ЗАКАРПАТСЬКА
АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ЗАКАРПАТСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

НАУКОВО-МИСТЕЦЬКІ СТУДЕНТСЬКІ ЗАПИСКИ

УЖГОРОД

2020

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ЗАКАРПАТСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

НАУКОВО-МИСТЕЦЬКІ СТУДЕНТСЬКІ ЗАПИСКИ

УЖГОРОД 2020

УДК 477.87:161.2:7.047

Видання склали тези магістерських студентських наукових робіт, виконані в Закарпатській академії мистецтв протягом 2020 року, в яких висвітлюються актуальні питання образотворчого мистецтва та дизайну.

РЕДАКЦІЙНА РАДА:

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

Наталія РЕБРИК – заступниця голови, проректорка Закарпатської академії мистецтв, кандидатка філологічних наук

Анна БОКШАН – проректорка Закарпатської академії мистецтв

Аліна ВОЛОЩУК – завідувачка кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв, доцентка, кандидатка педагогічних наук

Одарка СОПКО – доцентка, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри дизайну Закарпатської академії мистецтв

Наталія ДОЧИНЕЦЬ – доцентка Закарпатської академії мистецтв, кандидатка економічних наук, доцентка

Оксана ГАВРОШ – доцентка кафедри культури і соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв, кандидатка мистецтвознавства

Марина СОФІЛКАНИЧ – викладачка к-ри культури і соціально-гуманітарних дисциплін Закарпатської академії мистецтв

Катерина ФІЛЬЧЕНКО – голова студентської ради Закарпатської академії мистецтв

Анастасія КОВАЧ – голова наукового студентського товариства Закарпатської академії мистецтв

Рецензенти:
М. В. **Приймич,** доцент, доктор мистецтвознавства
Г. В. **Шумицька,** доцентка, кандидатка філологічних наук

Друкується за ухвалою Вченої ради Закарпатської академії мистецтв. Протокол №3 від 29 жовтня 2020 р.

© Закарпатська академія мистецтв, 2020

ЗМІСТ

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНІ: СУЧАСНІ ПРИКЛАДИ ВИКОРИСТАННЯ В ОСВІТІ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
Вероніка-Катерина ВЕРЕШ 4

ВОЛВЕЛИ ЯК ОДИН З РАННІХ ЕТАПІВ РОЗВИТКУ РУХОМИХ КНИЖОК
Юрій ДУРДИНЕЦЬ 8

КОЛАЖ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
Паола ПОЛУДЕННА 12

ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНСЬКИХ ФОТОКНИГ ПІСЛЯ РОЗПАДУ СРСР (1991–2000 РР.)
Роберт ДОВГАНИЧ 15

СТАНОВЛЕННЯ АЙДЕНТИКИ КЛУБІВ ПРЕМ'ЄР-ЛІГИ УКРАЇНИ
Дарина ЖЕЛЕМ 19

ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКІВ-АУТСАЙДЕРІВ: «БОЖЕВІЛЬНИЙ» МІФ ОЛЕГА МІТАСОВА
Андрій ІСАЙСЬКИЙ 24

ПЕРЕДУМОВИ АКТИВІЗАЦІЇ ТА РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ І ПОЛОВИНИ ХХ СТ.
Оксана ДОВГАНИЧ 28

ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ В М. УЖГОРОД НА МЕЖІ XIX–XX СТ.
Наталія СТЕБЛАК 33

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ БЛАГОУСТРОЮ І ОЗЕЛЕНЕННЯ В ПРОЕКТУВАННІ МОЛОДІЖНОГО ТАБОРУ НА ЗАКАРПАТТІ
Наталія ФОГАШ 37

ОСОБЛИВОСТІ ЕЛЕМЕНТІВ ФІРМОВОГО СТИЛЮ КАВ'ЯРЕНЬ УЖГОРОДА: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЕЛЕМЕНТІВ ФІРМОВОГО СТИЛЮ З КОНДИТЕРСЬКИМИ ЄВРОПИ
Аліна ЧЕГІЛЬ 41

МЕРЕЖА КІНОТЕАТРІВ УЖГОРОДА: МИНУЛЕ, СЬОГОДЕННЯ, МАЙБУТНЄ
Мар'яна ТРІФАН 45

ІСТОРІЯ ЖУПИ МАРАМАРОШ ТА ЦЕРКОВНЕ ДЕРЕВ'ЯНЕ БУДІВНИЦТВО НА ЇЇ ТЕРИТОРІЇ
Інесса-Сімона БОРКА 50

УДК 37.091.3:004](477)

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНІ: СУЧАСНІ ПРИКЛАДИ ВИКОРИСТАННЯ В ОСВІТІ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Вероніка-Катерина ВЕРЕШ
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Сопко Одарка Іванівна
доцентка, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Віртуальна реальність (ВР) – це не світ, що існує, змодельований технічними засобами, в якому створюється ілюзія присутності користувача. За допомогою систем та інструментів віртуальної реальності людина, занурюється в штучно створений світ і спроможна виконувати будь-які дії та взаємодіяти з віртуальними та реальними об'єктами та суб'єктами. ВР пройшла доволі довгий час різних випробувань, проте стадія розвитку все ще триває. Інструменти та технології ВР в Україні ще не є достатньо розповсюдженими, а коло їх застосувань ще потребує додаткового дослідження на предмет доцільності використання у різних сферах

Виклад основного матеріалу. В Україні технології, пов'язані із віртуальною реальністю, є відносно новим явищем. Існує низка проблем, які заважають впроваджувати технології віртуальної та доповненої реальності на території України. Однією з них є доступність україномовного ВР-контенту, в тому числі й для проведення повноцінних інтерактивних уроків для користувачів та розробників, які хочуть створювати для цієї платформи.Особливо це стосується доступності розробки для шкіл та навчальних закладів.

З іншого боку, кількість молодих спеціалістів у закладах, наприклад, не перевищує й 20%, а це означає, що потрібно працювати над оновленням методик навчання та підвищенням кваліфікації вчителів старшого покоління [7]. Мала кількість практичних та лабораторних уроків сприяє враженню застарілої не прогресивної системи викладання. Щодо музеїв чи бібліотек, то в них теж не впроваджують нових методів для покращення якості наданих послуг.

Пропри всі труднощі, Україна робить успішні спроби впровадити ВР у вузькоспеціалізовані сфери освіти. Наприклад, у 2018 році у львівських школах учителі разом з учнями перевірили на собі роботу ВР-пристроїв завдяки компанії SensoramaLab. Кілька київських бібліотек, у тому числі імені Тичини та імені Чуковського, придбали окуляри ВР й відповідне навчальне програмне забезпечення для використання у навчальних та демонстраційних цілях. Після одного дня тесту, 250 учнів з різних шкіл спробували на власному досвіді цю технологію та після успішності випробовування, була висунута ідея обладнати навчальні заклади шоломами ВР, за допомогою яких планувалось підвищити якість навчання у закладах [7; 8]. У січні того ж року окуляри та програмне забезпечення для навчання у ВР з'явилися в п'яти київських бібліотеках (ім. Костомарова, ім. Тичини, «Світильник», ім. Валі Котика і ім. Чуковського). Щоправда, якщо школи цікавляться шоломами фірми Gear VR, які працюють у парі зі смартфоном і наразі є найпопулярнішими ВР-пристроями у світі, то у бібліотек запит інший: пристрій all-in-one, шолом PicoVR, який значно дешевший та автономніший.

Для пристроїв, що використовують ВР, основною проблемою є доступність контенту. Багато відеосервісів вже містять досить велику кількість адаптованого відео, але, на такому пристрої як PicoVR існує складність з його завантаженням, продиктована його програмним забезпеченням. Існує також варіант прямого завантаження, але він не є законним через порушення авторських прав. Тому фірма-виробник цього шолому SensoramaLab працює над власним програмним рішенням, що дозволить відтворювати відео зі сторонніх ресурсів, зберігаючи тим самим авторські права першоджерела [7; 8].

Коли йдеться про будь-який віртуальний продукт, то перше питання, яке підіймається – це контент, внутрішнє наповнення, інформаційна цінність продукту. Стосовно навчального застосування, важливо брати до уваги програму Міністерства освіти, а також враховувати ціну створення цього контенту. Наразі, у світі вже є певний набір додатків, які можуть бути використані в школі й позашкільних закладах, в тому числі й в Україні, за умови знання англійської. Наприклад, Google Expeditions – це безліч уроків у відкритому доступі, створених зусиллями команди Alphabet. У них присутні віртуальні прогулянки музеями, а також візуальна база матеріалів на тему біології, астрономії та інших [7].

У додатку MELScience, наприклад, існує можливість ознайомитися з молекулярною хімією. У Labster Virtual Laboratory зібрано матеріали з різних природничих дисциплін, яких немає у широкому доступі, але які доступні

всередині застосунку. У ВР на уроках хімії, наприклад, за допомогою таких застосунків можна проводити лабораторні та одразу бачити результат, що дає можливість поглибити свої знання з цього предмету. Що стосується іншого програмного забезпечення, то на Alchemy VR зібрано панорами різних місць, куди не можливо або важко потрапити в реальному житті. Це Великий бар'єрний риф, космічна станція, джунглі Амазонки та інші, не менш важкодоступні локації [7].

Стверджувати, що в Україні зовсім не займаються темою створення ВР-продуктів не є вірним. Фонд Івана Франка за підтримки Українського культурного фонду взявся на початку 2020 року взялись за оцифрування культурної спадщини та побуту письменника, аби розширити аудиторію і перейти від класичного до інноваційного музею з точки зору візуалізації та інформативності. До панорам і цифрових копій експонатів було розроблено описи й аудіо записи. Процес закінчився у жовтні 2020 року і результати було розміщено на інтерактивному вебресурсі, де аудіо гід супроводжує глядача, розповідаючи про біографію та творчість митця [10].

Також, варто згадати ще одну організацію, яка займається просуванням та популяризацією ВР в Україні – aDDDitive, які організовують хакатони, зустрічі і конференції, на яких збираються експерти та ентузіасти в галузі ВР та технологій. З 2015 року вони входять в оргкомітет найбільшої в Україні ІТ — конференції iForum, у рамках якої організовують виставку hi-tech-проектів «Місто Майбутнього». Такі проєкти проходять відбір та спеціальний тест на інтерактивність [8].

Декілька проєктів, які були на виставці «Місто Майбутнього»:

- Limelite 360 discoVR. Він займається фільмуванням й обробкою сферичного відео. На виході виходить відео, в якому користувач сам вибирає, куди йому дивитися. Нещодавно вони закінчили проєкт із Samsung із фільмування документального фільму про будівництво навколо саркофага для 4-го енергоблока ЧАЕС і продемонстрували якісну інсталяцію в «Музеї Новин» на «Мистецькому Арсеналі» [8].
- Pixelated Realities, який займається скануванням реальності і створенням інтерактивних «телепортів», а також допомагає створювати точні копії архітектурної спадщини. Наприклад, дача Докса в Одесі до її знесення, древні вулиці Києва під Поштовою площею та інші [8; 9].
- Industrial VR, який показує найцікавіші інженерні досягнення людства та їх принципи роботи. Вже існує «освітній тур» дамбою Гувера (США) та АЕС Фукусіма (Японія) [8].
- У Миколаївському художньому музеї ім. В.В. Верещагіна зацифровують твори у різних графічних техніках, створені з XVIII – до середини XX століття. Це роботи Сєрова, Бенуа, Рєпіна, Айвазовського, Шишкіна та Верещагіна, Наразі вже зацифрована та каталогізована більша частина експонатів [1; 8; 11; 12].

Також у рамках «Міста Майбутнього» були створені віртуальні тури містами та містечками Полтавської області – Миргородом, Лубнами, Решетилівкою, Опішнєю, Великими Сорочинцями та Диканькою [2; 8]. У Рівненській області є можливість помандрувати у віртуальному музеї князів Острозьких та поглянути на 20 рідкісних експонатів XIV-XVII століття [3]. Архітектурна пам'ятка Маріуполя, центр «Вежа», а також алеї реконструйованого Театрального скверу також доступні у ВР-форматі [4; 31]. Цей список доповнює Софійський собор [5], Дрогобицька синагога [6] та багато інших пам'яток історико-архітектурної спадщини.

Висновки. В Україні технології, пов'язані із віртуальною реальністю, поступово інтегруються в навчальний та культурний контекст. Існує низка проблем, які заважають цьому процесу активно розвиватися. Однією з них є доступність україномовного ВР-контенту, в тому числі й для проведення повноцінних інтерактивних уроків для користувачів та розробників, які хочуть створювати для цієї платформи. Особливо це стосується доступності розробки для шкіл та навчальних закладів. Не зважаючи на це, існують ініціативи Українського культурного фонду та «Міста Майбутнього», які завдяки своїй активній роботі збільшують доступність ВР до кінцевого користувача та сприяють її популяризації.

Список використаних джерел та літератури:

1. У Миколаївському художньому музеї ім. В.В. Верещагіна оцифровують музейні експонати і на їхній основі створюють 3D-моделі. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3066857-u-mikolaevi-stvoruut-3dmodeli-muzejnih-eksponativ.html
2. Полтава під час карантину та самоізоляції радить здійснювати віртуальні подорожі до міста та тутешніх музеїв. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2903319-poltava-proponue-virtualni-vidvidini-muzeiv.html
3. У Рівненській області в період карантину є можливість помандрувати історичними епохами минулого у віртуальному музеї спадщини князів Острозьких. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3018243-rivnensina-klice-na-ekskursiu-virtualnim-muzeem-spadsini-knaziv-ostrozkih.html
4. У Маріуполі всім охочим запропонували під час карантину побувати на п'яти онлайн-екскурсіях містом за допомогою сучасних технологій. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2901331-veza-ta-vitrazi-filarmonii-mariupol-poklikav-na-virtualni-ekskursii.html
5. Для Софійського собору розробили 3D-тур. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2866052-dla-sofijskogo-soboru-rozrobili-3dtur.html
6. Дрогобицьку синагогу відтепер можна відвідати віртуально. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2865171-drogobicku-sinagogu-vidteper-mozna-vidvidati-virtualno.html
7. Віртуальна та доповнена реальність: як нові технології надихають вчитися. URL: https://osvitoria.media/opinions/virtualna-ta-dopovnena-realnist-yakoyu-mozhe-buty-suchasna-osvita/
8. Точка зору: в Україні величезний потенціал для розвитку віртуальної реальності. URL: https://techtoday.in.ua/reviews/tochka-zoru-v-ukrayini-velichezniy-potentsial-dlya-rozvitku-virtualnoyi-realnosti-74335.html
9. Pixelated Realities. URL: https://pixelatedrealities.org/uk/
10. Квартиру-музей родини Франка діджиталізували. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3094553-kvartirumuzej-rodini-franka-didzitalizuvali.html
11. Миколаївський обласний художній музей ім. В.В. Верещагіна URL: http://www.laginlib.org.ua/moya-mykolayivshhyna/mandrivka-muzeyamy-mykolayivshhyny/mykolayivskyj-oblasnyj-hudozhnij-muzej-im-v-v-vereshhagina
12. Віртуальна реальність – застосування в музеях. URL: https://vinchi-interactive.ru/blog/virtualnaya-realnost-primenenie-v-muzeyax.html

УДК 7.038.532

ВОЛВЕЛИ ЯК ОДИН З РАННІХ ЕТАПІВ РОЗВИТКУ РУХОМИХ КНИЖОК

Юрій ДУРДИНЕЦЬ
студент 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Приймич Михайло Васильович
доцент, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри декоративно-
прикладного мистецтва ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Використання інтерактивних елементів у книжкових виданнях перетворює пасивне сприйняття тексту чи ілюстрацій на взаємодію, а читача – на учасника подій. Такий досвід носить не тільки розважальну функцію, але й допомагає швидше знайти та краще запам'ятати інформацію, яка знаходиться у книзі. Волвели, або обертові графіки, які зародились ще у XVIII столітті, механіка яких використовується у сучасних рухомих книжках, стали практично першим етапом зародження цього типу видань.

