

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАКАРПАТСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ
IV Всеукраїнської
науково-практичної студентської конференції
**«МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ:
ПРОБЛЕМИ, ПОСТАТІ, ПЕРСПЕКТИВИ»**

*№ 38 за Переліком міжнародних та всеукраїнських
науково-практичних конференцій
здобувачів вищої освіти і молодих учених у 2017 році
(Додаток до листа Міністерства освіти і науки України
від 23.01. 2017 р., № 1/9-24)*

Ужгород, 22-23 березня 2017 року



Видання склали тези доповідей учасників IV Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції «Мистецтво ХХ-ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи» (Ужгород, 22-23 березня 2017 р.), проведеної в Закарпатській академії мистецтв.

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Іван НЕБЕСНИК – голова, ректор Закарпатської академії мистецтв, кандидат педагогічних наук, професор

Наталія РЕБРИК – заступник голови, проректор Закарпатської академії мистецтв, кандидат філологічних наук

Марина КІЯК – проректор Закарпатської академії мистецтв, заслужений працівник освіти України

Аліна ВОЛОЩУК – завідувач кафедри образотворчого мистецтва Закарпатської академії мистецтв, кандидат педагогічних наук, доцент

Одарка СОПКО – завідувач кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв, доцент

Наталія ДОЧИНЕЦЬ – доцент Закарпатської академії мистецтв, кандидат економічних наук, доцент

Оксана ГАВРОШ – викладач кафедри культури і соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства

Марина СОФІЛКАНИЧ – викладач кафедри культури і соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв

Каміла БОЛЕХАН – голова студентської ради Закарпатської академії мистецтв

Юліанна ГАГЕЛЬ – голова наукового студентського товариства Закарпатської академії мистецтв

Рецензенти:

М. В. Приймич, доцент, кандидат мистецтвознавства

Г. В. Шумицька, доцент, кандидат філологічних наук

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Закарпатської академії мистецтв.
Протокол № 5 від 26 січня 2018 р.*



*Думка і мистецтво –
вічний зв'язок для людини вищого порядку...*

Адальберт ЕРДЕЛІ

ПРОГРАМА
IV Всеукраїнської
науково-практичної студентської конференції
«МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ:
ПРОБЛЕМИ, ПОСТАТІ, ПЕРСПЕКТИВИ»

УЖГОРОД

22-23 березня 2017 року

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ

Іван НЕБЕСНИК – голова, ректор
Закарпатської академії мистецтв, професор

Наталія РЕБРИК – заступник голови,
проректор Закарпатської академії мистецтв

Марина СОФІЛКАНИЧ – член організаційного комітету,
викладач кафедри культури і соціально-гуманітарних дисциплін
Закарпатської академії мистецтв

Оксана ГАВРОШ – член організаційного комітету, викладач кафедри
культури і соціально-гуманітарних дисциплін
Закарпатської академії мистецтв

Олександр КОФЕЛЬ – член організаційного комітету,
викладач кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв

Юліанна ГАГЕЛЬ – член організаційного комітету, голова студентської ра-
ди Закарпатської академії мистецтв

Юлія БУРЯ – член організаційного комітету, голова наукового
студентського товариства Закарпатської академії мистецтв

Яна КОСТЮЧИК – член організаційного комітету

Дмитро ШАХАЙДА – член організаційного комітету

<i>Дата, час</i>	<i>Назва заходу, тема доповіді</i>
22 березня 9.30-12.00	Приїзд учасників конференції у Закарпатську академію мистецтв
14.00	Екскурсія Ужгородом
17.00	Відвідання мистецьких виставок та арт-галереї
23 березня	Початок роботи конференції
9.00-9.30	Реєстрація учасників конференції
09.30-10.00	Відкриття конференції Відкриття студентської виставки
	НЕБЕСНИК Іван, ректор ЗАМ, професор. <i>Вітальне слово.</i>
	ГАГЕЛЬ Юліанна, голова студради ЗАМ. <i>Вітальне слово.</i>
	ХІД КОНФЕРЕНЦІЇ
10.00- 10.10	ЕКСПОЗИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У ЕНВАЙЕРМЕНТ-ПРОСТОРИ Катерина ШЕЛЕВИЦЬКА, студентка 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: Н. М. ДОЧИНЕЦЬ, кандидат економічних наук, доцент кафедри сучасних інфор- маційних технологій та веб-дизайну Закарпатської академії мистецтв (<i>м. Мукачєво</i>)
10.10-10.20	БАГАТОФІГУРНА ЖИВОПИСНА КОМПОЗИЦІЯ: МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ Анастасія ВОЛОЩЕНКО, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: Т. В. САЄНКО, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного уні- верситету імені В. Г. Короленка (<i>м. Полтава</i>)
10.20-10.30	ВПЛИВ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ ХІХ-ХХ СТ. НА ДИЗАЙН ІГРОВИХ КАРТ Андріана ЛАГУТА, студентка 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: Н. М. ДОЧИНЕЦЬ, кандидат економічних наук, доцент кафедри сучасних інформаційних технологій та веб-дизайну Закарпатської академії мистецтв (<i>м. Мукачєво</i>)

10.30-10.40	<p>РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА САДОВО-ПАРКОВОЇ СКУЛЬПТУРИ НА УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст.</p> <p>Тетяна ПОГРЕБНЯК, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: І. М. МУЖИКОВА, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
10.40-10.50	<p>ТВОРЧІСТЬ ТИБЕРІЯ СІЛЬВАШІ: ВПЛИВ НА РОЗВИТОК АБСТРАКЦІОНІЗМУ В УКРАЇНІ</p> <p>Владислав ГОРБУНОВ, студент 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: О. І. СОПКО, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
10.50-11.00	<p>ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ МОЛОДИХ ХУДОЖНИКІВ-ГРАФІКІВ ПОЛТАВИ</p> <p>Руслана ФІЛМАНОВА, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: Т. В. САЄНКО, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
11.00-11.10	<p>ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ГОНЧАРОВАНОЇ КЕРАМІЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ РІЗНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ</p> <p>Вікторія ГРОМОВА, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: А. Є. ЧОРНОЩОКОВ, народний художник України, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
11.10-11.20	<p>МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ ВИВЧЕННЯ ЖИВОПИСНОГО ПОБУТОВОГО НАТЮРМОРТУ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА</p> <p>Валерія СВИНАРЬ, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка</p>

	<p>Науковий керівник: І. М. МУЖИКОВА, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
11.20-11.30	<p>АУТСАЙДЕР-АРТ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО. МІСЦЕ МЕНТАЛЬНО ХВОРИХ У СИСТЕМІ АУТСАЙДЕР-АРТУ</p> <p>Рената МАСЛЯНКО, студентка 4 курсу кафедри образотворчого мистецтва Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: Н. М. ДОЧИНЕЦЬ, кандидат економічних наук, доцент кафедри сучасних інформаційних технологій та веб-дизайну Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Мукачево)</i></p>
11.30 -11.40	<p>ІСТОРІЯ ДИЗАЙНУ ДВЕРНИХ ЗАМКІВ ТА РУЧОК</p> <p>Наталія КОВЧАР, студентка 4 курсу кафедри дизайну, Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: Н. Й. РЕБРИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри культури та соціально-педагогічних дисциплін, проректор Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
11.40 -11.50	<p>ТВОРЧІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ МОДЕРНУ ПОЛТАВЩИНИ</p> <p>Катерина АЛТАНЧЕНКО, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: А. Є. ЧОРНОЩОКОВ, народний художник України, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
11.50 -12.00	<p>СКУЛЬПТУРНА ТА ЖИВОПИСНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ РОГАЛЯ. ФОРМАЛІСТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ПРОБЛЕМА КОЛЬОРУ</p> <p>Евеліна МАН, студентка 5 курсу кафедри історії та теорії мистецтва, Львівської національної академії мистецтв Науковий керівник: Р. Т. ШМАГАЛО, доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету теорії та історії мистецтва Львівської національної академії мистецтв <i>(м. Львів)</i></p>

12.00-12.10	<p>ФЕНОМЕН МІСЦЯ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКИХ КІЛ 1990-х. ХУДОЖНЯ ГРУПА «СКВЕР НА ОЛЕГІВСЬКІЙ» ТА ГОРА ЩЕКАВИЦЯ У КИЄВІ</p> <p style="text-align: right;">Галина ГЛЕБА, мистецтвознавець колекції українського мистецтва Тетяни та Бориса Гриньових, учасниця Дослідницької платформи при PinchukArtCentre (м. Київ)</p>
12.10-12.20	<p>ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛТАВЩИНИ)</p> <p style="text-align: right;">І. Д. ПІДГАЙНИЙ, магістрант кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: О. К. ТАРАСЕНКО, заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка (м. Полтава)</p>
12.20-12.30	ПЕРЕРВА
12.30-12.40	<p>ІСТОРИЧНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ДЕКОРАТИВНОГО ФАРФОРУ В УКРАЇНІ</p> <p style="text-align: right;">М. В. ЧОРНОГОРЕЦЬ, магістрант кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: І. А. ГУРЖІЙ, ст. викладач кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка (м. Полтава)</p>
12.40-12.50	<p>ПОЛТАВСЬКА ШКОЛА СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ</p> <p style="text-align: right;">К. В. ВЛАСОВА, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: А. С. АРОЯН, кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка (м. Полтава)</p>
12.50-13.00	<p>МИТЕЦЬ АНАТОЛІЙ ГАВРИЛОВИЧ БОНДАРЕНКО</p> <p style="text-align: right;">Тетяна МАЧЕХІНА, студентка 2 курсу скороченої форми навчання кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв</p>

	<p>Науковий керівник: М. Ю. КІЯК, заслужений працівник освіти України, проректор з навчальної роботи Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
13.00-13.10	<p>ДЕРЕВО ЖИТТЯ ЯК ІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ</p> <p>Юліанна ГАГЕЛЬ, студентка 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: С. О. БУНДА, кандидат фізико-математичних наук, доцент, завідувач кафедри сучасних інформаційних технологій та веб-дизайну Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
13.10-13.20	<p>ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ПСИХОЛОГІЮ ЛЮДИНИ: ЛОГОТИП КАВ'ЯРЕНЬ УЖГОРОДА</p> <p>Юлія БУРЯ, студентка 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: С. О. БУНДА, кандидат фізико-математичних наук, доцент, завідувач кафедри сучасних інформаційних технологій та веб-дизайну Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
13.20-13.30	<p>ПЛІВКА ТА ЦИФРА В КІНОІНДУСТРІЇ І ФОТОГРАФІЇ</p> <p>Дмитро ШАХАЙДА, студент 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: С. О. БУНДА, кандидат фізико-математичних наук, доцент, завідувач кафедри сучасних інформаційних технологій та веб-дизайну Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
13.30-13.40	<p>ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЖИВОПИСУ ЄЛИЗАВЕТИ КРЕМНИЦЬКОЇ ТА КУЗЬМИ ПЕТРОВА- ВОДКІНА. ВІДМІННОСТІ У ТРАКТУВАННІ ТА ПІДХОДІ ДО ЖАНРУ НАТЮРМОРТУ</p> <p>Анастасія ОЛЕКСІЙ, студентка 2 курсу факультету теорії та історії мистецтва, спеціалізація «Мистецтвознавство», Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Науковий керівник: О. І. ГОМИРЄВА, викладач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури <i>(м. Київ)</i></p>

13.40-13.50	<p>ОЦІНКА ЕФЕКТИВНОСТІ РЕКЛАМНИХ ЗАХОДІВ У СФЕРІ МИСТЕЦТВА</p> <p>В. ДІДЕНКО, студент групи М-42, спеціальність 075 «Маркетинг», Мукачівського державного університету Науковий керівник: О. В. ГАВРИЛЕЦЬ, кандидат економічних наук, доцент кафедри обліку та оподаткування і маркетингу Мукачівського державного університету <i>(м. Мукачєво)</i></p>
13.50-14.00	<p>ПРОБЛЕМИ ОСВІТНЬОГО МАРКЕТИНГУ В РЕГІОНІ</p> <p>Д. ЮГАС, студент групи М-1м, спеціальність 075 «Маркетинг», Мукачівського державного університету Науковий керівник: О. В. ГАВРИЛЕЦЬ, Кандидат економічних наук, доцент кафедри обліку та оподаткування і маркетингу Мукачівського державного університету <i>(м. Мукачєво)</i></p>
14.00-14.10	<p>ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА</p> <p>Ольга НАГІРНЯК, студентка Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, факультет архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Науковий керівник: М. І. ЖАВОРОНКОВА, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету <i>(м. Чернівці)</i></p>
14.10-14.20	<p>ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО: МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ</p> <p>Валентин БАЛАГУР, студент Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, факультет архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Науковий керівник: М. І. ЖАВОРОНКОВА, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету <i>(м. Чернівці)</i></p>
14.20-14.30	<p>СУЧАСНІ ТЕХНІКИ ЛИТТЯ В ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ</p> <p>К. В. КАРАВАЄВ, магістрант кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: А. С. АРОЯН, кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>

14.30-14.40	<p>ЗАКОНОМІРНОСТІ ЦИКЛІЧНОГО РОЗВИТКУ КЕРАМІКИ</p> <p>Н. В. БОДНЯ, магістрант кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: І. А. ГУРЖІЙ, ст. викладач кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
14.40-14.50	<p>КЕРАМІКА ПОЛТАВСЬКОГО РЕГІОНУ СЕРЕДИНИ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТОЛІТТЯ</p> <p>Ж. О. ІВАНЕНКО, магістрант кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: І. А. ГУРЖІЙ, ст. викладач кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
14.50-15.00	<p>ПЕРЕРВА</p>
15.00-15.10	<p>ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ Й. БОКШАЯ</p> <p>Сергій ТАБАХАР, студент 4 курсу кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: Р. І. ПИЛИП, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
15.10-15.20	<p>ЛАНДШАФТНА АРХІТЕКТУРА</p> <p>Яна КОСТЮЧИК, студентка 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: О. І. ГАВРОШ, викладач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
15.20-15.30	<p>БІОНІЧНІ ФОРМИ В АРХІТЕКТУРІ АНТОНІО ГАУДІ</p> <p>Олександра СТОРОЖУК, студентка 4 курсу кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: Н. Й. РЕБРИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри культури та со- ціально-педагогічних дисциплін, проректор Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>

15.30-15.40	<p>РЕЛЬЄФ ДРЕВНЬОГО ЄГИПТУ</p> <p>Любомир БРЕНЗОВИЧ, студент 2 курсу скороченої форми навчання кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: І. О. МІСЬКОВ, кандидат історичних наук, доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
15.40-15.50	<p>МАРКА ЯК СВОГО РОДУ ВІДРОДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА МІНІАТЮРИ</p> <p>Ольга МАМЧУК, студентка 2 курсу скороченої форми навчання кафедри образотворчого мистецтва Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: М. Ю. КІЯК, заслужений працівник освіти України, проректор з навчаль- ної роботи Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
15.50-16.00	<p>ЦЕРКВА СВ. МИХАЇЛА У С. ЛАЗИ ВОЛОВЕЦЬКОГО РАЙОНУ: ІСТОРІЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ</p> <p>Василь ДЕРБАЛЬ, студент 2 курсу скороченої форми навчання кафедри образо- творчого мистецтва Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: М. В. ПРИЙМИЧ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
16.00-16.10	<p>ЕЛЕМЕНТИ МІФОЛОГІЧНИХ НАРОДНИХ ВІРУВАНЬ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТТЯ</p> <p>Мирослава КОСТЬО, студентка 2 курсу скороченої форми навчання кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: А. В. ВОЛОЩУК, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
16.10-16.20	<p>ТРАДИЦІЇ КЕРАМІЧНОГО ВИРОБНИЦТВА НА ЗАКАРПАТТІ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ</p> <p>Вероніка ШИШОЛА, студентка 2 курсу скороченої форми навчання кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв</p>

	<p>Науковий керівник: А. В. ВОЛОЩУК, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
16.20-16.30	<p>УЖГОРОДСЬКИЙ КАФЕДРАЛЬНИЙ СОБОР: ІСТОРІЯ ТА ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БІЧНИХ ВІВТАРІВ</p> <p>Юрій ЗУБ, студент 2 курсу скороченої форми навчання кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв Науковий керівник: М. В. ПРИЙМИЧ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Закарпатської академії мистецтв <i>(м. Ужгород)</i></p>
16.30-16.40	<p>МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ПОРТРЕТУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ З МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА</p> <p>Валерія КРАВЧЕНКО, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: І. М. МУЖИКОВА, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного уні- верситету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
16.40-16.50	<p>МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ВИКОНАННЮ ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТА В НАЦІОНАЛЬНОМУ ВБРАННІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА</p> <p>Павло ЛОМАКА, магістрант кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: Ю. А. МОХІРЄВА, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного уні- верситету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
16.50-17.00	<p>ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСНОГО ПЕЙЗАЖУ ХІХ СТОЛІТТЯ</p> <p>Антон СУХОРЕБРІЙ, магістрант кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: Т. В. БАТІЄВСЬКА, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного уні- верситету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>

17.00-17.10	<p>МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ ТЕХНІК ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ УЧНІВ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ</p> <p>Олексій КАПУСНИК, магістрант кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Науковий керівник: Ю. А. МОХІРЄВА, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка <i>(м. Полтава)</i></p>
17.10-17.20	<p>ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ХУДОЖНЬО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ</p> <p>А. В. МУЗИЧКО, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: Н. М. ДІГТЯР, асистент кафедри образотворчого мистецтва Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
17.20-17.30	<p>МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ПОЧАТКОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ М. ПОЛТАВА)</p> <p>К. С. МАКСИМОВА, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: Н. М. ДІГТЯР, асистент кафедри образотворчого мистецтва Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
17.30-17.40	<p>ВТІЛЕННЯ НАБУТКІВ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО СТИЛЮ У ПРАКТИЦІ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ</p> <p>В. А. ШТЕПА магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: Н. М. ДІГТЯР, асистент кафедри образотворчого мистецтва Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
17.40-17.50	<p>ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС</p> <p>Я. О. МИХАЙЛОВА, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка</p>

	<p>Науковий керівник: Н. М. ДІГТЯР, асистент кафедри образотворчого мистецтва Луганського національного університету ім. Т. Шевченка<i>(м. Полтава)</i></p>
17.50-18.00	<p>ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ</p> <p>Р. О. КУЛІЧЕНКО, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: О. К. ТАРАСЕНКО, заслужений художник України, доцент кафедри образотвор- чого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
18.00-18.10	<p>ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ГРАФІКІВ У КОНТЕКСТІ ХХ СТ.</p> <p>А. А. ДОНЦОВА, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: Н. М. ДІГТЯР, асистент кафедри образотворчого мистецтва Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
18.10-18.20	<p>ЖИВОПИСНИЙ ПОРТРЕТ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.</p> <p>О. А. АГАФОНОВА, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: О. К. ТАРАСЕНКО, заслужений художник України, доцент кафедри образотвор- чого мистецтва та професійної освіти Луганського націона- льного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
18.20-18.30	<p>ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ЖИВОПISУ НА СКЛІ</p> <p>Н. М. ДІГТЯР, магістр 1 року навчання, спеціальність «Образотворче мистецтво (середня освіта)» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: О. К. ТАРАСЕНКО, заслужений художник України, доцент кафедри образотвор- чого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>

18.30-18.40	<p>ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ФІРМОВОГО СТИЛЮ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ</p> <p>О. В. АНДРЕЄВА , магістр 1 року навчання, спеціальності «Дизайн» Луганського національного університету ім. Т. Шевченка Науковий керівник: А. С. АРОЯН, кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва та професійної освіти Луганського національного університету ім. Т. Шевченка <i>(м. Полтава)</i></p>
18.40-20.00	<p><i>Мистецькі дискусії</i></p> <p><i>Вільне спілкування</i></p> <p><i>Підведення підсумків роботи конференції</i></p> <p><i>Прийняття резолюції</i></p>

Регламент роботи конференції

Виступи – до 10 хв.

Виступи у дискусії – до 5 хв.

РІШЕННЯ
IV Всеукраїнської
студентської науково-практичної конференції
**«МИСТЕЦТВО ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ:
ПРОБЛЕМИ, ПОСТАТІ, ПЕРСПЕКТИВИ»**

23 березня 2017 року в Закарпатській академії мистецтв відбулась IV Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецтво ХХ-ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи», у якій взяли участь студенти Закарпатській академії (м. Ужгород, м. Мукачево), Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ), Львівської національної академії мистецтв (м. Львів), факультету архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича (м. Вижниця), Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, (м. Полтава). Форма проведення конференції – очно-заочна.

У результаті виступів і творчої дискусії учасники читань УХВАЛИЛИ:

1. Брати активну участь у студентських наукових читаннях, симпозиумах, семінарах, конференціях у вищих художніх навчальних закладах України.
2. Систематично висвітлювати наукову роботу студентів на сторінках преси, періодичних видань та в електронних ресурсах.
3. Продовжити творчі пошуки наукових досліджень у галузі образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, краєзнавства, історії мистецтва дизайну.
4. Зберігати і примножувати традиції закарпатської школи живопису, вивчати та досліджувати її історію у контексті культурно-мистецької спадщини українського народу.
5. Стати співзасновниками (разом із Всеукраїнською організацією ПЛАСТ та акад. М. Мушинкою) міжнародної наукової студентської премії ім. Степана Папа.
6. Опублікувати матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції окремим виданням.

ЕКСПОЗИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У ЕНВАЙРОНМЕНТ-ПРОСТОРИ

Катерина ШЕЛЕВИЦЬКА,
студентка IV курсу
факультету дизайну та деко-
ративно-прикладного мистецтва,
кафедра дизайну, Закарпатська
академія мистецтв,
м. Мукачево

Науковий керівник:
Н. М. ДОЧИНЕЦЬ,
кандидат економічних наук,
доцент кафедри мультимедійних
технологій та web-дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку мистецтво потребує посилення взаємодії із суспільством та появи нових форм візуалізації в соціальному просторі, а, отже, більшої уваги до енвайронмент-мистецтва з боку як митців, так і науковців.

В Україні енвайронмент-арт лише починає набувати поширення, відповідно тому питання експозиції художніх творів у вітчизняному енвайронмент-просторі сьогодні не можна вважати достатньо дослідженим. Розвиток досліджень енвайронмент-арту в Україні дозволить краще розуміти процеси формування сприйняття сучасного мистецтва широкою аудиторією і вирішити проблеми низької активності суспільної участі в культурному розвитку країни.

Метою дослідження є вивчення енвайронмент-арту та аналіз особливостей становлення даного напрямку сучасного мистецтва в українському культурному середовищі та в Закарпатській області зокрема.

Мета дослідження обумовила постановку наступних **завдань**:

- визначити основні поняття та поширені напрямки енвайронмент-арту у світі;
- розглянути досвід українських митців у сфері енвайронмент-мистецтва, проаналізувати стан розвитку кожного з напрямків енвайронмент-арту в Україні;
- здійснити оцінку результатів творчого експерименту, проведеного Петром Яргушем у рамках мистецької акції «Голод» у Закарпатській області.

Об'єктом дослідження наукової роботи є явище енвайронмент-арт, **предметом** – експозиція мистецьких творів у енвайронмент-просторі, реакція соціуму на цей напрямок сучасного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Енвайронмент-арт, який ще називають мистецтвом оточення, довкілля, є узагальнювальним терміном для позначення ряду мистецьких практик, які передбачають взаємодію художнього об'єкта з навколишнім середовищем, природним або штучним, відповідно до авторського задуму. Також до енвайронменту відносяться просторові композиції, які імітують реальне оточення.

