

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва



ВЕРЛІБРИ ПАСТЕЛІ

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ КРУГЛОГО СТОЛУ
ТА РЕЗУЛЬТАТИ ХУДОЖНЬОГО КОНКУРСУ
У МИСТЕЦЬКОГО СИМПОЗИУМУ ПАМ'ЯТІ
ПРОФЕСОРА БОРИСА НЕГОДИ**

07-09 квітня 2026 року

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва

ВЕРЛІБРИ ПАСТЕЛІ

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ КРУГЛОГО СТОЛУ
ТА РЕЗУЛЬТАТИ ХУДОЖНЬОГО КОНКУРСУ
У МИСТЕЦЬКОГО СИМПОЗИУМУ ПАМ'ЯТІ
ПРОФЕСОРА БОРИСА НЕГОДИ**

07-09 квітня 2026 року

Кам'янець-Подільський
2026

Редакційна колегія:

Наталія УРСУ, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Іван ПІДГУРНИЙ, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Сергій ЛУЦЬ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Ірина ПАУР, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

*Координатор проекту, упорядник тексту –
Ірина ПАУР*

Друкуються за ухвалою Вченої ради факультету педагогічної освіти і мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (від 29 квітня 2026 р., протокол № 6)

Верлібри пастелі: тези доповідей круглого столу та результати художнього конкурсу V Всеукраїнського мистецького симпозиуму пам'яті професора Бориса Негоди (07-09 квітня 2026 р.). [Збірник в електронному варіанті]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2026. 117 с.

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ СИМПОЗИУМУ

Ірина ПАУР, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Іван ПІДГУРНИЙ, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Наталія УРСУ, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Оксана КЛІЩ, кандидат архітектури, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Володимир БУЧКОВСЬКИЙ, асистент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

З М І С Т

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА БОРИСА НЕГОДИ: СЕМАНТИКА ОБРАЗУ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ ВИМІР

Алла Бренюк. Образно-метафорична система творів Бориса Негоди.....	8
Катерина Демчик. Вплив творчості Бориса Негоди на формування мистецької компетентності підростаючого покоління.....	12
Андрій Ситар. Утилітарні об'єкти як окрема група символів у творчості Бориса Негоди.....	14

«ARS VITAM DOCET – МИСТЕЦТВО НАВЧАЄ ЖИТТЯ»

Дмитро Агапів. Сучасні методи відновлення та повернення первісного вигляду скульптури.....	16
Вікторія Бей. Особливості декоративного розпису буковинського Поділля.....	18
Вікторія Білоус. Плакатне мистецтво: від композиції до виразності.....	20
Костянтин Гавриш. Пластика начерку як основа формування професійної культури митця.....	22
Вікторія Галачинська. Міжрегіональні етнографічні зв'язки Прикарпаття та Поділля у спадщині ткацького ремесла.....	24
Олександра Гарашук. Методика відновлення твору на металевій основі та паспортизація реставраційної роботи.....	27
Анна Гарник. Особливості руйнування та реставрації живописного шару на металевих основах.....	29
Роман Горбатюк. Міфологія як культурний феномен.....	31
Катерина Городиська. Ремесла України: від витоків до сучасності.....	33
Катерина Дегтяр. Конструктивно-геометричний аналіз форми голови людини у ліпленні.....	36
Ангеліна Кіселюк. Ілюстрація як виражальний засіб художньої творчості.....	41
Ангеліна Кіселюк. Психологічний портрет як інструмент збереження культурної пам'яті в українському мистецтві....	42

Оксана Кліш. Соціально-мистецька діяльність студентів: квіат як інструмент волонтерської допомоги пораненим військовим.....	45
Кароліна Кобринська. Взаємодія усного фольклору та візуального мистецтва в контексті збереження української побутової культури на прикладі народної пісні «Несе Галя воду».....	47
Павла Костик. Етномистецькі традиції Поділля як підґрунтя для ревіталізації сучасного килимарства.....	49
Володимир Кушнір. Використання цифрових архівів у процесі реставрації та збереження мистецьких об'єктів.....	51
Анна Лехман. Канонічне світлотіньове моделювання та колористична побудова ликів в іконописі.....	54
Юлія Максимович. Методи реставрації творів мистецтва з біопшкодженнями.....	56
Святослав Морозов. Інкорпорація орнаментальних мотивів Трипілля та Поділля у сучасне мистецтво.....	57
Ірина Паур. Пейзаж у творчості М. Холодовського: за матеріалами поштівки видавництва «Разсвет».....	59
Ірина Пігович. Імерсивні виставки як засіб вивчення історії мистецтва (на прикладі творчості Вінсента ван Гога)...	62
Іван Підгурний. Від пігменту до пікселя: імітація технік м'яких матеріалів у цифровому живописі.....	65
Софія Полатайко. Освітній потенціал інтер'єрних розписів у процесі вивчення публічних арт-об'єктів.....	70
Олена Савчук. Авторський прийом викладання композиції «творчий римейк».....	72
Анна Слободянюк. Художній образ Кам'янця-Подільського у пейзажах Сергія Світославського: композиційно-колористичний аналіз.....	76
Катерина Стахнюк. Рефлексія образу жінки у плакатному мистецтві Революції гідності 2013-2014 рр.....	78
Евеліна Стахурська. Українська ідентичність в творчості Іллі Ріпина: образи, традиції, національний дух.....	80
Анастасія Ткаченко. Етика та правові межі в комерційній реставрації живопису.....	82
Ольга Яцюк. «Розстріляне відродження» як символ потенціалу українського мистецтва.....	85

СПАДОК: ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ

Результати художнього конкурсу	88
ЛАУРЕАТИ ГРАН-ПРІ:	
Анна Кожанова «Українська колядка».....	90
Діана Іванчук «Україна – країна вільних і сильних!».....	91
Софія Марчак «Бабусине вікно».....	92
Вікторія Галачинська «Крізь золото сонця, на крилах птахів – проростає наш одвічний спадок».....	93
Анна Слободянюк «Діалог поколінь: мова пам'яті».....	94
ЛАУРЕАТИ ДИПЛОМІВ І СТУПЕНЯ:	
Єва Удовиченко «Донька України».....	95
Катерина Савченко «Прабабусина хатинка».....	96
Неля Вишневська «Провідники у майбутнє».....	97
Дарина Лац «Колиска поколінь».....	98
Андрій Ситар «Подільська ніч».....	99
Михайло Генцар «Спадок».....	100
ЛАУРЕАТИ ДИПЛОМІВ ІІ СТУПЕНЮ:	
Зоряна Рибальченко «Великодня господиня».....	101
Софія Бугерчук «Берегиня роду».....	102
Олена Кашен «Погляд крізь час».....	103
Альона Денисенко «Барви Поділля».....	104
Евеліна Стахурська «Спадок у візерунках».....	105
Павло Горб «Під тим самим Сонцем».....	106
ЛАУРЕАТИ ДИПЛОМІВ ІІІ СТУПЕНЮ:	
Ангеліна Козенко «Там, де пасуться коні».....	107
Єва Брага «Шепіт українки».....	108
Яна Кривов'язя «Пахучі піони з бабусиної клумби».....	109
Серафім Волошановський «Жива пам'ять поколінь».....	110
Дарина Якубова «Мамина колискова».....	111
Діана Нарольська «Моє Поділля».....	112
Яна Лашко «Народне в побуті».....	113
ЛАУРЕАТИ ПРЕМІЇ ІМЕНІ БОРИСА НЕГОДИ	
Анастасія Милівська «Спогади, що залишилися».....	114
Лілія Мурах «Ціна моєї Пасхи».....	115

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА БОРИСА НЕГОДИ: СЕМАНТИКА ОБРАЗУ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ ВИМІР

Алла БРЕНЮК,

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації творів мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

ОБРАЗНО-МЕТАФОРИЧНА СИСТЕМА ТВОРІВ БОРИСА НЕГОДИ

Творчі пошуки Бориса Негоди важко обмежити рамками єдиного стилю, напрямку чи методу – його мистецтво завжди розвивалося в індивідуальному руслі. Художник звертався до символічних образів, поетичної інтерпретації навколишнього світу.

Метафорика його творів – це яскрава палітра символів і прихованих знаків, значення яких закорінені в глибинах української історії, звичаїв і обрядовості, фольклору й літератури, релігії та міфології, а також у власному життєвому досвіді, світогляді й світовідчутті митця.

Невичерпним джерело творчості Б. Негоди є народна поезія, фольклор, традиції та побут Поділля. У багатьох його творах у символічній манері приховані закодовано знаки подільської культури, орнаментики й звичаєвості.

Часто на роботах можна побачити весільний рушник. Для митця, який свято цінував родинні традиції, він мав особливе значення: асоціювався із захистом і благословенням роду, виступав сімейним оберегом і був метафорою духовного багатства народу. Через деталізацію орнаментів, символів і знаків автор відтворював зв'язок із рідною землею, культурою та вірою.

Ікона в роботах Б. Негоди акцентує непохитну християнську віру українського народу і самого художника. Образ сільської хатини постає символом національної культури, добробуту та духовності українців.

Свічка уособлює світло душі та духовне очищення. У релігійних композиціях вона символізує молитву, надію і присут-

ність божественного начала, водночас нагадуючи про швидкоплинність життя.

Лелеки відображають ідею сім'ю, родинних зв'язків і домашнього затишку. Зображення гнізда з лелеками уособлює злагоду, стабільність і продовження роду.

У своїх роботах Б. Негода не просто констатує факти – він веде діалог із глядачем. Через систему символів митець кодує смисли, розгадка яких відкриває нові рівні сприйняття та спонукає до подальших роздумів. Такий скрупульозний підхід свідчить про глибоку любов художника до української культури, його обізнаність у національних традиціях, міфології, культурі та історії, через які він транслює найвищі людські цінності й ідеали.

Писанка асоціюється з новим життям, відродженням і весною, відображає циклічність природи та перемогу життя над смертю.

Копиця сіна символізує родючість і достаток, селянську працю, ритм життя, підпорядкований природним циклом, і тісний зв'язок людини з землею. Вона постає втіленням гармонії між людиною та природою.

Решето передає процес відбору – відділення суттєвого від несуттєвого, істини від брехні. Водночас воно може виступати метафорою духовного або інтелектуального очищення.

Обертвий рух жорен нагадує про циклічність природних і життєвих процесів – від посіву до жнив, від народження до смерті. Їхнє безперервне обертання виступає метафорою часу, що неспинно плине, і неможливості зупинити його хід.

Незримий світ художніх образів стає доступним завдяки чутливості митця: звичні речі починають сприйматися як живі істоти, що притягують незвичною, поетичною магією. Із вібруючої живописної поверхні пастельних робіт постають давно забуті образи – казкові птахи, білі коні, дивовижні квіти, постаті людей, які ніби розчиняються в пейзажі і живуть невідомо чийм – своїм чи нашим – таємничим життям. Адже людину завжди і всюди переслідують її власні тіні, ідеї та думки.

Роботи Б. Негоди багатопланові, філософські й метафоричні. Це своєрідна притча про зерно, що встигло прорости й дати плоди, і про землю, яка застигла в очікуванні нового засіву та врожаю. Є процеси, які не можна зупинити – саме до цього прагне достукатися майстер. Не випадково наскрізною темою його поетичних композицій звучить мелодія стерні, полукіпків, копичок – зібраних, забутих, а, часом і розпанаханих, адже в

них, напіврозкритих, прихована прадавня пам'ять народу, ключ до нашого буття, екзистенційно осягнутий етнос українського духу. Піднімаючи глибинні пласти підсвідомості, прориваючись крізь просторово-часовий континуум реальності, Б. Негода формулює провідну концепцію своєї творчості – концепцію «ближнього світу». Пошук істини можливий і на чужині, у далеких заокеанських просторах, проте справжнє самопізнання, самореалізація й осягнення сутності буття відбуваються саме тут – на цій землі, де народилася людина, де її з дитинства супроводжували яблуневі сади, поля, верби, що пронизують небо своїми гілками-стрілами, вікна домівок, криниці, дерев'яні штахети й залиті соном ганки в оточенні білих лілей.

Уся творчість художника пронизана алегоріями й метафорами. Вони присутні навіть у назвах робіт: «Волога часу із криниці долі», «Осічне скло серпневої стерні», «Бісквіти лілій – алебарди порцелян», «Ми зорі решетили», «Метаморфози» та ін. Митець вдається до них через доступні для сприйняття образи, прагнучи якомога повніше відобразити явища навколишнього світу й власне ставлення до них. Водночас завдання глядача – активізувати уяву та долучитися до розкриття закладених смислів.

Кожна робота Б. Негоди орієнтована на філософське осмислення, асоціативне сприйняття, пошук і розкриття символів.

У творі «Устим» (2010) образ національного героя постає багатозарядним і складним – він зітканий із символів української культури: сільська хатина, орнаменти вишиванки, жінка-берегиня, місто-твердиня, захисники рідної землі.

У роботі «Терпіння» (2010) створено ілюзію глибокого водно-повітряного простору, в якому оживають містичні образи: величні вежі-люди, вежі-скелі, вежі-хмари. Храми різних релігійних конфесій, що постають поруч, зійшлися в єдину міцну стіну, стали захистом для кам'ячан і демонструють толерантність й терпимість, уміння співіснувати та синтезуватися в єдину унікальну спільноту, як колись утвердилось в давньому Кам'янці, історія якого багатонаціональна, багатоконфесійна і багатокультурна. У цій роботі художник ніби закликає до взаємоповаги, прийняття іншої думки та гармонійного співжиття.

Головним образом роботи «Гріхи» (2015) є Ісус Христос, який несе свій хрест. Його постать балансує між виснаженням і піднесенням над буденністю. У творі присутні християнські си-

мволи – Таємна вечера, всевидяче око, Свята Трійця, інтерпретовані митцем у власній манері. Зірки Всесвіту сяють, мов небесні перли, а колесо символізує плинність часу, на тлі якого вічні цінності залишаються незмінними.

Духовною символікою та атрибутикою насичена серія «Ангели», у кожному творі якої зосереджені філософські й світоглядні роздуми про буття, швидкоплинність життя та вічні цінності. У роботі «Ангел в снігах» (2009) поза ангела випромінює спокій і велич. Традиційні елементи – крила й ореол – символізують святість і духовність образу. Музичний інструмент натякає на зв'язок із гармонією чи духовною мелодією, а свічка підсилює його роль як провідника світла.

Багатозначною є символіка зображення золотого дощу, який простежується в роботах різних серій. В одних творах він постає як прояв вищої сили, що спускається на землю й наповнює її сакральною енергією. Золотий колір традиційно асоціюється із багатством і процвітанням, тоді як дощ натякає на плинність, рух і циклічність часу.

У роботі «Метаморфози II» цей образ набуває особливого звучання, виступаючи алюзією на давньогрецький міф про Данаю, де золото символізує божественну присутність, творчу силу й перетворення. Підсилюючи емоційність сцени, надаючи їй поетичності та метафізичного підтексту, золотий дощ стає важливим метафоричним елементом, що спонукає до глибших роздумів.

Центральним у творчості художника є образ жінки – жінки-матері, жінки-берегині. У творах Б. Негоди цей метафоричний образ відображає багатогранність її ролей і значень в українській культурі, суспільстві та природі. Наділяючи його символічними рисами, художник створює універсальні метафори, що резонують з глядачем на глибокому емоційному рівні.

Аналіз метафоричних образів у творах Б. Негоди може бути безмежним. Кожна його робота постає своєрідною скарбницею прихованих символів і знаків, переданих через систему метафор і алегорії, що формує національну колористику й композиційну сутність його мистецтва.

Реалістичні й водночас містичні, близькі та неосяжні образи, створені художником, транслюють у світ знаки й коди українського етносу, спонукають до роздумів й емоційно збагачують глядача.

Більшість робіт залишаються не розгаданими, адже сам митець ніколи не розкривав їхнього потаємного змісту. Він просто творив і чекав на реакцію глядача. Улюбленим його запитанням під час представлення нових робіт першим «критикам», було: «А що ви бачите?». І він щиро радів, коли відповідь на породжувала дискусію.

Катерина ДЕМЧИК,

*кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри теорії та методик дошкільної освіти
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ БОРИСА НЕГОДИ НА ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ

Сучасні тенденції розвитку дошкільної освіти в Україні зумовляють необхідність посилення уваги до художньо-естетичного виховання як важливого чинника формування гармонійної особистості. Відповідно до положень Закону України «Про освіту» та Базового компонента дошкільної освіти, одним із пріоритетних завдань є розвиток творчих здібностей, емоційної чутливості та естетичного досвіду дитини.

У дошкільному віці закладаються основи художнього сприйняття світу, формується здатність до емоційного відгуку на мистецтво та виникає потреба у творчому самовираженні. Саме тому залучення дітей до різних видів мистецької діяльності є важливою умовою розвитку їхньої мистецької компетентності.

У цьому контексті особливого значення набуває використання творчості сучасних українських митців, зокрема Бориса Негоди. Його художні твори, насичені емоційністю, символізмом і національними мотивами, є доступними для сприйняття дітьми та здатні викликати яскравий емоційний відгук. Вони сприяють розвитку уяви, асоціативного мислення та формуванню первинних естетичних уявлень.

Мистецька компетентність у дошкільному віці розглядається як здатність дитини сприймати, розуміти та емоційно переживати художні образи, а також відтворювати їх у власній дія-

льності – малюванні, ліпленні, аплікації, музиці чи грі. Вона має інтегрований характер і формується в процесі різних видів діяльності, що відповідають віковим особливостям дітей.

Творчість Бориса Негоди може ефективно використовуватися у роботі з дошкільниками завдяки своїй образності та емоційній виразності. Педагог може пропонувати дітям розглядати картини, описувати побачене, визначати настрій твору, добирати асоціації. Такі види діяльності сприяють розвитку мовлення, уяви та емоційного інтелекту.

Важливим є також залучення дітей до творчої діяльності за мотивами художніх творів. Наприклад, після ознайомлення з роботами митця діти можуть створювати власні малюнки, передаючи кольорову гаму, настрій або окремі образи. Це сприяє розвитку креативності, самовираження та формуванню індивідуального стилю.

Ефективність використання мистецтва у дошкільній освіті значною мірою залежить від методичних підходів. Особистісно орієнтований підхід передбачає врахування індивідуальних особливостей кожної дитини, її інтересів та емоційного стану. Інтегративний підхід дозволяє поєднувати різні види діяльності – художню, мовленнєву, ігрову, що забезпечує цілісний розвиток особистості.

Дослідження в галузі дошкільної педагогіки підтверджують, що систематичне залучення дітей до мистецької діяльності сприяє розвитку їхніх пізнавальних процесів, емоційної сфери та творчих здібностей. Особливу роль відіграє емоційна насиченість занять, яка стимулює інтерес до мистецтва та формує позитивне ставлення до творчості.

Практична реалізація роботи з використанням творчості Бориса Негоди може здійснюватися через такі форми: інтегровані заняття, художньо-творчі ігри, міні-виставки дитячих робіт, бесіди за картинами, театралізовану діяльність. Важливо, щоб педагог створював атмосферу довіри та підтримки, заохочуючи дітей до самостійного вираження своїх почуттів і вражень.

Таким чином, творчість Бориса Негоди є ефективним засобом формування мистецької компетентності дітей дошкільного віку. Її використання сприяє розвитку емоційної чутливості, творчої активності та естетичного досвіду дитини. Інтеграція мистецтва в освітній процес закладів дошкільної освіти забезпечує гармонійний розвиток особистості та формування основ культурної ідентичності.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методичних рекомендацій щодо системного використання творчості сучасних українських митців у роботі з дітьми дошкільного віку.

Андрій СИТАР,
*здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
4 року навчання спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*
Науковий керівник: **Ірина ПАУР,**
кандидат історичних наук, доцент

УТИЛІТАРНІ ОБ'ЄКТИ ЯК ОКРЕМА СИМВОЛІЧНА ГРУПА У ТВОРЧОСТІ БОРИСА НЕГОДИ

В арсеналі кожного художника-символіста присутні кілька основних груп символів, якими творцю найзручніше послуговуватися, при створенні, доповненні, ускладненні символічної структури твору. В творчості Бориса Михайловича Негоди прослідковується чисельна кількість угруповань символів. Інколи митець використовував їх в усталеному, звичному трактуванні. Іноді ж надавав образам особливого, прихованого значення.

Основою більшості творів Б. Негоди є антропоморфні, зооморфні та комбіновані символічні образи. Суть або призначення головних героїв картин митець розкривав крізь предмети, що їх оточують.

Найпоширенішими групами символів у творчих композиціях митця є: зброя та військові атрибути, одяг та прикраси, професійне знаряддя праці. Трохи рідше – напівабстрактні допоміжні образи (всевидяче око, духи, янголи), природні (квіти, небесні тіла, вода, інколи з додаванням ландшафту), інколи зображення споруд та їх частин (традиційна українська хата. млин, паркан, інтер'єри приміщень),

Однією з найпоширеніших груп символів є зображення утилітарних предметів – речей побуту та господарських інструментів. Це непопулярна серед більшості символістів група. Відтво-

рюючи ці образи митець звертається до своїх дитячих років зростання в селі.

Таким чином, в олійних пастелях митця важливу роль займали такі предмети як: решето – символ відбору, очищення, плодороддя («Ми зорі решетили» (2008), «П2» з серії «Козацька абетка» (2015); жорна – символ життя, долі, тягаря («Примхливі зерна та нуртливі перса» з серії «Скіфи» (2003-2005), «Й» з серії «Козацька абетка» (2015), «Ж» з серії «Козацька абетка» (2012); драбина – прагнення духовного зростання («Медовий спас» з серії «Ангели», 2006-2011, «Примхливе мерехтіння глибин» з серії «Верлібри пастелі», 1993-1996); молот з ковадлом, пряжа, пряло та веретено – творення майбутнього, часу, долі («Е» (2015), «П1» (2014), «Т» (2013), з серії «Козацька абетка»); ярмо та плуг є установленими образами поневолення, призначення, підкорення («Ю» з серії «Козацька абетка» (2014), «Ковзкі обійми зацного ярма» (рік невідомий), «Метаморфоза III» з серії «Метаморфози» (2008); коромисло як символ рівноваги, призначення (Зустрічається в роботах серії «Верлібри пастелі» та позасерійних творах, найчастіше образ використовувався упродовж 1995–2000 рр.). Свічка, один з найпоширеніших символів у творчості Б. Негоди уособлює світло душі, молитва, духовний шлях, очищення («Богоматір, матір і дитя» з серії «Ангели» (2007), «Батько» (1995), «Ангели в снігах» (2006), «Т» (2018), «Б» з серії «Козацька абетка II» (2019) та ін.)

