

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

Пояснювальна записка
до кваліфікаційної роботи освітнього ступеня бакалавр

на тему: **«Внутрішнє світло»**
(декоративна композиція)

Виконала: здобувачка вищої освіти
Іванюк Валерія Василівна
Спеціальності
023 «Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація».
Керівник: доц. Власюк Олена Петрівна
Рецензент: Петро Подолець голова
Рівненської обласної організації
Національної спілки художників України

Рівне – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	
РОЗДІЛ 1. ОГРУНТУВАННЯ ВИБОРУ ТЕМИ «ВНУТРІШНЄ СВІТЛО».....	
1.1. Значення феномену внутрішнього світла та його аналіз	
1.2. Аналіз інтерпретацій внутрішнього світла у мистецьких творах	
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПЦІЯ ТА ЗАДУМ ТВОРЧОЇ РОБОТИ ПІД НАЗВОЮ «ВНУТРІШНЄ СВІТЛО»	
2.1. Пошук варіантів композиції під час ескізного творчого процесу	
2.2. Створення проєкту для дипломної роботи	
РОЗДІЛ 3. ВІД ІДЕЇ ДО РЕАЛІЗАЦІЇ: ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ.....	
3.1. Підбір матеріалів та технік для реалізації творчої роботи. Основні етапи технологічного процесу.....	
3.2. Економічне обґрунтування собівартості твору та аналіз витрат.....	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	
ДОДАТКИ.....	

АНОТАЦІЯ

Іванюк Валерія, здобувач вищої освіти 4-го курсу спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», художньо-педагогічний факультет, Рівненський державний гуманітарний університет.

«Внутрішнє світло» (декоративна композиція, кераміка). – кваліфікаційна робота (творча робота в матеріалі, проект, пояснювальна записка).

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня бакалавр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Рівне, РДГУ. – 2025рік.

Науковий керівник –кандидат педагогічних наук, доцент Власюк Олена Петрівна.

ANNOTATION

Ivaniuk Valeriia, a 4th-year higher education student majoring in 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration,” Faculty of Art and Pedagogy, Rivne State University for the Humanities.

“Inner Light” (decorative composition, ceramics) – qualification work (creative work in material, project, explanatory note).

Qualification work for obtaining a Bachelor’s degree in the specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration.” – Rivne, RSUH, 2025.

Scientific supervisor – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Olena Petrovna Vlasiuk.

ВСТУП

Актуальність дослідження . Світло завжди відігравало ключову роль у мистецтві та філософії, символізуючи знання, істину, духовне просвітлення та внутрішню гармонію. Однак поряд із зовнішнім світлом, яке ми бачимо фізично, існує ще й поняття внутрішнього світла — того, що випромінюється зсередини особистості, відображаючи її емоційний стан, духовний розвиток і творчу енергію. Ця концепція має глибокий зміст і простежується в різних культурних традиціях, зокрема в образотворчому мистецтві, літературі, філософії та ремеслах.

Гончарство, як одне з найдавніших мистецтв, дозволяє передавати внутрішнє світло через матеріал, форму та художнє оформлення. Особливо яскраво ця ідея проявляється у створенні керамічних ваз, де майстер може закласти певний символізм і передати власне бачення світу через фактуру, колір і орнамент. Саме художній розпис стає засобом розкриття цієї глибокої теми, допомагаючи глядачеві не лише побачити, а й відчувти закладену енергію.

Тому, актуальність дослідження полягає в необхідності розширення розуміння внутрішнього світла як концепції, що має вплив не тільки на мистецтво, а й на людське сприйняття краси, гармонії та самовираження. Вивчення цього питання дозволяє глибше усвідомити, яким чином внутрішній світ автора може знаходити відображення у його творчості, а також які засоби використовуються для передачі цієї невидимої, але відчутної сутності.

Ця робота спрямована на дослідження історичних витоків теми внутрішнього світла у мистецтві, його переосмислення в сучасних творах та особливості відображення цього феномена в гончарному мистецтві через розпис кераміки.

Метою кваліфікаційної роботи є створення декоративної композиції «Внутрішнє світло», яка передає ідею внутрішнього світла як символу духовного наповнення, гармонії та самопізнання. Основний акцент робиться

на поєднанні форми, фактури та кольору для досягнення візуальної виразності й художнього змісту.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких дослідницьких **завдань**:

- дослідити поняття внутрішнього світла в мистецтві, філософії та культурі.
- проаналізувати особливості кераміки як матеріалу, що дозволяє передати ідею світла через форму та поверхневу обробку.
- вивчити традиційні і сучасні методи декорування керамічних виробів, що сприяють створенню ефекту світіння.
- розробити та створити композиції, в якій форма і декоративне оздоблення гармонійно взаємодіють для вираження головної ідеї.
- проаналізувати естетичне та символічне значення обраного художнього рішення.

Результатом роботи стане створена авторська декоративна композиція, яка відобразить концепцію внутрішнього світла через мистецтво кераміки та художній розпис.

Практична значущість дипломної роботи «Внутрішнє світло» полягає у створенні ваз, які є не лише декоративними об'єктами, а й носіями глибокого символічного змісту, що передає ідею внутрішнього світла, гармонії та духовного наповнення. Робота демонструє можливості художньої кераміки у відображенні абстрактних понять, таких як світло, за допомогою форми, фактури, кольору та композиційних рішень.

Ваза може виконувати не лише естетичну, а й утилітарну функцію, слугуючи як арт-об'єкт для інтер'єру, що підкреслює концепцію світла і простору.

РОЗДІЛ 1. ОГРУНТУВАННЯ ВИБОРУ ТЕМИ «ВНУТРІШНЄ СВІТЛО»

1.1. Значення феномену внутрішнього світла та його аналіз

Феномен внутрішнього світла є багатограним поняттям, яке має значний вплив на різні сфери людської діяльності – філософію, мистецтво, духовні практики та психологію. У широкому сенсі воно символізує енергію, мудрість, просвітлення, внутрішню гармонію та життєву силу. У мистецтві внутрішнє світло може виражатися як метафора духовного пробудження, внутрішнього стану людини або навіть як фізичне явище, передане через матеріали, фактури та композиційні рішення.

Система уявлень про світло розвивалася насамперед у рамках ідеалістичної та релігійної філософії та теології. Її витoki сягають давніх культур і традицій: досить згадати майже повсюдні культу Сонця чи вогню – в єгипетській релігії, іранському зороастризмі, ведичній релігії.

