МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ
ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ, СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ І МИСТЕЦТВА

КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО
ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

ТРАДИЦІЇ ТА НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ У РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Збірник матеріалів
IX Всеукраїнської науково-практичної конференції

24 квітня 2026 року

Черкаси – 2026

УДК 7.05:378
ББК 74:85

Т 65 **Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва**: Збірник матеріалів IX Всеукр. наук.–практ. конф., Черкаси, 24 квітня 2026 р. / Упоряд. О. А. Пушонкова, Ф. А. Гонца. Черкаси: Видавець Третяков О. М., 2026. 250 с.

ISSN: 2616-2504 (Online)
ISSN: 2616-2490 (Print)

Збірник матеріалів IX Всеукраїнської науково-практичної конференції «Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва» містить доповіді учасників в авторській редакції. У збірнику висвітлено актуальні питання впливу сучасних мистецьких тенденцій на реалізацію митця як особистості, проблеми образотворчого мистецтва та дизайну, роль традицій у їх розвитку, сучасний художній процес і соціокультурні пріоритети сьогодення, а також психолого-педагогічні засади організації навчальної та наукової діяльності студентів у закладах вищої освіти.

ББК 74:85
УДК 7.05:378

Редакційна колегія:

КИРИЛЮК Є.М. – доктор економічних наук, професор, в.о. ректора Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького;

ДЕСЯТОВ Т. М. – доктор педагогічних наук, професор, директор ННІ педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького;

ПУШОНКОВА О. А. — кандидат філософських наук, в.о. завідувача кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького;

ГОНЦА Ф. А. — старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Тези публікуються в авторській редакції.
Відповідальність за грамотність, автентичність цитат, правильність фактів та посилань несуть автори статей.

©ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2026

I

МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА, ТЕХНОЛОГІЇ

Балтіна Олена
ORCID: 0009-0007-9921-4648
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

АКТУАЛЬНІСТЬ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КИЛИМАРСТВА І ГОБЕЛЕНУ

Українське килимарство та гобелен є важливою складовою національної культурної спадщини, що відображає історичний досвід, світогляд і естетичні цінності українського народу. У традиційних текстильних виробах закодовано багату символіку (рослинну, геометричну, антропоморфну, та зооморфну), яка виконує не лише побутову, декоративну, але й сакральну функцію. Орнаментальна структура килима пов'язана як і з глибокими традиціями так і впливом європейських та східних напрямків і стилів.

В умовах глобалізації зростає потреба у збереженні та популяризації національних художніх традицій як чинників формування культурної ідентичності. Народне ткацтво, килимарство та сучасний гобелен в Україні формувалися протягом століть під впливом природних умов, історичних обставин і локальних культурних традицій. Це зумовило як значну регіональну відмінність і різноманітність, так і наявність спільних рис, що об'єднують українське ткацтво у цілісну художню систему.

Однією з найяскравіших ознак українського текстильного мистецтва є його регіональна своєрідність. Найбільшого розвитку українське ткацтво отримало в регіонах, де було розвинуте скотарство (вівці, кози) і вирощувався льон і для цих територій по більшій мірі була характерна незайнятість людей промисловістю. Ткацтво Полісся вирізняється стриманою кольоровою гамою (білий, сірий, червоний, чорний, зелений), простими геометричними орнаментами та архаїчністю мотивів. Тут переважають лаконічні композиції, що створюють гармонійні орнаментальні структури.

Для Поділля характерна багатша орнаментика: поєднання геометричних і рослинних мотивів, більш контрастні кольори (червоний, чорний, жовтий), див. рис. 4. Композиції часто мають чітку ритмічну організацію. Ткацтво Гуцульщини та Карпат відзначається яскравою поліхромією (жовтий, зелений, червоний, оранжевий), складними геометризованими

орнаментами, динамічними ритмами. Вироби мають декоративну насиченість, емоційну виразність і щільність виразних засобів.

На Буковині майстри поєднували впливи різних культур, що проявляється у складних орнаментах, багатстві кольору та витонченій декоративності. На Слобожанщині та Наддніпрянщині ткацтво характеризується більш м'якою кольоровою гамою, плавними рослинними мотивами, симетричними композиціями. Тут відчутна гармонійність і врівноваженість форм. Для Півдня України характерні спрощені орнаменти, світліші кольори, що пов'язано з природними умовами та впливом інших культурних традицій.



Рис. 1, 2, 3 — Приклади геометричних орнаментів українських килимів. Джерело: [7]

У сучасному гобелені ці регіональні особливості часто трансформуються: митці запозичують традиційні мотиви, але переосмислюють їх у нових композиційних і колористичних рішеннях.

Незважаючи на регіональні відмінності, українське ткацтво, килимарство та гобелен мають низку спільних характеристик. По-перше, для них характерна символічність орнаменту. Орнаменти пов'язані з уявленнями про світобудову, природу, життя і добробут. Часто використовуються мотиви дерева життя, сонця, води, квітів. По-друге, ритмічність і повторюваність. Композиції будуються на принципах ритму, симетрії та чергування елементів, що створює цілісність і гармонію. По-третє, тісний зв'язок з природою на основі її спостереження і творчого переосмислення. Кольорова гама базується на природних фарбниках.

Наступна спільна риса це наслідування традиційних технік та використання ручного ткацтва, натуральних матеріалів (вовна, льон, конопля), передача майстерності з покоління в покоління, а також декоративність. Всі види текстилю орієнтовані на естетичне оформлення простору, та їх

утилітарне призначення. І останнє: для ткацтва, гобелену та килимарства притаманні єдність функцій та естетики. Вироби поєднують практичне застосування з художньою виразністю (див. рис. 4).



Рис. 4. Подільський килим з рослинним орнаментом. Джерело: [7]



Рис. 5. Фрагмент гобелену «Київська Русь» Н. П. Недосєко, 2001. Джерело: [8]

Гобелен як сучасна форма художнього текстилю відкриває нові можливості для творчої інтерпретації традиційних мотивів і символів. Актуальність дослідження зумовлена інтеграцією традиційного мистецтва у сучасний дизайн, архітектуру та мистецькі практики. Вивчення технік ткацтва та композиційних принципів сприяє професійній підготовці митців і дизайнерів текстилю. Українське килимарство і гобелен є важливими засобами міжкультурної комунікації та презентації України у світовому мистецькому просторі. Збереження та відродження традицій ткацтва сприяє розвитку креативних індустрій і підтримці народних майстрів. Наукове осмислення художньо-виразних засобів килимарства та гобелену дозволяє систематизувати знання і створює основу для подальших досліджень у галузі декоративно-прикладного мистецтва, та культури.

Килимарство і ткання гобелену — не одне й те саме, хоча вони споріднені. Килимарство — це ширше поняття, яке охоплює виготовлення килимів. Воно має переважно утилітарне призначення (покриття підлоги, стін, утеплення). Орнаментика здебільшого ритмічна, повторювана (геометрична, рослинна). Композиція часто площинна і орнаментальна, без складних сюжетів. Використовуються різні техніки: гладкоткані, ворсові, комбіновані. Традиційно пов'язане з народним мистецтвом і регіональними школами. Гобелен — це вид художнього текстилю, який створюється як мистецький твір. Гобелен має декоративно-мистецьке призначення (як картина, панно). Часто містить сюжет, образ, композицію, іноді навіть «живописність».

Використовуються складні переходи кольору, нюансування. Виконується у техніці ручного ткацтва (переважно безворсовій). Це вже сфера професійного мистецтва, а не тільки традиції. Килимарство більше про традицію, орнамент і функцію. Килимарство та гобелен мають спільну технічну основу — ткацтво, однак відрізняються за функціональним призначенням і художнім змістом: килимарство орієнтоване на орнаментально-декоративні традиції, тоді як гобелен виступає як самостійний вид образотворчого мистецтва з виразною авторською концепцією (див. рис. 5).

Науковий керівник

Старший викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Недосєко Неоніла

Список використаних джерел:

1. Кара-Васильєва Т. В. Українське народне мистецтво. — Київ: Либідь, 2005. — 320 с.
2. Косміна Т. В. Українське народне мистецтво: традиції і сучасність. — Київ: Наукова думка, 2010. — 256 с.
3. Стельмащук Г. Г. Український народний одяг та текстиль. — Львів: Світ, 2013. — 280 с.
4. Ламонова О. П. Гобелен у сучасному мистецтві України. — Київ: КНУКіМ, 2015. — 150 с.
5. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Електронні ресурси з декоративно-прикладного мистецтва. — Режим доступу: URL: http://www.nbuv.gov.ua
6. Історія декоративного мистецтва України [Текст] : у 5 т./ голов. редкол.: Ганна Скрипник [та ін.] ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. - К. : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], [2007] .
7. Титаренко В. Народне килимарство Поділля [Електронний ресурс]. — Режим доступу: URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/kilimy_titarenko (Дата звернення: 17.04.2026)
8. Веб-сторінка про творчість художниці Неоніли Петрівни Недосєко. [Електронний ресурс]. - Режим доступу: URL: https://volart.com.ua/art/nedosyeko_neonila/ (Дата звернення: 17.04.2026)

Бенца Владислава
студентка кафедри
освітнього менеджменту, артменеджменту і соціальної роботи,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Маслова Ірина
ORCID: 0009-0009-7255-4778
викладач кафедри освітнього менеджменту,
артменеджменту і соціальної роботи,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Хореографічне мистецтво з кожним роком видозмінюється, відбувається поєднання (синтез) різних видів мистецької творчості в єдиному художньому просторі (театр, музика, кінематографія, література, медіа, мода), впроваджуються нові цифрові технології, здійснюється розширення стильового та жанрового різноманіття. Також останнім часом відбувається стрімкий ріст чисельності аматорських колективів, професійних танцювальних клубів, які потребують нині не стільки тренерів-педагогів, вчителів-хореографів, скільки талановитих творців хореографів, спроможних створювати унікальні хореографічні твори. З огляду на це, процес

розвитку хореографічного мистецтва безпосередньо пов'язаний й з удосконаленням професійної діяльності хореографа, що вимірюється рівнем його виконавської, методико-технічної майстерності в окремому танцювальному жанрі, уміннями і художньо-творчими здібностями балетмейстера.

Успіх будь-якої хореографічної постановки залежить від професіоналізму трупи танцівників, їх гармонійної взаємодії на сцені, освітлення, гриму, правильності підібраної музики та костюмів. Саме керівник танцювального колективу (балетмейстер) – це та особа, яка відтворює театральне дійство на сцені. Тому насамперед з'ясуємо сутність поняття «балетмейстер». Відповідно до словника української мови, слово «балетме́йстер» походить від німецької мови «Ballettmeister», що означає «балет» і «майстер», «вчитель», тобто – це хореограф, танцмейстер, який є автором і постановником балетів, хореографічних номерів, танців та танцювальних фрагментів (сцен) в опереті, опері, драматичному театрі тощо [1]. Такі вчені, як А. Попович, Р. Кундис, О. Тарасюк схильні вважати, що термін «балетмейстер» означає майстер балетного спектаклю, тобто хореограф, який працює в оперно-балетних театрах, театрах музичної комедії, в ансамблях класичного й народного танцю, на естраді, створює бальну хореографію [2, с. 73]. Водночас Н. Бугасць, О. Пінчук, С. Пінчук акцентують увагу на тому, що якщо поняття «балетмейстер» прийнято вживати в значенні «творець балетного спектаклю», тобто він відповідає за постановку великої форми театральної вистави, то слово «танцмейстер» дослівно означає «майстер танцю», а саме окремого номера [3, с. 10]. Ураховуючи зазначене, під поняттям «танцмейстер» буквально розуміють балетмейстера, який займається постановками в жанрі малих форм.

У науковій літературі крім терміна «балетмейстер» широко використовують поняття «хореограф». Іноді ці слова вживаються як синоніми, проте обидва ці терміни стосуються професій у сфері танцювального мистецтва, але мають різне смислове та функціональне наповнення. Л. Пацунова вказує на те, що первинне значення слова «хореографія» виражало процес запису танцю, тому хореографом вважалася людина, яка записує танець і ця професія існувала ще до появи відеозаписів багато років тому [4, с. 114]. Проте, як зазначає авторка, з середини XIX ст. це слово набуло дещо іншого значення, бо використовувалось на позначення мистецтва створення танцю, балету, поєднання з музикою, акторською майстерністю [там само]. Іншими словами хореограф – це митець, який працює над

створенням різних **танцювальних композицій**, тобто **вигадує, компонує та структурує рухи**, формує загальний танцювальний образ. Такий фахівець спроможний працювати **в різних видах і жанрах, а саме** від вуличного танцю до сучасної естрадної постановки, народної хореографії тощо.

О. Енська, А. Максименко, І. Ткаченко акцентують увагу на те, що «балетмейстер» варто розглядати як **професійний термін**, що зазвичай використовується в **академічній та театральній сфері** (балет, опера, театр, драматичні вистави) [5, с. 58]. Автори також зауважують, що балетмейстер – це **фахівець**, який не просто створює танець, а **керує всім процесом сценічної реалізації постановки**. З іншого боку балетмейстер може розглядатися як хореограф, але хореограф – це не завжди балетмейстер. Детальніше розглянемо специфічні особливості цих схожих між собою понять. З цією метою побудуємо порівняльну таблицю 1.

На нашу думку, до особистісних якостей балетмейстера також можна віднести лідерські якості (авторитет, упевненість, здатність надихати, вести за собою колектив); **прагнення до саморозвитку** (систематичне поглиблення знань, вивчення нових трендів, удосконалення власного стилю); емоційна чутливість (здатність тонко відчувати емоцію, настрій, атмосферу, яку потрібно передати у постановці); виразність тіла, постави й обличчя; наявність чудової зорової пам'яті; розвинені комунікаційні навички (уміння доносити свою ідею до виконавців, налагоджувати роботу в колективі, вести репетиційний процес, ефективно співпрацювати з танцівниками, музикантами, художниками).

Критерій	**Хореограф**	**Балетмейстер**
Рівень використання	Загальний термін	Професійна спеціалізація
Сфера діяльності	Усі напрямки хореографії	Театральна сцена, балет, оперні постановки
Основна функція	Створення танцю, композиції	Повна постановка вистави
Місце роботи	Студії, школи, шоу, проєкти	Театри, балетні трупи, академії

Табл. 1. Порівняльна характеристики понять «хореограф» та «балетмейстер»

Отже, балетмейстер – це не просто професійний хореограф, який створює танцювальні номери, а й ідейно-творчий керівник колективу, який організовує й керує постановкою хореографічних постановок або повноцінних хореографічних вистав у театрах, балетних трупах, ансамблях. Балетмейстеру характерна ціла низка особистих та професійних якостей, що визначають справжнього майстра сцени.

Список використаних джерел:

1. Словник української мови. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80 (дата звернення: 20.04.2026).
2. Попович А. Б., Кундис Р. Ю., Тарасюк О. В. Взаємозв'язок балетмейстера з художником та композитором під час створення хореографічного твору. Молодий вчений. 2020. /No11 (87). С. 72–75.
3. Бугасць Н. А., Пінчук О. І., Пінчук С. І. Мистецтво балетмейстера: навчально-методичний посібник. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2012. 172с.
4. Пацунова Л. К. Робота балетмейстера над створенням репертуару в хореографічному колективі. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2017. Випуск 59. С. 113–119.
5. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.

Бобух Валерія
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Гонца Федір
ORCID: 0000-0003-1184-1676
старший викладач кафедри,
образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПОСЛІДОВНІСТЬ СТВОРЕННЯ 3D-МОДЕЛІ КНЯГИНІ ОЛЬГИ У BLENDER

Тривимірне моделювання історичних персонажів є одним із актуальних напрямів на перетині цифрових технологій та культурної спадщини. Дипломна робота присвячена створенню серії 3D-скульптур чотирьох видатних жіночих постатей: Анни Ярославни, Ядвіги Анжуйської, Княгині

Ольги та Єфросинії Полоцької, які будуть реалізовані у вигляді фізичних об'єктів методом 3D-друку. У межах цих тез розглядається послідовність роботи над моделлю Княгині Ольги — першої правительки Київської Русі, яка прийняла хрещення. Робота над моделлю розпочалася з ґрунтовного вивчення біографії та характеру персонажа, адже розуміння особистості є необхідною умовою для правдивого відтворення зовнішності, пластики пози та виразу обличчя. Основними джерелами для формування візуального образу слугували іконописні зображення Ольги зі храмів України, монументальна скульптура — зокрема відомий пам'ятник у Києві, — а також хронікальні мініатюри давньоруської доби та матеріали мистецьких платформ. Оскільки достовірних прижиттєвих портретів Княгині не існує, частину образу було відтворено на основі авторської інтерпретації з урахуванням реалій X століття: традиційного давньоруського жіночого вбрання, характерних прикрас та атрибутів правительки. Особлива увага приділялася символіці — хрест на намисті відображає роль Ольги як першої охрещеної правительки Київської Русі, а обереги та прикраси відповідають матеріальній культурі доби.







Рис. 1. Скульптинг обличчя, базовий меш. Рис. 2. Середній план, деталізація прикрас. Рис. 3. Фінальна візуалізація.

Моделювання виконувалося у програмі Blender із використанням інструментів скульптингу (Sculpt Mode) та проходило в декілька послідовних етапів. Спочатку було створено базовий меш — геометричну основу, що задає загальні пропорції тіла та є фундаментом для подальшої роботи.

Після цього виконувався скульптинг окремих частин тіла: рук, ніг, уточнення анатомічних форм та опрацювання обличчя — рис, міміки спокою та гідності, що відображає характер правительки. Одяг (плащ-корзно, сукня, хустка-убрус) створювався методом полігонального моделювання поверх тіла як окремі об'єкти з подальшим налаштуванням форми та складок.

На наступному етапі додавалися дрібні деталі: намисто з кількох рядів бус, хрест-енколпіон, сережки-колти, браслети, пояс із пряжкою та орнаментальні прикраси на голові. Кожен елемент моделювався окремо з урахуванням автентики доби. Після деталізації було налаштовано скелетну арматуру та виконано позування — обрана сидяча поза зі складеними на колінах руками підкреслює образ мудрої та спокійної правительки. Фінальна візуалізація виконувалася за допомогою рушія Cycles із нейтральним сірим матеріалом (clay render), що дозволяє оцінити якість геометрії та форму скульптури. Оскільки модель призначена для 3D-друку, текстурування на цьому етапі не проводилось.

Однією з ключових складностей проекту є відсутність прижиттєвих зображень персонажа, що вимагає поєднання іконографічного дослідження з авторською художньою інтерпретацією. Робота над Княгинею Ольгою велась у тому числі в рамках курсової роботи попереднього навчального року, що дозволило накопичити досвід та вдосконалити техніку скульптингу. Специфіка завдання — підготовка моделі до 3D-друку — накладає особливі технічні вимоги: правильна топологія мешу, закрита геометрія (waterproof mesh), дотримання мінімальних товщин деталей, що є принциповою відмінністю від моделей, призначених виключно для екранної візуалізації.

Таким чином, описана послідовність — від збору іконографічних референсів до фінального рендеру — демонструє комплексний підхід до створення 3D-скульптури на основі обмеженої кількості історичних джерел. Метою дослідження було розробити технічно коректну та художньо виразну модель. Результатом роботи є скульптурний портрет Княгині Ольги, що відображає її як державного діяча, символ прийняття християнства та захисницю Київської Русі.

Список використаних джерел:

1. Качковська Я. Помстилася за чоловіка та прийняла християнство: що варто знати про княгиню Ольгу. Суспільне. Культура. URL: https://suspilne.media/culture/786891-p

omstilasa-za-colovika-ta-prijnala-hristianstvo-so-varto-znati-pro-knaginu-olgu/ (дата звернення: 20.04.2026).
2. Горський В. С. Святі Київської Русі. URL: http://hram.in.ua/biblioteka/sviati-rusy-ukrainy/73-book73 (дата звернення: 20.04.2026).
3. Blender для 3D-друку: як створювати високодеталізовані 3D-моделі за допомогою Blender та Meshy AI. Meshy. URL: https://www.meshy.ai/uk/blog/blender-3d-printing (дата звернення: 20.04.2026).

Бондар Вікторія
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси
zaminy

ДЕКОРАТИВНИЙ ЖИВОПИС ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ

Декоративний живопис — це одна з найцікавіших і найважливіших частин навчання в художній школі. Його історія дуже давня: від перших первісних орнаментів і середньовічних вітражів до сміливих експериментів художників-модерністів XX століття. Головна особливість декоративного мистецтва в тому, що воно не копіює реальність, а змінює її. Тут ми свідомо відмовляємося від звичного об'єму та світлотіні на користь пласкої форми, чіткого контуру і чистих локальних кольорів. Це допомагає зробити образ узагальненим, виразним і символічним [3].

Чудовим орієнтиром для учнів у цьому стилі є творчість Густава Клімта. Його картини — це ідеальний приклад того, як можна гармонійно поєднати реалістичні фігури з яскравою орнаментальністю та стилізацією. Також під час навчання важливо приділити увагу колірній гармонії та символіці. Діти мають зрозуміти, що колір у декоративному живописі — це не просто зафарбовування площини, а потужний інструмент, який створює настрій і передає внутрішні емоції автора.