Виклад основного матеріалу. Перші книжки, у яких був використаний обертовий диск з'явилися ще в XVIII столітті. Переважно це були навчальні посібники, зорієнтовані виключно на дорослу аудиторію. Вони відігравали роль своєрідного інструмента, що допомагав поглибити й удосконалити знання з різноманітних наукових дисциплін. Авторство першої книжки, що була створена з використанням рухомих елементів, приписують англійському хроністу, монахові-бенедиктинцю Матвієві Паризькому, який жив орієнтовно в 1200–1259 роках. Його манускрипт називався «Велика Хроніка» («Chronica

Majora) та змальовував події, починаючи 1066-м і закінчуючи 1259-м роками. Для розрахунку календаря християнських свят Матвій уперше застосував техніку волвелів (volvelles').

Волвели, або обертові графіки, зазвичай складаються з основи та однієї чи кількох частин, що обертаються довкола спільної осі. Інколи їх називають інформаційними дисками. Цікаво, що дослідники вважають волвели першими паперовими аналогами сучасних обчислювальних машин (комп'ютерів), адже спочатку їх було розроблено для того, щоб полегшити розрахунки в багатьох галузях. Ранні приклади дослідники знайшли в старовинних книжках з анатомії та астрономії – як «Арабські трактати з гуморальної медицини та Астрономія ісламського середньовіччя» авторства Аль-Біруні (973–1048).

Іще один відомий давній приклад використання цієї техніки – пентаграма дня Хаммурапі, що стала символом відьомства [1]. Яскравим прикладом використання волвелів є також Екваторіум – інструмент для прорахунку розташування планет та Календар християнських свят і див.

Ця техніка передбачає накладання одне на одного різних кіл із паперу або пергаменту. За кожним із них закріплено певну інформацію: день, місяць або рік. При відповідному обертанні ці кола допомагали швидко й точно визначити необхідні дати.

Такі обертальні механізми частіше створювали для спрощення розрахунків, наприклад:

- зведення різних релігійних показників;
- математичних розрахунків;
- астрологічних вимірювань;
- наукових розрахунків;
- полегшення навігації.

Другим відомим діячем, який вдався до використання техніки волвелів, став католицький містик та поет Ромон Раймунд Луплій, що мешкав на острові Майорка. У XIV столітті він скористався ними для ілюстрування своєї філософської теорії, спрямованої на пошук істини. Згідно з його логікою, все що існує, поділяється на певні категорії (речі, ідеї, прикметники, дієслова, знання, дії). Кожна з них мала підгрупу, позначену певною літерою, а кожній літері відповідав певний сектор на колі різного розміру. Вирізані та наклеєні одне на одне по спільній осі, вони стали інструментом «здобуття вищого знання всіх речей» простими механічними засобами (поворотом кіл) у найкоротший термін. Однак, жодна праця Ромона Люлія з використанням інтерактивних механізмів до нашого часу не збереглась.

XV століття стало визначним для виробництва книг, адже в 1440-х роках Йоган Гутенберг, німецький ювелір та винахідник, знайшов механічний спосіб друку пересувними літерами, що дозволило друкувати книжки швидко та недорого. Це зумовило розвиток книгодрукування та видавничої діяльності.

Протягом кількох століть автори книг і друкарні використовували техніки волвелів для полегшення таких дисциплін як: астрономія, анатомія, а також ворожіння. Так, у 1524 році вийшла астрологічна рухома книга під назвою «Cosmographia Petri Apiani». Її автором був Петер Апіан – відомий астроном, математик та картограф із Саксонії. За таким самим принципом було влаштоване і його дослідження «Cosmographia», де автор пропонував вимірювати відстань між Місяцем та нерухомими зірками для визначення географічної довготи [3].

У 1543 році італійський лікар та анатом Андреас Везалій створив свій посібник із людської анатомії «Про будову людського тіла в сімох книгах» («De human icorporis fabric alibriseptcm»). У цьому посібнику автор використовував методи, які пізніше стали класифікувати як «паперові закрилки чи відгорнуті аркуші» («flaps or fugitivesheets»). Книгу було видано з багатьма гравюрами на дереві, які мали на меті проілюструвати будову м'язів, кісток та внутрішніх органів. Вони складалися з певних прошарків, за кожним із яких ховався новий. Цей спосіб дав змогу проілюструвати внутрішню будову людини й суттєво полегшив розуміння складних анатомічних моментів. Зокрема, видання вперше дало змогу читачам, у тому числі й медикам, хірургам та студентам, отримати практичний досвід з дослідження людського тіла.

Англійський ландшафтний дизайнер XVIII століття Браун Ланселот виконав конструкцію з використанням закрилків для кращого ілюстрування своєї практичної діяльності (автор показував ландшафт до зміни й після неї). Він залишив надзвичайно цінний спадок, що називався «Червона книга» [2]. Така назва виникла через те, що сер Браун Ланселот презентував своїм замовникам пейзажі «до» й «після», збираючи їх під червоною обкладинкою.

У 1775 році Томас Малтон опублікував книгу під назвою «A Compleat Treatiseon Perspectivein Theory and Practice, on the Principlesof». Вона є одним із ранніх популярних серійних видань, які вийшли з тривимірними механізмами, зробленими з паперу. Її конструкції рухались тоді, коли читач тягнув за відповідний рядок книги, після чого утворювалися відповідні геометричні фігури, що допомагали йому зрозуміти концепцію автора [3].

Барві Дартон, англійський фахівець із дитячої літератури, в одній зі своїх праць зазначав, що до 1770 року в світі майже не існувало книжок, від яких естетичне задоволення могли б отримувати діти [4]. На додаток, до початку 1800-х років у Західній Європі дитячих книг не видавали взагалі. Переважно це було пов'язано з тодішніми педагогічними поглядами, що побіжно характеризували дітей як «аморальних дикунів», яких слід було спочатку навчити елементарних речей, наприклад, «відрізняти хороше від поганого» [4]. Саме з цієї причини перші дитячі книги мали єдину мораль – погана поведінка, а неправильні вчинки є тим, за що доля жорстоко карає.

Таке ставлення до дітей почало змінюватись тільки у XVIII столітті, коли їх почали розглядати як членів суспільства, що також раціонально мислять й мають власні потреби. Пізніше навчанню дітей стали приділяти значно

більшої уваги, а дорослі відзначали, що вони отримують насолоду від процесу «поглинання» нової інформації. Особливо, коли йшлося про форму, де текст супроводжувався різноманітними тематичними ілюстраціями. Слід наголосити – метою деяких дитячих книжок стало не тільки навчання, а й читання заради отримання естетичного задоволення.

Висновки. Волвели стали першим етапом зародження рухомих книжкових видань та перенесли свою механіку взаємодії у сучасні видання такого типу. В історичному контексті, їх функціональне призначення відносилось не тільки до ілюстрування книг, але для спрощення розрахунків. наприклад: зведення різних релігійних показників, простих математичних розрахунків, астрологічних вимірювань та полегшення навігації. Волвели дозволили полегшити ілюстрацію широкого спектра комплексного матеріалу, а також змінили ставлення до дитячої літератури у 18 столітті, що дозволило популяризувати таку літературу серед різних соціальних груп того часу.

Список використаних джерел та літератури:

1. Баренбаун И. Е. История книги И. Е. Баренбаун. Москва, 1984. 284 с.
2. Еко У., Карьєр Ж. Не сподівайтесь позбутись книжок. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 256 с.
3. Haining P. Movable book : An illustrated History. London: New English library, 1979. 141 p.
4. Taylor, Sally A., Intervisual Communications: Popping up all over. Publishers weekly, 238:217Ä218, July 26, 1991.

УДК 75.021-03»19»

КОЛАЖ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Паола ПОЛУДЕННА
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Небесник Іван Іванович
кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри дизайну ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Колаж є відносно молодим напрямком у сучасному мистецтві. Він виник на початку ХХ століття, коли художники шукали нові засоби для вираження своїх думок, почуттів і настроїв. Колаж як художня техніка був заснований та популяризований митцями-провокаторами та ніс у собі більше контроверсійний та політичний підтекст. До нього зверталися багато художників ХХ століття, а представники різних технік і напрямків шукали в ньому натхнення та прагнули відійти від своєї основної техніки. Поступово, в руках різних майстрів він перетворюється з «антимистецтва» у ще досить незвичні, але вже прийнятні для тогочасного творчого осередку художні роботи.

Виклад основного матеріалу. Родоначальником колажу вважають французького художника-кубіста Жоржа Брака (1882–1963), який ще у 1913 році першим використовував оригінальний прийом – наклеювання на картон смуг пофарбованого паперу, а щоб фактура вийшла більш ефектною, художник підсипав у фарбу пісок.

Колаж займає помітне місце в творчості відомого французького імпресіоніста, живописця та скульптора Анрі Матісса (1869–1954). Після хірургічного втручання художник вже не мав фізичної змоги проводити багато часу над живописом і навчився, як він сам казав, «малювати ножицями». Він зафарбовував картон різноколірною гуашшю і вирізав із нього різні геометричні форми, а вже за допомогою асистента приклеював їх на біле тло. Анрі Матісс використовував такий різновид колажу як декупаж. Одне з відомих творінь художника у цій техніці – картина «Морські тварини», створена в пам'ять про південні моря [1]. Працюючи тільки з кольором і формою, відходячи від натуралістичного зображення, художнику вдалося передати у роботі таємничість глибинного океанічного життя, чарівність поверхні води, хвиль, островів та привабливість неба.

У пострадянський період, одним з перших, хто почав застосовувати техніку був Арістарх Васильович Лентулов (1882–1943) – російський і радянський художник, живописець, сценограф та один з родоначальників «Російського авангарду». Невгамовний експериментатор поєднував у своїх полотнах мальовничі фрагменти з наклеєними шматочками фольги та кольорового паперу. Відчутно видно, що його твори часто дуже подібні своїм виглядом на мозаїку. Найбільш яскравими роботами, створеними в подібній техніці у період 1914–1915 років, є панно «Москва», «Василь Блаженний» та «Корабель» [2].

Ще один відомий радянський художник-конструктивіст, фотограф та колажист Олександр Родченко (1891–1956), працюючи здебільшого у живописі, фотографії та дизайні, також використовував техніку колажу у своїх роботах. Родченко ілюстрував книги, працював над декораціями для театральних постановок і кінознімання, однак найбільш відомими стали його рекламні плакати. Крім традиційних засобів живопису і графіки, він використовував прийоми фотомонтажу, створюючи лаконічні і інформативні колажі [3]. Ці роботи виділяються і запам'ятовуються, відрізняються споміж всіх інших лаконічністю та геометризмом.

Зараз обробка фотографій та створення колажів на комп'ютері вже стала звичним явищем. З появою графічних редакторів почалася нова епоха створення колажів. Грета Штерн (1904–1999) – аргентинська фотографка німецького походження стала однією з перших, хто почав використовувати такі технології [4]. Ще у 1923 році вивчаючи мистецтво графіки в Штутгарті, вона брала приватні уроки фотографії у відомих фотографів того часу. З 1948 року вона щотижня робила колажі в журналі «Idilio» для рубрики «Психоаналіз вам допоможе» [5]. Роботи, що публікувалися в журналі були зображенням снів, якими ділилися читачі журналу. У пізніший період, частина робіт мисткині вже активно створювалась у графічних редакторах.

Відомий український художник та педагог Карло Йосипович Звіринський (1923–1997) теж експериментував з колажем всередині 20-го століття. Між 1955–1958-ми роками художник експериментує з «чистою формою» та відходить від живопису і створює сотні кольорових аплікативних творів, у яких

художник наполегливо шукає суто формальні, кольорово-композиційні візуальні рішення. В 1957 році Карло Звіринський робить перші експерименти з використанням різних матеріалів у створенні рельєфних малярських композицій, застосовує дерево, бляху, шнурки, гіпс, тканину, папір та клей. Впродовж трьох років він створює багато таких композицій, об'єднаних спільною назвою «Рельєфи» [6].

Колаж був улюбленим захопленням українсько-вірменського кінорежисера Сергія Параджанова (1924–1990). Він часто називав його «пресованим фільмом» та використовував для його створення все, що опинялося під рукою – шматки скла, намистини, пір'я, шматки тканини, мереживо, журнальні вирізки, листя, квіти. Ескізи до деяких його кінострічок були створені з використанням техніки колажу. За його словами, ця техніка дозволяла краще розкрити його задум, «вдихнути» життя в ескізи та краще візуалізувати деякі моменти з його кінострічок [1]. Колажування також прискорювало роботу та швидкість продукування ескізів, критично не порушуючи фінальний результат, адже режисер вважав ескізування одним з дуже важливих етапів створення кінофільмів.

Висновки. На початку XX століття колаж активно почав використовуватися художниками для доповнення та удосконалення своїх робіт, поступово перетворюючись з супутньої техніки у самостійний художній жанр. Техніка колажування дозволяла митцям по-новому використовувати матеріали, який до цього використовувався досить рідко, а також експериментувати з ними для створення якісно інших, доповнених фактурою та композиційно удосконалених художніх творів. Частина митців застосовувала цю техніку для ескізування, чорнових ескізів, а також для більш практичних речей – розробку сценографії, розробку плаката тощо. Пластичність роботи з матеріалом, розширене поле роботи з композицією, наповненням та формою, а також відносна швидкість та легкість роботи стали тими факторами, які дозволили техніці колажу набути популярності та виокремитись в окремий художній жанр.

Список використаних джерел та літератури:

1. Колаж. https://artchive.ru/artists
2. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D1%97%D0%B7%D0%BC
3. Берштейн Д. Коллаж в России. XX век. СПб: Palace Editions, 2005. 420 с.
4. What are the best photography blogs? URL: http://www.photogeek.ru/photographers/genres/collage-retouching
5. Женщины Баухауза: фотограф Грета Штерн. URL: https://tv.kyivstar.ua/ua/live-channels/55efd-b73e4b0781039bc055f-stb-hd
6. Волошин Л. Творчий феномен Карла Звіринського. Збруч. URL: https://zbruc.eu/node/88007

УДК 655.3:[002:77.03/.05]](477)»1991/2000»

ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНСЬКИХ ФОТОКНИГ ПІСЛЯ РОЗПАДУ СРСР (1991–2000 РР.)

Роберт ДОВГАНИЧ
студент 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Небесник Іван Іванович
кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри дизайну ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Після здобуття Україною незалежності у 1991 році та розпаду СРСР, вітчизняна фотографія почала розвиватися та виходити на міжнародний рівень, попри перешкоди, пов'язані з відсутністю повноцінного мистецького ринку та розуміння фотографії як нового мистецького медіа. Художники у період з 1991 по 2000 рік не мали можливості видавати фотокниги в Україні та працювали із закордонними видавництвами популяризуючи тим самим українську фотографію поза її межами.

Виклад основного матеріалу. До 1991 року українська фотографія знаходила своє місце у журналі «Советское фото». Про це згадує у своїй монографії «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» Надія Бернар-Ковальчук [1]. Наприклад, випуски за 1978 (№2) та 1979 (№5, 11) містять роботи Олександра Супруна, у №5 журналу за 1979 рік можемо знайти кадри Олександра Супруна та Бориса Михайлова, які там підписані харківським фотоклубом «Время». Слід зазначити, що у 1989 році журнал «Советское фото» (№7) також показав фотоколаж Євгенія Павлова під назвою «Альтернатива», а вже 1990 року (№11)

навіть була опублікована стаття Тетяни Павлової. Щодо світлин Михайлова, то вони знайшли своє місце в номерах 1988 та 1990 року [1].

Зрештою, українські автори мали змогу потрапити й у закордонні періодичні видання, наприклад у чехословацький щомісячний журнал «Československá Fotografie», який експериментував з формальними, графічними та образотворчими практиками. Так, у квітні 1974 року в цьому журналі з'явилась публікація двох знімків харківського фотографа Юрія Рупіна: «Тривога» (1973) та «Баня» (1972) [1].