Іранська релігія бога сонця Мітри вважається найстарішою формою поклоніння світлу [15, с.361-362]. Але більш чітке оформлення дані ідеї стали отримувати в добу античності. Визначний давньогрецький філософ Аристотель [22, с. 89] надає світлу честь бути п'ятим елементом, ефіром, що складається з матерії та тонкої рідини. Ця рідина, у свою чергу, оточує і включає всесвіт справжнього, яке складається з чотирьох первинних елементів: води, повітря, землі і вогню. У неоплатонічній філософії світло розглядається як той прояв, через яке божественне при еманції передається небесним розумам, а далі світу чуттєвому [16, с. 25]. В «Еннеадах» Плотін порівнює Єдине з Сонцем, Інтелект – зі Світлом і Душею, а потім і з Місяцем, світло якого – лише «конгломерат, що походить із сонячного світла» [3, с. 56].

Отже, перш за все світло розглядалося онтологічно – як субстанціальна першооснова самого буття і як атрибут вищого Блага – у Платона; атрибут Єдиного – у Плотіна; Логоса – у стоїків і, нарешті, Бога – у християнстві. Подібні сполучення були і в індійській, і в арабській філософії та культурі.

Відповідно, сформувалося уявлення про ієрархію світла, про кілька основних його рівнів, які нерідко трактувалися як «три стадії згасання єдиного світла в темряві матерії»: 1) нижчого тварного світла: чуттєвого, природного, тілесного; 2) вищого тварного світла: божевільного, формального, духовного, і 3) світла нетварного: вічного, божественного» [18, с. 7].

При цьому звичайне природне світло в силу його «тонкості» розглядалося як межа між нашим фізичним рівнем буття – і наступним ідеальним рівнем найтонших форм, прототипів, які структурують хаотичну і грубу фізичну матерію. На цьому рівні – своє світло, що саме творить, світло чистих форм-ейдосів (тому воно і називається «формальним»). І ще вище, як уже сказано, Світло божественне.

Другий (або, можна сказати, середній) рівень світла – «найцікавіший» і загалом доступний для нас. Це не лише світло/рівень ідеальних тонких форм. Це водночас і світло розуму, яке тільки й уможлиблює пізнання світу в його глибині, його основах – раціональне і, більше того, духовне пізнання. Тут часто проводиться аналогія: на нашому рівні світло Сонця забезпечує чуттєве пізнання, роблячи світ видимим, окреслюючи і, отже, відокремлюючи від інших кожен об'єкт чи явище. Тобто представляє і відкриває нам світ у всій його множинності та різноманітності. А світло вищого рівня дає можливість проникати вище (або «глибше») – у світ форм (і, додамо сьогоденішньою мовою, світ взаємозв'язків, законів, цінностей). Тому таке світло нерозривно пов'язане з мірою, порядком, гармонією.

А з останнього очевидно, що це і «...світло прекрасного, бо будь-яка форма більшою чи меншою мірою причетна до досконалої краси» [20, с. 184]

Таким чином, Світло, виходячи з Вищого Джерела, Первоначала буття, як би спускається за різними рівнями буття, все більш «ущільнюючись», буквально творячи (оформляючи, структуруючи) світ, поки не стає видимим, тим, що людина і сприймає як звичне світло. Як багаторівнева субстанція, він

пронизує і наповнює весь Всесвіт; є джерелом і життя, і пізнання, і розуміння Краси світу.

1.2. Аналіз інтерпретацій внутрішнього світла у мистецьких творах

Показовою ілюстрацією комплексу парадигмальних уявлень про природне світло може служити його рецепція в архітектурі, оскільки саме архітектура відтворює та впорядковує метафізичні уявлення у фізичних конструкціях матеріального світу. Першим досвідом такого роду є архітектурні пам'ятники, орієнтовані на сонце та солярний культ: єгипетські піраміди, Стоунхендж тощо. Стародавні єгиптяни виявляли інтерес виключно до фізичних властивостей світла. Дослідник Стародавнього Єгипту У. Бадж зазначав, що у текстах описуються лише вигоди, які можна одержати від творчої дії сонячного тепла і світла, але немає жодного судження, яке б містило у собі духовне начало [1, с. 1]. Подібна ситуація спостерігається і в Стародавній Греції. Там архітектори застосовували природне світло лише для виявлення структури та форми об'єктів, не вкладаючи в нього ідейно-символічну складову [2, с. 75].

З цим судженням можна посперечатися, пам'ятаючи про релігійні культу Сонця, але безперечно, що тільки в Середньовіччі ми бачимо вже свідоме і цілеспрямоване втілення ідей метафізики світла, Світла Божественного.

Насамперед – у величних соборах: «Простір готичного собору заснований на снопах світла, які прорізають морок нефів... Світло ллється через ажурні кольорові вітражі, завальцьовані в свинцеві джгути, подібно до матеріального втілення Слова Божого. Вітражі, як багатогранні діаманти, переломлюють світло, щоб упіймати і сфокусувати кожну крихту, яку їм послали. Діалог світла і масивного каменю в готичному соборі, уособлюючи відмінність тіла і духу, підносить спостерігача, підносячи його від

матеріального до імматеріального, від тілесного до духовного, від людського до божественного» [23, с. 77].

Для сучасного художнього світогляду проблема світла має багато в чому технічний характер: світло ліпить форму, утворює тіні, ми говоримо про існування світлового простору, світлотональні відносини. Таким чином, все нерідко зводиться до графічної майстерності, малюнку, засобу виявлення і ліплення форми. Сміслові навантаження обмежується передачею настрою: різкими контрастними чи м'якими світловими відносинами створюється те чи інше чуттєве враження. Світло для сучасного художнього світовідчуття насамперед усе-таки фізична категорія, важливий образотворчий засіб і потім філософсько-естетичне поняття.

Такий підхід існував не завжди. Він є результатом тривалого культурного розвитку, зміни філософських і природничих уявлень про природу світла. Для нас світло – випромінювання, хвиля, частка, енергія, що потрапляє на тіло і відбивається від нього, що дозволяє побачити його у відбитому світлі.

Все це настільки очевидне для нашого світосприйняття, що уявити інше трактування досить складно. Але інше трактування було. Якщо в часи Античності вважали, що світло буває двох видів: те, що виходить ззовні і те, що виходить з середини тіла, то в середні віки світло розглядалося насамперед як філософсько-теологічна категорія.

Ототожнення Бога зі світлом зустрічається в Новому Завіті, в протиставленні старозавітної концепції, згідно з якою Бог є творцем світла, «Євангеліє від Іоанна» стверджує божественну метафізику світла: «Бог є світло, яке у темряві світить, і темрява не огорнула його» (Ів. 1:5-9).

Пізніше уявлення про Бога-світлі трансформується в ідею світла як еманацию Бога, як динамічне закінчення божественної енергії. Аврелій Августин ввів дві категорії: створеного та нествореного світла. Нестворене (нетварне) світло – це істина в собі, Бог як такий. Створене (тварне) світло – похідне нетварного, прояв істини у формі релігійного осяяння.