Окреме місце у навчанні підлітків займає вивчення традицій українського народного розпису. Коли ми показуємо учням роботи Марії Примаченко чи петриківських майстрів, вони бачать зовсім інший світ. Це світ, де реальні тварини чи квіти перетворюються на казкові образи завдяки фантазії автора [1]. Народне мистецтво за своєю природою є суто декоративним, тому воно дуже близьке підліткам. На таких прикладах дітям

простіше пояснити, як працює ритм, чому симетрія робить роботу гармонійною і як звичайні крапки або риски поверх фарби додають картині завершеності. Під час практичних занять найкраще використовувати гуаш. Ця фарба ідеально підходить для декоративного живопису, бо вона щільна, матова і дозволяє робити рівні колористичні плями. Коли підлітки працюють великими кольоровими площинами, вони вчаться бачити картину цілісно, а не ділити її на дрібні шматочки. Підлітки перестають переживати через те, що їхній малюнок не схожий на фотографію. Вони починають отримувати задоволення від самого процесу стилізації, сміливо експериментують із колоритом і формою. У результаті ми отримуємо не просто акуратно виконане завдання, а живу творчу роботу, де видно індивідуальність кожного учня. Саме це і є головною метою естетичного виховання в художній школі.

Якщо говорити про роботу з підлітками (учнями середніх класів), то тут потрібен особливий педагогічний підхід. Саме в цьому віці в дітей активно розвивається абстрактне мислення, їм хочеться самовираження, тому декоративна композиція підходить їм ідеально. Щоб навчання було успішним, важливо дотримуватися чіткої послідовності завдань: починати з пошукових ескізів, розробляти схему стилізації й лише потім переходити до чистового виконання роботи.

Звісно, основою цього процесу є грамотно складений план-конспект уроку. Він допомагає вчителю тримати структуру і заздалегідь підготуватися до типових проблем. Наприклад, діти часто бояться відійти від реалістичного змальовування, починають занадто дрібнити деталі або втрачають баланс у композиції. Конспект дозволяє вчасно підібрати правильні підказки й спрямувати учня.

Найкращий спосіб перевірити, чи працює обрана методика — провести відкритий урок з подальшим аналізом. Педагогічний розбір такого заняття показує, як діти зрозуміли тему, чи навчилися вони стилізувати форми та мислити нестандартно. Самі ж дитячі роботи варто оцінювати комплексно. Тут потрібно зважати як на творчу складову (оригінальність ідеї, композицію, гармонію кольорів), так і на акуратність та технічну якість виконання [2].

Створення декоративної композиції — це потужний поштовх для розвитку творчої уяви та художнього мислення підлітків. Такий живопис

вчить дітей не просто пасивно копіювати натуру, а творчо переосмислювати її, сміливо шукати нові форми та колорити. Зрештою, це допомагає учням знайти власний художній почерк, розвиває гарний естетичний смак і закладає міцну базу для їхньої подальшої творчості.

Науковий керівник:
художниця, викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
Бачуріна Руслана

Список використаних джерел:

1. Бойченко В. Короткий огляд художніх робіт Марії Примаченко з фондової колекції НМНАПУ. Національний музей народної архітектури та побуту України. URL: https://pyrohiv.com/upload/product/1736985600/file_67895adb4dc5e.pdf
2. Організація колективної роботи учнів на уроках образотворчого мистецтва.
3. Вікові особливості організації : навч.-метод. матеріали / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. URL: https://studfile.net/preview/5601405/page:8/
4. Яремків М. Композиція: творчі основи зображення : навч. посіб. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. С. 38–42.

Буценко Яна
студентка А4 Середня освіта (А4.021 Англійська мова та зарубіжна література),
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МУЗЕЙ У ДОБУ ПОСТПАМ'ЯТІ: МІЖ ПРОСТОРОМ ДОСВІДУ ТА ЦИФРОВОЮ ІЛЮЗІЄЮ ПРИСУТНОСТІ

У XXI столітті, коли цифрові технології стрімко трансформують способи збереження та передачі культурного досвіду, питання про актуальність художніх музеїв набуває нового звучання. Віртуальні галереї, онлайн-архіви, цифрові реконструкції творів мистецтва створюють ілюзію доступності та безпосередньої присутності, нібито знімаючи потребу у фізичному відвідуванні музею. Однак саме в цьому контексті музей як інституція не лише не втрачає значення, а й набуває нової функції – стає унікальним «місцем пам'яті», що протистоїть розпорошенню досвіду в цифровому середовищі.

Французький історик П'єр Нора у своїй концепції «місць пам'яті» наголошує, «що такі місця виникають тоді, коли жива пам'ять слабшає і суспільство потребує матеріальних або символічних форм її закріплення»

[1]. Музей у цьому сенсі є не просто сховищем артефактів, а простором, де пам'ять набуває тілесності. Картина, скульптура чи інсталяція в музеї — це не лише візуальний об'єкт, а свідчення часу, історичного досвіду, культурного контексту.

У цифрову епоху пам'ять дедалі більше медіалізується. Фото, відео, тексти існують у форматі нескінченного потоку інформації, що легко відтворюється, але так само легко зникає у надлишку даних. Як зазначає Жак Дерріда, «архів завжди пов'язаний не лише із збереженням, а й із владою інтерпретації та забуття» [5]. У цьому сенсі цифрова пам'ять є парадоксальною: вона водночас всеохопна і нестійка. Саме тому фізичний музей стає простором опору цій ефемерності. Він забезпечує не лише збереження, а й уповільнення – можливість зосередженого сприйняття, яке майже неможливе в умовах цифрової фрагментації.

Американська дослідниця Маріанна Гірш вводить поняття «постпам'яті», описуючи досвід поколінь, «які не пережили травматичних подій безпосередньо, але успадкували їх через культурні наративи, образи та розповіді» [3]. У сучасному світі постпам'ять стає домінантною формою колективного досвіду. Ми «пам'ятаємо» те, чого не переживали, – через фотографії, мистецтво, кіно, музеї. У цьому сенсі музей відіграє ключову роль як медіатор між минулим і сучасністю: він не лише репрезентує події, а формує спосіб їхнього переживання.

Чи можна сказати, що сучасний світ уже повністю перейшов у простір постпам'яті? Частково – так. Більшість історичних подій ми знаємо опосередковано. Проте це не означає, що «місця пам'яті» втратили значення. Навпаки, у ситуації постпам'яті вони стають ще важливішими, адже саме тут відбувається «заземлення» абстрактного знання. Як підкреслює Вальтер Беньямін, «оригінальний твір мистецтва має «ауру» — унікальну присутність у часі та просторі, яку неможливо повністю відтворити технічними засобами» [4]. Саме ця «аура» робить музейний досвід незамінним.

Особливого значення це набуває у контексті сучасної культури пам'яті, зокрема в умовах суспільних потрясінь і воєн. Художні музеї та виставкові простори стають місцями, де відбувається осмислення травматичного досвіду, формування колективної ідентичності та переосмислення історії. У цьому випадку музей виконує не лише естетичну, а й етичну функцію: він допомагає суспільству говорити про складні теми, зберігати пам'ять і водночас формувати майбутнє.

Водночас не кожен музей автоматично стає «місцем пам'яті» у сенсі Нори. Таким місцем є той музей, який викликає емоційний відгук, сприяє рефлексії та інтегрує індивідуальний досвід у колективний наратив. Важливою є не лише наявність експонатів, а спосіб їхньої інтерпретації, кураторська концепція, взаємодія з відвідувачем.

Таким чином, у XXI столітті художній музей не втрачає своєї актуальності, а трансформується у відповідь на виклики цифрової епохи. Він стає простором, де пам'ять набуває форми, де постпам'ять перетворюється на досвід, а культура – на живий процес осмислення. У світі, де інформація надмірна, а увага розсіяна, музей залишається одним із небагатьох місць, де можливе глибоке переживання часу.

Отже, музей у XXI столітті є не пережитком минулого, а необхідною умовою культурного існування. Він виконує функцію «якоря пам'яті», що утримує зв'язок між поколіннями, між досвідом і його репрезентацією. І саме в цьому — його незамінна роль у сучасному світі.

Список використаних джерел:

1. П'єр Нора П. Між пам'яттю та історією: проблематика місць пам'яті // Representations. 1989. /No 26. С. 7–24.
2. Nora P. Les Lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1984–1992. 3. Маріанна Гірш M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012. 4. Вальтер Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності. 1936.
3. Жак Дерріда Ж. Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Гайдамака Богдан
ORCID: 0009-0003-6640-6812
здобувач 1 курсу магістратури,
Психологічного факультету,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПИСЬМОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ НИЩЕННЯ КУЛЬТУРИ ПАМ'ЯТІ

В історії сучасної України письмове мистецтво є одним із фундаментальних видів творчості, поряд з образотворчим та аудіовізуальним,

однак, на відміну від них, воно є складнішим за своєю структурою та способом сприйняття, через що стає особливо цінним в історичному контексті. Художня література нерозривно пов'язана з процесом читання, що, своєю чергою, потребує задіяння уваги, пам'яті та мислення значно більше, ніж перегляд кінострічки чи споглядання картини. Адже герої, події та місця їх розгортання уявляються особою через призму її життєвого досвіду, когнітивних, характерологічних та культурних особливостей, що робить цей процес інтерпретації написаного суто індивідуальним для кожного читача. Використовуючи образи, смисли та художні прийоми, письмове мистецтво здатне як до акумуляції народного досвіду, так і до його трансляції, що робить художню літературу своєрідним резервом національної мудрості та цінностей.

Зважаючи на стан, у якому перебуває Україна сьогодні, що характеризується масовими заборонами та знищенням об'єктів письмового мистецтва з боку ворога на тимчасово окупованих територіях нашої держави, необхідно розглядати художню літературу не лише як культурний елемент, а й як інструмент формування та збереження національної ідентичності, що зараз є особливо актуальним.

На цінності письмового мистецтва як елемента соціальних технологій акцентував увагу французький психолог Г. Лебон у своїй роботі «Психологія народів та мас» [2], характеризуючи літературу як інструмент формування суспільної думки, що забезпечує несвідоме сприйняття ідей та сенсів особою через використання емоційних образів, оперування словесними конструкціями та художніми прийомами. В контексті народної культури письмове мистецтво, як і інші його види, є своєрідним дзеркалом душі нації — сукупністю її досвіду, традицій, когнітивних установок та звичок, що передаються із покоління в покоління. Яскравим прикладом концепції Лебона є поема І. П. Котляревського «Енеїда» [1], в якій описані культурологічні особливості українців, політичні та суспільні події того часу у вигляді сатири, а також традиційні страви та напої.

З огляду на перші прояви української літературної самостійності, що пов'язані як із висвітленням культурологічних особливостей, так і з маніфестацією української мови як окремої від російської, закономірним є введення перших заборон та знищення об'єктів писемного мистецтва, що почалися ще в Російській імперії і продовжилися в Радянському Союзі. Найвідомішими серед них є: «Валуєвський циркуляр» 1863 р., «Емський

указ» 1876 р. та фізична ліквідація письменників і діячів культури у 1930-х – 1980-х рр.

Процес знищення пам'яті отримав у Давньому Римі назву damnatio memoriae, що в перекладі означає «прокляття пам'яті», тобто офіційне рішення сенату про знищення будь-якої згадки про людину. Це не просто деструктивний акт, а дія, спрямована на викреслення імені знищеного з історії. В Україні відповідником терміна «прокляття пам'яті» є «Розстріляне відродження» — поняття, введене українським публіцистом Ю. Лаврієнком в однойменній антології творів українських письменників. «Розстріляне відродження» як творчий феномен української нації є парадоксальним у сприйнятті цього терміна та його ідеологічного змісту. З одного боку, він слугує назвою покоління українських діячів культури 1920-х — початку 1930-х років, що створило високохудожні твори в літературі, театрі та живописі, але було знищене сталінським тоталітарним режимом. З іншого боку, їхня фізична смерть не дорівнювала знищенню особистостей, які стояли за цими творами, що є співвідносним з описом «вічного революціонера» І. Франка.

У цьому контексті пам'ять як когнітивний процес є набагато складнішою частиною функціональної системи особистості, оскільки охоплює не лише досвід минулого та інтерпретацію поточного, а й формує контекст сприйняття майбутнього досвіду. Вона інтегрується у структуру особистості не лише через сприйняття дійсності, а й через зіставлення відповідностей, інтерпретацію та синтез поточного досвіду з раніше засвоєним, що знаходить відображення у словах видатного українського поета Максима Рильського: «Людина, яка не знає свого минулого, не має майбутнього». Згідно з концепцією *«lieux de mémoire»* французького історика П. Нора [3], література є одним із джерел вивчення народної пам'яті як єдності духовного та матеріального, що з часом і за волею народу стали символічними елементами спадщини національної пам'яті спільноти. Таким чином, письмове мистецтво виступає як резистентне до руйнації «місце пам'яті», на відміну від суто фізичних його видів. Це зумовлено, по-перше, дихотомією книги як об'єкта та екстерналізованої ідеї, по-друге — зручністю копіювання першоджерела, оскільки література є критичнішою до змісту, ніж до форми, порівняно з образотворчими видами мистецтва.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що письмове мистецтво є складним феноменом, який поєднує у собі досвід, сенси, образи та символи. Завдяки своїм унікальним якостям змогло не лише зберегтися

протягом століть системних утисків, а й стати фундаментом для зміцнення та розвитку української нації. Звернення до творів минулого, є не лише актом вшанування пам'яті, а й інвестицією у розвиток Української держави, оскільки своє майбутнє створюємо сьогодні. На підтвердження цього варто згадати слова німецького поета Г. Гейне: «Там. де сьогодні спалюють книжки, завтра спалюватимуть людей».

Список використаних джерел:

1. Котляревський І. П. Енеїда / худож.-іл. С. Якутович. Київ : Либідь, 2011. 352 с.
2. Лебон Г. Психологія народів та мас / пер. з фр. Г. Касьянова. Київ : Наш формат, 2021. 256 с.
3. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Рєпи. Київ : Кліо, 2014. 272 с.

Головко Вікторія
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

СИМВОЛІЗМ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ АФІШІ

Дизайн театрального плаката еволюціонує відповідно до змін соціокультурного контексту та візуальних трендів. Озирнувшись на десятиліття й століття театральних плакатів, можна помітити широкий рух від щільних куп тексту до стилізованих ілюстрацій, від сміливої простоти до глянцевого оформлення фотографій як засіб сучасного передання символів реалістичними зображеннями.[1] Це підтверджує роль театрального плакату як медіатора між театром та глядачем, що адаптується до технологічного прогресу та мінливих стандартів споживання візуального контенту.

Ключові риси символізму в сучасних афішах:

- Замість фото акторів використовують предмети, що слугують символом передання основного настрою вистави та її тему.
- Акцент роблять на формах чи силуетах, що дозволяє виділити головну ідею вистави.
- Колір як інструмент передачі настрою та емоційного коду постанови.

Афіша спонукає глядача до роздумів та виявлення головного задуму не лише вистави, а й самого автора повісті, а також привертає до себе увагу неординарним вирішенням представлення п'єси як такої. [2]

Сьогодні національні цінності набувають особливого значення, а модернізація української літературної класики стає дієвим інструментом залучення молоді до культурного середовища. Це сприяє популярізації художніх виставок, відкриттю галерей та актуалізації театральних постановок за мотивами творів українських класиків.

Сучасна молодь сприймає все більше інформації через візуальні чинники. Вони звикли до високої якості візуального контенту, тож класичні методи створення театральних афіш часто програють у боротьбі за увагу глядача. Використання глибоких символів та метафори як інструменти в сучасних театральних афішах дає змогу привернути увагу молоді, та розуміння важливості збереження та просування української літературної і мистецької спадщини. Візуальне переосмислення класики допомагає позбутися стереотипів, що це давно забуте минуле і дає усвідомити актуальність цих творів по сьогоднішній день.

Сучасні театральні афіші трансформують пряму інформацію на художній символ, використовуючи мінімалізм, метафори та цифрові ефекти для передачі сенсу чи теми вистави.

Сьогодні театральна афіша знову починає сприйматися як мистецтво. Якщо раніше вона часто обмежувалась лише постерами акторів та інформаційним текстом, то зараз фокус змістився на створення художньої атмосфери вистави. Важливою умовою якісного дизайну є співпраця художника з постановниками, що дає змогу візуально закодувати головні ідеї вистави та представити їх глядачеві.

Використання метафори в дизайні театральної афіші активізує когнітивну діяльність глядача. На відміну від прямої рекламної комунікації, метафоричний образ створює інтелектуальну загадку, розгадування якої приносить глядачеві естетичне задоволення. Це перетворює потенційного відвідувача з пасивного споживача до активного учасника творчого процесу.

Окрему роль у сучасних афішах відіграє акцидентна типографіка. Шрифт перестає бути просто носієм текстової інформації і перетворився на повноцінний графічний елемент, що володіє власною практикою та характером. У проектах, присвячених українській класиці, шрифтові рішення часто стають містком між традиційною каліграфією та сучасним цифровим мінімалізмом.

Отже сучасна театральна афіша – це не лише маркетинговий інструмент, а самостійний жанр що поєднує в собі літературознавство, глибокі

сенси та сучасний дизайн. Візуальна ревіталізація класичних творів через плакат дозволяє подолати дистанцію між поколіннями, презентуючи українську культуру як живу, прогресивну та конкурентноспроможну.

Список використаних джерел:

1. Williams H. National Theatre Posters: A new exhibition explores how to make the perfect theatre poster // The Standard. 2017. 5 Oct. URL: https://www.standard.co.uk/culture/theatre/national-theatre-posters-a-new-exhibition-explores-how-to-make-the-perfect-theatre-poster-a3648591.html (дата звернення: 11.04.2026).
2. Поліщук Б. «Щоби сценографія розвивалася – має бути двіж» // Український театр. 2025. URL: https://theatermag.com.ua/publication/208 (дата звернення: 11.04.2026).

Головченко Ангеліна
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МОНУМЕНТАЛЬНА СКУЛЬПТУРА В ЕКСТЕР'ЄРІ: КОМУНІКАЦІЯ КРІЗЬ ЧАС ТА ПОКОЛІННЯ

У сучасному світі використання скульптури в екстер'єрі є важливим напрямом розвитку, як в художньому так і в просторовому середовищі міста чи на громадських територіях. В XXI столітті скульптура – не просто як декоративний елемент, вона перетворюється у спосіб комунікації крізь час між поколіннями, може нести культурну цінність, традиційну так і передавати глибоку сенсову ідею чи задум. Вона активно використовується в архітектурному середовищі, формуючи естетичний образ територій та впливаючи на сприйняття історичної й національної спадщини. Особливого значення це набуває в Україні, де скульптура стає інструментом збереження культурної пам'яті, вираження національної ідентичності та осмислення сучасних соціокультурних процесів.

У контексті цього дослідження важливо розглянути різновиди скульптури в екстер'єрі для розуміння де їх краще використовувати і де вони будуть краще передавати посил.

До скульптури в екстер'єрі належать такі різновиди: монументальна, декоративна, садово – паркова, меморіальна, інтерактивна.

Монументальна скульптура в екстер'єрі використовується найчастіше для передання якогось ідеалістичного задуму, культурного чи політичного. В ідеалістичному напрямі вона втілює зміст ідеї чи певні цінності суспільства, в культурному – увіковічнює важливі історичні події чи створюється в пам'ять про якусь постать, а політичний наголошує на національній ідентичності народу.

Найчастіше декоративна скульптура в екстер'єрі використовується для створення акценту чи стилізації ландшафтного середовища, архітектури, створюючи індивідуальність простору.

Садово-паркова скульптура створює цікаве художнє оформлення ландшафтного простору роблячи акцент на якусь зону та сприяє її гармонізації з навколишнім середовищем.

Меморіальна скульптура – твір мистецтва, що увіковічнює пам'ять про видатних діячів та історичних постатей, вона буває як груповою скульптур, статуєю, погруддям, плитою з горельєфом чи барельєфом з написом та інше. Інтерактивна скульптура – вид мистецтва, що реагує на ту чи іншу взаємодію між глядачем та скульптурою, тобто рухи, голос, дотик за допомогою датчиків, які можуть бути як камери глибини, датчики руху, датчики тиску, мікрофони і таке інше.

У сучасному науковому світі є різні гіпотези щодо виникнення чи походження монументального мистецтва та формування національної культурної спадщини України залишається актуальним і потребує історико-культурного аналізу. Одним із найдавніших культурних витоків, що заклав основи розвитку художніх традицій на території України, є Трипільська культура, яка датується VII-VIII тисячоліттям до нашої ери. Проживали трипільці на таких сучасних територіях областей як: Черкаська, Київська, Кіровоградська, Полтавська частково, на цих територіях були найбільші поселення. Саме цей культурно-історичний період характеризується формуванням перших великих поселень, розвитком декоративно-ужиткового мистецтва, а також виникненням елементів монументальності у будівництві та художньому оформленні житлового простору. Археологічні дослідження свідчать, що найбільші поселення Трипільської культури займали площу до 450 гектарів і налічували близько 2 700 житлових споруд, що є унікальним явищем для тогочасної цивілізації. На сьогоднішній день археологами було досліджено лише незначну частину віднайдених поселень, десь 55 жител. Особливими

характерними ознаками господарської діяльності трипільського населення було тимчасове проживання на одній території, тимчасове це приблизно 70-100 років, після того як ґрунт виснажувався поселення переходило на інші землі.