Одним із засновників енвайронмент-арту вважається американський скульптор Джордж Сігал. В 1959 р. він створив роботу «Man on a bicycle», яка зображала гіпсову скульптуру на справжньому велосипеді. Скульптор-гіперреаліст Дуейн Гансон додав в енвайронмент-арт деталізовані скульптури людей. В 1970-ті рр. Роберт Смітсон створював різної форми земляні насипи, що стали відомими зразками ленд-арту Йозеф Бойс в 1982 р. під час художньої виставки «Documenta» був автором акції з висаджування 7000 дубів, супроводжуваних базальтовими каміннями. Нам Джун Пайк створює свій енвайронмент-арт зі сміття.

Можна виділити багато напрямків енвайронменту. Найактивніше з них розвиваються ленд-арт, соціальна скульптура та паблік-арт.

Яскравішими представниками паблік-арту вважаються Ентоні Гормлі, Джоел Шапіро, Барбара Крюгер. В Україні в цьому напрямку працюють Анна Алабіна, Гліб Вишеславський, Володимир Яковець та інші. Напрямки соціально-публічного мистецтва можна спостерігати також в колекціях деяких дизайнерів одягу. Наприклад, нова колекція Антона Белінського була представлена на центральних вулицях Києва.

Ленд-арт відрізняється від інших напрямків тим, що реалізується у природному середовищі та використанням натуральних процесів для створення художнього об'єкта. Найяскравішими представниками даного напрямку у світі є Роберт Смітсон, Річард Лонг, Роберт Морріс, Уолтер де Марія, Анна Мендєта. Відкриття першого в Україні ленд-арт парку стало ключовою подією, що якісно вплинула на розвиток цього напрямку мистецтва в нашій країні. Були створені унікальні стаціонарні об'єкти, такі як «Земляний годинник» Ганни Гідори. Серед українських представників ленд-арту можна виділити Г. Гідору, В. Кохана, О. Малиха, В. Бахтова, М. Вайду.

Поняття соціальної скульптури базується на безпосередньому залученні людей, груп та співтовариств до художніх процесів. Основними митцями у напрямку соціальної скульптури є Д. Бойс, якого вважають творцем концепції «соціальної скульптури», його послідовниками є Г. Кестер, К. Базуальдо, Н. Бурріо, М. Портен, Л. Кларк, Р. Тіраванія та П. Альтхаммер.

В Україні поява більшості експериментальних мистецьких груп та яскравих соціальних проектів припадає на 2004–2007 рр. Так, до прикладу, мистецька група «Контра Банда» створена у 2006 р. До її складу увійшли художники А. Алабіна, Г. Вишеславський, В. Яковець.

У 2007 р. в Україні проводився Міжнародний фестиваль соціальної скульптури, на якому було представлено роботи у напрямку енвайронмент-арту митців з Німеччини, Польщі, Італії та України.

Сучасними напрямками мистецтва в Україні активно займається О. Чепелик. Її статті про соціальну скульптуру, публік-арт та інші вносять більше ясності в процес творення мистецтва на теренах нашої держави.

Привертає увагу до українського сучасного мистецтва також діяльність творчого об'єднання «Р.Е.П.» (Революційний експериментальний простір). Р.Е.П. створили для PinchukArtCentre інсталяцію «Євроремонт», що показує засоби, якими пост-радянські простори трансформуються у західний стиль. Політичні інтенції виражав і харківський творчий колектив «SOSka» – агресивно-негативну політичну позицію вони реалізовували за допомогою перформансів.

Важливим етапом даного дослідження став творчий експеримент, проведений у рамках мистецької акції «Голод» у Закарпатській області. На основі експерименту здійснено оцінку готовності суспільства до творчих проявів на вулицях міста.

У квітні–травні 2016 р. в Закарпатській області пройшла мистецька акція під назвою «Голод», організована польським художником, професором Петром Яргушем (Piotr Jargusz). Автор працює у студії живопису на факультеті мистецтв у Педагогічному Університеті в Кракові, втілює ідеї соціального мистецтва. Він показує свої картини на вулицях міст і сіл. Є автором 76 персональних виставок та проектів. Проект «Голод» реалізовано професором у Польщі, Франції та Україні (Закарпатська область). У травні зображення об'їздили Закарпаття та Східні Карпати в Україні.

Професор відвідав декілька сіл в Закарпатті, прогулявся в горах, по лісах Карпат. Мандруючи, обирав цікаві місця для експозиції своїх творів. Обравши місце, художник роздумував, як закріпити роботи – зазвичай він обирав гілки дерев або ж якусь іншу природну опору. Також, деякі роботи експонували жителі місцевості. Потім автор робив фото, які пізніше були використані в його книзі. Таким чином, великі картини експонувалися серед гуцульських сіл і гір. Ще одна серія картин висіла на вулицях Кракова, на околицях Парижа. Всі роботи, які експонував художник, об'єднані єдиною темою. На них експресивно зображені яскраві абстрактні образи, які своїми обрисами підкреслюють тематику, обрану П. Яргушем. Як пояснює професор, голод пробуджує різні асоціації в народів Польщі, Франції та України. Голод залишається голодом. Голод не піддався релятивізації (не визнаний у світі на необхідному рівні). Форма представлення зображень є продовженням попередніх проектів, реалізованих протягом багатьох років у соціальному просторі, без посередництва галерей і музеїв. У результаті, стає можливим важливий аспект особистих зустрічей художника та його творів з глядачем.

Нам, окремим студентам Закарпатської академії мистецтв, також пощастило взяти в акції участь. Ця участь дала можливість проаналізувати тему експозиції мистецьких творів у енвайронмент-просторі і зробити цікаві висновки.

Загалом, реакція на мистецькі прояви на вулицях залежить від величини міста та кількості населення в ньому. З досвіду польського митця П. Яргуша, можна констатувати, що суспільство великих міст є менш консервативно

налаштованим щодо проявів творчості на вулиці, але разом з тим проявляє менше інтересу до таких акцій. В той же час соціум маленьких міст є більш зацікавленим у якихось нових мистецьких проявах.

Так, під час акції «Голод» на мукачівському «Зеленому ринку» більша частина прохожих звертали увагу на акцію: одні негативно вигукували запитання «Що тут відбувається?», інші, позитивно налаштовані, питали те ж саме, але вже з цікавості. І тільки дуже незначна частина людей не проявила інтересу до того, що відбувалося навколо. Отже, подібні акції, проведені на вулицях невеликих міст, можуть привернути багато уваги до проблем, які хоче підняти художник своїми творами.

Цікавим аспектом даної практики є можливість комунікації художника з соціумом. Таке спілкування автора з глядачем безпосередньо, в звичній для глядача обстановці є корисним для обох сторін. Глядач вчиться сприймати нове, незвичне, при звичаюється до мистецтва, навчається мислити прогресивно і креативно, формує власну думку щодо мистецтва. Пересічні громадяни, що спеціально не відвідують виставкові зали, мають змогу побачити мистецькі твори в побутовому житті. Можливо, деякий глядач не готовий до сприйняття творів митця, йому потрібне пояснення. Але з систематичним експонуванням творів в енвайромент-просторі людина звикає, починає цікавитися, приймати і розуміти побачене, його суть, починає задаватися питаннями і шукати на них відповіді. А це вже є великим прогресом для розвитку суспільного бачення мистецтва загалом адже з'явиться інтерес до праці митців та нове уявлення про експозицію художніх творів.

Маючи можливість бути учасником подібної мистецької акції, можемо стверджувати, що цей досвід є надзвичайно корисним для кожного митця. Якщо проводити подібні акції частіше і по всій країні, то з часом у громадян з'явиться відчуття потреби до чогось неординарного та креативного. Подібні акції не потребують виставкових залів, конкурсів, кураторів та лишніх затрат. Тематика робіт може зачіпати соціальні питання, які хвилюють, або ж проблеми, яким приділяють замало уваги. Наприклад, одна з робіт П. Яргуша була експонована поруч з інвалідом, що дозволило посилити соціально-психологічний вплив проекту.

Використання соціального середовища як творчого простору, а точніше, місця для експозиції власних творів мистецтва є новим, незвичним, сміливим способом демонстрації робіт та прогресивним методом художньої самореалізації. Воно дає можливість художнику не витратити час на пошук галерей, які б прийняли, оцінили його творчість, не підлаштовуватися під тематику виставок, конкурсів тощо.

Висновки. Експозиція творів у енвайронмент-просторі відкриває нові можливості для зв'язку між людиною та мистецтвом, дає митцю нові способи прояву власної креативності та передачі соціально та політично важливих проблем суспільства.

У час, коли інформація стала доступною всім у будь-який час і коли технології можуть замінити спілкування, постає питання про важливість привернення уваги до цієї проблеми через мистецтво. Без живого спілкування цивілізація втратить свою основну комунікативну функцію. Сучасний світ потребує привернення уваги людей новими нетрадиційними методами. Експозиція творів на вулицях міст, ринках та інших публічних повсякденних місцях є одним з найефективніших способів привернення уваги до суспільних проблем, що турбують художника.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Авраменко О.* Енвайронментальний простір художніх пленерів // Сучасне мистецтво. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 7–28.
2. *Чепелик О.* Практики соціальної скульптури – актуальні тенденції сучасного мистецтва // Сучасне мистецтво. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 119–140.
3. *Ременяка О.* Об'єкт у просторі мистецтва // Сучасне мистецтво. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 197–208.
4. *Булавіна Н., Пилипенко І.* Соціальні аспекти сучасних мистецьких практик // Сучасне мистецтво. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 253–260.
5. *Єфімова А.* Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Л., 2015. – Вип. 22. – С.100–112.
6. *Бевза П.* Мистецтво довкілля. Україна 1989-2010. – К., 2010. – С. 11.
7. *Piotr Jargusz.* Viatoris. Мędzy wschodem a Zachodem. Krakow, 2014.
8. *Мусієнко Н.* Public art у просторі сучасного міста. Київська практика // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – К., 2014. – Вип. 7. – С. 136–149.
9. *Яргуш П.* Проект «Голод» [Електронний ресурс]. – Режим доступу – <http://wydzialsztuki.up.krakow.pl/?p=10776>.
10. *Яргуш П.* Мистецтво зачіпає серйозні питання [Електронний ресурс]. – Режим доступу – <http://slot.art.pl/pl/program/wizualnie/wystawy>.

ДО ПИТАННЯ ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОЇ І НОВОЇ ЗАБУДОВИ В ІСТОРИЧНИХ МІСТАХ УКРАЇНИ

Ольвія БІГАН,
*студентка 4-го курсу
факультету архітектури,
Національна академія образотвор-
чого мистецтва та архітектури,
м. Київ*

Науковий керівник:

Л. П. СКОРИК,
*член-кореспондент Національної
академії мистецтв України,
професор Національної академії об-
разотворчого мистецтва та архі-
тектури,
м. Київ*

Постановка проблеми. Однією з характерних рис сучасної архітектури, як зауважують фахівці, є відмова від гармонізації з навколишнім середовищем – як природним, так і антропогенним. Сучасні архітектори, ігноруючи правило модуля, ритму та масштабу, намагаються використати максимально площу споруди у комерційних цілях. До прикладу, сучасні київські архітектори, представляючи власне бачення реконструкції історичних районів столиці, часто викликають дискусію щодо того, як «збагатити» історичний центр черговими багатоповерхівками. При цьому одні висловлюють думку про те, що в Києві і так не збалансована забудова, тому треба рухатися далі, тобто забудовувати місто новими сучасними багатоповерхівками, якщо ми хочемо жити у європейському місті, натомість інші зауважують, що це жахлива помилка, яка породжує ланцюгову реакцію спотворення історичного середовища [4].

Метою статті є дослідження гармонізації старої і нової забудови в історичних містах України.

Виклад основного матеріалу. Часто не продумані й не зважені архітектурні рішення однозначно негативно позначаються на архітектурно-містобудівній спадщині України. Історичні центри старовинних міст, створені непродуманими та неаргументованими архітектурними рішеннями, втрачають або й уже втратили свою унікальність, цілісність та ансамблевість. Так, Михайло Сирохман, закарпатський мистецтвознавець, під час круглого столу, який зібрався в Ужгороді з метою оцінки стану історичного центру міста та віднайдення можливих шляхів вирішення вищевказаної проблеми, констатував факт, що старого Ужгорода вже, на жаль, немає [7].

Сучасні архітектори, «вписуючи» будівлю в історичну забудову, частіш за все вдаються до найпростішого – імітації. Під «імітацією» розуміємо

пряме, неінтерпретоване використання рис стилю навколишньої забудови. Постає питання про її доречність. Якщо йдеться про реставрацію, то, очевидно, так. Уважаємо, що, перебираючи досвід європейських сусідів, варто фокусуватися на його позитивних аспектах. Про це, до речі, дуже змістовно розповідає у своїх коротких відеороликах російський блогер Ілля Варламов (архітектор за фахом), подорожуючи різними країнами світу [2]. Яскравим прикладом позитивних архітектурних тенденцій, на його думку, слугує досвід повоєнної відбудови майже до тла зруйнованого Старого міста Варшави, що було вже після реставраційної реконструкції внесене до списків «Юнеско». Подібний прийом був застосований і при відбудові Гданська – відреставровані будівлі в центрі міста майже не можливо відрізнити від автентичних. Проте, якщо йдеться про нове будівництво, то виникають сумніви щодо імітації. Ми живемо в іншому культурному середовищі з новими потребами, технологіями, архітектурними школами, тож цілком природно, що не можемо будувати так, як сто чи двісті років тому. Архітектура чи не більше як будь-яке інше мистецтво, не може існувати поза часовим контекстом: вона – його відображення.

Історія архітектури знає чимало величних стилів минулих століть, в яких творили геніальні зодчі: Донато Браманте, Філіппо Брунеллескі, Андреа Палладіо, Антоніо Гауді, а нині Сантьяго Калатрава, Рем Колхас, Тадао Андо та інші по-справжньому новатори відповідно до своїх епох. Чи можна створити щось унікальне імітуючи? Припускаємо, що ні. Хорошим прикладом є той же Гданськ у Польщі: фахівці там не намагаються замаскувати новобудови під історичну забудову – вони створюють абсолютно нову архітектуру, яка не дисонує із забудовою, органічно з нею поєднуючись, водночас вражає та полонить своєю новизною, унікальністю та автентичністю. Саме такі підходи до будівництва, припускаємо, сприяють самоідентифікації у часі швидкоплинних течій та напрямків.

Вирішенням цих питань займаються культурологи, народознавці, які доводять, що українська культура, як і будь-яка інша, має свої характерні ознаки. Грунтовні узагальнювальні праці та теоретичні розробки з питань своєрідності вітчизняної архітектури мають Г. Головка [3], С. Кілессо [3], М. Коломієць [3], Ю. Хохол [3], Ю. Яралова [9], Ясієвич В. [10], Чепелик О. [8] та інші.

Аналізуючи архітектуру споруд періоду незалежності України, знаходимо чимало рис відвертого плагіату із нового закордонного будівництва, позначених здебільшого тяжінням до фрагментарності й колажності характерних стильових ознак хай-теку, лоу-теку, кібер-теку тощо. Тут якраз варто замислитися над тим, що форма, вигляд тої чи іншої споруди не є випадковою: все має бути аргументоване, естетично, функціонально та тектонічно доцільне. Звичайно, технології пішли далеко вперед, і тому стверджувати, що в Україні необхідно будувати будинки, наприклад, тільки з крутими скатами, у зв'язку з опадами недоречно. Але ж суцільне слідування тенденції тільки плоского даху теж не варіант. Те, що створено у зонах

теплого або й жаркого клімату, не завжди доречно в інших кліматичних умовах. Те саме стосується великих панорамних вікон: тут варто замислитися над енергоефективністю, тепловтратами у різних кліматичних зонах тощо.

Візьмемо для прикладу столицю нашої країни. Андріївській узвіз – одна з найстаріших вулиць, що виникла ще за часів Київської Русі. Ідучи нею від Андріївської церкви вниз, ми ще можемо милуватися історичною забудовою, та це продовжується зовсім недовго: вулицю раптово перериває відгалуження сучасної забудови – новий район під назвою «Воздвиженка». І ми спостерігаємо ту фальшиву імітацію, про яку йшлося вище. Ще трохи нижче бачимо скандальний театр, будівництво котрого розпочалося 2015 року, – ще один приклад потуг наших архітекторів, вияв непрофесіоналізму, невміння чи небажання аналізувати архітектурну ситуацію в принципі: будівля тяжіє до технізованих великих, простих та тяжких форм, абсолютно тут недоречних.

У цьому сенсі добрим прикладом може слугувати досвід Фінляндії. Тепер там будують камерні, затишні, продумані житлові квартали невисокої поверховості з благоустроєм для людей, але й про старі райони, збудовані у часи популярності так званих «панельок» не забувають: дуже професійно й, здавалося б, без зайвих зусиль займаються їх реновацією, добудовуючи дуже зручні кольорові балкончики, уніфікуючи скління, котре можна закривати і відкривати відповідно до погоди.

Тож нині перед архітекторами постає дуже важливе завдання – правильно застосувати місцеві та регіональні традиції у процесі новаторського пошуку при проектуванні та будівництві споруд. Наразі, на жаль, спостерігаються тільки поодинокі намагання архітекторів-практиків творчо інтерпретувати риси навколишнього середовища у сучасній архітектурі. Подібною спробою можна назвати ступінчасту структуру забудови житлового комплексу «Хвиля» по вул. Старонаводницькій у Києві, спорудженого у 2000 - 2001 рр. [7]: кожний об'єм є індивідуальним за морфологією та пластикою – завдяки цьому створюється ілюзія мальовничої різночасової забудови, а різновеликі монументальні форми об'єднує тематика криволінійних «накладних» фронтонів, кутових веж та куполів.

На наш погляд, необхідно розглядати стиль як мову архітектури. А тільки з 70-х років ХХ століття архітектори, філософи, мистецтвознавці зацікавилися специфікою мови архітектури. Інтерес до цього питання посилювався, оскільки як у зарубіжній, так і в радянській архітектурі почали переважати тенденції виключно функціонального підходу до об'єкту проектування, утилітаризму, що призвело до масового нівелювання забудови міст, втрати їх архітектурного обличчя. Поняття своєрідності в архітектурі є тим особливим та індивідуальним, що надає будинкам неповторності, притаманної архітектурі того чи іншого народу, а ігнорування історичних традицій призводить до втрати образів міст, а отже, колориту та виразності архітектурного обличчя всієї країни.

Висновки. Розвиток архітектурного мислення невід’ємний від розвитку людського мислення, уявлення про «стиль буття» самого життя. Тому без розуміння загальнокультурного контексту епохи неможливе розуміння феномену архітектурної мови. Кожен стиль – як мовна система. А. Каплун у своїй монографії «Стиль та архітектура» каже, що говорити про архітектуру поза стилем немає сенсу [5]. Архітектура, що знаходиться поза межами стилю, перестає бути мистецтвом, вона – беззмістовна.

Сподівання на творче переосмислення історичних традицій в архітектурі особливо актуальне сьогодні, коли міста країни втрачають свою неповторність, а нові споруди здебільшого демонструють повне ігнорування засад гармонізації складеної віками архітектурної субстанції. Очевидно, ретельний аналіз архітектурного «коду» кожного урбаністичного утворення і вміння трансформувати кращі архітектурні традиції засобами сучасної архітектури і є наріжним каменем у пошуках обличчя національної архітектури на кожному історичному етапі її розвитку.

ЛІТЕРАТУРА І ДЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Архітектурна спадщина України – К., 1995. – Вип.2. – С. 33-51.
2. Відеоблог // *Ілля Варламов*. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=xUjY8dEcMEY>
3. *Головка Г. В., Кілессо С. К., Коломієць М. С., Хохол Ю. Ф.* Сучасна архітектура Радянської України. – К.: Будівельник, 1974. – 152 с.
4. Забудова історичного центру Києва: спроба №...? // Фасади. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fasady.com.ua/ua/news/485/>
5. *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – С. 99.
6. *Михайло Сирохман*: Кожна вулиця старого Ужгорода була окремою архітектурною виставкою// Новини Закарпаття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://karpatnews.in.ua/news/18833-mykhailo-syrokman-kozhna-vulytsia-staroho-uzhgoroda-bula-okremoiu-arkhitekturnoiu-vystavkoiu-foto.htm>
7. *Т. М. Мазур, Є.І. Король*. Національний університет «Львівська політехніка», кафедра містобудування.
8. *Чепелик О. В.* Періодизація теорії архітектури з національних питань // Архітектурна спадщина України. – 2001. – №4.
9. *Яралов Ю. С.* Национальное и интернациональное в советской архитектуре. – М.: Стройиздат, 1985. – 224 с.
10. *Ясиевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX-XX веков. – К.: Будівельник, 1988. – 184 с.

ІСТОРІЯ ДИЗАЙНУ ДВЕРНИХ ЗАМКІВ ТА РУЧОК

Наталія КОВЧАР,
*студентка IV курсу
факультету дизайну та деко-
ративно-прикладного мистецтва,
кафедра дизайну,
відділення «Дизайн інтер'єру»,
Закарпатська
академія мистецтв,
м. Ужгород*

Науковий керівник:

Н. Й. РЕБРИК,
*доцент кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін,
кандидат філологічних наук,
проректор Закарпатської
академії мистецтв,
м. Ужгород*

Актуальність теми зумовлена увагою до важливих елементів функціонування дверних замків та ручок. Вони не тільки сприяють зручній експлуатації дверей, але й відіграють важливу роль в декоративному оформленні дверного виробу.

Метою дослідження є вивчити історію розвитку дверних замків і ручок, визначити їх характерні стильові особливості, дослідити відомих майстрів.

Виклад основного матеріалу. Історія виникнення дверних замків та ручок така ж давня, як і виникнення дверей. Вона почалася з появи перших механізмів кілька тисяч років тому. Перші механічні замки з дерева були, ймовірно, створені кількома цивілізаціями одночасно. Писемні джерела свідчать, що їх застосовували близько 4000 років тому в Єгипті. Початкові зусилля єгиптян не були вдалими і не зайшли в обіг, але китайські моделі таких проблем не мали. Вони розробили перші замки та подальше вдосконалення їх до царювання династії Східна Хань (25-220 р. н. е.).

Римляни зіткнулися з першими моделями замків близько 500 р. до н.е. з допомогою трейдерів, які вирушили в Азію і, повернувшись в Європу, принесли багато нових винаходів і раритетів. Цей торговий зв'язок між Римською цивілізацією і Китаєм тривав аж до 300 р.н.е. до початку Темних століть. У цих дерев'яних замках, які кріпили вертикально, знаходилися рухомі штирі, або «пальці», які завдяки власній вазі опускалися в отвори в хрестовині, або «засуві», і замикали двері. Замок відкривався дерев'яним ключем з виступами або зубцями, які піднімали ряд пальців, звільняли засув, так що його можна було відсунути. Цей метод замикання був предте-

чею сучасних штифтових замків. Перший дерев'яний замок, Хорсабад, був виявлений в Персії на охоронних воротах палацу Саргона II, що царював з 722 по 705 рр. до н. е. За зовнішнім виглядом і за принципом роботи він був дуже схожий на дерев'яний пальцевий замок. Виступи на бородичній частині ключа відповідають пальцям на засуві. При вставлянні ключа виступи піднімали пальці, засув повертався у вихідне положення і двері або ворота відкривалися.