В польському журналі «Fotografia» у першому номері за 1973 рік були опубліковані світлини з серії «Скрипка» Євгенія Павлова, а вже в 1975 році, в сьомому номері вже в оновленій редакції цього періодичного видання вже під назвою «Foto», були надруковані фотографії Анатолія Макієнка [2].

Чеські дослідники Данієла Мразкова та Владімір Ремеш у своїй книзі 1986 року під назвою «Another Russia» також встигли згадати ще тоді «радянських» уродженців міста Чернівці В'ячеслава Тарновецького, Бориса Савельєва та Сергія Лопатюка та харків'янина Бориса Михайлова [3].

Слід сказати про німецьку книжку «Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion» (1988), в якій можна було зустріти кадри Бориса Михайлова [4], а також про фінську книгу «Ті, хто дивляться на речі інакше» (1988) [74], де вже згадується про чимало харківських фотографів: Мішу Педана, Сергія Браткова, Олега Мальованого, Євгенія Павлова, Романа Пятковку, Костянтина Мельника та Бориса Михайлова.

До розпаду СРСР фотографи часто використовували у своїй практиці артбуки власного виробництва. Ще на зачатках «Незакінчена дисертація» зразка 1984 року Бориса Михайлова уособлювала у собі поєднання певної кількості аркушів наукової роботи, які створювали фон для робіт автора, це все мало ознаки справжнього артбуку.

Книга «Незакінчена дисертація» побудована на використанні тексту як «підпірки» для картинки, де картинка є частиною тексту [5]. Між текстом і образом з'являється нове значення, як між музикою і зображенням в кіно. Відбувається розширення художньої фотографії в сторону документальності. Замість знакових образів з історії мистецтв, які могли послужити опорою для створення картини у художників, текст виступив такою опорою для фотографії. Концептуальним жестом є здійснюваний за допомогою тексту перехід від художньої фотографії як цінності в собі до аналізу її культурного існування, її соціальної активності і значення контексту її створення.

Роман Пятковка, ще один представник Харківської школи фотографії, є одним з тих українських фотографів та митців, які ще до розпаду СРСР працювали з книгою як з репрезентативним дотичною своєї творчості об'єктом. В 1989 році ним була створена книга «Вы ждёте», в якій митець частково використав метод апропріації, взявши радянський ілюстрований підручник для майбутніх мам та доповнивши їх своїми світлинами.

Цей підручник був зроблений у доволі дитячій манері, яка більше нагадувала дитяче видання, аніж посібник. Він абстрагується від жіночої тілесності, описаний та проілюстрований «правильно» та стримано. Текстова та ілюстративна частина, в притаманній для радянської літератури інфантильності та повчальності, оформлені максимально лаконічно, яскраво, коротко та певною мірою схематично [1].

Роман Пятковка зі своїми фотографіями, серед яких можна зустріти як відверту «документацію» квартирних вечірок, так і світлини з його проєкту про пологовий будинок, разюче контрастує з естетикою підручника, його ілюстраціями та текстами.

Дискомфорт та дисонанс від такого поєднання, який виникає завдяки невідповідності контенту його апропрійованому джерелу, дуже вміло та іронічно демонструє ту прихованість та заборону еротичних ігор та безтурботності молоді у радянські часи та осуд цього явища тогочасним суспільством та його правлінням. Дискомфорт та дисонанс від такого поєднання, який виникає завдяки невідповідності контенту його апропрійованому джерелу, дуже вміло та іронічно демонструє ту саму прихованість, табуйованість, заборону еротичних ігор та безтурботності молоді у радянські часи та осуд цього явища тогочасним суспільством.

Після розпаду Радянського союзу українські фотографи не мали можливості видаватися на території України. Про це свідчить відсутність фактичних даних про тиражні видання вітчизняних авторів у архівах та бібліотечних каталогах з 1991 по 2000 рік.

Період до 2000 року можна сміливо назвати «періодом Михайлова». Цю серію доповнив вихід в 1997 році книги ще одного українського фотографа Віктора Марущенка «Ukraine. Fotografien» [6], яка була надрукована так само в м. Берн (Німеччина). Тоді ж у Німеччині вийшли «Boris Mikhailov» (1995) [7], спільна робота з Сергієм Солонським «Якби я був німцем...» (1995) [8], «У землі» та «У сутінках» (1996) [9], а також «Незакінчена дисертація» (1998) [5] та «Історія Хвороби» (1999) [10].

У цьому дослідженні зупинятися на їхньому описі нема потреби, адже дослідники Харківської школи фотографії написали велику кількість наукових статей, посилання на які є на інтернет-ресурсі MOKSOP.

Варто зазначити, що «Незакінчена дисертація» має особливу вагу саме як концептуальне видання та вважається світовою класикою та однією з кращих фотокниг, надрукованих у XX столітті. «Історія хвороби» має іншу цінність, яка робить її важливою частиною сучасного українського мистецтва. У циклі «Історія хвороби» Борис Михайлов документує та досліджує наслідки розвалу СРСР, в яких умовах та як проживають люди. Основними героями є бездомні та люди, які втратили сенс до існування, топлячи своє горе в алкоголі, наркотиках та занапащаючи себе. Основною рисою цієї серії є те, що майже всі «моделі» позують для фотографа у відвертій манері, спокійно, відкрито, поде-

куди оголюючи своє тіло. Більш як 500 світлин присвячені аналізу та критиці неприйняття нового способу життя, капіталістичного та якісно іншого, аніж у радянський період, але який, на жаль негативно відгукнувся на долі цих людей. «Історія хвороби» вважається однією зі знакових серій митця та вважається класикою соціальної документальної фотографії [1].

Висновки. Після розпаду Радянського союзу році вітчизняні фотографи не мали фінансової та практичної можливості видаватися на території України. Це було пов'язано з відсутністю зацікавленості видавців до фотографічних видань, а також недостатньою популяризацією фотографії в Україні. У період до 2000 року було надруковано лише шість фотокниг двох авторів поза межами країни. Художники, яким це вдалося, були представниками ХШФ та вже мали публікації у закордонних журналах ще в період СРСР. Саме завдяки цим зв'язкам українська фотографія у той час змогла перетнути кордони України та дати поштовх до популяризації українських митців поза її межами.

Список використаних джерел та літератури:

1. Бернар-Ковальчук, Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату: Харків: MOKSOP, 2020. 368 с.
2. Євгеній Павлов: «Была одна двигательная сила – потребность сделать фотографию в глазах других искусством»: URL: https://supportyourart.com/ specialprojects/researchplatform/ pavlov/ (дата звернення: 18.01.21).
3. Another Russia: / за ред. D. Mrázková, V. Remes, I. Jaffrey. London: Thames and Hudson, 1986. 176 с.
4. Die Zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion: Reportagen sozialer Wirklichkeit: / за ред. V. Miziano. Schaffhausen: Edition Stemmle, 1988. 224 с.
5. Mikhailov, B., Tupytsin, M. Unfinished dissertation: Zürich: Sca-lo, 1998. 216 с.
6. Maruschenko, V., Schär-Tkačenko, H., Schär-Tkačenko, I. Ukraine. Fotografien: Bern: Benteli, 1997. 144 с.
7. Mikhailov, B., Kölle, B. Boris Mikhailov: Stuttgart: Oktagon, 1995. 175 с.
8. Mikhailov, B., Solonskij, S., Schube, I., та ін. Wenn ich ein Deutscher wäre...: Dresden Basel: Verl. der Kunst, 1995. 60 с.
9. Michailov, B., Kölle, B. By the Ground / At Dusk: Köln: Oktagon, 1996. 10 с.
10. Mikhailov, B. Case history: Zurich: Scalo, 1999. 478 с.

УДК 730:712.253]-027.541(477.87)

СТАНОВЛЕННЯ АЙДЕНТИКИ КЛУБІВ ПРЕМ'ЄР-ЛІГИ УКРАЇНИ

Дарина ЖЕЛЕМ
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Волощук Аліна Володимирівна
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Логотип головна – частина айдентики будь-якого футбольного клубу. В Україні лише одиниці намагаються знайти якесь сміливе рішення і зробити професійний логотип. Більшість українських футбольних клубів не оновлювали свої логотипи ще з минулого століття, а деякі навіть з моменту заснування.

Через це виникла одноманітність в гербах клубів. Наприклад, 45% команд використовують зелений колір, що відразу ж зменшує їхні шанси виділитися серед конкурентів. До того ж більшість гербів занадто перевантажені елементами та виглядають не актуально.

Виклад основного матеріалу. ФК «Шахтар» є найпопулярнішим клубом в Україні, що 13 разів ставав чемпіоном України, тринадцяти разовий володар Кубку України, восьми разовий володар Суперкубку України, володар Кубку УЕФА 2009 року, постійний учасник Ліги чемпіонів УЕФА [1].

Історія клубу розпочалась 3 квітня 1936 року, коли рішенням Всесоюзної ради з фізичної культури було створено команду вугільників Донбасу

«Стахановець». У 1947 році команда змінила назву на «Шахтар». 1947 року команду очолив досвідчений московський тренер – Олексій Костильов [1].

Перші три чемпіонати незалежної України та половину четвертого «Шахтар» провів під керівництвом Валерія Яремчука. 11 жовтня 1996 року Рінат Ахметов став президентом клубу, саме з його іменем пов'язано подальший розвиток та процвітання клубу. Президент вивів клуб на європейський рівень за рік, зробивши все для цього можливе [1].

Логотип клубу, розроблений компанією Interbrand, універсальний і водночас багатозначний. Назва команди в центрі емблеми говорить про історичний зв'язок клубу з шахтарською професією. Контраст оранжевого і чорного кольорів символізує світло сонця і темряву вугільних шахт.

«У самому логотипі тісно переплелися минуле і майбутнє "Шахтаря": рік заснування і схрещені молотки - наша данина історії та традицій клубу, важкій шахтарській праці, полум'я в верхній частині емблеми - це не тільки енергія природи, заточена глибоко в серці Донбасу, а й пристрасна, щира любов до клубу, властива нашим уболівальникам», — зазначають на офіційному сайті клубу.

Верхня частина емблеми – це ще й національний символ України, тризуб. Так, клуб висловлює своє бажання бути не тільки регіональним символом, але і гордістю країни. Також тут укладено ініціал клубу – буква «Ш», вписана в обриси штольні. Крім того, верхня частина емблеми зображає залитий сонцем горизонт – «світанок нової ери "Шахтаря"». Загальні обриси емблеми, які самі по собі є новаторськими в індустрії футболу, висловлюють амбітність клубу і чітке розуміння поставлених цілей. Загострена, агресивна форма також уособлює відомий бійцівський характер команди «Шахтар».

Генеральний директор ФК «Шахтар» Сергій Палкін говорив: «Логотип розроблявся близько двох років. Спочатку художники приносили нам свої ескізи, ми дивилися. Потім працювала досить відома київська компанія, їх продукт нам не сподобався. Потім була ще одна компанія ... але не те. Нарешті, ми прийняли рішення запросити компанію, яка брала участь у футбольних проєктів, і вибір припав на Interbrand. Тут важливим є питання підходу. Interbrand провів фундаментальні дослідження і висловив філософію клубу, на базі якої та створено логотип. По суті, емблема висловлює нашу філософію. Такий підхід нам дуже сподобався» [2].

Керівник італійського офісу компанії Interbrand Манфреді Рикка зауважив: «Бренди дають вплив. Вони створюють лояльність і передають унікальність. Як сказав пан Палкін, кожен клуб хоче виграти. Але це не рідкість. Але не залежно від того, перемагаємо ми чи ні, вболівальники залишаються з командою. Вони вірять в нас, тому ми представляємо клуб як щось більше, ніж футбольну команду» [2].

Великий внесок в український футбол вніс ФК «Рух», його історія бере початок із 2003 року. Дебют «Руху» на найвищому обласному рівні припадає на 2010 рік. Команда досягла певних успіхів завдяки президенту клубу

Григорію Козловському. Під його керівництвом «Рух» вперше в своїй історії став чемпіоном обласної Прем`єр-ліги і команда Романа Гданського виграла золоті медалі і наступні три сезони «Рух» нікому не віддавав чемпіонство. Прощання з аматорським футболом, яке відбулося 20 липня 2016 року, клуб ознаменував розгромом, здобувши перемогу в першому попередньому раунді Кубка України над «Гірником» зі Соснівки (3:0). Професійний чемпіонат «Рух» розпочав із 6 перемог поспіль в турнірній таблиці футболісти фінішували другими [3].

У 2019 році ФК «Рух» презентував нову айдентику для клубу. Творці нового стилю команди стали дизайнери студії «BRENDARI» – Євген Єфіменко та Микола Шкварок [4].

Микола Шкварюк зауважував: «У клубу "Рух" великі амбіції і ми хотіли зробити такий логотип, який би їх підкріплював. Це провокативний логотип, адже ми постарались зазирнути в майбутнє. Він не є стандартною футбольною емблемою. Тому зараз після презентації якраз очікуємо хвилю коментарів і обговорень, і це приємно інтригує» [4].

Логотип клубу є сучасним та мінімалістичним, чудово читається ідея та філософія. Новий слоган клубу – це «Нова оборона Львова» і це чітко прослідковується в формі логотипу: абстрактний щит з п'яти жовтих смуг, який викликає безліч асоціацій, як подряпину від кігтів, гриву лева, маску лицаря і т. д.

Євген Єфіменко прокоментував на офіційному сайті клубу: «Лого "Руху" – це в першу чергу рух, його графічна візуалізація. Смислове навантаження лого віддзеркалює філософію клубу. Футбол з характером. І в цьому лого є характер, є агресія, динаміка. На нашу думку, воно максимально передає ці емоції» [4]. Також для команди дизайнери розробили дизайн форми, підбір матеріалів, крій, стиль форми обирали самостійно. Для шрифтів обрали відображення характеру логотипу. Форма у гравців в чорному та жовтому варіантах.

Автобус клубу оформлений за усіма правилами: лого, назва клубу та спонсори. Але в ньому присутні нотки агресивності, відображення філософії клубу. Позаду розміщений надпис «Буде бій», він характеризує міцний характер та готовність боротися до кінця. Прослідковується, що команда та структура клубу будується на філософії.

Фани клубу також можуть придбати сувеніри з новою емблемою: шарфи, блокноти, кепки та інші елементи. Екіпіровка команди оформлена в сучасних тенденціях та дещо схожа на дортмундську «Боруссію», здається саме німецьким клубом надихались розробники. Навіть прискіпливі фани сприйняли ребрендинг "Руху" позитивно. В мережі фігурують коментарі: «Супер», «Прекрасно», «Одни из лучших в лиге», «Одно из лучших лого в Украине», «Эмблема очень крутая», «Форма и автобус просто бомба», «Невероятная задумка» [5].

Футбольний клуб «Колос» – український професійний клуб представляє селище Коваліка, що на Київщині. Розпочав своє існування у 2012 році. Домашня арена – стадіон «Колос». Клубні кольори – біло-чорні. Три роки команда

виступала у першості Київської області і тричі «ковалівці» ставали її володарями. У червні 2015 року ФК «Колос» отримав статус «професійного» і атестат учасника Чемпіонату України серед команд другої ліги сезону 2015/2016. Дебютувала команда у професійній лізі на домашньому стадіоні «Колос» беззаперечною перемогою над білоцерківським «Арсеналом» – 2:0, а прем'єрним голом відзначився нападник Олександр Бондаренко. У дебютному для себе сезоні 2016/2017 у Першій лізі «Колос» посів 5 місце з 18 команд. У сезоні 2017/2018 ковалівці повторили своє досягнення – 5 місце серед 18 команд [6].

У листопаді 2015 року «Колос» оновив свій логотип. Був оголошений конкурс серед всіх охочих, єдиною умовою якого було дотримуння чорно-білої колірної гами і використання елементу з подвоєнням букви «К». Тільки за два роки керівництво наважилось змінити логотип, додавши назву клубу написану в стовпчик збоку. Сам логотип був придуманий президентом клубу і обійшовся клубу безкоштовно.