У Трипільців був обряд поховання дому перед тим, як вирушати на нові території, це є дуже цінним джерелом інформації для істориків та археологів. Саме завдяки обпаленим решткам глини можна було зрозуміти розмір хати, її розташування та облаштування зсередини, часто на рештках згарища знаходили фрагменти керамічного посуду, сакральні культурні предмети, декоративні елементи, різні артефакти це свідчить про високий розвиток матеріальної та духовної культури поселення. Трипільська хата мала дерев'яний каркас, який мастили сумішшю глини з половою, стіни вкривали тонким шаром штукатурки змішаною з вохрою.

Зазвичай хата була двоповерховою, на першому поверсі була комора та місце де тримали різну домашню худобу, яка в холодну пору року давала додаткове опалення, а на другому поверсі було житлове приміщення де проживала родина. Піч була серцем хати і вона виконувала як сакральну так і функціональну роль. У землеробстві трипільці були дуже розвиненими, вони сіяли такі рослинні культури як: ячмінь, горох, сочевицю. Це надзвичайно унікальна культурна спадщина України та цікава знахідка для археологів та істориків для усього світу.

Отже, скульптура в екстер'єрі є важливим засобом формування художнього образу сучасного міського та громадського простору, що поєднує естетичну, культурну та комунікативну функції. Різновиди скульптури допоможуть організувати середовище в якому вона буде розміщена та допоможе акцентувати увагу на історичній спадщині, передасть соціокультурні цінності суспільства.

Аналіз історії Трипільської культури демонструє формування глибоких традиційних цінностей, культурного та художнього напрямку який характерний для неї, та який формує уявлення про життя тогочасного народу який був надзвичайно талановитий і це є підтвердженням для сучасних українців, що монументальне мистецтво формувалось з тих давніх часів і до сьогодення. Таким чином, використання скульптури в екстер'єрі є важливим інструментом збереження культурної пам'яті, формування національної ідентичності та розвитку структури сучасного архітектурно-просторового середовища.

Список використаних джерел:

1. Монументальна скульптура як висловлювання ідеології. Art Sculptor. URL: https://art-sculptor.com/ua/monumentalnaya-skulptura-kak-sredstvo-vyrazheniya-ideologii/ (дата звернення: 20.04.2026).
2. Трипільська культура. Зародження. УКРАЇНСЬКИЙ ІНТЕРЕС. URL: https://uain.press/interview/1304474-1304474 (дата звернення: 20.04.2026).

Гонца Федір
архітектор, старший викладач
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

3D-МОДЕЛЮВАННЯ У ПРОЄКТУВАННІ ОБ'ЄКТІВ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА: МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 023 ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Тривимірна комп'ютерна графіка у сучасній мистецькій практиці виступає і як самостійний вид творчості зі своєю естетикою — від цифрової скульптури й анімації до інтер'єрних візуалізацій, — і як складова традиційних технік: засіб проєктування мозаїк, вітражів, розписів, садово-паркової скульптури та пластики малих форм, а також спосіб виготовлення моделей для лиття й адитивного друку. Розвиток технологій FDM і SLA змінив статус цифрової моделі: вона стала безпосереднім етапом виробничого процесу, а не лише його візуалізацією.

Водночас у вищій мистецькій освіті курси комп'ютерного моделювання здебільшого будуються за технічною логікою (опанування програмного забезпечення) або за вузькоприкладною (3D для дизайну інтер'єрів, кіновиробництва, ігрової розробки). Для спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація така оптика недостатня: художник, що працює у площині монументального та декоративного мистецтва, потребує навички, що одночасно є самостійною творчою компетентністю і проєктним інструментом у традиційних матеріалах. Новизна запропонованого підходу полягає в описі наскрізної моделі, у якій цифрова модель у циклі підготовки бакалавра функціонує як самостійний

твір, інструмент проєктування монументального об'єкта та зразок для фізичної реалізації — з відповідним методичним забезпеченням цих трьох функцій у межах однієї освітньої програми.

Мета публікації — обґрунтувати методичні засади викладання 3D-моделювання для бакалаврів спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація з орієнтацією на специфіку монументального та декоративного мистецтва.

Серед сучасних програмних засобів тривимірного моделювання для мистецької освіти оптимальним є Blender. Професійні альтернативи мають суттєві обмеження: ZBrush орієнтований виключно на цифровий скульптинг і не охоплює полігонального моделювання, анімації та рендерингу у потрібному обсязі; Autodesk Maya та 3ds Max є галузевими стандартами у кіно- та ігровій індустрії, проте їхнє ліцензування навіть в академічному варіанті обмежене у часі й не передбачає легального використання у подальшій професійній діяльності випускника; Cinema 4D орієнтована переважно на моушн-дизайн, її ліцензія також платна. Blender — відкрите безкоштовне програмне забезпечення, що усуває фінансовий бар'єр і дає випускникові змогу легально застосовувати інструмент у професійній практиці. Його універсальність виявляється у поєднанні полігонального моделювання, скульптингу, процедурного моделювання через Geometry Nodes і розвиненої системи матеріалів у єдиному середовищі. Програма охоплює повний цикл — від моделювання до рендерингу й експорту у формати, придатні для 3D-друку, — тож здобувач реалізує задум без переходу між кількома продуктами.

В освітніх програмах спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького дисципліна викладається з урахуванням спеціалізації. Для здобувачів спеціалізації «Декоративне мистецтво» (023 ДМ) курс «Моделювання об'єктів у середовищі» розпочинається з другого року навчання як обов'язкова компонента; для спеціалізації «Образотворче мистецтво» (023 ОМ) — на третьому курсі, як обов'язкова або вибіркова залежно від освітньої траєкторії. Такий розподіл забезпечує готовність здобувача до використання цифрових інструментів на старших курсах, коли він обирає дисципліни монументального або декоративного спрямування або формулює тему кваліфікаційної роботи.

У результаті викладацької практики сформульовано чотири методичні засади, що забезпечують реалізацію інтегративної моделі.

По-перше, засада подвійної функціональності. Цифрова модель від початку розглядається і як самодостатній художній твір, і як проєктний інструмент. Здобувач сам обирає, на якому етапі завершується робота: чи це цифровий твір (рендер, анімований турнетейбл, інтерактивна презентація), чи етап на шляху до фізичної реалізації, чи проєктний документ у складі більшого монументального задуму.

По-друге, засада пропедевтичної паралелі з традиційними техніками. Освоєння Blender будується з опертям на вже сформовані у здобувача навички традиційної пластики: скульптинг подається через паралель із ліпленням, полігональне моделювання — через геометричну пропедевтику, робота з матеріалами — через передачу фактури каменю, металу, скла, кераміки. Це зменшує відчуття технологічного бар'єра і перекладає цифровий інструмент у звичну для художника мову.

По-третє, засада наскрізності цифрового й матеріального циклу. Наявність на кафедрі 3D-принтерів FDM та SLA дає змогу провести здобувача через повний ланцюг «задум — цифрова модель — фізичний об'єкт». FDM-друк застосовується для прототипів, макетів монументальних об'єктів, функціональних деталей та об'єктів середнього й великого розміру; здобувачі вчаться враховувати напрямок друку, розташування підтримок, мінімальну товщину стінок і особливості постобробки. SLA-друк забезпечує високу деталізацію, придатну для малих форм, ювелірних виробів і пластики з тонкими елементами. Окремий напрям — виготовлення моделей для ливарних форм: надруковану модель використовують як зразок для силіконової або гіпсової форми, що уможливлює тиражування у гіпсі, бетоні чи воску для подальшого лиття з металу. Цифрові технології у такий спосіб органічно вбудовуються у класичні скульптурні та ливарні практики.

По-четверте, засада міждисциплінарної співпраці викладачів. На старших курсах, коли здобувачі працюють над проєктами мозаїки, вітража, монументального живопису, садово-паркової скульптури або пластики малих форм, ефективне використання 3D-моделювання потребує взаємодії між фахівцем профільної дисципліни та викладачем цифрового моделювання: перший формулює художнє завдання й оцінює якість рішень, другий консультує щодо технічних прийомів. Ця взаємодія є не організаційною формальністю, а змістовим принципом, що запобігає розмежуванню «технічного» і «мистецького» в одному проєкті.

Інтеграція з монументальним та декоративним мистецтвом має специфіку, зумовлену характером завдань. У проєктуванні садово-паркової скульптури Blender дає змогу моделювати об'єкт у контексті ландшафту, створювати візуалізації у різних умовах освітлення та аналізувати композицію з ракурсів, близьких до реального сприйняття глядача. Для панно тривимірне середовище допомагає оцінити кольорові співвідношення з урахуванням масштабу й відстані огляду, а можливість розгорнути криволінійну поверхню у площину спрощує перенесення ескізу на складні архітектурні форми. У проєктуванні вітражів особливу цінність має моделювання проходження світла крізь кольорове скло. Для пластики малих форм цифровий скульптинг уможливлює швидкий пошук форми, варіювання пропорцій і збереження проміжних версій — того, що у роботі з глиною недосяжне; готова модель далі може залишитися цифровим твором, стати надрукованим виробом або слугувати зразком для форми під лиття.

3D-моделювання у підготовці художника спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація доцільно вибудовувати навколо інтегративної моделі, за якої цифрова модель послідовно функціонує як самостійний твір, проєктний інструмент і зразок для фізичної реалізації. Реалізація цієї моделі спирається на чотири засади: подвійної функціональності, пропедевтичної паралелі з традиційними техніками, наскрізності цифрового й матеріального циклу, міждисциплінарної співпраці викладачів. Оптимальним програмним середовищем для такої моделі є Blender — як через безкоштовність та легальну доступність для випускника, так і через охоплення повного циклу роботи з тривимірним контентом. Наявність технологій FDM- і SLA-друку на кафедрі замикає навчальний ланцюг від цифрового задуму до матеріальної реалізації у матеріалах монументального та декоративного мистецтва. Перспективи подальших розвідок — розробка методичного забезпечення окремих напрямів (анімація, візуалізація монументальних об'єктів у середовищі), дослідження потенціалу процедурного моделювання для орнаментальних композицій та можливостей доповненої реальності у презентації проєктів.

Список використаних джерел:

1. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти : наказ М-ва освіти і науки України від 24.05.2019 №726. URL: https://mon.gov.ua/npa/pro-zatverdzhennia-standartu-vyshchoi-osvity-za-spetsialnisti

u-023-obrazotvorche-mystetstvo-dekoratyvne-mystetstvo-restavratsiia-dlia-pershoho-bakalavrskoho-rivnia-vyshchoi-osvity (дата звернення: 21.04.2026).
2. Pichkur M. O., Poluden L. I., Demchenko I. I., Sotska H. I. Digital footprints monitoring of higher art education applicants training. Information Technologies and Learning Tools. 2023. Vol. 94, №2. P. 128–149. DOI: 10.33407/itlt.v94i2.5205.
3. Барановська І. Г., Барановський Д. М. Впровадження технологій 3D-моделювання в освітній процес підготовки здобувачів технічних та мистецьких спеціальностей. Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету. 2024. №17. С. 1–17. DOI: 10.28925/2414-0325.2024.171.
4. Цирульник С. М., Марцева Л. А., Марцев О. М. 3D-друк: від ідеї до фізичної моделі. Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету. 2025. №19. С. 241–254. DOI: 10.28925/2414-0325.2025.1916.
5. Лотошинська Н. Д., Ізонін І. В. Технології 3D-моделювання в програмному середовищі 3ds Max з дисципліни «3D-графіка» : навч. посіб. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2020. 214 с.

Гостяєва Кароліна
ORCID: 0009-0009-7033-1108
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ НА ПРИКЛАДІ СТВОРЕННЯ ДЕКОРАТИВНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У ТЕХНІЦІ «БАТИК»

Сучасний розвиток мистецької освіти вимагає нових підходів до формування художньої майстерності учнів, орієнтованих не лише на засвоєння технічних навичок, а й на розвиток творчого потенціалу, естетичного мислення та здатності до самовираження. У цьому контексті особливої актуальності набуває звернення до декоративно-прикладного мистецтва як важливого засобу художнього виховання [3].

Однією з ефективних технік, що поєднує традиційні та сучасні підходи до створення художнього образу, є «батик» — мистецтво розпису тканини. Його унікальність полягає у можливості поєднання кольору, лінії та фактури, що відкриває широкі перспективи для розвитку творчих здібностей учнів. Використання батику в освітньому процесі сприяє формуванню художнього мислення, колористичної культури та індивідуального стилю[2].

Актуальність звернення до декоративної композиції у техніці «батик» у навчальному процесі мистецької школи зумовлена потребою оновлення змісту художньої освіти та впровадження ефективних методів розвитку творчого потенціалу учнів. Використання цієї техніки сприяє гармонійному поєднанню теоретичних знань і практичної діяльності, формуванню цілісного художнього мислення та підвищенню рівня естетичної культури. Таким чином, «батик» постає не лише як традиційний вид декоративно-прикладного мистецтва, а й як дієвий засіб формування художньої майстерності в умовах сучасної мистецької освіти [3].

«Батик» як вид художнього розпису тканини має глибоке історичне коріння та багатий виражальний потенціал. Його специфіка полягає у використанні резервуючих матеріалів (воску або спеціальних контурів. резерву), що дозволяє створювати складні орнаментальні та живописні композиції. Саме ця техніка відкриває широкі можливості для розвитку уяви, експериментування з кольором та фактурою, що є важливими складовими художньої майстерності. Крім того, «батик» розвиває творчу індивідуальність, оскільки кожна робота є унікальною і передбачає авторське бачення. Не менш важливим є виховний аспект: ознайомлення з батиком сприяє розумінню культурних традицій різних народів, формує повагу до декоративно-прикладного мистецтва та його ролі в історії культури. Водночас інтеграція цієї техніки у навчальний процес забезпечує поєднання теорії та практики, що робить мистецьку освіту більш цілісною та ефективною [1].

Процес створення декоративної композиції в техніці батик є багатоступеневим і включає як аналітичний, так і практичний етапи. На початковому етапі учні ознайомлюються з основами композиції: принципами рівноваги, ритму, симетрії, контрасту та гармонії. Важливим є формування вміння бачити цілісність художнього образу, розуміти взаємозв'язок елементів та їх роль у створенні композиції. Саме декоративна композиція дозволяє узагальнювати форму, стилізувати природні мотиви та трансформувати їх у художній образ.

Наступним етапом є робота з кольором, яка в техніці батик відіграє провідну роль. Учні навчаються поєднувати кольори, відчувати їхню взаємодію, створювати гармонійні або контрастні колористичні рішення. Завдяки особливостям техніки, де фарба взаємодіє з тканиною, формується розуміння прозорості, насиченості та глибини кольору. Це сприяє розвитку колористичного мислення та естетичного смаку.

Практична діяльність у техніці «батик» також розвиває технічні навички та охайність. Робота з матеріалами потребує точності, послідовності та уваги до деталей. Учні освоюють різні техніки — гарячий і холодний батик, що дозволяє їм експериментувати та обирати найбільш виразні засоби для реалізації власного задуму. Водночас процес створення роботи вимагає терпіння та зосередженості, що сприяє формуванню художньої дисципліни [3].

Особливо важливим є те, що батик сприяє розвитку творчої індивідуальності учнів. У процесі створення власної декоративної композиції кожен учень має можливість реалізувати свій задум, обрати тему, колірне рішення та стилістику. Це стимулює самовираження, формує впевненість у власних творчих можливостях та розвиває художній смак.

З педагогічної точки зору, використання техніки «батик» у навчальному процесі дозволяє інтегрувати різні види діяльності: теоретичне вивчення мистецтва, аналіз художніх творів та практичну творчу роботу. Такий комплексний підхід забезпечує глибше засвоєння матеріалу та формування цілісного художнього мислення. Крім того, «батик» є доступною та цікавою для учнів технікою, що підвищує мотивацію до навчання та активізує творчий процес.

Таким чином, створення декоративної композиції в техніці «батик» є ефективним засобом формування художньої майстерності учнів мистецької школи. Воно сприяє розвитку композиційного та колористичного мислення, формує технічні навички, естетичний смак і творчу індивідуальність. Поєднання традиційних прийомів із сучасними художніми підходами робить батик актуальним інструментом у системі мистецької освіти та відкриває широкі можливості для творчого розвитку учнів.

Отже, впровадження техніки батик у навчальний процес не лише збагачує зміст мистецької освіти, а й забезпечує ефективне формування художньої майстерності, що є важливою складовою професійного становлення майбутніх митців і педагогів.

Науковий керівник

викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кравчук Олеся

Список використаних джерел:

1. Батик. SKRYNIA. URL: https://skrynya.ua/article/259381 (дата звернення: 20.04.2026).

2. Кравцова Н.І. Історія розвитку у розпису у техніці Батик. URL: https://artvit.com.ua/blog/?pzvytok_rozpysu_u_tekhnytsi_batyk (дата звернення: 20.04.2026).
3. Касьян Т. К. Батик : навч.-метод. посіб. до вивчення курсу «Батик» із дисципліни «Декоративно-прикладне мистецтво» з практикумом у навч. майстернях для студ. IV курсів у галузі знань 0202 – Мистецтво за напрямом підготовки 6.020205 – Образотворче мистецтво. – Черкаси : Вид. від. ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. – 68 с. – URL: https://eprints.cdu.edu.ua/186/1/Касьян_Батик.pdf (дата звернення: 20.04.2026).

Гуляй Валентина
p zrj. здобувачка 1 курсу магістратури спеціальності D8,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ У ВИМІРІ КУЛЬТУРИ ПАМ'ЯТІ

У XXI столітті, яке нерідко називають епохою цифрового метамодерну, людство опинилося в умовах дивного парадоксу. Ми маємо безпрецедентний доступ до величезних масивів візуальної інформації: від віртуальних екскурсій Лувром до архівів світової спадщини, оцифрованих у надвисокій якості. Здавалося б, фізичний простір зі своїми чергами та географічною віддаленістю мав би поступитися комфорту цифрових платформ. Однак разом із цією доступністю приходить гостре усвідомлення крихкості історичних зв'язків і відчуття кризи автентичності. Дискусія про необхідність фізичних музеїв у сучасному світі перестає бути питанням логістики. Вона переходить у площину роздумів про етику, тілесність і наше право на доступ до «справжнього» минулого серед нескінченного потоку цифрових симуляцій.

По-перше сучасна епоха дедалі більше функціонує в умовах так званого простору постпам'яті, концепт якого сформульовано дослідницею Маріанною Гірш. У новітній реальності історичні події та минуле життя ми пізнаємо не через безпосередній обмін досвідом з очевидцями чи поколіннями, а переважно через низку вторинних медійних репрезентацій: архівні фотографії, фрагменти кінохроніки, цифрові зображення та відеоматеріали. Постпам'ять у цьому контексті слід розуміти як своєрідний досвід тих, хто безпосередньо не брав участі у минулих подіях і не бачив їх на власні очі, але для кого образи цих подій вплинули на формування світогляду та відчуття історичного спадку. У таких умовах межі між реальним досвідом і його віртуальною реконструкцією чи симуляцією стають дедалі менш чіткими. Особливого значення тут набуває віртуальний музей

– прогресивне явище, що, хоча й забезпечує зручний доступ до інформації і мистецьких творів, водночас поглиблює цю тенденцію. Мистецтво у цьому просторі трансформується у набір пікселів, які можна легко перегортати чи зовсім видаляти одним натисканням кнопки. Такий формат споживання культурного спадку сприяє утворенню феномена «пласкої» пам'яті – пам'яті, позбавленої глибини, контекстуального змісту та етичного осмислення.

По-друге фізичний художній музей у цьому контексті постає своєрідною протидією тимчасовості та мінливості сучасної епохи. Він функціонує як важливий простір спротиву ефемерності, виступаючи так званим «місцем пам'яті» відповідно до концепції П'єра Нора. Саме тут історія не лише затримується, але й матеріалізується, вимагаючи нашої участі, нашої безпосередньої присутності. Нора вказував на те, що суспільство звертається до створення таких місць, оскільки втратило органічне середовище пам'яті – те, в якому традиції могли б передаватися природним шляхом через взаємозв'язки поколінь. У сучасному глобалізованому просторі художній музей набуває значення своєрідного «якоря» ідентичності. Це середовище, яке дозволяє віддатися особливому ритуалу споглядання. Такий ритуал є унікальним і не піддається адаптації до цифрових інструментів, таких як екрани смартфонів чи інших гаджетів. Музейна територія та атмосфера мають здатність уповільнювати плин часу, створюючи умови для зосередженого роздуму і занурення у минуле. Вона відкриває можливість відчути себе поза диктатурою постійної миттєвості, яку так наполегливо утверджують соціальні медіа. Це місце, де контроверсія теперішнього моменту поступається більш масштабному відчуттю часової глибини.