Перші суцільнометалеві замки з'явилися між 870 і 900 рр. завдяки англійським ремісникам. Вони являли собою звичайні залізні засуви з виступами навколо замкових свердловин для запобігання зламу. З XIV по XV ст. значних удосконалень в замкових механізмах майже не було. Орнаментация стала надзвичайно вишуканою. Ремісники оволодівали процесом обробки заліза і розробляли і виготовляли замки для воріт, дверей, скринь і шаф. Вони розроблялися і виготовлялися в одиничному екземплярі працівником по замках та металу. Замки часто виставлялися на огляди без покриття, щоб було видно складові частини механізмів, їх робота, декоративна обробка корпусів і метод збірки. В епоху готики, за якою послідувало розкішне Відродження, майстри замочної справи, повні натхнення, виготовляли самі майстерно і красиво декоративні замки на всі часи. Це був період, коли майстри залізних і замкових справ славилися по всьому світу. Вони досягали вищої майстерності в кованні, карбуванні, гравіруванні і травлення металів, їх запрошували виготовляти замки і ключі для королівських дворів Європи. У XVII столітті в Європі були розроблені нові принципи замикаючих механізмів. У ранніх замках використовувався ряд колоподібних розташованих рухомих кілець, що забезпечувало виняткову безпеку, які виготовляла компанія «Брама», що є найстаршою компанією у світі з виробництва замків, яка і сьогодні, через 200 років, продовжує виробляти замки з їх знаменитим механізмом. У кінці XIX століття, почали виготовляти замки у промисловому середовищі – більшість замків були масового виробництва. Слюсар з сім'ї Йел створив знаменитий розсувний замок, який використовується і до сьогодні. З'явилися нові методи обробки металу на початку XX століття, закінчилася епоха замків ручного виробництва та слюсарні. У 1920-ті роки одна з перших компаній Master Lock запропонувала оцинкування металу, розвивалася ковка і лиття під тиском, яке увійшло в серійне виробництво в 1930-х роках. Дверна ручка являє собою сучасний механізм, який служить кільком цілям. Це – безцінний об'єкт, який використовується для полегшення відкриття і закриття дверей. Римляни винайшли двері, але грецька інтелігенція, будучи більш технологічно розвинута, винайшла ручку, щоб мати можливість відкрити двері спокійно і без поспіху. Спочатку дверні ручки були дерев'яними, пізніше металевими, і були найпростішої форми ручки-скоби, така форма мала виключно практичне значення відкривання-закривання дверей. Час минав, двері, а разом з ними і дверна ручка, змінювала свій вигляд. В VI - XX століттях до цього обов'язкового аксесуару дверей стали ставитися з великою «увагою», і ручка стала не просто звичайним предметом, за допомогою якого можна відкривати і закривати двері, а й декорацією жит-

ла і його інтер'єру. Візерункові дверні ручки з бронзи часто виконували функцію родового герба – оповідали про приналежність приміщення або будівлі до тієї чи іншої групи, а його жителів – до того чи іншого стану, роду. По тому, як багато виглядала ручка на дверях, можна було визначити статус людини в суспільстві, що тут живе. Лише багаті люди могли дозволити собі встановити в будинок ручки, виготовлені з дорогоцінного металу. Дверна ручка розвивалася паралельно з дверними замками, змінюючись у матеріалі, текстурі та стилі.

Ми проаналізували окремі дверні замки та ручки до них умісті Ужгород. Оновлений образ Ужгорода створюють галереї з новою концепцією, де проводяться не лише виставки картин, а й різноманітні культурно-масові заходи, виступи різних гуртів, презентації книг та багато іншого; сучасні арт-кафе, де можна не лише насолодитися філіжанкою запашної кави, а й помилуватися роботами живописців, керамістів та скульпторів; не менш привабливі ресторани, гостинні двори, магазини-салони та бутіки, які стали не просто «сірим» місцем продажу товарів, а справжнім вибухом креативу, які захоплюють неоднозначними дизайнерськими рішеннями. Однак, історичні та архітектурні споруди-пам'ятки Ужгорода не поступаються своєю красою, помпезністю, загадковістю та незвичайним дизайном. Слід зазначити, що дверні ручки на вищезгаданих будівлях та закладах так само дивують своєю незвичністю та креативністю, при цьому ідеально доповнюючи їх дизайн, стиль та концепцію.

Так, наприклад, арт-кафе Voto, що знаходиться в місті Ужгород, по вулиці Волошина. Voto приваблює навіть не так доброю кавою, як мистецтвом на рівні, романтичною концепцією, історією XVII століття, своєрідною містикою та унікальними авторськими деталями інтер'єру. Незвичною є й дверна ручка на вході в заклад, яка має вигляд руки у вітальному жесті. Ця ручка є металевою, виготовлена в стилі відродження. Двері відкриваються при потисканні руки (натискного типу). Взимку на дверну ручку вхідних дверей Voto одягають рукавичку, що додає теплоти і затишку образу цього арт-кафе. Така дверна ручка ідеально доповнює задумку та інтер'єр Voto.

Крім того, привертає неабияку увагу мешканців та гостей міста розташований в історичному центрі Ужгорода готель Old CONTINENT, що входить до сотні найкращих готелів України. Комфортне розташування готелю в Ужгороді зручне для гостей міста, які прибули з метою бізнесу, конференцій чи відпочинку. Високі стандарти сервісу, гостинність та затишна атмосфера є головними особливостями цього готелю. Old CONTINENT приваблює індивідуально розробленим інтер'єром, який гармонійно поєднує в собі елегантність, затишок і комфорт для повноцінного відпочинку в Ужгороді. Одним із перших елементів інтер'єру згаданого готелю, який зустрічає своїх гостей є помпезні дверні ручки у стилі ампір. Дверні ручки на вхідних двостулкових дверях Old CONTINENT є стаціонарними, виготовленими з металу. Середня («основна») частина ручки нагадує колону з плавними повздовжніми вигинами, внизу і зверху якої знаходяться елементи оздоблення, на яких розміщені картуші (скульптурна (ліпна) або графічна

прикраса у вигляді декоративно обрамленого щита чи напіврозгорнутого згортка, на яких вміщують написи, герби, емблеми тощо).

Не менш примітною є ручка на вхідних двостулкових дверях ресторану VAROSH, який є вечірнім затишним європейським рестораном міського типу. Дверна ручка цього закладу виконана у класичному стилі, гармонійно довершує його концепцію. Ручка є стаціонарною, металевою, середня («основна») частина якої нагадує колону з повздовжніми смугами. Нижню і верхню частину ручки оздоблено елементами схожими на чашу, в якій знаходиться «стьобаний» овал схожий на шишку.

Біля ресторану VAROSH знаходиться магазин з молодіжним брендовим одягом COLIN'S. Ручка вхідних дверей цього магазину є стаціонарною, виготовлена з металу. Дизайн ручки поєднав у собі декілька різнорідних стильових елементів (присутнє використання історичних стилів). Так, основна частина ручки виконана в античному стилі і складається з двох колон. Верхня та нижня частина ручки оздоблені квітами.

Досить цікавими та креативними є ворота, які зустрічають відвідувачів дитячого садка №7, що знаходиться в місті Ужгород по вулиці Волошина. Ворота та двері, які ведуть до садочка, містять багато цікавих елементів, виготовлених з металу, зокрема, тут знайшли місце і кораблик, і велосипед, і дзвіночки, і рахівниця, і равлик, і тюльпани, і сонечка, і пташки. Таке дизайнерське рішення допомагає перенестись у казку не лише малечі, а й дорослим, адже скільки не споглядай на вхід до садочка, щоразу помічаєш щось нове, що асоціюється з героями казок, мультфільмів та навіть спогади про безтурботне дитинство. Що ж стосується дверної ручки, то вона виготовлена в анімалістичному стилі, натискного типу у вигляді кулі, на якій сидить пташка, схожа на річкову чайку (які мешкають на річці Уж). Така ручка є досить незвичною, але вона ідеально підходить до дитячого закладу.

Досить незвичними є дверні ручки на дверях Хрестовоздвиженського кафедрального греко-католицького собору, який є головним греко-католицьким храмом міста і резиденцією мукачівських єпископів. Інтер'єр собору оформлений у стилі рококо. Важливе місце у загальному вигляді собору посідає чотириколонний портик коринфського ордеру. Центральна нава перекрита напівциркульним склепінням. Собор побудований з цегли, його головний фасад увінчаний трикутним фронтоном, до якого примикають восьмигранні триярусні вежі з курантами. На вході до собору – вірян та туристів зустрічають височезні двостулкові дерев'яні двері, на обох частинах яких розміщені металеві дверні ручки в стилі класицизму. Дверні ручки на соборі стаціонарного типу, схожі на поєднання шахових фігур. Крім того, не можна залишити без уваги дверні ручки на вхідних дверях резиденції мукачівських єпископів. Вхідні двері до резиденції також є дерев'яними двостулковими. Ручки на них виготовлені з металу, натискного типу в стилі еkleктизму. При цьому слід зазначити, що дверні ручки на вхідних дверях собору та резиденції чудово підкреслюють старовину архітектури цих споруд.

Неподалік собору знаходиться будівля юридичного факультету УжНУ. Тут зустрічають відвідувачів досить незвичні дерев'яні вхідні двері з кованими елементами та не менш незвичною ручкою, які виконані з характерною для бароко пишнотою, парадністю, контрастністю, екстравагантністю орнаменту, асиметрією конструкцій. Ручка на вхідних дверях юридичного факультету УжНУ є металевою, натискного типу, коричневого кольору, виконана в стилі бароко. На ручці присутні вигини, завитки, елементи квітів тощо.

Висновки. Отже, дизайн дверних замків і дверних ручок розвивався разом із суспільством і сьогодні має свої модні напрями і тренди, незвичайні винаходи і арт-об'єкти. Виробники у співпраці із знаменитими світовими дизайнерами створюють унікальні моделі, часто в одиничному екземплярі. Але і прості ремісники, і невеликі майстерні часто роблять на замовлення незвичайні дверні замки і ручки, які приємно дивують і радують.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Богдан Жиленко.* Дизайнери, 2012. – Режим доступу: [<http://valli.org.ua/designers/>]
2. Історія замків. – Режим доступу: [<http://www.historyofkeys.com/padlocks-history/history-of-padlocks/>]
3. Изобретение замков и ключей положило основу точной механике. – 05.11.2011/Електронний журнал: Retrobazar.– Режим доступу: [http://retrobazar.com/journal/interesting/463_izobretenie_zamkov_i_kljuchei_pobzhib_osnovu_tochnoi_mehanike.html]
4. Замки и ключи. – 30.01.2014. – Режим доступу: [<http://www.liveinternet.ru/users/4799833/post310618401/>]
5. *Т. Беляева.* Замки.– 31.06.2013.– Режим доступу: [<http://beliaeva-t.livejournal.com/13296.html>]
6. *Алексей Вулф.* Замки и ключи. – 24.03.2014. – Режим доступу: [<http://smol-battle.ru/threads/Замки-и-ключи.28810/>]
7. Всё о дизайне и архитектуре. – 03.01.2015. – Режим доступу: [<http://cubizm.ru/starinnye-dvernye-ruchki/>]
8. Beautifully Intricate Locks. – 16.06.2011. – Режим доступу: [<http://www.locksmiths-r-us.co.uk/blog/index.php/beautifully-intricate-locks/>]
9. *Т. Е. Трофимова.* Дверные ручки – молотки Италия и Франция в 15 – 18 веках. – Москва: МГУС, 2010. – 88 с.
10. *Л. М. Буткевич.* История орнамента. – Москва: центр ВЛАДОС, 2008. – 267 с.
11. *М. С. Ворончихин, Н. А. Емшанова.* Орнамент, стили, мотивы. – 2004. – 91 с.
12. *Журавльов І. В.* Оригінальний дизайн. – Handmade Idea: електронний журнал. – Режим доступу: <http://handmadeidea.com.ua/decor-interiera/neobychnye-dvernye-ruchki/>
13. Варіанти виконання в матеріалі дверних ручок. – Режим доступу: [<http://stroy4home.ru/2206-varianti-vikonannya-dvernih-ruchok.html>]
14. Дверные ручки как произведение искусства. – 02.12.13. – Режим доступу: [http://dverikd.ru/index.php?option=com_content&id=9378:dvernye-ruchki-kak-proizvedeniya-iskusstva]
15. A brief history of doorknobs. – Режим доступу: [<https://www.door-knobs.co.uk/information/a-brief-history-of-doorknobs/>]

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ольга НАГІРНЯК,
*студентка Чернівецького
національного університету
імені Ю. Федьковича,
факультет архітектури,
будівництва та декоративно-
прикладного мистецтва,
м. Чернівці*

Науковий керівник:
М. І. ЖАВОРОНКОВА,
*викладач кафедри декоративно-
прикладного та образотворчого
мистецтва
Чернівецького національного
університету імені Ю. Федьковича,
м. Чернівці*

Постановка проблеми. Ткацтво – один із найдавніших і найважливіших елементів національної культури українського народу. Воно належить до найбільш поширених видів господарської діяльності й народного мистецтва, яке має багатотисячолітню історію і глибокі традиції. Воно виникло ще за неолітичної доби. Саме тоді з'явилися перші примітивні верстати. Люди почали виробляти тканину з вовни, волокнуватих рослин, спочатку типу рогож, а потім дедалі більше вдосконалені. Згодом виникла потреба утепляти своє житло, що й призвело до виготовлення килимів. Ними прикрашали осони, столи, скрині, завішували стіни. Відбитки тканини зберігаються на глиняному посуді – як орнамент.

Метою статті є дослідити художнє ткацтво як вид українського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Ймовірно, вовняна пряжа передувала конопляній, а тим більше лляній, оскільки відомо, що льон на східнослов'янських землях почали вирощувати значно пізніше коноплі – у III тис до н. е. Обробка волокон і прядіння ниток з метою подальшого виготовлення тканин були одним з найважливіших домашніх занять кожної селянської родини. Пряли нитки вручну за допомогою веретена. Для підсилення обертання на нижній кінець веретена натягували круглі глиняні або кам'яні кружальця – пряслиця.

Прядінням і ткацтвом споконвіку займалися жінки, дівчата і підлітки. Ткацький верстат був у кожній селянській оселі, упродовж століть вважалося, що жінка зобов'язана вміти виконувати ткацькі роботи, інакше вона не вважалася повноцінним членом громади.

Отже, починаючи з IX-X ст., на ґрунті домашнього традиційного заняття ткацтво перетворюється на окремий вид ремесла і співіснує у двох формах до наших днів.

У зв'язку з активним розвитком текстильної промисловості фабричні тканини щораз більше проникали в сферу щоденного побуту українців. Це призвело передусім до витіснення з ужитку домотканих виробів господарського призначення, а згодом і окремих видів тканин для одягу та інтер'єру. Цей процес посилювався ще й насильницькою колективізацією українських сіл, різким скороченням вівчарства, посівів льону і конопель, які були сировинною базою домашнього ткацького виробництва. Внаслідок нестачі сировини власного виготовлення ткалі почали застосовувати фабричну бавовняну пряжу (бамбак, памут, заполоч), вовняну (волічку, бавину), а також шовкові та металеві нитки.

За функціональним призначенням тканини поділяються на три групи:

✓ для одягу, впорядкування житла, для натільного вбрання (сорочок і головних уборів, хусток тощо);

✓ сукна для поясного чоловічого (штанів волосінок); верхнього чоловічого та жіночого одягу (сердаків, мант, кабатів);

✓ тканини для сумок (бесаг, тайстр, дзьобеньок) тощо. Ткали й суцільні вироби для поясного жіночого вбрання (плахт, запасок, горбатов, фартухів) та доповнення до чоловічого і жіночого костюмів – пояси (крайки, попружки) та ін.

Тканини для інтер'єру відповідно до функціонального призначення бувають:

♦ для застелення столів – скатертини (обруси);

♦ накривання постелі – покривала (верети, рядна, покрівці, коци, ліжники);

♦ для утеплення і прикрашання стін – окремі види рушників, верет, килимів;

♦ для застелення підлоги – хідники, килимові доріжки тощо.

Поряд з традиційними тканинами у сучасний побут входять і нові види тканих виробів: декоративні серветки, доріжки, накидки, порт'єри та ін.

Традиції гуцульського ткацтва виявляються у творчості талановитих ткаць з багатьох гірських сіл, об'єднаних при Косівському художньо-виробничому комбінаті. Тут масово тчуть розмаїті узорні ліжники, ліжникові накидки на крісла, верети, серветки, доріжки, рушники, крайки, тканини для святкового і сценічного вбрання. У них панують стрічкові композиції, основні мотиви – скосики, клинці, ромби, розети, хрестоподібні фігури та ін. У кольоровій гамі гуцульських тканин переважають насичені теплі барви (червона, оранжева, жовта) і підпорядковані їм чорна, зелена та ін.

Відроджується призабуте ткацтво «серпанкових» розріджених тканин, які в минулому на Поліссі використовували переважно для жіночих головних уборів — наміток. Виробництво тканин на підприємствах художніх промислів, особливо в останні десятиліття, супроводжується підвищенням

продуктивності праці за рахунок механізації, стандартизації та звуження асортименту продукції. Це призводить до таких негативних явищ, як уніфікація, спрощення композицій, збіднення колориту, зниження художньої якості виробів.

На сьогодні працює багато народних майстрів і майстринь: Галина Стеблій, Забашта Галина, Барна Оля, Шульга Зеновія, Захарчук Наталія, Луковська Ольга, Косів Роксоляна, Базак Марта, Словінська Анна.

Висновки. Мистецтво ткацтва втілює в собі талант українського народу, його мудрість, розуміння краси і добра, його життєве світобачення та історію.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Бунина Т. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини. – К.: Мистецтво, 1986.
2. Гура Л. П., Гоголь Л. Е., Ісупова Н. М. – 2-е видання. – К.: Техніка, 1990.
4. Довгай А. Наш дім. Збірник. – Випуск 7. – К.: Час, 1989.
5. Жук А. К. Український радянський килим. – К.: Наукова думка, 1973.

ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО: МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ

Валентин БАЛАГУР,
*студент Чернівецького
національного університету
імені Ю. Федьковича,
факультет архітектури,
будівництва та декоративно-
прикладного мистецтва,
м. Чернівці*

Науковий керівник:
М. І. ЖАВОРОНКОВА,
*викладач кафедри декоративно-
прикладного та образотворчого
мистецтва
Чернівецького національного
університету імені Ю. Федьковича,
м. Чернівці*

Постановка проблеми. Ковальство – одне з найважливіших ремесел матеріальної культури, має свою багатотисячолітню історію. Починаючи з найдавніших часів воно було майже єдиним джерелом виробництва основних знарядь праці та інструментів. З огляду на важливість і велику питому вагу ковальства в суспільно-політичному і культурному житті народу, правильне розуміння його виробничо-соціальної структури має велике значення для вивчення продуктивних сил і виробничих відносин, рівня розвитку загальної культури народу.

Метою статті є дослідження на основі відомих наукових публікацій, архівних матеріалів, приватних колекцій минулого і сучасного художнього ковальства.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з XV-XVI ст. ковальство розвивається як народний промисел на селі (в поселеннях на руднях) і як цехове в місті. Коваль в селі був одночасно і бляхарем, і слюсарем, і конструктором. Він виготовляв плуги і сокири, серпи і мотики, клепає коси, кував коней, окопував вози і сани, переплавляв («пересипав») у ковальському гірські зношені інструменти та знаряддя на нові, конструював млинові кола і їх систему передач. Виробничо-господарська діяльність народу, його побут завжди супроводжувались бажанням прикрашати його, естетично оздобити. Тонко відчуваючи метал, ковалі своєрідно прикрашали свої вироби, поєднуючи пластичні і декоративні можливості заліза з традиційним місцевим орнаментом [6, с. 6].

Крім світських виробів, із металу виготовляли речі церковного вжитку (потирки, обкладинки книг, іконки, хрести та ін.). З них до нас дійшли переважно твори дрібної пластики. До найбільш видатних пам'яток нале-

жать залишки срібної оправы Галицького Євангелія XIV ст. Чільна сторона оправы складається з середника, із «Розп'яття з пристоячими» та чотирьох наріжників із зображенням євангелістів. Середник, облямований рельєфним «шнуровим» візерунком, має форму ромба, складеного з чотирьох кілеподібних багатолопастевих арок – мотивів, запозичених із східного мистецтва. Усі зображення відтиснуті з матриці. Зразком для них були мініатюри, мову яких ювелір переклав на мову металопластики. Світлотіневі градації він намагався передати градаціями висоти рельєфів. При цьому переходи від світла до густої тіні вирішені різко. Важливо відзначити, що в цій та інших оправах використано один і той же композиційний принцип, відомий з посуду черняхівської культури, який міг зберігатися тільки в надрах народного мистецтва [5, с.17].

Ковальство XVII-XIX ст. на Україні розвивалося в основному у трьох напрямках: цехове у містах та містечках, сільське або локальне, в місцях добування залізної руди і виплавки заліза, і вотчинне в маєтках поміщиків. В середині XVIII ст. у великих містах у зв'язку з розвитком капіталістичних відносин спостерігається занепад цехової організації виробництва. І тільки в невеликих містечках, куди капіталістичні відносини проникають значно повільніше, об'єднані цехи продовжують існувати до початку XIX ст.

Особливої уваги заслуговує сільське ковальство. В кожному селі край дороги стояла кузня, де коваль кував плуги, підкови, коси і багато інших потрібних в господарстві залізних речей. Нелегке ремесло переходило переважно від батька до сина. Передавали не тільки інструменти обладнання і кузню, а й професійні секрети: технологію виробництва, техніку обробки металу, окремі ремісничі тонкощі. Щоб стати добрим ковалем, учні навчалися не в одного, а у двох, трьох майстрів, переймаючи в кожного його секрети. Класицизм проникає в Україну з деяким запізненням. В кінці XVIII – першій половині XIX ст. активізується будівнича діяльність, пов'язана з розширенням номенклатури будинків, великий об'єм будівництва сприяє розповсюдженню типового будівництва. Кузня на селі звичайно була місцем зібрання чоловіків, своєрідним клубом. Ковальський промисел на Україні існував аж до середини XX століття [2, с. 9].

За час свого існування професія коваля ручного кування зазнала значних змін. Скоротилась частка ручної праці. Використання газових печей та механічних молотів значно полегшили роботу коваля. В сучасних ковальсько-пресових цехах застосовуються засоби виробництва, які виключають важку ручну працю на таких роботах, як посадка і видача металу із нагрівальної печі, подання заготовки на бойок кувальної машини, маніпуляції при куванні під молотом і пресом, управління молотом вільного кування. Поруч з цим високохудожні ковані вироби виготовляються як і раніше із використанням ручного молотка, кліщів, ковадла і горна.

У загальному обсязі художніх виробів з металу значну частину продукції становлять настінні прикраси, викопані техніками карбування та гальванопластики, що нерідко поєднуються з протравлюванням. Для кращих

зразків карбованих настінних прикрас характерне романтичне, піднесене звучання, вдале композиційне рішення, технічна довершеність. З кожним роком збільшується кількість майстрів, що працюють з металом, помітно зростає рівень їх художньої майстерності. Саме зараз осередком розвитку сучасного художнього ковальства являється північна Буковина, Косівщина та Львівщина. Зокрема на території північної Буковини знаходяться два заклади з підготовки таких спеціалістів. Це Вижницький коледж декоративно-прикладного мистецтва ім. В.Ю. Шкрібляка та факультет «Декоративно-прикладного мистецтва» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Висновки. Отже, професія коваля на сьогодні є модною серед юнаків, адже хлопці завжди любили працювати з металом, а здобуті в процесі навчання знання та вміння допомагають отримати непоганий матеріальний стимул для розвитку творчості.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – С. 89-94.
2. Археологія Української РСР. – К.: Наук. думка, 1971. – Т. 2. – 409 с.
3. Білецький С. Т. Розвиток ремесла і промислів у Львові в середині XVIII ст. // У кн.: З історії західноукраїнських земель. К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – Вип. 2. – С. 5-32.
4. Будзан А. Ф. Українські народні скрині // У кн.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К.: Наук. думка, 1975. – С. 112-117.