Своєрідно трактувалося і поняття темряви, точніше Божественної темряви. Згідно Псевдо-Діонісію Ареопагіту, нетварне світло Августина – це «надсвітлий морок», по суті надсильне світло, недоступне звичайному сприйняттю, недосяжне світло, в якому живе Бог. Лише гідні можуть сприймати його, тобто у темряві побачити це надсвітле світло.

Тому у зображеннях, створених середньовічними художниками, світло має зовсім інше значення, ніж ми це зазвичай собі уявляємо. Світло середньовічних зображень несе свою особливу функцію, він «виливається на глядача», не моделює форму предметів, а переломлюється в них, щоб бути краще сприйнятим. Воно розраховує на сприйняття його як художнього об'єкта. Тому в середньовічному зображенні композиція будується так, ніби це було «вікно зі світу», а не як це буде пізніше в картинах Відродження – «вікно у світ». Щоб зрозуміти зміст, ми повинні дивитися не всередину простору зображення, а сприймати те, як воно виливає на нас Божественне світло, в якому розрізняються образи піднесеного. Це світло трансцендентне, прорив Божественного буття, що освітлює все всередині простору, в якому перебуває глядач, та простір його власної душі. Вибраний побачить у надсвітлому сьайві кожен окремий, найменший предмет, а в ньому всю цілісну Божественну сутність [4, с. 87].

Надсвітла темрява, нетварне світло не знаходиться десь далеко назовні. Він існує скрізь навколо, так само як скрізь існує всюдисущий Бог. Тому немає джерела світла надсвітлого мороку, немає точки, наближаючись до якої ми все глибше й глибше осягали абсолютну істину. Абсолютна істина, за середньовічною концепцією, може бути осягнута в стані осяяння в будь-якій точці простору, в будь-якому місці, в будь-якому приміщенні [6, с. 120].

Тому світлотінь як художньо-композиційний засіб у середньовічному зображенні по суті відсутня. Адже там немає завдання ліплення форми, побудови простору, там стоїть завдання «організації світіння». Зображені фігури «рухаються, йдуть і повертаються по забаганці блукаючих сонячних

променів, і вся поверхня мозаїки перебуває у хвилюванні, подібно до морських вод», пише Венанцій Фортунат [5, с. 84].

Організація світіння є, по суті, організація світла, яке струмениться через отвір для більш доступного розуміння його Божественної суті і досягнення людиною, яка це споглядає стану осяяння. Інтер'єр собору наповнюється світлом – такою є мета зображень: «Або тут народиться світло, полонене, воно панує тут вільно», – говорить напис в Архієпископській капелі в Равенні [5, с. 121].

Ясно, що сказане відноситься не тільки до мозаїки, але і до фрески, вітражу – будь-якому зображенню аж до мініатюри, яка є як би проривом ззовні.

І. Є. Данилова пише: «Отже, виникає подвійна шкала оцінок: лише на рівні образотворчих засобів світло у середньовічній мозаїці існує як категорія чуттєва, реальна, матеріальна; водночас на рівні смислового, образному світло фігурує як трансцендентна категорія» [5, с. 84].

Якщо бути досить послідовним, то доведеться визнати, що двоїстість культури Середньовіччя, освічених і неосвічених, грамотних і «простаків» позначалася як на сприйнятті, так і на створенні художніх композицій, часом сильно змінюючи щойно описані підходи.

Все, що зараз говорилося про категорію «світла» та її композиційне значення, в «низах» сприймалося по-іншому. Існувала виражена фетишизація зображень, глибоко забобонне ставлення до творів мистецтва.

К. М. Муратова пише, що про чудодійну силу статуй, ікон, релікваріїв з наївним захопленням оповідають середньовічні легенди, не забуваючи іноді згадати і автора, що їх створив [16, с. 257].

Тому, «організуючи Божественне свічення», майстер навмисно, суто інтелектуально міг усвідомлювати світло як еманацию Бога. Але на простішому, чуттєвому рівні творчість художника нерідко відбивала архетипні образи, що панували в народі, властиві примітивним, менш освіченим, «нижчим» верствам суспільства. Тракткування зображення

Діонісієм Ареопагітом і людиною натовпу були різні [11, с. 157]. Тому не варто дивуватися, що у візерунках «Божественного світіння» ми часом бачимо далеко не ангельські химерні лики. Свідомість і несвідоме у середньовічному художньо-композиційному мисленні було менш суперечливим, ніж в сучасної людини. Хоча естетико-філософська позиція накладала незгладимий відбиток на стилістику образотворчої мови, зрозуміти яку без урахування трансцендентного змісту неможливо, не вдаючись до наївних припущень про елементарну художню неписьменність майстрів Середньовіччя, про ніби невідому їм пряму перспективу чи невміння пропорційно зображати об'ємну людину за допомогою світлотіні, як це робили до них греки.

Лише у XIII ст. розпочинається новий етап художньо-композиційних шукань, перехід від середньовічних поглядів до Відродження. У вченні про світло Джованні Фіданця Бонавентури з'являються нові підходи, ближчі до сучасних. Світло починає розглядатися у трьох іпостасях: божественній, духовній та тілесній, тобто як освітлення. З'являється уявлення про тілесні тіні, про зриму форму предметів, що проявляється тілесним світлом [2, с. 85].

Все сказане про світло можна зарахувати і до кольору. Колір мав у той час символічне значення і розглядався як окремий випадок прояву світла, а аж ніяк не як спосіб вираження забарвленості предметів. Поняття свого, локального світла виникло значно пізніше.

Проблема світлової композиції Середньовіччя дуже цікава, тому що цей час мало схожий на наш і ще недостатньо вивчений. Але на тому рівні розуміння, на якому ми знаходимося, можна говорити про поступове закономірне руйнування естетичної концепції Середньовіччя через загострення внутрішніх протиріч.

Справді, якщо джерело істини у минулому, а завдання художника – лише у повторенні, копіюванні, дотриманні канону; якщо джерело абсолютної істини існує вічно і основна мета – зберегти здатність до осяяння в реальному світі, обмеженому Творінням та Апокаліпсисом; якщо до того ж

це джерело, висловлюючись сучасною мовою, просторово не локалізовано, то знімається будь-яка різниця між зовнішнім і внутрішнім.

У цьому випадку виникає ідея рівнозначності простору, стає штучним протиставлення світу земного та світу небесного, часу вічного та часу створеного, і вся цілісність розпадається на самодостатні, нескінченно малі частини, позбавлені будь-якої різниці.

Поступово в естетиці Середньовіччя все більшого значення починають набувати уявлення про можливість і необхідність наближення до джерела світла істини, наближення і просторового, і тимчасового. Джерело «виноситься» нескінченно далеко назовні, а метою стає сам процес наближення до нього. Ідея «отвору» поступово перетворюється на ідею «вікна». Організація руху ззовні – в організацію руху назовні, у світ Божественний, світ поза нами.