По-третє головна цінність фізичного музею в наші дні полягає у його здатності нести онтологічну вагу. Вальтер Беньямін свого часу описав феномен «аури» мистецького твору – його унікальність у конкретному часі й просторі. Наприклад, цифрова репродукція «Герніки» Пікассо на екрані ніколи не зможе передати того самого враження, що й масштабне оригінальне полотно. У музейній залі ця картина буквально захоплює увагу глядача, домінуючи над простором та нагадуючи про глибину трагедії, яку вона відображає. Музей пропонує досвід відчуття «тут і зараз», який неможливо завантажити чи перенести. Це місце, де залучені не лише зір чи інтелект, а й відчуття масштабу, атмосфера тиші та спільного співпереживання.

Стоячи перед витвором мистецтва, ми торкаємося його фізичного зв'язку з минулим, відчуваємо, як воно протистоїть часу. У музеях мистецтво набуває тілесності – воно існує не лише для очей, а як щось відчутне й матеріальне. Саме тут постпам'ять, яка часто може здаватися відстороненою чи холодною, перетворюється на автентичний емоційний досвід. У таких просторах глядач змінює свою роль: він стає вже не пасивним споживачем контенту, а активним свідком. Матеріальність об'єкта створює певний етичний бар'єр і одночасно місток до сприйняття: ми усвідомлюємо, що цей артефакт пережив століття і тепер дивиться на нас із тією самою допитливістю, як і ми на нього.

У XXI столітті музеї виконують нову важливу роль – роль верифікатора істини. У світі, де штучний інтелект здатний створити будь-яке уявне «минуле», імітувати художні стилі або ж вигадати несправжню історичну подію, музей залишається оплотом автентичності. Кожен експонат тут має власну біографію: від рук майстра, які створили його, до стін галереї, яка зберегла його крізь війни, революції та реставрації.

У сучасних умовах українського контексту музеї набувають особливого значення як фортеці культурного спротиву. В умовах повномасштабної війни, коли ворог свідомо руйнує культурні надбання, збереження матеріальної спадщини стає актом боротьби. Цифрові копії в такій ситуації можуть слугувати тимчасовою альтернативою, але вони неспроможні замінити фізичну присутність оригіналів. Порожні рами евакуйованих картин чи сліди обстрілів на музейних стінах нагадують нам про «пам'ять втрати», яку важко ігнорувати. Музей перетворюється на простір, де закарбовується право нації на існування, підтверджуючи, що наша культура – це не просто цифровий архів, який можна стерти, а жива та матеріальна реальність. Вона зберігається доти, доки залишається хоча б один уцілілий артефакт.

Отже, художній музей в XXI столітті перестає бути просто сховищем антикваріату; він стає живою лабораторією людяності та самопізнання. Суть музеїв полягає не лише у збереженні предметів минулого, а й у плеканні нашої здатності залишатися людьми – створіннями із глибокими коренями, відкритими до емпатії та потребуючими реального свідчення своєї тривалості крізь час. Це простір свободи від тотальної цифровізації, де ми маємо унікальну можливість вступити в прямий діалог з історією, перетворюючи хаотичні уламки пам'яті на єдину, відчутну і непорушну мозаїку майбутнього, яке об'єднує нас усіх.

Список використаних джерел:

1. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. / Пер. з фр. А. Рєпи. К.: Кліо, 2014. 272 с.
2. Ассман А. Простори пам'яті. Форми та трансформації культурної пам'яті. / Пер. з нім. К. Дмитренко та ін. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
3. Гірш М. Покоління постпам'яті: письмо та візуальна культура після Голокосту. Нью-Йорк : Видавництво Колумбійського університету, 2012

Дорогокупля Юлія

ORCID: 0009-0008-8233-099X
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОГО ГУРТКА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ БАТИКУ ЯК ЗАСОБУ РЕАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ МЕТОДІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Історія батику має давнє походження і пов'язана з різними культурами світу. Найбільш поширеною є версія про його виникнення в Індонезії, зокрема на острові Ява, де ця техніка розвивалася протягом століть. Також подібні способи розпису тканини існували в Єгипті, Індії та Китаї ще з давніх часів.

У країнах Азії батик використовувався вже в період китайських династій Суй і Тан, а згодом був запозичений Японією. У Європі ця техніка поширилася лише у XX столітті.

В Україні батик набув популярності у 1960–х роках, зокрема завдяки розвитку художньої освіти та діяльності Львівська національна академія мистецтв. Після певного спаду в 1970–х роках інтерес до батика знову зріс у 80–х [1, с. 10].

Техніка «батик» має особливе місце серед інших видів декоративно-ужиткового мистецтва. Завдяки поєднанню унікальної технології роботи з тканиною та великої свободи в композиційному рішенні техніка «батик» дозволяє створювати оригінальні, яскраві та виразні твори, що підкреслюють індивідуальність митця. Термін «композиція» походить від латинського слова, що означає «складання, поєднання чогось» [2]. Створюючи художній твір, людина об'єднує елементи так, щоб вони утворювали гармонійне ціле.

Важливою складовою такого твору є композиція, яка забезпечує його цілісність і гармонію. Композиція розглядається як поєднання елементів у єдине ціле, де всі частини взаємопов'язані та підпорядковані головному елементу. Основними законами композиції є цілісність, пропорції, симетрія та асиметрія, а також ритм, який створює динаміку і впливає на емоційне сприйняття твору.

Важливу роль у техніці батика відіграє декоративна переробка, що полягає у стилізації форм і перетворенні реальних об'єктів на узагальнені художні образи. Це дозволяє митцю не лише відтворювати дійсність, а й творчо її переосмислювати. Серед основних виражальних засобів батика провідне місце займає колір, який формує настрій, колорит і загальний характер композиції. Не менш важливою є текстура, що створює різноманітні декоративні ефекти, а також форма, яка визначає взаємодію елементів і їх розташування в просторі.

У процесі створення батику як одного з видів декоративно-ужиткового мистецтва учні мистецького гуртка отримують комплексні знання та практичні навички, що сприяють розвитку їхніх творчих здібностей і художнього мислення. Робота в техніці батику поєднує теоретичне ознайомлення з основами композиції, кольорознавства та історії декоративного мистецтва з практичним опануванням різних способів розпису тканини.

Під час навчання учні опановують базові та більш складні види батику, зокрема гарячий, холодний та вільний розпис, що дозволяє поступово переходити від простих технічних вправ до створення повноцінних художніх композицій. Вони вчаться працювати з текстилем як з художньою основою, розуміти його властивості, ступінь вбирання фарби та вплив фактури на кінцевий результат.

Важливою складовою є підготовка тканини до розпису: учні знайомляться з процесом її очищення, натягування на раму та забезпечення рівномірного натягу, що є необхідною умовою для якісного виконання роботи. Також вони опановують роботу з художніми матеріалами — фарбами для тканини, резервами, пензлями та інструментами для нанесення воску у гарячому батіку. Окремо розглядаються особливості використання різних резервуючих засобів, їх вплив на чіткість контурів і характер зображення.

У процесі навчання значна увага приділяється розвитку композиційного мислення. Учні вчаться будувати цілісні художні образи, продумувати структуру майбутньої роботи, виділяти композиційний центр, організовувати простір та підпорядковувати всі елементи єдиній ідеї.

Вони засвоюють принципи роботи з ритмом, який допомагає створювати динаміку та повторюваність елементів, контрастом, що підсилює виразність зображення, а також гармонією кольорів, яка забезпечує цілісність і естетичну завершеність композиції. Завдяки такій діяльності учні не лише засвоюють технічні прийоми, а й розвивають уяву, художнє мислення, відчуття кольору та композиції, що робить батик ефективним засобом сучасної мистецької освіти.

Таким чином, у процесі навчання батику учні опановують різні техніки розпису тканини, набувають практичних навичок роботи з матеріалами та інструментами, а також вивчають основи композиції, кольору та декоративної стилізації. Це сприяє розвитку їхнього творчого мислення, уяви та художнього смаку.

Науковий керівник

викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кравчук Олеся

Список використаних джерел:

1. Касьян Т. К. Батик : навч.-метод. посіб. до вивчення курсу «Батик» із дисципліни «Декоративно-прикладне мистецтво» з практикумом у навч. майстернях для студ. IV курсів у галузі знань 0202 – Мистецтво за напрямом підготовки 6.020205 – Образотворче мистецтво. – Черкаси : Вид. від. ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. – 68 с. – URL: https://eprints.cdu.edu.ua/186/1/Касьян_Батик.pdf (дата звернення: 20.04.2026).
2. Мостовщикова Д. А. Теоретичні основи композиції в образотворчому мистецтві. URL: https://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/50-dvadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/467-teoretichni-osnovi-kompozitsiji-v-obrazotvorchomu-mistetstvi (дата звернення: 20.04.2026).

Дубровіна Ірина

кандидат педагогічних наук,
доцент, науковий співробітник, Київ,
Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського,
м. Київ

ПАТРІОТИЧНІ ОБРАЗИ ДЛЯ РЕПЕРТУАРУ БАНДУРИСТІВ НА СЛОВА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Поезія Олександра Олеся є одним із найбагатших джерел патріотичної образності в українській літературі, яка органічно співзвучна природі бандурного мистецтва. Поетичні твори Олександра Олеся в музиці

сучасних композиторів України» утворюють плідний пласт національної музичної культури, в якому слово поета стає каталізатором нових художніх рішень і жанрових синтезів. Метою пропонованих тез є збагачення репертуару сучасних бандуристів образами олесівської лірики — образи сонця-волі, національного гімну-молитви, туги й жертовності, мовчання Європи та лицарського братства.

Одним із найяскравіших утілень сонячної образності Олеся у бандурному репертуарі є «Гімн сонцю» Тетяни Лободи — сучасної української композиторки і виконавиці, що активно розвиває жанр авторської пісні у супроводі бандури. Поетичний текст побудований на зверненні до спільноти — братів, сестер — із закликом разом зустріти світанок.

Показово, що Олесь вписує бандуру і кобзу безпосередньо в поетичний текст — вони є не лише інструментами, а символами колективного пробудження і ритуального вітання сонця-волі. Це робить «Гімн сонцю» унікальним зразком, де поетичне слово і бандурне виконання утворюють семантично нерозривну єдність. Лобода будує музичну форму за принципом рефренного наростання: кожна строфа повертається до образу сонця на обрії, щоразу збагачуючи його новим голосом — спочатку братів, потім сестер з квітками, нарешті — кобзарів. Бандура у цьому контексті є і засобом виконання, і предметом тексту одночасно, що надає твору особливої автентичності.

Микола Гайворонський (1892–1949) — визначний діяч хорової культури українського зарубіжжя, репертуар якого для чоловічого хору є зразком поєднання народнопісенної традиції з академічним письмом. В основу твору «Живи, Україно» покладено вірш Олеся 1917 р. — написаний у переломний момент національно-визвольних змагань. Поет звертається до України не як до жертви, а як до живої, діяльної сили. Центральним образом другої і третьої строф є образ синів-захисників, що стоять на варті з шаблями і присягають ніколи не вкрити ганьбою бойовий прапор.

Григорій Верета (1918–1989) — один із засновників сучасної академічної школи бандурної композиції. Його звернення до патріотичних текстів Олеся породило низку камерних творів, кожен з яких розкриває окрему грань образної системи поета. Саме у жанрі камерно-інструментальної мініатюри для бандури слово Олеся отримує найбільш психологічно заглиблене прочитання, вільне від концертно-гімнової патетики.

«Тіні» (1908 р.) відтворють образ тіней — це духи полеглих, що закидають живим зраду і боягузтво: Драматургія вірша побудована на невпинному русі-втечі й неминучому поверненні голосу. Верета реалізує цей образ через флажолетну техніку бандури — примарне, дематеріалізоване звучання — на тлі важкої «крокованої» басової лінії фортепіано, що символізує невідворотний хід пам'яті та совісті.

«Ми плакали на цвинтарі, безсилі...» (1908) — елегія-реквієм, де образ цвинтаря стає простором національної катастрофи: потоптані знамена, зламані шаблі, зрада своїх. Верета будує форму на контрасті скорботної низхідної мелодики у першому розділі та піднесеного характеру у коді — такий драматургічний рух від суму до катарсису є типовим для думного жанру і органічно переосмислюється у камерному академічному форматі.

«Хай літають вітри...» є жанровим контрапунктом до попередніх творів: тут домінують образи нескореності, вогню і перемоги. Три строфи вибудовують наскрізну ідею: той, хто горить і рухається вперед, — незнищенний: Верета використовує тут токатну фактуру бандури — стрімкий перебір у високому регістрі, що асоціюється з вітром і польотом, — та широкі арпеджіо, що відтворюють образ стихійного, нездоланного руху.

Олег Підківка — сучасний бандурист-композитор, чия творчість осмислює реалії сьогодення крізь призму олесівської лірики. теми бездіяльності Заходу і самотності України перед лицем загрози у поезіях Олеся набувають у сучасних композиторів відкрито публіцистичного забарвлення, що свідчить про живу актуальність цих образів.

«Вояче-брате!» — балада про юнака-воїна, який, смертельно поранений, відмовляється зупинитися і мертвим летить на коні назустріч вогню.

Підківка обирає для цього тексту форму думи: сольний речитатив у супроводі бандури зі змінним метром, вільною агогікою і широкими мелодичними ходами. Образ мертвого вершника, що летить у бій, вписується в архетипний контекст козацького епосу і набуває в умовах сьогодення трагічної актуальності.

«Пам'ятай» («Європа мовчала», 22.08.1931) — вірш, написаний Олесем в еміграції, є документом гіркого досвіду: п'ять строф-звинувачень, об'єднаних рефреном. Кожна строфа фіксує новий вимір українського страждання — боротьбу, кров, ярмо, голод, загибель — і щоразу завершується тим самим. Особливої ваги набуває «Європа мовчала» (1931) — вірш,

що з болючою точністю описує ситуацію, яка повторюється в XXI ст. і перетворює Олеся з класика на сучасника. Музичне вирішення Підківки побудоване на контрасті: холодна, «застигла» гармонія фортепіано (образ мовчання Заходу) і схвильована, невгамовна мелодика бандури (голос народу, що кричить і не може докричатися).

«Як прекрасна царівна у казці старій» — вірш, де образ України переданий через казковий архетип сплячої царівни, заворожений злою мачухою, що чекає на лицаря-визволителя. Підківка використовує у фактурі бандури тремоло — образ голосіння і молитви у першій частині — та запальний перебір у фіналі, де образ лицаря-визволителя набуває рис реального, а не казкового героя. Твір замикає «образне коло» всього репертуарного блоку: від туги і жертви — через боротьбу — до неминучого визволення. Бандура — інструмент, що здавна є голосом народної пам'яті і болю, — виявляється ідеальним музичним відповідником олесівського слова: вона однаково природно передає і гімнове пробудження, і трагічний реквієм, і бойовий заклик, і пророче очікування визволення.

Таким чином, розглянуті твори для бандури на вірші Олександра Олеся свідчать про те, що патріотична лірика поета набула в умовах сьогодення нового, загостреного звучання. Поетичне слово збагачує вокальний репертуар, розвиваючи виконавські навички та ставлячи нові художні завдання.

Список використаних джерел:

1. Дубровіна І.В. Поетичні твори Олександра Олеся в музиці сучасних композиторів України. Література та культура Полісся. Вип. 113. Серія «Філологічні науки». /No 27 / головний ред. і упоряд. Н. І. Бойко. – Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. – 2025. – С. 192 –199.
2. Олесь О. Твори: у 2 т. / упор. Р. Радишевський. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії. 959 с.
3. Цуркан Ігор Лірика Олександра Олеся: поетика символізму: монографія / Ігор Цуркан; відп. ред. Р. Радишевський. К.: Талком, 2019. 400 с.

Дударева Дар'я
студентка 3-го курсу спеціальності 081 «Право»,
дННІ економіки і права,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ЕСТЕТИКА ЩАСТЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність теми естетики щастя в українському мистецтві зумовлена особливостями розвитку національної культури, в якій мистецтво

традиційно виступає не лише формою художнього вираження, а й засобом осмислення духовного досвіду, цінностей та світоглядних орієнтирів українського суспільства. В умовах сучасних соціокультурних трансформацій особливої значущості набуває аналіз того, як саме в українському мистецтві через художні образи репрезентується феномен щастя та яким чином він відображає національну специфіку сприйняття гармонії, краси та людського буття.

Осмислення естетики щастя в українському мистецтві потребує звернення до історії формування естетичної думки.

На межі XV–XVI століть, зокрема в інтелектуальному середовищі Острозької академії, простежується тенденція до підпорядкування естетичного виміру етичним і релігійним настановам. Подальший розвиток естетичної думки пов'язаний із діяльністю Києво-Могилянської академії, яка у XVII–XVIII століттях стала ключовим центром інтелектуального життя. У XIX – на початку XX століття естетична думка в Україні розвивається в контексті національного відродження [3, с. 58].

У контексті подальшого розвитку української культури поступово змінюється й розуміння ролі мистецтва: воно виходить за межі суто естетичної та починає виконувати ширші соціокультурні функції. Саме тому в наступні періоди акцент зміщується на його вплив на формування особистості та суспільних цінностей. Мистецтво здатне виступати потужним засобом формування та розвитку особистості. [2].

У сучасній українській культурі щастя не редукується до категорії задоволення. Воно інтерпретується як інтегративний феномен, що поєднує досвід свободи, любові, гідності та спільності. Важливо, що щастя розглядається не як кінцевий результат, а як процес, який реалізується у взаємодії між художнім твором і реципієнтом.

Поетична поема Лесі Українки «Contra spem spero!» демонструє, що щастя – це не безтурботний стан, а акт воління. Вона стверджує життя всупереч обставинам, перетворюючи художнє слово на життєствердну силу [5].

У живописі Катерини Білокур, наприклад у картині «Осінь» (1960), щастя відтворюється через деталізацію природних форм. Малими художніми елементами – кольором, ритмом, світлом – передається містична єдність людини і природи, де щастя розпізнається у найтонших моментах

буття. Творчість Катерини Білокур репрезентує естетику щастя як гармонійне переживання краси природи, де образ квітів постає втіленням життєствердної сили та духовної рівноваги [4].

У живописі Тараса Шевченка, зокрема в його пейзажах і побутових сценах, відчувається прагнення передати простоту життя, зв'язок людини з природою та внутрішню гідність особистості, що опосередковано формує уявлення про щастя як гармонію з навколишнім світом. У творчості Олександра Мурашка через емоційну виразність портретів і тонке використання кольору передається внутрішній стан людини, що можна інтерпретувати як відображення психологічного виміру щастя. Також у роботах Миколи Пимоненка, які зображують сцени повсякденного життя українського села, простежується ідея щастя як природного, органічного стану людини, пов'язаного з традиційним укладом життя, працею та родинними цінностями.

Українське мистецтво вирізняється такими рисами, як естетизм, природність, прагнення до гармонії та внутрішньої цілісності, що відображає особливості українського менталітету. У цьому контексті образ щастя постає не як статичний стан, а як процес постійного вдосконалення людиною простору навколо себе – як зовнішнього, так і внутрішнього. Саме через цю спрямованість на гармонізацію світу і себе українське мистецтво формує специфічне розуміння щастя як єдності краси, духовності та життєвої рівноваги.

Порушена проблематика свідчить, що в українському мистецтві щастя не існує як щось однозначне чи стабільне. Воно постійно змінюється разом із культурою, набуває нових смислів і проявляється через різні художні форми. Через це мистецтво стає не просто способом зображення реальності, а простором, у якому людина може зрозуміти себе, свій досвід і своє місце в світі.

Науковий керівник:

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Левчук Л. Т., Оніщенко О. І., Панченко В. І. Естетика. Київ: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
2. Мартиненко Л. Б., Гончарова О. В. Естетика мистецтва: навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти. Умань: ВПЦ «Візаві», 2019. 272 с.

3. Самрук Н. Катерина Білокур: мистецька заповідь / Kateryna Bilokur: An Artist's Creed. Київ: Родовід, 2010. 200 с.
4. Українка Л. Contra spem spero! 1890. 124 с.

Задніпровська Анна
студентка кафедри
освітнього менеджменту, артменеджменту і соціальної роботи,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Маслова Ірина
ORCID: 0000-0001-8647-7202
викладач кафедри освітнього менеджменту,
артменеджменту і соціальної роботи,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

СУЧАСНА ПРАКТИКА ТА ТЕНДЕНЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасний танець як форма мистецтва змінює обриси сучасної культури, зокрема за сприяння активного розвитку інформаційних, екранних, віртуальних технологій. Нині сучасний танець з його різноманітністю напрямків та стилів фактично став безпосереднім експериментальним простором для сучасної хореографічної практики, у рамках якої здійснюються не лише пошуки нових засобів та форм виразності танцювальної лексики (мови), а й органічного поєднання різних танцювальних стилів, жанрів з'являються інноваційні успішні синтези, змісти, які у свою чергу визначально впливають на розвиток світового хореографічного мистецтва. Ми схильні вважати, що сучасний танець – це насамперед своєчасна відповідь на появу нових віянь в культурі загалом та в хореографічному мистецтві зокрема. У зв'язку з цим, сучасний танець вимагає не лише особливих танцювальних підходів та рішень щодо виконання рухів, а й особливої уваги до індивідуальної особистості танцівника та специфічних методик викладання.