АУТСАЙДЕР-АРТ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО. МІСЦЕ МЕНТАЛЬНО ХВОРИХ У СИСТЕМІ АУТСАЙДЕР-АРТУ

Рената МАСЛЯНКО,
студентка IV курсу
факультету образотворчого
мистецтва, кафедра
образотворчого мистецтва,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Мукачево

Науковий керівник:

Н. М. ДОЧИНЕЦЬ,
кандидат економічних наук,
доцент кафедри мультимедійних
технологій та web-дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород

Постановка проблеми. Процес розвитку та змін образотворчого мистецтва призвело до формування та розвитку його підвидів і течій згідно з їхніми особливими ознаками. Творчі погляди та інші художні прояви, які не знайшли підтримки соціуму, об'єднались в умовну течію – аутсайдер-арт. Постала проблема подвійних мистецьких стандартів та дискримінації аутсайдер-митців у творчому та суспільно-побутовому середовищі.

Метою дослідження є аналіз мистецької течії аутсайдер-арт; визначення місця та ролі ментально хворих у мистецтві.

Завдання роботи:

- ✓ розкрити суть поняття аутсайдер-арт та його процеси, розглянути суміжні мистецькі течії;
- ✓ ідентифікувати мистецтво ментально хворих як частини системи аутсайдер-арту;
- ✓ розглянути психологічні особливості мислення душевнохворих у творчому процесі;
- ✓ порівняти мистецтво невизнаних душевнохворих митців з відомими художниками-аутсайдерами ХХ століття.

Об'єкт дослідження – ментально хворі як суб'єкти арт-брюту.

Предмет дослідження – мистецький вклад асоціальних митців у межах аутсайдер-арту.

Виклад основного матеріалу. Арт-брют (фр. Art Brut – грубе, необроблене мистецтво) – термін, введений французьким художником Жаном Дюбюффе у 1945 році, для опису зібраної ним колекції картин, малюнків і скульптури, створених непрофесійними майстрами, які, як з суспільної, так і з психологічної точки зору, є маргіналами (душевнохворі, інваліди, ув'язнені, медіуми і т. п.). Їх роботи несуть надзвичайно спонтанний характер і практично не залежать від культурних шаблонів. Зокрема, арт-брют не визнає розмежування реального і фантастичного, ієрархії матеріалів і т. д.

Як еквівалент в англомовній літературі використовується термін мистецтво аутсайдерів, англ. outsider art, який ввів в 1972 мистецтвознавець Роджер Кардинал. В англомовній літературі використовується термін «мистецтво аутсайдерів», який ввів у 1972 р. мистецтвознавець Роджер Кардинал. Аналоги: маргінальне мистецтво, наївне мистецтво, інтуїтивне мистецтво, фольк-мистецтво, примітивізм.

Основні спільні фактори аутсайдер-арту та суміжних течій – це колористика, що нагадує фовістів та вільні форми, інтенсивні лінії. Бажання творити підсвідомим та інтуїтивним це те, що є притаманним більшості аутсайдер-митцям. Вплив на концепцію арт-брюту здійснили дослідження німецького психіатра Еміля Крепеліна, який колекціонував творчість душевнохворих, вивчав зв'язки між творчістю та підсвідомістю людини. Його послідовник німецький психіатр Ханса Прінцхорн опублікував монографію – «Художня творчість душевнохворих» (1920 р.), відкрив першу виставку робіт ментально хворих.

Важивим у дослідженні став аналіз вкладу у аутсайдер-арт визнаних художників-аутсайдерів ХХ ст., таких як Е. Мунк, Ван Гог та аутсайдерів-сучасників – П. Віттона та С. Уїлтшера. Творчість цих митців сформована під впливом психологічних хвороб та виражена через форми символізму.

Е. Мунк регулярно піддавався панічним атакам. Така ментальна нестабільність та емоційні сплески, що приходили на зміну пасивності та апатії віддзеркалилося його творчості. Хоча спочатку нацисти звеличували Мунка як «істинно нордичного» художника, пізніше його затаврували як представника «дегенеративного мистецтва».

В. Ван Гог страждав від епілепсії і шизофренії. Фізичний і душевний стан ван Гога був дуже важким, напади безумства ставали частішими. Саме в цей час створені відомі автопортрети, наприклад «Автопортрет з люлькою» та «Автопортрет з відрізаним вухом та люлькою».

Представник аутсайдер-арту П'єр Віттон, онук Луї Віттона Стівен Уїлтшир – сучасний американський аутсайдер-митець діагностований з синдромом Саванта або аутизмом. Художник відтворює по пам'яті панорами міст. Це одне з рідкісних станів, при якому людина здатна проявляти дивовижні здібності, володіти феноменальною пам'яттю. При цьому соціальна взаємодія та спілкування у людей, які страждають цим синдромом, часто серйозно порушені.

На основі аналізу праць психіатрів П. Карпова та Е. Крепліна нами визначено основні психологічні особливості мислення душевнохворих у творчому процесі:

➤ ментально хворі творять згідно із певними законами, як і здорові люди, але на їх творчість накладаються симптоми того захворювання, яке притаманне даному хворому;

➤ митці-аутсайдери інтуїтивно, підсвідомо, не оперуючи законами композиції та теорією кольорознавства, створюють роботи, які гармонізують у художньому середовищі на рівні професійних художників;

➤ мистецтво – результат аналізу та синтезу, а душевнохворі володіють здатністю до синтезу і виражаються символічно, за допомогою форм.

Висновки. Розглянувши творчу діяльність даних аутсайдерів суспільства, можемо з впевненістю їх позиціонувати як повноцінних суб'єктів мистецтва. Цінність мистецтва свідомого (логічно осмисленого) та інтуїтивного рівносильна, оскільки обидва процеси є результатом поглинання та інтеграції знань із зовні через призму досвіду.

На наш погляд, ментальний стан людини не має бути перешкодою для прийняття її творчості у суспільстві. Потрібно виносити творчість асоціальних художників на широкий загальний рівень, об'єктивно оцінюючи їх вклад у мистецтво. Аутсайдер-арт є повноцінним напрямком мистецтва у історичному та культурному аспектах. У подальшому результати нашого дослідження можуть слугувати базою для практичної розробки системи заходів проти подвійних мистецьких стандартів і дискримінації аутсайдер-митців у творчому та суспільно-побутовому середовищі.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Рагон М. Критика. Мистецтво та архітектура, 1969.
2. Park R. E. Human Migration and Marginal Man // American Journal of Sociology. – 1928.
3. Карпов П. Творчість душевнохворих та їх вплив на розвиток науки, мистецтва, техніки. – М.; Л., 1926.
4. Рошке Ф. Лікар як художник. Естетика і психотерапія (1886-1933). – Білефельд, 1995.

МИТЕЦЬ АНАТОЛІЙ ГАВРИЛОВИЧ БОНДАРЕНКО: ТВОРЧИЙ ДОРОБОК

Тетяна МАЧЕХІНА,
*студентка 2 курсу
скороченої форми навчання
факультету дизайну та декоративно-прикладного мистецтва, кафедра
декоративно-прикладного мистецтва,
спеціальність «Художня кераміка»,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород*

Науковий керівник:

М. Ю. КІЯК,
*проректор з навчальної роботи,
заслужений працівник освіти
України,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород*

У найзагальнішому значенні мистецтвом називають майстерність, продукт якої приносить естетичне задоволення. Завдяки особливостям свого впливу на людину (чуттєва безпосередність, емоційна насиченість, ідейна спрямованість) мистецтво стало однією з найважливіших складових частин духовної культури суспільства.

Постановка проблеми. Народне декоративне мистецтво України розвивалося у двох основних формах: домашнє художнє ремесло й організовані художні промисли, пов'язані з ринком. Ці дві форми йшли паралельно, тісно переплітаючись між собою і взаємно збагачуючись, а кожна історична епоха вносила свої корективи. Ручний характер праці дозволяв імпровізувати, творити неповторне, мати «свою руку», «власний почерк». Але, щоб нового не створювала кожна людина, вона завжди залишалася в межах художніх традицій того осередку, де працювала.

Анатолій Гаврилович Бондаренко свого часу закінчив Ужгородське художнє училище, де викладали учні засновника закарпатської школи живопису Адальберта Ерделі. Викладачем живопису у нього був Й. Й. Бокшай – друг і соратник А. Ерделі.

«Благодарная традиция образованного человека – чтить и гордиться своей фамилией...», – пише у своїх щоденниках А. Г. Бондаренко [6]. Зараз у Закарпатській академії мистецтв навчається його онучка, яка з гордістю знайомить з творчістю свого дідуся.

Об'єктом дослідження є творчість випускника Ужгородського училища декоративно-прикладного мистецтва – Бондаренка Анатолія Гавриловича.

Предметом дослідження – сучасне декоративно-прикладне мистецтво.

Метою роботи є висвітлення внеску сучасного художника у культурну спадщину України, тим самим популяризувати прикладне мистецтво серед підростаючого покоління художників.

Виклад основного матеріалу. Бондаренко Анатолій Гаврилович народився 26.12.1935 р. в родині колгоспників Євгенії Антонівни і Гаврила Степановича Бондаренко, в с. Єкатеринівка, Новотроїцького району, Херсонської області. Служив у армії, закінчив Каховське технічне училище за спеціальністю слюсар-інструментальник по штампам і пристосуванням, працював на Ново-Каховському електромеханічному заводі і саме в цей час почав займатися в гуртку малювання при міському Будинку культури. Один рік занять в гуртку дав Анатолію можливість вступити у 1961 р. в Ужгородське училище прикладного мистецтва.

Навчання було цікавим і захоплювало його повністю. Правда, в училище приймали на базі восьмирічного освіти, а ті, хто закінчив десятирічку, зобов'язані були відвідувати загальноосвітні предмети, щоб не вносити дисонанс в процес навчання. Рисунок, живопис, скульптуру, різьблення по дереву викладали дуже кваліфіковані педагоги, яким довелося вчитися в довоєнні роки в Празі, Відні, Будапешті. Живопис викладав Й. Й. Бокшай. У 1961 р., під час святкування 70-річного ювілею Й. Й. Бокшай, дідусеві була представлена честь привітати від імені студентів Маестро і вручити йому студентські подарунки.

З вдячністю згадує педагогів зі скульптури – І. І. Гарапка і М. Е. Поповича, з рисунку – П. К. Баллу, з живопису – І. Ф. Петкі, різьби по дереву – В. І. Свиду. Згодом Анатолій Бондаренко виконав медалі з портретами своїх вчителів.

Училище закінчив у 1966 р. з відзнакою за спеціальністю художник-майстер художньої обробки дерева. З вільним дипломом приїхав в м. Жданів (нині Маріуполь) адже дружина, яка закінчила університет роком раніше, була направлена на завод «Азовсталь».

Анатолія Бондаренка прийняли на завод «Азовсталь» в проектно-конструкторський відділ художником-конструктором у сектор технічної естетики. Перша виставка дідуся відбулася у 1982 р., коли його декоративний набір «Підсвічник і попільничка» був представлений на Всесоюзній виставці «Радянське кольорове скло» у Москві. У 1984 р. відбулася Українська республіканська виставка «Українське художнє скло», де ним було представлено вже 5 наборів з кришталю.

На заводі «Азовсталь» Анатолій Бондаренко пропрацював 20 років, а у 1992 р., коли після розпаду Радянського Союзу підприємства почали закриватися, звільнився і ось уже 30 років працює з дітьми – викладає рисунок, живопис, скульптуру та декоративно-прикладне мистецтво.

«Закони композиції для всіх матеріалів практично однакові», – зазначає художник [6]. Окрім живопису увесь вільний час працює з глиною, деревом, металом, Самостійно вивчив одну з найдавніших технік – гарячі емалі, яка стала його улюбленою.

За два роки (2010–2011) його роботи експонувалися на шести національних виставках. Найбільш хвилюючою і відповідальною, звичайно, була персональна виставка в Центральному будинку спілки художників в Києві (2011) при прийомі Анатолія Гавриловича Бондаренков у члени Спілки художників України у 77 років. Як наголосив сам художник: «...тем самым я хотел показать своей внучке Татьяне, которая сейчас учится в Закарпатской академии искусств то, что в любом возрасте можно достичь высот, и возраст ни одним мечтам не преграда...» [6].

Анатолій Бондаренко взяв участь у вісімнадцяти художніх виставках, з яких дві були персональні. На традиційній виставці в Дніпропетровську «Чарівні барви Дніпра», в жанрі декоративно-прикладне мистецтва, його роботи зайняли перше місце в номінації «За філігранне вирішення в матеріалі окладів для книг».

Наприкінці 1970-х – початку 1980-х рр. Анатолій Бондаренко захопився створенням ювелірних прикрас. Художник освоїв виготовлення сережок, браслетів, підвісок, а ще з-під його вмілих рук виходили унікальні оклади для книг, руків'я ножів і кинджалів, декоративні великодні яйця у дивовижній техніці філіграні.

Сьогодні продовжує працювати з дітьми, а його роботи систематично експонуються на міських та національних виставках.

Висновки. Кажуть, школа для художника – це крила. Крилами для Анатолія Гавриловича стали роки навчання в Ужгородському училищі прикладного мистецтва. Будучи за освітою різьбярем по дереву, він став успішним живописцем, графіком, медальєром, художником по склу, кераміці, металу.

Багато маріупольців піднімаючи в Новий рік кришталевий келих з шампанським, навіть не здогадуються, що тримають в руках твір Анатолія Бондаренка.

«Восхищаюсь разнообразием работ Анатолия Бондаренко, разносторонностью его невероятного таланта... Не скажешь, что ему 80 лет, он молод, энергичен, физически силен...», – пише голова Маріупольської організації НСХУ Сергій Бараннік [5].

Зараз у Анатолія Бондаренка є десять книг в окладах ювелірної роботи, виконаних з застосуванням техніки гарячої емалі, філіграні, карбування, кілька збірок Шевченка, твори Лесі Українки, Шота Руставелі, українські піснярі, поетична збірка до 200-річчя Маріуполя, зразки медальєрного мистецтва, різьблені дерев'яні ікони, які можна було попобачити на його ювілейній виставці. А ще картини. Саме в живописі, особливо в пейзажі, відчувається, що Закарпаття, його неповторна природа здійснили на творчість художника величезний вплив.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Інтернет ресурс: [<https://uk.wikipedia.org/wiki/Мистецтво>].
2. Інтернет ресурс: [<http://ukrbukva.net/85788-Dekorativno-prikladnoe-iskusstvo.html>].
3. Інтернет ресурс: [http://ua-referat.com/Ювелірні_вироби].
4. Інтернет ресурс: [<https://uk.wikipedia.org/wiki/Філігрань>].
5. *А. Бондаренко*. – Маріуполь, 2015.
6. *Щоденник А. Бондаренко*.
7. Художній музей ім. А. І. Куїнджі. Всеукраїнська виставка пейзажу: меморіал А. І. Куїнджі. – Центр мистецтв, 2012.
8. *Бондаренко Анатолій Гаврилович*. – Маріуполь, 2010.
9. Художники Маріуполя. – Маріуполь, 2012.
10. Маріупольська організація Національної спілки художників України. – К., 2011.
11. Центральний будинок художника Національної спілки художників України. Всеукраїнська художня виставка до Дня художника. – К., 2011.
12. Центральний будинок художника Національної спілки художників України. Всеукраїнська Різдвяна художня виставка. – К., 2011.

ВПЛИВ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ ХІХ-ХХ ст. НА ДИЗАЙН ІГРОВИХ КАРТ

Андріана ЛАГУТА,
студентка IV курсу
факультету дизайну та деко-
ративно-прикладного мистецтва,
кафедра дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Мукачево

Науковий керівник:
Н. М. ДОЧИНЕЦЬ,
кандидат економічних наук,
доцент кафедри мультимедійних
технологій та web-дизайну,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород

Постановка проблеми. Гральні карти стали частиною поп-культури з XIV ст. В усіх формах і розмірах колоди карт використовувались для азартних ігор, навчання, реклами, заклинань та гадань, для зображення національної та етнічної ідентичності. В зв'язку з цим гральні карти зайняли свою нішу в європейському мистецтві. Серед мистецтвознавців популярність карт була визначена також цінністю живописного і графічного виконання. Гральні карти цікавили також науковців (Лео Майєрс, Майкл Дамметт, Майкл Олмерт) та колекціонерів (Едмунд де Унгер). Про відображення соціально-культурних функцій карт писав російський вчений Кожухаль А. І. В Україні гральними картами цікавиться велика кількість колекціонерів, серед яких Г. Іващенко-Дзвінковий, Д. Карпенко, Ю. Рисс. Серед українських художників, які займалися дизайном карт, можна виділити В. Єрко, Р. Котива, М. Александрова. Попри це, на жаль, тема дизайну гральних карт не отримала широкого розвитку у вітчизняній науці. Дана проблема обумовлює актуальність дослідження різноманітних аспектів гральних карт, зокрема впливу мистецьких течій на їх дизайн.

Мета наукового дослідження полягає у виявленні і аналізі закономірностей зміни дизайну ігрових карт впродовж різних епох під впливом мистецьких течій ХІХ–ХХ ст.

Завдання роботи:

- ✓ дослідити історію походження ігрових карт. В залежності від територіальної ознаки прослідкувати їх шлях від минулого до сучасності;
- ✓ виявити основні мистецькі течії ХІХ–ХХ ст., які мали найбільший вплив на зміну дизайну гральних карт; проаналізувати характер цих впливів;
- ✓ прослідкувати закономірності еволюції дизайну ігрових карт та їх зв'язок із мистецтвом.

Об'єктом дослідження є ігрові карти, **предметом** – їх дизайн.

Виклад основного матеріалу. Зовнішній вигляд карт змінювався в залежності від епохи та місця, де вони були створені. Ймовірно, перша карткова гра описана в книзі І. Г. Вілкінсона «Китайське походження гральних карт». Автор висуває думку, що саме в Китаї під час правління династії Тан (618–907 рр.) і були створені гральні карти. Однією з перших письмових згадок про гральні карти є робота науковця Су Е «Collection of Miscellanea at Duyang».

Наступним місцем знаходженням гральних карт була Персія. Достеменно не відомо, коли саме і за яких умов карти прибули в Персію. На початку XVI ст. монгольські завойовники принесли ці карти в Індію. В Ірані карти були витиснені колодою для Ас-Насу (різновид Ганджіфи) аж до XIX ст. Впродовж XI ст. гральні карти поширились по території всього азіатського континенту, а згодом перейшли в Єгипет. Найстарішими із збережених карт є чотири фрагменти, виявлені в Каірській колекції, зараз знаходяться в музеї Бенаки і датуються XII–XIII ст. – пізній період існування Фатимідського халіфата, раннього Мамлюкського султанату.

Майже повну колоду карт XV ст. було виявлено Лео Ар'є Майером в палаці Топкапи, Стамбул, в 1939 р.

Гральні карти вперше увійшли в Південну Європу в 14 столітті, ймовірно, з Мамлюкського Єгипту. Про їх присутність свідчать в Каталонії 1371 р., 1377 р. у Швейцарії, і 1380 р. у багатьох місцях, включаючи Флоренцію і Париж.

Компанія «Інфера» у 1693 р. надрукувала колоду, де показник масті був розміщений в кутку карти, що дало їм сучасну форму, до якої ми звикли. Але ця особливість почала широко використовуватися тільки з кінця XVIII ст.

Наступною суттєвою зміною в зовнішньому вигляді гральних карт було дзекральне зображення образів на придворних картах. У Великій Британії колода з двох сторонніх придворних карт була запатентована в 1799 р. Едмундом Ладлов та Анн Вілкокс. Англо-американська колода з цим дизайном була надрукована в 1802 р. Томасом Вілером.

Мистецтво мало відображення в дизайні гральних карт. В залежності від певних стильових ознак змінювався їх зовнішній вигляд та оформлення.

Проаналізувавши основні мистецькі течії XX ст., було виявлено ті, які мали найбільший вплив на зміну дизайну гральних карт. Особливо варто виділити модерн, арт деко та сюрреалізм.

Розквіт модерну припав на кінець XIX – початок XX ст. Хоча цей стиль май свій найбільший прояв в архітектурі, він не оминув образотворче та декоративно-прикладне мистецтво. Не вдалось уникнути змін під впливом модерну й ігровим картам. На них перенеслися характерні його риси: плавність, пластичність та декоративність. Притаманні для цього стилю елементи стали складовою частиною зовнішнього вигляду гральних карт, ча-

сто використовувались синусоїдальні та хвилясті лінії, стилізовані квіти, язика полум'я – мотиви, запозичені з природи.

Характерні риси цього стилю мають прояви в колоді карт «Art Nouveau Tarot». Ця колода була створена художником Метом Майєрсом в 1989–1997 рр. в Бельгії. Таро в стилі модерн (арт нуво) оформлено в розкішні яскраві кольори (хоча скоріше в стилі вісімдесятих), стиль зображення – вітражі.

Таро Арт Нуво були віддруковані в США в 1989 р. Ця колода дещо менша за стандартну колоду Уайта, вона має середній розмір класичного швейцарського Таро. Карти мають пластикове покриття, гладко відшліфований зріз і дуже зручно і м'яко тасуються. Сорочка Таро Арт Нуво приємного синьо-блакитного кольору з розмитим графічним малюнком подвійного зображення Планети.

На зміну модерну прийшов його синтез з неокласицизмом – арт деко. Так само, як і модерн, перші прояви цього стилю беруть початок в архітектурі, а потім вже і у декоративному мистецтві, моді та живописі. Типовими ознаками є сувора закономірність, етнічні геометричні візерунки, розкіш, шик, використання коштовних сучасних матеріалів: слонової кістки, крокодилової шкіри, алюмінію, рідкісних порід дерева, срібла. Але це все в декоративному мистецтві на предметах ужиткового характеру, головними змінами в дизайні гральних карт можна назвати геометричність, ступінчасті форми, яскраві кольори, чіткі краї та заокругленні кути.

Яскравим прикладом впливу арт деко на гральні карти є колоди, створені на основі робіт Франка Лойда Райта «Saguaro Design Playing Cards». Вони складаються з двох скорочених колод карт покерного розміру в міцній багаторазовій сувенірній коробці. На запропонованій обкладинці коробки, намальованій для журналу «Liberty» у 1927 р., високі, стрункі кактуси та їх цвітіння виконані в геометричній формі. Цей подвійний набір карт був створений під враженнями від піденно-західних пейзажів. Дизайн для цих карт адаптований з деталей малюнків Франка Лойда Райта. Оригінал намальований в 1920 р. Франком Лойдом Райтом, який оспівував красу і міць кактусів Сагуаро. Пізніше на основі цих робіт Патріс Морріс та Окі Сілістіо створили карти.