Втім експерти проводять аналогію між лого «Ковалівки» та знаменитого «Ювентусу», адже новий логотип надто схожий за стилем на нове лого туринського «Ювентусу». Хоча сам клуб цю версію спростовує, адже емблема була придумана задовго до презентаціїї.

ФК «Минай» заснований у 2015 році. Минай – молода команда, що почала свій шлях з гри у футзал. Як розповів ветеран команди - Костянтин Багрій, ідея виникла у нього разом з Євгеном Плавайком. Мова йшла про те аби створити команду працівників митниці для участі в чемпіонаті Ужгорода [7]. З часом до неї приєдналися професійні футболісти – екс-гравці ужгородської «Говерли» Микола Гібалюк, Владислав Микуляк, Дмитро Бабенко. Змінилася і мета. Інвестори, які зацікавилися проєктом, вирішили будувати професійний, амбітний, потужний закарпатський футбольний клуб, який буде ставити серйозній задачі на найвищому рівні. Так, ФК «Минай» за 5 років вийшов в Українську Прем'єр-лігу.

Основна група засновників проєкту проживає у селі Минай, Ужгородського району, що й вплинуло на вибір назви футбольного клубу. За три роки команда з чемпіонату Ужгорода доросла до Другої ліги чемпіонату України.

Логотип клубу, створений у 2015 році символізував герб с. Минай. Саме звідси походить образ лисиці, що зображений на «Минайському» логотипі. Всі інші елементи, характерні для традиційних лого футбольних клубів: щит, футбольний мяч, рік заснування та назва.

Висновки. Фірмові стилі та їх компоненти є невіддільною частиною візуальної ідентичності успішного футбольного бренду. Провідні команди, які посідають перші рейтинги в популярності серед фанатів, дуже відповідально ставляться до дизайну фірмового стилю. Дизайнери, що працюють з футбольними клубами експериментують з колірною гамою, анімаційними ефектами, текстурами матеріалів друку та найновішими трендами в дизайні. Аналіз логотипів українських футбольних клубів дає право твердити, що на відміну

від наших європейських сусідів в Україні питання айдентики для футбольних клубів ще на етапі зародження.

Список використаних джерел та літератури:

1. Офіційний сайт ФК «Шахтар». URL: https://shakhtar.com
2. Футбол. URL: https://ufdjrw.blogspot.com/2019/03/blog-post_289.html
3. Новини ФК «Рух». URL: https://fcrukh.com/news
4. ФК «Рух» Brendari. URL: https://fcrukh.com/brendari-mi-postaralis-zazirnuti-v-maybutnie
5. ТСН про футбольний клуб «Рух». URL: https://tsn.ua/ru/prosport/ukrainska-ya-borussiya-klub-pervoy-ligi-prezentoval-emblemu-i-formu-kotorye-prishlis-po-du-she-bolelschikam-1384221.html
6. Історія клубу ФК «Колос». URL: https://koloskovalivka.com/istorija
7. Офіційний сайт ФК «Минай». URL: https://fcminaj.com

УДК 75.071.1(477)»19»

ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКІВ-АУТСАЙДЕРІВ: «БОЖЕВІЛЬНИЙ» МІФ ОЛЕГА МІТАСОВА

Андрій ІСАЙСЬКИЙ
студент 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Гаврош Оксана Іванівна
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Тема ментальної інклюзії є актуальною в наш час, тож включення творчості аутсайдерів до категорії мистецтва, в даній ситуації є просто необхідним фактом. Зібраний та систематизований матеріал дає підстави говорити про те, що в українському мистецтві художній напрям арт-брют проявляється, як в творчості професійних художників так і непрофесійних. Сьогодні спостерігаємо проблеми оцінки творчості художників з ментальними проблемами. Хибні позиції щодо такого роду творчості пов'язані із сприйняттям творів аутсайдерів не як художнього досягнення, а як сенсації, де більше уваги приділяється тому, що людина з обмеженими можливостями створює мистецькі твори, а не тому, що вона власне створює. Подібні ситуації приводять до висновку, що даний феномен потребує додаткового дослідження, аби визначити позицію арт-брюта в сучасному українському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Арт-брют – (фр., «сире мистецтво», грубе та необроблене). Цей термін був вперше введений французьким художником Жаном Дюбюффе у 1945 р. для опису мистецтва, яке створене поза академіч-

ними традиціями образотворчого мистецтва, канонів, усталених традицій або технік [1]. У своєму маніфесті Дюбюффе зазначив, що твори арт-брюта виконуються людьми з певними відхиленнями, є вільними від художньої культури, в яких мімікрія мало або взагалі не проявляється. «Ми є свідками чистої, необробленої художньої операції, заново винайденої автором у всіх її фазах, починаючи лише з його власних імпульсів», – зазначав Дюбюффе у маніфесті [2].

Термін «арт-брют» часто вживається поряд з терміном «аутсайдер-арт». Незважаючи на те, що Жан Дюбюффе створив концепцію арт-брют, у 1972 році мистецтвознавець Роджер Кардинал представив аутсайдер-арт як англомовний еквівалент «Art Brut». В рамки цього поняття він включав роботи митців-самоучок, які працюють поза мистецькими установами. З часом термін «аутсайдер-арт» почали використовувати для опису робіт будь-якого непідготовленого художника. Цей термін почав накладатися на народне, наївне, маргінальне та візіонерське мистецтво незалежно від змісту та обставин [3]. Творці напрямку аутсайдер-арт не намагаються відтворити дійсність, а створюють свою дійсність, власний світ, необмежений ніякими законами чи правилами. Цей напрям не визнає кордону реального і фантастичного, це абсолютно незалежне творіння фантазії. Таким чином ми стаємо свідками чистої, необробленої художньої операції, переосмисленої автором у всіх її фазах.

В середовищі українського мистецтва, починаючи з 1990-х років, починають визнавати творчу діяльність людей з вадами розвитку та ментальними проблемами.

Олег Мітасов (1953–1999) – легендарна постать для Харкова. У 1980–1990-х роках безліч стін та інших вертикальних поверхонь у центрі цього міста були розписані «тегами» та загадковими написами Олега Мітасова. Художник мав розлади психіки, ймовірно, шизофринію, однак його точний діагноз, як і достовірна біографія не відомі. Художник та дослідник Павло Маков пов'язує творчість Олега Мітасова з художніми роботами душевнохворих людей, вписаних в історію мистецтва XX століття [4]. У книзі «Utopia. Хроніки 1992-2005» відомого харківського художника дві статті присвячені творчості митця-аутсайдера, де викладені факти з життя аматора, в якому як у дзеркалі, відбилася трагедія всього соціуму, що його оточував. Інтернет-мемом Мітасов став завдяки статті Вадима Новака. Але богемне визнання до харківського божевільного прийшло, коли з'явилися легендарні фото його квартири, опубліковані у книзі Макова. На них – холодильник Мітасова із написом «И. Я. ЗЛО», його піаніно, порізане літерами, а також різноманітні «інсталяції» з пляшок, паперу та мотузок [5]. Цілий розворот книги присвячений дверям в одну з кімнат, на яких красується напис «ТИ ВИТ НИКОГДА НЕ БЫЛ И НИКОГДА БЫТЬ НЕ МОЖЕТ». Такий авангард припав до смаку культурній публіці по всі боки державного кордону України.

«Мітасов був психічно хворою людиною, а також частиною утопії і нашого візуального простору – жаху існування. Інтерес до творчості душевнохворих вже давно в фокусі досліджень, а все тому, що вони роблять все, що хочуть,

будучи абсолютно незаангажованими суспільством. Мітасов створював візуалізацію стану нашого життя і змушений був заплатити страшну ціну. Я як художник, як людина, розумів, що я на таку жертву піти не зможу. Саме в зв'язку з цим я чітко усвідомив: те, що зробив Мітасов – звичайний митець зробити неможе. Щоб бути як Мітасов, потрібно зійти з розуму», – зізнається Маков [6].

Олег Мітасов народився в Харкові. Здобув вищу освіту. Жив один в семикімнатній комунальній квартирі, з якої практично виїхали інші мешканці. У своє помешкання нікого не пускав. Весь простір комуналки був заповнений написами: стіни, меблі (піаніно, холодильник, двері, тумбочки). За однією з легенд, він «зійшов з розуму» після того, як забув у трамваї докторську дисертацію по дорозі до Вищої атестаційної комісії. Підтвердженням цього може служити численне згадка в його творчості слова «ВЕК.ВАК» (вища атестаційна комісія) [7]. «У будь-якому місті, яке себе поважає, має бути міський божевільний». Так починалась стаття журналіста Вадима Новака про Олега Мітасова. Вона побачила світ ще у 2000 році у одній з місцевих газет і одразу ж завірусилась. Ця стаття прославила Мітасова серед інтернет-користувачів із країн колишнього Радянського Союзу і зробила Новака головним мітасовознавцем Харкова [5].

За спогадами очевидців Мітасова можна було зустріти на вулицях міста з відром фарби в розпал творчого процесу. За це Мітасов часто потрапляв «під роздачу» міліцейських патрулів, але це його не зупиняло. Його роботи були своєрідним стріт-артом: творчість, вміщена у простір великого міста. У них немає ані пропаганди, ані монументальності мозаїк – лише чистий самопальний авангард. Лише «тотальний розпад свідомості». Мистецтвознавці визначають, що у художника був свій певний стиль. Твори Мітасова балансують між концептуалізмом і арт-брютом. Його графічні експерименти можна порівняти з переписками в соціальних мережах, але свої повідомлення він надсилав усім [8]. Після смерті божевільного художника багато з його написів зафарбували комунальні служби. Була ідея зробити музей в цій квартирі, але все залишилося на рівні пропозицій. На даний час його написи залишилися лише в тому дворику, де він жив [9].

Сьогодні у Харкові з'явилося нове покоління художників, яке продовжує залишати свої мітки на стінах будинків, наслідуючи стиль Мітасова. Художник–аматор став одним із символів, брендів сучасного Харкова. До будинку, де він жив здійснюють паломництво не тільки місцеві, але й приїжджі митці. Мітасов виступив предтечею багатьох нинішніх художників, що працюють в публічному просторі міста [8].

Свої написи Олег виводив тонким пензликом, акуратно, без помарок, рівними буквами, немов під лінійку. Багатьом ці слова здавалися просто набором випаткових слів, але здається, що в них був закладений глибокий сенс і особливий підтекст. Це можна спостерігати в написі «Де. На землі.», яким автор, вочевидь, задає риторичне питання – де Бог на землі ? [10]. Особливо зачипають ті графіті, які написані, так би мовити у «правильному місці». Напри-

клад, «Щастя моє, я тут і чекаю на тебе.» Ця робота зображена біля старенького, самотнього вікна під дахом будинку. Напис зроблений білим кольром на голубому тлі, що виглядає надзвичайно гармонійно. Разом із архітектурою будівлі він сприймається як повноцінний, цілісний концептуальний твір мистецтва.

Треба зауважити, що Олег Мітасов не писав одинаковим шрифтом. Відповідно основі на якій буде текст, чи задуму, він обирав як шрифт, так колір і товщину ліній. В творчості художника можна виділити два основні типи зображеннь: створення лаконічних концептуальний написів та заповнення простору психоделічним шрифтовим фоном, як наприклад, він зробив з холодильником.

Висновки. Інтерпритувати творчість художника можна по-різному. Шукаючи в його написах сенс, кожен виявить свій змістовий контекст. Достеменно не відомо, що ж, власне, сам митець хотів сказати. Але своїми роботами цей «божевільний художник» зміг залишити слід в історії Харкова та українського сучасного мистецтва. За словами психотерапевта Олександра Міклевича, очільника Центру медико-соціальної реабілітації «Касталія» у Києві «...з усіх художників Мітасов найкрутіший у сенсі розпаду свідомості. Але за цим є мистецька сила. Це було дивовижною творчістю для мене, якщо це можна назвати творчістю» [5].

В останні роки мистецтво Мітасова поступово «інституціоналізується», входить в галерейні простори. Так, у 2018 році у Харківській Муніципальній галереї демонстрували залишки меблів художника, які вдалося врятувати. Дизайнер Микола Шток розробив шрифт «Мітасов», а відомий український художник Павло Маков, продовжує орієнтуватись на зразки мітасівського «наскельного живопису».

Список використаних джерел та літератури:

1. Anika D. Art Brut - Creativity from the Outskirts of Culture. Widewalls. December 17 2015. URL: https://www.widewalls.ch/magazine/art-brut-jean-dubuffet
2. Art Brut. The-artists. 2018. URL: https://www.the-artists.org/art-brut
3. Art Brut. The-artists. 2018. URL: https://www.the-artists.org/art-brut
4. Олег Мітасов та арт-брют. URL: https://studydive.com/en/lekciya-oleg-mitasov-ta-ar-bryut-2702
5. Несміян А. Олег Мітасов: вуличний художник і міський божевільний. URL: https://amnesia.in.ua/mitasov
6. Павел Маков. Фрагмент из книги «Де кураторство». URL: https://artukraine.com.ua/a/pavel-makov-fragment-iz-knigi-de-kuratorstvo/#.X9prW9j7RPY
7. Олег Мітасов. URL: http://people-archive.ru/character/oleg-mitasov
8. Буйний И. Городские легенды: непризнанный гений Митасов. URL: https://mykharkov.info/news/gorodskie-legendy-nepriznannyj-genij-mitasov-82929.html
9. «Митасов-ленд»: двор в котором жил Олег Митасов. URL: https://mykharkov.info/catalog/mitasov-lend-dvor-v-kotorom-zhil-oleg-mitasov.html

УДК 75.071.1-055.2(4-15)»190/195»

ПЕРЕДУМОВИ АКТИВІЗАЦІЇ ТА РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ І ПОЛОВИНИ XX СТ.

Оксана ДОВГАНИЧ
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Гаврош Оксана Іванівна
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін ЗАМ

Актуальність теми дослідження. За останні сто років мистецтво переживало безліч трансформацій стосовно свого співіснування з проблемами суспільства. За його допомогою художники намагаються не просто створювати арт-об'єкти, а й робити гучні заяви та відстоювати права, зокрема й жінки-художниці. Протягом XX століття спостерігаємо активне відстоювання мисткинями свого творчого потенціалу, прав реалізовувати своє «мистецьке я» за рахунок чого стиралися такі чітко встановлені межі, як, наприклад, гендерні. Сьогодні розбудова демократичної, правової держави, створення для жінок і чоловіків рівних умов реалізації своїх можливостей в усіх сферах життя країни, з огляду на соціальну специфіку обох статей, має на меті подальшу демократизацію суспільства, інтеграцію України у європейський та євроатлантичний простір.

Виклад основного матеріалу. До середини XIX століття політичних, суспільних, індивідуальних прав на саморозвиток, освіту і працю за жінкою не визнавали, тому що це суперечило образу справжньої жіночності. Але протягом століть відбулась помітна еволюція жіночої ідентичності, чому сприяв

ряд факторів: отримання жінками доступу до вищої освіти, професіоналізація жінок, активна участь жінок у політичних рухах, інтенсивний розвиток літератури і громадської моди на читання, участь жінок в інтелектуальних дискусіях.

Мистецтво кінця XIX століття – I половини XX століття – період де виникає безліч течій, створення груп та шкіл. Це час, що відображає розрив з визнаними нормами і традиціями, бунт проти старих форм не тільки в мистецтві, але й у житті взагалі. Особливо цінувалось вироблення власного, ні на кого не схожого образу, що пов'язано зі зміною загальних естетичних настанов. Якщо раніше головною естетичною категорією були естетика та гуманізм, то на початку XX століття актуальною категорією стало потворне, ідеал цілісної людської особистості зникає, що з часом призвело до підриву фундаментальних основ творчості [1]. Головною цінністю визнається внутрішній світ художника, право без обмежень вибирати способи вираження своїх переживань, асоціацій.