Синтезовані танцювальні форми сучасної хореографії більшість вчених розглядають як напрямки, що виникли в результаті поєднання різних танцювальних технік, стилів, культурних впливів та естетичних підходів. Їх особливість полягає в багатошаровості, відкритості до експериментів

та адаптивності до нових мистецьких ідей. Ці форми відображають дух часу, змінюючи традиційні уявлення про танець як вид мистецтва.

На думку А. Гоцалюк, синтезовані форми утворюються у межах різних видів хореографії, коли певні усталені традиційні види доповнюються новаторськими рухами, наприклад, соцреалістичний балет, постмодерний балет, естрадний танець, перформанс у танці [1, с. 282]. Наведемо також власні приклади синтезованих форм у сучасному танці, так, контемпорарі поєднує елементи модерн-танцю, класичного балету, йоги, імпровізації; модерн-джаз є прикладом синтезу джазового танцю з елементами модерну та класики; неокласичний напрямок танцю становить собою осучаснений класичний балет, збагачений інноваційними техніками та вільною побудовою композиції; ф'южн – це демонстрація вільного поєднання двох і більше танцювальних стилів в одному творі; street-contemporary характеризується злиттям контемпорарі та елементів вуличного танцю (hip-hop, krump, waacking тощо); цифровий та мультимедійний танець є поєднанням танцю з цифровими технологіями – відео, анімацією, VR/AR, проєкцією.

Зазаначимо також, що синтезовані форми або як їх ще називає С. Куценко інтеграційні форми – це «взаємопроникнення засобів різних видів мистецтв та соціальних форм (танцювальна аеробіка, фітнес, спортивний танець – рок-н-рол)» [2]. Автор власне імпровізацію відносить до інтеграційних форм, оскільки сутність імпровізації полягає в миттєвому створенні та виконанні танцювального фрагменту безпосередньо в момент виконання. Саме імпровізація виступає як спроба тут і зараз передати мистецькими засобами свої відчуття, думки, образи і переживання, швидко знайти для них доречну форму художнього втілення. Іншими словами, імпровізацію варто розглядати як творчість без попередньої підготовки, виконання в моменті, непередбачуваний розвиток творчого задуму.

Синтезовані форми сучасної хореографії яскраво проявляються також у форматі шоу, де танець слугує не лише мистецьким вираженням, а й потужним інструментом впливу на глядача. За спостереженнями дослідниці Д. Базела, для таких танцювальних форм характерні кілька ключових ознак: видовищність (ефектність візуального сприйняття), інтерактивність (взаємодія з глядачем), презентаційність (акцент на зовнішньому

враженні та стилі), маніпулятивність (використання хореографії як засобу впливу на емоції), маркетингова прагматичність (орієнтація на комерційний успіх та розкрутку), карнавальність (ігрова, театралізована природа дії), гедоністичність (зосередження на отриманні задоволення) та «зірковість» – не лише участь відомих особистостей, а й свідоме формування образу кумира, навколо якого формується глядацьке обожнення [3]. Водночас у шоу-програмі все частіше поєднуються різні жанри та стилі, створюючи так звані інтеграційні форми, які дозволяють розширити художні межі постановки. Одним із важливих складників таких шоу стає імпровізація, що надає динамічності та емоційної спонтанності виступу. В умовах постмодерного культурного простору синтезовані танцювальні форми демонструють не лише гнучкість у техніці, а й здатність адаптуватися до запитів сучасного суспільства, включаючи його розважальні, естетичні й комунікативні потреби.

А. Гоцалюк стверджує, що яскравим прикладом поліжанровості і застосування синтетично-інтеграційних танцювальних форм є рок- і фолькопер, зокрема й новітні трансформації цих жанрів у вигляді рок-фольк-опери-балети [4]. Автор також зазначає, що прикладом нинішнього поліжанрового (синтезованого) хореографічного мистецтва є й теп данс – «сучасна танцювальна дисципліна, американо-європейського походження яка сформувалась з певних танцювальних форм і технік афро-американського тепу, ірландської жиги, іспанського сапатео, російських дробушок у 1920–1970 рр.» [там само, с. 282]. Ще прикладами сучасних танців, які є синтезованими, однак фактично складають окремий жанр хореографії є: фанк, джайв, модерн джаз танець, імпровізація і контактна імпровізація, хіп-хоп танец тощо.

Сучасний хореограф має свободу відійти від жорстких канонів академічної традиції, що дає змогу створювати нові художні форми, які поєднують в собі фольклорні витоки та актуальні естетичні тенденції. Такий підхід сприяє формуванню хореографічної еклектики, тобто особливого симбіозу, у якому класична балетна лексика може поєднуватися з техніками контемпорарі, модерну, джаз-танцю або елементами вуличних стилів. У цьому контексті кожен персонаж постановки може мати свій унікальний хореографічний почерк, що відповідає його емоційному стану, образу чи драматургічному завданню. Такий індивідуальний підхід збагачує загальну композицію твору, роблячи її глибшою, сучаснішою та ближчою до глядача.

Отже, синтезовані танцювальні форми вчені розглядають як гнучкий, живий простір для творчого пошуку, де межі між стилями постійно зникають. Вони розкривають сучасне уявлення про танець як потужний засіб художнього висловлювання, що об'єднує техніку, емоцію, філософію, тіло і технології.

Список використаних джерел:

1. Гоцалюк А. А. Хореографія як засіб вираження поліжанрових художніх форм. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. №2. С. 280–284.
2. Куценко С. Жанрова різноманітність народно-сценічного танцю як засіб розвитку творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2013. №7. С. 241–248.
3. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця XX – початку XXI століття. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
4. Бігус О. О. Сучасний танець. Основи теорії і практики. Київ : Ліра-к, 2016. 264 с.

Карасьова Ізольда
здобувачка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ КЕРАМІЧНОГО ТВОРУ В УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЯХ

Розвиток творчих здібностей учнів у процесі виконання керамічного твору в українських традиціях є важливим аспектом формування естетичного смаку, художньої уяви та індивідуальної самореалізації молоді. Українська кераміка має багатовікову історію, в якій переплітаються глибокі символічні мотиви, національні орнаменти та характерні кольорові поєднання, що відображають культурну самобутність народу.

Вивчення та практичне застосування цих традицій у навчальному процесі дозволяє учням не лише ознайомитися з історією декоративно-прикладного мистецтва, а й розвинути власні художні здібності через творчу діяльність [2]. Особливість декоративно-прикладного мистецтва полягає у стимулюванні образно-емоційного сприйняття навколишньої дійсності та проявляється через перетворювальну та інтерпретаційну спрямованість художньої творчості, що зосереджена на створенні декоративних образів із високим рівнем умовності.

Тому процес сприйняття, необхідний для досягнення ефективності декоративно-творчої діяльності, повинен вирізнятися виразною вибірковістю, аналітичністю та орієнтацією на виділення й оцінку основних, істотних ознак естетичних явищ [1, с. 7].

Процес створення керамічного виробу включає кілька етапів: від розробки концепції та ескізу до моделювання форми, текстурування та розпису готового виробу. Кожен з цих етапів потребує активної участі уяви, відчуття композиції, кольору, ритму та пропорцій. Робота з глиною стимулює тактильне мислення учнів, допомагає розвивати дрібну моторику рук і просторову уяву, оскільки формування об'ємного предмета вимагає від учня концентрації, терпіння та координації рухів. Водночас виконання орнаментів і традиційних українських мотивів сприяє формуванню естетичного смаку та розумінню культурних цінностей.

Особливо значущим є те, що кераміка як вид мистецтва поєднує у собі практичну діяльність і художнє мислення. Учні мають змогу експериментувати з формою, кольором та декором, що стимулює творчий пошук та самовираження. Використання українських народних мотивів — таких як рослинні та геометричні орнаменти, пташині або сонячні символи, стилізовані фігури тварин — не тільки збагачує художній словник учнів, а й формує почуття національної ідентичності. Під час роботи над керамічним виробом учні вчаться оцінювати власні рішення, порівнювати їх з традиційними зразками та вносити інноваційні елементи, що стимулює критичне мислення та самостійність.

Крім того, колективна діяльність у межах класу чи творчої майстерні сприяє розвитку соціальних навичок, уміння працювати у групі, ділитися ідеями та підтримувати один одного в творчому процесі. Обговорення ескізів, підбір орнаментів і кольорових композицій створює сприятливе середовище для розвитку комунікативних здібностей та здатності обґрунтовувати власні творчі рішення. Учні отримують задоволення від результату своєї праці, що підвищує мотивацію до подальшого самовдосконалення та пізнання культури рідного народу. Отже, виконання керамічного твору в українських традиціях є багатофункціональною діяльністю, яка комплексно розвиває творчі здібності учнів. Воно поєднує практичні навички роботи з матеріалом, художнє мислення, естетичне виховання, самовираження та культурне усвідомлення. Через цей процес учні не лише опановують техніку керамічного мистецтва, а й формують власну творчу особистість, розвивають інтелектуальні та емоційні якості, які

стануть основою для подальшої самореалізації у будь-якій сфері життя. Збереження і використання українських традицій у творчості дозволяє молодому поколінню відчувати тісний зв'язок з культурною спадщиною та сприяє розвитку національної самосвідомості через мистецтво.

Список використаних джерел:

1. Базильчук Б. Підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва до позакласної роботи в школі при вивчення спецкурсу «Мистецтво кераміки в позакласній роботі школярів». Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. 2014. № 49. С. 1–20.
2. елестова Л.В. Розвиток творчих здібностей учнів в умовах профільного навчання: кількісно-якісний аналіз емпіричних даних. Український педагогічний журнал. 2018. № 3. С. 99-108. URL: https://doi.org/10.32405/2411-1317-2018-3-99-108 (дата звернення: 28.03.2026).

Кармазін Антон
ORCID: 0000-0002-8860-0355
кандидат мистецтвознавства,
в. о. завідувача меморіального музею-квартири Віктора Косенка,
член Національної спілки композиторів України,
м. Київ

ОПЕРА «СОТНИК» МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ АВТОРСЬКОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

Михайло Вериківський (1896 – 1962) – один із провідних діячів української музичної культури першої половини ХХ століття. Він вніс значний вклад у розвиток хорової (зокрема є автором першої української ораторії) та інструментальної (є автором перших балету та симфонічної сюїти) музики. Проте поряд із цим однією із визначальних жарових сфер його творчості є опера. Як зазначає Н. Шурова: «справді, не знаєш, чому надати перевагу – хоровій творчості (від обробок до ораторії), оркестровим опусам, романсам, фортепіанним п'єсам, операм? Як на мене, то саме опери посідають чільне місце в доробку майстра <…> Серед редакторських праць композитора теж багато опер» [7, с. 12]. Цікаво, що серед його редакторських робіт була, зокрема, опера «Пан сотник» Г.Козаченка, створена на той же сюжет, що й «Сотник» самого Вериківського.

Михайло Вериківський є автором однієї із найцікавіших авторських шевченкіан, що охопила різні жанри його творчості: «за творами Шевченка написав опери «Сотник», «Наймичка», фантазію для солістів, хору і

фортепіано «Гайдамаки», літературно-музичну композицію «Кавказ», поему для баса в супроводі симфонічного оркестру «Чернець», хори «Світе ясний», «Ой гоп таки так». Обробив для хору народну пісню «Думи мої», а також мелодію Г.Гладкого «Заповіт». Відредагував та оркестрував сюїту з опери М.Аркаса «Катерина» за Шевченком і зробив оркестровку опери Г.Козаченка «Пан сотник» за поемою Шевченка «Сотник». Автор музики до кінофільму «Назар Стодоля» (Укранфільм, Одеса). За оперою Вериківського «Наймичка» на Київській кіностудії художніх фільмів імені О. П. Довженка 1964 року поставлено однойменну кінооперу» [5, с. 111].

Тож як бачимо, опера «Сотник» є складовою шевченкіани Вериківського, продовжуючи при цьому лінію творчості, розпочату хоровою фантазією «Гайдамаки». Одночасно створення цієї опери є свідченням певних змін у творчості митця – Н.Шурова називає «Сотника» першим зрілим оперним твором Вериківського [7, с. 13].

Однією із визначальних рис оперної творчості композитора є камерність, оскільки частина його опер є камерними композиціями з мінімальною кількістю дійових осіб. Це «Сотник» за однойменною поемою Т.Шевченка (три персонажі – Сотник, Настуся та Петрусь), «Байка про Будяка й Трояндy» за «Трояндою» Л.Глібова та «Втікачі» за оповіданням «Дорогою ціною» М.Коцюбинського (дві дійові особи – Остап та Соломія). В опері «Сотник», як бачимо, втілені риси, що виявились спільними для усіх цих творів: «Вериківський пішов шляхом створення камерної одноактної опери; виникло своєрідне сполучення ліричних сцен, де дійовий стержень повинен був виявитися не стільки в показі зовнішніх подій, скільки в розвитку психологічних ситуацій» [6, с. 105]. З таким висновком цілком погоджується й В.Остапчук: «важливою є їх роль у виникненні нового жанру – лаконічного, оперативного, що не потребує великої сцени, складних декорацій, великої кількості виконавців» [2, с. 85]. Тож це було цілком у дусі творчих експериментів в оперному жанрі ХХ століття.

Як і в деяких інших шевченківських творах (наприклад, у вокально-симфонічній поемі «Чернець»), М. Вериківський залишив авторський текст повністю незмінним: «Неухильне наслідування тексту поета, природно, зумовило велику роль в опері декламаційно-речитативного начала» [1, с. 108]. Проте композитор, не змінюючи тексту у тих епізодах, що ввійшли до опери, помітно змінює жанрову спрямованість твору. Він відмовляється тут від сатиричного ухилу літературного першоджерела та

зміщує акценти у бік ліричного начала. Як підкреслює Г.Швидків, «провідною в опері є роль Настусі, яка має найповнішу, найяскравішу музичну характеристику. Її вокальна партія близька до народної пісенності» [4, с. 112]. Сотник, у свою чергу, змальований в опері як людина розсудлива, з великим життєвим досвідом [3, с. 20].

У контексті загальної мистецької спадщини Вериківського опера сприймається цілком органічно та природно. Лірик за характером свого обдарування, Вериківський, очевидно, не міг не відгукнутися на поетику «Сотника» [5, с. 104]. Творчість Шевченка завжди залишалася для композитора літературним еталоном. Тож у цій опері митцем було накопичено творчий досвід, який повною мірою реалізувався у його наступних операх – «Наймичці» за Т.Шевченком та «Втікачах» за М.Коцюбинським.

Список використаних джерел:

1. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. 376 с. Остапчук В. Стильові особливості творчості М. Вериківського // Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти : зб. наук. пр. до 120-ї річниці з дня народження / за заг. ред. А. М. Ломаковича. Кременець : ВЦ КОГПА, 2016. С. 80–87.
2. Толошняк Н. Камерна опера Вериківського. Музика, 1986, №6. С. 20 – 2
3. Швидків Г., Швидків М. Втілення шевченківських образів в вокальній творчості М. І. Вериківського // Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти : зб. наук. ст. до 120-ї річниці з дня народження /за заг. ред. А. М. Ломакович. Кременець, 2016. С. 105–113.
4. Шевченківський словник : у 2 т. Т. 1. / відп. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1976. 414 с.
5. Шольп О. Лірика Шевченка і «Сотник» М. І. Вериківського // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 104 –112.
6. Шурова Н. Майстер сучасної опери // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 12–15.

Картамишева Анастасія
здобувачка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ КЕРАМІКИ

Актуальність дослідження зумовлена розвитку творчого потенціалу учнів у сучасній освіті, орієнтованій на формування креативної, самостійної особистості в умовах сучасної мистецької освіти. Кераміка як вид декоративно-прикладного мистецтва володіє унікальними тактильними та пластичними властивостями, що робить її дієвим інструментом для розкриття індивідуальності учня. Робота з глиною сприяє не лише засвоєнню технологічних навичок, а й формуванню цілісного художнього світосприйняття через творче переосмислення традиційних форм у поєднанні з сучасними естетичними запитами.

Аналіз наукових джерел і творчості сучасних українських керамістів, зокрема Олеся Дворак-Галік, Юрій Мусатов та Ксенія Жижій свідчить про активний розвиток кераміки як сучасного виду мистецтва, що поєднує традиційні техніки з новітніми художніми підходами. У їхній творчості простежується прагнення до експерименту з формою, фактурою та простором, а також переосмислення народних мотивів у контексті сучасної культури.

Сучасні митці розглядають кераміку не лише як декоративно-ужиткове мистецтво, а як самостійний засіб художнього висловлювання, що відкриває широкі можливості для розвитку творчого потенціалу особистості. Особливого значення набуває індивідуальний підхід до формоутворення, використання авторських технік та поєднання різних матеріалів.

Особливості роботи з керамікою саме зі старшокласниками зумовлені їх віковими психологічними та когнітивними характеристиками. На відміну від молодших школярів, які орієнтуються переважно на наслідування та відтворення зразка, старшокласники демонструють здатність до абстрактного мислення, узагальнення та самостійного художнього пошуку. У цьому віці зростає потреба в самовираженні, формуванні власного

стилю та осмисленні художнього образу. Робота з керамікою дозволяє їм експериментувати з формою, фактурою та простором, реалізовуючи індивідуальні творчі ідеї, що значно відрізняє підхід до навчання від інших вікових груп.

Водночас аналіз показує, що потенціал сучасної кераміки у формуванні творчих здібностей старшокласників ще не повною мірою реалізований у шкільній практиці, що зумовлює необхідність розробки відповідних методичних підходів. Це визначає новизну дослідження, яка полягає у впровадженні сучасних художніх практик кераміки в освітній процес з метою розвитку креативності, образного мислення та індивідуального самовираження учнів.

Наше дослідження підкреслює важливість використання кераміки як синтетичного виду мистецтва, що розвиває просторове мислення та художній смак. Кераміка виступає невичерпним джерелом для реалізації інноваційних ідей молоді. Саме тому нами було:

- висвітлено теоретичні аспекти кераміки як чинника естетичного виховання;
- ключові етапи методичного підходу до навчання художньої обробки глини;
- запропоновано алгоритм роботи, спрямований на стимулювання самостійного творчого пошуку учнів.

Наша головна мета – обґрунтувати методику формування творчих здібностей старшокласників засобами кераміки та визначити етапи створення художнього образу в матеріалі.

Переходимо до роботи над керамічним виробом:

1. Композиційний задум.
   При проєктуванні виробу необхідно врахувати:
   (a) Функціональність та художній образ.
   (b) Пропорційне співвідношення частин форми.
   (c) Ритмічну організацію декору.
   (d) Контраст фактур (гладка поверхня та рельєф).
   (e) Статику або динаміку об’єму.
   (f) Взаємодію форми з оточуючим простором.
2. Графічний ескіз.
3. Створення робочої моделі.
4. Підготовка матеріалу.

5. Формування виробу.
6. Декорування.
7. Технологічна сушка та випал.
8. Завершальна обробка.

Висновок. Опановуючи мистецтво кераміки, старшокласник проходить шлях від копіювання традиційних зразків до створення оригінальних художніх об'єктів. Свідоме засвоєння технологічного циклу та композиційних закономірностей дозволяє учням ефективно реалізовувати творчий потенціал, що є основою професійного самовизначення в майбутньому.

Перспектива використання результатів дослідження полягає у впровадженні розробленої методики в навчальні програми художніх студій та гуртків закладів загальної середньої освіти.

Список використаних джерел:

1. Дворак-Галік О. Сучасна українська кераміка: пошук нових форм та сенсів. Творчість у сучасному світі. Київ: Мистецька палітра, 2022. 112 с
2. Жижій К. Форма та простір у сучасній керамічній пластиці. Мистецькі горизонти : зб. наук. праць. Львів, 2023. Вип. 15. С. 67–73.
3. Мусатов Ю. Діалог з формою: концептуальна кераміка XXI століття. Арт-простір. 2023. № 1. С. 34–40.

Кудлай Валентин
студент 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Гонца Федір
ORCID: 0000-0003-1184-1676
старший викладач кафедри,
образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МУЛЬТИСЕНСОРНИЙ ПІДХІД У СИСТЕМАХ WAYFINDING ЯК ОСНОВА УНІВЕРСАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

У сучасному урбаністичному просторі забезпечення рівного доступу до міського середовища для всіх категорій населення є одним із пріоритетів сталого розвитку. Системи Wayfinding – комплекс засобів орієнтації

в просторі – виступають важливим інструментом реалізації цього завдання. Традиційно такі системи спираються переважно на візуальні рішення: знаки, піктограми, кольорове кодування, схеми маршрутів. Однак подібний підхід залишає поза увагою значну частину користувачів – людей з порушеннями зору, слуху, когнітивними особливостями, а також осіб похилого віку. Мультисенсорний підхід до проєктування навігаційних систем покликаний усунути ці бар'єри і забезпечити дійсно інклюзивне середовище.

Поняття мультисенсорності у Wayfinding передбачає інтеграцію кількох каналів сприйняття інформації: візуального, тактильного та аудіального. Візуальний канал охоплює знаки, піктограми, кольорові маркери та схеми. Тактильний – рельєфні покриття, напрямні доріжки, тактильні карти та шрифт Брайля. Аудіальний – звукові сигнали, голосові підказки у цифрових системах, оповіщення на транспортних вузлах. Поєднання цих елементів дозволяє охопити максимально широке коло користувачів незалежно від їхніх фізичних можливостей. М. А. Ковальчук підкреслює, що інклюзивність у дизайні передбачає гнучкість систем і середовищ, здатних адаптуватися до різних потреб і контекстів використання, забезпечуючи рівні можливості для участі у суспільному житті [1, с. 217].