Не можна оминати увагою один з основних напрямів у мистецтві ХХ ст. – сюрреалізм. Течія, що сформувалась на початку 1920-х рр. у Франції, відрізняється використанням алюзій і парадоксальних поєднань форм. Саме ці головні принципи використовував Сальвадор Далі, коли створював колоду карт, що була надрукована Братами Драгер в Парижі у 1967 р. Основне поняття сюрреалізму – поєднання сну і реальності, у такий спосіб і були сформовані ці карти. Використовуючи фантасмагоричні форми Далі вклав в образи тематику іронії, магії та підсвідомості. На перший погляд ілюстрації виглядають хаотичними, але при подальшому розгляданні ця какофонія образів поступається місцем їх більшій продуманості, обдуманому методу висловлювання ідей.

Висновки. В еволюції дизайну ігрових карт чітко можна прослідкувати вплив на них мистецтва. Особливо помітним є вплив таких мистецьких течій ХХ століття, як модерн, арт деко та сюрреалізм.

У залежності від особливостей кожного зі стилів та мистецьких течій змінювався їх зовнішній вигляд та оформлення. Так, у період розквіту модерну ігрові карти набули його характерні риси: плавність, пластичність та декоративність. Головними змінами в дизайні гральних карт під впливом арт деко можна назвати геометричність, ступінчасті форми, яскраві кольори, чіткі краї та заокругленні кути. Сюрреалізм посприяв використанню у гральних картах алюзій і парадоксальним поєднанням форм.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Вілкінсон И. Г.* Китайське походження гральних карт. – М., 1895. – С. 61-78.
2. *Ло А.* Гра листя: Дослідження про походження китайських гральних карт. – М., 2009. – С. 389.
3. *Дамметт Майкл.* Ігри Таро. – М., 1980. – С. 32.
4. *Ар'є Майер Лео.* Le Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale. – Р., 1939. – S. 113–118.
5. International Playing Cards Society Journal, 1989. – С. 139.
6. *Вітнлі Саймон.* Мавританські гральні карти. – М., 1990. – С. 25.
7. *Тріонфі.* Таро та їх історія [Електронний ресурс]. – *Режим доступу:* <http://trionfi.com/0/p/02/>.
8. *Майкл Олмерт.* Зуби Мільтона та Парасолька Овідія: все цікавіше та цікавіше історичні пригоди. – Нью-Йорк, 1996. – С. 163.
9. *Довсон Том і Джуді.* Hochman Encyclopedia of American Playing Cards. – NY, 2014 – С. 32.
10. *Фріксул Девід.* History Matters: Playing Cards. Family Tree Magazine. – С. 142.
11. *Парлетт Девід.* The Oxford Guide to Card Games, 1990.
12. *Бел Джорж.* Playing cards and their story, 1975. – С. 58.

АРХІТЕКТУРНА БІОНІКА В РОБОТАХ АНТОНІО ГАУДІ

Олександра СТОРОЖУК,
*студентка 4 курсу,
факультету дизайну та декоратив-
но-прикладного мистецтва,
кафедра дизайну,
відділення «Дизайн середовища»,
Закарпатська академія мистецтв,
м. Ужгород*

Науковий керівник:

Н. Й. РЕБРИК,
*доцент кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін,
кандидат філологічних наук,
проректор Закарпатської
академії мистецтв,
м. Ужгород*

Постановка проблеми. Сьогодні біоніка як наука про використання в техніці, архітектурі та дизайні знань про конструкцію і форму, принципи і технологічні процеси живої природи, є відносно молодою. Архітектурна біоніка – напрям наукової і проектно-конструкторської діяльності, що полягає у вивченні й практичному використанні законів, закономірностей і принципів природи для створення нових прийомів архітектурної організації простору в містобудуванні й окремих спорудах, нових конструкцій і матеріалів, сприяє кращій функціональній організації об'єктів, підвищенню несучої здатності конструкцій, зниженню ваги будівель тощо.

Метою наукової статті є розкрити тему архітектурної біоніки в роботах Антоніо Гауді.

Антоні Гауді-і-Курнет (повне прізвище та ім'я – Антоніо-Пласідо-Гільєрмо Гауді-Корнет; 25 червня 1852, Реус – 10 червня 1926, Барселона) народився в невеличкому місті Реус поблизу Таррагони (Каталонія). Його батько був ремісником. Мати померла, коли він ще був дитиною, брат і сестра теж померли молодими. Сам Гауді починає цікавитись архітектурою та малюванням ще в школі в Реусі, а в 1870 році переїжджає в Барселону, щоб згодом вступити до місцевого університету на факультет архітектури. У студентські роки індивідуальність його світосприйняття проявилася досить гостро, кажуть, що він ненавидів аналітичну геометрію з її прямими лініями та кутами, взагалі «мертві» теоретичні предмети. Натомість захоплювався криволінійними формами та розмаїттям живої природи, з якого потім виріс його унікальний за формою та кольорами стиль. Під час навчання в барселонській регіональній школі архітектури Гауді проводив чимало часу в бібліотеці школи, докладно вивчаючи фотографії куполів,

ступ і мінаретів Єгипту, Марокко та Індії. Барселонський університет закінчує в 1878 році. На час закінчення університету він вже мав непогані зв'язки в архітектурних колах Барселони, зробив декілька успішних проєктів – це дозволило йому досить легко та швидко стати успішним архітектором. Його дивовижні, навіть божевільні та супервитратні проєкти щедро фінансував багатий промисловець-бавовняр Аузебі Гуель, завдяки якому Гауді міг зосереджуватись на творчості, абсолютно не думаючи про гроші. Гауді був фігурою досить ексцентричною. Принципово відмовлявся розмовляти іспанською, розмовляв тільки каталанською з підлеглими та відвідувачами і навіть з королем Іспанії, який відвідав його будівельний майданчик. З дитинства потерпаючи від ревматизму, він створив для себе певний «здоровий спосіб життя», їв лише вегетаріанське, інтенсивно займався водними процедурами, обов'язково робив щоденні піші прогулянки. Від того місця, де він жив з 1906 року, до останнього та найвеличнішого його проєкту – Храму Святого Сімейства, було майже чотири кілометри, цю відстань він щодня проходив пішки. Йому подобалось модно одягатись, вести досить розкутий спосіб життя. І абсолютним контрастом до цього є Гауді після 40 років, майже фанатичний католик, який вів екстремальний, чернечий спосіб життя, дотримувався суворих постів. Щоденно сповідувався в гріхах та прагнув присвятити життя Богові, давши обітницю тепер працювати лише над релігійними замовленнями, ставав все більш нетерпимим до будь-якої критики своїх робіт, постійно вступав в конфлікти з владою, критикував сучасників та класиків. Смерть застала Гауді 7 червня 1926 року. Близько 6 години ранку він за звичкою йшов до будівельного майданчику Собору Святого Сімейства і на одному зі жвавих перехрест'їв вулиць був збитий трамваем. Але цього убогого, погано вдягненого старого, мабуть, сприйняли за місцевого жебрака; таксисти довго відмовлялись везти його до лікарні. Робітники з майданчика, помітивши відсутність Гауді протягом декількох годин, почали розшукувати його і нарешті знайшли в місцевій лікарні для бідноти. 10 червня від отриманих поранень Антоні Гауді помер. Поховали його в склепі незавершеного й досі Собору Святого Сімейства в Барселоні.

У 2002 році, оголошеному міжнародним роком Антоніо Гауді, геній архітектора нарешті отримав запізніле світове визнання.

Будинок Вісенс (1883 – 1888 рр.) – будинок у Барселоні, замовлений Мануелем Вісенсом у Гауді, власником цегляної та плиткової фабрики. Це перше велике творіння Антоніо Гауді. Елементи фасаду, маленькі ажурні башти нагадують про марокканські та єгипетські архітектурні мотиви, декоративне керамічне оздоблення шаховим орнаментом яскраво виділяється на фоні необтесаного каменю та охряної цегли, з яких зроблений будинок. В орнаментах кованих брам на вікнах та балконах використані рослинні мотиви. Орнаменти на вікнах та балконах нагадують сітку переплетених між собою гілок дерев. А ось ковани брами нагадують листя пальм, які ростуть у парках Іспанії. В інтер'єрі будинку також майстерно поєднані

мавританські, індуїстські, японські та європейські мотиви. Плани будівництва (ділянки, основного поверху, фасаду і секції) датуються 15 січня 1883 року Гауді було надано дозвіл на будівництво на 8 березня того ж року (№ 239-71; сертифікат 613). Будинок Вісенс проектувався як літня резиденція, де замовник Мануель Вісенс та його родина могли би сховатись від задухи і метушні міста і суттєво змінити свої відчуття. У 1899 році будинок був придбаний доктором Антоніо Ховером, хірургом з Гавани та дідом колишніх власників. 1925 році архітектор Хуан Сьєрра де Мартінес додав нові споруди в будівлі, слідуючи стилю, як у Гауді, а також був значно розширений розмір саду, Антоніо Гауді особисто ухвалював ці плани. У зв'язку з цією роботою, Мартінес виграв приз найкращого архітектора міста Барселона у 1927 році, був нагороджений міською радою. Сім'я Ховеров володіла будинком до продажу його у 2014 році «MoгаВанс». За цей час в будівлю можна було потрапити тільки 22 травня, у День Святої Ріти, каплиця якої була збудована у дальньому від будинку куті. Новий власник зробив будинок Вісенс більш доступним для широкої публіки. Відкриття Будинку Вісенс, заплановане на Пасху 2017 р., в ньому буде створено музей безпрецедентного масштабу. Серед амбітних планів організаторів – інтерактивні дисплеї, освітні заходи і лекційний зал. Щоб запобігти натовпу, щоденне число відвідувачів буде обмежене до 395 людей і попередні замовлення стануть необхідними.

Палац Гуель (1885 – 1889 рр.) – міський будинок, замовлений промисловцем (та багаторічним спонсором Гауді) Аузебі Гуелем. Фасад будинку облицьований плитами сірого мармуру, лише між двома арками встановлена декоративна колона з каталонською емблематикою та вензелями господаря. Верх кожної брами оформлений ажурним рослинним орнаментом, що нагадує переплетіння ліан у джунглях. Обрамлення вікон та деяких колон супроводжується рослинними мотивами. Через незвичні арки параболічної форми гості могли вільно проїжджати в просторий вестибюль будинку прямо в екіпажах, а в самому вестибюлі передбачений спіральний спуск в підвал, де знаходяться стайні. В будинку 127 колон і кожна з них унікальна – від приземлених, грибовидних в підвалі, до елегантних полірованих з піренейського зміювика в приймальній залі. У центрі будинку знаходиться зал з куполом висотою 17,5 метрів. У залі також встановлений орган унікальної конструкції з системою труб, які виходять в верхню галерею. Інші кімнати розташовані довкола центральної зали. На даху будинку знаходиться невеликий купол із загостреною вежею. Він оточений 18 вишуканими кам'яними скульптурами. Ці скульптури за своєю надзвичайною формою нагадують чи то морські мушлі, чи то крону топіарних дерев, чи то соснові шишки. Палац, побудований у 1885–1890 роки, є однією з ранніх робіт знаменитого архітектора Антоніо Гауді. Він слугував резиденцією сім'ї Гуеля до 1936 року, коли розпочалась громадянська війна в Іспанії (1936–1939). Під час війни палац був конфіскований і переданий поліції. У ці роки будівля сильно постраждала, і тому потребувала ремонту. Власниця палацу, донька Аузебі Гуеля Мерсе-

дес Гуель (Mercè Güell i López), вирішила передати його в державну власність. 25 травня 1945 року палац Гуель передається Уряду Барселони, який є власником будівлі по теперішній час. У 1969 році Іспанія оголосила палац Гуель національною історичною пам'яткою. У 1983 році була проведена реставрація будівлі під керівництвом Карлоса Буксаде (Carles Buxadé у Joan Margarit). У 1984 році палац Гуель, разом з іншими архітектурними шедеврами Антоніо Гауді, був внесений до списку Світової спадщини ЮНЕСКО. З 2002 по 2011 рік були проведені роботи з відновлення будівлі, що дозволило її повністю відкрити для відвідувачів.

Будинок Бальо – (1905 – 1907 рр.) – будинок, розміщений у Барселоні за адресою пр. Грасія, 43. Будинок Бальо виконаний у стилі каталонського модерну і є одним з найяскравіших прикладів цієї мистецької течії. Іноді будівлю називають «будинком з кістками» через те, що балкони віддалено нагадують черепи з дірками на місці носа і очей або на структуру людської кістки. Деякі мистецтвознавці порівнюють балкони з венеційськими карнавальними масками та вказують на те, що фасад будинку нагадує морські хвилі. Насправді така форма елементів фасаду є алегоричною оповіддю легенди про Святого Юрія (Георгія) Переможця, що вбиває дракона: Св. Юрій (каталанською Сан Жорді) є покровителем Каталонії. Форма даху будинку нагадує спину дракона, дерев'яні сходи всередині будинку нагадують його хребет, а дахівка на даху – луску на шкірі тварини. На даху встановлено хрест – цей елемент для дизайну житлових приміщень Гауді використовував досить часто. Саму будівлю було збудовано у 1877 р. за проектом Амілі Сали Куртеса (кат. Emili Sala Cortés). У 1901 р. барселонський підприємець Жузеп Бал Бо-льо-тнобас (кат. Josep Batlló i Casanovas) замовив Гауді перебудувати фасад, але архітектор запропонував зробити реконструкцію будинку не лише зовні, але і в середині. Власник будинку погодився – Гауді було поставлено нову задачу: зробити так, щоб будинок Бальо перевершив своєю оригінальністю вже реалізовані будинок Бісенс, Палац Гуель та будинок Калбет. У тому ж 1901 р. до мерії було подано прохання зруйнувати попередній будинок, щоб на його місці побудувати новий. Цьому запиту було відмовлено, тому було ухвалено рішення докорінно перебудувати стару будівлю. Новий запит до мерії було подано 26 жовтня 1904 р. У ньому Гауді представив лише загальні риси проекту для того, щоб міська влада не відмовила у його реалізації. Роботи проводилися з 1905 р. до 1907 р. Стару будівлю було перебудовано майже повністю: до зовнішнього фасаду додано трибуну, балкони, дах з керамічною черепицею та два додаткові поверхи. Середину будівлі перебудовано таким чином, щоб туди надходило більше свіжого повітря та щоб він краще освітлювався (див. додатки рис. 41). Центральне подвір'я також було збільшене. Разом з Гауді над фасадом працювали архітектори Жузеп Марія Жужол та Жуан Рубіо-і-Бальбе, над металевими елементами – брати Бадья, теслі Казас та Бардес, над керамічними елементами працював Себастья Рібо, вітражі зроблені майстрами з родини Палагрі.

Художню цінність мають не лише фасад будівлі та її дах, але і деталі інтер'єру : фойє, меблі, сходи, вітражі та дерев'яні вікна.

Будинок Міла – (1905 – 1907 рр.) житловий будинок, розміщений за адресою пр. Грасія, 92 у районі Барселони Ашямпла. Цей будинок часто називають «Педрерою» (кат. Casa Milà / La Pedrera), кам'яною печерою. Гауді тут досяг сюрреалістичної атмосфери, з хвилястим фасадом, криволінійними формами та ексцентричними димарями-дзвонами. Сам Гауді про цей будинок казав: «Його форми перегукуються з контурами гір, які оточують Барселону та їх можна побачити з даху цього будинку». Запроектував його Антон Гауді для промисловця Пере Міла і його дружини і побудував у Барселоні у 1906-1910 роках. Це одна з визначних пам'яток каталонської столиці та найбільш зрілий і останній «світський» проект цього архітектора. Кам'яниця Міла, як задумав Гауді, мала бути відповіддю на брак цікавих будинків у місті. З погляду на презентабельність (будівля має вигляд потужного скелястого блоку) жителі Барселони назвали його Ля Педрера, що означає Каменяря. У цьому проекті Гауді не використовував, або використовував мінімально, прямі лінії. Тому фасад будівлі нагадує схвильоване море. Виглядає важко і монументально, хоч зведена з тонких вапнякових плит. Балкони прикрашають унікальні ковані з заліза балюстради у формі дикої гущавини. Прикрасами головного фасаду є також спеціально розміщені птахи, які мають створювати враження таких, що готуються до відльоту. В середині будівлі видно, якого значення Гауді надавав деталям; кожна стеля має власну гіпсову форму. Заслужують уваги також численні мозаїки і столярка. На даху архітектор створив димарі, що формою нагадують дим. Проект цієї будівлі Гауді став новаторським для свого часу. У будинку продумана система природної вентиляції, що дозволяє відмовитися від кондиціонерів. Міжкімнатні перегородки у кожній з квартир будинку можна переміщати на свій розсуд, є підземний гараж. Будівля являє собою залізобетонну конструкцію з тримальними колонами без тримальних і опорних стін. Усі вікна кімнат виходять на вулицю або у внутрішній двір кварталу, а вікна господарських приміщень і кімнат прислуги виходять в три внутрішніх дворики. Будівництво Каса Міла не було закінчено повністю через суперечки з інвестором. Попри це будівля повсюдно вважається за найкращий витвір Гауді, в якому повністю зреалізував плоди свого досвіду. Квартира на сьомому поверсі будівлі оформлена у стилі 20-х років ХХ століття і разом з горищним поверхом і терасою на даху доступна для відвідувачів. На інших поверхах розміщуються офіси, деякі квартири, як і раніше, займають жителі. У 1984 році будинок Міла став першою із споруд ХХ століття, яка була включена до Списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Висновки. Отже, Антоні Гауді – іспанський архітектор із Каталонії, новатор форми та один з найяскравіших представників стилів арт-нуво та модерн в архітектурному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища: навч. посіб. / *С. П. Мигаль, І. А. Дида, Т. Є. Казанцева*; М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Львів. Політехніка». – Львів: Вид-во Львів. політехніки, 2014. – 228 с.
2. Лекція 6. Біоніка. Біоформи в художньому конструюванні. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www. http://studentam.net.ua/content/view/4220/83/](http://studentam.net.ua/content/view/4220/83/).
3. *Антонович Є. А., Васишин Я. В., Шпільчак В. А.* Російсько-український словник-довідник з інженерної графіки, дизайну та архітектури: навч. посібник. – Львів: Світ, 2001. – 240 с.
4. *Волкотруб І. Т.* Основи художнього конструювання. – К.: Вища школа, 1988. – 191 с.
5. *Лазарев Є. Н.* Біоніка і художнє конструювання. – Л.: ЛДНТП, 1971. – 32 с.
6. *Лебедев Ю. С.* Архітектура і біоніка. М., 1971.

ХОЛОДНА ЗБРОЯ КОЗАКІВ ЧАСІВ ГЕТЬМАНЩИНИ

Іван АПРИШКО,

студент

*Навчально-наукового інститу-
ту культури і мистецтв*

ДЗ «Луганський національний

університет

імені Тараса Шевченка»

м. Полтава

Науковий керівник:

Н. М. ДІГТЯР,

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри образо-

творчого мистецтва та професій-

ної майстерності Навчально-

наукового інституту культури і ми-

стецтв ДЗ «Луганський національ-

ний університет імені Тараса Шев-

ченка»

м. Полтава

Постановка проблеми. У процесі розгортання національно-визвольних битв у середовищі козацької еліти в середині XVII – кінці XVII століття вперше в історії України були чітко сформульовані фундаментальні основи національної державної ідеї. Українська держава – Гетьманщина, відновлена внаслідок Національно-визвольної війни українського народу під проводом Б. Хмельницького, існувала у 1648-1781 рр. Зброя завжди відігравала вагомий роль у військових діях, була важливим компонентом, що забезпечував перемогу в бою.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Перші дослідження холодної зброї козаків знайшли своє відображення у наукових розвідках О. Лазаревського, Д. Яворницького, В. Тарновського, О. Поля, Т. Легоцького та інших. Сучасні дослідження холодної зброї козаків знаходимо у працях О. Мальченка, С. Шеломенцева-Терського, О. Мінжуліна, Д. Тоїчкіна, В. Гуцула, О. Титкова, Д. Бадаєва, Є. Сіваченка.

Метою нашого дослідження є аналіз зразків холодної зброї козаків часів Гетьманщини.

Виклад основного матеріалу. Дослідження науковців щодо козацької зброї та музейні експонати підтверджують, що до основних зразків холодної козацької зброї належали: спис, булава, бойовий молот, бердиш, чекан, лук. Ще за часів Київської Русі основним видом зброї на території нашої держави був меч. Удосконалення цього виду зброї призвело до появи шаблі – різновиду наступальної холодної січної зброї, яка сформувалася в кінці VII – на початку VIII ст. Вона складається з довгого

клинки, ефеса та піхов. Така зброя була найпоширенішою серед козаків часів Гетьманщини [11, с. 330].

Парадну шаблю (вишукано прикрашену) козаки носили при собі у святкові дні та у вільний від воєнних дій час. Дослідник військової історії І.С. Стороженко зазначає, що серед українців шабля вважалась не тільки зброєю, а була обов'язковим елементом національного чоловічого одягу, користувалася особливою повагою як символ свободи та лицарства. За велику честь вважалося мати шаблю, здобуту у ворога в бою [4, с. 58-59].

Ще один вид холодної зброї, поширеної серед козацтва була булава. Це різновид парадної зброї, а також символ влади. Булава складалася з короткого руків'я та закінчувалася округлою частиною на кінці.

За Г. Л. Бопланом, козаки мали на озброєнні ще і списи. Вони виготовлялися з тонкого і легкого дерева [3].

Спис з'явився ще в епоху палеоліту. Це холодна зброя, що складалася з ратища з наконечником. Розмір списа міг бути до 5 метрів, бойова частина була залізною. На ратищі знизу був проріз для ремінної петлі, що одягалась на ногу і полегшувала утримання зброї. Іноді на бойовій частині був обмежувач, що давав змогу легко витягти спис із рани. Деякі списи робили з вістрями на обох кінцях [2, с. 218]. Тільки у XVII ст. з'являється полегшений варіант списа – піка.

Бойовий молот мав довгий загострений кінець та багатогранний обух. Закріплювався він на довгому держаку з дерева і використовувався у бою з вершником-ворогом. Бердиш – ще один з різновидів холодної зброї козаків. Це бойова сокира з довгим тримачем і лезом у вигляді півмісяця, нижній кінець якого переходив у смугу – косицю, що кріпилась до тримача, підсилюючи кріплення обуха. Ця зброя призначалася для боротьби з ворожою кіннотою.

Чекан – різновид холодної зброї козаків, що був схожий на маленьку сокиру з коротким держакком та напівкруглим лезом. Його використовували здебільшого в рукопашному бою. Лук, як універсальна зброя, довго був на озброєнні у козаків; залишився він навіть після активного впровадження вогнепальної зброї. Це пояснюється тим, що постріл з лука був набагато дешевшим, ніж з вогнепальної зброї, а козак міг швидко випустити за хвилину від 8 до 12 стріл.

Висновки. Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновки, що козацька холодна зброя часів Гетьманщини була досить різноманітною. У середині XVII – кінці XVII століття вогнепальна зброя не набула ще великого розповсюдження у Європі, а отже холодна зброя залишалася тим важелем, що допомагав запорожцям вести активні наступальні дії, вигравати у битвах і боях.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Тоїчкін Д. В.* Проблематика походження козацької зброї в українській історіографії // Історіографічні дослідження в Україні. – К.: Ін-т історії України НАН України, 2009. – Вип. 20. – С. 323-341.
2. *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків. – Львів, 1990. – Т. 1. – 581 с.
3. *Боплан Гійом Левассер.* Опис України; *Меріме Проспер.* Українські козаки. Богдан Хмельницький. – Львів: Каменяр, 1990. – 301 с.
4. *Стороженко І. С.* Богдан Хмельницький і воєнне мистецтво у визвольній війні українського народу середини XVII століття. Книга перша. Воєнні дії 1648-1652 рр. – Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1996. – 320 с.