Ця нова думка, яка проявляється, зокрема, в ідеях Бонавентури, також знаходить своє підтвердження в біблійному вченні, згідно з яким людина створена за Божою подобою, а отже, наділене здатністю творити.

Тому концепція зображення, спрямованого зовні, зливається з концепцією творення світу, в якому бере участь і людина. Уявлення про художнє ремесло перетворюються на уявлення про художню творчість. У поглядах пізнього Середньовіччя зароджуються ідеї Відродження, починають розвиватись нові композиційні принципи, інші прийоми побудови простору, форми, нове ставлення до кольору... Настає епоха Ренесансу, епоха картини.

Символічна сутність художнього образу світла раннього Ренесансу обумовлена насамперед відчуттям таємничості Природи, яке на глибинному, несвідомому рівні було властиво людині Відродження.

Отже, світло в образотворчому мистецтві часто сприймається як освітленість предметів, як художній засіб ліплення форми та обсягу. Таке уявлення про світлі є результатом тривалої еволюції художньої свідомості та залежить від картини світу того чи іншого історичного періоду. Так, на початку Середньовіччя світло розглядалося як вияв Божественного. Пізніше

він трактувався у двох іпостасях: тварне і нетварне світло (прояв істини у формі релігійного осяяння). Згідно Псевдо-Діонісію Ареопажиту, світло – це «надсвітла морок», недоступний звичайному сприйняттю, недосяжне світло, в якому живе Бог. Світло середньовічних зображень «виливається на глядача», він не моделює форму предметів, а переломлюється в них, щоб бути краще сприйнятим. Надсвітла морок, нетварне світло існує скрізь навколо, так само як скрізь існує всюдисущий Бог. Світлотінь як художньо-композиційний засіб у середньовічному зображенні по суті відсутня. Головне завдання - «організація свічення», організація струменевого через отвір світла для більш доступного розуміння його Божественної суті і досягнення споглядального стану осяяння. У XIII ст. починається новий етап художньо-композиційних шукань – перехід від середньовічних поглядів до Відродження. Світло починає розглядатися у трьох іпостасях. З'являється уявлення про тілесні тіні, про зриму форму предметів, що проявляється тілесним світлом. Поступово в естетиці Середньовіччя все більше значення починають набувати уявлення про можливість і необхідність просторового і тимчасового наближення до джерела світла істини, а концепція зображення, спрямованого зовні, зливається з концепцією творення світу, в якому бере участь і людина. Настає епоха картини.

Якщо в Середньовіччі увага була звернена до божественної сутності світла та його здатності виробляти інше світло («світло світла»), то в епоху Відродження інтерес звертається до того, що від освітлення похідна тінь. «Тінь має більшу силу, ніж світло, бо тінь перешкоджає світла і повністю позбавляє тіла світла, а світло ніколи може повністю вигнати тінь від тіл...» - стверджує, наприклад, Леонардо да Вінчі в «Трактаті про живопис» [11].

Показово, що художники Ренесансу різко виступали проти застосування будь-яких дорогоцінних матеріалів мистецтво, оскільки їх свічення неможливо контролювати. «Ми бачимо, - пише у зв'язку з цим Альберті, - як деякі позолочені поверхні ... сяють там, де вони повинні бути темними, і здаються темними там, де вони повинні бути світлими» [23, с. 80].

Якщо філософ Гуго Сен-Вікторський у XI ст. порівнював небо з покривалом, шитим дорогоцінним камінням, а місяць з електрикою, що сяє, то да Вінчі, дивлячись на те ж небо двома століттями пізніше, бачить іншу картину: «...світло зірок дає тіні, рівні тілу, вогонь ж великі. Тінь залишається там, де промені світла перервані ... »[11].

Майстер флорентійської школи Мазаччо на початку XV ст. у капелі Бранкаччі пише картину «Зцілення тінню», де тінь стає сюжетним ядром усієї композиції. Тінь, що падає від апостола Петра на страждаючих, стає джерелом благодаті Господньої. Таким чином, ореол світла, що традиційно був втіленням Божественної сутності і святості, трансформується в ореол тіні. У «Трактаті про живопис», що є своєрідною апологією тіні, Леонардо да Вінчі пише: «Перша картина складалася з однієї-єдиної лінії, яка оточувала тінь людини, відкинуту сонцем на стіну». При цьому морок у трактаті, що проголошує унікальну «принадність тіней», виступає позитивною категорією, тоді як світло - негативною. Більше того, ідеолог Відродження заявляє: «Світло є відсутність мороку» [11].

Символічна сутність художнього образу світла раннього Ренесансу обумовлена насамперед відчуттям таємничості природи. Композиційно-образним виразом, ірраціональним несвідомим символом Таємниці став морок, відсутність світла, тінь, антисвітло, антиколір і тому – антиформа. Концепція раннього Відродження полягала в тому, що світло підлягає живописному вивченню.

Таким чином, уявлення про світло зазнали істотних змін і фактично підготували уявлення з їх природничою спрямованістю. Важливо, що сучасні уявлення поступово відходять від тих, що безроздільно панували у XIX ст. Кінець XX – початок XXI ст. - це у певному сенсі повернення до смислових властивостей світла. Світло все більше починає розглядатися як художня семантична категорія і «відокремлюється» від уявлення про фізичну освітленість предмета.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПЦІЯ ТА ЗАДУМ ТВОРЧОЇ РОБОТИ ПІД НАЗВОЮ «ВНУТРІШНЄ СВІТЛО»

2.1. Пошук варіантів композиції під час ескізного творчого процесу

Працюючи над підготовкою ескізу ми виходили з таких міркувань. Ескіз фіксує момент народження задуму. Причому може виникнути як несвідомий інтуїтивний «слід» роздумів чи як результат цілеспрямованого методичного процесу, у якому перевіряються окремі складові майбутньої концепції твору: серії зарисовок, начерки, асоціативні ряди. Так, на стадії ескізування реалізується єдиний процес виникнення ідеї та її вивчення – самоідентифікації творчого задуму. У ширшому значенні – це самоідентифікація автора як Майстра, що супроводжується постійною рефлексією щодо своєї творчості.

У ручному авторському ескізі здійснюється взаємозв'язок, синтез теоретичних та пластичних пошуків, а також скульптурної та художньої форм виразності. Природа творчого ескізу багатозначна і має ряд родових якостей: ідейно-сміслових, асоціативних, морфологічних, художніх. Він одночасно виступає як процес і як результат, відрізняється вираженою адресністю та багатоасоціативністю, охоплює ціле та окремі деталі, виражає повноту задуму та має недомовленість зарисовки. Саме тому до творчого ескізу, як до явища, повною мірою підходить термін футуристів «симультанність» (одночасність), яка у лаконічній формі одноразово розкривається структура смислових, образних, функціональних складових твору. Це одна з переваг ескізу, що не завжди досягається в реалізованому проекті. З цього випливає, що саме творчий ескіз планує шлях до діалогу з адресатом витвору.