В творах митця зустрічаються такі образи як: Колиска – символ минулого, спокою, затишку, сну («Колиска», 2003). Рушник символ захисту, роду, метафора духовного багатства народу («Батько», 1995). Зензубель, інструмент, що не набув символічного значення в загальноукраїнській культурі, проте у дворах митця трактується як символ пам'яті, праці («Батьківський зензубель» рік невідомий).

Отже, митець, широко застосовує предмети побуту та господарські інструменти як самотутні символи, підкреслюючи їх значущість для української культури, додаючи своїм творам концептуальної унікальності та викликаючи в кожного глядача власні асоціації, ніби наголошуючи, що кожна річ має душу і свою особливу суть.

ARS VITAM DOCET – МИСТЕЦТВО НАВЧАЄ ЖИТТЯ

Дмитро АГАПЄВ,

*здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
4 року навчання спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

Науковий керівник: **Сергій ЛУЦЬ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент

СУЧАСНІ МЕТОДИ ВІДНОВЛЕННЯ ТА ПОВЕРНЕННЯ ПЕРВІСНОГО ВИГЛЯДУ СКУЛЬПТУРИ

Збереження культурної спадщини є одним із важливих завдань сучасного мистецтвознавства та реставраційної практики. Скульптура як вид образотворчого мистецтва має значну історичну, культурну та естетичну цінність, оскільки відображає художні особливості різних історичних епох і культурних традицій. Проте значна частина скульптурних пам'яток зазнає поступового руйнування під впливом природних та антропогенних факторів.

До основних причин пошкодження скульптур належать атмосферні впливи, перепади температур, забруднення навколишнього середовища, біологічні процеси, а також механічні пошкодження. Найбільш вразливими є скульптури з каменю, металу та дерева, які з часом можуть втрачати цілісність матеріалу, первісний колір або окремі елементи композиції.

У зв'язку з цим особливого значення набувають сучасні методи реставрації та консервації скульптури. Вони дозволяють не лише зупинити процес руйнування, але й максимально наблизити вигляд твору до його первісного стану. Сучасна реставрація базується на принципах наукового підходу, мінімального втручання та збереження автентичності пам'ятки.

Першим етапом реставрації є комплексне дослідження стану скульптури. Для цього використовуються сучасні методи наукової діагностики, серед яких рентгенографія, інфрачервона

спектроскопія, ультрафіолетова флуоресценція та мікроскопічний аналіз матеріалів. Такі методи дозволяють визначити структуру матеріалу, наявність прихованих пошкоджень та залишки первісного фарбового шару.

Важливим етапом реставрації є очищення поверхні скульптури від забруднень, нашарувань пилу, продуктів корозії та інших сторонніх речовин. У сучасній практиці застосовують кілька основних методів очищення: механічний, хімічний та фізичний. Механічний метод передбачає використання спеціальних інструментів, таких як мікроскальпелі та щітки. Хімічне очищення здійснюється за допомогою спеціальних розчинників, які дозволяють обережно видаляти забруднення без пошкодження матеріалу.

Одним із найсучасніших методів очищення є лазерна технологія. Вона дозволяє з високою точністю видаляти темні нашарування та забруднення, не пошкоджуючи при цьому поверхню скульптури. Лазерне очищення широко використовується при реставрації кам'яних та металевих скульптур, особливо пам'яток архітектурної пластики.

Наступним важливим етапом є консолідація матеріалу. Цей процес полягає у зміцненні ослабленої структури матеріалу за допомогою спеціальних речовин – консолідантів. Найчастіше застосовуються силікатні, акрилові або полімерні сполуки, які проникають у пори матеріалу та підвищують його міцність. Такий підхід дозволяє стабілізувати стан скульптури та запобігти подальшому руйнуванню.

У випадку значних пошкоджень застосовуються методи реставраційної реконструкції. Втрачені фрагменти можуть відтворюватися за допомогою сучасних реставраційних матеріалів, які максимально відповідають оригінальному матеріалу скульптури. Для з'єднання фрагментів використовують спеціальні клеї, металеві або композитні штифти.

У сучасній реставраційній практиці дедалі ширше застосовуються цифрові технології. До них належать 3D-сканування, фотограметрія та комп'ютерне моделювання. Ці методи дозволяють створювати точні цифрові копії скульптур, які можуть використовуватися для аналізу стану об'єкта та реконструкції втрачених елементів.

Завдяки використанню цифрових моделей реставратори можуть відтворювати первісний вигляд скульптури без прямого втручання у її структуру. Крім того, такі технології дозволяють

створювати цифрові архіви пам'яток культури, що має велике значення для збереження культурної спадщини.

Отже, сучасні методи реставрації скульптури поєднують традиційні художні практики з новітніми науковими технологіями. Використання сучасних методів діагностики, лазерного очищення, консолідації матеріалу та цифрового моделювання значно розширює можливості відновлення скульптурних пам'яток. Комплексне застосування цих методів дозволяє не лише повернути скульптурі її первісний вигляд, але й забезпечити довготривале збереження культурної спадщини для майбутніх поколінь.

Вікторія БЕЙ,

здобувачка освіти 2 курсу професії «Живописець».

Оформлювач вітрин, приміщень та будівель»

Вищого професійного училища № 25 м. Хмельницького

Науковий керівник: **Іванна ТАРАСЮК,**

майстер виробничого навчання, викладач

ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ БУКОВИНСЬКОГО ПОДІЛЛЯ

Декоративне мистецтво як галузь, що охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів, є найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобаннями.

Українське декоративне мистецтво завжди відповідало соціальним вимогам часу, розвивалося від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою образотворчого мистецтва. Воно тримало тісний зв'язок з історичними традиціями, з народним мистецтвом. Саме завдяки цьому мистецтво зберегло свою духовність, самобутність, яскраво виражену національну своєрідність (Бурковська & ін., 2019).

В нинішніх умовах, коли українці виборюють ціною власного життя право на національну ідентичність особливо актуалізується проблема розвитку народних звичаїв, традицій та мистецтва як основи усвідомлення себе, як нації. В цьому сенсі на-

родні промисли, особливо розпис по дереву, стають популярними й бажаними і в побуті, і в мистецтві.

Розписи широко використовували для орнаменталізації житла, керамічних і дерев'яних виробів, у текстильній та порцеляново-фаянсовій промисловості, поліграфії. На даний час люди буковинського краю пишаються своїм мистецтвом та майстрами в різних галузях творчості, намагаються зберегти та відтворити старовинні речі побуту, що можна використовувати зараз знову, зокрема: декоративні тарелі, розписні скриньки, мисники, великодні писанки, куфри (скрині для одягу).

Для виготовлення сувенірної продукції застосовуються породи дерев, які різняться за твердістю на м'які: липа, осика, вільха, тополя, сосна, ялина, шовковиця; середньої твердості: береза, верба, горіх, черешня, на тверді: клен, бук, дуб, тис, в'яз, акація, явір, груша, слива, яблуна.

Послідовність розпису по дереву така: спочатку розфарбовуються великі фонові шматки поверхні, потім дрібніші. Далі задувається віск через аерограф. За тим – одним кольором робляться «підмальовування» (накидання фігур або квітів, чи геометричним символів) і розмічається орнамент. Потім йде промальовування деталей цих фігур і орнаменту. Останній етап – обробка. Це малювання дрібних деталей декору, крапок, обведень, додавання прикрас з гелю.

Серед традиційних українських меблів особливе місце займає скриня, в якій зберігався святковий одяг, інше майно. На Буковині побутували два типи весільних скринь: низькі з прямовисними боками пласким або опуклим віком. Розмальовували скрині, здебільшого, традиційним лише у даному регіоні мотивом «серця», який займав центр лицьової сторони, а обабіч нього стилізоване «дерево життя». Мотив «серця» був поширеним майже до середини ХХ ст., а варіантність його трактування залежала від майстерності маляра комбінувати елементи орнаменту, що були досить традиційними за технікою виконання, розмірами та стилістичним вирішенням. Конструкцію мотиву складала лінійно окреслена серцеподібна фігура, внутрішнє поле якої тонувалося і було прикрашене з країв рядом уквітчаних гілочок, що повторювали її контур. Зовні серце прикрашали подібні дві-три орнаментальні смуги із об'єднаних між собою бігунцем або розташованих вільно квітів, гілочок, листків, цяткок та ліній. Обабіч мотиву зображали розлогі, на всю висоту декорованого поля гілки. Вони були симетричної конструкції, їх центральну вісь заповнював

ряд квітів, з'єднаних між собою тонкими пагінцями, облямованими вузькими маленькими листочками. Від квітів у різні боки малювали подібні пагінці. Таким чином утворювалася гілка («дерево життя»), що заповнювала майже третину декорованого поля. Дещо уподібненими «бігунцю» малювали «гілочки», що утворювали мотив «серця». До початку ХХ ст. дату виготовлення скрині писали під мотивом, а після в середині.

Кольорова гама розписів складалася на основі регіональних традицій, місцевих уподобань та на дотриманні чіткої послідовності технічних прийомів у виконанні елементів орнаменту. Тло забарвлювали світлими вохристими, жовтими відтінками, елементи декору білі, рожеві, зелені, червоні, сині.

Отже, професійне декоративне мистецтво – це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і ширше – світового процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною. У цьому контексті декоративний розпис Буковинського Поділля зберегло свою духовність, самотність, яскраво виражену національну своєрідність і водночас збагачується новими аспектами філософсько-естетичного звучання.

Вікторія Білоус,

*здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня 1 року
навчання спеціальності А4 Середня освіта
(Образотворче мистецтво),
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка*

Науковий керівник: **Наталія УРСУ,**
доктор мистецтвознавства, професор

ПЛАКАТНЕ МИСТЕЦТВО: ВІД КОМПОЗИЦІЇ ДО ВИРАЗНОСТІ

Плакатне мистецтво в сучасному інформаційному суспільстві набуває особливого значення як ефективний засіб візуальної комунікації. Умови швидкого сприйняття інформації зумовлюють необхідність дослідження композиційних особливостей плаката, що забезпечують його виразність та вплив на глядача. Зростання ролі графічного дизайну у культурному просторі ак-

туалізує проблему поєднання естетичних і функціональних аспектів у плакатному мистецтві.

Метою дослідження є визначення основних композиційних засобів плакатного мистецтва та їх ролі у формуванні художньої виразності візуального образу. Плакатне мистецтво є специфічною формою образотворчого мистецтва, яка поєднує художню виразність із чіткою інформаційною спрямованістю. Основою створення плаката є композиція як система організації візуальних елементів, що забезпечує цілісність та зрозумілість зображення. Композиційна побудова передбачає використання таких засобів, як рівновага, контраст, ритм, масштабність і домінанта.

Одним із ключових принципів є домінанта, що дозволяє виділити головний елемент і спрямувати увагу глядача. Важливу роль відіграє також контраст, який може проявлятися у співвідношенні форм, кольорів та розмірів, підсилюючи візуальне сприйняття. Ритм забезпечує динаміку композиції, створюючи відчуття руху та організованості зображення.

Колір у плакатному мистецтві виступає не лише декоративним елементом, а й засобом емоційного впливу. Використання обмеженої, але контрастної кольорової гами сприяє швидкому сприйняттю інформації та формуванню цілісного образу. Важливим є також поєднання тексту і зображення, яке утворює єдину композиційну структуру, де шрифт виконує як інформаційну, так і художню функцію.

Характерною особливістю плакатного мистецтва є лаконізм і узагальнення форм. Спрощення зображення до основних рис дозволяє досягти максимальної виразності та забезпечує ефективну комунікацію з глядачем. Історично розвиток плакатного мистецтва пов'язаний із різними художніми напрямками, зокрема модерном, що сприяв формуванню декоративності, стилізації та синтезу елементів композиції.

Отже, плакатне мистецтво як форма візуальної комунікації базується на чітко організованій композиції, яка визначає ефективність сприйняття художнього образу. Основними засобами досягнення виразності є домінанта, контраст, ритм і колір, а також гармонійне поєднання тексту та зображення. Застосування цих принципів забезпечує створення цілісного, лаконічного та впливового плакатного образу, здатного ефективно передавати інформацію в умовах сучасного інформаційного простору.

Костянтин ГАВРИШ,
*здобувач фахової передвищої освіти 3 року навчання
спеціальності 022 Дизайн спеціалізації Графічний дизайн
Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну
імені Василя Шкрябляка*
Науковий керівник: **Олеся ГЕНЦАР,**
викладач рисунка

ПЛАСТИКА НАЧЕРКУ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МИТЦЯ

На сучасному етапі мистецької освіти, коли цифровий інструментарій стає дедалі доступнішим, виникає гостра потреба у збереженні фундаментальних навичок «ручного» малюнку. Начерк у цьому контексті постає не просто допоміжною вправою, а самостійним методом пізнання світу. Для майбутнього митця здатність лаконічно зафіксувати рух, пропорцію чи пластичний ритм є критично важливою професійною компетенцією.

Питання графічної культури та методики викладання рисунка ґрунтовно висвітлені у працях В. Даниленка, який розглядає проектну графіку як мову дизайну, та В. Касьяна, чиї дослідження присвячені конструктивній основі зображення. Проте особливий погляд на філософію лінії та «живу» природу графічного жесту знаходимо у книзі Ю. Дворника «Жива вода рисунка». Його підхід дозволяє відійти від сухої схематизації на користь емоційного та глибоко індивідуального сприйняття природи.

Начерк – це передусім здатність до синтезу. На відміну від тривалого академічного рисунка, де студент поступово «набирає» форму, начерк вимагає миттєвого відбору найсуттєвішого. Як влучно зазначає Ю. Дворник, у рисунку важливо не просто копіювати бачене, а «вчуватися» у форму, де лінія стає продовженням думки й подиху художника.

У педагогічній практиці спільної роботи студента та викладача начерк розглядається через три складники: стиль, техніка та матеріал.

Стиль начерку безпосередньо залежить від поставленої задачі. Для дизайнера середовища чи інтер'єру пріоритетним є лінійно-конструктивний стиль, де через прозорість об'єму виявляється його структура. Для модельєрів чи графіків важливішим стає силуетний або експресивний стиль, де домінує пляма та динаміка жесту. Ю. Дворник наголошує на тому, що рисунок має

бути «живим», а отже, стиль повинен уникати мертвої одноманітності лінії.

Техніка виконання начерку – це спосіб маніпулювання художнім засобом. Ми виділяємо три базові підходи:

- Лінія: коли рука рухається безперервно, фіксуючи контур та внутрішню напругу форми.

- Штрихова пластика: використання штриха для швидкої моделювання об'єму.

- Комбінована техніка: поєднання лінійного рисунку з активною тоною плямою.

- М'які матеріали (вугілля, сангіна, соус): дозволяють працювати широким жестом, створюючи м'які переходи та глибокі тіні. Ю. Дворник присвячує значну увагу саме цим матеріалам, вважаючи їх найбільш адаптивними до передачі «дихання» форми.

- Перо, туш, лінери: дисциплінують руку, привчаючи до відповідальності за кожен лінійний елемент, адже їх неможливо виправити. Це розвиває професійну впевненість.

- Графітний олівець: залишається найбільш інтелектуальним інструментом для структурних пошуків.

Діяльність студії «Вечірній рисунок» у Вишнівському фаховому коледжі мистецтв та дизайну імені Василя Шкрибляка є невід'ємною складовою навчального процесу, де начерк постає не просто як вправа, а як фундаментальна основа формування професійної культури майбутнього митця. Це цілком резонує з переконанням видатного майстра епохи Відродження Мікеланджело Буонаротті, який стверджував: «Рисунок, який інакше називають мистецтвом начерку, є найвищою точкою і живопису, і скульптури, і архітектури; він є джерелом і коренем усіх наук».

Щотижневі зустрічі у межах студії дозволяють студентам вийти за межі суворого академічного канону, фокусуючись на гостроті візуального сприйняття та вдосконаленні індивідуальної техніки. Така систематична практика сприяє виробленню особливої професійної моторики та здатності миттєво фіксувати пластичну характеристику натури.

Успадковуючи класичні традиції, робота в студії трансформує теоретичні знання у стійку практичну навичку. Це закладає фундамент для становлення зрілого художнього стилю, де кожна лінія є результатом глибокого аналізу форми та віртуозного володіння матеріалом.

Практика начерку в системі «студент-викладач» є мостом між академічною школою та вільною творчістю. Використання методичних порад Ю. Дворника дозволяє студенту усвідомити, що рисунок – це не механічна робота, а «жива вода», яка живить уяву та проектне мислення. Розмаїття технік та матеріалів лише розширює цей діалог із природою, роблячи майбутнього дизайнера готовим до складних візуальних викликів.

Вікторія ГАЛАЧИНСЬКА,

здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня

1 року навчання спеціальності А4.12 Середня освіта

(Мистецтво. Образотворче мистецтво)

Карпатського національного університету

імені Василя Стефаника

Науковий керівник: **Оксана ВЕРЕТКО,**

старший викладач кафедри методики викладання

образотворчого і декоративно-прикладного

мистецтва та дизайну

МІЖРЕГІОНАЛЬНІ ЕТНОГРАФІЧНІ ЗВ'ЯЗКИ ПРИКАРПАТТЯ ТА ПОДІЛЛЯ У СПАДЩИНІ ТКАЦЬКОГО РЕМЕСЛА

Ткацтво – це унікальне мистецьке ремесло. Ткацька майстерність потребує великої обізнаності: від аналітичного розрахунку майбутнього орнаменту до розуміння кольорознавства.

Поширення ткацтва як ремесла було зумовлено певними географічними аспектами. З технологічних особливостей важливо виділити, що ткацьке ремесло має тривалий процес виконання виробу. Іноді один виріб створювався роками, адже сировину для нього вирощували самостійно. З історико-географічного погляду найбільш сприятливими регіонами для ткацтва були Поділля та Прикарпаття. Вирощування сировини для майбутніх виробів потребувало усіх належних умов: агрокліматичного потенціалу, передбачуваних загроз природного характеру (наприклад, складна зима чи сухе літо без опадів), відносно безпечний регіон. Прикарпаття характеризується контрастним рельєфом. Це здебільшого гори та передгір'я. Натомість Поділля – це хвилястий рельєф, який славиться своїми глибокими каньйонами. Обидва географічні регіони мають складну рельєфну місцевість, яка слу-

гує певним природним бар'єром та захистом від нападів кочівників. Тому жителі Прикарпаття та Поділля вели осілий спосіб життя, який давав змогу стабільно вирощувати сировину. Завдяки клімату на Поділлі добре вирощувалися льон та коноплі, а на Прикарпатті – розквітало традиційне вівчарство. Обидва регіони добре взаємодоповнювали один одного та швидко розвивали ткацтво.

Під час дослідження даної теми ми приділили особливу увагу працям українських етнографів та мистецтвознавців: О. Пчілки, С. Сидорович, Р. Захарчук-Чугай та ін. У їхніх працях та наукових доробках простежується чіткий аналіз різних етнографічних регіонів, порівняння тканих виробів, орнаментів та технік ткацтва. Цінною інформацією також є термінологічне дослідження щодо архаїчних та діалектних назв у ткацькому ремеслі. До прикладу, в одній із праць С. Сидорович було виявлено зв'язок Прикарпаття та Поділля через спільну назву для вузьких верстатів – кросна. Також так могли називати як вертикальні верстати, так і горизонтальні.

Проаналізувавши мапу етнокультурних регіонів України, ми з'ясували, що такий етнографічний регіон Прикарпаття як Опілля має перехідний характер. Географічно він розташований на території трьох областей: Івано-Франківської, Львівської та Тернопільської. Остання належала до історико-географічного регіону Поділля. Покуття теж частково можна вважати перехідною зоною, адже цей регіон межує з Тернопільською областю. Вплив подільської традиції ткацтва зафіксовано у рушниках та інших тканих виробках Опілля та Покуття: з'являються рослинні орнаменти й успішно поєднуються з геометричними.

Якщо переглянути ткацькі вироби подільських та карпатських майстрів, можна помітити цікаву характерну особливість. Основа створювалася з лляних або конопляних ниток. Ці нитки натягувалися вертикально на ткацькому станку та створювали надійну базу. Для піткання використовували вовняні нитки. Вони горизонтально «обплітали» основні вертикальні нитки. Подільські та карпатські майстрині досконало володіють ручною технікою ткацтва – перебором. Традиція вертикального верстата зберігалася найдовше на Поділлі, водночас на Прикарпатті ткали вироби на горизонтальних верстатах. Синтез обох регіонів помітний на подільських рушниках, які ткалися на вертикальних верстатах перебором. Найчастіше цією технікою ручного ткацтва користувалися гуцульські майстри через швидкість і зручність

виконання на горизонтальних верстатах, хоча, за історичними відомостями, спершу перебір був зафіксований на тканих виробах Полісся. Пізніше ця техніка поширилася на Поділлі та Карпатських регіонах.

Орнаменти на тканих виробах двох етнографічних регіонів є схожими, адже усі символи беруть свій початок ще з часів язичництва. Серед найбільш вживаних орнаментів на Прикарпатті були: геометричний, смугастий, зооморфний (тваринний), фітоморфний (рослинний). На Поділлі найбільш поширений геометричний орнамент, який водночас є і найдавнішим. Основними символами є: ромб, квадрат, восьмикутна зірка (ружа), кривулька, гесики і т. ін. Кожен символ несе в собі потужну енергетику та захист. Наприклад, ружа – це символ сонця та світлового оберега, ромб – родючість землі. Прикарпатські та подільські ткані вироби мають чимало спільного. Це і геометричний орнамент, і символізм, і подібні композиційні схеми. Але є і невелика деталь, яка варта уваги. Досліджуючи колористику виробів даних регіонів, можна зауважити характерну відмінність у трактуванні кольорів та тому, чому їх обирали. Наприклад, основним кольором у подільському ткацтві був чорний, а у прикарпатському – коричневий, теракотовий. Це, певно, найголовніша ознака, яка вказує, якому етнографічному регіону належить тканий виріб. Якщо провести географічну паралель, то можна зрозуміти, що на Поділлі переважає родюча земля, іншими словами це чорнозем. Така назва походить від кольору ґрунту, який відомий своїм чорним кольором та урожайністю. Прикарпаття та Карпати характеризуються бурим лісовим ґрунтом, який має теракотовий колір. Тому, відповідно до цих міркувань, можна сказати, що у ткацтві зашифровано безліч історій, культуру певного регіону, приховане філософське значення кольору та орнаментів, які кожен може трактувати як завгодно.