ОЗДОБЛЕННЯ СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ ЗА ДОПОМОГОЮ БАРЕЛЬЄФУ

Марія НАУМЕНКО,

студентка

*Навчально-наукового інститу-
ту культури і мистецтв
ДЗ «Луганський національний
університет
імені Тараса Шевченка»
м. Полтава*

Науковий керівник:

А. С. АРОЯН,

*кандидат архітектури, доцент
кафедри образотворчого мистецтва
та професійної майстерності
ДЗ «Луганський національний універ-
ситет імені Тараса Шевченка»
м. Полтава*

Актуальність теми. Реконструкція існуючих та створення новітніх архітектурних об'єктів є питанням, безперечно, актуальним і необхідним для покращення функціонування естетики навколишнього середовища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з обраної теми. Досліджуючи споруди минулого тисячоліття та акцентуючи увагу на архітектуру інтер'єрів різного застосування, дизайнери прагнуть створювати оригінальні пропозиції [1, с. 459]. Європейський досвід реновації інтер'єрів є корисним для застосування в українських об'єктах, а присутність на ринку нових будівельних матеріалів значно технічні розширює можливості для дизайнера.

Постановка проблеми. Найважливішою складовою сучасних інтер'єрів є оригінальний та досконалий дизайн із застосуванням різних новітніх елементів, матеріалів та композиційного експонування. Одним із таких елементів є декоративна пластика, яка повинна справляти враження своєю вишуканістю, простотою та формою.

Виклад основного матеріалу. Серед засобів оздоблення сучасних інтер'єрів незмінно популярним є застосування елементів барельєфу. Під барельєфом розуміють вид скульптури, в якому опукле зображення виступає над площиною фону, як правило, не більше ніж на половину об'єму. Виконується із застосуванням скорочень у перспективі та зорво розглядається фронтально.

Відмова від загальноприйнятих кліше в оформленні свого житла – не просто модна тенденція, а цілком виправдане і природне вираження людиною власної індивідуальності. Дійсно ексклюзивною прикрасою стане барельєф в інтер'єрі, причому створити його можна власноруч. Раніше ба-

рельєфи можна було зустріти лише в палацах, церквах або великих громадських будівлях. Було це викликано складністю і дорожнечою створення. Поступово мода на них зійшла нанівець, але нині, з появою недорогих і доступних матеріалів, ці декоративні прикраси переживають друге народження, чудово поєднуючись з найрізноманітнішими стилями [3].

Кілька особливостей барельєфів, які вигідно виділяють їх на тлі інших видів прикрас для інтер'єру: виготовити даний елемент декору можна з великої кількості матеріалів (гіпсу, бетону, декоративної штукатурки, полімерних матеріалів, кераміки тощо). Матеріал має бути достатньо пластичний для заливання у форму, або відминання. Сучасні барельєфи прості у виконанні і монтажі, відрізняються малою вагою і прийнятною ціною, якщо ж вони виготовляються з натуральних матеріалів (дерева, каменю), то виглядають дійсно унікально, неординарно і ексклюзивно; сюжет зображення вибирається виходячи зі смаків і потреб замовника, він може бути античним, під старовину, нейтральним або підкреслено сучасним. Крім візуальної привабливості, такі декоративні елементи допоможуть приховати комунікації, дефекти і нерівності поверхонь [3].

До способів створення декоративної пластики можна віднести: кріплення на стіну попередньо виготовлених елементів оздоблення; застосування об'ємних картин, які виготовлені за допомогою техніки виліплювання на поверхні стіни або з застосуванням ГКЛ (гіпсокартонних конструкцій).

У 2014 році компанія Arpliso, яка займається декоративно-оздоблювальними матеріалами презентувала новинку в світі оздоблювальних матеріалів. Ново-барельєфи в інтер'єрі – гнучкі плити різних розмірів з нанесеним кольоровим або монохромним малюнком. Їх відмінні риси: можливість монтажу на поверхні будь-якої форми; відмінні шумо- і теплоізоляційні властивості; гнучкість плит; біо-, термо- і вологостійкість; безпека для людини і навколишнього середовища. Монтуються плити на стіни, згідно із зазначеною на них нумерацією, вони закріплюються спеціальним клеєм складом [3].

Барельєф дає змогу розвинути основну тему інтер'єру, посилити або задати потрібний напрямок в одному з приміщень, розставити чіткі акценти. У залах ресторанів, кафе-барів за допомогою барельєфа можна домогтися урочистої парадної обстановки, а в залі конференцій, кінотеатрі створити затишну чи строгую атмосферу. Коридори втілять ілюзію руху, динаміки. Все це разом об'єднує, змінює враження і задає позитивний настрій [2, с.123].

За дослідженням О. Смоляр, організація композиційних дизайнерських рішень визначається такими принципами у формуванні інтер'єрів: принцип яскравості та збільшення простору через монументальне декорування стелі; принцип орнаментальності та стилізації шляхом прочитання монументально-декоративного мистецтва підлоги; принцип акцентування та оригінальності головного входу через монументально-декоративне композиційне вирішення; принцип привабливості та наголошення на

об'єкт спостереження формуванням монументально-декоративного мистецтва сцени; принцип чіткого розподілу елементів архітектурно-композиційного розташування, за допомогою монументально-декоративного облаштування перегородок в інтер'єрі; принцип прочитання дизайну внутрішніх фасадних стін, які завершують цілісність образу інтер'єру монументально-декоративним мистецтвом [1, с.464].

Висновки. З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що на сьогоднішній день набуває все більшої популярності використання елементів декоративної пластики, зокрема, барельєфу. Виконується він як з традиційних (гіпс, бетон, кераміка), так і сучасних полімерних матеріалів. Використання барельєфу дозволяє індивідуалізувати окремий інтер'єр та придати йому вишуканості.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Смоляр О.* Принципи монументального декорування в сучасному дизайні інтер'єрів готелів України. Народознавчі зошити, 2016. – № 2 (128). – С. 459-464.

2. *Уилхайд Елизабет.* Отделочные материалы. Справочник материалов для отделки интерьеров / Э. Уилхайд; перевод с англ. М.Ч. Копецкой-Линчевской. – Москва: Кладезь-Букс, 2009. – 256 с.

3. Барельєф в інтер'єрі. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://poradu24.com/remontu/barelyef-v-interyeri-15-foto-barelyefi-kartini-v-dizajni.html>

У ПОШУКАХ СТИЛЮ: ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ

Єлизавета РОЙ,
студентка 1 курсу
магістратури спеціальності
«Образотворче мистецтво, деко-
ративне мистецтво, реставрація»
Навчально-наукового інсти-
туту культури і мистецтв
ДЗ «Луганський національний
університет
імені Тараса Шевченка»
м. Полтава

Науковий керівник:

І. А. ГУРЖІЙ,
викладач кафедри образотворчого
мистецтва та професійної майстер-
ності Навчально-наукового інсти-
туту культури і мистецтв
ДЗ «Луганський національний уні-
верситет імені Тараса Шевченка»
м. Полтава

Постановка проблеми. Кожна яскрава, талановита людина проживає, відтворює себе у своїх роботах. Особливо це стосується життя і творчості художника. Особисті враження від сприйняття навколишнього світу впливають на мистецьке становлення майстра. Так відбулося і у творчості відомого українського графіка – Якова Гніздовського.

У 2015 році виповнилося 100 років від дня народження Якова Гніздовського. Держава відзначила митця і 2015 рік було проголошено роком Якова Гніздовського. Його твори зберігаються у бібліотеці Конгресу у Вашингтоні, художніх музеях у Бостоні, Філадельфії, Університеті Вашингтону, збірці художніх творів Нельсона Рокфеллера, а також багатьох інших приватних збірках та музеях світу. У 1961-1963 роках його картини «Зимовий пейзаж» і «Соняшник» прикрашали кабінет президента США Джона Кеннеді у Білому Домі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з обраної теми. Творчість майстра досліджували науковці, мистецтвознавці А. Безсмертний-Анзіміров, Є. Манженко, І. Мельник, С. Парфанович, Н. Понятишин, Н. Собкович та інші.

Формулювання мети дослідження. Грунтовного наукового дослідження творчості Якова Гніздовського та та його місця в історії розвитку української графіки не виявлено. Саме тому, метою нашого дослідження є аналіз життєвого шляху, творчого доробку Якова Гніздовського, митця зі світовим іменем.

Виклад основного матеріалу. Твори Якова Гніздовського відносять до найцінніших і найбільш оригінальних зразків графічного мистецтва. Майстер працював у надзвичайно складній техніці дереворізу, надихаючись творчістю Альбрехта Дюрера. У роботах художника можна побачити архетипи Поділля, відлуння європейської та японської гравюри, мистецтва американського поп-арту.

Митець вважається одним з наймайстерніших графіків світу. Мистецтвознавці називають ксилографії Якова Гніздовського «одним з найбільших і найоригінальніших здійснень в американському графічному мистецтві за останні тридцять років» [2, с. 60].

Хоча, значну частину життя Яків Гніздовський провів за межами України, але завжди спілкувався з українською спільнотою США і Канади.

Спочатку митець працював у рекламному мистецтві – дизайнером в приватному підприємстві. У 1950 році, на виставці графіки в Міннеапольському інституті мистецтва, за дереворит «Кущ» він отримав другу премію [6, с. 17].

Найбільшим досягненням перших двох років перебування Гніздовського в Америці було оформлене ним 1950 року ювілейне видання «Слово о полку Ігореві» у переспіві С. Гординського. Для цієї книжки митець виконав чотирнадцять ілюстрацій на зразок мініатюр княжої доби.

У своїй роботі художник використовував різні матеріали, а дуже часто і підручні. Життєва скрута інколи вимушувала вдаватись до залучення матеріалів, про які ніхто і подумати не міг. Але це додавало творам Якова Гніздовського оригінальності і авторського стилю. Ось так митець згадує про початки своєї праці: «Я не мав ні відповідного місця до праці, ні засобів придбати матеріал. Мусив установити ієрархію важливості для речей. Фарби повинен мати: це головне...Льняне полотно я замінив на старий мішок» [4].

Це вже згодом, коли його праці стали відомими, художник почав використовувати ширший асортимент матеріалів і засобів. Загалом, для його робіт, характерним є використання дерева вишні, груші, а також буку та яблуні. Відтиски він робив на японському папері васі. Зображував переважно рослини та тварин.

Темами для своїх малярських робіт Гніздовський обирав натюрморти, анімалістку (зображення птахів і тварин), пейзажі. Він розвивав ці теми на філософському рівні, дуже глибоко. Митець знаходив у докільні все гармонійне, досконале, неначе для того щоб підготувати глядача до думки, що світ створив Бог і в ньому все є прекрасним.

Значення творчої спадщини відомого графіка саме в дереворізах найбільш виразно виявились своєрідні особливості таланту майстра: гостра спостережливість, творча винахідливість, тонкий вишуканий смак і віртуозна майстерність.

Гніздовський завжди був пов'язаний з книжкою і книгодруком: оформляв обкладинки видань, ілюстрував літературні твори, спроектував

український шрифт. Окрему групу дереворізів художника складають ілюстрації до літературних творів [1].

У період «пошуків і вагань» мистець багато малював олійними фарбами. У малярстві цього періоду на особливу увагу заслуговують картини релігійно-символічного змісту: «Тайна вечеря», «Добрий пастир» 1954 року та «Розп'яття», «Суддя, підсудний, поліцай» — 1955 року. «Тайну вечерю». Гніздовський зобразив своєрідно і символічно. Композиція картини симетрична, з центром – фігурою Христа. Він зображений фронтально на світлому тлі в червоному одязі, що символізує муки і страждання.

Сьогодні картина «Тайна вечеря» знаходиться у мистецькій збірці Українського Католицького Університету у Львові. Маловідомим фактом є те, що на початку 1950-х років Яків Гніздовський працював над оформленням інтер'єрів двох українських храмів. Він створив 9 ікон – ікони царських воріт і намісного ряду [6, с. 34].

Спадщина Якова Гніздовського становить сотні картин, а так само більш ніж 300 гравюр (ксилографії, офорти та ліногравюри). У свій час дві його картини — «Зимовий пейзаж» і «Соняшник» прикрашали кабінет президента США Джона Кеннеді в Білому домі. Яків Гніздовський є автором марок пластової пошти, непоштових марок, які видавалися підрозділами української скаутської організації Пласт в Нью-Йоркському пластовому таборі «Вовча тропа» [5].

Яків Гніздовський виконав понад 55 мініатюрних книжкових знаків, кожен з яких унікальний по-своєму. Він створив в екслібрисі виняткові сюжетно-шрифтові композиції, які вражають чистотою стилю і найвищим технічним рівнем. Більшість екслібрисів увійшли до ошатного видання 1986 року. Крім того, в есе «Про екслібрис» мистець описав свої роздуми щодо історії книжкового знаку [3, с. 53].

Висновки. Українець за походженням, Яків Гніздовський завжди у своїх творах і інтерв'ю наголошував, що він родом з України. Українським духом проникнута уся його творчість. Де б не перебував художник – у Польщі, в Хорватії, в США, він малював Україну – її рослинний і тваринний світ.

2015 рік на Тернопіллі проголошено Роком одного з найвидатніших художників ХХ століття Якова Гніздовського, який, опираючись на переосмислення всієї культурної спадщини, свій багатогранний талант і новаторський підхід, зумів викристалізувати власну течію в графіці та малярстві й зайняти почесне місце в пантеоні українських геніїв, значно випередивши свою епоху. Творчість Я. Гніздовського є прикладом єднання традиції й новаторства, коли мистецтво рідного народу в усій сукупності його естетичних вартостей слугує для мистця спонукою для витворення нових форм та образів.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Ващенко Г. Український ренесанс ХХ століття / Г. Ващенко [обкл. Я. Гніздовського]. – Торонто : На варті, 1953. – 80 с.
2. Гніздовський Я. Із записника: [уривки з «Пробудженої царівни», які не увійшли до монографії] / Я. Гніздовський // Сучасність. – Мюнхен, 1970. – Чис. 11. – С. 47-53.
3. Гніздовський Я. Про екслібрис / Я. Гніздовський // Сучасність. – Мюнхен, 1983. – Чис. 7-8. – С. 52-62.
4. Манженко Є. Українські овечки, що підкорили світ // Перша електронна газет, 2015 [Електронний ресурс]. – Режим до ступу: <http://persha.kr.ua/news/50667-ukrainski-ovechki-shho-pidkorili-svit.html>
5. Понятишин Н. 10 маловідомих українських художників зі світовими іменами, які нам варто знати // Ua. Modna, 2016 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uamodna.com/articles/10-malovidomyh-ukrayinsjkyh-hudozhnykiv-zi-svitovymy-imenamy-yaki-nam-var-to-znaty>
6. Яків Гніздовський: «Життя людини – тільки недосконалий відблиск її власної мрії»: бібліогр. покажчик / Департамент культури, релігій та національностей Тернопільської обласної державної адміністрації, Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека; уклад. Л. Оленич, авт. вступ. ст. Н. Собкович; кер. проекту й наук. ред. В. Вітенко; ред. О. Раскіна. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2015. – 192 с.

СТРІТ-АРТ ЯК ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Антон ФІЛЬ,
*студент Навчально-наукового
інституту культури і мистецтв
ДЗ «Луганський національний
університет
імені Тараса Шевченка»
м. Полтава*

Науковий керівник:

Н. М. ДІГТЯР,
*кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри образо-
творчого мистецтва та професійної
майстерності Навчально-наукового
інституту культури і мистецтв ДЗ
«Луганський національний універси-
тет імені Тараса Шевченка»
м. Полтава*

Постановка проблеми. Сьогодення ламає та розширює межі сприйняття мистецтва, передбачає його відкритість та неосяжні можливості для сприйняття. Образотворче мистецтво нині виходить за рамки галерей та музеїв та заповнює вулиці, тим самим стає ближче до суспільства, пересічного глядача.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Мистецтво стріт-арту досліджували такі вітчизняні та зарубіжні науковці, мистецтвознавці як Ю. О. Кузовенкова, М. А. Крузе, І. А. Мурзіна, Т. Рада, А. В. Скорик, А. Ю.Тилик, О. С. Чернавских та інші.

Метою нашого дослідження є дослідження феномену стріт-арту в системі образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Стріт-арт – це сюжетні чи абстрактні композиції, трафарети, тощо, виконані у вуличному просторі, від наївних малюнків до реалістичних портретів, складних сюжетних композицій. Ще донедавна міста «прикрашали» написи, створені на швидку руку, а сьогодні все частіше можна побачити величаві мурали, котрі розповідають дивні історії. Стріт-арт – це інструмент соціальних змін, а міста стали для нього полотнами.

Стріт-арт може включати елементи перформансу, бути іронічним та присвяченим якимось подіям. Це не присвоєння певної території, а засіб соціальної комунікації, що має публічний та неофіційний характер.

Стріт-арт, як вуличне мистецтво, з'явилося та набрало популярності ще в шестидесятих роках минулого століття на основі мистецтва графіті. Особливу популярність мистецтво стріт-арту набуло в епоху сучасності [3].

На думку дослідника цього виду образотворчого мистецтва О. С.Чернавских, найголовніша функція, яку виконує стріт-арт, є комунікативна функція, тому стріт-арт є засобом трансляції значимих для суспільства ідей, що втілені художником [1].

Завдяки стріт-арту відбувся розрив образотворчого мистецтва з канонічними формами культурного архіву та прорив його в простір художніх акцій, непрогнозованих експериментів міського середовища. Сьогодні вуличне мистецтво не завжди сприймається як мистецтво, образотворче мистецтво. Проте, мудрі керівники міст направляють енергію молодих митців в потрібне русло та доручають художникам перевтілювати сірі, невиразні стіни житлових будинків та підприємств, створювати красу.

Україна вже стала бажаним полотном для стріт-артерів, урбан-художників. У Києві в діалог з глядачем вступили такі художники, як Володимир Манжос, Олексій Бордусов, Фінтан Магі, Гвидо ван Хелтен, Okuda и Kenog, Vhils, Nunca та інші. Активно розвивається цей вид образотворчого мистецтва у Львові, Харкові, Одесі та інших містах нашої країни.

Вуличне мистецтво сьогодні – це спроба переосмислити існуючий міський простір, це своєрідне соціальне звернення, що має гуманістичний зміст [2, с. 86].

Варто підкреслити критичний потенціал стріт-арту, бо воно порушує інвестований владою символічний порядок міського пейзажу.

Висновки. Отже, можна зробити висновки, що стріт-арт, маючи урбаністичний характер, ігноруючи рамки, умовності залишається одним з найдемократичніших видів образотворчого мистецтва сучасності.

ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Чернавских О. С. Стрит-арт в пространстве городской среды Екатеринбурга [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/strit-art-v-prostranstve-gorodskoy-sredy-ekaterinburga>

2. Мурзина И. Я. Регионально культурно-образовательное пространство: структура, функции, социокультурный потенциал. Монография. – М.: Перо, 2014. – 197 с.

3. Стрит-арт: история развития и лучшие примеры уличного искусства [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://blog.comfy.ua/strit-art-istoriya-razvitiya-i-luchshie-primery-ulichnogo-iskusstva/>

ТРАДИЦІЇ КЕРАМІЧНОГО ВИРОБНИЦТВА НА ЗАКАРПАТТІ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

Вероніка ШИШОЛА,

студентка 2 курсу

скороченої форми навчання

факультету дизайну та декоративно-

прикладного мистецтва,

кафедра декоративно-прикладного

мистецтва,

Закарпатська академія мистецтв,

м. Ужгород

Науковий керівник:

А. В. ВОЛОЩУК,

кандидат педагогічних наук,

доцент, завідувач кафедри образо-

творчого мистецтва

Закарпатської академії мистецтв,

м. Ужгород

Постановка проблеми. Керамічне виробництво на території Закарпаття має свою багату історію, яка зберігає традиції та набутий мистецький досвід осередків керамічного виробництва.

Метою є визначення закономірностей розвитку традиційного керамічного ремесла на території Закарпаття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Розглядаючи питання історичного походження культури карпатських курганів, М. Ю. Смішко характеризує кераміку цього регіону і неодноразово відзначає, що значна кількість гончарних і ліпних форм бере свій початок від пізньолатенської кераміки. В процесі історичного розвитку керамічного ремесла на території Закарпаття присутнє переплетіння та взаємовпливи різних культур.

Виклад основного матеріалу. В існуючих мистецтвознавчих дослідженнях щодо народних промислів Закарпаття певна увага приділяється вивченню способів декорування керамічних виробів, розглядається історичне походження окремих елементів орнаментального розпису. Мистецтвознавці та дослідники Ю. Лащук, Г. Островський, А. Данилюк, В. Щербаківський, М. Чмихов, В. Массон дали мистецтвознавчий аналіз з урахуванням особливостей окремих регіонів, підкреслюючи його вагоме значення в естетичному вихованні молоді та залученні до національної культури.

Керамічні знахідки, здобуті у краї археологами свідчать про те, що Закарпаття в усі історичні періоди (неоліт, мідно-бронзовий, ранній і пізній залізні віки, середньовіччя, новий і новітній часи) не відставало від гончарного виробництва Середньої Європи. Заслуговує на увагу думка дослідників про наявність елементів спадковості в сучасній виробничій гончарській справі, отриманих від ранньослов'янської та давньоруської кера-

міки (XI-XIII ст. н. е.). Від останньої успадковано не лише основні види та форми кухонної кераміки (горщик, миска, кружка), але й самі назви орнаментики (хвилясті лінії, крапки, горизонтальні лінії ін.), технологічні прийоми (полива, ангобування, задимлення, малювання).

У XV-XVII ст. у зв'язку з виникненням на Закарпатті ремісничих гончарських цехів, в місцеві традиції проникли елементи австрійської, румунської, угорської кераміки. Гончарні цехи Берегова, Мукачева, Ужгорода вели боротьбу за монополію виробництва та збуту, слідували за якістю продукції. Контакти міських гончарів із гончарами із сусідніх країн сприяли завоюванню їх досягнень як у галузі технології, художнього оформлення, так і створення нових предметів виробництва, наприклад виробництва кахлів.

В XIX ст. на Закарпатті виникають окремі приватні майстерні, які задовольняють попит сільського населення на гончарські вироби. Крім місцевих торгів, вони збували свою продукцію на підгірських і гірських ринках, в румунських і угорських селах. Перша половина XIX століття на Закарпатті характеризується радикальними політичними та економічними змінами: постійні військові конфлікти, розподіл територій між державами, що значно ускладнювало не тільки загальний економічний розвиток у регіоні, а й перешкоджало поширенню традиційного ремесла. Гончарні цехи своє головне завдання бачили в забезпеченні продукцією внутрішнього ринку. Саме цехові майстри почали виробляти кахлеві печі, використовувати скловидне покриття, прикрашати посуд ліпною орнаментикою та елементами розпису, виготовляти черепицю тощо. Звісно, що цеховий спосіб керамічного виробництва мав певні переваги над сільським кустарним ремеслом. Однак сільське гончарство, вироби якого хоч і були простішими, дбайливо зберігало все найкраще з минулих епох. В окремих випадках сільські майстри створювали художні цінності, які не лише не поступалися перед зробленими у місті, але й часто визначали мистецьке обличчя цехових виробів [1]. В складних умовах доводилось працювати сільським гончарям. На відміну від централізованого керамічного виробництва, у селах до процесу виготовлення глиняних виробів залучалися усі члени сім'ї ремісника. Одні добували та привозили глину, інші займалися відповідною підготовкою сировини, треті – виготовляли допоміжні матеріали та предмети, які в подальшому використовувалися у виробництві. Секрети ремесла майстер беріг та передавав своїм нащадкам, учням.