Ескіз у творчій роботі має низку особливостей: ідентичність у формуванні авторської мови, стилю; концептуальність на стадії відпрацювання авторського задуму; синтетичність на стику художніх,

наукових та літературних напрямів; поліваріантність ескізу та відкритість до діалогу; інтуїтивність, евристичність, процесуальність ескізу як явища.

Проектний процес – це серія послідовних взаємозалежних стадій, які можна подати у спрощеній схемі: передпроектний аналіз, ескізний та робочий проекти, узгоджений проект. Або інакше: занурення у тему, вивчення матеріалу, творчий пошук, ескізування та макетування, розробка та графічна подача проекту; реалізація автором.

У сучасному контексті цілком справедливо згадати про можливість створення ескізу за допомогою комп'ютерних технологій, яке є радше опозицією традиційному ручному, ніж розвитком цієї лінії. Віртуальний ескіз може являти собою концептуальну схему, модель або набір примітивів, прототипів формоутворення майбутнього об'єкта.

В ході пошуку варіантів композиції ми виходили з того, що історія людства практично невіддільна від розвитку кераміки. Немає жодної цивілізації, яка б не знала її. Проста глина служить людині протягом багатьох тисячоліть. Вона створювала із неї численні побутові вироби, використовувала для оздоблення приміщень, створювала монументальні високохудожні твори.

Декоративна кераміка в сучасному мистецтві представлена досить широко: це можуть бути утилітарна кераміка, вставки, панно, об'ємні композиції та скульптури, ґрати-перегородки, оздоблювальні матеріали з кераміки. Однорідність матеріалу дозволяє в залежності від задуму поєднати різні способи декорування в одному виробі. Це відрізняє кераміку від інших творів монументально-декоративного мистецтва.

У розвитку кераміки є два напрями: з одного боку, масове промислове виробництво, з іншого – створення авторських творів. Масова промисловість зосереджується переважно на виробництві виробів масового споживання, наприклад оздоблювальних плиток для стін або підлоги, посуду, натомість авторські роботи переважно пов'язані з декоративною керамікою.

Властивості, природа, технологія обробки керамічних виробів в основному однакові, але в той же час кожен із різновидів (шамот, теракота, кам'яна маса, майоліка, фаянс, фарфор) має свої особливості. Властивості глини, режим випалу, глазурі, що застосовуються, впливають на зовнішній вигляд керамічних виробів.

У процесі створення ескізу художнього виробу, ми виходили з того, що у кераміці важлива узгодженість художнього та технологічного компонентів. Знання властивостей матеріалу дозволило нам вільно і широко використовувати в роботі всі можливості матеріалу для отримання необхідних художніх якостей виробу, що проявляються через зовнішні характеристики – колір, пластику, фактуру.

Вибраний вид керамічного матеріалу, що визначає призначення речі та суму її прогнозованих якостей, як утилітарних, так і художніх, визначає, у свою чергу, такі параметри, як склад та характер формувальної маси, метод формування, способи та прийоми декорування, характер середовища випалу (окислювальний, відновлювальний). Можливі різні варіанти стильового рішення в графічному або об'ємному виконанні, що виділяють деталі або використовують узагальнення за суттєвою художньою ознакою: смисловою, асоціативною, просторовою, якісною ознакою об'єктів, вираженою пропорціями, симетрією (асиметрією), ритмом, рухом, фактурою, кольором, пластом, взаємозв'язку знання історії мистецтв, теорії композиції, проектування.

У самому характері керамічної технології та особливостях виробництва художньої кераміки вже закладено межі основних умов зі створення вази, як виробу декоративно-ужиткового мистецтва.

При розробці ескізу вази ми послуговувалися найбільш загальними складовими теорії образотворчої діяльності, у процесі освоєння яких здійснюється інтеграція, а саме: композиція, колористика, масштабність, пропорційність, техніка виконання.

Композиція розглядається нами у широкому контексті як основне поняття адекватного розташування, формування чогось. Це організація різних елементів в єдине ціле відповідно до ідеї. У композиційному рішенні керамічний виріб розглядається не як випадкове скупчення окремих, незалежних один від одного деталей та елементів, а як пов'язаний єдиний цілісний комплекс. Композиційна єдність, структурна цілісність вази досягається за рахунок дотримання пропорцій, виявлення центру композиції та супідрядності деталей, логічності побудови загальної об'ємно-просторової структури предмета, загальної форми та форм окремих деталей, спільності стилістичного розв'язання всіх елементів.

Колористика поєднує відомості про колір та колірні гармонії. Колорит є засобом художнього відображення дійсності та відноситься до всіх його видів. При розробці колористики вази, нами враховано той факт, що у керамічних виробах особливості кольору диктуються можливостями матеріалів зберігати або змінювати початковий колір при їх високотемпературній обробці.

Масштабність розглядається нами як одна із складових композиції, що характеризується правильністю прийнятого співвідношення для даного виду чи розміру предмета у даних конкретних умовах. При розробці ескізу вази, ми співвідносили фізичний розмір виробу з його функціональним призначенням, матеріалом та іншими вимогами.

Пропорційність розуміється нами, як правильно знайдена пропорційність всіх елементів і частин, що становлять форму один з одним і з цілим, гармонійну узгодженість їх розмірних співвідношень. Дотримуватися пропорційності – це вміння співвідносити пропорції частин предметів або ансамблів між собою, аналізувати їх конструкцію, форму, просторове розташування, виражати відношення різних величин один до одного. Для отримання гармонії в проєктованому керамічному виробі була знайдена певна узгодженість і пропорційність між об'ємом та лінійними розмірами.

Техніка виконання включає систему способів, засобів, правил реалізації творчого процесу в матеріалі і пов'язана з прийомами роботи автора ескізу. Вона безпосередньо залежить від уміння володіти інструментами, характеризує ступінь свободи, професіоналізм автора у застосуванні образотворчих інструментів та матеріалів та обґрунтованість вибору кожного з них для втілення конкретної ідеї.

2.2. Створення проєкту для дипломної роботи

Мій шлях пошуку ескізів мав чітку ціль – внутрішнє світло. Чому світло? Напевно це пов'язано з війною. Війна викликає почуття настільки суперечливі, що майже неможливо привести їх до злагоди. Реальну війну можна інтерпретувати не інакше як через картину вселенської катастрофи. Болісне переживання жахів війни, пригніченість смертю, стражданням і руйнуванням, що асоціюється в мене з темрявою і мороком. Натомість протизагою «темряві» слугує «світло». Ця опозиція є однією з перших, до якої звернулася людина у процесі пізнання навколишнього світу. Міфи про походження світла, що перемогло темряву – хаос, про боротьбу світла і темряви представлені у багатьох (якщо не у всіх) народів. Світло і темрява займають одне з головних місць у міфологічній, релігійній, мовній картинах світу різних народів як концепти – світоглядні універсалиї, що мають свої описово-класифікаційні та образно-емпіричні характеристики. Під концептом розуміється багатовимірне смислове утворення, у якому виділяються ціннісна, образна та понятійна сторони.