На початку XX століття закінчилася епоха великих, класичних для XIX століття художніх рухів, поринули у минуле й естетичні вихори, які наприкінці минулого століття піднялися, головним чином, у мистецтві Франції. При цьому, однак, багато ідеалів мистецтва, продовжували існувати як безсумнівна реальність, а їх популярність в естетичній свідомості суспільства в деяких випадках збільшилася.

Однією із найбільш упізнаваних мисткинь світового мистецтва першої половини XX століття є мексиканка Фріда Кало (1907–1954), яка занурилась у світ свого надмірного переживання, що було пов'язано з її постійними хворобами. Здебільшого творчість мисткині називають «межею наївності й фолк-арту». Справді, на творчість художниці посильно вплинула доколумбівська американська культура й народне мексиканське мистецтво. Її твори глибоко символічні й сповнені переживання та болю (фізичного і морального). Художниці вдалося життя перетворити на мистецтво («Автопортрет» (1938), «Ми з медсестрою» (1938)) [2].

Творчість мисткині є втіленням ідеї сучасності першої половини XX ст. Її вибір одягу відбиває інтуїтивну здатність створити сміливий жіночий образ за часів, коли в світі мистецтва домінували чоловіки. Через мистецтво і стиль вона виражала свої політичні переконання і давала раду з фізичним болем. Ідеї цієї унікальної, бунтівної, суперечливої культової особистість наслідують феміністки, художники, модельєри, популярна культура протягом усього XX століття.

Соня Делоне (1885–1979) – художниця, дизайнерка та представниця стилю арт-деко з українським походженням, яка одна з перших виставлялася в Луврі [3]. З часу заміжжя з відомим абстракціоністом Робертом Делоне та народження сина починається її активний творчий шлях. Про взаємний вплив подружжя на розвиток творчості вона казала: «Він дав мені форму, а я дала

йому колір» [39]. Що саме мала на увазі Соня стає зрозуміло при аналізі стилю в мистецтві, який започаткувало подружжя Делоне – «симультанизм». З латинської «simul» – означає «разом» або «одночасно», а самі Делоне пояснювати симультанизм як «зображення руху кольору в світлі». Гійом Аполлінер назвав цей стиль «орфізм», порівнюючи його з давньогрецькою музикою Орфея («Контрасти» (1913), «Співаки фламенко» (1916)).

Разом з поетом Блезом Сандрапом Соня Делоне випустила двометрову книгу-гармошку, де текст поеми Сандрапа та ілюстрації Соні вразили всю Францію. Коли пізніше ця книга була представлена в Берліні, її побачив Пауль Клее, який став використовувати квадрати з ілюстрацій Соні у своїй творчості.

Згодом в Мадриді відкрився перший власний Дім мод Соні Делоне «Casa Sonia», а у 1921 році – паризький «Delaunay». Мисткиня проектувала моделі одягу, кольори тканей, створювала макети гральних карт, придумувала оформлення автомобілів театральні костюми, ткала килими та малювала книжкові ілюстрації [3].

Художницю проголосили провідною представницею арт-деко, що поєднував модерн і авангард. Всесвітньо відомий «Vogue» помістив на обкладинку її «оптичне» плаття. Набагато пізніше у 1966 рік вийшло інтерв'ю з художницею, в якому вона, згадуючи минуле, сказала: «Я думаю, що новий живопис почався з нами: наш колір зробив його більш вільним» [4].

Художниця Олександра Екстер (1882–1949) була мостом між світом українського, російського авангарду та новітнім мистецтвом Західної Європи. Витончена інтелектуалка, що володіла кількома мовами, подорожувала світом та спілкувалась у колі найвизначніших митців свого часу – Пікассо, Брак, Леже, Аполінер, Марінетті. Саме вона «привезла» кубофутуризм до України, навчила Пікассо користуватись яскравими барвами, реформувала світову сценографію і поєднала авангардне мистецтво з народними українськими вишивками.

Виставкове життя у Києві на початку 1900-х років не відрізнялось великим розмаїттям. Тому виставка нового мистецтва «Ланка», організована Олександрою Екстер та Давидом Бурлюком на Хрещатику у 1908 році, стала надзвичайною подією. Для непідготованої публіки, яка звикла переважно до салонного мистецтва, сині бики і фіолетові портрети в крапочку були чимось складним до розуміння [5]. Кубісти вважали колір незначним і уникали яскравих фарб. Олександра Екстер не могла довго стримувати свою любов до кольору, яка в неї, ймовірно, була успадкована від М. Пимоненка і народного мистецтва. Вже у 1914 році вона пише «Натюрморт з писанками», де в кубістичну картину вриваються яскраві відкриті барви. Вона ж надихнула Пікассо на використання кольорів у кубізмі. Після спілкування з Екстер засновник кубізму різко розширює свою палітру та сміливо вживає усю гаму кольорів, не оминаючи й контрастів.

Художниця увійшла в історію мистецтва перш за все завдяки своїм реформаторським ідеям в сценографії. Вона запропонувала замість пласких

розмальованих декорацій використовувати складні багатоярусні конструкції, займаючи таким чином весь простір сцени, а не лише її підлогу. Друге театральне новаторство – костюми, які були співзвучні з кольоровим рішенням тла. Три вистави у Камерному театрі принесли їй всесвітнє визнання як реформатора сценографії та театрального костюма – «Фаміра Кифаред» (1916), «Саломея» (1917), «Ромео і Джульєта» (1921). А. Ефрос називав декорації Екстер «урочистим парадом кубізму» [5]. Цікаво, що саме у Камерному театрі Олександра Екстер запропонувала розмальовувати обличчя акторів як доповнення до костюмів. Разом із епатажами Ларіонова і Бурлюка ці спроби стали протоформами боді-арту.

Прикладом активної творчості є й діяльність арт-диллерки Пеґґі Ґуґґенгайм, яка продовжувала справу свого батька. У 1919 році вирушила у подорож Сполученими Штатами. Зацікавившись сучасним мистецтвом, вона ладна була поїхати у будь-який кінець країни, аби отримати потрібну роботу до своєї колекції.

Одруження з Лоуренсом Вейлом ввело у коло модерністів. Марсель Дюшан – художник-дадаіст здійснив відчутний вплив на її діяльність як колекціонерки й галеристки. Їхнє спілкування спонукало відкрити у Лондоні власну галерею сучасного мистецтва «Guggenheim Jeune» (1938). У той рік Дюшан познайомив Пеґґі з Жаном Кокто і було вирішено, що саме виставкою його робіт відкриється новий простір.

Для самої Пеґґі тісне «спілкування» з мистецтвом абстракціоністів та сюрреалістів лише починалося. З кожної проведеної виставки купувала у митців по одній роботі, що стало підгрунтям для її подальшого колекціонування. У переліку її здобутків роботи Костантіна Бранкузі, Сальвадора Далі, Фернана Леже, Альберто Джакометті, Макса Ернста (другого офіційного чоловіка Пеґґі), Піта Модріана, Василя Кадинського, Іва Тангі, Пауля Клее, Рене Маґрітта.

За кілька років у Нью-Йорку Пеґґі відкрила вже нову галерею під назвою «The Art of This Century Gallery», яка функціонувала до 1947 року. Після Другої світової війни головною її зіркою став Джексон Поллок. Після розлучення з Максом Ернстом, який до того був і її головним протеже, Пеґґі цілком «присвятила себе» Д. Поллоку, стосунки з яким, однак, не вийшли за межі формату «художник-покровителька» [6].

У 1948 році на Венеційській бієнале зібрання Пеґґі зайняло грецький павільйон. Деякі заголовки охрестили його «Ноївим ковчегом» для європейського та американського мистецтва першої половини XX сторіччя. Публіка за межами США вперше побачила роботи Джексона Поллока, Марка Ротко, Кліффорда Стілла. Сьогодні цей показ вважається віховою подією для всього художнього світу.

Висновки. Художні процеси на межі XIX – початку XX століття відзначилися надзвичайними естетичними та різноманітними проявами мистецтва. Творчість художниць у будь-яких її проявах руйнувала змішаність цін-

ностей цивілізації та сприйняття мистецтва. В цілях знаходження свіжості світосприймання вони відмовилися від довіри не тільки зору, але і внутрішньому погляду, віддаючи перевагу непідконтрольній свідомості передчуття. Художниці, які боролися за визнання та часто стикалися з труднощами у реалізації себе, як мисткині. Це стало головною причиною передачі змісту твору не в зображенні, а у його вираженні, де фрагменти художньої форми, художні засоби лише нагадування про колишні межі мистецтва.

Список використаних джерел та літератури:

1. Жіночі студії в Україні. Жінка в історії та сьогодні. Одеса: АстроПринт, 1999. С. 13, 204.
2. Енциклопедія візуальних мистецтв. Фріда Кало. Автопортрет – Рамка. URL: Self Portrait - The Frame, 1938 - Фріда Кало - WikiArt.org
3. Корнієнко Я. Соня Делоне: законодавиця моди українського походження. URL: https://wisecow.com.ua/mistecztvo/zhinochi-imena-v-mistecztvi/sonya-delone-zakonodaviczya-modi-ukrayinskogo-poxodzhennya.html
4. Yourforest. Дизайнерський спадок Соні Делоне. URL:https://yourforest.ua/sony-delone
5. Коваленко Г. Олександра Екстер та її студія.URL: Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918) – Бібліотека українського мистецтва (uartlib.org)
6. Зарубіжні колекціонери : Пеґґі Ґуґґенгайм//Дослідницький проєкт «PROколекції». URL: https://m17.kiev.ua

УДК 712.012(477.87-21Ужгород)

ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ В М. УЖГОРОД НА МЕЖІ XIX–XX СТ.

Наталія СТЕБЛАК
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Сопко Одарка Іванівна
доцентка, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Водночас у дизайні середини другої половини XIX століття склалася тенденція до широкого використання форм різних стилів минулого. Така естетична еклектика, серед іншого, відповідала основним вимогам суспільства кінця XIX століття, яке мусило домагатися максимальної пишності, навіть показності, громадських будівель, в яких почали домінувати історичні форми, виконані в традиційних інтер'єрах, їх імітації, багаті орнаменти в гіпсі, та інші декоративні форми.

Декоративно-прикладне мистецтво зіграло важливу роль у формуванні художніх особливостей дизайну інтер'єру та меблів. На Закарпатті протягом багатьох століть зберігалися художньо-стилістичні особливості попередніх епох, старовинні форми меблів та предметів побуту. Організація середовища людського життя була пов'язана з матеріальною та духовною сферами. Вона була органічно інтегрована у повністю організоване тематичне середовище.

Виклад основного матеріалу. В історичному розвитку дизайну меблів наприкінці XIX –початку XX століття виділяються естетично та технічно, художньо-утилітарно, формуються найбільш відповідні, художньо та структур-

но досконалі форми виробів, серій, програм. У зв'язку з цим особливе місце посідає досвід та традиції промислового зразка Закарпаття у формуванні виробів із гнутої деревини [1].

Програму розвитку ремесла виробництва меблів у першій чверті XX ст. угорський уряд назвав «Верховинська господарська акція». Влада, залякана масовим виїздом селян із гірських районів до США та Канади, була змушена вжити певних заходів для поліпшення соціально-економічного становища селян. Поряд з виробництвом кошиків та килимів, новостворені кооперативи займалися різьбленням та меблярством. Акціонерні товариства займалися закупівлею продуктів з артілей «Будапештське акціонерне товариство художнього промислу», «Товариство домашньої промисловості св. Ізабелли», «Спілка угорських промисловців» [2].

Одним з найбільших підприємств регіону по виробництву промислових меблів у другій половині XIX століття була Ужгородська фабрика гнутого меблевого виробництва «Гутман», заснована у 1874 році віденським капіталістом Ісидором Гутманом. З 1907 року компанія є частиною угорського акціонерного товариства фабрики гнутих меблів «Мундус». Важливим фактором, який підняв технологічний, структурний, художній та стилістичний рівень меблів з гнутого дерева ужгородського заводу до найкращих європейських зразків, було те, що керівництво заводу базувалось у Відні від заснування до 1919 року. Саме там готувалася будівельно-технологічна документація, укладались господарські угоди з місцевими та іноземними компаніями [2].

Для Унгвара завод Гутмана був сенсацією, адже раніше місто не могло вихвалятися потужним промисловим виробництвом. Ісидор Гутман залучив фахівців, які виготовляли неповторні моделі гнутих крісел, щоб не копіювати вироби німецького мебляра Міхаеля Тонета (Michael Thonet), який і прославився на весь світ завдяки виробництву гнутих меблів. На межі XIX–XX ст. в Європі з'явилось багато фабрик, що випускали гнуті меблі, просто копіюючи моделі Тонета [3].

На відміну від Тонета, форма гнутих меблів фабрики в Ужгороді залишалася незмінною до 1907 року. За допомогою ремісничих технік оздоблювались різними варіаціями декорацій комплектів виробів. Цей факт пояснюється великою кількістю дешевої та відносно кваліфікованої робочої сили. Загалом, дизайн промислових гнутих меблів цього періоду характеризується великою кількістю обробки: несучими конструктивними елементами, плоскими скульптурами, різьбленою декоративною оббивкою та надмірною пишністю складених деталей.

Кілька факторів сприяли створенню компанії, яка впродовж десятиліть була лідером у виробництві меблів. По-перше, існування досвідченої та дешевої робочої сили порівняно з центральними регіонами Угорщини. По-друге, розвиток традицій меблів, корінням яких є виробництво та торгівля (на користь цього твердження особливо свідчать зразки меблів, що збері-

гаються в музеях Ужгорода, Мукачева, Берегова та у приватних колекціях). По-третє, зростання попиту та популярності гнутих меблів на європейських та світових ринках. Про це свідчить той факт, що у 1873–1878 рр. в Угорщині разом з Ужгородом з'явилося ще п'ять фабрик гнутих меблів [4]. По-четверте, динаміка зростання кредитних та банківських установ, кількість яких у регіоні подвоїлася за останнє десятиліття XIX століття. На той час активно працювало 88 установ, у тому числі 15 банків, 16 ощадних кас та 57 кооперативних позик. Щодо фінансування Ужгородської меблевої фабрики, то документи, що зберігаються в Угорському музеї фанерно-меблевої фабрики, свідчать, що це робили два органи: Угорський кредитний банк та Міжнародний кредитний банк [3].

Основним продуктом заводу Гутмана були гнуті меблі, серед яких переважали стільці, дивани та бенкети, столи, крісла-гойдалки, вішалки та підставки для різних побутових цілей. Дещо пізніше налагодилось виробництво наборів меблів для облаштування громадських приміщень – кінотеатрів та закладів громадського харчування. Організація та технологія виробництва відрізнялися від ремесленого або форм виробництва, оскільки серія була зосереджена на масовому виробництві меблів. У той час були введені революційні методи послідовного проєктування та програмування дизайну і різні типи виробів створювались з тих самих деталей завдяки стандартизації [3].

Прикладом ефективності виробництва гнутих меблів є навчальна майстерня, заснована в Ужгороді у 1920 році, що спеціалізувалася на виробництві плетених наборів меблів. Її продукція була представлена не тільки на національних виставках у Празі, Брно, Моравській Остраві, Братиславі, а й на міжнародних виставках у Лондоні та Льєжі, де вони отримували нагороди.

Розвитку виробництва меблів сприяв також закон про підприємництво, прийнятий урядом Чехословаччини 10 жовтня 1924 р., який, серед іншого, передбачав обов'язкове навчання профспілок. У 1923 р. була створена спеціальна державна установа для розвитку ремесла з філією в Ужгороді [4]. Це також позитивно позначилося на рівні виробництва меблів ручної роботи в регіоні. Діяльність закладу з розвитку ремесла полягала головним чином в організації курсів підвищення кваліфікації та конференцій.