Особливої уваги та енерговитрат вимагав процес обпалювання виробів у печі. Неабиякої обережності треба було дотримуватись і при транспортуванні виробленої продукції. В більшості випадків вироби сільських ремісників не могли скласти конкуренції на міських ринках цеховій продукції, тим більше посуду, привезеному представниками Словаччини та Угорщини. Вони програвали перед останніми в технологічному процесі підготовки сировини, що відображалося на функціональності посуду. Якщо випадково змінювався склад сировини, це приводило до негативних наслідків, пов'язаних в першу чергу з якістю продукції. Тому майстер був змуше-

ний особисто додавати ті чи інші домішки до глини, щоб уникнути порушення хімічної виваженості її складу.

У кінці XIX ст. у зв'язку з розвитком хімічної промисловості та транспорту здешевів свинець та керамічні фарби, які стали доступними для сільських гончарів. Є дані, що в селі Гудя Виноградівського району раніше виготовляли лише задимлений посуд, а на початку XX ст. переходять до виготовлення полив'яних та розписних посудин. Посуд, розмальований пензликом, невдовзі перетворився в оригінальну систему орнаментики.

Заводський фаянсовий посуд своєю дешевизною та наповненням ринку поволі витісняв ручні вироби гончарів, що в кінці-кінців приводить до занепаду гончарного ремесла. Асортимент гончарних виробів скорочується, обмежується в основному виготовленням посуду для молока, води та вазонів, з якими заводські вироби конкурувати не могли.

З розвитком залізобудівних підприємств були відчутні зміни в формах керамічних виробів, частина продукції, яка виготовлялася для приготування їжі, зазнала певних змін. Основним завданням ремісників було виготовлення практичного посуду, який би мав високий коефіцієнт тепловіддачі. Але, починаючи з середини XIX століття міське населення поступово починає відмовлятися від пічного способу приготування їжі. Металевий посуд, завдяки таким властивостям, як довговічність, добра теплопровідність, практичність в експлуатації, завдавав значної конкуренції керамічному виробництву. У зв'язку з поширенням такої тенденції, майстрам гончарного ремесла доводиться пристосовуватись до ринкових пропозицій. Вони роблять спроби виготовлення керамічного посуду, який би відповідав потребам промислових винаходів. В цей період виникає кераміка з характерним широким діаметром дна. Для її виготовлення потрібне було додаткове виваження складу сировини. Незважаючи на технологічні доробки, цей посуд залишався проблемним, бо широкий діаметр дна не завжди витримував теплове розширення і за певний період експлуатації поверхня та дно такого посуду вкривались тріщинами.

Упродовж XIX століття вироби сільських гончарів були задимленими (чорними) і декорувалися способом вигладжування та лошіння. Щоб встояти перед фабричною конкуренцією, майстри починають виготовляти розписну кераміку. Гончарні вироби декоруються за допомогою пензлика та ріжка. Такий спосіб орнаменту наслідував орнаментику фаянсових мисок, які ввозились на територію Закарпаття.

У кінці XIX – на початку XX століття територія Закарпаття входила до складу Австро-Угорської імперії та Чехословацької республіки. Як і на інших західноукраїнських землях у сфері культури та мистецтва правителі Австро-Угорщини намагалися підтримувати зв'язки між освітніми та мистецькими центрами Відня, Будапешта, Мюнхена, Праги. У 90 роках XIX століття створюються ремісничі державні школи у Севлюші (Виноградів), Хусті, Мукачеві, Ужгороді. У 1926 році комісар реферату міністерства торгівлі Чехословаччини Карел Чернох зазначає, що технічна сторона вигото-

влення керамічних виробів на Підкарпатській Русі знаходиться на низькому рівні. Попри-те, що кераміка виготовляється примітивними способами, майстри досягають високого художнього рівня щодо форми, пропорцій та декоративної орнаменталії.

Важливу підтримку в розвитку ремесел у 30-ті роки ХХ ст. на Підкарпатській Русі надавав Державний інститут заохочення і розвитку ремесел, який мав своє представництво в Ужгороді. У переліку практичних заходів, які він здійснював – вечірні курси, на яких місцеві майстри і окремі фахові робітники мали можливість ознайомитись з новинками в їх спеціальності. Викладачами на таких курсах в основному були педагоги ремісничих шкіл, що допомагало піднесенню та поширенню традиційного ремесла на Закарпатті, збереженню яскравих культурних традицій в регіоні [6].

Новий етап у розвитку як народної, так промислової кераміки починається після возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною. Створюються артлі художньої кераміки, майстри отримують творчу допомогу від обласного Будинку творчості, Закарпатського відділення Спілки художників, стають учасниками обласних, республіканських та всесоюзних виставок народного та декоративного мистецтва. В ці роки при райпромкомбінатах та в колгоспах працювали керамічні цехи, які виготовляли ужитковий посуд та декоративні вироби. Майстри, зберігаючи класичні народні форми, розписують вироби орнаментом, створюваним специфічною для Закарпаття технікою. Широкого розвитку набуває промислове виробництво. В керамічних цехах та заводах регіону виготовляється багатий асортимент будівельної кераміки. Промислове керамічне виробництво в радянський період займало одну з основних позицій в економіці Закарпаття. Вироби окремих підприємств відзначалися високою якістю, користувалися великим попитом як на Україні, так і за кордоном.

Кераміка цього періоду неодноразово займала призові місця на міжнародних виставках. Такий успіх керамічної промисловості та гончарного ремесла був відчутний до 1980-х років. В умовах щоденної праці протягом років і десятиріч складалось і розвивалось художнє обличчя окремих керамічних центрів Закарпаття. Зусиллями закарпатських митців було створено значні надбання в галузі художньої кераміки. Останні 20 років ХХ ст. характеризуються критичним занепадом як традиційного гончарного ремесла, так і керамічного промислового виробництва, за винятком виробництва будівельних матеріалів. Від керамічних підприємств радянського періоду, слава про які лунала на європейських виставках залишилися стіни, а в окремих випадках тільки руїни. На сьогодні керамічний та фарфоровий посуд, який збувається на території області, виготовлений далеко за межами Закарпаття. Мала кількість кераміки, якщо й виготовляється в регіоні, має декоративно – сувенірний характер. Закарпатська область могла б бути провідним центром керамічного виробництва за умови всебічної адміністративної підтримки розвитку народних художніх промислів в регіоні. Запровадження у керамічному виробництві нових винаходів й тех-

нологій буде сприяти виготовленню конкурентноздатної продукції. Але якщо сьогодні не вжити відповідних радикальних заходів, то завтра може статися, що традиційна закарпатська кераміка залишиться в приватних колекціях та музейних експозиціях.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Гранчак І. М., Лько В. І.* Ремесло і промисловість (Закарпаття наприкінці XVIII – першій половині XIX ст.). Нариси історії Закарпаття. Т. I. – Ужгород: Госпрозрахунковий ред. – Видав. відділ Закарпат. обл. упр. по пресі. – 1993.
2. *Закарпатські умільці.* - К: Мистецтво, 1974. - 96 с.
3. *Кищук Г. П.* Народні художні промисли України. – Київ. Народна думка, 1979. – 56 с.
4. *Лащук Ю. П.* Закарпатська народна кераміка. – Ужгород 1960. – 63 с.
5. *Островський Г.* Образотворче мистецтво Закарпаття. – К.: Мистецтво, 1974. – 198 с.
6. *Пеняк П. С.* Виробниче і внутрішнє життя в ремісничих цехах Закарпаття XVIII – першої половини XIX ст. // Український історичний журнал. – 1982.

ЕЛЕМЕНТИ МІФОЛОГІЧНИХ ВІРУВАНЬ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ

Мирослава КОСТЬО,
*студентка 2 курсу
скороченої форми навчання
кафедри декоративно-прикладного
мистецтва
Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород*

Науковий керівник:
А. В. ВОЛОЩУК,
*кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри образо-
творчого мистецтва
Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород*

Постановка проблеми. Народні промисли і ремесла, що разом утворюють декоративне мистецтво - це величезний світ духовної і матеріальної спадщини етносу, набуток художніх ідей численних поколінь народу, дорогоцінна скарбниця. Народні промисли Закарпаття широко розвинені, а багатство образів, народжених народними віруваннями та щирістю фантазії майстрів-умільців дає широкий простір для дослідження. Значну роль у культурі закарпатців відігравали і відіграють народні вірування, що живуть у народних казках, легендах, прикметах, приказках, співанках, знайшли своє втілення і у декоративно-прикладному мистецтві. Самобутність та оригінальність кожного витвору народної уяви заслуговує на пильний інтерес дослідників та зацікавленість поціновувачів мистецтва.

Мета роботи – виявити відображення міфологічних вірувань в орнаментальних мотивах декоративно-прикладного мистецтва Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. Кожний район сучасного Закарпаття відомий своїми ремеслами, як загальнопоширеними, так і унікальними для певної місцевості. *Мукачівський район:* різьба по дереву, ткацтво, кераміка, художня вишивка, живопис. *Перечинський район:* різьба по дереву, виготовлення музичних інструментів (скрипок), художня вишивка, живопис. *Рахівський район:* килимарство-ліжникарство, різьба по дереву, інкрустація по дереву, художня обробка шкіри, виготовлення музичних інструментів (цимбал, трембіт, сопілок), художня обробка металу, художня вишивка, живопис. *Тячівський район:* килимарство, ліжникарство, інкрустація по дереву, ткацтво, художня вишивка, живопис. *Ужгородський район:* різьба по дереву, гончарство, обробка металу, ковальство, кераміка, художня вишивка, живопис. *Хустський район:* гончарство, лозоплетіння, плетіння з кукурудзи, художня вишивка, живопис. *Берегівський район:* перебірне ткацтво, обробка металу, кераміка, виготовлення музичних інструментів (цитр,

скрипок), художня вишивка, живопис. *Великобerezнянський район*: інкрустація соломкою, ткацтво, виготовлення художніх меблів, музичних інструментів, різьба по дереву, художня вишивка, живопис. *Воловецький район*: ткацтво, виготовлення художніх меблів, музичних інструментів, різьба по дереву, художня вишивка, живопис. *Іршавський район*: гончарство, різьба по дереву, ковальство, виготовлення музичних інструментів, художня вишивка, живопис. *Свалявський район*: різьба по дереву. *Міжгірський район*: ткацтво і килимарство, виготовлення традиційного народного одягу, плетіння з бісеру, виготовлення музичних інструментів (дримб, сопілок, трембіт), різьба по дереву, художня вишивка, живопис. *м. Ужгород*: різьба по дереву, гончарство та кераміка, художня обробка металу, ковальство, плетіння з бісеру, писанкарство, виготовлення музичних інструментів (скрипок), виготовлення дитячих іграшок, художня вишивка, живопис. *м. Мукачево*: різьба по дереву, гончарство та кераміка, художня обробка металу, художня вишивка, живопис. Сувенірні кошики, посуд, меблеві гарнітури плетуть в селі Іза, яке знаходиться в п'яти кілометрах від м. Хуст.

У художній обробці дерева на Гуцульщині найповніше збереглися і дійшли до наших днів кращі традиції народного мистецтва минулого. Так, майже не змінились окремі давні мотиви плоского різьблення на дереві, які були поширені по всій Україні. З давніх-давен різьблене оздоблення побутових предметів було пов'язане із символікою язичницького культу. Магічні знаки повинні були оберігати від усякого лиха й нещастя. Вирізаючи на поверхні дерев'яної посудини певний знак, вірили, що це захистить уміщене в ній від псування, а знак, зображений над вікном чи входом, відгородить від біди житло. Основним «оберегом» завжди вважався хрестик (крижик). Різноманітно поєднуючись, найпростіші різьблені елементи складали геометричний орнамент.

Чабани вирізали на палицях зарубки, вели облік овець і свій календар, оздоблювали нескладним різьбленим узором ціпки, з якими ходили в горах, сопілки, посуд для масла та сиру тощо. Різьбу виконували звичайним ножом, вона складалася з контурних ліній-борозенок з різноманітним штрихуванням.

Різьблені та інкрустовані вироби прикрашали й інтер'єр гуцульського житла, узгоджуючись із предметами інших видів ужиткового мистецтва. Різьблені мисники (полички на посуд) заставляли барвистими керамічними виробами, різьблений стіл застеляли вишиваною скатертиною.

Сучасний орнамент різьблення на дереві відзначається неповторною своєрідністю. Залежно від змісту, характеру, складності виконання в ньому розрізняють чотири групи мотивів.

1. Найдавніші й найпростіші за формою мотиви, що складаються з лінійних елементів: «драбинки», «шнурочок», «ільчасте письмо», «кривульки», «зубці», «смерічки» і чимало інших використовують для оздоблення країв виробу, замикаючи декоративну поверхню чи розділяючи її на невеликі орнаментальні частини. Лише «ільчасте письмо» використовують для покрит-

тя фону чи окремих мотивів (наприклад, «січених зубців»), щоб підкреслити і виділити їх серед інших.

2. Складніші мотиви – «квадрати», «прямокутники», «ромби», «головкате», «копаниці», «огірочки» та багато інших, які використовують для оздоблення кайми виробів чи виділення великих орнаментальних частин. «Квадрати» і «прямокутники» великих розмірів часто розташовують у центрі виробу.

3. Мотиви орнаменту, що складаються з півкола й еліпса: «жолобки», «парканець», «пшеничка», «сльозки», «гадючка» і чимало інших використовують для оздоблення нахилених і таких, що звужуються, декоративних площин та для зв'язку частин орнаменту в єдине ціле.

4. Мотиви, основу яких складає коло в поєднанні з квадратами і прямокутниками. Це «качела», «сонічко», «зірки», «ружі», «гачки», «сонішник» та багато інших за формою складніші і вміщуються у центрі декоративної поверхні виробів круглої форми.

Такі мотиви різьбленого орнаменту, як «драбинка», «ільчасте письмо», «кривулька», «зубчики», «копаниці», «сонічко», «ружі» та інші за формою нагадують аналогічні давньослов'янські. Всі інші мотиви складніших форм виникли шляхом вдосконалення й збагачення традиційних мотивів, а деякі як творчі пошуки народних умільців. Це «ягідки», «косиці», «деревце», «кучері». Загалом гуцульський різьблений орнамент, вдало поєднуючи різноманітні мотиви, відзначається чіткістю, графічністю малюнка та точністю виконання.

Писанка входила у традиційну весняну обрядовість і була важливим засобом як родинно-побутової, так і сільськогосподарської магії. Писанки або сирі яйця (залежно від пори року) клали у фундамент в усіх чотирьох кутах будинку, як обереги від злих сил. Фарбовані «видутки» (порожня шкаралупа), нанизані вінком на нитку, завішували перед входом до стайні. Це мало запобігати худобу від хвороб. Такими ж різнокольоровими видутками обвішували перед великодніми святами плодові дерева, аби рясно родили, або якесь одне молоде дерево біля хати чисто для краси. Писанки були оберегами і від пожежі, їх перекидали через хату (щоб не горіла), шкаралупиння з писанок кидали в піч на тліючі вуглики, що мало запобігти удару блискавки. Тим же «цілющим» димом зі шкаралуп писанок обкурювали хворих людей чи тварин. Отже, писанки дуже цінувались як обереги від нещастя та хвороб.

Через те, що писанки несли певні символічні, магичні знаки, шкаралупа від них в уяві людей також набувала магичної сили і традиційно зберігалася до нової весни, а з її приходом була зразком для відтворення орнаментів при виготовленні нових писанок. Введення нових мотивів майстрами, які дотримувалися точності взірців, у давні часи було рідкісним і випадковим явищем. Ось чому ці традиційні регіональні особливості орнаменту збереглися із глибокої давнини до наших днів. Але поступово губився зміст певних символічних зображень, вони сприймалися мотивами декоративного розпису, майже позбавлені будь-якого магичного значення.

На лемківських писанках солярна орнаментация виступає у різноманітних формах. Це не тільки давні сонячні знаки: хрест, свастика, спіраль та ін., але й мотиви, близькі до зображення сонця, при цьому коло оточують прямі промені. Інколи мотив ускладнюється ще введенням додаткового кола та обрамленням усього мотиву крапками. Своєрідною інтерпретацією сонячного мотиву є центрична композиція, побудована з видовжених крапель-рисок, які вузькими кінцями сходяться до середини мотиву.

Давнім солярним символом виступає хрест, часом похилий. Іноді він має трикутні рамена або утворюється з крапок. Цей мотив у давніх слов'ян був знаком, що символізував зимове, весняне та літнє сонцестояння.

Важливим солярним символом є свастика – чотириніг («ламаний хрестик»), своїм походженням споріднений з хрестом, але відрізняється від нього загнутими кінцями, які створюють видимість обертового руху. У солярному циклі він символізував рух сонця по небу. На лемківських писанках чотириніг завжди має круто вигнуті спіралеподібні закінчення, часто закручені декілька разів. Мотив свастики на цьому терені пов'язували також з чоловічим началом у зовнішніх розписах лемківських хат. Свастика була своєрідним поминальним знаком, який малювали на дверях та міжвіконнях на згадку про померлих родичів чоловічої статі.

До ряду свастик і триквєтрів відноситься також мотив, який має форму латинської літери «S». На лемківських писанках він інколи набуває декоративного трактування, прикрашаючи поздовжні пояски.

Значно менше поширені на лемківських писанках, ніж у воскових розписах сусідньої Бойківщини, мотиви спіралей. Іноді спіральні завитки у певному ритмі цілковито обплітають своїми багаторядними закрутами усю поверхню писанки. Спіральні закрути у формі хвиль розміщені на поздовжніх і поперечних поясах писанок. Спіральний орнамент виник у землеробських племенах ще за часів неоліту як символічне зображення руху сонячного світла небосхилом, а також як символ водної стихії, хмар.

Крім солярних знаків, на лемківських писанках зустрічаються «гromові» знаки, зокрема, «кривульки»-зигзаги. Цей знак у давнину в орнаменті був символом блискавки, його відтворено на амулетах-топірцях, присвячених Перунові. Мотив зірки – «звізди» – також був досить поширеним у лемківській писанковій орнаментации. Як і солярні мотиви, він має свої коріння у мистецтві давніх слов'ян. У писанках цей мотив виступає у різних формах: шести- і восьмипроменевої зірки, часто подвійні і навіть потрійні концентричні зірки. Досить часто їх обрамляють кола або орнаментальні пояски. Зірки, звичайно, розміщують на бічних полях чи на кінцях яйця [6].

Ромб – орнаментальний мотив, який ще в епоху неоліту став ідеограмою родючості та землі. Ромби на лемківських писанках розміщуються стрічкою на екваторіальних поясах, займають бічні поля.

Вишивка – один з давніх і найбільш поширених видів народного декоративно-прикладного мистецтва. На Гуцульщині вишивки вирізняються різноманітністю композиційного вирішення – геометричних, іноді геометризо-

вано-рослинних мотивів та багатством колориту. Переважають з'єднані між собою видовжені ромби з філігранною розробкою форм. Їх доповнюють дрібні розети, хрестоподібні фігури, трикутники та інші мотиви. Вони щільно заповнюють стрічкові узорні площини, створюють складний ритмічний лад, який завдяки надміру діагональних ліній набуває динамізму. Кольорова гама базується на поєднанні яскравих контрастних барв — чорної, червоної, оранжевої, жовтої, синьої, голубої, фіолетової та зеленої. Найбільш вживаними техніками вишивки є «низинка», «кучерявий стіб», «хрестик», «стебнівка», «кіска», «поверхниця», «штапівка», «настилування», «обмітка».

На території Лемківщини поширені вишивки з переважанням рослинних мотивів. Це симетрично розташовані галузки з листків, квітів, пуп'янків. Подекуди трапляються стрічкові композиції з геометричних та стилізовано-рослинних мотивів. Кольорова гама стримана, побудована на поєднанні основної червоної барви з незначною кількістю темно-синьої або чорної. Іноді вони доповнюються зеленими, фіолетовими та жовтими кольорами. Найпоширеніші техніки: «стебнівка», «поза голкою», «ланцюговий стіб», «хрестик».

Традиційними для Бойківщини є стрічкові композиції, утворені провідним мотивом – ромбом та підпорядкованими йому квадратами, ламаними лініями, трикутниками, зубцями, розетами, напіврозетами тощо. Трапляються й сітчані композиції, в яких основні мотиви – ромб або квадрат утворюють прямокутну чи діагональну сітку, заповнену дрібнішими елементами (розетками, хрестиками, цятками тощо). Стилізовано-рослинний орнамент, утворений вазоновими мотивами, галузками з чотирьох, шести, восьмипелюсткових квітів, листочків та ін. Найбільш уживаними вважаються техніки: «стебнівка», «поверхниця», «гладь», «хрестик», «вирізування», «виколювання», «низинка» [3].

Висновки. Отже, первісне світосприйняття на генетичному рівні нашого народу передавалося крізь віки та покоління, вдосконалюючись і видозмінюючись. Цей багатовіковий життєвий досвід, народна пам'ять знаходила своє втілення у народному мистецтві, супроводжуючи людину у її щоденному житті та побуті у вигляді символів, знаків, візерунків.

У найдавніші часи люди намагалися прикрасити свої вироби примітивними малюнками, складаючи з них дивовижні орнаменти. Намагаючись зрозуміти навколишній світ, значення природних явищ, люди зображали сили і образи природи символічними знаками, вірячи, що так їм вдасться задобрити суворі до них стихії і залучити добрі природні дари і явища, отримати захист від нездоров'я та загибелі. Що б нового не творила кожна людина, вона завжди залишалась у межах художніх традицій того осередку, де працювала. Художня традиція – це стійка система творення образів, естетичних уявлень, історично сформованих у певному середовищі. В історичному аспекті відбувається постійний процес відновлення і розвитку традицій, але принципи, особливості художньої форми у мистецтві народу зберігаються віками. Народне мистецтво увібрало багатовіко-

вий історичний досвід народу, глибину художнього засвоєння дійсності, що зумовило правдивість образів, захоплюючу силу їхнього художнього узагальнення.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Антонович Є. А., Захарук-Чугай Р. В., Станкевич М. С. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – 271 с.
2. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської України. – К.: Мистецтво, 1986. – 454 с.
3. Закарпатські замки у легендах, переказах та літературних творах. /2-ге змінене та доповнене видання / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., істор. довідки, приміт. та слов. І. В. Хланти. – Ужгород: ТДВ «Патент», 2013. – 184 с.
4. Малова-Малкович П. М. З карпатських джерел: фольклорно-етнографічний нарис. – Чернівці: Місто, 2004. – 176 с.
5. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993. – 63 с.