Однак у Старому Завіті обидва першоеlementи – і світло, і темрява – можуть супроводжувати явлення Бога. Вони хоч і протиставлені один одному, але їхня єдність очевидна, вони не існують окремо один від одного. У віддаленому за часом створення Старому Завіті демонструється більше єднання всього суцього у природі, що з синкретизмом древнього свідомості. Бог закритий для необраних: Господь же йшов перед ними вдень у стовпі хмарному, показуючи їм шлях, а вночі в стовпі вогненному, світячи їм, щоб

йти їм і вдень і вночі [Вихід 13: 21]. Знову говорив Ісус [до народу] і сказав їм: «Я світло світові; хто піде за Мною, той не ходитиме в темряві, але матиме світло життя» [Ів 8: 12].

Одне з перших явищ, яке усвідомлює людина – явище світла. Можливо, світло – це перше, що розрізняє новонароджена дитина. У той самий час явище світла, як його розуміє сучасна фізика, безсумнівно, грає центральну роль у сьогоднішній природничо картині світу. У сучасній фізиці швидкість світла – єдина константа у світі відносності: далекосяжний стан, що розглядає світло не як приватне явище, а як щось основне – як точку відліку для вимірювання всіх інших явищ матеріального світу.

Досить нескладні роздуми над явищем світла розкривають його нам як щось існуюче і що становить найважливішу частину людського досвіду разом із тим недоступне дотику. З цього погляду світло – найприродніший і найпростіший символ зв'язку між світом матеріальним та світом духовним. З одного боку, як щось, що піддається виміру, світло виступає як матеріальне, з іншого, як щось невловиме – як духовне.

Власне такі міркування зумовили пошуку форми, яка б містила цей зміст. Спочатку я хотіла зробити пласт що відтворював би цей сенс, проте мені не вистачало логічності в цій композиції, що й зумовило мої подальші пошуки.

Саме тоді виникла ідея показати не просто світло, а внутрішнє світло, яке випромінює і несе в собі кожна людина. Людина – живий магніт, що рухається, постійно і безперервно привертає до себе з навколишнього простору, енергії, що відповідають його психомагнітній природі. Магнітність аури людини залежить від насичення якостями. Позитивні якості характеру є магніти тяжіння Світла.

Далі я шукала певні форми, випробовуючи різні стилі, форми, ритми ліній, які б дозволили передати оцю концепцію. Тоді здалося, що результати дають свої плоди, а деякі ідеї здавались перспективними, проте під час

подальшого опрацювання вони або втрачали силу і привабливість, інші ж виглядали надто складно чи, навпаки, порожньо.

Потрібно було щось доречніше. І ось прийшла ідея зробити вазу. Вона ідеально підходила для моєї теми «Внутрішнє світло», адже стала не лише логічним, а й структурним рішенням, адже її потрібно було чимось наповнити – світлом. З одного боку ваза наповнена світлом і воно в середині, а з іншого – це наповнення не матеріальне.

Визначившись з об'єктом – яким стала ваза, далі були пошуки потрібних форм, та кольорової гами. Хотілось чогось індивідуального та незвичного. Після не вдалих проєктів, все ж таки виробилося розуміння, якого результату я прагну. Кожен «невдалий» варіант насправді був лише ключем, який відкривав нові двері, що в кінцевому варіанті і виразилося в ту форму вази, яку було нами реалізовано.

Окреме місце в нашому евристичному пошуку зайняла кольорова гамма вази. Колір, що має універсальний характер, є одним з основних концептів культури. Він оточує нас усюди і, як наслідок, є загальноновживаним. Часто саме колір визначає психічне, фізичне та емоційне самопочуття людини, її сприйняття навколишнього світу. Немає такої галузі знань та діяльності людини, де б не використовувався колір. Вчені всіх областей займалися і продовжують займатися дослідженнями, пов'язаними з кольоропозначенням, - фізики, психологи, етнологи, історики і т.д. Як відомо, у природі існують лише світлові хвилі, які, потрапляючи в очі людини, переломлюються та перетворюються на колір. Індивідуальність людини дає індивідуальні особливості сприйняття кольору, що робить її більш психічним явищем. Внаслідок впливу на психіку та емоції людини колір породжує різні асоціації, які можуть символізувати абстрактні поняття та предмети. Тому колір відіграє особливу роль у формуванні колірних символів, які залежать від індивідуальної, групової та колективної ментальностей, простежують зв'язок із народним світобаченням, певним

історичним часовим відрізком, відображають національно-культурні особливості явищ дійсності.

Психологи відзначають, що колірне оточення дає додатковий заряд психологічної енергії, тому цілком природно, що людина здавна надавала величезного значення кольору, особливо червоному, чорному та білому.

Вже за доби верхнього палеоліту люди посипали померлих мінеральною червоною фарбою. На думку деяких учених, червона фарба мала замінити собою кров, яка, як думали первісні люди, була джерелом життєвої сили та вмістищем душі. Тоді стали застосовувати мистецтво гриму з використанням жирних паст (суміші жиру з фарбою). Знахідки, що відносяться до епохи палеоліту, свідчать про те, що вживалося, принаймні, сімнадцять різних фарб для гриму, серед яких найбільш поширеними були біла (крейда, мергель, вапно), чорна (дерев'яне вугілля, марганцева руда) і відтінки охри - від світло-жовтого до світло-жовтого.

В процесі пошуку найбільш прийнятного до нашої концепції кольору, ми зупинилися на червоному. Цей колір споконвіку пов'язували з кров'ю. Варто згадати, що в алхімічних обрядах надавали особливого значення кіноварі (мінералу ртуті) за її червоний колір, який, на думку алхіміків, містив квінтесенцію життя. Під час воєн ллється дуже багато крові, отже, це ще й колір смерті. Відколи людина навчилася підтримувати вогонь, червоний колір уособлює життя (тепло та приготування їжі) та смерть (пожежа).

Червоний колір – це і колір кохання. Серце починає «палати» подібно до вогню, загорівшись любов'ю. Серце може охопити лютість, гнів, ненависть, і, отже, червоний – це ще й колір агресії: грецький бог Арес був богом лютої війни, вбивства, кривавої різанини на полі бою, його постійно охоплював гнів. У той же час це священний колір: у католицькій церкві в день Святої Трійці саме цей колір є кольором богослужіння, оскільки уособлює Святий Дух, що спустився з неба подібно до язиків полум'я, а в православній церкві цей колір використовується на Великдень і на честь мучеників, що знову ж

таки пов'язано з кров'ю. На іконах це колір земний, колір крові та жертви, але водночас і колір царський.