Отже, ткацьке ремесло Прикарпаття та Поділля має велику історичну та культурну цінність. Під час здійснення наукового дослідження ми детально вивчали різні аспекти ткацтва: від територіального поширення до діалектної термінології. Яскрава колористика, смілива композиція, ручна техніка та найдавніший геометричний орнамент з рослинними елементами – це візитівка двох етнографічних регіонів. Завдяки багатій спадщині ткацького ремесла ми можемо пізнати усю народну та мистецьку мудрість наших предків, ознайомитися з прадавніми техніками

ткацтва, а також удосконалювати це ремесло різноманітними авторськими техніками та орнаментами. Наша українська ткацька традиція є беззаперечно унікальною, і ми повинні це цінувати.

Олександра ГАРАЩУК,
*здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
Науковий керівник: **Наталія УРСУ,**
доктор мистецтвознавства, професор*

МЕТОДИКА ВІДНОВЛЕННЯ ТВОРУ НА МЕТАЛЕВІЙ ОСНОВІ ТА ПАСПОРТИЗАЦІЯ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Сучасна методика відновлення творів мистецтва на металевій основі базується на розумінні складної композитної природи таких об'єктів, де органічні шари живопису безпосередньо взаємодіють із неорганічною підкладкою. Як зазначають дослідники проекту CoPaiM, деградація таких пам'яток часто зумовлена не лише старінням фарбового сполучного, а й тиском продуктів корозії, що мігрують із металу крізь ґрунт, викликаючи розтріскування та відшарування живопису. Відповідно до стандартів Товариства історичної археології (SHA), першочерговим етапом будь-якого втручання є комплексна діагностика, що включає рентгенографію для виявлення прихованих дефектів структури та оцінку стабільності металу. Ключовим принципом методики є мінімальне втручання, де пріоритет надається консервації оригінальної субстанції над візуальною реконструкцією. Процес розчищення вимагає особливої обережності: використання специфічних очищувальних агентів та механічних методів під мікроскопом дозволяє видалити забруднення, не пошкоджуючи

ючи авторську поверхню та «патину часу», яка є важливим історичним маркером.

Важливою складовою технічного процесу є стабілізація металеві основи, що передбачає видалення активних хлоридів (десалінацію) та застосування інгібіторів корозії, які створюють захисний бар'єр на молекулярному рівні. Для структурного зміцнення та заповнення втрат використовуються матеріали, чиї фізико-хімічні властивості максимально наближені до оригіналу; наприклад, для заповнення тріщин у метали можуть застосовуватися методи прецизійного зварювання або спеціальні реставраційні мастики. При роботі з археологічними знахідками, такими як монети чи сакральні предмети, українська реставраційна школа наголошує на використанні ложементів для експонування замість жорсткого монтажу фрагментів, що забезпечує повну зворотність втручання. Завершальним етапом є нанесення захисного покриття, найчастіше на основі мікрокристалічних восків, які ізолюють твір від впливу вологи та забрудненого повітря.

Невід'ємною частиною наукової реставрації є детальна папортизація кожного етапу роботи. Реставраційний паспорт фіксує результати хіміко-технологічних досліджень, детальний опис стану збереженості до початку робіт та щоденник усіх проведених маніпуляцій із зазначенням використаних реактивів. Особливе значення має наукова фотофіксація, яка повинна відображати стан об'єкта до, під час та після реставрації, приділяючи увагу макрозйомці деталей для верифікації змін поверхні. Такий підхід дозволяє не лише забезпечити юридичну відповідальність за збереження пам'ятки, а й створити базу даних для майбутніх дослідників, враховуючи специфічні вимоги до подальшого зберігання, такі як підтримання низького рівня відносної вологості (RH нижче 20-35% для заліза) та використання безкислотних пакувальних матеріалів. Таким чином, поєднання високотехнологічних методів відновлення із суворою документальною фіксацією забезпечує довготривале збереження творів на метали як цілісних мистецьких та історичних об'єктів.

Анна ГАРНИК,
здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
Науковий керівник: **Сергій ЛУЦЬ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент

ОСОБЛИВОСТІ РУЙНУВАННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ЖИВОПИСНОГО ШАРУ НА МЕТАЛЕВИХ ОСНОВАХ

Живописні твори, виконані на металевих основах, становлять специфічну групу пам'яток мистецтва, у яких поєднуються складні технологічні рішення та підвищена вразливість до зовнішніх чинників. Використання металу як основи зокрема міді, олова чи заліза забезпечувало художникам можливість досягати високого рівня деталізації та особливої глибини кольору, однак водночас зумовлювало появу специфічних процесів руйнування. Саме тому дослідження особливостей деградації живописного шару на таких носіях та визначення ефективних методів його збереження є важливим напрямом сучасної реставраційної практики.

Структура живопису на металевій основі є багатошаровою і включає сам метал, підготовчий або ізоляційний шар та фарбове покриття. Кожен із цих компонентів має власні фізико-хімічні характеристики, а їх взаємодія визначає як довговічність твору, так і характер його пошкоджень. Однією з ключових причин руйнування є корозія металу, що виникає внаслідок впливу вологи, кисню та агресивних домішок у повітрі. У процесі корозії утворюються продукти окиснення, які не лише змінюють структуру основи, але й збільшуються в об'ємі, створюючи внутрішній тиск на верхні шари. Це призводить до утворення тріщин, здуттів і поступового відшарування фарбового шару.

Важливим аспектом є те, що корозійні процеси можуть розвиватися приховано, під поверхнею живопису. Через мікротріщини або технологічні дефекти волога проникає до металу, активізуючи руйнівні реакції, які з часом стають помітними у вигляді деформацій і втрат. Особливо небезпечними є локальні

ураження, що мають точковий характер і поступово руйнують металеву основу вглиб, послаблюючи її структуру. У випадку заліза ці процеси є ще більш інтенсивними, оскільки іржа не утворює захисного шару, а навпаки сприяє подальшому руйнуванню матеріалу.

Окрім хімічних факторів, значну роль відіграють фізичні процеси, пов'язані з різницею властивостей матеріалів. Метал і фарбовий шар по-різному реагують на зміни температури та вологості, що призводить до виникнення внутрішніх напружень. У результаті цього на поверхні живопису з'являються мікротріщини, які з часом розширюються та стають причиною втрат. Додатковим чинником ризику є особливості авторської техніки: недостатня підготовка поверхні або відсутність ізоляційного шару значно погіршують зчеплення фарби з основою і прискорюють процеси руйнування.

Реставрація живописного шару на металевих носіях потребує комплексного підходу, що враховує як стан металу, так і особливості живопису. На початковому етапі здійснюється всебічне дослідження об'єкта, яке дозволяє виявити як видимі, так і приховані дефекти. Подальші заходи спрямовані на стабілізацію металевої основи, зокрема шляхом видалення продуктів корозії та уповільнення її розвитку. Водночас проводиться укріплення фарбового шару, що передбачає відновлення його зчеплення з основою за допомогою спеціальних матеріалів. У випадках значних деформацій застосовуються методи вирівнювання або додаткового зміцнення основи.

Важливим аспектом є також забезпечення належних умов зберігання, оскільки навіть після реставраційного втручання твір залишається чутливим до змін середовища. Контроль температури, вологості та рівня забруднення повітря дозволяє значно уповільнити процеси руйнування і зберегти результати реставрації. Таким чином, проблема збереження живопису на металевих основах має комплексний характер і потребує поєднання наукових знань, практичних навичок та дотримання принципів обережного втручання, що є основою сучасної реставраційної діяльності.

Роман ГОРБАТЮК,
*здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*
Науковий керівник: **Алла БРЕНЮК,**
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

МІФОЛОГІЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Міфологія є одним із найдавніших способів осмислення світу, що містить у собі релігійні, філософські та художні уявлення людства. Вона не лише формувала світогляд первісних суспільств, а й продовжує впливати на культуру, зокрема мистецтво, донині. У сучасному світі міфи набувають нових значень, трансформуються і переосмислюються в літературі, живописі, кінематографії та інших видах мистецтва, стаючи основою для творчих пошуків.

Виступаючи одним із найдавніших способів осмислення світу, вона не лише відображає уявлення про Всесвіт, природу, людину та суспільство, але й впливає на художню творчість, надаючи їй глибокого символічного змісту.

Пройшовши складний шлях еволюції від архаїчних вірувань до сучасних форм художнього переосмислення, міфологія, як культурний феномен, залишається основою світосприйняття багатьох народів. Однією з ключових особливостей міфу є його універсальність і здатність адаптуватися до змін у суспільстві, зберігаючи при цьому свою сутність. Це відбувається завдяки архетипічним образам, які залишаються актуальними незалежно від часу та простору.

Зберігаючи в глибині архетипи, символи та наративи, що формують світогляд суспільства, міфологія є невід'ємною частиною культурної спадщини людства. Вона не лише показує явлення давніх народів про Всесвіт, але продовжує розвивати важливу роль у сучасному мистецтві, трансформуючись відповідно до нових історичних, соціальних і технологічних змін.

Міфи є невичерпним джерелом натхнення для мистецтва, адже вони містять глибокі символічні значення, що дозволяють митцям виражати фундаментальні ідеї про буття, мораль, боро-

тбу добра і зла. В українському мистецтві міфологія відіграє значну роль, зокрема в живописі, літературі, театрі та кінематографі. Вона слугує засобом збереження національної ідентичності та культурної пам'яті, відображаючи глибинні традиції народу.

Сучасна українська міфологічна традиція зазнала значних трансформацій, зумовлених історичними та соціокультурними процесами. Вона переосмислюється в контексті новітніх викликів, отримуючи нові форми вираження. Це помітно у літературі, де автори використовують архаїчні образи та сюжети для створення сучасних інтерпретацій. Наприклад, образи русалок, відьом, духів лісу та води з традиційного українського фольклору набувають нових значень у сучасній прозі та поезії.

Не менш важливу роль відіграє міфологізація в образотворчому мистецтві. Багато художників звертаються до теми української міфології, осучаснюючи її за допомогою нових візуальних засобів. Традиційні символи та мотиви переплітаються з сучасними техніками та матеріалами, створюючи унікальний синтез минулого і теперішнього. Особливе значення має концепція міфу як відображення колективного несвідомого, що формує національний характер і впливає на світосприйняття суспільства.

Окрім літератури та живопису, міфологічні сюжети активно використовуються в кінематографі та цифровому мистецтві. Сучасні режисери та аніматори звертаються до міфологічних мотивів, створюючи фільми, що не лише популяризують традиційну культуру, а й адаптують її до світових тенденцій. Використання новітніх технологій, таких як віртуальна реальність та цифрове моделювання, відкриває нові можливості для відтворення міфологічних світів та їхньої взаємодії із сучасною культурою.

Українська міфологічна традиція демонструє унікальний процес переосмислення та оновлення, залишаючись інструментом національної самоідентифікації. Вона не лише зберігається, а й розвивається, адаптуючись до нових умов та знаходячи нові засоби вираження. Це свідчить про її живучість та важливу роль у формуванні культурного простору України.

Таким чином, міфологія як культурний феномен продовжує залишатися живим джерелом натхнення, що сприяє творчому осмисленню істинності та формуванню нових художніх концепцій. Вона не лише пов'язує сучасну людину з минулим, а

й прокладає шлях до майбутнього, відкриваючи нові перспективи для мистецьких пошуків.

Катерина ГОРОДИСЬКА,
здобувачка фахової передвищої освіти
4 року навчання спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського фахового коледжу
культури і мистецтв
Науковий керівник: **Лариса ГОРНА,**
старший викладач циклової комісії
образотворчого мистецтва та реставрації

РЕМЕСЛА УКРАЇНИ: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

Народні ремесла України мають глибоке історичне коріння та багатовікову традицію, що формувалася під впливом природно-географічних умов, культурних контактів та соціально-економічних змін у різних історичних епохах. Уже в античні часи на землях сучасної України (зокрема на території Північного Причорномор'я) були присутні ремісничі виробництва, які поступово відокремлювалися від господарської діяльності.

У ранній добі (приблизно з I тис. н. е.) ремесла почали становитися окремими спеціалізованими заняттями: гончарство, металургія, ткацтво, обробка шкіри, кістки, виробництво скла тощо.

У середньовіччі, особливо в період існування державних утворень (наприклад, Київська Русь), ремісничі майстри набували статусу високої кваліфікації: існували десятки спеціалізованих ремісничих фахів (золотарів, ковальство, ювелірні майстерні, виробництво предметів побуту і культового характеру).

У пізніші історичні періоди ремесла зазнавали впливу зовнішніх культур, індустріалізації, змін у технологіях та матеріалах. Традиційні технології гончарства, декоративного розпису, ткацтва чи виготовлення інструментів трансформувалися під впливом нових технічних засобів та художніх стилів.

Сьогодні ремесла переживають своє відродження: народні майстри використовують як традиційні техніки (ручний гончарний круг, орнаментальний розпис, ткацькі ручні верстати), так і

сучасні засоби – цифрову графіку, векторні ілюстрації, інтерактивні карти, цифрову візуалізацію.

Українські народні промисли сформувалися під впливом природних ресурсів та історичного розвитку кожного регіону.

Історія виникнення кримськотатарських килимів пов'язана з їхнім кочовим минулим, де вони використовувалися для утеплення житла, створення комфорту та як прикраса. Мистецтво килимарства, ймовірно, зародилося в Центральній Азії тисячі років тому, а згодом було успадковане кримськими татарами, які сформувалися як етнос на півострові.

Українське писанкарство – один із різновидів прадавнього народного мистецтва, наповнений глибоким духовним змістом сакрального значення. У писанкарстві, як і в українській вишивці, за колористикою чи характером орнаментальних мотивів можна визначити регіон походження кожного зразка, однак простежується багато видимих і прихованих елементів, спільних для всіх регіонів України, які проникають крізь віки від покоління до покоління нашого народу. Незважаючи на те, що матеріалом у писанкарстві виступає яйце, надзвичайно тендітне, тяглість його використання сягає культури Трипілля. Лінії, форми орнаменту, колір – не лише засіб декорування яйця, але й спосіб передачі (свідомий, а інколи й підсвідомий) тої чи іншої закодованої інформації. У радянський період писанкарство тривалий час було під фактичною забороною, але скрізь по Україні писанкарство зберігалось, практикувалося в родинях, окремими носіями, майстрами народної творчості, розвивалося у формі художніх промислів.

Історія виникнення мозаїки на Донбасі пов'язана з діяльністю художників-шістдесятників, зокрема Алли Горської, яка створювала мозаїчні панно в Донецьку та інших містах регіону у 1960-х рр. У Маріуполі перші монументальні мозаїки з'явилися у 1963 р. завдяки художникам Валентину Константінову та Лелю Кузьминькову.

Ткацтво на Поліссі виникло в глибоку давнину, але його розвиток був тісно пов'язаний із місцевими природними умовами та сировиною, зокрема льоном і коноплею. Історія ткацтва на цій території починається з первісних часів, коли з'явилася потреба у створенні одягу та утеплених жител. З розвитком ремесла використовувалися різні види сировини, що відповідало умовам конкретних територій регіону – наприклад, на заболочених зем-

лях перевагу віддавали коноплям, а в більш родючих районах вирощували льон.

Історія гончарства на Поділлі є частиною давньої історії України, яке зародилося в епоху неоліту, приблизно в часи формування землеробства. Спочатку вироби виліплювали вручну з глини, а пізніше почали використовувати гончарний круг, який з'явився в Месопотамії наприкінці IV тисячоліття до н.е. Завдяки випалюванню в печі, глина перетворювалась на кераміку, що робило глечики міцними та довговічними, і вони стали невід'ємною частиною господарства.

Історія біжутерії в Причорномор'ї сягає античних часів, коли грецькі колоністи принесли з собою розвинені ювелірні технології, а місцеве населення використовувало для прикрас природні матеріали, такі як кістки та черепашки. Згодом, біжутерія розвивалася під впливом різних культур, зокрема в середньовіччі та в пізніші періоди.

Історія закарпатської вишивки сягає давнини, але спочатку орнаментами прикрашали переважно побутові речі, а згодом одяг. Найдавніші орнаменти були геометричними (зокрема, ромбоподібні), а кольори вишивки змінювалися з часом: спочатку переважали білі, сині, червоні, а на початку XX ст. з'явилася багатобарвність через доступність різнокольорових ниток.

Історія волинського орнаменту, як і української вишивки загалом, сягає давніх часів, коли вишивка виконувала практичну функцію, прикрашаючи одяг простими геометричними візерунками, що з часом розвинулися в унікальні регіональні стилі. Волинська вишивка відома своїми чіткими геометричними орнаментами, зокрема зигзагоподібними лініями («каракулі» або «кривулі»), а також використанням червоного та чорного кольорів, хоча трапляються і багатоколірні, і вишиті лише білими нитками варіанти.

Історія виникнення вишивки «білим по білому» в Нижньому Подніпров'ї тісно пов'язана з містом Решетилівка, де ця техніка отримала свій розвиток. Назва міста походить від слова «решетити», що означає маскування швів за допомогою мережки. Ця вишивка має давні традиції, але стала всесвітньо відомою завдяки своїй унікальній техніці.

Історія виробів з дерева на Буковині тісно пов'язана з традиційним деревообробним ремеслом, зокрема бондарством та різьбленням, що сягає століть. Гуцульське бондарство, визнане культурною спадщиною, є яскравим прикладом, де майстри сто-

літтями створювали бочки, посуд та інші предмети, прикрашаючи їх різьбленими візерунками.

Історія виникнення лозоплетіння на Слобожанщині, як і в усій Україні, сягає глибокої давнини, оскільки це одне з найдавніших ремесел, що виникло ще в неоліті. Це ремесло широко використовувалося для виготовлення господарських, будівельних та художніх виробів. У XIX ст. на Слобожанщині, як і в інших регіонах України, лозоплетіння розвивалося як традиційний кустарний промисел.

Народні ремесла України відіграють важливу роль у збереженні та передаванні культурної ідентичності багатьох регіонів.

Катерина ДЕГТЯР,

*викладач-методист Кам'янець-Подільської міської
дитячої художньої школи*

КОНСТРУКТИВНО-ГЕОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРМИ ГОЛОВИ ЛЮДИНИ У ЛІПЛЕННІ

У тезах описаний досвід роботи з предмету скульптура. Викладений матеріал містить власну методику проведення завдання «Ліплення голови людини» у старших класах дитячої художньої школи (далі – ДХШ).

Скульптура – вид образотворчого мистецтва, вивчення якого входить в навчальний цикл освітньої програми для ДХШ. Твори скульптури мають об'ємну, тривимірну форму і виконуються учнями в школі із глини і пластиліну. При вивчанні скульптури в молодших класах учні зображують тварин, прості предмети, овочі та фрукти, в старших класах, головним чином, людину. Отримуючи навички ліплення, пластичного моделювання, розробки силуету та фактури тварин в перші роки навчання, учні готуються до втілення образу головного героя скульптури – людини. Зображення людини в об'ємі є однією з найскладніших тем в дитячій художній школі. Специфіка цього предмету пов'язана з неможливістю досягнення живого переконливого реалістичного зображення без формування у учня ключових знань та навичок. Це стосується як фігури людини, так і портрету. Голова людини представляє собою складну конструкцію великих і малих об'ємів, сполучних точок, площин, вимагає від учня певних знань анатомічної будови черепа та вміння працювати з об'ємами, тому її зображення супроводжується труднощами. На

основі досвіду викладання можна виокремити такі типові помилки, яких припускаються учні в процесі ліплення голови:

- **Порушення пропорцій черепа:** поширеною помилкою є неправильне співвідношення потиличної та лицьової частин. В ідеалі, при погляді в профіль, голова повинна вписуватися в квадрат, однак учні часто не дотримуються цієї відповідності.

- **Асиметрія:** учні припускаються асиметричності у побудові частин обличчя та порушують паралельність при передачі бічних планів голови. Це зазвичай є наслідком похибок на початкових етапах, коли важливо досягти ідеальної симетрії кулі-основи та лінії побудови.

- **Неправильне положення в просторі:** поширеною помилкою є неправильне розташування голови відносно шиї, через що скульптури виглядають занадто задерними догори (ефект статуй острова Пасхи).

- **Помилки в моделюванні деталей:**

- Рот:** порушення в передачі бічних планів рота.

- Очі:** зображення очей в об'ємі дається учням найважче, зокрема через нерозуміння розташування очного яблука в очних впадинах під надбрівними дугами.

- Шия:** виникають помилки безпосередньо у будові шиї та її з'єднанні з головою.

Роботу над скульптурним портретом з натури чи по пам'яті учням доцільно і корисно виконати в два етапи, які мають різну мету та методологію: вправу ліплення спрощеної моделі голови, яка є навчальною і ліплення портрету, яке є творчим завданням. Ось основні відмінності між ними:

- **Підхід до формування об'єму.** Спрощена модель створюється не від цілого шматка, а методом поступового поєднання та накладання великих і малих геометричних об'ємів на основу-кулю.

Ліпка з уяви (як і з натури) має йти від передачі характеру цілого до характеру деталі. Вона починається з набору загальної маси глини на каркасі та поступового формування основних великих пропорцій.

- **Головна мета.** Мета спрощеної моделі – подати анатомічну будову голови у вигляді зрозумілих геометричних фігур, вивчити «скульптурні плани» та навчитися працювати в симетричних площинах.

Мета роботи з уяви – розкрити власний творчий потенціал, набути навичок праці з тривимірним простором, відчути пластику людського обличчя, його неповторність та красу.

- **Використання знань.** Під час виконання вправи учні лише засвоюють теоретичні поняття (склепіння черепа, вилиці, надбрівні бугри) та практичні навички. Під час творчого завдання учні використовують отримані знання як «стрижень», але фокусуються на передачі виразності, руху голови в просторі та моделюванні характерних рис.

- **Послідовність у навчанні.** Спрощена модель є бажаним підготовчим етапом. після її виконання учні беруться за творчий портрет за уявою з цікавістю і сміливо, оскільки вже розуміють конструктивну основу голови.

Таким чином, якщо спрощена модель – це «анатомічний конструктор» для розуміння форми, то ліпка з уяви – це творче втілення образу на основі вже здобутих знань.

Навчальна вправа. Ліплення спрощеної моделі голови.

Виконується з глини методом поступового поєднання великих та малих геометричних об'ємів за такою послідовністю:

Етап 1: Теоретична підготовка та основа. Перед початком роботи необхідно ознайомитися з основними складовими анатомії: склепінням черепа, очними впадинами, надбрівними буграми, вилицями та щелепами.

Етап 2: Робота виконується на каркасі, у верхній частині якого ліпиться куля. Формування лицьової частини. Кулю ділять осями на чотири рівних частини для дотримання симетрії. Для надання голові видовженої форми роблять вузькі вертикальні зрізи з боків. Знизу додають необхідний об'єм глини для формування щелепи. Лицьову частину ділять на три рівні відрізки: 1) від підборіддя до основи носа; 2) від носа до надбрівних бугрів; 3) від бугрів до лобової кістки. Також намічають лінію рота та проводять лінії від зиниць донизу для формування щелепи та щік.