Зростання рівня виробництва меблів сприяло створенню професійно-технічних шкіл для певних галузей, яких взагалі не було в Австро-Угорщині (існували ремісничі школи низького рівня, а також спеціальні класи у народних школах). Зокрема, в 1919 році в Ужгороді було створено Державне професійне училище деревообробки як навчальна майстерня з декількох видів ремесел. З січня 1927 року воно стало лише деревообробним. Багато висококваліфікованих спеціалістів закінчили стіни Ясінської державної професійної школи лісу, заснованої у 1921 році [3].

Висновки. На початку XX століття відбулися глибокі і рішучі зміни в дизайні меблів та інтер'єру, причини яких слід шукати в XIX столітті. Демонстративна еклектика та ідеї, що доживали століття, поступилися місцем новому

філософському погляду на світ, форми якого народилися внаслідок технічного прогресу. Це був час надзвичайно різких суперечностей між старими традиціями та цілком новим світоглядом та рівнем знань. Причини, що призвели до цього загального повороту в розвитку, є як історичними, так і ідеологічними. Нове розуміння технічного прогресу створило нову ідею для дизайну та мистецтва загалом [5]. Архітектори та дизайнери активно шукати та досягали ще більшої художньої самостійності та індивідуалізму у творчості. Творче мислення, інтуїція звелися до рівня найважливішої здатності творця, що призвело до революції загальновизнаних естетичних критеріїв.

Список використаних джерел та літератури:

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ ст. Київ, 1997. С. 90–150 с.
2. Мільчевич С., Мигаль С. Передумови становлення дизайну меблів в Закарпатті в другій половині ХІХ– першій половині ХХ ст. Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2007. Вип. 7. С. 73–81.
3. Мигаль С. Проектування меблів. Навч. Посібник. Львів: Світ, 1999. С. 42.
4. Мільчевич С. Дизайн гнутих меблів в Закарпатті в останній третині ХІХ - першій половині ХХ століття. Культурно-історичний аспект . Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2008. № 14. С. 71-80. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_14_13
5. Жаткович Ю. Етнографічна історія угрорусів. / Мазурок О. С. Юрій Жаткович як історик та етнограф. Ужгород: УжНУ, 2001.

УДК 711.4/.6+712.4]:711.455.8-053.6]](477.87)

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ БЛАГОУСТРОЮ І ОЗЕЛЕНЕННЯ В ПРОЕКТУВАННІ МОЛОДІЖНОГО ТАБОРУ НА ЗАКАРПАТТІ

Наталія ФОГАШ
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Ребрик Наталія Йосифівна
кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін,
проректорка ЗАМ

Актуальність теми дослідження. За останні 20 років інфраструктура молодіжного відпочинку в Закарпатті не модернізувалася та недостатньо розвинулась, використовуючи в основному, фонди які розроблялися та будувалися в роки Радянського Союзу. У результаті розвитку суспільства зміни політичних режимів розвиток ринкової економіки та потреби людини змінились, що призвело до морального старіння будівель, неспроможності відповідати соціальним запитам. Тому розробка нових підходів до проєктування та реконструкції морально та фізично застарілих, чинних та нових молодіжних таборів відпочинку є важливим завданням.

Виклад основного матеріалу. Закарпатська область характеризується унікальними для України природо-кліматичними умовами, великою кількістю спеціалізованих медичних закладів, історичних пам'яток та особливою культурою. Все це створює потенціал для розвитку конкурентних санітарно-оздоровчих комплексів міжнародного рівня, формуючи позитивний імідж країни на міжнародній арені та забезпечуючи задоволення необхідності населення в послугах пов'язаних з відпочинком, лікуванням та туризмом.

Види та структури заміських закладів відпочинку постійно розвиваються. Молодіжні табори відпочинку були й залишаються наймасовішим типом закладів відпочинку і як форма організації молодіжного відпочинку, стабільно користуються популярністю впродовж XX–XXI століть у багатьох країнах світу.

По своїй кількості технічного стану та благоустрою, багато таких комплексів не забезпечують необхідні умови для здійснення ефективного відпочинку і виховання молоді. Актуальність розробки нових підходів до проєктування пов'язана з моральним і фізичним занепадом територій молодіжних таборів відпочинку, а також в багатьох – нерентабельне функціонування окремих елементів, що підтверджується результатами різних обстежень. За нестачею коштів та умов, використовуються часові споруди, будівлі шкіл, намети, які не відповідають санітарно-гігієнічним, естетичним, культурним та іншим нормам. Окрім того, відсутній ряд приміщень та території для реалізації нормальної навчально-виховної роботи з молоддю. Очевидним являється той факт, що дотепер відсутня єдина методика в проєктуванні масових молодіжних таборів заміського типу. Немає чітких теоретичних та практичних обумовлених категорій та положень, що визначають функціональні, смислові та інші складові елементів табору.

Масовий характер будівництва, відсутність достатньої кількості необхідних посібників з рекомендаціями по проєктуванню, будівництву та експлуатації молодіжних таборів, з врахуванням норм і потреб до місць перебування молоді, недостатньо вивчений досвід — визначили необхідність наукового вивчення питання проєктування молодіжно-оздоровчого закладу.

Порівнюючи з серединою XX століття і по сьогодення, з розвитком науково-технічного процесу розвинулась і стилістика та інфраструктура молодіжних таборів. В будівництві та реконструкції молодіжних та оздоровчих комплексів для молоді, почали використовувати нові технології, звертати увагу на тенденції сучасного дизайну та будувати комплекси так, щоб діти та молодь з захопленням там перебували, але враховувалось лише архітектурне бачення, а не санітарно-гігієнічні правила.

На основі аналізу світового досвіду можна виявити сучасні тенденції формування молодіжних таборів відпочинку. На сьогодні в таборах розвивається велика кількість галузей, в яких молодь може себе реалізувати. З'являється все більше видів молодіжних таборів спеціалізованих за інтересами [1].

Проєктування молодіжних закладів відпочинку в більшості ведеться по положенню, нормативній документації основаних на експлуатаційних характеристиках приміщення та простору. Основними регламентними аспектами є: рівень шуму, чистота повітря, санітарно-гігієнічні показники, температура, місткість та ергономічність [2]. Всі типи молодіжних закладів відпочинку включають однакові функціональні групи приміщень: приймальні, будинки для проживання, харчування, культурно-масового, інженерно-технічного,

господарського, адміністративного обслуговування. Організація взаємозв'язку всіх функціональних груп приміщень визначається архітектурною композицією закладів табору. Виділяють такі типи житла як: спальний корпус, літні житлові будиночки, наметове містечко. В процесі проєктування основним є правильний вибір відповідного типу закладу для організації стаціонарного або мобілізованого активного відпочинку для молоді [3].

На території Закарпатської області є достатня кількість молодіжних підліткових баз відпочинку, спеціалізованих за інтересами, які розвивають молодь в різних сферах життя. Серед таких можна виділити наступні: «Smile camp» (с. Калініна, Тячівський р-н); «Camp Explorer» (м. Ужгород), який спеціалізується на вивченні мов, спорті, мистецтві, духовності та інтелектуальному розвитку молоді; «Лумшори» (с. Лумшори, Перечинський р-н); «Атлас Синевир» (с. Синевирська Поляна, Міжгірський р-н), основним видом заняття якого є спорт, походи та вивчення етнографії та української історії; «Воловець» (м. Воловець, Воловецький р-н), який спеціалізується на арттерапії; «ICEA Summer» (Міжгірський р-н), який поєднує вивчення іноземних мов з активним відпочинком; «Star Teens» (с. Оноківці, Ужгородський р-н); англомовний табір «Discovery camp» (с. Золотарьово, Хустський р-н), в якому відпочинок проходить в Американському стилі та ще багато інших [4].

З початку XX століття і по сьогодення на Закарпатті розширюються тенденції будування спортивно-оздоровчих комплексів та молодіжних таборів, з поглядами на сучасні тенденції Європи. Серед стилів, на території Закарпатської області простежується, натуралістичний (натургарден), або екостиль [5]. Це стиль, який підходить практичну різній місцевості і залишиться не лише в тренді на довго, але і є, економічно вигідним. Важливим є: збереження та недоторканість рельєфів природи; присутність водойм природної форми та живих мешканців в ній; результат рукотворної праці, не повинен видавати людського вторгнення. Основними рослинами в благоустрої території є, листяні та хвойні дерева, а декор саду та зеленої зони виконують з необроблених, або мінімально оброблених дерев. Газон використовують природного типу, наприклад мавританський або конюшиний, підходять і насінневі польові квіти. Садові квіти обирають тих типів які гармонійно виглядають серед диких квітів. Між рослинами актуальним є присутність масштабних каменів природної форми, валуни, галька та вапняк. Для будівництва мостиків використовують брус, дерев'яні дошки, товсті гілки, а стежки виконують з гравія, кори, тирси, або трави. Барбекю, або мангал має бути схожий на туристичний привал на природі. Сам мангал має виглядати як просте вогнище, яке огороджене камінням або дерев'яними брусками.

Висновки. Враховуючи унікальні природні та інфраструктурні особливості Закарпатської області, оновлення та розвиток молодіжних таборів у регіоні є одним з пріоритетних туристичних та рекреаційних напрямків. Все це створює потенціал для розвитку конкуренції регіональних санітарно-оздоровчих комплексів з аналогами міжнародного рівня. Основними векторами

розвитку, окрім оздоровчого та туристичного, є напрямок вивчення мов, підвищення культурного рівня, арттерапія та спорт. Такий запит формує особливі вимоги до таких об'єктів, які мають функціонально задовільняти їх тематичні потреби, а також відповідати міжнародним нормам безпеки та відпочинку.

Список використаних джерел та літератури:

1. Розвиток особистісного потенціалу підлітків у скаутських об'єднаннях. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23809/1/%D1%81%D0%B0%D0%BF%D1%96%D0%B3%D0%B0%20%D0%B4%D0%B8%D1%81..pdf
2. Історія пластового таборування: від перших таборів і до сьогодні URL: https://www.plast.org.ua/istoriya-plastovogo-taboruvannya-vid-pershyh-taboriv-sogodni
3. Теорія і методика роботи з дитячими та молодіжними організаціями URL: https://pidru4niki.com/15231210/sotsiologiya/meta_osnovni_oznaki_printsipi_skautizmu
4. Студентське літо. Оздоровлення. Працевлаштування URL:https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/24323/1/%D0%93%D0%BE%D0%B4%D1%8F_%D0%90%D0%9F%D0%93%D0%9D_23.pdf
5. Натургарден / экостиль в ландшафтном дизайне. URL: https://rehouz.info/ekostil-v-landshaftnom-dizajne

УДК 7.012.03:[640.441(477.87-21Ужгород)+(4)]]-042.2

ОСОБЛИВОСТІ ЕЛЕМЕНТІВ ФІРМОВОГО СТИЛЮ КАВ'ЯРЕНЬ УЖГОРОДА: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЕЛЕМЕНТІВ ФІРМОВОГО СТИЛЮ З КОНДИТЕРСЬКИМИ ЄВРОПИ

Аліна ЧЕГІЛЬ
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Сопко Одарка Іванівна
доцентка, кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну ЗАМ

Актуальність теми дослідження. Як свідчать історичні джерела, що колись над головами людей на сучасній вулиці Корзо майже через кожні кілька кроків хиталася металева навісна реклама. Це характерно для європейських містечок, адже будинки досить функціональні: тут можуть бути приміщення для житла, офісів, магазинів, ресторанів, кафе та ін., що створює враження живого й активного міста. Як і сьогодні перший поверх є найбільш презентабельним, в ньому розташовувалися здебільш кав'ярні, ресторани, магазини. Вітрини були високі, а вивіски були чіткі і відповідали художньо-естетичним вимогам міста, вони прагнули привернути увагу потенційних клієнтів.

Виклад основного матеріалу. Відень – столиця кав'ярень і кави з молоком. Особлива атмосфера віденських кафе, з типовими стільцями, столами, газетами та періодичними мистецькими заходами – це частина кавовій культури, яка зародилася ще у XVII ст. Найвідоміші столичні кав'ярні – «Централь», «Белларія», «Гавелко» та «Діглас».

«Централь» – знаменита кав'ярня, інтер'єр якої виконаний в стилі сецесія, оздоблений мозаїками, різьбою та картинами. Кольорова гамма фірмового

стилю – темно-малинова, що використовується на друкованих і у фірмових елементах. Шрифт логотипу «Café Central» доволі простий з характерними рослинними завитками.

Вишукана віденська кав'ярня «Гавелка» (Café Hawelka) була відкрита у 1939 р. Леопольдом Гавелкой. В інтер'єрі панує приглушена кольорова гамма в чотирьох коричневих тонах. Фірмовий стиль стриманий, конкретний та консервативний. Корпоративний колір – темнокоричневий, доповнений бежевим та бордовим. Логотип «Café Leopold Hawelka» виконаний рубленим шрифтом та внизу доповнений підписом засновника кафе. Даний напис зустрічається при вході на вивісці та на меню, на посуді нанесено лише підпис Леопольда Гавелки.

Віденський стиль найбільш близький до оформлення кав'ярень Ужгорода. Він чітко відображається на кавовій культурі споживання та стилю кав'ярень. Стримані кольорові вирішення, елегантності та вишуканість елементів інтер'єрів. При порівнянні знаходимо подібність у вирішення шрифтових композицій логотипа і реклами. Ужгородські кав'ярні теж мають прості лаконічні написи. Як правило, це ім'я власника кав'ярні або відомої особи, яка відзначилася в місті. У довоєнний період як в австрійських кав'ярнях, так і в закарпатських інтер'єри оформлювались різьбленими дерев'яними композиціями. Різьблення слугувало декором на стіні і гармонійно поєднувалось з корпоративною гаммою кольорів.

Угорщина – кавова країна. В історії зазначено, що каву угорці називали «чорним супом». У XIX ст. кавування пов'язували з «буржуазною звичкою» та вибудували на цьому цілу ідеологічну пропаганду. Тому кав'ярня для угорця відігравала більше значення, аніж просто заклад громадського харчування.

У XIX – початку XX ст. у кав'ярнях Будапешту проходило життя еліти. Кав'ярні були ніби клубами, де люди жили активним громадським життям, тут збиралися найяскравіші особистості, іноді, саме у кав'ярнях починалися важливі події угорської історії. Найвідомішими кав'ярнями Будапешта на межі XIX–XX ст. були «Жербо», «Мувес» та «Нью-Йорк».

Найбільша і найвідоміша кав'ярня Європи «Жербо» розташована в розкішному палаці на площі Верешмарті. Була заснована у 1858 році кондитером Генриком Куглером. Дух епохи Австро-Угорської імперії зберігся в інтер'єрі до сьогодні: розкішні люстри, облицювання стін цінними породами дерева, старовинні меблі. Сьогодні, як і раніше, кав'ярня «Жербо» славиться фешенебельним інтер'єром, чудовими десертами та відмінною кавовою картою

З роками кав'ярня розширилася за рахунок приміщень викупленої кав'ярні Куглера. Було перебудовано кухню та центральну залу, встановлено нове обладнання та кухонне устаткування, оновлено корпоративний стиль. Незважаючи на розкішний інтер'єр і вишукане меню, ціни в кафе були не змінені і залишалися доступними. Завдяки цьому, кожен охочий, не зважаючи на статки, міг собі дозволити поласувати тут солодощами. Традиція продажу

тортів на виніс також була збережена, а пакування стали виготовляти в самому кафе. Корпоративний колір залишився коричнево-червоним. Меню оформлювали у товсту коричневу обкладинку з логотипом заклада [1].

На жаль в Ужгороді не збереглося жодної кав'ярні того періоду. Скупу інформацію можемо віднайти тільки у довідковій літературі та архівних світлинах. Аналізуючи означений період, можна твердити, що для ужгородців кав'ярні слугували не тільки місцем з смачною їжею, а радше були культурно-розважальними центрами, де виступали відомі музиканти, відбувались виставки та театральні вистави. Для ужгородських кав'ярень характерно було продавати їжу на виніс у фірмовому пакуванні з товстого крафтового паперу. У кольоровій палітрі корпоративного стилю переважали відтінки коричневого, червоного, золотого.