Отже, в результаті пошуку і опрацювання ескізних проектів було узгоджено остаточний варіант, який ліг в основу дипломного проекту. Ваза стала відображенням не лише моєї ідеї, а й мого внутрішнього світла.

РОЗДІЛ 3. ВІД ІДЕЇ ДО РЕАЛІЗАЦІЇ:ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ

3.1. Підбір матеріалів та технік для реалізації творчої роботи.

Основні етапи технологічного процесу

Процес виготовлення проектного виробу пройшов три послідовні стадії: підготовчу, творчу та закріпну. Вони, у свою чергу, поділялися на етапи.

Стадія I – підготовча:

- етап 1 – створення моделі вази;
- етап 2 – виготовлення гіпсової форми;
- етап 3 – відбір вихідної сировини;
- етап 4 - підготовка формувальної маси.

Стадія II – творча:

- етап 1 (5) – виготовлення вази;
- етап 2 (6) – обробка поверхні (механічна).

Стадія III – закріпна:

- етап 1 (7) – повітряне висушування;
- етап 2 (8) – термічне висушування;
- етап 3 (9) – декорування;
- етап 4 (10) – випалювання виробу.

Кожен ступінь є вузьким технологічним завданням, яке незмінно виникає і вирішується при виготовленні кераміки.

1. Створення моделі вази

Першим етапом технологічного процесу стало виготовлення моделі вази. Вона була виконана вручну з урахуванням заданої форми, пропорцій та естетичного задуму. Для виготовлення моделі вази використовували чорнову глину. Моделювання виконували за допомогою різних стеків та ручних інструментів.

Модель слугувала основою для подальшого створення гіпсової форми.

2. Виготовлення гіпсової форми

2.1. Підготовка гіпсу та формування форми

Після завершення роботи над моделлю, було підготовлено гіпсову суміш. Для виготовлення гіпсової форми ми, як і традиційної технології, брали напівводний гіпс, який замішувався у відповідній пропорції з водою температури 35-40°C до отримання однорідної маси середньої густоти. Для забезпечення необхідної міцності форми гіпс з водою змішували у співвідношенні 60:40. Далі модель вази змащували милом та була обліплена цією гіпсовою масою для формування зовнішньої форми. Важливо було забезпечити рівномірне нанесення гіпсу, щоб форма була точним відображенням моделі.

Технологія пластичного формування виробів вимагає від форм високої міцності при достатній здатності їх до всмоктування води. Гіпсова форма повинна надавати виробам у негативному вигляді особливості рельєфу своїх робочих поверхонь, рівномірно адсорбувати вологу з виробів, зберігати незмінними власні розміри та форму в процесі тривалої експлуатації, не забруднюватися колоїдними частинками глинистої речовини та добре протистояти діям електролітів, що завжди є в масі.

Такі вимоги до гіпсових форм багато в чому пояснюються умовами їх експлуатації: безпосередній контакт з вологим середовищем, що вилуговує вплив дисперсійного середовища шлікера і електролітів, що містяться в ній, часта зміна температурних умов.

2.2. Висушування гіпсової форми

Після формування гіпсова оболонка залишалася на кілька годин у сухому приміщенні для повного висихання. Це забезпечувало міцність форми та запобігало її деформації у наступних етапах.

2.3. Розкриття форми

Після повного висихання було здійснено акуратне розкриття гіпсової форми. Вона була відокремлена від внутрішньої моделі, що дозволило

отримати порожнисту матрицю для подальшого формування керамічних виробів.

2.4. Шліфування гіпсової форми

Після розкриття гіпсової форми було здійснено ретельне шліфування її внутрішньої поверхні. Це дозволило усунути дрібні нерівності та підготувати форму до відтискування, щоб майбутній виріб мав гладеньку та охайну поверхню.

3. Формування виробу з глини

До керамічної маси ми додали шамот. Шамот отримують шляхом випалу вогнетривких глин при температурі на 50-80 ° С вище, ніж температура випалу майбутнього виробу, і з подальшим подрібненням та додаванням до керамічної маси. Таким чином створюється каркас для глини, збільшуючи її вогнетривкість, стійкість до деформацій та розтріскування та надасть виробу красивої зернистої фактури. Для забезпечення необхідних властивостей керамічної маси було встановлено певне співвідношення шамоту та глинистої сировини.

Керамічна маса, що використовувалася для виготовлення вази мала такі властивості.

1. Підвищена міцність (шамот збільшив міцність виробу та знизив усадку за рахунок армування).

2. Стійкість до деформації (гіпсова форма та використання шамоту, дозволила додатково зберегти і підтримати структуру необпаленого виробу та під час випалу).

3. Підвищена стійкість до термоудару (це дозволяє застосовувати різні види декоративного випалу, наприклад відновлювальний, газовий).

Отримана маса дає можливість виробляти формування виробів методом лиття і відминання в гіпсові форми. Саме другий спосіб був застосований нами при виготовленні вази.

Підготовлена глина, заздалегідь замішана до еластичного і робочого стану, була рівномірно вкладена у внутрішню частину гіпсової форми. Глина

щільно притискалася до стінок, щоб передати всі деталі рельєфу. Після цього форма була з'єднана і залишена на кілька днів для первинного висихання глини.

Коли глина досягла стану напівтвердості, форму обережно розкрили. Готовий виріб був витягнутий, проте він мав незначні дефекти та нерівності, які потребували корекції. Виконувалося ручне вирівнювання поверхонь та згладжування швів.

Після усунення недоліків ваза була залишена для повного висихання. Після висихання виріб був остаточно зашліфований для досягнення рівної та привабливої поверхні, готової до декоративного оформлення та випалу.

4. Декорування та випал

Цей етап включав в себе сушіння виробу-декорування глазурями, або глазурювання-утильний випал-формування виробу.

На нашу думку, одним із найцікавіших по досягненню колірної різноманітності є спосіб декорування кольоровими глазурями. Колірні можливості даного способу практично необмежені, різноманітність обмежується лише температурою випалу, оскільки при високій температурі оксиди вигоряють. Також глазурі вирізняються широким діапазоном фактурних властивостей. Застосування в оздобленні нашої вази декоративної глазурі обумовлено і розміром виробу та відстанню, необхідну для їх сприйняття. Колірні та фактурні контрасти, дають можливість посилити художнє значення матеріалів у архітектурному сприйнятті. Дуже важливим при цьому, є виявлення загального силуету зображення при використанні в тематичних композиціях кольорових глазурі (це досягається застосуванням плоского рельєфу, контурної прорізки, контрастом між матовою і блискучою глазур'ю). Крім того, шамот використаний для створення вази надав їй своєрідної фактури. На висушену вазу було нанесено декоративне покриття – глазур фарба відповідного кольору та стилістики. Глазурі при нанесенні на шамот не лягає точними контурами на виріб, а вільно розтікається, що надало виробу своєрідної краси.