Етап 3: Очні впадини та скроні. Глину зрізають під кутом від лінії носа до надбрівних дуг, щоб створити зону очних впадин. Позначають виступаючі точки вилиць і роблять зрізи в бік потилиці, формуючи увігнутість скронь.

Етап 4: Моделювання деталей обличчя:

Ніс: Ліпиться у формі об'ємного трикутника з чотирма планами (передній, два бічних та нижній у формі трапеції).

Рот: Верхню губу накладають у формі трикутника, трохи задираючи її в профіль. Нижня губа формується з підборіддя у формі чотирикутника, що заходить за верхню губу.

Очі: В зоні очних впадин стеком вибирається глина для утворення заглиблень, у які вставляються невеликі кульки (очні

яблука), розташовуючи їх нижче надбрівних дуг. Поверх кульок накладається глина для повік. При цьому важливо слідкувати, щоб бічні плани повік щільно лягали по формі кульки і поступово заходили в глибину

Етап 5. Завершення. Перед ліпкою шиї уважно оглядають роботу з усіх чотирьох сторін: анфас, два профілі, задня сторона голови. Додають в потиличній частині зверху об'єм голови так, щоби найширшою вона була саме там. Також моделюють чоло, роблячи його більш вертикальним у верхній частині. Поправляють скроневі частини. Домагаються, щоб висота голови була така ж, як і її ширина при погляді збоку, і в профіль вона вписалась в квадрат. Шию ліплять у формі циліндра, який за шириною менший за голову. Вона кріпиться на рівні кінчика носа, а її довжина має бути не менше третини висоти обличчя. Після перевірки співвідношень потиличної та лицьової частин голови ліпляться вуха. Закінчуючи вправу, необхідно вкотре оглянути роботу з усіх сторін, перевірити пропорції, проаналізувати співвідношення різних частин, характер форми, внести можливі корективи.

Вкрай корисною і важливою частиною вправи є обговорення кожної роботи, під час якого учні разом з викладачем визначають як недоліки, так і досягнення своєї праці.

Зважаючи на те, що створення скульптурного образу має йти, як правило, від передачі характеру цілого до характеру деталі, ця вправа не є правильною. Однак, її корисність полягає в тому, що вона дає можливість учням поглянути на голову людини як на комбінацію, хоч і не завжди простих, але зрозумілих геометричних форм. Після набутих теоретичних знань та практичних навичок під час роботи над цією частиною завдання ліпка портрета за уявою виконується учнями натхненно і, що важливо, без остраху.



Іл. 1. Ліплення спрощеної моделі голови

Навчально-творче завдання. Виконання портрету людини за уявою.

Ліпити портрет з уяви починають з набору маси глини на каркасі і поступового формування об'єму і основних великих пропорцій з чотирьох точок огляду.

На всіх етапах використовують набуті у попередній вправі знання. Окрім основних співвідношень, важливо правильно взяти і розташувати в просторі голову разом з шиєю, створити загальний об'єм голови та визначити основні площини. Це дозволить уникнути поширеної учнівської помилки, коли їхні скульптурні голови трохи задерті догори і нагадують статуї острова Пасхи. Усі загальні форми ліпляться обома руками. Після того, як основні пропорції взяті, необхідно формувати великі деталі по нанесених перед цим лініях побудови обличчя. Симетричність площин перевіряється одночасно обома руками, при цьому розвиваючи «тактильний зір». Вкрай важливо якомога частіше оглядати роботу з усіх сторін, уточнювати пропорції, шукати і працювати над характером образу. Завершальний етап – детальна розробка, моделювання всіх частин голови, передача характерного і виразного.



Іл. 2. Виконання портрету людини за уявою

Представлене вище завдання є важливим кроком у набутті учнями знань основних понять анатомії голови людини і практичного досвіду виконання скульптурного портрета. Подальша задача викладача – розвивати в наступних навчально-творчих завданнях отримані навички та уміння до рівня створення учнями живого правдивого зображення, в якому поєднується досконала форма і яскравий образ.

Ангеліна КІСЕЛЮК,
*здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка*
Науковий керівник: **Оксана КЛІЩ,**
кандидат архітектури, старший викладач

ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Ілюстрація є важливим засобом художнього вираження, що поєднує в собі образність, символізм і емоційну насиченість. Вона виступає як місток між текстом і глядачем, дозволяючи візуалізувати ідеї, закладені в художніх творах. В українському мистецтві ілюстрація має давню традицію, починаючи від народних лубків та рукописних книг Київської Русі й до сучасних цифрових ілюстрацій, що активно розвиваються в епоху нових медіа. Сьогодні вона виконує не лише декоративну, а й комунікативну функцію, інтерпретуючи текст через індивідуальний авторський стиль, кольорову гаму та композиційні рішення.

Ілюстрація є потужним засобом художньої виразності завдяки здатності передавати сенси, емоції та глибокі концептуальні ідеї без використання слів. Вона може бути реалістичною, символічною або абстрактною, що дозволяє митцям працювати з різними жанрами та темами. У традиційній українській культурі ілюстрація відіграла важливу роль, особливо в оформленні книжок. Наприклад, у XVII–XVIII ст. гравюри використовувалися для прикрашення церковних видань, а у XX ст. українські художники, такі як Георгій Нарбут, активно розвивали унікальний стиль книжкової графіки.

Одним із ключових аспектів ілюстрації є її здатність адаптуватися до культурних змін і сучасних технологій. У XXI ст. цифрові техніки дозволили митцям експериментувати з формами та текстурами, створюючи анімаційні та інтерактивні ілюстрації. Проте, навіть у цифровому середовищі важливим залишається національний колорит: художники звертаються до етнічних мотивів, орнаментів та народних образів, щоб передати самотність української культури. Сучасні ілюстратори, такі як Владислав Єрко та Романа Романишин із Андрієм Лесівим (творча майстерня «Аграфка»), демонструють, як традиційні елементи

можуть отримувати нове звучання у сучасному книжковому оформленні.

Ілюстрація також відіграє роль у збереженні культурної пам'яті. Вона допомагає передавати міфологічні, історичні та літературні образи новим поколінням, створюючи візуальні асоціації, які можуть бути зрозумілі навіть без тексту. Це особливо важливо у видавничій справі та освіті, де ілюстрація сприяє глибшому сприйняттю матеріалу.

Таким чином, ілюстрація є не лише допоміжним елементом художнього оформлення, а й самостійним видом мистецтва, що формує візуальну культуру суспільства. Вона здатна передавати складні концепції, посилювати емоційний вплив твору та зберігати культурні традиції, адаптуючи їх до нових викликів часу. В українському мистецькому просторі ілюстрація продовжує активно розвиватися, поєднуючи традиційні техніки з сучасними медіа. Це підтверджує її значення як універсального художнього засобу, що має глибокий вплив на формування візуального сприйняття культури та мистецтва.

Ангеліна КІСЕЛЮК,

*здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка
Науковий керівник: **Ірина ПАУР,**
кандидат історичних наук, доцент*

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Портретний жанр у системі мистецтвознавчих координат традиційно посідає чільне місце, оскільки є безпосереднім відображенням людського буття через візуальні або літературні образи. У сучасному науковому дискурсі психологічний портрет постає як складний інструмент збереження культурної пам'яті. В українському контексті, де історія нерідко зазнавала замовчувань і деформацій, саме мистецтво портрета акумулює національний характер, етичні ідеали та духовні трансформації народу протягом століть. Психологізм у портреті дозволяє не лише фік-

сувати «хто був», а й осмислювати «ким була людина» у своїй внутрішній сутності та емоційному досвіді.

Витоки українського портретного мистецтва, досліджені О. Походящою, засвідчують, що вже у XVII–XVIII ст. портрет (зокрема ктиторський і козацький тип «парсуни») ніс значний ідеологічний та меморіальний потенціал. Попри певну іконографічну умовність і статичність, ці зображення фіксували гідність і самосвідомість тогочасної еліти. Візуальний образ виконував функцію трансляції соціального статусу та духовних орієнтирів, забезпечуючи тяглість поколінь. Показовим є «Портрет полковника Григорія Гамалії» (кінець XVII ст., невідомий художник), у якому поєднуються риси візантійської іконографічної традиції (площинність, символічність) і західноєвропейського бароко (увага до матеріальності, деталей одягу й атрибутів влади). Образ, позбавлений зовнішньої динаміки, водночас передає внутрішню зосередженість і гідність.

Як зазначає Г. Нечитайло, український портрет історично розвивався на перетині візантійської спадщини та західноєвропейських впливів. Водночас визначальною рисою стала внутрішня зосередженість образу, пов'язана з традицією «кордоцентризму» – філософії серця, притаманної українській культурі. Саме вона заклала підґрунтя для розвитку психологічного портрета як форми фіксації національної ідентичності через індивідуальне. Яскравим прикладом є «Портрет Ганни Закревської» (1843) Т. Шевченка. Використовуючи академічну європейську техніку, художник зосереджується не на зовнішній репрезентації, а на внутрішньому стані моделі. Погляд, стримана емоційність, психологічна напрута створюють образ, що функціонує як «архів почуттів», у якому зафіксовано інтимний досвід людини.

Перехід від академічного реалізму до модерністських пошуків у європейському й українському мистецтві, проаналізований О. Ковальчуком, суттєво трансформував функції портретного жанру. Художники дедалі більше звертаються до пошуку «внутрішньої людини», відмовляючись від суто репрезентативної функції. У цьому контексті психологічний портрет стає важливим інструментом фіксації психоемоційного стану суспільства, особливо в переломні історичні періоди.

Ці тенденції виразно простежуються у творчості О. Мурашка. Поєднуючи здобутки європейського імпресіонізму та модерну з національною традицією, художник створює портрети, в яких психологічний стан передається через колір, світло

та динаміку мазка. У картині «Дівчина у червоному капелюсі» (1903) відчутна відмова від буквального відтворення зовнішності на користь глибинної інтерпретації образу. Художник зосереджується на внутрішній напрузі, емоційному стані, тим самим фіксує «живе обличчя» своєї епохи.

Важливим аспектом є взаємодія візуального та літературного психологізму. Як показують дослідження О. Дергачової, у літературі психологічний портрет також виступає засобом актуалізації культурних архетипів. Через реконструкцію внутрішнього світу персонажа відбувається «оживлення» минулого та формування емоційного зв'язку між поколіннями. Такий підхід дозволяє розглядати психологічний портрет як універсальний механізм культурної пам'яті, що функціонує в різних видах мистецтва.

Згідно з концепцією Ш. Вест, портрет є своєрідним соціальним контрактом між митцем, моделлю та глядачем. В українському контексті цей «контракт» набуває особливого значення: він спрямований на збереження «живого» обличчя нації. У періоди бездержавності саме портрети виконували функцію культурного свідчення існування інтелектуальної та духовної еліти, яку намагалися витіснити з історичної пам'яті.

Сучасне українське мистецтво, як зазначає А. Науменко, продовжує розвивати портретний жанр, адаптуючи його до нових соціокультурних викликів. Сьогодні портрет дедалі частіше стає засобом осмислення травматичного досвіду, колективних і особистих криз. Використовуючи новітні художні практики, митці зберігають орієнтацію на психологізм як ключ до розкриття глибини людського досвіду. Культурна пам'ять у сучасному портреті фіксується не через монументальність, а через індивідуалізований образ – погляд, міміку, емоційний стан.

Покажемо також «Автопортрет» А. Горської, у якому поєднуються риси модернізму з національною традицією. Її образ виходить за межі індивідуального, перетворюючись на символ покоління, що утверджує культурну ідентичність і духовну незламність.

Отже, психологічний портрет в українському мистецтві постає не лише як художній жанр, а як потужний інструмент збереження культурної пам'яті. Від козацьких «парсун» до сучасних мистецьких практик він забезпечує безперервність культурного досвіду, фіксує не лише зовнішність, а й внутрішній світ людини. Саме через психологізм портрет здатний передати емоції,

цінності та світогляд, які не піддаються фіксації у традиційних історичних наративах.

Ефективність психологічного портрета як носія пам'яті зумовлена його здатністю «оживлювати» історію. Емоційна впізнаність образів створює ефект співпереживання, завдяки якому минуле перестає бути абстрактним і набуває особистісного виміру. Через психологічні деталі відбувається долучення до спільного культурного коду, що передається від покоління до покоління. Таким чином, портрет виконує функцію своєрідного мосту між епохами, забезпечуючи тяглість національної ідентичності.

Оксана КЛІЩ,

кандидат архітектури, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

СОЦІАЛЬНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТІВ: КВІЛТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВОЛОНТЕРСЬКОЇ ДОПОМОГИ ПОРАНЕНИМ ВІЙСЬКОВИМ

Волонтерська діяльність сьогодні є надзвичайно поширеним і затребуваним явищем, зокрема в Україні в умовах війни. За визначенням – це добровільна, безоплатна та соціально спрямована робота, яка здійснюється людиною на користь суспільства або окремих груп чи організацій. Здобувачі освітніх спеціальностей кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва цього року мали нагоду проявити свою активну громадянську позицію і прийняти участь в особливому благодійному творчому заході – майстеркласі із клаптикового шиття (квілтингу), що є частиною масштабної волонтерської ініціативи, а саме – міжнародного благодійно-мистецького проєкту «SUNFLOWER QUILT FOR UKRAINE – ПЕЧВОРК ПЕРЕМОГИ».

Ініційований у перші дні повномасштабного вторгнення мисткинею з Австралії Jannette «Janno» McLaughlin і підхоплений ГО «Асоціація клаптикового шиття України», проєкт об'єднав тисячі людей по всьому світу. Вони шиють клаптик до клаптика тканини в блоки розміром 30х30 см, формуючи в них

стилізоване зображення соняхів і використовуючи кольори українського прапора. Мета – пошити найбільшу в світі клаптикову ковдру, довжиною 1100 метрів, що символічно дорівнює Хрещатику, а в процесі – збирати донати на підтримку поранених в обличчя українських військових, що очікують на відновлювальну реконструкцію. Це довготривала і кропітка праця, під час якої на різноманітних публічних заходах, виставках, фестивалях демонструються готові сегменти із супровідним роз'ясненням концепції проекту і ознайомленням з його метою. За підтримки волонтерів, фондів і майстрів печворку, проєкт став потужним інструментом міжнародного фандрайзингу. Це ще одне нагадування, що мистецтво сьогодні – це не лише про естетику, а й про силу підтримки, яка об'єднує світ навколо України.

Результати роботи здобувачів – 2 клаптикові полотна розміром 180x180 см із зображенням соняхів та символів незламності України презентували в Галереї мистецтв Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника. Ці фрагменти увійдуть до складу грандіозного фінального панно, а кожен зшитий клаптик – це наша спільна допомога пораненим воїнам і ще один крок до їхнього зцілення.

Водночас, наші студенти, майбутні українські митці та педагоги, отримали цінний досвід, адже в межах міжнародного благодійно-мистецького проєкту вони мали нагоду прослухати лекцію «Візуальна та емоційна мова текстилю та основи проєктування художніх виробів у техніці печворку: колір, форма і композиція» (2 год) і попрактикуватись на воркшопі із клаптикового шиття (4 год) від представниці асоціації – Наталії Лашко. Таким чином, вони сформували у собі здатність: проявити людські якості, такі як милосердя, добротність, патріотизм; усвідомлювати цінності громадянського суспільства в умовах війни; аналізувати, синтезувати та абстрактно мислити; застосовувати знання для створення цілісного художнього образу. Ми щиро пишаємося тим, що молодь К-ПНУ свідома і долучається до таких важливих волонтерських ініціатив.

Кароліна КОБРИНСЬКА,
*здобувачка фахової передвищої освіти 4 року навчання
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського фахового коледжу
культури і мистецтв*
Науковий керівник: **Тетяна МАЙГУР,**
*викладач-методист циклової комісії образотворчого
мистецтва та реставрації*

**ВЗАЄМОДІЯ УСНОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ВІЗУАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ
ПОБУТОВОЇ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ НАРОДНОЇ ПІСНІ
«НЕСЕ ГАЛЯ ВОДУ»**

Українська пісенність є невід'ємною частиною культурної спадщини. Українське пісенне мистецтво – одне з найвидатніших культурних надбань народу за його багатовікову історію. У народних піснях відображено різноманітні прояви життя народу: його побут, соціальні ситуації, традиції, обряди, боротьбу з ворогами й загарбниками та ін. Пісня «Несе Галя воду» одна з найвідоміших пісень виконуваних в Україні як в давнину, так і в сьогоденні.

І. Кононенко, вважає, що пісня «Несе Галя воду» виникла в центральній Україні, швидше за все, на Полтавщині. Існує думка, що цю пісню написала Маруся Чурай, але точних підтверджень на сьогодні ми не маємо, з чого можна зробити висновок, що даний твір є народною піснею. На нашу думку, образи в пісні є доволі абстрактними та загальними, що дає нам розуміння того факту що жанр літературної пісні не має з нею зв'язку. Зміст даного твору можна розглядати з різних сторін, адже в пісні багато порівнянь, епітетів та метафор.

Насправді на даний час, є кілька варіацій пісні, в яких прослідковується основна відмінність: Галя набирає воду з озера або з криниці. Таку відмінність можна пояснити тим, що пісня є доволі старовинною та популярною, її виконували в різні часи та в різних регіонах, тож під впливом часу, текст набув деяких змін.

Сюжет пісні «Несе Галя воду» – це не просто побутова замальовка, а глибока психологічна драма про розбіжність життєвих орієнтирів. Через образи важкої жіночої ноші та чоловічої легко-

важності фольклор і мистецтво відображають позачасовий конфлікт у стосунках, який залишається актуальним і для сучасного інституту сім'ї.

Мотиви пісні «Несе Галя воду» неодноразово втілювались в роботах невідомих авторів XIX ст., а також у творах із визначенням авторства: Лазоренко «Несе Галя воду» (1984), Костянтина Маковського «Дівчина з коромислом» (1874), Марії Приймаченко «Несе Галя воду. А Ваня пошов до броду...» (1986), Ольги Рогової «Несе Галя воду» (2020) та ін.

На картинах сюжет пісні «Несе Галя воду» найчастіше постає як ідилічна сцена, що приховує за естетикою вище згадану соціальну драму. До прикладу, у класичному живописі (К. Трутовський, М. Пимоненко) художники XIX ст. часто акцентували на етнографічній точності – традиційному вбранні, білій хаті, річці чи криниці. Галя зображується статною та працьовитою, а Іван – у ролі «залицяльника», що часто стоїть поруч, намагаючись зупинити дівчину. Несерйозність намірів Івана на таких полотнах може прочитуватися через його розслаблену позу або іронічний погляд, що контрастує із зосередженістю Галі. Символізм «ноші»: коромисло на картинах візуально підкреслює фізичну вагу, яку несе жінка. Це стає центральною метафорою: поки жінка виконує важку роботу («несе воду»), чоловік займає пасивну або деструктивну позицію («в'ється ззаду»).

Сучасні інтерпретації (О. Шупляк та ін.) часто використовують приховані образи (оптичні ілюзії), де фігури Галі та Івана можуть формувати обриси обличчя чи пейзажу. Це підкріплює нашу думку про те, що цей сюжет є частиною нашого національного коду, який ми досі намагаємось розгадати.

Отже, візуалізація пісні «Несе Галя воду» пройшла шлях від етнографічного милування у творах невідомих авторів XIX ст. та К. Маковського до глибокого символізму М. Приймаченко та сучасного переосмислення О. Рогової, що свідчить про невмирущість цього культурного коду. Архаїчний сюжет про Галю та Івана залишається актуальним дзеркалом сучасного інституту сім'ї. Проблема переміщення важких соціальних ролей на жіночі плечі, зафіксована у творах мистецтва різних епох, резонує із викликами сьогодення, перетворюючи фольклорний образ на соціальний маніфест.

Павла КОСТИК,
*здобувачка фахової передвищої освіти 4 року
навчання спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського фахового коледжу
культури і мистецтв*
Науковий керівник: **Тетяна МАЙГУР,**
*викладач-методист циклової комісії образотворчого
мистецтва та реставрації*

ЕТНОМИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ ПОДІЛЛЯ ЯК ПІДҐРУНТЯ ДЛЯ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО КИЛИМАРСТВА

Сучасний стан розвитку нашого суспільства прикметний зростанням етнічної свідомості народу, посиленням його інтересу до вітчизняної давнини, усвідомленням необхідності збереження традиційного народного мистецтва як генофонду його духовності. Декоративне мистецтво як галузь, що охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів, є найчутливішою стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобаннями.

Поліфункціональність українських народних килимових виробів, техніка їх виготовлення, орнамент і колорит – фактори, які створюють ґрунт унікального виду мистецтва, що є важливим художнім надбанням українського народу і кожного регіону зокрема.

Досліджуючи народне килимарство України, особливо яскраво вирізняються поміж інших регіонів своєрідність виробів Поділля.

Під загальною назвою килимарство мається на увазі виготовлення різноманітних видів килимових тканин і килимів: односторонніх і двосторонніх, гладеньких і ворсових, різного призначення, розмірів і художніх форм.

Розвиткові і побутування домашнього ткацтва на Поділлі значною мірою сприяла наявність на його території різноманітної прядильної сировини – конопель, льону, вовни. Можна твердити, що ткацька технологія, прийоми та знаряддя праці в їх регіональній своєрідності зберігалися ще до 50-х рр. ХХ ст. При тканні килимових виробів застосовувалась декоративна заклад-

на, килимова техніка. На Східному Поділлі ця техніка має назву «забирання», на Західному – овиваного ткання.

У подільському килимі значного розвитку набули рослинний і геометричний орнаменти. Найбільш характерні є рослинні килими вазонного типу, пам'ятки яких збереглися з початку XIX ст. найбільшого поширення набули в другій половині XIX ст. в Ольгопільському, Ямпільському й Балтському повітах Південно-східного Поділля. Характерною особливістю східно-подільських килимів вазонного типу є введення в їх композицію фігурних зображень – птахів, тварин, людей і цілих жанрових сцен, які здебільшого розміщувались на широкій каймі.

Подільські килими геометричного типу, на відміну від лівобережних і правобережних, відзначаються багатством орнаментальних мотивів і різноманітністю композиційної будови. Особливо примітними є килими Центрального Поділля (сьогодні Хмельницької обл.). Типовими тут став характерний спосіб членування площини килима на поперечні смуги й заповнення їх геометричними узорами – ромбами різної конфігурації.

У колористичному відношенні килими, зокрема вазонного типу, характерне поєднання насичених кольорів – чорного, червоного, синього, фіолетового, білого і жовтого. В геометричних килимах проглядається поступовий перехід: від теплих коричневих, жовто-зелених і сірих – на сході до холодних малиново-червоних, синіх, фіолетових – на заході.

