.	10
Глазурь (граната,8935)	15г.	10
Глазурь (аквамарин,8806)	15г.	10
Електроенергія	-	200
Випал	-	50

Собівартість виконаної роботи – 415 грн.

## Висновки

Отже, у даній дипломній роботі ми дослідили філософську категорію «вічного» як ідейну платформу мистецтва, на основі набутих теоретичних та практичних навичок, проаналізували наукові джерела і літературу з проблеми дослідження. Дійшли до висновку, що фундаментальність проблеми буття для філософії пов'язана насамперед із тим, що філософія виконує функцію людського світоорієнтування, а буття – це найширше філософське поняття, і тому воно постає як граничний, цільовий, стратегічний людський орієнтир. Поняття буття фіксує певні характеристики світу, а також і певні ознаки, за якими ми відрізняємо буття від небуття.

У наш час поняття буття доволі глибоко розроблене, гнучке, внутрішньо диференційоване. Воно дає нам вагомні орієнтири для пізнання та практичної діяльності. Водночас стає зрозумілою і причина складності цього поняття: воно охоплює самі підвалини суб'єктивно-об'єктивного відношення й одночасно вписує людину у структуру світобудови, роблячи її, а особливо її свідомість фундаментальною умовою виявлення форм буття.

Дослідивши праці німецького філософа Мартіна Гайдеггера, ми дійшли до висновку, що мистецтво виступає особливою формою активного проникнення людини в сутнісні потаємні глибини життя, відкриваючи через посередництво художніх творів нові горизонти людського існування. Істина твору полягає в тому, що суще як річ виходить із власної потаємності назовні, наповнюючи елементи твору справжнім буттям.

Варто зазначити, що творчий пошук постійно супроводжувався новими ідеями, які під час виконання роботи в матеріалі постійно втілювались та аналізувались з мистецької позиції, що, в свою чергу, збагатило виріб композиційно, сконкретизувало тему, зробило його естетичнішим та зрозумілішим для глядача. На основі набутих теоретичних знань, ми створили художній образ, що відповідає темі «Перманентність буття», втілили його в декоративній пластиці, використовуючи художні засоби мистецтва кераміки.



### Список використаної літератури

1. Подольська Є.А. Філософія: підручник – К.: Фірма «Інкос», Центр навчальної літератури, 2006. – 704 с.
2. Данильян О.Г., Тараненко В.М. Основи філософії: навчальний підручник – Харків: Право, 2003. - 352 с.
3. М. Гайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. — Харьков: «Фолио», 2003. — 503с.
4. Берко П. Нова парадигма української філософії / П. Берко. – Львів: Берко П. Основи філософії : метод. посіб.
5. Бичко А. К. Історія філософії : підручник /А. К. Бичко, І. В. Бичко, В. Г. Табачковський. – Київ : Либідь, 2001. – 406 с. –Випр. і доп. – Львів : Магнолія, 2006. – 504с.
6. Гайдеггер, Мартин // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). — Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. — 742 с.
7. Доброхотов А. Л. Категория бытия в классической западноевропейской философии. — М., 1986.- 220 с.
8. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарлза Е. Вінквіста, Віктора Е. Тейлора; пер. з англ. В.Шовкун. — К.: Видавництво «Основи», 2003. — с.79
9. Є. М. Причепій, А. М. Черній, Л. А. Чекаль. – Київ : Академвидав, 2003. – 198с.
10. Кант И. Критика чистого разума. Соч. В 6 т. — Т. 3. — М., 1964.
11. Кралюк П. М. Філософська думка на українських землях: історія та специфіка.- ЛДМУ ім. Д. Галицького, 2003. – 302 с.
12. М. Булатов. Категорії // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). — Київ :

- Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. — 742 с. — 1000 екз. — ББК 87я2. — ISBN 966-531-128-X.
13. Н. Федитник. — Дрогобич : Коло, 2004. — 67 с. — 966-7996-49-8.
  14. Петрушенко В. Л. Філософія : підручник / В. Л. Петрушенко. — 4-те вид.,
  15. Причепій Є. М. Філософія : посіб. для студ. вищ. навч. закл. /
  16. Сагатовский В. И. Вселенная философа. — М., 1972.
  17. Симчич М. В. Категорія // Енциклопедія сучасної України : у 30 т / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. — К., 2012. — Т. 12 : Кал — Киї. — 711 с. — ISBN 978-966-02-6472-4.
  18. Сучкова Г. Г. Социальное время и проблема его освоения // Философские науки. — 1988. — № 6.
  19. Трубников П. П. Время человеческого бытия. — М., 1987.
  20. Угреньок Н. Українські народні ремесла. Українське декоративно-прикладне мистецтво / Н. Угреньок // Шкільна бібліотека. — 2009. — №7. — С.89-101.
  21. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. / В. А. Фаворский. - М., Мол. Гвардия, 1966. / Творчество, №3, 1963., с. 77.
  22. Футуризм в образотворчому мистецтві. Творчість Давида Бурлюка / Є. Орлова // Мистецтво в школі. Музика. Образотворче мистецтво. Художня культура. — 2017. — №11. — С. 26-33.
  23. Швець О. Народні художні промисли в Україні / О. Швець // Географія. — 2007. — №18. — С. 31-38.
  24. Шлях порцеляни та фаянсу в Україну // Історія України. — 2008. — №15 (квіт.). — С. 7-8.
  25. Штань М. Державне стимулювання розвитку національної економіки в умовах глобалізації / М. Штань // Банківська справа. — 2017. — №2. — С. 44-54.
  26. Ярмак Н. Хімія - технологія художньої кераміки / Н. Ярмак // Хімія. — 2007. — №1 (січень). — С. 3-8.

27. Фролов И. Т. О смысле жизни, о смерти и бессмертии человека. — К., 1995. - С. 220.

28. Wikipedia [Электронный ресурс] - Режим доступа:  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D1%96%D0%BD\\_%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D0%B3%D0%B3%D0%B5%D1%80](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D1%96%D0%BD_%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D0%B3%D0%B3%D0%B5%D1%80) .

## Додатки

Рис.1



Рис.2



Рис.3



Рис.4



Рис.5



Рис.6



Рис.7