Після завершення оздоблення ваза була поміщена у піч для випалу. Цей етап завершив технологічний процес, надавши виробу міцності, довговічності та естетичного вигляду.

3.2. Економічне обґрунтування собівартості твору та аналіз витрат

Розробка економічного обґрунтування пов'язана з визначенням витрат, що здійснюються на всіх стадіях процесу виготовлення вази. У даній роботі ми здійснили розрахунок поточних витрат, що склало відповідно собівартість виробу.

Витрати пов'язані з виробництвом вази

Сировина	Використано в кг	Ціна за 1 кг в грн	Загальна сума в грн
Глина кар'єрна неочищена	2	15,65	31,3
Гіпс	10	55	550
Пластлін скульптурний ТРЕК Скульптор білий	1	315	315
Шамот	5	20	100
Барвник полум'яно- червоний	0,2	365,63	73,2
Барвник коричневий	0,1	365,63	36,6
Барвник рожевий	0,1	365,63	36,6
Всього			1 142,7 грн

Кількість випалів	Витрачений час в год	Потужність в кВт	Ціна за 1 кВт	Сума в грн
1	8	10	4,6	368

Таким чином, собівартість виробу становить **1 510.7** грн

Висновки

В результаті проведеного дослідження ми прийшли до таких висновків.

Один із важливих показників сформованості знань, умінь та навичок для практичного здійснення професії є вміння самостійно здійснювати розробку та виготовлення виробу декоративно-ужиткового мистецтва в режимі повного циклу: від розробки ескізів до втілення виробу в матеріалі. Ці умови виражаються у комплексному застосуванні знань із суміжних дисциплін отриманих під час навчання, здатності проводити контроль та коригування всіх етапів роботи.

Феномен внутрішнього світла є багатограним поняттям, яке має значний вплив на різні сфери людської діяльності – філософію, мистецтво, духовні практики та психологію. У широкому сенсі воно символізує енергію, мудрість, просвітлення, внутрішню гармонію та життєву силу. У мистецтві внутрішнє світло може виражатися як метафора духовного пробудження, внутрішнього стану людини або навіть як фізичне явище, передане через матеріали, фактури та композиційні рішення.

Система уявлень про світло розвивалася насамперед у рамках ідеалістичної та релігійної філософії та теології. Її витoki сягають давніх культур і традицій. Зокрема, майже в усіх культурах присутні поклоніння Сонцю чи культи вогню.

Процес виготовлення проєктного виробу пройшов три послідовні стадії: підготовчу, творчу та закріпну.

Окреме місце в нашому евристичному пошуку зайняла кольорова гамма вази. Найбільш прийнятним до нашої концепції кольору, був червоний колір.

Послідовне виконання усіх проєктних та технологічних процесів дозволило нам отримати цілісний результат, який складається не лише з окремо взятого виробу, а становить цілісну концепцію.

Список використаної літератури

1. Бадж Е. Єгипет часів Тутанхамона. Київ, 2008. 168 с.
2. Бонаventura. Путівник мислі до Бога. Про приведення мистецтв до богослов'я. Львів: Видавництво Українського католицького університету 2014. 170 с.
3. Буряк В. Антична філософія. Сімферополь: БУК-пресс, 2009. 264 с.
4. Гуревич А. Категорія середньовічної культури. Київ, 1984. 350 с.
5. Данилов І. Від середніх віків до Відродження. Київ, 1975. 128 с.
6. Еко У. Мистецтво і краса в середньовічній естетиці. Київ.: Алетея, 2003. 256 с.
7. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI - першої половини XX століть. Львів, 2007. 543 с.
8. Кольорознавство. Колір у декоративно-прикладному мистецтві й дизайні: навч. посіб. / І. Г. Черкесова ; Київський національний ун-т культури і мистецтв, Миколаївський філіал Київського національного ун-ту культури і мистецтв. Київ : Іліон ; Миколаїв: [б.в.], 2008. 156 с.
9. Крутенко Н. Розповіді про кераміку. Київ: Либідь, 2002. 250 с.
10. Левченко Л. Кустарне гончарство: Практичний poradник. Харків: Радянський селянин, 1927. 57 с.
11. Леонардо да Вінчі Мініатюри: Трактат про живопис. Харків: Фолио, 2000. 219 с.
12. Львівська кераміка. Львів: Каменярь, 1970. 68 с.
13. Матейко К. Народна кераміка Західних областей Української РСР XIX–XX ст. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1959. 107 с.
14. Містичне богослов'я [зб. на основі творів Діонісія Ареопігита]. Київ, 1991. 390 с,
15. Міфологічний словник. Київ, 1990. С, 361-362
16. Муратова К. Майстри французької готики. Київ, 2003. 447 с.
17. Мусієнко П.Н. Керамічний живопис. Київ-Львів: Державне видавництво технічної літератури України, 1947. 73 с.

18. Пашук А. Нариси з історії філософії середніх віків. Академічний курс: підруч. для студ. вищ. навч. закл. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Київ: Вид. Дім «Ін Юре», 2007. 712 с.
19. Прокопович Т. Основи кольорознавства: навч. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2016. 119 с.
20. Рожко Є., Гнатюк Л. Властивості прямолінійного поширення світла в живописі. *Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Культура і мистецтво*. 2022. Вип. 26. С. 182-190.
21. Сакович І. Народна керамічна скульптура Радянської України. Київ: Наукова думка, 1970. 152 с.
22. Снігирьова Л. Поняття «стихія» (вогонь, вода, земля, повітря). *Культура народів Причорномор'я*. 2004. № 56, Т. 1. С. 84-90.
23. Узбек К. М. Фрагменти побудови античної науки, філософії і культури. Донецьк. : Східний видавничий дім, 2010. 234 с.
24. Українське народне мистецтво: кераміка і скло. Київ: Мистецтво, 1974. 225 с.
25. Ханко В. Лекції з історії мистецтва. Зшиток 5: Історія кераміки /Упорядник Остап Ханко. К.: Видавець Остап Ханко, 2008. 3-е вид. 52 с.
26. Шестобуз О. Кольорознавство: навч.-метод. посіб. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 100 с.
27. Gubernat A., Zarzecka-Napierała M. Zarys historii ceramiki. Kraków: Wydawnictwa AGH, 2022. 146 s.
28. Kucharczyk W., Mazurkiewicz A., Żurowski W. Nowoczesne materiały konstrukcyjne: wybrane zagadnienia. Radom: Politechnika Radomska. 2008. 424 s.
29. Krzysztof J. Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze. *Kultura, media, teologia*. 2011. № 6. S. 68-80.
30. Sokołowska K. Krew, ogień, pożądanie – kulturowa historia czerwieni. *Arkana Kosmetologii*. 2012. №15 (1), S. 34-45