Таким чином, розвиток ткацтва та килимарства Поділля відбувався в нерозривному зв'язку з суспільним і економічним життям країни. Реорганізаційні процеси, а саме виникнення цехів та ремісничих братств у XIV – XV ст., килимарських майстерень та мануфактур протягом XVII – XVIII ст., розвиток фабричного та промислового виробництва з середини XIX – і впродовж XX ст. суттєво вплинули на традиційне виготовлення килимів і привели до стандартизації виробничого процесу. Такі заходи суттєво узагальнили традиційне надбання українського народу, що в своєю чергою привело до обезличення кожного регіону зокрема.

Використання художньо-стильових особливостей орнаментальних килимів Поділля, а саме: горизонтальна композиція з вазонними квітковими мотивами у поєднанні з геометричним орнаментом і фігурними зображеннями, яскраво презентують виробничі організації центрально-західної частини України у XX ст.

Отже, розвитку сучасного подільського декоративно-прикладного мистецтва, і килимарства зокрема, має сприяти багата народна традиція, – без вивчення якої не має майбутнього справжньої нації.

Володимир КУШНІР,
*здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка*
Науковий керівник: **Сергій ЛУЦЬ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ АРХІВІВ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ОБ'ЄКТІВ

Сучасні практики реставрації та збереження мистецьких об'єктів вимагає комплексного підходу до документації реставраційного процесу, що може поєднувати перевірені часом традиційні методи з можливостями цифрових технологій. У цьому контексті впровадження цифрових архівів постає не як повноцінна заміна усталених стандартів, а як їх органічне доповнення, здатне суттєво підвищити ефективність фіксації та збереження інформації про реставровані твори.

Традиційні підходи документації, такі як: паперові акти, фотографічні негативи, рукописні картотеки і далі залишаються незамінною у низці ситуацій. Вона не залежить від наявності електроенергії чи сумісності програмного забезпечення, не потребує технічного обслуговування та може зберігатися сотні років за належних умов. Водночас цифровий архів надає якісно нові функціональні можливості, недосяжні в межах паперової системи: цифровий архів дозволяє зберігати необмежену кількість версій одного документа чи фотографії з автоматичною фіксацією дати та автора змін, коли в паперовій системі будь-яке оновлення картки фактично знищує попередній стан запису, тоді як цифрове середовище зберігає повну історію втручань у твір без додаткових витрат; також, будь-який текстовий документ в архіві стає доступним для миттєвого пошуку за ключовим словом, датою, іменем чи терміном на відміну пошук у паперовому архіві з тисяч карток може зайняти години або дні; дистанційний

доступ дає можливість кільком фахівцям працювати одночасно з одним архівом, незалежно від їх місцезнаходження, залишати коментарі та доповнювати записи, в той час, коли паперовий архів фізично прив'язаний до однієї локації та не підлягають змін чи доповнень. Такий рівень деталізації принципово неможливий у традиційній документації.

На відміну від звичних методів збереження культурних пам'яток, оцифрування дає змогу гарантувати, що стан пам'ятки на певний момент буде повністю зафіксований в електронному форматі, якому не загрожують чинники зовнішнього середовища. Методи фізичного збереження не можуть повністю усунути цей вплив зовнішніх факторів, наприклад, природної ерозії чи вандалізму. Зважаючи на кліматичні зміни та велику увагу до цієї загрози на всіх рівнях сфери збереження культурної спадщини, саме оцифрування культурних пам'яток дасть змогу гарантувати, що об'єкти КС будуть хоча б якимось чином збереженими для наступних поколінь.

Особливо важливою є можливість паралельного зберігання даних у кількох незалежних локаціях: хмарних сховищах, інституційних серверах, зовнішніх носіях що значно знижує ризик неповоротної втрати інформації внаслідок пожежі, затоплення чи механічного пошкодження, яким залишається вразливою будь-яка фізична колекція документів, при правильній організації розподілення та синхронізації файлів цифрові архіви стають надійним і зручним способом збереження даних.

Мало вберегти дані, треба пам'ятати, про що саме йшла мова, коли оцифрували. Дуже часто у нас оцифрування зводять до зовнішнього вигляду об'єкта. Але важливо знати, що це, в якому контексті оцифровано. Це питання описових і метаданих. Воно є особливо важливим для довготривалого збереження. Збереження цифрової культурної спадщини – це процес, який ніколи не закінчується. Адже з часом може змінитися сам об'єкт оцифрування, його стан або наше уявлення про нього, що впливає на описовість даних. Тому будь-яка нова інформація має бути зафіксована в цифровій формі.

На перше враження підтримка і створення цифрових архівів може стати дорогою вартісним і комплексним процесом, але розвиток інтернет сервісів відкривають доступ до економічно доступних і технічно не складних способів фіксації даних у цифровій формі. Сучасні хмарні сервіси, такі як: Google Drive, MEGA,

Backblaze пропонують значні обсяги сховища безкоштовно або за символічну плату; інші відкриті платформи на кшталт Internet Archive чи Zenodo надають можливість довгострокового зберігання наукових даних без фінансових витрат. За умови грамотної організації даних з уніфікованою системою найменування файлів та чіткої ієрархії каталогів навіть невелика реставраційна установа здатна сформувати повноцінний, придатний для пошуку архів без залучення значного бюджету чи спеціалізованого програмного забезпечення.

У процесі роботи над кваліфікаційною роботою автором було практично реалізовано описані підходи – створено цифровий архів реставрованих робіт для навчального закладу. Основою архіву стала електронна таблиця Google Sheets зі структурованими полями: облікове позначення, автор, назва твору, рік реставрації, прізвище і ім'я реставратора, фото стану до і після реставрації. До таблиці було під'єднано Google Форму з відповідними полями після заповнення кожної нової форми дані автоматично передаються до таблиці у вигляді нового рядка без ручного редагування файлу. Це унеможливає помилки форматування, стандартизує структуру записів і дозволяє вносити дані безпосередньо з мобільного пристрою під час роботи з об'єктом. Уся система була розгорнута без жодних фінансових витрат і не потребує технічної підготовки від користувачів, що робить її придатною для широкого впровадження у навчальних та реставраційних закладах різного рівня.

Таким чином, цифровий архів доцільно розглядати як функціональний розширювач традиційної документаційної системи: він не скасовує паперову картотеку чи аналогову фотографію там, де вони залишаються надійнішими, проте суттєво посилює загальну систему збереження знань про мистецький об'єкт підвищуючи її доступність, деталізованість та стійкість до фізичних ризиків. Впровадження такого гібридного підходу є актуальним завданням для реставраційних установ різного масштабу і не вимагає значних капіталовкладень за умови раціональної організації процесу.

Анна ЛЕХМАН,
здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка
Науковий керівник: **Наталія УРСУ,**
доктор мистецтвознавства, професор

КАНОНІЧНЕ СВІТЛОТІНЬОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ ТА КОЛОРИСТИЧНА ПОВУДОВА ЛИКІВ В ІКОНОПИСІ

Споглядання сакрального образу завжди починається і завершується ликом. У системі координат іконописного мистецтва це не просто обличчя, не анатомічний зліпок і не психологічний портрет конкретної особистості. Лик постає як духовний епіцентр твору, місце зустрічі земного та небесного, матеріального та трансцендентного. Його художнє та колористичне вирішення докорінно відрізняється від принципів світського живопису, де майстер прагне зафіксувати мінливий стан природи, ілюзію простору чи емоційний сплеск. Натомість перед іконописцем стоїть завдання надзвичайної складності: зобразити не тлінну плоть, а перетворену, одухотворену матерію, позбавлену пристрастей та земної ваговитості. Саме тому архітектоніка лику та його живописне ліплення підпорядковуються суворим канонічним правилам, головними з яких є свідомо умовність та виражена площинність.

Світло в іконописному просторі відіграє роль не просто фізичного явища, а головного теологічного інструменту. Воно не має зовнішнього джерела, не падає на обличчя святого згори чи збоку, залишаючи глибокі контрастні тіні. У канонічній іконі світло ніби еманує зсередини самого зображення, воно тихо струменить із глибин живописної площини.

Живописний процес народження лику завжди ініціюється з найтемнішої точки – накладання базового шару, який називається санкир. Цей насичений, щільний, найчастіше землисто-оливковий, або вохристо-чорний тон є візуальним втіленням первозданного праху. Він символізує людську природу до її просвітлення, ту матеріальну основу, з якої створено людину. Його холоднувата, відсторонена глибина створює необхідний контраст для подальшого розкриття форми. І вже з цієї темряви, не-

мов поступове духовне пробудження, під пензлем майстра починає проступати об'єм.

Наступний етап – це тривалий процес виведення образу до світла через систему вохрень, або так званих «плавів». Майстер вибудовує форму тонкими, напівпрозорими шарами світлішої фарби. Кожен наступний плавучий мазок стає світлішим за попередній і займає меншу площу, концентруючись на найбільш виступаючих частинах лику: вилицях, надбрівних дугах, кінчику носа, підборідді. Шари фарби накладаються надзвичайно делікатно, межі між ними акуратно розтушовуються, завдяки чому створюється ефект м'якого, плавного перетікання тонів. Проте цей висвітлений рельєф принципово заишається умовним. Він позбавлений грубих падаючих тіней чи рефлексів навколишнього середовища, які б неминуче повернули образ до земної реальності.

Особливого, майже містичного звучання цьому процесу надає колористична побудова. Колір в іконі функціонує як самостійний семантичний код, а не як інструмент ілюстрування дійсності. Колорит лику будується на техніці багат шарового лесування, що створює дивовижну оптичну ілюзію глибини простору на абсолютно пласкій дошці. Холодні, стримані нижні прописки санкиру ледь помітно мерехтять і вібрують крізь теплі верхні шари: золотаві, персикові, теплі вохристі чи кіноварні відтінки. Ця складна колірна взаємодія, коли темрява просвічує крізь світло, а холод відчувається під теплом, дарує лику ту саму шукану «живоподібність». Проте в іконописному контексті живоподібність означає не копіювання фізіології з її рум'янцем та зморшками, а пульсацію вищого, духовного життя, стан спокою та благодаті.

Важливим етапом, що доповнює колірне моделювання, є графічна фіксація рис. Темною фарбою, часто тим самим санкиром, але більш насиченим, майстер підкреслює контури очей, лінію носа, змикання вуст. Ця графічність додає образу строгості, збирає м'які плавні вохрення в чітку, виразну архітектоніку. Ледь помітна подрум'янка (делікатне введення кіноварі у вохрення на щоках або вустах) символізує тепло життя, дихання Святого Духа в преображеній плоті.

Кульмінацією всього живописного та літургійного процесу створення лику стає нанесення оживок, або «движків». Це тонкі, стрімкі виписані білильні штрихи або краплі, які лягають на найвищі, найбільш освітлені точки рельєфу. Оживки не є бана-

льними білками чи віддзеркаленням світла сонця. У мистецтвознавчій та богословській традиції вони беззаперечно прочитуються як спалахи нетварного Фаворського світла, тієї божественної енергії, яка пронизує матерію. Білильні движки остаточно дематеріалізують форму, вони немов розривають фізичну оболонку фарби. Саме завдяки цим кільком різким, яскравим штрихам лик остаточно втрачає свій земний тягар, а живописна площина перетворюється на прозоре вікно, крізь яке на глядача безмовно дивиться вічність.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що канонічне світлотіньове моделювання та колористична структура лику діють як нерозривний, єдиний художній механізм. Свідома відмова від реалістичного зовнішнього освітлення, використання умовного площинного ліплення форми, багатошарова лесувальна техніка плавів та символіка кольору дозволяють іконописцю подолати опір матеріалу. Завдяки цим специфічним технікам і прийомам досягається головна мета сакрального мистецтва – створення образу, який візуалізує невидиме і робить духовний світ доступним для людського споглядання.

Юлія МАКСИМОВИЧ,

*здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
4 року навчання спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

Науковий керівник: **Сергій ЛУЦЬ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент

МЕТОДИ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА З БІОПОШКОДЖЕННЯМИ

Збереження творів мистецтва, уражених біологічними чинниками, є актуальною проблемою сучасної реставраційної практики. Біопшкодження, спричинені мікроорганізмами та комахами, призводять до руйнування матеріальної основи пам'яток і втрати їх художньої цінності. У зв'язку з цим особливого значення набуває застосування ефективних методів реставрації та консервації, спрямованих на зупинення процесів біодеградації та відновлення експлуатаційних і естетичних характе-

ристик творів мистецтва. Однією з основних причин деструкції є біопшкодження, спричинені мікроорганізмами (бактеріями, грибами) та комахами. Цей процес визначається як біодеградація і потребує комплексного реставраційного втручання. Біопшкодження доцільно розглядати як результат взаємодії матеріалів твору з біологічними агентами та умовами середовища, що дозволяє більш ефективно добирати методи їх усунення.

Методи реставрації творів мистецтва з біопшкодженнями включають комплекс заходів, спрямованих на зупинення процесів руйнування та відновлення цілісності об'єкта. Насамперед здійснюється механічне очищення поверхні від продуктів життєдіяльності мікроорганізмів і комах. Далі застосовуються хімічні методи – обробка біоцидними препаратами, які знищують грибки та інші біологічні агенти. Важливим етапом є стабілізація матеріалів твору: зміцнення ґрунту, фарбового шару та основи (полотна, дерева тощо). У разі значних ушкоджень можуть застосовуватися методи дублювання, консолідації або часткового відновлення втрачених елементів. При цьому ключовим принципом є мінімальне втручання і збереження автентичності твору.

Для боротьби з комахами використовуються фізичні та хімічні методи: ізоляція уражених предметів, фумігація, застосування спеціальних препаратів. Вибір методу залежить від ступеня ураження та матеріалу

Святослав МОРОЗОВ,

здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня

1 року навчання спеціальності А4 Середня освіта

(за предметними спеціальностями)

Кам'янець-Подільського національного університету

імені Івана Огієнка

Науковий керівник: **Наталія УРСУ,**

доктор мистецтвознавства, професор

ІНКОРПОРАЦІЯ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ ТРИПІЛЛЯ ТА ПОДІЛЛЯ У СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Сучасне мистецтво дедалі частіше звертається до багатой культурної спадщини минулого, намагаючись переосмислити її у контексті сучасних художніх практик. Трипільська культура, що існувала на території України у VI–III тис. до н.е., є джерелом

унікальної орнаментальної символіки, яка відображала космогонічні уявлення, циклічність природи та ритуальні аспекти життя. Водночас етнографічний регіон Поділля відомий своїми декоративно-прикладними мистецькими традиціями, зокрема вишивкою, ткацтвом та різьбленням, які насичені глибокими символічними образами, пов'язаними з землеробством, родинними цінностями та сакральністю.

Орнаментальні мотиви обох культур виступають не лише художнім засобом, але й кодом, що передає глибокі світоглядні концепції. У сучасному мистецтві ці мотиви адаптуються до нових форм – від модного дизайну до цифрового мистецтва – зберігаючи при цьому своє глибинне метафоричне значення. Наприклад, трипільські спіралі символізують безперервний рух життя, тоді як подільські геометричні мотиви уособлюють родючість та гармонію між людиною і природою. У цьому поєднанні традицій і сучасності митці знаходять натхнення для створення робіт, які поєднують автентичність та інноваційність.

Трипільські орнаменти, як-от спіралі, кола, хвилясті лінії, відображали світоглядну систему, що базувалася на циклічності природи, космогонічних уявленнях та ритуальних практиках. Подільські орнаменти – геометричні фігури, стилізовані квіти, зірки – є втіленням народних традицій, пов'язаних із землеробством, родинними цінностями та сакральними символами. Ці мотиви стали важливими кодами української культури, що продовжують надихати митців.

Сучасні дизайнери активно використовують трипільські спіралі, подільські ромби та стилізовані квіткові мотиви у створенні одягу, тканин та аксесуарів. Наприклад, мотиви спіралі часто використовуються для символізації єдності традицій і сучасності, додаючи сакрального значення до сучасних образів. У художніх полотнах орнаменти слугують не лише декоративним елементом, а й метафоричним засобом, що втілює ідеї зв'язку між минулим і сучасним. Подільська геометрія, поєднана з трипільськими космогонічними мотивами, утворює унікальні композиції, що збагачують українське образотворче мистецтво.

Завдяки сучасним технологіям орнаменти адаптуються до цифрових медіа, стаючи основою для графічного дизайну, відео інсталяцій та інтерактивних проєктів. Трипільські мотиви використовуються як символи глибоких культурних коренів у міжнародних виставках та арт-проєктах. Інтеграція орнаментів Трипідля та Поділля у сучасне мистецтво є не лише актом культурно-

го наслідування, але й способом актуалізації світоглядних концепцій. Наприклад, спіраль символізує рух і відродження, а ромби зображують плодючість і гармонію. Використання цих мотивів дозволяє митцям транслювати ідеї про важливість збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації.

Інкорпорація орнаментальних мотивів Трипілья та Поділля у сучасне мистецтво сприяє збереженню та переосмисленню культурної спадщини. Через текстиль, живопис, графіку та цифрові медіа митці створюють нові художні форми, що поєднують традиції та інновації, розширюючи межі сучасного українського мистецтва. Трипільські та подільські орнаменти продовжують виконувати роль метафоричних символів, які нагадують про циклічність природи, сакральність жіночого начала та гармонію людського буття з навколишнім світом.

Ірина ПАУР,

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ М. ХОЛОДОВСЬКОГО: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОШТІВОК ВИДАВНИЦТВА «РАЗСВЕТ»

Упродовж 1909–1912 рр. видавництвом «Разсвет» було видано 15 репродукцій творів Михайло Холодовський (1855–1926), що дає підстави розглядати цю серію поштівок як цілісне іконографічне джерело для дослідження його пейзажної творчості. До неї увійшли такі роботи художника: «Річка «Прип'ять», «Водяні лілії», «Дворянське гніздо», «Хутір», «Злива», «Хутір у лісі» (№ 38–43), «Пізня осінь», «Стояча вода», «Літо», «Осінній вечір», «Похмурий день», «Місток», «На сіножаті», «Над ставком», «Полудень» (№ 58–66).

Аналіз представлених репродукцій засвідчує, що провідне місце у творчості митця посідають українські реалістичні пейзажі, переважно літнього та осіннього періодів. У них відтворено дворянську садибу та хутір в лісі, українські хати пізньої осені, сільські вулиці. Особливо виразно художник передає стан водного середовища – річок, ставків та озер, доповнених характерни-

ми елементами українського ландшафту, зокрема вербами та водяними ліліями.

Наративний компонент у пейзажах М. Холодовського виявляється обмежено і простежується лише в окремих творах. Зокрема, у картині «Злива» (№ 42) зображено чабана, який випасає овець, а в композиції «На сіножаті» (№ 64) – групу селян за роботою в полі. Таким чином, людська постать у його творах відіграє другорядну роль, підпорядковуючись загальному настроєвому та природному середовищу.

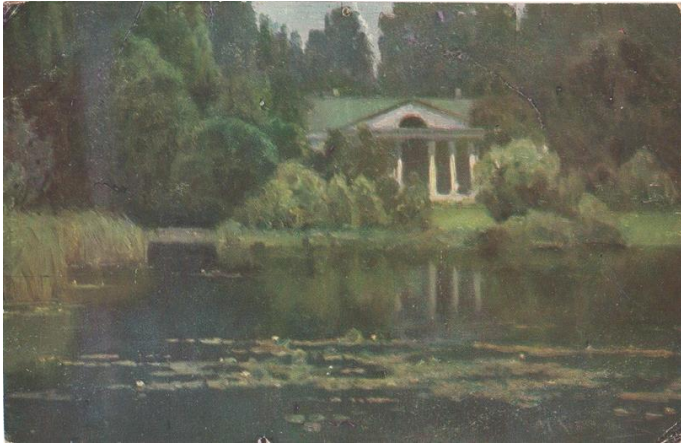
Окрему увагу привертає картина «Пізня осінь» (№ 58), придбана у 1899 р. музеєм Імператорської академії мистецтв. У цьому творі художник зафіксував характерні краєвиди Полтавщини (Іл. 1). У 1912 р. полотно було передано до Херсонського художнього музею. Під час Другої світової війни картину вдалося врятувати від вивезення завдяки херсонському художнику Георгію Курнакову, однак у сучасних умовах вона опинилася під контролем російських окупаційних сил, що актуалізує питання збереження культурної спадщини.



Іл. 1. М. Холодовський «Пізня осінь», № 58

Показовою для розуміння художнього мислення М. Холодовського є картина «Дворянське гніздо» (Іл. 2), в якій поєднано пейзажний і архітектурний мотиви. На передньому плані зображено озеро, частково вкрите водяними ліліями та оточене вербами, тоді як на другому плані проглядається палац, занурений у зелену масу дерев. На підставі іконографічного ана-

лізу та досліджень М. Чабана можна припустити, що у творі відтворено маєток великого землевласника Георгія Петровича Алексеева у селі Котовка Катеринославської губернії (нині – Дніпропетровська обл.). Центром садиби був одноповерховий цегляний будинок із шістьма колонами, зведений на межі XVIII–XIX ст., із двома входами, один із яких виходив до штучного озера.



Іл. 2. М. Холодовський «Дворянське гніздо», № 40.

Маєток Алексеевих був важливим осередком культурного життя регіону, де відбувалися зустрічі представників інтелектуальної еліти. Спогади про перебування в ньому залишив, зокрема, Дмитро Яворницький. Власник садиби був дійсним членом Катеринославської вченої архівної комісії та Ради музею імені О. Поля, а також зібрав значну колекцію старожитностей – від половецьких кам'яних баб до нумізматичних пам'яток. Утім, під час подій громадянської війни палац було знищено разом із бібліотекою та унікальними збірками, що становили вагому частину регіональної культурної спадщини.

Отже, аналіз поштівки видавництва «Разсвет» 1909–1912 рр. засвідчує їхню цінність як іконографічного джерела для вивчення пейзажної творчості М. Холодовського. Встановлено, що у творах митця домінують реалістичні образи українського ландшафту з мінімалізованим сюжетним компонентом і виразною увагою до настроєвих станів природи. Іконографічний аналіз окремих робіт розширює можливості їх атрибуції та інтерпрета-

ції в історико-культурному контексті, а також актуалізує проблему збереження мистецької спадщини в умовах воєнних загроз.