Дослідження у галузі доступної навігації демонструють, що навіть технологічно розвинені рішення можуть створювати нові бар'єри, якщо вони спроєктовані без урахування принципів інклюзивного дизайну. К. Пранді, Б. Р. Баррічеллі, С. Міррі та Д. Фольї у систематичному огляді досліджень з доступної навігації встановили, що ключовою проблемою є фрагментарність рішень: більшість систем орієнтації оптимізовані для одного типу користувачів і не враховують різноманіття потреб [2]. Натомість ефективна мультисенсорна система має бути спроєктована комплексно – від фізичного середовища до цифрових інтерфейсів – і пройти апробацію за участі представників різних груп користувачів.

Особливого значення мультисенсорний підхід набуває у контексті цифровізації міської навігації. Мобільні застосунки, GPS-навігація та сенсорні інформаційні стенди розширюють можливості орієнтування у просторі, проте ефективні лише тоді, коли відповідають міжнародним стандартам доступності – зокрема WCAG для цифрових інтерфейсів та ISO 21542 для фізичного середовища. Інтеграція цифрових і фізичних засобів навігації формує цілісну екосистему орієнтування, що підвищує автономність і безпеку пересування для всіх категорій містян.

Практична реалізація мультисенсорного підходу потребує системного планування на всіх рівнях – від аналізу просторових даних за допомогою геоінформаційних систем (QGIS, ArcGIS) до розроблення уніфікованої графічної мови на основі стандарту ISO 7001. Засоби комп'ютерної графіки (Adobe Illustrator, Figma) забезпечують створення адаптивних навігаційних елементів, що масштабуються без втрати якості та можуть бути відтворені на різних носіях – від інформаційних стендів до екранів смартфонів. Таким чином, мультисенсорний підхід є не лише принципом доступності, а й методологічною основою сучасного інклюзивного дизайну міського середовища.

Отже, впровадження мультисенсорних систем Wayfinding є необхідною умовою формування справді інклюзивного міського простору. Комплексне поєднання візуальних, тактильних і цифрових рішень відповідно до міжнародних стандартів доступності дозволяє задовольнити потреби різних груп користувачів і реалізувати принципи універсального дизайну на практиці. Для міста Черкаси це відкриває перспективу створення єдиної навігаційної системи, яка підвищить комфорт і безпеку пересування, сприятиме соціальній інтеграції та покращить якість та доступність міського середовища.

Список використаних джерел:

1. Ковальчук М. Застосування принципів інклюзивного дизайну у створенні ергономічного, естетичного середовища. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 82. Том 1. С. 215–219.
2. Prandi C., Barricelli B. R., Mirri S., Fogli D. Accessible wayfinding and navigation: a systematic mapping study. Universal Access in the Information Society. 2023. Vol. 22. P. 185–212. DOI: 10.1007/s10209-021-00843-x (дата звернення: 07.04.2026).
3. Guerini S., De Paolis R. Wayfinding Design and Accessibility. Experimental Research of New Ways to Approach the Landscape and Cultural Heritage for Wider Range of Users. Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/13373339/ (дата звернення: 07.04.2026).

Кужильська Наомі-Юнна
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ЖАНРОВИЙ ПОРТРЕТ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ: КРАСА БУДЕННОСТІ

Жанровий портрет є одним із найцікавіших напрямів образотворчого мистецтва, адже він поєднує в собі риси класичного портрета та побутового жанру. На відміну від традиційного портрета, де людина переважно позує художнику, жанровий портрет показує особу у звичному середовищі, під час щоденних справ або певної дії. Саме завдяки цьому глядач бачить не лише зовнішність людини, а й її характер, спосіб життя, соціальний стан та атмосферу епохи. Такий тип зображення створює відчуття природності та життєвої правдивості.

Традиційно жанровий портрет визначають як зображення конкретної людини в оточенні предметів і обставин, що характеризують її повсякденну діяльність. Якщо у парадному портреті головну роль відіграють статус і урочистість, а в камерному — психологічні переживання, то жанровий портрет акцентує увагу на взаємодії людини із середовищем. У ньому поєднуються дві важливі складові: портретність, що зберігає індивідуальні риси та впізнаваність образу, і жанровість, яка додає сюжетності, побутової достовірності та розповідності.

Важливу роль у жанровому портреті відіграє простір. Інтер'єр, робоче місце або природний ландшафт перестають бути звичайним фоном і стають продовженням особистості героя. Не менш важливою є дія: персонаж часто зображується під час читання, праці, гри на музичному інструменті чи іншої діяльності, що усуває ефект штучного позування. Завдяки цьому жанровий портрет стає своєрідним документом часу, адже через одяг, предмети побуту та поведінку людини передає культурні й соціальні особливості епохи.

В українському мистецтві жанровий портрет посідає особливе місце. Українські художники прагнули відійти від офіційного та «сухого» зображення представників вищих верств суспільства й звернули увагу на простих людей, їхній побут, традиції та внутрішній світ. Саме тому український жанровий портрет тісно пов'язаний із народною культурою, любов'ю до рідної землі та прагненням передати душу народу.

Одним із перших митців, які звернулися до цього напряму, був Тарас Шевченко. У своїх роботах він показував простих людей не як другорядних персонажів, а як особистостей із власною долею та переживаннями.

Яскравим прикладом є картина Катерина (1843 р.), де образ дівчини набуває глибокого психологічного звучання. Її одяг, босі ноги, схилена голова та самотня постать передають драматизм і трагічність жіночої долі.

Важливий внесок у розвиток жанрового портрета зробив Микола Пимоненко — майстер побутових сцен і живих емоцій. У його картинах герої постають у святкових або повсякденних моментах життя: під час ворожіння, ярмарків чи народних гулянь. У творі Різдвяні ворожіння (1888 р.) художник майстерно передає атмосферу народних традицій, емоції персонажів та теплоту сільського побуту.







Рис. 1. Т.Г. Шевченко «Катерина» 1843 р., Рис. 2. М. К. Пимоненко «Різдвяні ворожіння» 1888 р., Рис. 3. К. О. Трутовський «Надягають вінок» 1893 р.

Не менш важливим представником цього напряму був Костянтин Трутовський. Його роботи відзначаються великою увагою до деталей одягу, інтер'єру та народних звичаїв. Картини митця часто нагадують ілюстрації до творів Микола Гоголь, адже художник прагнув максимально точно відтворити атмосферу українського села. У роботі Надягають вінок (1893 р.) через побутову сцену розкривається краса українських традицій та щирість людських почуттів.

Отже, жанровий портрет є не лише художнім зображенням людини, а й важливим джерелом інформації про побут, культуру та духовний світ суспільства. Українські митці змогли перетворити цей жанр на спосіб

осмислення народного життя, показавши красу повсякденності та цінність простих людських моментів. Саме тому жанровий портрет залишається актуальним і сьогодні, адже він допомагає побачити в буденному справжню емоційність, щирість і живу історію народу.

Науковий керівник
викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
Кравчук Олеся

Лісовська Олена
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СВІДОМОСТІ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МОТИВІВ У ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У сучасному освітньому просторі одним із пріоритетних завдань мистецької освіти є формування національно-культурної свідомості учнів. В умовах збереження української культурної спадщини особливого значення набуває використання народного мистецтва у процесі навчання образотворчого мистецтва.

Українські народні мотиви, орнаментика та декоративно-ужиткове мистецтво є важливими носіями духовних цінностей, історичної пам'яті та національної ідентичності. Саме тому звернення до народного мистецтва у мистецькій освіті сприяє не лише розвитку творчих здібностей учнів, а й вихованню поваги до культурної спадщини українського народу.

Сучасна школа потребує таких методів навчання, які допомагають учням не лише засвоювати технічні навички виконання художніх робіт, а й формувати естетичне сприйняття, творче мислення та інтерес до національної культури. Образотворче мистецтво має значний виховний потенціал, оскільки через художню діяльність учні мають можливість

глибше пізнавати традиції, звичаї та мистецькі надбання українського народу. М. В. Гнатюк підкреслює, що поєднання теоретичних знань із практичною художньою діяльністю сприяє розвитку творчої особистості, художнього мислення та естетичного смаку учнів [1, с. 3–6].

Особливе значення у формуванні національно-культурної свідомості має декоративно-ужиткове мистецтво. Українська вишивка, кераміка, декоративний розпис та народна орнаментика містять велику кількість символів і образів, які формувалися протягом багатьох поколінь. Рослинні мотиви, дерево життя, птахи, квіти та геометричні орнаменти є не лише декоративними елементами, а й важливими символами української культури. Вони відображають світогляд українського народу, його уявлення про гармонію природи, духовність та зв'язок поколінь.

Українська вишивка є одним із найдавніших видів народного мистецтва та важливою складовою національної культури. Орнаменти у вишивці мають символічне значення та використовуються для передачі певних побажань, оберегових функцій і духовних цінностей. Найпоширенішими елементами є рослинні та геометричні мотиви, які символізують продовження роду, добробут, гармонію та життєву силу. Значний внесок у дослідження українського орнаменту зробила Олена Пчілка у виданні «Український народний орнамент», де було зібрано та систематизовано традиційні українські орнаменти [3].

Важливим видом декоративно-ужиткового мистецтва є також українська кераміка. Вона поєднує декоративність та практичне призначення і є важливою частиною народної культури. Українські майстри створювали декоративний посуд, вази, тарелі, глечики та керамічні фігурки, оздоблюючи їх орнаментами та рослинними мотивами. Для української кераміки характерні декоративність форм, узагальнення образів та використання традиційної символіки. Народні мотиви у кераміці сприяють збереженню культурної спадщини та передають особливості українського декоративного мистецтва.

Особливе місце серед українських народних мотивів займає декоративний розпис, зокрема петриківський розпис. Для нього характерні рослинні орнаменти, плавність ліній, декоративність композиції та яскрава кольорова гама. Петриківський розпис став одним із символів українського декоративно-прикладного мистецтва та важливою складовою художнього виховання молоді. Використання його елементів у процесі навчання образотворчого мистецтва сприяє розвитку творчої самостійності учнів, художньої уяви та естетичного сприйняття [2]. Українські народні мотиви мають значний педагогічний потенціал. Їх використання на уроках образотворчого мистецтва сприяє формуванню в учнів інтересу до національної культури, розвитку творчого мислення та емоційного сприйняття мистецтва. Через практичну діяльність старшокласники не лише опановують художні навички, а й вчаться усвідомлювати значення культурної спадщини українського народу та необхідність її збереження.

Важливу роль у процесі формування національно-культурної свідомості відіграє створення декоративних композицій на основі народних мотивів. Така творча діяльність дозволяє учням самостійно працювати з орнаментами, кольором, символами та декоративними елементами, поєднуючи традиційні мотиви із власним художнім баченням. У результаті цього формується не лише художня компетентність, а й повага до національних традицій та культурних цінностей.

Отже, використання українських народних мотивів у процесі навчання образотворчого мистецтва є ефективним засобом формування національно- культурної свідомості старшокласників. Поєднання творчої діяльності, народної символіки та декоративного мистецтва сприяє розвитку творчого мислення, естетичного смаку та вихованню поваги до культурної спадщини українського народу.

Науковий керівник:

Заслужений художник України, доцент кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Олексенко Віктор

Список використаних джерел:

1. Гнатюк М.В. Образотворче і декоративно-прикладне мистецтво: теорія і методика навчання // Навч.-метод. посіб. Ч. 2. Івано-Франківськ, 2017. 246 с. URL: https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/14162

2. Декоративно-прикладне мистецтво. URL: https://www.harmoniya.kiev.ua/arts-and-crafts/
3. Нарбут О. Олена Пчілка, видання «Український народний орнамент» 1876 р. URL: https://www.prekrasastudio.com/blog/65-olena-pchilka-vydannia-ukrainskyi-narodnyi-ornament-1876r

Матвеєва Аріна
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

РОЗРОБКА МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ПРИ ВИКОНАННІ КЕРАМІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

«Розробка методики формування образотворчого мислення учнів при виконанні керамічної композиції» є актуальною в умовах сучасної мистецької освіти, оскільки розвиток творчого потенціалу особистості та її здатності до образного мислення є важливою складовою гармонійного розвитку учнів [1; 4]. Особливе значення у цьому процесі має декоративно-прикладне мистецтво, зокрема кераміка, яка поєднує в собі як художні, так і практичні аспекти діяльності [5].

Образотворче мислення розглядається як здатність особистості створювати, трансформувати та інтерпретувати художні образи, використовуючи різноманітні засоби виразності [2]. У процесі роботи з керамікою учні мають можливість не лише освоїти технічні навички, але й розвивати уяву, відчуття форми, ритму, композиції та кольору [3; 6]. Особливо ефективним засобом розвитку образотворчого мислення є виконання керамічних виробів із використанням ритмічної композиції в розписі [6].

У роботі розглянуто теоретичні засади формування образотворчого мислення учнів, зокрема визначено його сутність, структуру та роль у художньо-творчій діяльності [1]. Проаналізовано значення керамічного мистецтва як засобу розвитку творчих здібностей, а також охарактеризовано особливості створення керамічної композиції з ритмічним розписом [5; 6]. Значна увага приділяється принципам побудови ритмічної композиції, яка сприяє формуванню відчуття гармонії, закономірності та естетичного сприйняття [3].

Практична частина дипломної роботи полягає у розробці методики формування образотворчого мислення учнів засобами кераміки [4]. Визначено педагогічні умови, які забезпечують ефективність цього процесу, зокрема створення творчої атмосфери, індивідуальний підхід до учнів,

поєднання теоретичних знань із практичною діяльністю [7]. Запропоновано систему методів і прийомів навчання, спрямованих на активізацію творчого мислення, розвиток уяви та формування художніх навичок [7].

Особливе місце у роботі займає розробка структури уроку з виконання керамічної композиції. У ній враховано вікові особливості учнів, рівень їх підготовки та необхідність поступового ускладнення завдань [4]. Запропоновано адаптацію навчального матеріалу для дітей, що передбачає спрощення технологічних процесів, використання доступних матеріалів і акцент на творчому самовираженні [7].

У ході виконання практичної частини було створено керамічну композицію (гончарний сервіз), розписану в ритмічній манері. Робота включала етапи розробки ескізів, вибору матеріалів, формування виробів, нанесення декоративного розпису, а також сушіння та випалу [6]. Виконання цих етапів дозволило не лише реалізувати художній задум, але й перевірити ефективність запропонованої методики.

Результати дослідження свідчать про те, що використання кераміки як засобу навчання сприяє активному розвитку образотворчого мислення учнів [5]. У процесі роботи учні демонструють підвищення рівня творчої активності, здатність до самостійного прийняття художніх рішень та формування індивідуального стилю [7].

Отже, розроблена методика є ефективним засобом формування образотворчого мислення учнів та може бути використана у практиці викладання образотворчого мистецтва в закладах освіти. Вона сприяє розвитку творчої особистості, формуванню естетичного смаку та інтересу до декоративно-прикладного мистецтва [4; 5]. Впровадження розробленої методики у навчальний процес поглиблює художньо-образне мислення учнів та сприяє збереженню й популяризації традицій українського керамічного мистецтва.

Науковий керівник

викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Фізер Іван

Список використаних джерел:

1. Олексенко Віктор. Біографія. URL: https://artka.ck.ua/professors/oleksenko-viktor-andriyovych/ (дата звернення: 20.04.2026).
2. Голиш Г.М. І пензлем, і словом… На перетині доль і подій. Вибрана публіцистика 2020-2025 рр. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького. С.187-192.

3. Персональна виставка Віктора Олексенка «Під знаком теми». URL: https://muzey.ck.ua/piersonalna-vistavka-viktora-olieksienka-pid-znakom-tiemi-2/amp/ (дата звернення: 20.04.2026).

Мелінчук Анна
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

КОСТЕЛ УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ ДІВИ МАРІЇ В МІСТІ СМІЛА: ІСТОРІЯ, АРХІТЕКТУРА, СУЧАСНИЙ СТАН

Початок історії костелу починається з дерев'яної каплиці святої Варвари, яка була споруджена у 1760-х роках на тому ж місці, польським магнатом Ксаверієм Любомирським. У 1805 році на кошти графа Самойлова збудували дерев'яний храм із соснових брусів, який швидко занепав. Тому у 1818 році Антоній Совецький, почав будівництво нового кам'яного костелу, яке тривало 9 років і завершилося у 1827 році. 1 листопада 1827 року храм освятив кс. Марцин Соколовський.

Інтер'єр костелу мав оздоблення: у вівтарі стояли чотири колони, прикрашені ліпниною та позолотою, зображували біблійні сцени. Прикрашали храм два великі образи, св. Антонія та Спасителя на хресті, роботи Пашковського. На хорах розташовувався орган. Ікона Богородиці, перенесена з дерев'яної каплиці святої Варвари до костелу, набула статусу чудотворної. За місцевими переказами, образ начебто з'являвся над храмом і сяючи переміщувався до Преображенського собору. У 1885 році графи Бобринські збудували Будинок Ксьондза та придбали важку срібну люстру (320 кг).

До 1917 року костел опікувався чотирма цвинтарями з каплицями, мав приходську школу на три класи, священник викладав Закон Божий у міській гімназії. При ньому були філії-каплиці в с. Ротмістрівка та Білозір'я, 67 десятин землі та 8 прибуткових будинків.

У 1919 році після приходу більшовиків, землю костелу націоналізували, приходську школу закрили, а будівлю костелу використовували як зерносховище. Пізніше як будинок культури та бібліотеку. Будинок Ксьондза забрали під відділ НКВС, настоятеля заслали до Сибіру. У 1942 році під час окупації в приміщенні тимчасово влаштували Преображенську

церкву.Та після визволення в 1944 році його знову закрили, центральну вежу та дзвіницю зруйнували, мармурову підлогу демонтовано. У 1972 році до костелу добудували приміщення бібліотеки та адміністрації парку, чим порушили його фасад та спотворили вигляд. Тоді ж відкопали підземний хід який вів до парку й далі, але його закрили.

У 1998 році костел передали Києво-Житомирській дієцезії Римо-Католицької Церкви, частину будівлі займала пилорама до 2000 року. У 2002 році у будівлі трапилася пожежа, після чого реставрація йшла повільно через спір за землю. У 2004–2005 роках парафії передали Будинок Ксьондза. Лише у 2021 році земельну ділянку внесено до державного реєстру як постійне користування релігійною громадою. Сьогодні костел використовується для богослужінь і є найдавнішою спорудою Сміли.

Костел у місті Сміла є монументальною кам'яною спорудою базилікального типу, збудованою в неокласичному стилі. Будівля має прямокутний план і дві вежі. Фасад оздоблений едикулами, розетками та колонами тосканського ордеру. Такі храми є рідкісними для Наддніпрянщини, тому костел має культурне значення. Костел розташований у центральній частині міста, на території міського парку культури та відпочинку (вулиця Черкаська, 33). Поруч із ним знаходиться будівля парафіяльного дому. Первісний інтер'єр храму був оздоблений позолоченими колонами головного вівтаря. До сьогодні збереглися окремі елементи: карнизи, балкон хору, вівтарна частина, а також вікна й двері.

Сучасний стан костелу є незадовільним і потребує комплексної реставрації. Незважаючи на його значну історичну та культурну цінність, будівля тривалий час перебуває у частково занедбаному стані. У XX столітті костел використовувався не за призначенням (як будинок культури, бібліотека, господарські приміщення), що призвело до втрати частини автентичних архітектурних елементів, декоративного оздоблення та інтер'єру, а також порушення цілісності споруди. Додаткових пошкоджень будівля зазнала після пожежі на початку 2000-х років, що суттєво погіршило її технічний стан.

Реставраційні роботи, які були розпочаті, досі не завершені, через що окремі конструкції продовжують руйнуватися. На сьогодні костел потребує капітального відновлення: фасади зношені, внутрішні приміщення занедбані, загальний стан свідчить про відсутність належного догляду. Будівля фактично не використовується за призначенням, богослужіння не проводяться. На даху оселилися птахи, що також негативно впливає

на стан покрівлі та сприяє подальшому руйнуванню споруди. Отже, сучасний стан костелу можна охарактеризувати як критичний, що підкреслює необхідність його термінового відновлення та збереження як важливої пам'ятки архітектури.

Список використаних джерел:

1. У Смілі занепадає 200-річний костел URL: https://provce.ck.ua/u-smili-zanepadaie-200-richnyy-kostel/ (дата звернення: 11.04.2026).
2. Костел Успіння Пресвятої Діви Марії в місті Сміла URL: https://youtu.be/JVDXPi-XLeU?si=mvYMJVOW-vCNZ3AT (дата звернення: 11.04.2026).