ТВОРЧИСТЬ ТІБЕРІЯ СІЛЬВАШІ. ВПЛИВ НА РОЗВИТОК АБСТРАКТНОГО ЖИВОПИСУ В УКРАЇНІ

Владислав ГОРБУНОВ,
студент 4 курсу факультету дизайну та декоративно-прикладного мистецтва кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв, м. Ужгород

Науковий керівник:

О. І. СОПКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв, м. Ужгород

Постановка проблеми. Від кінця 1980-х мистецькі пошуки були спрямовані на опанування новими концептуальними парадигмами культури, які не лише трансформували, а подекуди й скасували усталені видово-жанрові рамки образотворчості та інспірували розвиток візуальних мистецтв. Важливе пошукове місце в новій мистецькій практиці відводилося нетрадиційним технікам та технологіям, які тлумачилися як активні дійові форми моделювання модерної творчості. Саме на прикладах робіт Т. Сільваші ми можемо осягнути зміну масштабів та смислового контексту абстракції в межах ХХ ст. до сьогодення, через порівняльну характеристику його творів.

Метою роботи є осмислення художніх та пластичних особливостей творів напрямку абстракціонізму творчості Т.Сільваші, а також дослідження як історичних фрагментів розвитку абстракціонізму, так і його сучасних витоків на прикладах творів митця.

Виклад основного матеріалу. Український живописець Т. Сільваші від початку вражав неординарністю своїх полотен на тлі образно-стильового пошуку творчої молоді початку 80-х років. Т. Сільваші репрезентує тип художника-аналітика, схильного до міркування та умовиводу. Саме логічне начало сприяє народженню художньої емоції. Тиберій Сільваші у виході свого живопису з полотна на стіну чи стелю доводить, що «живопис у парадигмі постмодернізму залишається активним інструментом. Він унаочнює нові перевтілення одвічного діалогу між живописцем і кольором. Колір у просторі викликає низку несподіваних асоціацій. Останнє 20-річчя ХХ ст. стає періодом творчої розквітості, що звела нанівець штучно нав'язане мистецтво. Водночас це період продукування нових смаків та уподобань, попит на які реалізується в творчості сучасних митців. Для творчої людини завжди існувало поняття про реальний час особистої творчості та про позачасове життя мистецтва. «Час і простір як основні форми існування матерії, а також час як форма розвитку життя стали для Т. Сільваші предметом спеціального творчого ви-

вчення». У формах образотворчого мистецтва художник намагається осмислити основи філософії. Після поїздки до Середньої Азії було створено «Червоний ранок», «Два мінарети», «Хіва. В домі свято». У цих роботах митець зміг наблизитись до живописного втілення міфологічного часу. Підставою для виконання твору зі складним філософським змістом може, на думку автора, служити будь-яка буденна подія. «Аналітичність мислення Т. Сільваші несе в собі диференційоване сприйняття часу: космічний простір-час (віковічне) і реальний вимір часу (подієве)», тобто час «реальний» і час «астральний». Митець бачить час героєм своїх творів. Саме ця особливість пошуку вносить нову рису, своєрідний погляд на проблему відтворення часу [1, с. 346-385].

Покоління живописців межі 80-х – 90-х визначальними стають живописно-пластичні тенденції (під пластикою в живопису розуміється один з результатів інтелектуального тлумачення будь-якого об'єкта ідеального чи реального світу як предмета візуалізації). Підкреслено, що з перенесенням уваги до живописно-пластичних пошуків намітилась тенденція до поступового відходу, а з часом і заперечення сюжетної лінії. Однак, художникам початку 90-х властива непослідовність використання абстрактних концептів. Для тих, хто дозволяв собі «розкіш змінюватися» (О. Бабак, М. Гейко, О. Єсюнін, М. Жуков, О. Литвиненко, М. Малишко, О. Петрова, Є. Рахманін та ін), «абстрактність» стала не самоціллю, а однією з радикальних форм мистецького мислення. Однак творчість інших (М. Кривенко, А. Криволап, П. Лебединець, Т. Сільваші, В. Стрельников, В. Цюпко, Ю. Шеїн, І. Янович та ін.) знаходилась чи не виключно у річищі нефігуративу. Для них нефігуратив – це «чистий живопис», магічний спосіб мистецького пізнання, енергетичне очищення на шляху до Таїни, рух до Чистої Ідеї тощо. В даному контексті «чистий живопис» спирається на традиції європейського колоризму, абстрактного живопису, а також до традицій східного живопису (китайського, японського). Саме цими колоритами були насичені як перші, так і подальші виставки/роботи Тіберія Сільваші. Адже пошук того «істинного», а позаяк і «чистого» він ніколи не полишав. Залежність від кольору, служіння йому не обтяжливі, саме в цьому кожен з авторів бачить власну автентичність. У стані занурення в живописну матерію фіксується мить психологічного переходу з реального у надреальний простір. З фізичного акту накладання фарби, з часу як процесу письма та з контакту із кольоровими збудниками народжується твір – йому немає аналогів у світі фізичних сутностей.

Внаслідок узагальнення теоретичних здобутків зарубіжних та вітчизняних науковців та аналізу нефігуративних творів проведено систематизацію напрямів вітчизняного нефігуративу, в результаті якої в нефігуративній творчості 90-х виокремлено: інтуїтивно – експресивний, провокативно-асоціативний та модульно-пластичний напрями; раціонально – конструктивну та метафізичну «абстракції» та ненаративний живопис.

Вказується, що концепція ненаративності була сформована у теоретичних та практичних розробках Т. Сільваші та проявилася в практиці худо-

жників «Живописного заповідника» та їхніх однодумців. На початку 90-х концепція «ненаративності» в живописі, на відміну від «мімесису», коли об'єктом мистецтва були оточуюча природа, людські страждання (і саме таку «сукупність засобів, якими досягається їхній контакт з усім, що є цікавим в людському бутті» (Х. Ортега-і-Гасет), більшість і розуміла мистецтвом), стала так званим «нарративом свободи». Для живопису, який на початку 90-х ще не остаточно відійшов від «радянського міфу», концепція ненаративності дала перспективу існування у вільному від соціальних та загально-умоглядних умовностей "відкритому" просторі, та вивільнила творчість від «наратора», який, за висловом Г. Гадамера, «наче божественне око, утаємничившись, спостерігав за тим, що відбувається». У нефігуративі 90-х, на кшталт кращих традицій абстрактної творчості, автора знову приваблює *natura naturans*, яка стає об'єктом мистецтва [2].

Першим оприлюдненням концепції ненаративності став проект «Ненаративний живопис» (куратори О. Титаренко та Т. Сільваші, 1996, м. Київ), до участі в якому запросили О. Бабака, М. Гейка, А. Криволапа, М. Кривенка, В. Цюпка, В. Бажая, Т. Табака. В представлених творах живописці прагнули втілення «істини» виключно засобами «живопису як такого». Ненаративність, зрікаючись відтворювати будь-що крім самого живопису, постає як «сама реальність». Вона, будучи свого роду «есенцією живопису», є однією з гранично суб'єктивних версій самоідентифікації живопису як такого.

Далі доведено, що, виникнувши внаслідок розвитку ейдетичного мистецтва у пошуках «чистого» живопису, концепція ненаративності спричинила зрушення в теоретичній царині образотворчості, та найбільш активного розвитку в середині 90-х набула в творчості київських живописців Т. Сільваші, А. Криволапа, М. Кривенка, М. Гейка, О. Бабака та П. Лебединця, а серед представників інших регіональних шкіл – в окремих творах одеситів В. Цюпка, О. Стівбура, В. Сада, львів'янина В. Бажая та ужгородця Т. Табака. На основі проведеного структурно-стилістичного аналізу творів кожного із згаданих мистців зроблено висновок, що їх творчість не вписується в межі єдиної стилістики. Проте, поруч із яскравими індивідуальними рисами в ній містяться типологічні концепти ненаративності як системи мислення та почування [3].

Зокрема, доводиться, що в концепції ненаративності колір – «креативний первень» метафізики живопису (Т. Сільваші) – поєднує в собі есенційність (розуміння кольору як «відчуття», а не бачення його лише як матеріальної фарби) і енергійність (вплив кольорових хвиль на емоційний стан людини). Він постає тією епістемологічною метафорою, що визначає специфіку ненаративності, оскільки хроматичні категорії, які для традиційного репрезентативного живопису не є такими, що визначають його головну сутність (змістовність), в ненаративності стають основною семіотичною цінністю. Окрім власне колористичних характеристик живопису, важливими складовими художньої мови ненаративного живопису є динаміка мазка та щільність і тактильні якості фарб як носіїв самостійності пластичної якості.

Абстракціонізм заперечував сталість міметичного мистецтвотворення попередніх епох. Нонконформістський нефігуратив ігнорував догми соцреалізму та чинив опір радянській мистецькій системі. Реактивація нефігуративного живопису на початку 90-х остаточно спростувала рештки соцреалізму [4].

Висновки. У полотнах Т. Сільваші присутній головний «кольоровий вектор», що спрямовує його живописні гармонії, обумовлює побудову і «точку відліку» в колориті. Тіберій Сільваші залишає власний слід в історії сучасного живопису, ставши клапаном «нової хвилі», яка допомогла надихнути мистецтво новою силою. Він спромігся підштовхнути силенну купу молодих митців на втілення чогось нового, чогось чистого. Завдяки йому, та його однодумцям, після соцреалізму абстракція, та нефігуративний живопис, наповнилися новими ідеями та сенсом.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. Шевнюк О. Л. Історія мистецтв [Текст]: навч. посіб. / Шевнюк Олена Леонідівна. – Київ: Освіта України, 2015. – 451 с. : іл.

2. Мархайчук Н. Вплив змін, що відбулися в мистецькому мисленні вітчизняних живописців, на становлення нефігуративного дискурсу (кінець 80-х – початок 90-х) // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, 2003. – № 3. – С. 46 – 60.

3. Український авангард. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4

4. Абстракціонізм. – [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC>

ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ПСИХОЛОГІЮ ЛЮДИНИ: ЛОГОТИП КАВ'ЯРЕНЬ УЖГОРОДА

Юлія БУРЯ,
*студентка 4 курсу
факультету дизайну та декора-
тивно-прикладного мистецтва
кафедри дизайну
Закарпатської академії мистецтв,
м. Ужгород*

Науковий керівник:

С. О. БУНДА,
*кандидат фізико-математичних на-
ук, доцент, завідувач кафедри
сучасних інформаційних технологій
та веб-дизайну Закарпатської
академії мистецтв,
м. Ужгород*

Актуальність теми зумовлена культурологічними, психологічними, та мистецтвознавчими чинниками, які вказують на необхідність усвідомлення культури та впливу кольору на життя людини. Прояви сприйняття кольору в усіх аспектах сучасної соціокультурної діяльності вказують на його багаторівневність, складність і суперечливість. Колір став специфічною системою світосприйняття і світовідчуття, яка створює свою модель світу і людини, деформує принципи культуротворчої діяльності.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі кольору та локальному аналізі логотипів міста Ужгорода, а також у виявленні закономірностей проявів кольору за допомогою експериментів.

Виклад основного матеріалу. У всі часи люди припускали, що колір певним чином впливає на їхнє здоров'я. Найчастіше вагомий внесок в наш настрій і самопочуття вносять, так звані, колірні складові. Вперше спробу систематизувати значення окремих кольорів почав І.-В. Гете. Так, жовтий колір створює тепле враження й створює добросердий настрій. Синій він вважав кольором тіні – холодним і темним.

Тому сині об'єкти здаються більш віддаленими. Червоному приписується серйозність і гідність, але також грація й принадність. При цьому Гете мав на увазі тільки чисті кольори й практично не враховував ні особливостей сприймаючої їхньої людини, ні контексту сприйняття.

Нижче ми розглянемо кольори, які використовуються у маркетингу, які відомі бренди вони презентують та сприйняття їх людьми.

Фіолетовий – вторинний колір, демонструє царственість, багатство, успіх, мудрість, багато царів носили фіолетовий одяг. У маркетингі використовується в продуктах для краси та омолодження, а також, щоб втішити та заспокоїти. Фіолетовий колір використовується у таких відомих марок, як Яхо, Вонка, SYFY.

Зелений – вторинний колір, який символізує здоров'я, спокій, означає природу. У маркетингу використовується для розслаблення, асоціюється з багатством, довгий час був символом плодороддя. Компанії: Старбакс, Ені-мал Пленет, Тропікана, Андроїд

Синій асоціюється з водою, миром, стримує апетит, підвищує працездатність, використовується в офісах. У маркетингу використовується у корпоративному бізнесі, через продуктивність і достатню нейтральність. Є кольором у логотипах таких компаній Твітер, Скайп, Вімео, Фейсбук, Ворд, Орео, Волмарт.

Оранжевий ентузіазм, демонструє тепло, показує обачність, маркетинг виражає агресію, демонструє призив до дії: купити, продати, підписатися, орієнтований на імпульсивних покупців. Бренд: веселий, доброзичливий, впевнений. Амазон, Фанта, Нікелодіон, Фаерфокс, Повер Поїнт.

Жовтий – основний колір покращує працездатність, життєрадісність, теплоту, стимулює нервову систему, спілкування. Представляє оптимізм, молодість, демонструє ясність. Ікея, Нешенел Джеографік, Макдональдс, Шелл, Нікон, Кат застосовують цей колір.

Червоний – основний колір, викликає сильні емоції, підвищує пристрасть, стимулює емоції, використовується для імпульсивності, Нетфлікс, Тайм, Лего, Ютуб, Лейс, Хайенс, Кока-кола, Тойота, Н&М.

Проведений нами аналіз логотипів кав'ярень міста Ужгорода включає у себе наступні заклади:

«Eat me safe» – заклад у стилі вітальні 1950-1960-их років. А ці роки надзвичайно насичені. Тому й логотип відповідає цим стандартам. Поєднання червоних та синіх кольорів привертає увагу відвідувачів. Використання червоного кольору в рекламі і маркетингу ідеально підходить для бізнесу в сфері продуктів харчування, а синій розслабляє і викликає відчуття спокою й умиротворення. Його використання в просуванні товарів і послуг покликана викликати у людини такі асоціації: надійність; стабільність; безпека; відповідальність.

«Kredenc». Логотип кафе поєднує в собі пастельні відтінки червоного фіолетового, синього, жовтого зеленого. Логотип Львівської майстерні шоколаду містить лише шоколадний колір, який повністю відповідає основній продукції кав'ярні

«Мокасол» поєднує зелений, білий та коричневий кольори. Зелений колір в психології асоціюється з природою, спокоєм, свіжістю і здоров'ям.

«Маффіні кафе» поєднує теплий оранжевий та холодний синій кольори. Оранжевий асоціюється з енергією, а синій несе спокій.

«Shtefanyo V&V» поєднує коричневий та золотий кольори. Коричневий – колір шоколаду, а золотий означає вишуканість, пишність, багатство.

Логотип «Voto art-safe» виконаний у локальних холодних кольорах, синій колір асоціюється з небом, водою, морем, океаном.

Уже давно доведено психологами, що певні кольори і відтінки можуть не тільки змінювати настрій, але і загальний стан здоров'я людини.

Колір, насамперед, впливає на емоції людини. Психологи стверджують, що 80% впливу кольору обробляється нервовою системою і тільки решта 20% – зоровою. Природно, що дуже важливо скласти правильне колірне оформлення аудиторії. Те, що яскраві, насичені кольори привертають увагу, це зрозуміло, але який колір допомагає нам зосередитися і сконцентруватися на роботі і навчанні? Для того, щоб знайти відповідь на це питання, нами було проведено тест серед студентів, мета якого полягала у встановленні відповідності між кольорами та діями. Отже, було обрано стандартні кольори: синій, червоний, жовтий, білий, зелений; і дії: навчатися, відпочивати, провести свято, їсти, сперечатися, сваритися.

Люди віддають перевагу відпочивати і їсти у зеленому кольорі.

Зелений приємний для зору. Зеленому кольору віддають перевагу люди впевнені у собі, які прагнуть до стійкого положення в суспільстві. Позитивно впливає на апетит, сон, очі. Знімає фізичне і розумове напруження, нормалізує тиск, лікує мігрень. Дає відчуття спокою, але цей колір зароджує ревності і егоїзм.

За результатами тесту, студенти хотіли б їсти, робити уроки і провести свято у жовтому кольорі.

Жовтий колір Сонця, що випромінює тепло, енергію, життя. Людям, що вибирають цей колір, властиві спонтанність у вчинках, веселість, вони чутливі, щедрі, відчувають смак життя, володіють наполегливістю і великим терпінням. Уміють плідно працювати. Позитивні характеристики кольору – оригінальність, впевненість, кмітливість, гнучкість. Благотворно лікує органи травлення і печінку. Посилює апетит. Негативні характеристики – сарказм, віроломство.

За результатами тесту, в червоному кольорі – можна переважно сваритися і провести свято. Червоний колір збуджує, енергійний, тривожний. У позитивному сенсі він уособлює лідерство, любов, піднімає енергетичний потенціал. Любителі цього кольору – лідери, люди пристрасні, життєлюбні, фізично розвинені і активні. Не рекомендується людям нервовим, дратівливим. Заперечення червоного може говорити про фізичне виснаження.

У білому кольорі студенти дуже хотіли б вчитися.

Білий – символ абсолютної чистоти, непорочності, очищення і сили. Характеризує відсутність перешкод, самовіддачі, справедливості. Переважання білого позначається негативно – навіває нудьгу, відчуженість і розчарування. Зате управляє ендокринною системою, позитивно впливає на зір. Любителі цього кольору в більшості релігійні, з розвинутою уявою, дуже мрійливі.

У синьому кольорі учні хотіли б відпочивати.

Синій колір діє заспокійливо. Добре впливає на активність життєвих процесів, заспокоює негативні емоції. Це колір флегматиків. Позитивні сторони синього – організованість, піднесення духу, знижує втому від розумової роботи. Сприяє загоєнню ран, зупинки кровотечі, послаблює біль. Негативні – фанатизм і підпорядкованість. Наганяє печаль, знижує апетит.

Висновки. Колір впливає на наше сприйняття продуктів харчування. Вплив кольору доведено науково: кольори впливають на людей не тільки психологічно, а й фізіологічно. Колір впливає на наш настрій, а також на сприйняття температури або відстані. Сприйняття кольору – це чуттєвий досвід і тому дуже індивідуальний. З цієї причини ми бачимо і сприймаємо кольори по-різному.

ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1. *Артем'єва Е. Ю.* Основи психології суб'єктивної семантики. М.: Зміст, 1999. – 350 с.
2. *Базима Б. А., Густяков Н. А.* О цветовом выборе как индикаторе эмоциональных состояний в процессе решения малых творческих задач //Вестник ХГУ. Харьков, 1988. N 320. с. 22-25. <http://www.colorpsy.boom.ru/Think3.htm>
3. *Беспалько И. Г.* О соотношении между цветовыми порогами, соматотипом и эмоциональным состоянием //Математические методы в психиатрии и неврологии. – Л., 1972. – С. 176-178.
4. *Дерибере М.* Цвет в жизни и деятельности человека. М., 1965.
5. *Зайцев В. П., Айвазян Т. А., Таравкова И. А.* и др. Изучение диагностических возможностей цветового теста у больных сердечно-сосудистыми заболеваниями. // Психологический журнал, 1989. – Т. 10. – № 3. – С. 106-110.
6. *Руденко В. Е.* Цвет-эмоции-личность //Диагностика психических состояний в норме и патологии. – Л., 1980. – С. 107-115.
7. *Эткинд А. М.* Цветовой тест отношений и его применение в исследовании больных невротами // Социально-психологические исследования в психоневрологии. – Л., 1980. – С. 110-114.

ЗМІСТ

ПРОГРАМА

IV Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «МИСТЕЦТВО ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМИ, ПОСТАТІ, ПЕРСПЕКТИВИ»	4
--	---

РІШЕННЯ

IV Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «МИСТЕЦТВО ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМИ, ПОСТАТІ, ПЕРСПЕКТИВИ»	17
--	----

Катерина ШЕЛЕВИЦЬКА.

ЕКСПОЗИЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У ЕНВАЙРОНМЕНТ-ПРОСТОРІ.....	18
--	----

Ольвія БІГАН.

ДО ПИТАННЯ ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОЇ І НОВОЇ ЗАБУДОВИ В ІСТОРИЧНИХ МІСТАХ УКРАЇНИ.....	23
---	----

Наталія КОВЧАР.

ІСТОРИЯ ДИЗАЙНУ ДВЕРНИХ ЗАМКІВ ТА РУЧОК.....	27
--	----

Ольга НАГІРНЯК.

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	32
--	----

Валентин БАЛАГУР.

ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО: МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ.....	35
--	----

Рената МАСЛЯНКО.

АУТСАЙДЕР-АРТ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО. МІСЦЕ МЕНТАЛЬНО ХВОРИХ У СИСТЕМІ АУТСАЙДЕР-АРТУ.....	38
---	----

Тетяна МАЧЕХІНА.

МИТЕЦЬ АНАТОЛІЙ ГАВРИЛОВИЧ БОНДАРЕНКО: ТВОРЧИЙ ДОРОБОК.....	41
--	----

Андріана ЛАГУТА.

ВПЛИВ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ ХІХ-ХХ ст. НА ДИЗАЙН ІГРОВИХ КАРТ.....	45
--	----

Олександра СТОРОЖУК. АРХІТЕКТУРНА БІОНІКА В РОБОТАХ АНТОНІО ГАУДІ.....	49
Іван АПРИШКО. ХОЛОДНА ЗБРОЯ КОЗАКІВ ЧАСІВ ГЕТЬМАНЩИНИ.....	55
Марія НАУМЕНКО. ОЗДОБЛЕННЯ СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРІВ ЗА ДОПОМОГОЮ БАРЕЛЬЄФУ.....	58
Єлизавета РОЙ. У ПОШУКАХ СТИЛЮ: ЯКІВ ГНІЗДОВСЬКИЙ.....	61
Антон ФІЛЬ. СТРІТ-АРТ ЯК ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	65
Вероніка ШИШОЛА. ТРАДИЦІЇ КЕРАМІЧНОГО ВИРОБНИЦТВА НА ЗАКАРПАТТІ ЯК ЕЛЕМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ.....	67
Мирослава КОСТЬО. ЕЛЕМЕНТИ МІФОЛОГІЧНИХ ВІРУВАНЬ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ.....	72
Владислав ГОРБУНОВ. ТВОРЧІСТЬ ТІБЕРІЯ СІЛЬВАШІ. ВПЛИВ НА РОЗВИТОК АБСТРАКТНОГО ЖИВОПИСУ В УКРАЇНІ	78
Юлія БУРЯ. ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ПСИХОЛОГІЮ ЛЮДИНИ: ЛОГОТИП КАВ'ЯРЕНЬ УЖГОРОДА.....	82

Наукове видання

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ
IV Всеукраїнської
науково-практичної студентської конференції
«МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ:
ПРОБЛЕМИ, ПОСТАТІ, ПЕРСПЕКТИВИ»**

Ужгород, 22-23 березня

Редактор Оксана Гаврош
Художньо-технічна редакція Івана Ребрика
Комп'ютерна верстка Андрія Ребрика

Підписано до друку 30.01.2018.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Облік.-вид. арк. 4,0. Замовлення № 13.
Наклад 350 прим.

МПП «Гражда»
Свідоцтво про державну реєстрацію видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія 3т № 22 від 1 вересня 2005 р.
88000, м. Ужгород, вул. Орлина, 1, т./факс (0312) 61-51-81

Т 40 **Тези** доповідей IV Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції «Мистецтво ХХ-ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи» (Ужгород, 22-23 березня 2017 р.)/ Ред. рада: Небесник І. І. та ін. – Ужгород: Гражда, 2018. – 88 с.

Видання склали тези доповідей учасників IV Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції «Мистецтво ХХ-ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи» (Ужгород, 22-23 березня 2017 р.), проведеної в Закарпатській академії мистецтв.

ББК 85.103(4УКР)