Практично у кожному місті Чеської Республіки є хоча б один легендарний заклад зі своєю особливою історією. За часів першої Чехословацької республіки (1918-1938 рр.) кав'ярні та цукрарні стали улюбленими громадськими місцями. Серед найвідоміших «Ергартова цукерня», «У Мишака» та «Гранд Кафе Орієнт» [2].

Найвідоміша кондитерська Франтішека Мишака була заснована у 1911 р. і проіснувала до 1949 р. Розміщена на Водічковій вулиці в Празі у будинку з рондо-кубістичним фасадом . У 2008 р. її відновили, не дивлячись на те, що будинок повністю був у аварійному та занедбаному стані. Повна реконструкція будівлі за старими світлинами з відтворенням автентичного стилю інтер'єрів відтворює дух довоєнної Праги. Усе разом із відновленням первісної рецептури солодощів славного Франтішека Мишака створює справжню неперевершену атмосферу цукрарні часів першої республіки.

Вишукана кав'ярня «Гранд Кафе Орієнт» розміщена на першому поверсі знаменитого кубістичного дому у Черної Матері Божої (U Černé Matky Boží) з 1912 р. та реконструйована за проєктом Йозефа Гочара. Мова йде про єдину в світі кав'ярню, обладнану у стилі кубізму [2].

Ергантова цукерня та кав'ярня була заснована у 1937 році. В оформленні інтер'єрів відчутні ознаки функціоналізму. В цукрарні відвідувачам пропонували кондитерські вироби власного виробництва за старими рецептами чеських, німецьких, австрійських, французьких та італійських майстрів.

Найбільший розквіт закарпатських кав'ярень припадає на період Чехо-словацької республіки. Одна з найвідоміших була розташована на вул. Духновича, 2. Будівля споруджена у стилі конструктивізму, характерному для забудови Ужгорода 20-30-х років ХХ століття, за планами братиславського архітектора Франтишека Крупки, автора кількох масштабних інфраструктурних проектів, ужгородською будівельною фірмою «Главік&Річарь» (утвореною у 1924 році).,. Тут знаходився торговий дім «Легіо», у якому розташовувалась й знаменита «Пурмова кав'ярня». Саме тут часто збиралися представники закарпатської школи живопису. Всередині стіни закладу були розписані місце-

вими художниками. На жаль, розписи не збереглися, адже у 1960-ті роки були забілені й відновленню не підлягають [3].

Готель-ресторан «Корона» (у радянський період «Верховина») – один з найпопулярніших ресторанних закладів Ужгорода початку ХХ ст. Комплекс «Корона» у вигляді, який дійшов до наших днів, був збудований у 1910 році на місці готелю, який носив назву «До угорської корони». Він розташовувався на тому ж місці, , але не відрізнявся тою архітектурною вишуканістю, яку мала вже нова «Корона». Колекціонери старовинних листівок і фотографій Ужгорода мають всього кілька зображень того, першого готелю, що розташовувався лише на другому поверсі, на першому знаходилася корчма, кав'ярня та кілька інших магазинчиків. За деякими джерелами старий готель у 1907 р. могла знищити пожежа. Вже у 1910 р. на площі красувалася нова будівля, яку назвали «Короною» (у чехословацький період перейменували на «Коруна») [4]. У чехословацьку добу це був розкішний готель-ресторан, в якому зупинялися і гостювали лише заможні люди. Від центрального входу справа знаходився вхід до великої зали, зліва – вхід до кафе, далі – гардероб та вихід до літнього саду. На другому поверсі були приміщення дзеркальної зали – саме вона у всі часи вважалася найсоліднішою. Трохи менш помпезною, але теж надзвичайно вишуканою була велика зала на першому поверсі.

Висновки. На жаль, оформлення інтер'єрів та фірмовий стиль ужгородських кав'ярень на межі ХІХ-ХХ ст. ще й сьогодні залишається малодослідженою темою. Аналіз наявної літератури, теоретичних джерел дозволив виявити зародження споживання кави на Закарпатті, архітектурне та інтер'єрне планування, а також стилістичні елементи фірмового стилю.

Список використаних джерел та літератури:

1. Цікаві кав'ярні Будапешту, які варто відвідати. URL: http://samsobi.com.ua/index.php/hungary/budapest/492-budapest-cafe
2. Відвідайте відомі кав'ярні у Чехії. URL: https://www.mzv.cz/kiev/uk/x2001_09_21/x2001_09_21_2/x2013_09_05.html
3. Когутич Т. Малий Ґалаґов: збудоване чехами місто в місті. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2856104-malij-galagov-zbudovane-cehami-misto-v-misti.html
4. Літераті Т. Історія ужгородського ресторану «Корона». URL: https://pershij.com.ua/istoriia-uzhhorodskoho-restoranu-korona-foto

УДК 791.65(091)(477.87-21Ужгород)

МЕРЕЖА КІНОТЕАТРІВ УЖГОРОДА: МИНУЛЕ, СЬОГОДЕННЯ, МАЙБУТНЄ

Мар'яна ТРІФАН
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Ребрик Наталія Йосифівна
кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри культури та
соціально-гуманітарних дисциплін,
проректорка ЗАМ

Актуальність теми дослідження. У наш час кінотеатри є важливою ланкою українського суспільства, яка здатна мати істотний вплив на його поточний стан. Високий рівень та доступність розваг є для людини індикатором її соціального стану, а для суспільства – показником його розвитку. Як засвідчують дослідники кіногалузі, більшість кінотеатрів зараз стають одним з найбільш важливих орендарів в торгівельних та розважальних центрах, бо вони стимулюють пішохідний трафік і збільшують час перебування в такому центрі [1; 2; 3; 4]. Великим недоліком української системи кінообслуговування є зайва стандартність організації та її форм, які передбачають тільки єдину функцію, яка розрахована на середнього відвідувача. Також архітектурно-планувальні характеристики кінотеатрів, що зараз існують, вже помітно застаріли.

Виклад основного матеріалу. Показ фільмів в Угорщині, частиною якої було на початку XX ст. Закарпаття, бере свій початок з 1896 року. Від 10 травня 1896 року фірма братів Люм'єр організовує регулярні покази фільмів у готелі «Royal». Перше кіно, зняте в Угорщині, пов'язане із святкуванням тисячоліт-

тя приходу угорців у Карпатський басейн (так званий «Міленіум»). Оператори братів Люм'єр зняли урочистий парад, а Жігмонд Сіклої (перший угорський кінематографіст) – кадри про короля. Поступово кіно поширюється в будапештських кав'ярнях та будинках для розваг. Перші кінострічки були присвячені світовим сенсаціям, екзотичним місцевостям, видатним подіям, комічним сюжетам тощо. Поступово кінематограф перетворився на самостійну розважальну галузь.

У 1900 році наукове товариство «Уранія» створило угорський науковий кінотеатр «Уранія», в якому влаштовували науково-популярні лекції у супроводі показу зображень. Зокрема, тут був створений і перший угорський фільм «Танець», режисером якого був Бийла Зітковскі [5]. Фільм мав велику популярність, а кількість його повторних показів сягнула більше 100. Крім столиці, кіно швидко поширилось і в провінції, насамперед у містах, у тому числі на околицях держави. В Ужгороді у 1909 році угорський науковий кінотеатр «Уранія» відкрив свою філію, де влаштовували показ фільмів науково-популярного змісту. У цей час ужгородці могли дивитися кіно у двох місцях – на площі Лайоша Кошута (нині площа Шандора Петефі), а з 1911 року – в готелі «Корона».

Готель-ресторан «Корона», де проводили одними з перших кінопокази, має довгу та складну історію. Довгі роки був одним із найбільш популярних місць в Ужгороді.

Перші письмові згадки про «Корону» належать до першої половини XIX ст. Відомий російський мовознавець, палеограф й етнограф, доктор слов'янської філології Ізмаїл Срезневський писав: «Постоялий двір у «Короні» дуже порядний; дві кімнати в чистоті і все в порядку».

«Корона» славилася своїми винами і балами. До перебудови великий зал знаходився на другому поверсі, потім – на першому. У 1912 році тодішній орендар ресторану «Корони» Мано Фюреді переробив «Акацієвий сад», який служив відкритою терасою і знаходився у внутрішньому дворику готелю [6].

«Корона» слугувала й своєрідним центром культури та громадського життя. У внутрішньому дворику була зведена сцена, де в літні місяці давали вистави заїжджі театральні трупи. З 1911 року тут діяв кінотеатр.

Сучасна будівля була зведена у 1910 році. До цього тут була інша «Корона» – теж готель і ресторан. Ця двоповерхова будівля горіла неодноразово, але у 1897 році пожежа знищила «Корону» майже вщент. Її гасили протягом 17-ти годин. Потім стару будівлю знесли, аби побудувати на її місці нову.

У книзі Петра Сови «Минуле Ужгорода» є запис про те, що вперше кіно в Ужгороді показали 1911 року. Концесію на кінематографічні сеанси отримала тоді фірма «Браття Лендвай та Арпад Ревес». Сеанси влаштовували спершу в одному із залів «Корони», потім перенесли до будинку на куті вулиці Духновича і площі Корятовича, а далі почали проводити в міському театрі (нинішньому ляльковому театрі) [7].

За часів Підкарпатської Русі доступ до такого нового дива, як кінематограф, мала в Ужгороді лише місцева еліта. Перший міський кінотеатр, розрахований на масового глядача, в Ужгороді з'явився лише у 1932 році. Це і був нинішній «Ужгород». За різними даними, будувати його почали у 1927-му або 1930-му роках. На старих світлинах видно, що на початку століття на місці кінотеатру знаходилися інші будівлі.

З 1919 по 1939 роки, коли Закарпаття входило до складу Чехословаччини, кінематографія не зупинилася в своєму розвитку. Уже в червні 1920 року було засноване Празьке акціонерне товариство АВ, яке стало одним із виробників кінопродукції в Чехословаччині. Так, у 1921 році вийшов перший закарпатський фільм «Чарівний перстень Карпат», знятий кіностудією АВ (Americanfilm та Biografia). Прем'єра кінострічки відбулася 9 листопада 1922 року в Празі в присутності президента Чехословаччини Томаша Масарика та спонсорів – Августина Волошина і Костянтина Грабаря.

Від 1928 року в Ужгороді діяв кінотеатр, який знаходився в «Народному домі» товариства «Просвіти» (з 1932 року кінотеатр «Уранія»). Через деякий час, коли був побудований так званий пасаж Баті, в 1932 році був відкритий новий міський кінотеатр. Населення Підкарпатської Русі (назва краю в 1919–1939 рр.) мало змогу ходити в кіно щодня [5]. Тут показували кращі фільми різних жанрів (бойовики, детективи, історичні драми, мелодрами, комедії, науково-популярні тощо): «Герой прерії», «Паніке контора Аль Капоне», «Поліція голосить», «Пер Гінт», «Мата Гарі», «Ротшільди», «Білява Венера», з участю таких зірок світового кіно, як Грета Гарбо, Марлен Дітріх, Ольга Чехова, Ганс Альберс та ін. В Ужгороді, зокрема, 21 березня 1935 року було показано найбільший фільм XX століття, як вважали тоді (5000 учасників!) «Аве Цезар». Поряд із зарубіжними блокбастерами активно влаштовувалися покази стрічок чехословацької продукції «В нас у Коцуркові», «За дверима монастиря», «Останній муж», «Вбивство на малій вулиці» та ін. Фільми, які користувалися меншим попитом публіки, показували за заниженими цінами.

Будівлю кінотеатру «Ужгород» зведено в 1932 році за проєктом талановитого кошицького архітектора Людовіта Оелшлеґера (Ľudovít Oelschläger). Спроєктована споруда в 1930-му, а саме будівництво розпочалося наступного року на замовлення магістрату міста Ужгорода. Відповідно до проєкту, кінотеатр разом з міською бібліотекою складав єдиний комплекс. Наскрізний прохід через будівлю з'єднувався з Пасажем Баті. Загальний кошторис будівництва становив 5,3 млн чеських крон [7].

Головним підрядником було будівельне підприємство інженерів Гуґо Кабоша й Золтана Орото (Ing. Hugo Kabos a Ing. Zoltán Arató). Столярні та скляні роботи виконувалися фірмою Симона Шпіри (Simon Spira) з Мукачева. Усі електромонтажні роботи й виготовлення систем освітлення доручили фабриці світильників Адальберта Ріхтера (Adalbert Richter) з міста Їржіков.

Будівля має риси стилю функціоналізм з елементами ар-деко. Дуже цінними були вже майже зруйновані вхідні двері з нікелевої бронзи, портал та цоколь зі словацького травертину з Бешенова, плитка фірми RAKO на підлозі, світильники моравської фабрики Адальберта Ріхтера. До речі, цей же бешенівський травертин використовувався як люксовий матеріал у вестибюлях відомих хмарочосів на Мангеттені в Нью-Йорку, а у нас його геть не цінують. Але виключну значущість мало опакситове оздоблення інтер'єрів кінотеатру.

Опаксит – це високотехнологічне скло, що витримує температурні перепади і підходить для оздоблення фасаду. Ідентичний опаксит зеленого кольору є в інтер'єрі Мюллерової вілли в Празі, зведеної 1930 року за проектом Адольфа Лооза. Опаксит більше не виготовляють. Тож, аби відреставрувати Мюллерову віллу, втрачені шматки шукали по всій Чехії. А в нас опаксит просто розбили кувалдами і викинули на смітник, як зазначають місцеві краєзнавці та архітектори [8].

Це був дуже популярний міський заклад. Причому в ті часи назви він не мав, називався просто міським. У 1930-ті роки тут показували фільми з Чарлі Чапліном, Гретою Гарбо та Марлен Дітріх. Дітям вперше показали перші мультфільми Уолта Диснея: про Мікі Мауса, Білосніжку. Крім кінопоказів, у залі часто влаштовували урочисті заходи: відкриття, нагородження, концерти. Минали роки, змінювалася влада, а з нею й назви кінотеатру. У часи СРСР заклад отримав нову назву – «Москва». А в 1990-му її замінили на «Ужгород». Утім будівля ніколи не втрачала свого мистецького та історичного значення [7].

У чеські часи квитки були тримовні: вся інформація подавалася чеською, угорською та російською мовами. Тоді ж громаді показали перший радянський фільм – «Чапаєв». На вході, по обидва його боки, працював гардероб. Коли люди заходили, вони здавали речі з одного боку. А на виході отримували їх вже з іншого боку. До речі, вийти з кінотеатру можна було також через запасний вихід. Він виходив просто у пасаж, тепер там знаходиться магазин, і він закриває пожежний вихід з кінотеатру. У «чеські» часи під час перерв між сеансами можна було також відвідати буфет.

В «угорський» період у кінотеатрі демонстрували в основному угорські фільми, а перед сеансами в часи війни показували кіножурнал з військовою хронікою. А вже після війни «крутили» радянські фільми, іноді розбавляючи їх так званими «трофейними» – «французькими та американськими».

У часи СРСР кінотеатр отримав нову назву – «Москва». У 1950-х там запровадили новинку: перед вечірнім сеансом у фойє проходили різні невеличкі концерти і навіть циркові номери. Люди ставали колом, дивилися виступи, а далі йшли на фільм. Балкон, до речі, у всі часи існування цього кінотеатру вважався найзручнішим місцем для перегляду фільмів.

Триповерхова споруда «Ужгорода» характеризується бездоганними пропорціями, прямими лініями й кутами. Рафінований стиль досягнуто завдяки панорамним вітринам першого поверху, оздобленню смугами емальованих

глянцевих кахлів простінків стрічкових вікон та надвітринного простору, котрі надають кінотеатру фешенебельного вигляду. Цоколь, колони та портал будівлі – з травертину. Стильні художні деталі – напівкруглий балкон, металеві флагштоки, латунні двері тощо.