Мовчан Валентина
Кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри початкової і спеціальної освіти,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ ДО ОЗНАЙОМЛЕННЯ УЧНІВ ІЗ МИСТЕЦТВОМ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Розвиток високоосвічених, успішних учнів, які у подальшому будуть спроможні розвивати економічні, соціальні й культурної сфери життя є пріоритетним завданням сьогодення. Нині для системи вищої освіти особливо актуальним є питання якісної підготовки майбутніх учителів початкових класів, адже саме вони закладають основи ключових компетентностей молодших школярів. Особливо гостро в сучасних реаліях стоїть питання проблеми інноваційних підходів до формування культурної компетентності, що є однією із ключових і охоплює формування в учнів уміння виражати себе через різні форми мистецтва, інтерес до пізнання художніх творів і розвиток емоційної чутливості та культурної емпатії. Ця компетентність також передбачає усвідомлення цінності й збереження української культурної спадщини, розуміння значення мистецтва в житті людини, а також активну участь у культурному середовищі класу і школи [1].

Важлива роль у цьому процесі належить готовності майбутніх учителів початкових класів до розвитку в учнів мистецької грамотності та розуміння і зацікавлення різними видами мистецтва. Варто зазначити, що

в сучасних молодших школярів традиційний реалізм і академізм не завжди викликає емоційних виклик. Водночас український авангард початку ХХ століття, що ґрунтується на глибокому міфопоетичному світобаченні, має своєрідний візуальний код, є самобутнім проявом українського менталітету і інтуїтивно зрозумілий учням молодшого шкільного віку.

Термін «український авангард» ввела в науковий обіг В.Маркаде. У 1990 році вийшла її книга «ArtD'ukrain», в якій були зроблені спроби розкриття закономірностей виникнення і розвитку мистецтва авангарду в Україні [2]. Варто зазначити, що український авангард можна розглядати як гру з формою та кольором, де деконструкція стає способом пізнання. Такі напрями, як кубофутуризм і супрематизм, є важливим світовим явищем, хоча тривалий час залишалися недооціненими в освіті. Під час проведення практичних занять перш за все потрібно проаналізувати сутність поняття «авангард». Ми пропонуємо майбутнім учителям початкових класів об'єднатися в групи, і за допомогою інтернет ресурсів знайти 3–4 визначення цього поняття, а потім сформулювати власне тлумачення адаптоване для молодших школярів.

Продуктивним методом підготовки майбутніх учителів початкових класів є ознайомлення із біографією та творами відомих представників українського авангарду: Олександром Богомазовим, Олександрою Екстер, Казимиром Малевичем, Олександром Архипенком, Сонею Делене. Студентам пропонуємо дібрати по 5 цікавих фактів із біографії митців-авангардистів. Це допомагає здобувачам вищої освіти усвідомити живий зв'язок із предками, з їх тисячолітнім психологічним досвідом, з їх методами духовного виживання.

Найважливішим усвідомленням для майбутніх учителів початкових класів, що сприяє розвитку їхньої культурної компетентності, є розкриття логічного зв'язку між народним мистецтвом і авангардом. З методичної точки зору доцільно ознайомлювати студентів з історією мистецьких артілей у селах Вербівка та Скопці на початку ХХ століття, де такі митці, як Казимир Малевич і Олександра Екстер, створювали ескізи для вишивок. За цими зразками українські селянки виготовляли килими та декоративні панно. Такий підхід допомагає здобувачам вищої освіти усвідомити, що абстрактне мистецтво не є відокремленим чи чужим явищем, а природно постає з національної традиції – зокрема, з геометрії української вишивки та орнаментів писанки.

Творчість українських митців авангардистів ХХ століття відкриває широкі можливості для розвитку образного мислення. Їхні художні ідеї можна адаптувати для молодших школярів через гейміфікацію та розкладання складних образів на прості елементи. Студентам пропонується переглянути низку робіт українських художників та назвати ці твори, а потім порівняти з тим, яку назву дав цій роботі автор.

Акцентом у підготовці майбутніх учителів початкових класів до ознайомлення молодших школярів із мистецтвом авангарду є принцип автономії форми коли художник не намагається копіювати реальність «як на фото», а вчиться бачити об'єкти як поєднання базових геометричних фігур – квадратів, кіл, хрестів. Це допомагає подолати страх перед малюванням. Інший важливий підхід розуміння кольорового ритму: на прикладі серії робіт Олександри Екстер серії «Місто» студенти вчаться усвідомлювати, як лінії та контрастні кольори передають рух, звуки, енергію і атмосферу, а не лише міський пейзаж. Студентам пропонується завдання: за допомогою кольору і геометричних фігур створити створити асоціацію «Пори року», а потім прорефлаксувати результати власної творчої діяльності.

У цьому контексті доречними є завдання, спрямовані на вираження студентами власних емоцій через колір і форму без опори на предметні образи. Майбутнім учителям пропонується прослуховувати музичні твори різних стилів і передавати свої відчуття за допомогою геометричних форм та кольорових рішень.

Адаптація візуальних ідей українського авангарду виступає дієвим інструментом формування культурної компетентності майбутніх учителів початкових класів. Такий підхід поєднує емоційний та інтелектуальний розвиток, допомагає подолати бар'єри творчого самовираження й сприяє глибокому усвідомленню безперервності українського культурного процесу. Звернення до різноманітності творчих проявів відкриває можливості для осмислення зв'язку з архетипами, активізує аналітичне мислення та нестандартне сприйняття форми. Ознайомлення з українським авангардом, що базується на світосприйнятті і ціннісних орієнтирах художника, ідеях, концепціях, візії часу, генерації нових сенсів і смислів має освітній потенціал для розвитку культурної компетентності майбутніх учителів початкових класів.

Упровадження цих методів сприяє становленню візуально грамотної, креативної особистості, здатної цінувати й інтерпретувати національну

культурну спадщину та впроваджувати в освітніх процес початкової школи.

Список використаних джерел:

1. Державний стандарт початкової освіти/. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1810-2025-%D0%BF#n12 (дата звернення: 20.04.2026).
2. Маркаде В. Українське мистецтво XX ст. і Західна Європа: Всесвіт, Київ, /No 7, 1990, с. 169–180.
3. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. К. : [Оранта], 2006. 431 с. (Українське мистецтво XX століття). ISBN 966-8754-16-6.

Оношко Ксенія

ORCID: 0009-0009-7033-1108
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ДЕКОРАТИВНОГО ПОРТРЕТУ ЯК ВИДУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Портрет завжди займав важливе місце в історії образотворчого мистецтва. Більшість відомих шедеврів образотворчого мистецтва є портретними зображеннями відомих, впливових чи навіть вигаданих, міфічних, таємничих людей. Люди люблять відображати людей, а через них — красу чи вади суспільства.

Зображаючи людину, художник може передати не лише її зовнішність, але й емоції, характер, певні особливості особистості через кольорову гаму чи стиль малювання, а також епоху, соціальний статус, фінансовий і сімейний стан.

Портретний жанр є одним із найскладніших для вивчення, оскільки вимагає не лише технічних навичок, але й глибокого розуміння анатомії, пропорцій людини та відчуття кольору. Педагог повинен розвинути у здобувачів освіти здатність бачити індивідуальність кожної людини, передавати її настрій і характер.

Історія розвитку портрету як жанру сягає ще часів античності, коли греки створювали скульптурні портрети з метою передати красу людини, римляни акцентували увагу на індивідуальних особливостях зображеної людини, а єгиптяни підкреслювали божественний статус фараонів через

маски та саркофаги. Згодом у період Середньовіччя портрети набули релігійного характеру і представлялись у вигляді ікон, а от в епоху Відродження художники знову повернулись до передачі краси людини через мазки на полотні або різьблення каменю. В цей період і були створені найвеличніші шедеври всіх часів: «Мона Ліза» Леонардо да Вінчі, «Давид» Мікеланджело Буонарроті, «Народження венери» Сандро Ботічеллі, тощо. А от у 18-19 столітті люди перейшли до більш реалістичних зображень людини, без ідеалізації. Все частіше почали з'являтися портрети не тільки знаті, а й звичайних людей. В період 20 століття із розвитком фотографії художники почали шукати нові способи зображення людей нестандартним способом, використовуючи абстрактні форми та декоративні елементи. Так і почало формуватися поняття декоративного портрету, коли художники відходять від натуралізму, прагнучи нової інтерпретації людського зображення [4]. Яскравими представниками жанру є Пабло Пікассо, Амедео Модільяні, Густав Клімт.

Густав Клімт (1862-1918) – австрійський художник-символіст. Він має унікальну взнавану стилістику, яку здобув завдяки використанню у своїх роботах золотої фольги та геометричних мозаїчних орнаментів. Його найуспішнішою роботою вважається «Поцілунок». Ця картина зображує двох людей- чоловіка, що тягнеться поцілувати дівчину в щоку, та безпосередньо сама жінка, яка відвертається від поцілунку. Існує легенда, що до художника прийшов граф і замовив його портрет разом із жінкою, давши Густаву Клімту медальйон із фотографією своєї коханої. Художник нібито сам закохався у цю леді, тому і не хотів зображувати графа, який торкається її губ. Ще є версія, що на цій картині у ролі чоловіка сам Густав, а жіноча фігура є Емілія Флеге – любов всього його життя. Третій варіант передбачає, що жінкою є Адель Блох-Бауер, чий портрет уже був раніше створений художником. Хто б там не був, це не відміняє того факту, що «Поцілунок» став визначним шедевром епохи модернізму. [2]

Амедео Модільяні (1884-1920) – італійський художник та скульптор, чий стиль характеризується видовженими, витонченими, елегантно- стилізованими обличчями. Він не визнавав інших жанрів мистецтва крім портретного, тому часто концентрував увагу лише на зображенні обличчя, а не на фон. Малював він швидко й імпульсивно, за один вечір міг створити близько десяти зображень. Іноді він знаходив натхнення у громадських місцях, обирав собі модель, замальовував її та віддавав картину за символічну оплату. Олійні портрети також встигав написати лише за 4-6

годин. Він починав зі створення загального обрису олівцем, а згодом брався за фарби. До того ж, він дуже не любив робити правки, а якщо і доводилось – то рідко й одразу. Прикладами його портретів є «Ельвіра», «Мод Абранте», «Аліса» [3].

Пабло Пікассо (1881-1973) – іспанський художник-співзасновник кубізму. Його творчість перейшла через багато етапів і згодом трансформувалась від реалізму до декоративної спрощеності. У його картинах поєднуються геометричні форми, експресивні кольори, площини, ритми та контрасти. Його першою картиною в стилі кубізму є «Авіньйонські дівчата», що вважається початком сучасного мистецтва. Уваги також варті його твори «Портрет Дори Маар», «Сон», «Автопортрет 1907р.». В цих та більшості інших його роботах можна прослідкувати унікальний і неповторний гометричний стиль художника, який він самостійно розробив і став впізнаваним і унікальним. Саме до цього і варто прагнути художникам – не просто малювати, а розробляти щось нове, що цікаве для публіки і має цінність [1].

Орієнтуючись на техніки виконання декоративного портрету відомими художниками, можна виокремити кілька правил, що притаманні жанру декоративного портрету:

а) відмова від реалістичності, використання узагальнених форм – прагнення передати сутність образу через спрощені лінії та силуети;
б) замість глибокої перспективи використовується декоративна площина;
в) орнаментальні мотиви, що можуть бути як абстрактними, так і символічними;
г) колір виступає головним емоційним засобом, що формує настрій та виразність образу;
д) символічність образу – передає не лише зовнішність, а й внутрішній стан людини.

Ці правила є основою для створення методики з викладання декоративного портрету як жанру образотворчого мистецтва, адже допомагають дітям поступово осягнути загальні правила побудови обличчя, не переймаючись через те, що в них щось вийде нереалістично. Декоративний портрет – це повна свобода творчості, яка не обтяжує художників правилами академізму і є чудовим завданням для уроків образотворчого мистецтва.

Основними етапами створення декоративного портрету є:

- аналіз художніх зразків відомих художників, що творили у цій техніці;
- подання дітям загальних правил анатомії та пропорцій обличчя (у випадку з декоративним портретом, діти не забов'язані суворо дотримуватись вимог анатомії, якщо це передбачає їхня ідея для стилізації (наприклад, вони цілеспрямовано хочуть розмістити одне око вище другого, рот по діагоналі, тощо));
- робота зі стилізацією – виконання вправ зі спрощення форм, пошуку ритму та узагальнення образу;
- підбір кольорів, які б гармонійно поєднувались і передавали загальний настрій образу;
- композиційні завдання – поєднання фігури з фоном, орнаментальними декоративними елементами;
- розробка власного портрету враховуючи всі вище перераховані рекомендації.

Дана методика є універсальним способом для навчання дітей образотворчому мистецтву, зокрема портретного жанру, адже вона не обмежує фантазію учнів, не стримує у рамках правил і сприяє розвитку їхнього творчого потенціалу та креативного мислення.

Отже, декоративний портрет є серйозним жанром образотворчого мистецтва, розвитком якого займались ще дуже давно і багато відомих художників внесли свій вклад. Густав Клімт допоміг зрозуміти роль орнаментальних елементів, Амедео Модільяні на пошук гармонії між стилізацією та психологічною виразністю, Пабло Пікассо відкрив можливості конструктивного спрощення форми та експресії кольору.

Метою мого дослідження було розробити методичні основи викладання декоративного портрету як засобу художнього розвитку учнів. Результатом роботи стало створення системи вправ, власних декоративних робіт і методичних рекомендацій, що можуть бути використані у навчальному процесі.

Таким чином, декоративний портрет виступає не лише жанром мистецтва, а й потужним інструментом формування творчої індивідуальності майбутніх художників.

Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Хребто Тамара

Список використаних джерел:

1. Геній та мільйонер: Пабло Пікассо. 14 липня 2020 р. URL: https://cotedazur.com.ua/ua/tpost/zc6rmc68th-geni-ta-mlioner-pablo-pkasso (дата звернення: 20.04.2026).
2. Картина з бурштину – Густав Клімт «Поцілунок» URL: https://yantar.ua/ua/blog/kartina-iz-yantarya-gustav-klimt-poceluj-.html?srsltid=AfmBOori8DjD2mY5uC5VyDONAtci2idQlDomDMQNfgKq0zHUFZ5Op7p9 (дата звернення: 20.04.2026).
3. Олена Тищенко. Амедео Модільяні – неприкаяний Моді. НейроNews: психоневрологія та нейропсихіатрія. Номер журналу 2 (157). (с. 46-52). 2025 р. м. Київ URL: https://neuronews.com.ua/ua/archive/2025/2%28157%29/pages-46-52/amedeo-modilyani-neprikayaniy-modi#gsc.tab=0 (дата звернення: 20.04.2026).
4. Портрет. Історія виникнення і особливості жанру. Арт-студія «Ліхтарик», 2017 р. м. Київ. URL: https://lihtaryk.com.ua/portret-istoriya-viniknennya-i-osoblivosti-zhanru/ (дата звернення: 20.04.2026).

Оношко Ксенія

ORCID: 0009-0009-7033-1108
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

РОЗВИТОК ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ СТИЛІЗАЦІЇ АРХІТЕКТУРНИХ ПАМ'ЯТОК ЧЕРКАЩИНИ

Сучасна мистецька освіта в школі потребує нових ідей та методів, які не просто вчать підлітків малювати, а розвивають їхнє креативне мислення. Зараз дуже часто для своєї творчості молоді не вистачає саме розвиненого образного мислення – здатності створювати власні художні образи на основі існуючих або повністю з фантазії, перетворювати реальні предмети на щось абсолютно нове й оригінальне.

Одним із найкращих способів розвинути таке мислення є художня стилізація. Якщо поєднати цей процес із вивченням рідного краю, наприклад, архітектурних пам'яток Черкащини, то навчання стає для підлітків набагато цікавішим і легшим для розуміння.

Важливим нюансом також є те, що класичні уроки малювання іноді здаються старшокласникам нудними, в силу того, що в загальноосвітніх

школах вчаться діти з різними інтересами і на відміну від спеціалізованої художньої школи, не у всіх учнів головним інтересом є саме малювання. Але для більшості сучасних дітей дуже цікавими є комп'ютерні технології, і навіть якщо образотворче мистецтво не є їхнім хобі, то ознайомитись з новими програмами буде цікавим і корисним для їхнього загального розвитку. Тому пошук нових засобів, які б поєднували історію рідного краю та сучасні методи, є важливим завданням для педагогіки. Із розвитком та зростанням популярності цифрових інструментів стає актуальним змінити підхід до освіти молоді і дати їм можливість використовувати у своїй творчості прогресивні засоби. Робота в графічних редакторах дозволяє учням експериментувати, створюючи нові інтерпретації класичних форм. Це робить процес навчання набагато легшим і ближчим до реальних потреб сьогодення [2].

У підлітковому віці діти завжди хочуть самовиражатись, а тому стилізація архітектури є чудовим засобом для цього, бо таким чином дитина показує свій внутрішній світ і своє бачення світу через творчість. Поєднавши це з передовими технологіями утворюється ідеальне комбо для сучасного старшокласника: самовираження, прогресивність, креативність.

Також що стосується стилізації, саме робота у векторному форматі чудово допомагає учням сконцентруватися на спрощенні фігур, а не на їхній деталізації. Працюючи у векторі, дитина розбиває зображення на площини, що характерно для декоративного мистецтва. Вона вчиться свідомо оптимізувати, узагальнювати або змінювати лінії, форми та об'єми, щоб виділити головну ідею та характер споруди. Таким чином, фокус уваги учня зміщується із занадто реалістичного копіювання на креативний підхід, де головними стають композиція, колір та авторське бачення. Крім того, цифрові технології дають підліткам свободу дій, адже будь-яку лінію чи колір можна миттєво змінити, що дозволяє не переживати через те, що робота може невідворотньо зіпсуватись.

Важливим моментом є те, що процес стилізації архітектурних пам'яток вимагає детального огляду будівлі, в наслідок чого учні прискіпливо розглядають найменші нюанси та елементи, таким чином краще вивчаючи те, що знаходиться навколо них. Юні митці порівнюють будівлі різних міст, вивчають їхні унікальні особливості, цікавляться їхнім походженням.

Черкащина має неймовірну архітектурну спадщину, яка є чудовою базою для творчих експериментів. Кожна пам'ятка має свій унікальний характер і форму, що ідеально підходить для стилізації. Наприклад, головна візитівка Черкас – готель «Слов'янський» є палацом в неоготичному та романтичному стилі, має деталізований та витончений декор, видовжені шпилі та ажурні балкони[1]. Ця споруда є досить цікавою для візуального та історичного вивчення. Так само, як і Спасо-Преображенська церква в Мошнах, палац Лопухіних-Демидових у Корсуні-Шевченківському, палац графа Шувалова у Тальному, садиба Даховських у селі Леськове, тощо. Кожна будівля має свою унікальну історію виникнення, призначення, вигляд ззовні та зсередини.

Загалом, методика такої роботі зі старшокласниками має наступну послідовність дій:

1. Ознайомлення за архітектурним об'єктом, детальне вивчення його вигляду, цікавість історією зведення цієї будівлі, її значенням.
2. Ескізний пошук, коли учні створюють власну інтерпретацію побаченого образу на основі накопичених знань про нього, трансформуючи будівлю на власний розсуд.
3. Робота з графічними редакторами. Дитина обирає найзручніший для себе спосіб втілення свого задуму через векторні редактори. Шукає форми, експериментує з кольорами та лініями.

Застосування такого алгоритму має підвищити інтерес учнів до занять, розвинути просторову уяву та образне мислення. Вони не просто опановують практичні навички роботи з програмою, а й починають глибше пізнавати культуру своєї країни. Через їхню творчу діяльність формується і національна свідомість, що наразі є надзвичайно актуальним і важливим.

Отже, поєднання вивчення рідного краю з творчим пошуком та використанням сучасних технологій дозволяє не лише розвивати художні здібності старшокласників, а й загалом зробити навчання більш ефективним, виховати в них національну усвідомленість, любов до рідного краю та його історії.

Науковий керівник:

дизайнер, викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Тимошенко Владислав

Список використаних джерел:

1. Трефілова Я., Готель «Слов'янський» – архітектурне надбання Черкас. Черкаси, 4 грудня 2024 р. URL: https://cherkasy-future.com.ua/uk/eternal-3563-gotel-slovyanskyj-arhitekturne-nadbannya-cherkas
2. Цвілик С.Д., Ткачук Н.І., Злагоднюк М.С. Дидактичні можливості комп'ютерно-орієнтованих технологій у графічній підготовці учнів старшої школи. Сучасні тенденції підготовки майбутніх учителів трудового навчання та технологій, педагогів професійної освіти і фахівців образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва: теорія, досвід, проблеми: збірник наукових праць. Випуск №4. Вінниця, 2023 р. С.167-171.

Паніван Аліна
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ОБРАЗНО-ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА ГОБЕЛЕНОВОЇ ТЕХНІКИ У СТВОРЕННІ ДЕКОРАТИВНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Сучасне декоративно-прикладне мистецтво перебуває у постійному процесі розвитку та переосмислення традиційних художніх технік. Особливу роль у цьому процесі відіграє художній текстиль, який поєднує у собі естетичні, декоративні та образно-композиційні можливості. Одним із найвиразніших напрямів текстильного мистецтва є гобеленова техніка, що протягом століть формувалася як важливий вид декоративного мистецтва та зберегла свою актуальність у сучасному художньому середовищі. Сьогодні гобелен виступає не лише традиційною формою художнього ткацтва, а й засобом творчого експерименту, який дозволяє митцям створювати нові образні системи, фактурні структури та сучасні декоративні композиції.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю дослідження виражальних та художньо-образних можливостей гобеленової техніки у процесі створення декоративного панно способом плетіння на сітчастій основі. У сучасному декоративно-прикладному мистецтві дедалі більшої популярності набувають ручні текстильні техніки, що поєднують традиційні прийоми виконання із сучасними матеріалами, експериментальними підходами та авторськими композиційними рішеннями. Використання сітчастої основи відкриває нові можливості для формування декоративної композиції, дозволяє створювати різноманітні фактурні ефекти, комбінувати прозорі та щільні елементи, а також досягати багатошаровості й просторової виразності художнього твору.