Ірина ПІГОВИЧ,
*асистент кафедри всесвітньої історії
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

ІМЕРСИВНІ ВИСТАВКИ ЯК ЗАСІБ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВІНСЕНТА ВАН ГОГА)

Сучасні трансформації освітнього простору, зумовлені процесами цифровізації та впровадженням інноваційних технологій, актуалізують пошук нових форм і методів викладання історії, зокрема й історії мистецтва. Особливого значення набувають імерсивні технології, які дають можливість встановити особистий контакт із твором, занурюючи глядача у мистецький простір. Традиційна роль пасивного спостерігача поступається місцем активному учаснику, який фізично, емоційно та інтелектуально взаємодіє з мистецтвом. Це змінює саму природу сприйняття твору, роблячи досвід більш живим та запам'ятовуваним. У цьому контексті імерсивні виставки постають як перспективний інноваційний інструмент для підвищення рівня засвоєння мистецьких знань.

Термін «імерсивний» походить від англійського *immersion*, що в перекладі означає «занурення», тому головною метою таких мистецьких шоу є подорож у новий вимір, де мистецтво стає самою реальністю. Імерсивні виставки досить популярні в культурному просторі, хоча й вимагають спеціальної підготовки та обладнання для використання цифрових рішень, таких як проєкції, звуку, світла та інтерактивних елементів. Тому їх прийнято класифікувати за типом задіяних технологій: віртуальні виставки (VR), виставки з доповненою реальністю (AR), проєкційні та відеомалінг, інтерактивні, театралізовані та перформативні. Однак, вони відрізняються не лише механізмом реалізації, а й способами взаємодії та рівнем залучення глядача. Одні орієнтовані на повне занурення в цифрове середовище за допомогою віртуальної чи доповненої реальності, тоді як інші застосовують

інтерактивні елементи, сенсорні технології та відеомапінг для створення відчуття присутності. Сучасні виставки є гібридними, поєднуючи елементи VR, AR, відеомапінгу та фізичної взаємодії, мультимедійні інсталяції, театралізацію та елементи гейміфікації для створення максимально насиченого імерсивного досвіду. Центри цифрового мистецтва вже діють у багатьох країнах Європи, США, Японії та інших, а імерсивні шоу подорожують по всьому світу, даруючи глядачам унікальний досвід.

Імерсивні виставки часто присвячені творчості відомих митців, зокрема Вінсента ван Гога або Клода Моне, і дозволяють по-новому інтерпретувати їхні роботи через сучасні технології. Вони поєднують мистецтво, науку та інновації, створюючи мультисенсорний досвід, який особливо приваблює молодь. Так, наприклад, розглянемо найвідоміші імерсивні виставки світу, присвячені Вінсенту ван Гогу. Зокрема, однією з них є найпопулярніша виставка, яка гастролює з 2017 р. «Van Gogh: The Immersive Experience» та увійшла у 12 найкращих імерсивних вражень світу за версією CNN. Вона розроблена бельгійською креативною студією Exhibition Hub у співпраці з італійською компанією Fever та поєднує 360° проєкції, VR-технології та інтерактивні зони. У квітні 2026 р. українці зможуть її відвідати у м. Києві.

У багатьох країнах технологічно схожі виставки представлені стаціонарно. Наприклад, у Парижі, з моменту відкриття центру цифрового мистецтва Atelier des Lumières, було проведено дві імерсивні виставки. Перша з них «Ван Гог, Зоряна ніч» (2019) занурювала відвідувачів у шедеври художника, зокрема «Зоряну ніч», «Соняшники» та його відомі автопортрети. Експозиція простежувала мистецький шлях ван Гога, підкреслюючи його використання кольору та світла. Нова версія попередньої виставки (2025) пропонувала покращені анімації та переосмислену сценографію, надаючи свіжий погляд на твори ван Гога. Обидві виставки були створені Дж. Яннузці, Р. Гатто та М. Сіккардо за музичної співпраці з Л. Лонгобарді. Також у Лондоні на виставковому майданчику Frameless можна зануритися у відомі картини імпресіоніста. Тут його шедеври демонструються в імерсивному форматі, що дозволяє відвідувачам відчувати колір, світло та емоції його творів. В Амстердамі у церкві Нордеркерк проходить імерсивна виставка «Ван Гог і Рембрандт в Амстердамі», перетворюючи стародавні внутрішні стіни на полотно,

що постійно змінюється на 360°, а голос Ван Гога чути в церкві через його листи до брата Тео та інших.

Відвідування імерсивних виставок є ефективним для вивчення історії мистецтва, адже вони змінюють підхід до сприйняття знань та дозволяють «оживити» художні твори. Наприклад, роботи Вінсента ван Гога більше не виглядають як статичні зображення в підручнику – вони рухаються, трансформуються і супроводжуються музикою. Крім того, імерсивний формат сприяє глибшому емоційному залученню, а, згідно проведених досліджень у психології та педагогіці, саме емоції значно підсилюють запам'ятовування матеріалу. Студенти не просто отримують інформацію, а переживають власний досвід, що робить навчання більш результативним. Також важливим аспектом є розвиток критичного мислення, бо такі виставки часто пропонують інтерпретації, а не «готові відповіді». Це стимулює до пізнавальної активності та початку різних дискусій, наприклад, як змінюється сприйняття твору в цифровому форматі? Чи зберігається авторський задум? Таким чином, здобувачі освіти вчаться аналізувати і порівнювати, інтегрувати цифрові технології в освітнє середовище та робити власні висновки щодо якості такого дидактичного інструментарію. Варто зазначити, що імерсивні виставки добре вписуються у сучасні освітні підходи, зокрема STEAM-освіти, де поєднуються мистецтво, технології та наука. Вони можуть бути частиною інтерактивних занять, проектної роботи або навіть цифрових історичних досліджень.

Однак, рекомендуємо розглядати їх лише як доповнення до класичних форм вивчення мистецтва, а не їхню заміну. Це зумовлено можливістю втрати «автентичності» мистецтва, оскільки відвідувач розглядає цифрові інтерпретації без взаємодії з оригіналом. Такі світлові відображення не можуть достовірно передати фактуру мазка, справжній колір чи розмір полотна, що унеможливає проведення мистецтвознавчого аналізу. Також з'являється ризик спрощення змісту та пасивного мислення, оскільки імерсивні шоу орієнтовані на видовищність, через що складні історико-культурні контексти можуть подаватися поверхнево або навіть спотворюватися, а глядач стає лише споживачем яскравого візуального контенту.

Втім не менш важливим є питання вартості та доступності. Для організації офлайн імерсивних виставок потрібні спеціально підготовлені простори площею не менше 400 м² із висотою стін приблизно 4,5–5 метрів. У цих приміщеннях контент проекту-

ється на всі поверхні стіни по колу на 360°, включаючи й підлогу, тому реалізація таких проєктів потребує складного технічного обладнання, а також адаптації відеоконтенту під кожне нове приміщення. Це робить процес дорогим і ресурсомістким, тому кількість локацій, здатних приймати подібні виставки, залишається обмеженою у різних країнах Європи.

Таким чином, імерсивні виставки можна вважати потужним інструментом сучасної мистецької освіти, здатним значно підвищити емоційне та пізнавальне залучення здобувачів, сприяти розвитку критичного мислення та інтеграції цифрових технологій у освітній процес. Водночас вони не можуть повністю замінити традиційні методи вивчення історії мистецтва та взаємодію з оригінальними творами, адже цифрові аналоги мають обмежену здатність передавати автентичність, фактуру та контекст. Тому, на нашу думку, оптимальним є комбінування традиційних та інноваційних підходів, що дозволяє максимально ефективно використовувати потенціал імерсивних технологій в освітньому просторі.

Іван ПІДГУРНИЙ,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

ВІД ПІГМЕНТУ ДО ПІКСЕЛЯ: ІМІТАЦІЯ ТЕХНІК М'ЯКИХ МАТЕРІАЛІВ У ЦИФРОВОМУ ЖИВОПИСІ

Коли сьогодні говорять про цифровізацію мистецької освіти, зазвичай увага зосереджується на нових програмах, планшетах, генеративному штучному інтелекті або онлайн-інструментах. Але значно рідше ставиться інше питання: що відбувається з художнім мисленням у момент, коли традиційний матеріал замінюється цифровим середовищем? Особливо це помітно у сфері цифрового живопису, де сучасні програми все активніше намагаються відтворити властивості традиційних художніх матеріалів.

Для мене ця тема не є суто теоретичною. Є одна картина, яка мені досі стоїть перед очима. Не репродукція з підручника – жива робота олійною пастеллю, побачена колись у майстерні Бо-

риса Михайловича Негоди. Щось у ній було таке матеріальне і переконливе, що поряд із нею хотілося довше мовчати, ніж говорити. Мабуть, саме тоді я вперше глибоко усвідомив: матеріал – це не просто допоміжний технічний засіб для фіксації ідеї. Це повноцінна мова. І ця мова або промовляє до глядача, або залишається німою. Незалежно від того, чи тримаєш ти в руках крейдяний брусок сухої пастелі, чи ведеш пластиковим стилусом над ідеально гладким екраном графічного планшета.

Але зупинюся на цій майстерні ще на мить, бо вона заслуговує на окреме слово і дуже точно пояснює саму суть нашого сьогоднішнього ставлення до художнього процесу. Будь-який пленер – перший, другий, десятий, запланований навчальним планом чи абсолютно стихійний – починався саме звідти. Борис Михайлович рідко чекав на якісь офіційні попередження. Ти просто приходив, а він вже брав етюдник. Так само відбулося з нашою групою, коли ми, «заряджені» розповідями про пленер і не дочекавшись офіційної практики, просто з'явилися на порозі. Він довго не думав – і повів нас у каньйон річки Смотрич. Майстерня була не просто місцем зберігання полотен, підрамників і фарб. Вона була точкою відліку. Тим особливим простором, де ще до першого штриха на пленері відбувалося найголовніше – налаштування очей, налаштування внутрішнього емоційного стану художника. Той, хто виходив звідти з етюдником, уже дивився на знайомий каньйон інакше. І це не поетична метафора. Це чіткий педагогічний метод, просто ніколи не названий цим сухим словом уголос.

Саме тому, коли сьогодні заходить мова про цифровий живопис та діджиталізацію мистецької освіти, я не можу аналізувати ці процеси інакше, ніж через призму цього натурального досвіду. Традиційний живопис м'якими матеріалами – сухою та олійною пастеллю, вугіллям, сепією, сангіною – століттями формувався в умовах безпосереднього, майже інтимного тактильного діалогу художника з основою. Коли ти працюєш справжньою крейдою, ти фізично відчуваєш опір матеріалу. Ти шукаєш той самий «зуб» паперу – мікроскопічну фактуру, що здатна втримати на собі крихкий пігмент.

Цей матеріал не прощає нерішучості. Він вимагає жорсткої внутрішньої дисципліни. Ти змушений мислити наперед, прогнозувати послідовність нанесення шарів – від темного до світлого, або навпаки, щоб зберегти дзвінкість кольору. Якщо ти здав забагато пігменту зарано – фактура паперу безнадійно за-

бивається. Якщо спробував виправити невдалий перехід надмірним розтушовуванням – чистий відтінок миттєво перетворюється на глухий бруд. Цей субтрактивний процес фізичного змішування кольорів безпосередньо на робочій поверхні виховує не лише руку. Він виховує абсолютну відповідальність за кожне прийняте художнє рішення. Борис Негода, чий цикл «Алегорії козацького письма» (виконаний його улюбленою олійною пастеллю) є довершеним зразком такого композиційного мислення, завжди казав студентам не «як правильно тримати пензлик», а «як бачити життя». Між цими двома підходами лежить справжня прірва.

Сьогодні ж, коли мої студенти беруть до рук пластиковий стилус і відкривають новий файл у графічному редакторі, вони опиняються по інший бік цієї прірви. Цифрове середовище зустрічає їх абсолютно гладким екраном. Воно стерильне, математично бездоганне і, на перший погляд, позбавлене будь-якого фізичного опору. Власне, подолання цієї фізичної відстороненості і є зараз ключовим надзавданням для розробників професійного графічного програмного забезпечення.

І варто об'єктивно визнати: технологічно вони досягли фантастичних результатів. Провідні рендер-руші, такі як Rebelle 7 від студії Escape Motions або Corel Painter, остаточно відмовилися від примітивного растрового «штамбування» двовимірного відбитка пензля вздовж траєкторії руху руки митця. Сучасний підхід – це надскладна математична симуляція фізики реального світу. У програмі Rebelle 7 алгоритми трасування променів (Raytracing) у реальному часі аналізують детальну карту висот віртуального паперу. Програма розпізнає, де знаходяться мікроскопічні «піки» паперової фактури, а де – її «западни». При легкому, ледь відчутному натиску стилуса цифровий пігмент осідає виключно на цих піках, залишаючи западини порожніми. Це виглядає і поводить як достоту як справжня суха пастель на абразивному картоні чи спеціалізованому папері типу Pastelmat.

Більше того, розробники намагаються подолати ще одну хронічну хворобу цифрового мистецтва – неприродні, «пластикові» комп'ютерні градієнти. Завдяки технології Pigment color mixing, рушій моделює органічне субтрактивне змішування, яке математично спирається на хімічні властивості реальних пігментів – кадмію, кобальту, вохри тощо. А алгоритми масштабування на основі машинного навчання (NanoPixel) зберігають цю крихку текстурну різкість навіть при багаторазовому наближенні циф-

рового полотна. Паралельно з цим, інструментарій Corel Painter дозволяє настільки тонко налаштувати параметри цифрового пензля – жорстко прив'язавши непрозорість та глибину проникнення в зерно паперу до сили тиску, кута нахилу та навіть обертання стиуса – що ефект розтушовування віртуальним пальцем чи паперовою розтушовкою виглядає абсолютно автентично.

Здавалося б, проблему повністю вирішено. Фізику матеріального процесу ідеально зімітовано. Але саме тут, у стінах навчальної аудиторії, починається найгостріша педагогічна колізія, яку я з тривогою спостерігаю щороку. Сумнозвісна комбінація клавіш «Ctrl+Z» – можливість миттєвої відміни будь-якої дії – робить майбутньому художнику ведмежу послугу. Вона безслідно знімає той самий продуктивний «страх зіпсованого аркуша», який у традиційному живописі змушував думати до того, як діяти.

Зникає надзвичайно важливий для формування митця ефект «вимушеного вирішення проблем у реальному часі» (Forced Problem-Solving). Студент отримує розкіш зробити тисячу спроб, перекрити шари сотні разів, скористатися автоматичними фільтрами корекції. Цифрове середовище дарує йому абсолютну свободу від фізичного примусу матеріалу. Але ця безмежна свобода миттєво стає пасткою. Студент, якому ніколи в житті не доводилося берегти «зуб» паперу чи гачковито рятувати тональний баланс натурного етюд після того, як раптово сховалося сонце, приходить до комп'ютера зі свободою, але без фундаменту внутрішньої дисципліни. А свобода без суворої композиційної дисципліни у мистецтві – це шлях до втрати цілісності твору.

Як знайти гармонію між цими полюсами? Практичним мостом між матеріальним світом майстерні та стерильністю екрана стають сьогодні концепції гібридних технік – Tradigital Art, де традиційне (traditional) і цифрове (digital) нерозривно зливаються в єдиний творчий акт. Логіка цього підходу напрочуд проста, але максимально продуктивна. Художник свідомо розпочинає роботу в реальному матеріалі. Він бере шматок вугілля, олівець чи сангін у і працює на живому фактурному папері. Відбувається той самий справжній тактильний контакт: рука долає опір, створюється первинний, можливо, недосконалий, але живий і дихаючий лінійно-тональний каркас. Лише після цього етапу робота відцифровується і переноситься у графічний редактор.

Саме там, поверх цієї енергетично зарядженої «живої» бази, за допомогою режимів накладання (наприклад, Multiply чи

Linear Burn) митець вводить кольорові заливки, допрацьовує складні тональні співвідношення та накладає фінальні акценти інструментами цифрової пастелі. Цей комбінований підхід виконує найважливішу функцію: він зберігає людську теплоту й неповторну мікромоторику живої руки, яку досі не здатен переконливо згенерувати жоден штучний алгоритм. І водночас він дозволяє повною мірою реалізувати феноменальні колористичні й фактурні можливості сучасних цифрових рушіїв.

Якщо знову думками повернутися до майстерні Бориса Михайловича Негоди, то цей сучасний Tradigital-підхід є, по суті, прямою реінкарнацією його ключового педагогічного принципу: спочатку пленер, а потім майстерня. Спочатку живий, нічим не опосередкований контакт із природою та непокірним матеріалом, і лише потім – глибоке осмислення, редагування та доведення образу до ідеалу в контрольованому середовищі. Змінилося лише те, що сьогодні між натурним пленером над річкою та мольбертом з'явився ще один потужний вимір – віртуальний простір.

Відтак, завдання сучасного викладача мистецтва полягає зовсім не в тому, щоб вести марну боротьбу з планшетам чи ігнорувати цифрову революцію. Його справжня місія – навчити студента не губитися в цьому безмежному, але холодному піксельному всесвіті. Навчити його впевнено і свідомо почуватися в обох вимірах одночасно. Жоден, навіть найдосконаліший алгоритм у світі ніколи не зможе відтворити того моменту, коли молодий художник стоїть на краю каньйону і на власні очі бачить, як мінливе осіннє світло розставляє несподівані акценти на вапнякових скелях. Природа не пробачає фальші й не чекає, поки ти обереш правильний пензель у випадуючому меню програми.

Саме цей живий, безпосередній досвід формує ті унікальні нейронні зв'язки та естетичні критерії, які митець потім інтуїтивно перенесе на екран свого планшета. Технологія – якою б алгоритмічно досконалою чи гіперреалістичною вона не ставала – завжди залишатиметься лише допоміжним інструментом, слухняним пензлем у руках творця. А серцем справжнього мистецтва завжди була і залишатиметься виключно людська свідомість. І передати цей вогонь творіння, це глибинне відчуття матеріалу і життя, досі може лише жива людина живій людині. Передати так, як це робилося у майстерні Майстра – від самого порогу і до останнього, вирішального штриха.

Софія ПОЛАТАЙКО,
*здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності А4 Середня освіта
(за предметними спеціальностями)
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*
Науковий керівник: **Іван ПІДГУРНИЙ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент

ОСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТЕР'ЄРНИХ РОЗПИСІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПУБЛІЧНИХ АРТ-ОБ'ЄКТІВ

У сучасних умовах реформування загальної середньої освіти та впровадження компетентнісного підходу особливої актуальності набуває проблема оновлення змісту мистецької освіти. Одним із перспективних напрямів є інтеграція публічного мистецтва в освітній процес як засобу формування естетичної культури учнів. У цьому контексті важливого значення набуває вивчення інтер'єрних розписів як специфічного різновиду публічних арт-об'єктів, що функціонують у просторі повсякденного життя.

Мета публікації – обґрунтування освітнього потенціалу інтер'єрних розписів та визначення особливостей їх використання у процесі вивчення публічних арт-об'єктів у середній школі.

Інтер'єрні розписи є важливою складовою художнього оформлення громадських просторів, зокрема навчальних закладів, бібліотек, музеїв і культурних центрів. Вони виконують не лише декоративну, а й комунікативну, виховну та світоглядну функції. Через художні образи, символіку та композиційні рішення інтер'єрні розписи передають культурні коди, історичні наративи та соціально значущі ідеї, що робить їх доступними для сприйняття учнями різного віку.

Освітній потенціал інтер'єрних розписів полягає у можливості їх використання як ефективного дидактичного засобу у процесі вивчення публічних арт-об'єктів. Їх залучення сприяє розвитку візуальної грамотності, формуванню навичок аналізу й інтерпретації художніх творів, а також здатності критично оцінювати візуальну інформацію. Особливістю інтер'єрних розписів є їх контекстуальність, адже вони тісно пов'язані з архітектурним середовищем, функціональним призначенням простору та соціокультурними умовами створення.

У процесі їх вивчення доцільно здійснювати міжпредметну інтеграцію знань з образотворчого мистецтва, історії, культурології, архітектури та дизайну. Такий підхід сприяє формуванню цілісного уявлення про мистецтво як складову культурного простору суспільства, а також розвитку уяви, асоціативного мислення та емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва.

Важливим є також узгодження використання інтер'єрних розписів із сучасними освітніми підходами, зокрема компетентнісним і діяльнісним. Їх застосування сприяє формуванню ключових компетентностей, серед яких культурна, соціальна, громадянська та креативна. Учні не лише сприймають мистецький об'єкт, а й активно взаємодіють із ним через аналіз, обговорення, порівняння та створення власних творчих робіт.

Ефективність цього процесу залежить від методично обґрунтованого підходу, що передбачає добір доступних для сприйняття об'єктів, урахування вікових особливостей учнів та розробку системи завдань аналітичного і творчого характеру. Доцільними є такі форми роботи, як інтерактивні бесіди, візуальний аналіз, проектна діяльність, екскурсії до громадських просторів або використання віртуальних турів.

Особливу роль відіграє практична діяльність учнів, що включає створення ескізів інтер'єрних розписів, розробку концепцій оформлення освітнього середовища, а також виконання колективних творчих проєктів. Це сприяє закріпленню знань, розвитку художньо-творчих здібностей та формуванню навичок командної роботи.

Отже, інтер'єрні розписи мають значний освітній потенціал у процесі вивчення публічних арт-об'єктів у середній школі. Їх використання дозволяє зробити навчання більш наочним, змістовним і практично орієнтованим. Системне впровадження інтер'єрних розписів у мистецьку освіту сприятиме формуванню естетичного смаку учнів, розвитку візуального мислення та усвідомленню ролі мистецтва у сучасному суспільстві. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою методичних моделей їх використання та вивченням впливу на формування культурної компетентності учнів.

Олена САВЧУК,
*викладач-методист Кам'янець-Подільської
міської дитячої художньої школи*

АВТОРСЬКИЙ ПРИЙОМ ВИКЛАДАННЯ КОМПОЗИЦІЇ «ТВОРЧИЙ РИМЕЙК»

Початкова художня освіта є могутнім фактором та першою сходинкою на шляху формування та реалізації митця як особистості. Основи творчого світогляду закладаються в дитячій художній школі, перш за все, на уроках композиції. Посилення тенденцій сьогодення до змін у змісті академічної художньої освіти вимагає від викладача пошуку нових підходів, прийомів більш ефективної мови у процесі викладання предмету «композиція».

Для створення виразної композиції учням різних класів художньої школи потрібні знання основ побудови, кольорознавства та уява. Чим глибше у свідомості учня переплітаються ці складові і чим краще вони співпрацюють, тим цікавіший результат. Завдання викладача – навчити дітей образотворчій грамоті, але при цьому не втратити, а ще глибше розвинути у них творче, нестандартне мислення. Важливо поєднати перші професійні навички образотворчої грамоти з розвитком можливостей втілення оригінальних ідей та образів у композиції. Не менш важливо уникнути ситуації, коли отримані дітьми у процесі виконання різних вправ навички щодо конкретних засобів реалізації образу, залишаються лише класичними кліше, не втіленими на практиці створення власної композиції.