Висновки. Як відомо, Україна націлилась стати європейською країною, а в Європі, звісно, такого би не дозволили. Там строго визначають, яку частину міста можна реконструювати, а яку перебудовувати категорично заборонено. Не дозволяють самовільно фарбувати фасади будинків, що є історичною цінністю, змінювати вікна, двері, установлювати будь-які конструкції.

Як свідчить історія, «Ужгород» – це не просто кінотеатр, а історична пам'ятка світового рівня. Мешканці міста з ностальгією згадують про нього, особливо старше покоління. Адже це був дуже популярний заклад для відпочинку й розваг. Але кінотеатр не працює вже понад 15 років, а будівля перебуває у занедбаному стані.

Потрібно зробити все можливе, щоб історичну споруду не знищили, а реставрували та зберегли для наступних поколінь. Бо красу та винятковість Ужгорода якраз і формують його неординарні будівлі, замки й фортечні мури, вулиці і площі, які дихають загадковістю й давниною та змушують жителів міста берегти і завжди пам'ятати про його унікальну історію.

Список використаних джерел та літератури:

1. Алиев М. Ершов К., Смирнов Б., Усачев Н. Кинотеатры и видеозалы. СПб.: 1996. 300 с.
2. Бакальчук В. Вітчизняна кіноіндустрія як фактор забезпечення цілісності національно-культурного простору. URL: http://old.niss.gov.ua/Monitor/ mart2009/12.html
3. Головаха Є. І. Минуле, сьогодення і майбутнє українського кінема¬тографа в дзеркалі громадської думки. Дзеркало тижня, 2003. 23-29 серпня. №32 (457).
4. ДБН В.2.2-16-2019. Кінотеатри. Культурно-видовищні заклади. К.: Міністерство регіонального розвитку, будівництва та житлово- комунального господарства України, 2019. С. 20-22.
5. Кобаль Й. «УРАНІЯ» – фундатор кінематографа на Закарпатті. URL: https://zakarpattya.net.ua/Zmi/98841-URANIIA-%E2%80%93-fundator-kinematohrafa-na-Zakarpatti
6. Штефаньо О. У «Короні» колись грав знаменитий угорський піаніст. Новини Закарпаття, 2012. 29. 09. URL: http://novzak.uz.ua/news/node-461
7. Сміла О. Втрачений Ужгород: перший кінотеатр міста, відомий як «Москва» або «Ужгород». Прозахід, 2015. 19.08. URL: https://prozahid.com/content-16386-html
8. Соколова Г. Зберегти Ужгород: чого домагаються дослідники архітектури. Varosh, 2018. 04.06. URL: https://varosh.com.ua/kultura/zberegti-uzhgorod-chogo-domagayutsya-doslidniki-arhitekturi

УДК 75.052:75.051:726:2-523.4 (477.87) "XVII/XIX"

ІСТОРІЯ ЖУПИ МАРАМАРОШ ТА ЦЕРКОВНЕ ДЕРЕВ'ЯНЕ БУДІВНИЦТВО НА ЇЇ ТЕРИТОРІЇ

Інесса-Сімона БОРКА
студентка 2 курсу
магістерського рівня вищої освіти
Закарпатської академії мистецтв

Науковий керівник:
Приймич Михайло Васильович
доцент, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри декоративно-
прикладного мистецтва ЗАМ

Актуальність теми дослідження. У дослідженні розглядаються, характеризуються та систематизуються пам'ятки церковної архітектури, іконостаси (збережені та знайдені на світлинах), зразки стінопису Мараморощини, які, на нашу думку, недостатньо вивчені до цього часу. З цієї причини дане дослідження є особливо актуальним, адже сьогодні спостерігаємо значні втручання в автентичні пам'ятки як в архітектуру, так і в живопис. Очевидно, що без вивчення особливостей дерев'яної церковної архітектури та живопису неможливо зберігати та відроджувати національну культуру, реставруючи пам'ятки архітектури та живопису. На сьогодні ця проблема є особливо гострою стосовно пам'яток дерев'яної архітектури, матеріал якої є недовговічним.

Дослідження сакрального мистецтва Карпат посідає особливе місце в українському мистецтвознавстві. Не випадково саме цій проблематиці присвячені праці українських та зарубіжних дослідників: Василя Гаджеги, Володимира Січинського, Тиводара Легоцького, Всеволода Саханєва, Григорія Логвина, Флоріана Заплетала, Констянтина Маковського, Павла Жолтовського, Володимира Овсійчука, Михайла Сирохмана, Михайла Приймича. Проте, зали-

шається нез'ясоване питання регіональних особливостей розвитку церковного мистецтва, а саме малярства. Саме це зумовило зацікавлення цією темою, що призвело до систематизації пам'яток церковного мистецтва Мараморощини XVII – поч. XIX ст., які збереглися на сьогодні в різних частинах історичної Мараморощини, а також взято до уваги деякі пам'ятки, які не дійшли до нас, але відомі за світлинами.

Виклад основного матеріалу. В латинських документах Мараморош записаний як «Maramorisius», «Maramurus», «Maramorosius», «Maramoroș», «Marmația», а в грецьких, слов'янських й польських документах: «Maramoreș», «Maramorâș» [1: 27].

Жупа Мараморош – історико-географічний регіон, що охоплює Лівобережжя та Правобережжя річки Тиса (притока Дунаю), який до 1919 року становив єдиний адміністративний регіон Угорського королівства. Найдавніша згадка назви «Мараморош» пов'язана з грамотою 1199 року.

Очевидно, що Мараморошська жупа потрапляє в орбіту інтересів Угорського королівства після 1190 року. Поступово присутність Угорського королівства на всій території Трансильванії зростає, що особливо помічаємо у межах 1365—1380 рр. Після 1211 року угорськими королями на ці землі було переселено німців (teutonii), які займалися вирубкою лісів в басейні Тиси аж до Тячева. Завдяки цьому були започатковані такі населені пункти як Вишково (Vișc), Хуст (Hust), Тячів (Teceu). Вони використовували соляні шахти Аріні (Arinișș), названі ними «Irholcz». Німці збудували церкву Св. Стефана з Кухі (biserica Sf. Ștefan din Cuhea), за легендою на місці битви де загинув Альмош (Almoș), монастир Св. Марії Павликіянської з Ромешті (Romești), вражаючу кам'яну церкву в Сіґеті (Sighet) присв'ячену Св. Емеріху (Sf. Emeric).

Навала татарів 1241 року оминула Мараморошську зону, але сильно постраждала Трансільванія й Угорщина цілком, таким чином багато сімей, особливо з Угорщини знайшли собі тут притулок. В 1246 році до Тячева були переселені колоністи з іншої території Німеччини – сакси (sașii). Після 1140 року політика мадярських королів підкорення Марамороша стає все більш наполегливіша, що призвело до деякого непорозуміння з тогочасними воєводами Мараморошу. Тогочасні документи фіксують імена таких воєвод: Соловестру (Solovăstru), Стефан (Ștefan), князів Сарасова (Sarasău), Косауа (Cosău), Бирсани (Bârsana), Кухі (Cuhea), Єуда (Ieud), Сачела (Săcel), Моісея (Moiseu), Вішева (Vișeu), Липчеуа (Lipceu), Кажни (Cajna) з Ротундою (Rotunda), Шеса (Șesul) з Дуленями (Duleni), Нірешел (Nireșel), Няга (Neaga) та ін. [2: 46].

Якщо глянути з географічної точки зору, жупа Мараморош на початку XIV ст. мала кордони на півночі Лісисті Карпати, на сході хребти Буковини (Obcinele Bucovinei) на південному сході гори Родни, на півдні й південному заході гори Ціблеш, Оаш, Гут, а на заході рівнина Тиси до річки Тур, звідки починалась територія, заселена німецькими колоністами, поселеними королем Андрейом III. Як свідчить інформація до XIV ст. край був малозаселений.

Відомо, що через велику залісненість, ця територія використовувалася угорськими королями для полювання. З 1303 року жупою керував воєвода, який був у васальній залежності від угорського короля [1: 27-31]. Таким чином, маємо відомості про суперечки між Богданом та Драгошом, які закінчилися сприятливо для першого, який спричинився до розпаду Молдови у 1354 році, обмеживши таким чином вплив угорських королів на території останньої.

У 1329 році, зона рівнини Тиси була приєднана до Мараморошу, який з 1385 року перетворюється в феодальний комітат Угорщини. У відповідності до історичних джерел активна колонізація жупи Мараморош розпочалася з XIV ст. волохами-румунами, які приходили з Семиграддя та русинами-українцями, які переселялися на ці терени з Галиччини. Після поразки Угорщини при Мохачі 1526 року, королівство розпалася на 3 частини, жупа Мараморош стала частиною Семиграддя або Трансильванського князівства. У 1733 році жупа Мараморош разом з усією Трансільванією стала знову частиною Угорської корони, під владою якої залишалася до 1919 р. [3].

До початку XVIII ст. переважну кількість населення жупи Мараморош складали русини-українці, а друге місце займали румуни-волохи. Прикладом для цього може бути інформація, яка відноситься до 1839 року. В цей час в Мараморошській жупі проживало 49 тис. румунів і 84 тис. українців, а наприкінці XIX ст. – 65 тис. румунів і 122,5 тис. українців. Опираючись на інформацію, бачимо, що на початку XX ст. територія жупи Мараморош становила 10 350 км², а населення складало 360 тис. мешканців, з яких близько 45 % русини-українці, 24 % – румуни, решта – євреї, німці, угорці, словаки та інші національні групи. На сьогодні північна частина жупи Мараморош належить до Закарпатської області України (сучасна територія Рахівського, Тячівського, Хустського та частково Берегівський райони Закарпатської області), а південна частина творить повіт Марамуреш сучасної Румунії. Якщо північна частина колишньої жупи заселена переважно українським населенням, то південна головно румунами. Адміністративним центром Мараморощини тоді було м. Мараморош-Сігет (нині м. Сігетул-Мармацієй).

Після розпаду Австро-Угорщини з 1919 р. жупа Мараморош була поділена між двома новоутвореними країнами – Чехословацькою республікою та Румунією. До першої відійшла північна частина (3/5 території), де було створено Мараморошську жупу, а Південна (2/5 території) – відійшла до Румунії. За угодою державний кордон пройшов по р. Тиса, хоча він і не збігався з етнічним розселенням. Головну роль у збереженні власної національної ідентичності серед українського населення відігравала греко-католицька церква, а у міжвоєнні роки у південній частині жупи Мараморош діяли 11 українських греко-католицьких парохій і 3 філії.

Дерев'яні церкви Мармарощини, яка є частиною сучасного Закарпаття (України), та повіту Мараморош-Сігет (Румунії) компактно розташовані групою з майже сотні церков готичного стилю різних періодів. В Румунії вісім з цих церков занесено до списку світової спадщини ЮНЕСКО. Церкви Мармарощи-

ни характеризуються особливими формами - високими дахами та високими тонкими дзвіницями, які розташовуються у західній частині церкви. Ці церкви будувались упродовж XVII—XIX століття, нерідко на місці старих церков.

Традиції будівництва дерев'яних церков в центральній та південній Мармарощині беруть свій початок у XVII сторіччі. Наразі, за останніми дослідженнями, серед майже сотні дерев'яних церков, третина з них є старшою за два сторіччя. Мармароські майстри досягали вражаючого рівня у обробці дерева і очевидно були спеціалізованими церковними маллярами та теслярами, які передавали свої знання з покоління в покоління і застосовували їх тільки для будівництва церков. Про це свідчить помітна зміна стилю із покоління в покоління. Цікавим фактом є те, що після Румунської революції 1989 року будуються нові дерев'яні церкви в традиційному готичному стилі.

В епоху запровадження християнства дерев'яні храми споруджували переважно у лісистій та лісостеповій місцевості, де було багато деревини. Готичний тип дерев'яного церковного будівництва проник далеко, аж в район Міжгірщини з долини Тиси, «де він найбільш розповсюджений і де досяг свого завершення. Поширюючись на північ, готична церква втратила ряд деталей і зазнала змін у пропорціях. Незмінним лишився високий шпиль, який іноді сягає значної висоти, а іноді – зменшується і стає більше подібним до конічного шатра, ніж до шпилю» [1: 25].

Найстарішими дерев'яними церквами України вважають церкву святого Миколи із села Середнє Водяне, у якій 2 зруби збереглися із 1428 року, та церкву святого Миколи із села Колодне у Закарпатській області 1470 року. Церкву святого Михайла у с. Крайниково, Хустський район, Закарпатської області було зведено ще 1668 року. Нині вона ховається в розкидистих кронах велетенських вікових дубів. Варто зазначити, що найменші готичні церкви збережено в Івашковиці (1658 р.) та Локті (1734 р.) – на Іршавщині, в Новоселиці (1669 р.) на Виноградівщині.

Висновки. Опираючись на історичні факти бачимо що колишня жупа Мараморош розвивалася в єдиному географічно-культурному просторі. Як можемо зауважити з XII ст. аж до початку XX ст. – це був єдиний культурно-історичний регіон. Очевидно, що це зумовило й спільні риси церковної культури, адже обидві етнічні групи румунів й українців належали до грецького обряду. Це дає підстави говорити, що принаймні конфесійного чинника, який в Середньовіччі був головним у самоідентифікації народів, не відігравав значної ролі у диференціації цих двох етносів. Існував чинник поділу тільки мовний, який, у свою чергу, також зазнавав значних запозичень на суміжних територіях. Зважаючи на це, логічним є наше припущення про необхідність дослідження зазначеної жупи як єдиного культурно-художнього простору, що підтверджується подальшими нашими дослідженнями.

Відомих дерев'яних церков на Закарпатті, які мали та мають готичні шпилясті завершення нами було виявлено 32, з яких збереглись 22, а 10 було

втрачено (внаслідок пожеж й перебудувань). На території сучасної Румунії готичних дерев'яних церков було виявлено приблизно 45. Таким чином кількість збережених готичних церков складає за останніми підрахунками 77 церковних будов.

З них на Закарпатті дерев'яних готичних споруд XV ст. – 3 церкви, XVI ст. – 2 церкви, XVII ст. – 8 церков, XVIII ст. – 11 церков, XIX ст. – 8 церков.

На території сучасної Румунії за нашими підрахунками дерев'яних готичних споруд XIV ст. – 1 церква, XV ст. – 4 церкви, XVI ст. – 3 церкви, XVII ст. – 9 церков, XVIII ст. – 17 церков, XIX ст. – 10 церков.

Таким чином, можемо стверджувати, що найдавніші церкви сконцентровані на долині р. Тиса, де відповідно в той час знаходилися і найдавніші та багатші поселення. Значно пізніше цей тип храмів поширюється й на передгір'я та на території Верховини.

Список використаних джерел та літератури:

1. Ştefănescu, I. D. (1968). Arta veche a Maramureşului. Bucureşti: Editura Meridiane.
2. Patterson, Joby (2001). Wooden Churches of the Carpathians, A comparative study. New York: East European Monographs.
3. Stahl, Paul Henri şi Petrescu, Paul (1958). «Arhitectura de lemn a Maramureşului». Arhitectura RPR. 1958 (1-2): 48–57.

Наукове видання

НАУКОВО-МИСТЕЦЬКІ СТУДЕНТСЬКІ ЗАПИСКИ

Редакторка ***Наталія Ребрик***
Відповідальна редакторка ***Оксана Гаврош***
Комп'ютерна верстка ***Роберт Довганич***

Підписано до друку 14.03.2020.
Формат 60x84/16. Гарнітура Roboto, Open Sans.
Умов.-друк. арк. 3,6. Облік.-вид. арк. 3,2
Папір офсетний. Замовлення 10-м

Закарпатська академія мистецтв
88000, м. Ужгород, вул. Волошина, 37, каб. 24
Тел.: (0312)66-32-90. E-mail: usa.uzhgorod@i.ua

2020