Щире бажання дітей творити та прагнення викладача до вагомих результатів у розвитку творчих можливостей учнів художньої школи став методичний прийом «творчий римейк», який застосовується протягом останнього десятиліття.

Сутність прийому – це ознайомлення учнів під час вивчення правил організації зображувальної площини в композиції з творами видатних сучасних майстрів, що ілюструють конкретні прийоми образотворчої грамоти. Оригінальні творчі композиції художників зацікавлюють і надихають дітей. В основі прийому «творчий римейк» – не копіювання чи механічний повтор, а власна творчість, власна інтерпретація, що відштовхується від робіт митця. Використання учнями окремих засобів виразності відомих майстрів в окремих творах виявилось вкрай корисним для їх творчого зростання.

Демонстрація художніх творів відомих сучасних митців, конкретних прикладів застосування ними образотворчих засобів відкриває учням можливості оперування такими засобами у власних роботах. Використовуючи запропоноване формальне рішення, діти виражають з його допомогою власну ідею твору, зміст, бачення. Різноманітні засоби вираження смислового навантаження твору, побачені дітьми у різних митців, поступово формують у них «інструментарій» для реалізації свого задуму.

Запропоновані учням твори ретельно підбираються за наявністю в них наступних ознак: деформація пропорцій заради виразності образу, одночасна присутність різних точок зору, поєднання реалістичного та площинного зображення в одному творі, підвищена лінійність і ритміка форм через пляму, оригінальна колірна гама. Ці методи зображення властиві творам декоративного й стилізованого спрямування та найцікавіші з них пропонуються учням.

Цей прийом дає можливість одночасно закріпити теми в молодших класах на передачу образної характеристики, рівноваги, руху, контрасту тощо; в старших – опрацювати теми, пов'язані з образом людини, і створити власні виразні композиції.

Для різних класів, залежно від опанованого матеріалу та ідучи від простого до складного, ставиться різна мета, обираються різні завдання.

З метою закріплення знань, після виконання вправ на лінію, пляму, характер форм тощо, в 1 класі були використані твори Анрі Матісса «Червоні рибки», роботи із серії «Джаз», «Гармонія в червоному» та інші. Була поставлена задача створити власну композицію з сюжетом, де тема акваріумних рибок має бути головною. Інші твори Матісса демонструвалися з метою, щоб учні вивчали характерні його творчості силуети форм і могли використати схожі елементи в своїх роботах; досягнути виділення композиційного центру та рівноваги побудови через ритміку кольорових і чорно-білих плям і ліній.

Учням старших класів при вивченні теми «Передача образу людини формальними засобами» було запропоноване складніше завдання і продемонстровані твори Олександра Грена. Завдання – створити власну композицію, трансформуючи заданий мотив; знайти власне композиційне рішення, трактування образу, використавши образ жінки-подолянки; застосувати запропонований стиль виконання.



Іл. 1. Робота учениці Дарії Маринюк 12 років.
За мотивами творчості Олександра Грена.

Друге завдання в цій темі – вивчення інтерпретації образу людини в творчості сучасних художників. Була запропонована творчість кількох: Ярослави Ткачук, Галини Полоз, Ганни Сілівончик, Станіслава Крупа, Артема Рогового. Складність цього завдання полягала у тому, що в презентованих зразках поєднані різні підходи до вирішення образу. Кожен учень, залежно від рівня підготовки та власних уподобань, мав можливість обрати найбільш близького для себе художника. Перед учнями ставилася задача втілити власну композиційну ідею, інтерпретувати або створити свої образи, навіяні творчістю художника, найбільш близького учневі за манерою виконання, використовуючи тільки ті прийоми виділення головного (трактовка створення образу людини), які характерні саме для обраного автора.



Іл. 2. Робота учениці Єлизавети Гаврилової 14 років.
За мотивами творчості Станіслава Крупа

Цей прийом також дає можливість учням зрозуміти особливості монументального мистецтва (мозаїки) та вчитися позбавляти композиційне зображення непотрібних деталей. Для вивчення техніки мозаїки було вибрано завдання створити мозаїчне зображення за мотивами творів Марії Примаченко. На прикладі її творів легко вчитися узагальненості, виразності та лаконічності образу, простоті композиційного рішення (форма і тло). Саме це – не втратити велику цільну форму за дрібними кольоровими деталями – є важливим для мозаїчного панно.

Інноваційність описаного прийому полягає в тому, що у учнів з'являється власний художній досвід, пов'язаний з певною школою світової чи української культури. А його гнучкість дозволяє урізноманітнювати як задачі, так і вибір творів художників для вивчення і розуміння композиції як побудови виразного твору.

Анна СЛОБОДЯНЮК,
*здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
З року навчання спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

Науковий керівник: **Ірина ПАУР,**
кандидат історичних наук, доцент

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО У ПЕЙЗАЖАХ СЕРГІЯ СВІТОСЛАВСЬКОГО: КОМПОЗИЦІЙНО-КОЛОРИСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

У контексті дослідження художнього образу Кам'янця-Подільського у пейзажній творчості Сергія Світославського особливої уваги потребує аналіз композиційних і колористичних особливостей його живопису. Саме ці засоби визначають цілісність візуального образу міста та його емоційно-образну виразність.

Сучасні дослідники українського мистецтва, зокрема Г. Лисенко, У. Бондарчук та Т. Пригода-Донець, наголошують на значущості пейзажного жанру у формуванні художнього образу історичного простору, де поєднуються точність натурного спостереження та образно-емоційна інтерпретація довкілля. У творчості Світославського ці якості виявляються особливо виразно, оскільки художник прагне не лише відтворити природний ландшафт, а й передати історико-культурну специфіку місцевості.

У зображеннях Кам'янець-Подільської фортеці композиція вибудовується за принципом багатоплановості, характерним для академічної пейзажної традиції. Передній план виконує функцію своєрідного «вступу» до картини: тут розміщено елементи природного середовища – схили, дорогу, фрагменти забудови, що створюють ефект включення глядача у простір зображення.

Середній план розгортає основну частину ландшафту – каньйон річки Смотрич та скелясті схили, які спрямовують погляд до головного композиційного центру. Домінантою виступає силует Кам'янець-Подільської фортеці, що підноситься над довкіллям і формує виразний архітектурний акцент. Композиція організована за принципом діагонального руху: лінії дороги та укріплень ведуть погляд у глибину, надаючи зображенню просторової динаміки. Така побудова є типовою для українського

пейзажного живопису, де визначальним є взаємозв'язок архітектури й природного середовища.

Колористичне вирішення творів вирізняється стриманою, природно вмотивованою палітрою. Митець використовує гармонійне поєднання вохристих, зелених і блакитно-сірих тонів, що відповідають реальним характеристикам подільського ландшафту. Кам'яні мури фортеці та скелі передано теплими земляними відтінками, які підсилюють відчуття монументальності архітектурних форм.

Зелені масиви рослинності пом'якшують суворість кам'яних структур, тоді як світле небо з легкими хмарами створює відчуття простору й повітряності. Контраст між освітленими та затіненими площинами посилює пластичність форм і акцентує рельєфність місцевості. У цьому контексті колір виконує не лише декоративну, а й формотворчу функцію.

Важливу роль у створенні художнього образу відіграє світлотіньова організація. М'яке розсіяне світло, характерне для відкритого пейзажу, забезпечує природність зображення. Світлотіньовою моделює об'єм архітектурних і природних форм, надаючи їм переконливої пластичності.

Передача просторової глибини досягається також завдяки використанню повітряної перспективи: з віддаленням кольори втрачають насиченість, стають холоднішими, а контури – менш чіткими. Це створює ефект багатошаровості простору та підсилює відчуття реалістичності зображення. Як зазначають дослідники, такі прийоми дозволяють передавати не лише фізичні характеристики простору, а й його емоційний вимір.

Масштабність композиції підкреслюється введенням невеликих людських постатей на дорозі, що веде до фортеці. Цей традиційний для пейзажного живопису прийом сприяє усвідомленню величі архітектурної домінанти та просторової розлогості природного середовища.

Отже, художній образ Кам'янця-Подільського у пейзажах Світославського формується через органічну взаємодію композиційної структури, колористичної гармонії та світлотіньового моделювання. Багатопланова композиція спрямовує погляд до історичної домінанти – фортеці, колорит відтворює природну атмосферу подільського краєвиду, а світло й повітряна перспектива забезпечують глибину простору. У картинах художника місто постає як цілісний художній образ, у якому органічно поєднуються природа, архітектура та історична пам'ять. Використо-

вуючи засоби реалістичного живопису у поєднанні з романтичним світовідчуттям, митець створює образ міста як символу історичної тяглості та культурної спадщини України.

Катерина СТАХНЮК,

*здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
4 року навчання спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

Науковий керівник: **Ірина ПАУР**,
кандидат історичних наук, доцент

РЕФЛЕКСІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У ПЛАКАТНОМУ МИСТЕЦТВІ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ 2013-2014 РОКІВ

Дослідження актуального українського культурного коду та специфіки його репрезентації у графічному мистецтві періоду Революції Гідності є важливим напрямом сучасного мистецтвознавства, оскільки сприяє розширенню сфери функціонування тиражної графіки, зокрема її новітніх цифрових форм. Це дає можливість простежити взаємозв'язок між розвитком плакатного мистецтва та процесами формування соціокультурного середовища, відображеними у художніх образах і візуальних артефактах доби. Водночас аналіз плаката як засобу візуальної комунікації дозволяє виявити історико-культурні закономірності трансформації суспільної свідомості, зафіксовані у сучасному українському мистецькому просторі.

Актуальність дослідження образно-знакової системи плаката, його стилістичних, художньо-виражальних і культуротворчих характеристик зумовлена специфікою самої природи плакатного мистецтва. Лаконічність художньої мови плаката орієнтована на швидке та емоційно насичене сприйняття візуального повідомлення реципієнтом. У цьому контексті плакат постає не лише засобом інформування, а й інструментом суспільного впливу та комунікації, що спонукає глядача до співпереживання, взаємодії й інтерпретації художнього образу. Таким чином, реципієнт певною мірою стає співтворцем смислів, закладених у візуальному

повідомленні, що сприяє подальшій трансформації культурного коду.

Революція Гідності у просторі київського Майдану активізувала потужний творчий потенціал українського суспільства, ставши катализатором численних мистецьких ініціатив, перформансів та візуальних практик. Дослідники й митці неодноразово характеризували Євромайдан як своєрідну «тотальну інсталяцію», до творення якої були залучені тисячі учасників. У цьому контексті плакати періоду Революції Гідності становлять важливий пласт сучасного українського візуального мистецтва, у якому органічно поєдналися риси політичного плаката, стріт-арту та цифрової графіки. Вони виконували не лише мобілізаційну та інформаційну функції, а й формували нову систему символів та образів, серед яких особливе місце посідає репрезентація жінки.

На відміну від традиційної іконографічної системи, у межах якої жіночий образ здебільшого уособлював абстрактні категорії – Батьківщину, свободу чи материнство, – у плакатах Майдану відбувається суттєва трансформація його семантики. Жінка постає не лише символічним образом, а безпосередньою учасницею суспільно-політичних подій. У візуальних образах вона репрезентується як протестувальниця, волонтерка, медикня, моральний авторитет або алегоричний образ України, здатної до активного спротиву. Унаслідок цього спостерігається перехід від статичної та ідеалізованої моделі жіночності до динамічного образу активної соціальної дії.

У контексті Євромайдану жіночий образ стає індикатором ширших суспільних трансформацій. Плакатне мистецтво фіксує зростання видимості жінки у публічному просторі, переосмислення традиційних гендерних ролей та утвердження жінки як політичного суб'єкта. Водночас нові візуальні моделі не відкидають повністю традиційних архетипів материнства чи жертвовності, а інтегрують їх у нову систему соціокультурних значень, формуючи складний і багатовимірний художній образ.

Отже, плакатне мистецтво періоду Революції Гідності демонструє глибоку трансформацію жіночого образу в українському візуальному мистецтві початку XXI століття. Поєднуючи історичну спадковість із новими суспільними реаліями, майданна графіка формує образ жінки як активної учасниці соціальних процесів, символу спротиву та носія колективної пам'яті. У цьому

аспекті плакати Революції Гідності продовжують традиції українського політичного плаката, водночас відкриваючи новий етап розвитку гендерної репрезентації у сучасному мистецтві.

Евеліна СТАХУРСЬКА,

здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня

3 року навчання спеціальності 023 Образотворче

мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Кам'янець-Подільського національного університету

імені Івана Огієнка

Науковий керівник: **Ірина ПАУР,**

кандидат історичних наук, доцент

УКРАЇНЬСКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ТВОРЧОСТІ ІЛЛІ РІПИНА: ОБРАЗИ, ТРАДИЦІЇ, НАЦІОНАЛЬНИЙ ДУХ

Творчість Іллі Ріпина мистецтвознавці традиційно відносять до реалістичного напрямку, що визначив характер його художнього мислення та образної системи. Митець працював у широкому жанровому спектрі, створюючи портрети, пейзажі, історичні, релігійні й побутові композиції, однак особливе місце у його творчому доробку посідають твори, присвячені українській тематиці. Саме через звернення до народного життя, традиційної культури та історичної пам'яті України художник формував образ національного середовища, сповнений етнографічної достовірності й глибокого психологізму.

Одним із важливих напрямів творчості митця стало зображення українського жіночого образу, у якому поєднано реалістичне спостереження з ідеалізованим уявленням про народну красу. У картині «Українка» (1875) художник представив постать молодої дівчини, що задумливо спирається на огорожу. Особливу увагу приділено пластичності рук, ніжності обличчя та декоративному багатству народних прикрас – різнокольоровому намисту, вінку з польових квітів і колосся. Твір «Українка біля плоту» (1876) демонструє спокійний, врівноважений образ дівчини зі складеними на грудях руками. Яскрава стрічка, намисто, темно-червона плахта та широкий пояс створюють цілісний ансамбль традиційного українського строю. В обох роботах художник ретельно відтворює комплекс народного жіночого одягу – вишиту

сорочку, плахту, пояс, прикраси та головний убір, підкреслюючи гармонію між людиною і культурною традицією.

Тема традиційного вбрання отримала подальший розвиток у творі «Дві українські дівчини та молодий селянин, який сидить і грає на дуді» (1879). Зображені керсетки із характерним зубчастим декором відображають регіональні особливості одягу Слобожанщини, що вирізняють їх серед аналогічних елементів строю інших українських земель. Чоловічий селянський одяг у творчості Ріпина представлений менш різноманітно, проте окремі зразки можна простежити, зокрема, у графічній ілюстрації 1871 р. до повісті Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок», де художник звернувся до сцени народного ярмаркового життя.

Важливим джерелом для дослідження традиційного дитячого вбрання є рисунок «На цвинтарі» (1879), на якому зображено дітей у типовому для української культури одязі. Хлопчики постають у сорочках і штанах, тоді як дівчинка вдягнена в довгу сорочку та прикрашена вінком квітів. Художник відтворює характерну особливість народної традиції, за якою ранній дитячий одяг не мав чіткої гендерної диференціації, а відмінності з'являлися лише з віком через символічні елементи (вінки, стрічки, пояси чи головні убори).

Особливу етнографічну та культурологічну цінність становить картина «Вечорниці» (1880), у якій Ріпин звернувся до теми традиційного дозвілля українського селянства. Художник відтворює атмосферу молодіжних зібрань після трудового дня, передаючи живу динаміку спілкування: персонажі розмовляють, спостерігають, жартують або беруть участь у танці. Центральною подією композиції стає виконання гопака, що супроводжується грою музикантів на скрипці, дуді та бубні. Значну увагу приділено різноманіттю народного одягу. Не менш важливим є зображення інтер'єру селянської хати: побілені стіни з орнаментальним розписом, рушники, квіти, картини та «божничок» – традиційна полиця для ікон, характерна для житла Лівобережної України. Завдяки цим деталям твір стає цінним візуальним свідченням матеріальної культури українців.

Вагоме місце у творчості митця займає портретна галерея українських типажів. Під час перебування у Чугуєві 1877 р. Ріпин створив низку характерних образів селян, серед яких «Мужик з дурним оком», «Мужичок з полохливих» та «Парубок з Монахів». У цих роботах художник поєднав уважне спостереження

за індивідуальними рисами людини з узагальненням народного характеру, досягаючи виразної психологічної переконливості.

Окрему групу становлять етюди та начерки українців, виконані під час підготовки до історичного полотна «Запорозьці пишуть листа турецькому султану». Художник прагнув максимально точно відтворити типажі козаків, звертаючись до численних натурних замальовок. У його творчості представлені також образи духовенства, зокрема у творі «Протодиякон» (1877), створеному на основі реального чугуївського персонажа. Значне місце посідають і зображення народних співців – бандуристів. Однією з ранніх робіт митця є акварель 1859 р. із образом старого бандуриста, який грає на пагорбі біля похиленого хреста, що символічно поєднує народну традицію, історичну пам'ять і духовність.

Отже, українська тематика стала органічною складовою творчості Іллі Ріпина та важливим чинником формування його художнього світогляду. Через образи селян, народний одяг, сцени побуту й дозвілля, портретні типажі та фольклорні мотиви митець створив цілісний художній образ української культури другої половини XIX ст. Його твори вирізняються високою етнографічною точністю, психологічною глибиною та прагненням передати національний характер і духовний світ народу.

Анастасія ТКАЧЕНКО,

*здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
1 року навчання спеціальності В4 Образотворче
мистецтво та реставрація Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка
Науковий керівник: **Іван ПІДГУРНИЙ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент*

ЕТИКА ТА ПРАВОВІ МЕЖІ В КОМЕРЦІЙНІЙ РЕСТАВРАЦІЇ ЖИВОПИСУ

Комерційна реставрація складається з взаємодії таких напрямків, як мистецтвознавства, ринкової економіки та правового регулювання, що може призводити до великої кількості протиріч з різних напрямків. У такому контексті діяльність реставратора не зводиться виключно до технічного втручання в основу

твору, а передбачає ухвалення відповідальних рішень, які мають одночасно культурний і економічний вимір. Особливо виразно ця проблема проявляється у сфері приватної практики, де реставратор змушений одночасно враховувати інтереси замовника, який фінансує виконання робіт, і самого твору як носія культурної цінності. Така подвійність відповідальності створює напругу, що визначає специфіку професійної діяльності та ускладнює процес етичного вибору в кожній окремій ситуації.

Існують міжнародні професійні стандарти, що трактують дану подвійність як ключову проблему напрямку, оскільки саме він визначає допустимі межі втручання у художній об'єкт. Для кращого розуміння, такої ситуації, розглянемо один із моментів кодексу ЕССО (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations), де чітко прописано, що реставратор несе індивідуальну відповідальність одночасно перед власником/замовником твору, культурною спадщиною та суспільства загалом, і при цьому ж має право відмовитися від виконання замовлення, якщо воно суперечить професійно-етичним нормам. Такий підхід підкреслює незалежність фахівця у прийнятті рішень і водночас покладає на нього значний обов'язок.

Із тим у комерційній практиці ці принципи нерідко зазнають серйозних випробувань, оскільки фінансовий і часовий тиск з боку галерей, аукціонів або приватних колекціонерів здатен впливати на характер і обсяг реставраційних втручань. Потреба у швидкій підготовці твору до експонування або підвищенні його привабливості для потенційного покупця іноді спонукає до використання більш радикальних методів, де головним критерієм стає візуальний ефект, а не збереження автентичності. У подібних ситуаціях може виникнути суперечність між нормами професійної етики та законами ринку, що фактично змушує постійно балансувати між якістю виконання робіт і комерційною доцільністю.

Одним із базових механізмів, спрямованих на запобігання незворотним змінам, виступає принцип оборотності. Його сутність полягає у тому, що будь-яке втручання в структуру має бути, наскільки це можливо, зворотним і таким, що не завдає шкоди оригінальному матеріалу. Даний принцип висвітлюється у ICOM-CC (International Council of Museums – Committee for Conservation) та ЕССО, і підкреслює, що реставрація не є оста-

точним завершеним актом, а лише одним із етапів тривалого процесу збереження культурної спадщини.

Водночас сучасні наукові підходи уточнюють, що абсолютна оборотність далеко не завжди є досяжною через складність фізико-хімічних взаємодій між матеріалами, тому дедалі більшого поширення набуває поняття «відступності», яке передбачає можливість подальших змін і коригувань у майбутньому.

Додаткову складність в цьому напрямку створює той факт, що клієнти нерідко мають суперечливі очікування: з одного боку, вони зацікавлені у покращенні зовнішнього вигляду твору, а з іншого – побоюються втрати його ринкової вартості. Наприклад, наявність ретуші, виявленої під ультрафіолетовим світлом, може змусити замовників вимагати мінімального або навіть приховування втручань.

У цьому зв'язку особливого значення набуває документування та забезпечення прозорості реставраційних процесів. Фіксація всіх етапів втручання є не лише етичним обов'язком фахівця, але й важливим правовим механізмом контролю. Згідно з вимогами, реставратор відповідає за проведення діагностичних досліджень, розробку стратегії втручання та детальне документування всіх виконаних процесів. Достовірність такої документації дозволяє оцінити якість реставрації та забезпечує можливість подальших досліджень і втручань. В той же час відсутність або свідоме викривлення цих даних під час продажу твору фактично стирає межу між етичним порушенням і шахрайськими діями.

Комерційна реставрація має також чітко окреслені правові наслідки, що підкреслює рівень відповідальності фахівця за результати своєї діяльності. Характерним прикладом є судова справа Деніела Голдрейсера, у якій реставратора було звинувачено у порушенні договірних зобов'язань та введенні замовника в оману. Суд визнав, що значна частина твору була фактично перемальована, що призвело до суттєвих фінансових втрат.

Комерційний сектор значною мірою залишається поза межами ефективного контролю, що створює додаткові ризики для збереження культурної спадщини. Незважаючи на те, що ЕССО ще з 1991 р. наголошує на необхідності юридичного визнання професії та запровадження єдиних стандартів, питання акредитації та професійного регулювання залишаються невирішеними.

І як висновок, ми розуміємо, що дотримання етичних норм у сфері комерційної реставрації значною мірою залежить від особистої професійної відповідальності та доброчесності самих реставраторів.

Ольга ЯЦЮК,
*здобувачка фахової передвищої освіти 4 року навчання
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Кам'янець-Подільського фахового коледжу
культури і мистецтв*
Науковий керівник: **Лариса ГОРНА,**
*старший викладач циклової комісії образотворчого
мистецтва та реставрації*

«РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ» ЯК СИМВОЛ ПОТЕНЦІАЛУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Розстріляне відродження – це покоління Українських митців та інтелігенції які працювали та творили в 20-х і початку 30-х рр. ХХ ст. Цей термін відображає трагічну долю митців, які зазнали репресій, були розстріляні, заслані або зламані радянською владою. Масові репресії проти української інтелігенції досягли кульмінації 3 листопада 1937 р., коли було страчено понад 100 осіб. Незважаючи на жорстокі репресії, цей період приніс надзвичайний розквіт української культури, створивши твори світового значення.

Одеська кінофабрика випускає стрічки під керівництвом Олександра Довженка. Театр «Березіль» Леся Курбаса, стає унікальним явищем відомим по усьому світі, а його декорації до одної з вистав отримали золоту медаль на Всесвітній театральній виставці в Парижі. В тандемі з Кулішем, Курбас створює ряд унікальних вистав. Письменники та поети створюють спілки «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ», «Аспанфут». В образотворчому мистецтві утворюється Асоціація революційного мистецтва України, стиль яких пізніше почнуть називати бойчукізмом, утворивши назву від прізвища Михайла Бойчука, який був засновником стилю та вчителем більшості художників, що входили в нього.

Назву, Розстріляне відродження, покоління отримало в 1958 р. від публіциста Єжи Гедройцю. До цього була більш популярна самоназва Червоний ренесанс. Оскільки більшість представників покоління отримавши «дозвіл» творити українською та про Україну, дійсно вірили в ідеї комунізму.

Початком репресій в Україні вважається травень 1933 р., коли в будинку слова було арештовано Михайла Ялового, наслідком чого стало самогубство Миколи Хвильового.

Репресії наростали допоки де досягли кульмінації в 1937–1938 рр. Період цих двох років отримав окрему назву Великий терор. «За задумом Й. Сталіна, репресії мали завершити двадцятилітню боротьбу з «соціально-ворожими елементами», упокорити населення шляхом масового терору, утвердити авторитарний стиль керівництва та здійснити «кадрову революцію».

Однією з перших подій до святкування 20-ї річниці Жовтневої революції став розстріл 1111 людей в урочищі Сандармох, у період із 27 жовтня по 4 листопада 1937 р. Найбільшу частку з вбитих склали українці, а саме 287 осіб.

За підрахунками істориків в цей період на території УРСР було засуджено майже 200 тисяч людей, 2/3 з яких до розстрілу.

Відомим представником тогочасної мистецької інтелігенції був Михайло Бойчук. Який створив унікальний напрям українського монументального мистецтва першої третини ХХ ст. – названий «Бойчукізм». Школа Бойчука сформувала цілісну естетичну систему, що поєднувала традиції візантійського іконопису, українського народного мистецтва та раннього Ренесансу з модерністськими пошуками.

Бойчукісти прагнули створити нове національне мистецтво, яке було б монументальним і суспільно значущим, а також зрозумілим широким масам; та глибоко вкоріненим у народні традиції.

Серед відомих представників школи: Іван Падалка, Василь Седляр, Софія Налепинська-Бойчук.

У 1930-х рр. бойчукізм було оголошено «націоналістичним» і «формалістичним». Більшість митців школи зазнали переслідувань. У 1937 р. Михайла Бойчука та його учнів було розстріляно, а значна частина їхніх монументальних творів (фресок, розписів) була знищена.

Таким чином, бойчукізм став символом знищеної мистецької альтернативи – українського модернізму, який міг би розвиватися незалежно від ідеологічного диктату.

Попри фізичне знищення митців і їхніх робіт, бойчукізм має велике історичне значення, адже це перша спроба створити українську школу монументального модернізму. Бойчукізм сформував концепцію синтезу мистецтв (живопис, архітектура, декоративне мистецтво), став прикладом культурного опору та національної ідентичності.

Сьогодні «Бойчукізм» розглядається як одна з найтрагічніших і водночас найпотужніших сторінок українського мистецтва ХХ ст. В контексті Розстріляного відродження він постає як символ нездійсненого потенціалу українського мистецтва, знищеного тоталітарною системою, але відродженого в історичній пам'яті та сучасних дослідженнях.

Результати художнього конкурсу: «СПАДОК: ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ»

У симпозіумі взяли участь 124 учасники, з яких 84 представили роботи в межах художнього конкурсу. Конкурсні роботи оцінювалися журі відповідно до критеріїв, затверджених організаційним комітетом. Основними параметрами оцінювання були: відповідність роботи визначеній тематиці; глибина та повнота розкриття художнього задуму; емоційно-образна виразність; композиційне та колористичне вирішення; оригінальність творчого підходу; художньо-естетичний рівень виконання; ступінь самостійності авторського мислення у процесі створення конкурсної роботи. Особлива увага приділялася здатності учасників до інтерпретації теми засобами образотворчого мистецтва, а також цілісності художнього образу та індивідуальності творчої манери. Такий підхід до оцінювання сприяв комплексному аналізу як професійних, так і творчо-креативних якостей конкурсних робіт.

Склад журі було сформовано з числа авторитетних фахівців у галузі образотворчого мистецтва та художньої освіти, які мають значний професійний, педагогічний і творчий досвід. До складу журі увійшли:

Голова журі – Іван ГУЦУЛ, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, член Національної спілки художників України;

Володимир САНДЮК, доцент кафедри образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва та реставрації Інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, член Національної спілки художників України, Заслужений художник України (м. Івано-Франківськ);

Ігор ХІЛЬКО, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри містобудування та урбаністики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, член Національної спілки художників України (м. Чернівці);

Дмитро КОВАЛЬ, завідувач циклової комісії живопису та образотворчих дисциплін Київського фахового коледжу мистецтва і дизайну Київського національного університету технології і дизайну, член Національної спілки художників України (м. Київ);

Ірина СОРОКОПУД, доктор філософії, викладач Харківської державної академії дизайну і мистецтв, член Національної спілки художників України (м. Харків);

Сергій ЛУЦЬ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, член Національної спілки художників України (м. Кам'янець-Подільський);

Алла БРЕНЮК, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський);

Ольга ОМЕЛЬЧИШИНА, викладач образотворчих дисциплін Кам'янець-Подільського фахового коледжу будівництва, архітектури та дизайну (м. Кам'янець-Подільський);

Дмитро МОТРИЙ, викладач циклової комісії образотворчого мистецтва та реставрації Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв (м. Кам'янець-Подільський);

Злата ШИШМАН, художниця-живописець, член Одеської обласної молодіжної організації Національної спілки художників України (м. Одеса).

ПРИЗЕРИ ГРАН-ПРІ

I група (6-8 років)



Анна КОЖАНОВА

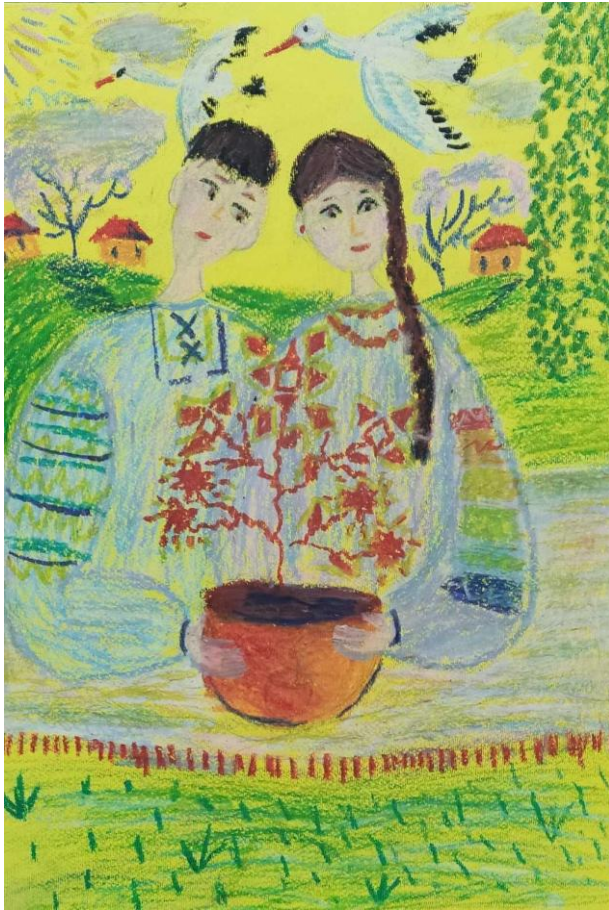
«УКРАЇНСЬКА КОЛЯДКА»

Керівник: **Наталія ФЕНЬКО**

Художня студія «DaVinci»

м. Зіньків

II група (9-12 років)



Діана ІВАНЧУК

«УКРАЇНА – КРАЇНА ВІЛЬНИХ І СИЛЬНИХ!»

Керівник: **Наталія ФЕНЬКО**

Художня студія «DaVinci»

м. Зіньків

III група (13-16 років)



Софія МАРЧАК

«БАБУСИНЕ ВІКНО»

Керівник: **Ірина БСЛІК**

Кам'янець-Подільська міська дитяча художня школа
м. Кам'янець-Подільський

IV група (17-20 років)



Вікторія ГАЛАЧИНСЬКА

**«КРИЗЬ ЗОЛОТО СОНЦЯ, НА КРИЛАХ ПТАХІВ – ПРОРОСТАЄ
НАШ ОДВІЧНИЙ СПАДОК»**

Керівник: **Марія ДЯКІВ**

Карпатський національний університет

імені Василя Стефаника

м. Івано-Франківськ

V група (21+ років)



Анна СЛОБОДЯНЮК

«ДІАЛОГ ПОКОЛІНЬ: МОВА ПАМ'ЯТІ»

Керівник: **Ілля ЛАШКО**

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

м. Кам'янець-Подільський

ПРИЗЕРИ І ПРЕМІЇ

І група (6-8 років)



Єва УДОВИЧЕНКО

«ДОНЬКА УКРАЇНИ»

Керівник: **Наталія ФЕНЬКО**

Художня студія «DaVinci»

м. Зіньків

II група (9-12 років)



Катерина САВЧЕНКО

«ПРАБАБУСИНА ХАТИНКА»

Керівник: **Валентина ЛАЙТЕР**

Кам'янець-Подільська міська дитяча школа мистецтв
м. Кам'янець-Подільський

III група (13-16 років)



Неля ВИШНЕВСЬКА

«ПРОВІДНИКИ У МАЙБУТНЄ»

Керівник: **Галина ЗАПОРОЖЕЦЬ**

Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну
імені Василя Шкрібляка

м. Вижниця

III група (13-16 років)



Дарина ЛАЗ

«КОЛИСКА ПОКОЛІНЬ»

Керівник: **Галина ЗАПОРОЖЕЦЬ**

Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну
імені Василя Шкрябляка

м. Вижниця

IV група (17-20 років)



Андрій СИТАР

«ПОДІЛЬСЬКА НІЧ»

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

м. Хотин

V група (21+ років)



Михайло ГЕНЦАР

«СПАДОК»

Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну
імені Василя Шкрібляка
м. Вижиця

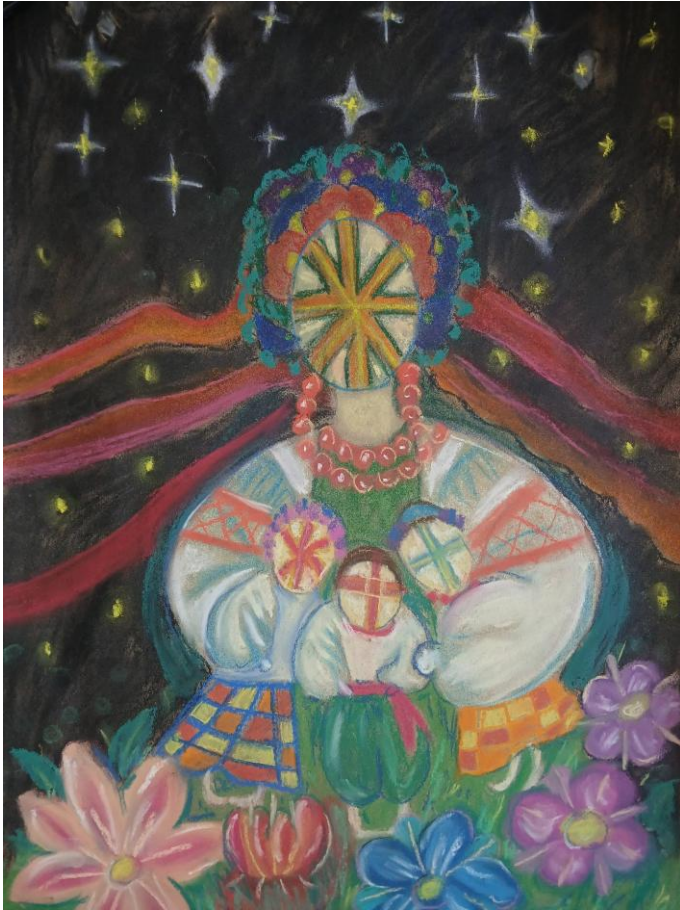
ПРИЗЕРИ ІІ ПРЕМІЇ

І група (6-8 років)



Зоряна РИБАЛЬЧЕНКО
«ВЕЛИКОДНЯ ГОСПОДИНЯ»
Керівник: **Наталія ФЕНЬКО**
Художня студія «DaVinci»
м. Зінків

II група (9-12 років)



Софія БУТЕРЧУК

«БЕРЕГИНЯ РОДУ»

Керівник: **Олена ГАРАЦУК**

Кам'янець-Подільська міська дитяча школа мистецтв
м. Кам'янець-Подільський

III група (13-16 років)



Олена КАЩЕН

«ПОГЛЯД КРИЗЬ ЧАС»

Керівник: **Лариса ГОРНА**

Кам'янець-Подільський фаховий коледж
культури і мистецтв

м. Кам'янець-Подільський

III група (13-16 років)



Альона ДЕНИСЕНКО

«БАРВИ ПОДІЛЛЯ»

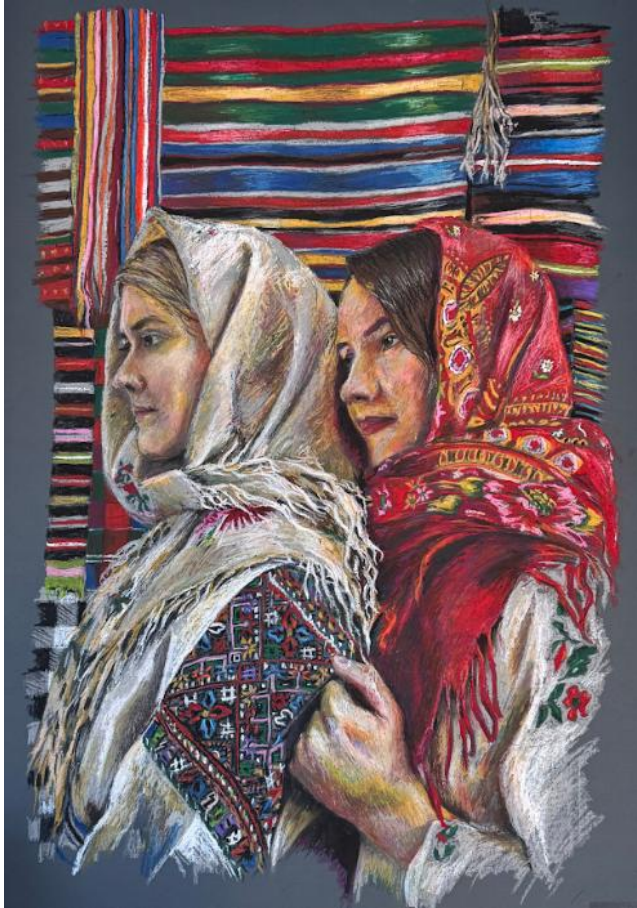
Керівник: **Лариса ГОРНА**

Кам'янець-Подільський фаховий коледж

культури і мистецтв

м. Кам'янець-Подільський

IV група (17-20 років)



Евеліна СТАХУРСЬКА

«СПАДОК У ВІЗЕРУНКАХ»

Керівник: **Ілля ЛАШКО**

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

м. Кам'янець-Подільський

V група (21+ років)



Павло ГОРБ

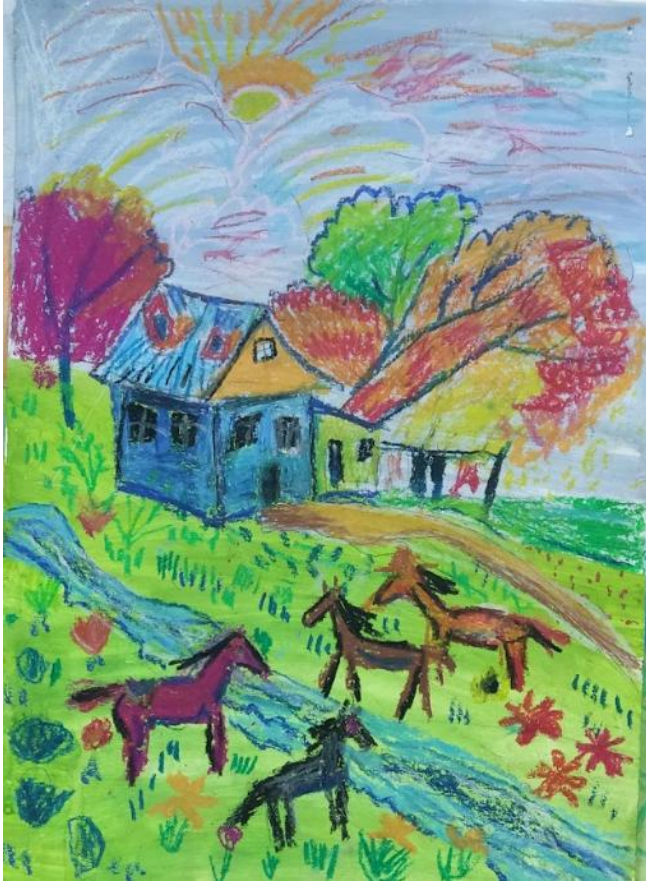
«ПІД ТИМ САМИМ СОНЦЕМ»

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

м. Кам'янець-Подільський

ПРИЗЕРИ ІІІ ПРЕМІЇ

І група (6-8 років)



Ангеліна КОЗЕНКО

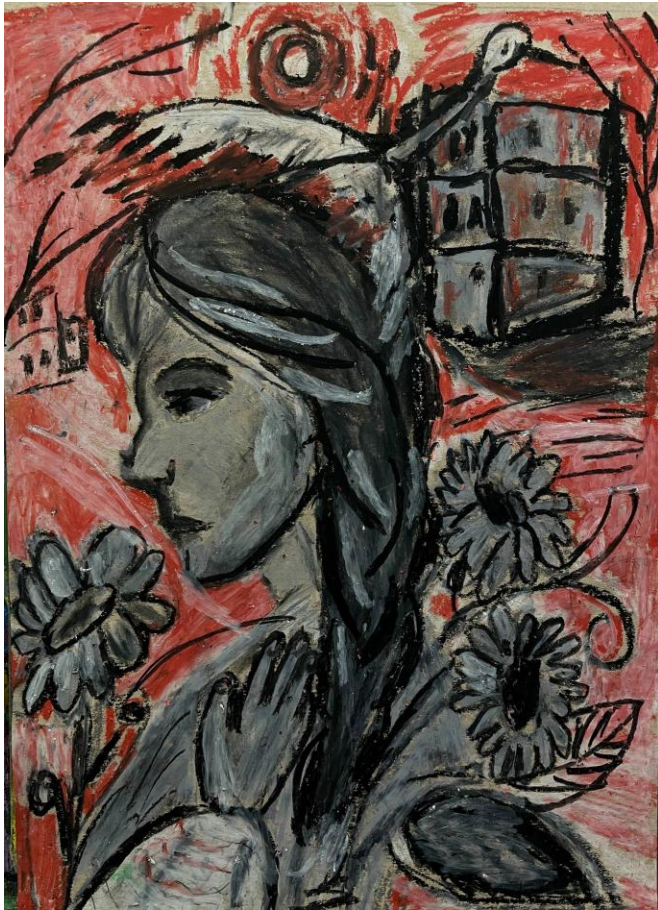
«ТАМ, ДЕ ПАСУТЬСЯ КОНІ»

Керівник: **Наталія ФЕНЬКО**

Художня студія «DaVinci»

м. Зіньків

I група (6-8 років)



Єва БРАГА

«ШЕПІТ УКРАЇНКИ»

Керівник: **Наталія ФЕНЬКО**

Художня студія «DaVinci»

м. Зіньків

II група (9-12 років)



Яна КРИВОВ'ЯЗА

«ПАХУЧІ ПІОНИ З БАБУСИНОЇ КЛУМБИ»

Керівник: **Валентина ЛАЙТЕР**

Кам'янець-Подільська міська дитяча школа мистецтв
м. Кам'янець-Подільський

II група (9-12 років)



Серафiм ВОЛОШАНОВСЬКИЙ

«ЖИВА ПАМ'ЯТЬ ПОКОЛІНЬ»

Керiвник: **Людмила МЕГЕЙ**

Кам'янець-Подiльська мiська дитяча школа мистецтв
м. Кам'янець-Подiльський

III група (13-16 років)



Дарина ЯКУБОВА

«МАМИНА КОЛИСКОВА»

Керівник: **Валентина ЛАЙТЕР**

Кам'янець-Подільська міська дитяча школа мистецтв
м. Кам'янець-Подільський

IV група (17-20 років)



Діана НАРОЛЬСЬКА

«МОЄ ПОДІЛЛЯ»

Керівник: **Лариса ГОРНА**

Кам'янець-Подільський фаховий коледж культури і мистецтв
м. Кам'янець-Подільський

V група (21+ років)



Яна ЛАШКО

«НАРОДНЕ В ПОБУТІ»

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

м. Кам'янець-Подільський

**ЛАУРЕАТ ПРЕМІЇ
ІМЕНІ БОРИСА НЕГОДИ**



Анастасія МИЛІВСЬКА

«СПОГАДИ, ЩО ЗАЛИШИЛИСЯ»

Керівник: **Інна ГУРЖІЙ**

ДЗ «Луганський національний університет

імені Тараса Шевченка»

м. Полтава

**ЛАУРЕАТ ПРЕМІЇ
ІМЕНІ БОРИСА НЕГОДИ**



Лілія МУРАХ
«ЦІНА МОЄЇ ПАСХИ»
Вище Професійне Училище № 25
м. Хмельницький

Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка
Факультет педагогічної освіти і мистецтва
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва

ВЕРЛІБРИ ПАСТЕЛІ

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ КРУГЛОГО СТОЛУ ТА
РЕЗУЛЬТАТИ ХУДОЖНЬОГО КОНКУРСУ
У МИСТЕЦЬКОГО СИМПОЗИУМУ ПАМ'ЯТІ
ПРОФЕСОРА БОРИСА НЕГОДИ**

07-09 квітня 2026 року

Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
32301, м. Кам'янець-Подільський, вул. Степана Бандери, 47