Створення декоративного панно методом плетіння на сітці є актуальним напрямом сучасного текстильного мистецтва та одним із засобів художнього формування декоративної композиції. Використання сітчастої основи надає широкі можливості для творчих експериментів, дозволяючи

гармонійно поєднувати відкриті ділянки простору із насиченими фактурними елементами. Завдяки цьому досягається ефект повітряності, прозорості та динамічності композиції. Такий спосіб виконання сприяє створенню складної образно-художньої структури, у якій усі елементи взаємопов'язані через ритм, фактурні контрасти та кольорову взаємодію.

У процесі формування декоративної композиції важливу роль відіграють засоби художньої виразності, серед яких ритм, пропорції, масштаб, контраст, нюанс, пластика ліній та колірне вирішення. Саме ритмічне чергування елементів забезпечує композиційну цілісність твору та підсилює його емоційне звучання. Колір у гобеленовій техніці виступає не лише декоративним компонентом, а й важливим засобом створення художнього образу. Поєднання різних кольорових відтінків і тональних співвідношень допомагає передати настрій композиції, створити певну атмосферу та посилити емоційно-образну виразність панно.

Декоративне панно, створене у гобеленовій техніці способом плетіння на сітчастій основі, має не лише мистецьке значення, а й виконує естетичну та навчально-методичну функцію в освітньому просторі кафедри університету.

Таке панно сприятиме формуванню сучасного мистецького середовища кафедри, доповнюючи інтер'єр авторським твором декоративно-прикладного мистецтва. Робота може слугувати наочним прикладом використання сучасних текстильних технік, поєднання традиційного гобеленового мистецтва із новітніми підходами до формотворення та композиційного вирішення.

Окрім естетичної функції, панно матиме навчальне значення для студентів спеціальності, оскільки демонструватиме можливості роботи із фактурою, кольором, ритмом і пластикою текстильних матеріалів. Твір може використовуватися як зразок у вивченні дисциплін, пов'язаних із художнім текстилем, декоративною композицією та сучасними техніками ручного плетіння.

Також декоративне панно сприятиме популяризації текстильного мистецтва та розвитку творчої атмосфери на кафедрі, підкреслюючи значення авторського підходу, експерименту й збереження традицій декоративно-прикладного мистецтва у сучасному художньому просторі. Отже, гобеленова техніка у виконанні декоративного панно на сітчастій основі є одним із актуальних напрямів сучасного художнього текстилю, що поєднує традиції декоративного ткацтва із новітніми підходами до

композиційного та художнього формотворення. Застосування різноманітних фактурних поєднань, пластичних засобів і декоративних прийомів дозволяє створити виразний та цілісний художній образ, а також відкриває широкі можливості для розвитку образно-художньої структури текстильної композиції.

Науковий керівник
к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Бойчук А. В. Декоративно-прикладне мистецтво України. К.: Либідь, 2010. 256 с.
2. Гурін В. П. Основи композиції в декоративному мистецтві. Харків: Основа, 2012. 174 с.
3. Кравченко Н. С. Художній текстиль: техніки та матеріали. Львів: Апріорі, 2017. 240 с.

Поліщук Тетяна
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

СИНТЕЗ КЛАСИЧНИХ ОБРАЗОТВОРЧИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ КОНЦЕПТ-АРТІ

Сучасна еволюція мистецтва демонструє поступове стирання меж між традиційними художніми практиками та цифровим інструментарієм.

Трансформація класичного пензля у стилус, а фізичного полотна у піксельну матрицю не змінює фундаментальних принципів художньої творчості, проте докорінно переосмислює методику реалізації задуму.

В умовах інтенсивної цифровізації культури інтеграція цифрового живопису в традиційне мистецтво стає новим етапом еволюції, де методи класичної школи зливаються з новаторськими технологіями. У межах розробки ігрових всесвітів жанру еко-фентезі цей синтез дозволяє поєднати класичні образотворчі традиції з технологічними вимогами сучасної ігрової індустрії.

Концепт-арт сьогодні визначається не просто як створення візуальних образів, а як комплексна візуалізація ідеї, що включає проектування оригінальних світів, істот та механізмів. Це етап візуального проєктування,

що вимагає від автора глибокого знання академічних основ: анатомії, світлотіні, колористики та композиції. Зокрема, знання класичної анатомії та пластики залишається ключовим для передачі переконливості рухів та емоцій навіть під час створення стилізованих антропоморфних персонажів. Водночас принципи роботи зі світлом, закладені майстрами класичного живопису, сьогодні трансформуються у складні цифрові алгоритми рендерингу та шейдингу, дозволяючи створювати об'ємні та атмосферні образи. Крім того, традиційні правила побудови кадру та ритму допомагають ефективно спрямовувати увагу глядача (гравця) та підкреслювати ідейний зміст локацій [1,2].

Перехід від фізичного полотна до цифрового середовища (наприклад, Adobe Photoshop) вводить поняття «недеструктивного редагування». Якщо в олійному живописі виправлення помилок потребує механічного видалення шарів або перекриття новим пігментом, то використання цифрових шарів та масок дозволяє художнику експериментувати з колоритом і композицією без ризику втратити попередні напрацювання. Це забезпечує гнучкість, швидкість та можливість створення безлічі варіантів образу, що є критично важливим у професійному виробничому циклі. Традиційна палітра, обмежена хімічними властивостями фарб, у цифровому просторі RGB розширюється до безмежного діапазону відтінків, зберігаючи при цьому класичні закони гармонії та контрасту [4].

Робота в середовищі тривимірного моделювання (зокрема Blender) є прямим технологічним спадкоємцем класичної ліпки. Цифровий скульптинг імітує процес додавання маси на каркас, проте звільняє художника від впливу гравітації та фізичної крихкості матеріалу. Дослідження показують, що традиційне ліплення залишається важливим для розвитку просторового мислення та координації, тоді як цифрові практики розширюють ці навички, дозволяючи працювати з динамічною топологією та симетричним моделюванням.

Можливість використання інструментів деформації робить процес створення складних органічних форм (як-от вовни чи м'яких тканин) значно точнішим порівняно з традиційними методами.Синтез академічних та цифрових підходів було апробовано під час проектування образу мишеняти-мага для дипломного проекту в жанрі еко-фентезі. Початковий етап базувався на традиційному академічному начерку, де визначалися пропорції, силует та темперамент персонажа, але з використанням сучасного інструментарію, як графічний редактор Adobe Photoshop [3,5].

Вміння поєднувати досвід класичної школи з потужним інструментарієм сучасного програмного забезпечення є ключовою компетенцією концепт-художника. Це дозволяє створювати візуально багаті та ідейно глибокі ігрові світи, де технологічна досконалість спирається на вікові традиції образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Горбатюк М. Не соромно запитати: чим займається Concept Artist. Skvot. 2022. URL: https://skvot.io/uk/blog/ne-stydno-sprosit-chem-zanimaetsya-concept-artist (дата звернення: 30.03.2026).
2. Концепт-арт у геймдеві: від ідеї до фінальної версії. Voki Games. 2022. URL: https://vokigames.com/ua/konczept-art-u-gejmdevi-vid-ideyi-do-finalnoyi-versiyi/ (дата звернення: 30.03.2026).
3. Створення персонажа concept art і етапи розробки комп'ютерних ігор. iTizzi Software Development Company. URL: https://itizzi.com/ua/blog-3/stvorennya-personazha-concept-art-i-etapi-rozrobki-kompyuternih-igor/ (дата звернення: 30.03.2026).
4. Сулим М. М. Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку XXI століття. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2024. URL: https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/235 (дата звернення: 07.04.2026).
5. The evolution of sculpture: from traditional materials to digital technologies. ResearchGate. 2026. URL: https://www.researchgate.net/publication/391341178 (дата звернення: 08.04.2026).

Радавець Мар'яна

ORCID: 0009-0009-7033-1108

студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,

кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

ІЛЮСТРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАЗКИ В ГРАФІЧНОМУ МАЛЮНКУ

Ілюстрація є важливою складовою художнього оформлення літературного твору, адже саме завдяки графічним зображенням читач, особливо дитина, глибше занурюється у зміст казки та сприймає її емоційно. Графіка як один із найдавніших видів образотворчого мистецтва має багатовікову історію розвитку — від наскельних малюнків до сучасних цифрових технік. Українська книжкова графіка має власну традицію, сформовану завдяки творчості таких митців, як Едвард Козак, Володимир Юрчишин, Мирон Левицький, Владислав Єрко. Їхня діяльність доводить, що

ілюстрація не лише супроводжує текст, а й розкриває його зміст, формує естетичний смак, виховує любов до книги.

В Україні графічне мистецтво має глибокі традиції, пов'язані з історією книжкового друкування. Уже в XVI–XVII століттях у виданнях Києво-Печерської лаври з'являються перші гравюри, створені українськими майстрами. Особливої уваги заслуговує творчість Івана Федорова, який у своїх друках поєднував текст і зображення, закладаючи основи української книжкової графіки.

Володимир Юрчишин: графік, який працював над ілюстраціями до казок та іншої дитячої літератури.

Мирон Левицький (1913—1993) Письменник і графік. У 1949 році емігрував до Канади, де брав активну участь житті діаспори: працював редактором в українських видавництвах, розписував українські церкви; деякий час був арт-директором студії «Орбіт», яка займалася архівними відеоматеріалами про українські діаспори світу. Створював обкладинки не тільки для книг, але й для популярного українсько-канадського журналу «Жіночий світ».[1]

Едвард Козак Проілюстрував усі видання Івана Тиктора у Львові (1933–1939), ілюстрував дитячий журнал «Світ дитини» під редакцією Михайла Таранька, розробляв малюнки журнальних обкладинок, створював олійні етюди та картини. Був активним членом Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), Товариства українських письменників і журналістів.[2]

Владислав Єрко — визначний майстер української книжкової графіки.

Загальне визнання отримали його чорно-білі ілюстрації до книг Паулo Коельо та кольорові ілюстрації до андерсенівської «Снігової Королеви», яка на всеукраїнському конкурсі «Книга року» завоювала Гран-прі як найкраща книга 2000-го року та титул «Найкраща дитяча книжка-2006» (Фонд Андерсона, США). [3]

В своєму дослідженні я показала, що книжкова ілюстрація є невід'ємною складовою сучасного видавничого процесу та важливим засобом візуальної комунікації. Графічний малюнок, поряд із кольоровим, виконує суттєву роль у формуванні емоційного сприйняття тексту та сприяє глибшому розумінню художнього задуму автора. Ілюстрації до казок мають особливе значення, оскільки допомагають дітям зануритися у світ літературного твору, розвивають уяву та естетичний смак. У

контексті сучасних викликів цифрової доби саме якісна книжкова ілюстрація здатна стимулювати інтерес дітей до читання й підтримувати актуальність друкованої книги.ння ілюстрації в Україні. Графічний малюнок, постає не менш значемим, ніж кольоровий. Тому, що ілюстрації казок насправді є дуже важливими. Щоб гортаючи сторінки книги, діти змогли з головою поринути в казковий світ автора. Тому книжкова ілюстрація має вплив, особливо на дітей, яких частіше побачиш з гаджетом в руках, чим з книгою.

Науковий керівник

викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кравчук Олеся

Список використаних джерел:

1. 10 геніїв українського книжкового дизайну URL: https://amnesia.in.ua/book-covers (дата звернення: 20.04.2026).
2. Едвард Козак | ArtLvivOnline (Арт Львів Онлайн) URL: https://art.lviv-online.com/edvard-kozak/ (дата звернення: 20.04.2026).
3. Єрко Владислав. Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» URL: http://ababahalamaha.com.ua/ (дата звернення: 20.04.2026).

Соколова Марія

студент 2-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ВІД КОНЦЕПЦІЇ ДО ЕКРАНУ: АНАЛІЗ ВИРОБНИЧИХ ЕТАПІВ АВТОРСЬКОЇ КОРОТКОМЕТРАЖНОЇ АНІМАЦІЇ

Авторська короткометражна анімація переживає період активного розвитку в умовах цифрової культури: доступність програмного забезпечення, онлайн-дистрибуція та міжнародні фестивальні платформи відкрили можливість для самостійної реалізації анімаційних проєктів без

підтримки великих студій [2; 3]. Водночас у мистецькій освіті короткометражний анімаційний фільм набуває значення комплексної навчальної практики, що інтегрує художні, технічні та організаційні компетентності. Попри це, виробничий процес авторської анімації залишається недостатньо систематизованим у навчально-методичному контексті, що зумовлює необхідність його аналізу.

Короткометражний анімаційний фільм є самостійною художньою формою та навчальною практикою у мистецькій освіті, що часто використовується для висвітлення особистих ідей та актуальних проблем [3].

Процес створення короткого анімаційного фільму можна розділити на три основні етапи: підготовчий етап, виробничий етап та постпродакшн [2].

1. Підготовчий етап (Pre-production)

    1.1. Розробка концепції та сценарію. Включає визначення головної ідеї, теми та жанру фільму, адже без мети анімаційний проєкт не є фільмом, а лише живим зображенням. Після визначення основної ідеї починається робота над написанням сценарію з урахуванням специфіки анімаційного наративу та хронометражу проєкту; одна сторінка написаного сценарію (screenplay) дорівнює одній хвилині анімації [2].

    1.2. Розробка візуального стилю. Включає створення концепт-артів, дизайну персонажів та середовища; цей етап є одним з найважливіших, оскільки він дає змогу зрозуміти, яким стилем та способом написаний сценарій буде втілений у життя [3]. Саме він визначає те, як готовий проєкт виглядатиме. Далі слідує вибір техніки анімації (2D, 3D, стоп-моушн, лялькова, змішана) відповідно до художнього задуму. Після вирішення техніки анімації та створення дизайну персонажів починається робота над розкадровкою.

    1.3. Розкадровка та аніматик — розкадрування (storyboard) як візуальна партитура фільму. Розкадровка виглядає як комікс: вона є швидким, не деталізованим зображенням сценарію (screenplay), що має на меті розділити його на візуальні сцени та зобразити ракурс кадрів і положення основних персонажів та предметів. Після розкадровки починається робота над аніматиком як попередньою монтажною версією з таймінгом,

та кольоровим сценарієм (color script) — що нагадує розфарбовану розкадровку і створюється для того, щоб вирішити колористику фільму та визначити, який емоційний стан він має викликати [2; 3].

2. Виробничий етап (Production)

2.1. Технічне налаштування. Залежно від обраного стилю анімації, цей процес може включати риґґінг персонажів (для 3D/цифрової 2D-анімації) — завершальний етап підготовки персонажа до анімації, — та підготовку активів (фонів, основних предметів та ефектів); на цьому етапі завершується основна підготовка до анімації [3].

2.2. Анімація. Процес анімації полягає у використанні основних принципів анімації (squash and stretch, anticipation, timing and motion та ін.) — вони є основою виразності; без використання хоча б кількох принципів анімація буде невиразною та важкою для сприйняття [1].

Особливості роботи одного автора порівняно зі студійним виробництвом: В анімаційних студіях одну сцену часто роблять кілька аніматорів. Після створення готового аніматика процес роботи, залежно від стилю анімації, розділяється на кілька етапів [2]: Груба анімація (rough animation) — якщо це цифрова 2D-анімація — це процес, де один або декілька аніматорів малюють анімацію для сцени з урахуванням усіх потрібних принципів анімації та потім передають її іншому працівнику. Якщо грубою анімацією займається кілька людей, зазвичай одна особа малює ключові кадри (основні положення персонажів та предметів), а інша особа, або кілька, малюють проміжні кадри (кадри між ключовими). Інші аніматори займаються «чисткою» (clean-up) сцени: цей процес включає повне перемальовування сцени з чистим контуром, але з чітким урахуванням положень персонажа та таймінгу, що встановив попередній художник. Після цього сцена передається іншому працівнику, що займається розфарбовуванням персонажів і основних предметів, а після завершення цього етапу — команді, яка відповідає за композитинг (compositing), що є стадією постпродакшну. Якщо

обраний стиль анімації тривимірний (3D), то замість грубої анімації першим кроком йде макетування (layout) — розміщення основних персонажів і предметів у сцені, — і лише після цього іде етап створення ключових та проміжних кадрів. Якщо ж анімацією займається не студія, а одна особа, вона самостійно має працювати над кожним етапом анімації — від початкового макетування до готової до експорту сцени [2].

2.3. Запис звуку та озвучення — роль звукового супроводу, музики та діалогів у формуванні атмосфери короткометражного фільму; паралельна або послідовна робота зі звуком. Озвучення та саунд-дизайн (sound design) є дуже важливими в анімації: звук у поєднанні з колористикою та таймінгом анімації найкраще допомагає створити атмосферу та передати бажану емоцію [4]. Зазвичай студії наймають акторів озвучення після написання сценарію та перед створенням анімації — для того, щоб аніматори, маючи аудіозапис діалогів, мали змогу зробити коректну анімацію рота (lip sync). Створення саунд-дизайну (звукових ефектів), додавання музики та звукового супроводу може відбуватися після етапу створення аніматику та перед анімацією або після створення готової анімації — зазвичай це залежить від студії та команди, що займається створенням фільму [4].

3. Постпродакшн (Post-production)

3.1. Монтаж і комп'ютерний композитинг — кінцеве складання сцен, корекція таймінгу, накладання ефектів та переходів.

3.2. Колірна корекція та візуальна стилізація — узгодженість колірного рішення як елемент художньої цілісності.

3.3. Рендеринг і фінальний експорт — вибір форматів для фестивального показу, онлайн-дистрибуції або навчальної демонстрації.

4. Специфіка авторської короткометражної анімації.
Коли короткометражний фільм створює студія, значний обсяг роботи ведеться водночас завдяки наявності великої команди, що розподіляє завдання між собою. Робота в студії надає достатньо часу для створення концепт-артів (concept art), розкадровки, кольорового сценарію та саунд-дизайну [3].

Рис. 1-2. Розробка дизайну персонажів для анімаційного проекту

Рис. 3. Кольоровий сценарій для особистого, короткого анімаційного проекту

Рис. 4. Готова розкадровка для особистого анімаційного проекту

Якщо над коротким фільмом чи анімаційним проєктом працює одна особа, вона поєднує в собі всі ролі студії: самостійно створює ідею, пише сценарій, малює концепт-арти, розкадровку, аніматик, кольоровий сценарій, виконує всі ключові та проміжні кадри, вирішує таймінг і додає саунд-дизайн. Це часто призводить або до нижчої якості анімації (за умови обмеженого часу), або до затримки у створенні проєкту [2].

Студії зазвичай створюють фільми швидше, ніж одна особа, що може витратити роки на анімацію, яку студія здатна зробити за півроку. Водночас перевагою самостійної праці є абсолютна творча свобода: автор може вирішити та змінити будь-що, а анімаційний проєкт стає особистим пошуком індивідуального стилю. У студії ж лише окремі керівники мають обмежену творчу свободу; аніматори та художники, залежно від студії, можуть пропонувати ідеї та зміни керівництву, однак зазвичай мають дотримуватися чіткого стилю, щоб готовий проєкт виглядав цілісним [2; 3].

Отже, виробничий процес короткометражного анімаційного фільму є чітко структурованим, проте гнучким творчим маршрутом, де технічна й художня складові нерозривно пов'язані [1; 2]. Знання цих етапів формує у студентів-аніматорів системне мислення та здатність до самостійної реалізації авторського проєкту.

Список використаних джерел:

1. Williams R. The Animator's Survival Kit: A Manual of Methods, Principles and Formulas for Classical, Computer, Games, Stop Motion and Internet Animators. Expanded ed. New York : Faber and Faber, 2009. 392 p.
2. How to Make an Animated Movie: A Short Documentary. Bloop Animation. URL: https://www.bloopanimation.com/how-to-make-an-animated-movie-tutorial/ (дата звернення: 07.04.2026).
3. How to Create an Animated Short Film. Torrens University Australia. URL: https: //www.torrens.edu.au/stories/blog/technology/how-to-create-an-animated-short-film (дата звернення: 07.04.2026).
4. The Importance of Sound Design in Animation and Motion Graphics Projects. MOWE Studio. URL: https://mowe.studio/animation-sound-design-effects-music-motion-graphics (дата звернення: 07.04.2026).

Тесленко Софія

студентка кафедри
освітнього менеджменту, арт менеджменту і соціальної роботи,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Гусаченко Лариса
викладач кафедри освітнього менеджменту,
артменеджменту і соціальної роботи,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПОСТАНОВКИ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Постановка бального танцю розглядається більшістю вчених як важливий і складний процес, що вимагає від хореографа не тільки високої технічної майстерності, а й уміння працювати з виконавцями, правильно передавати емоції, створювати атмосферу, а також дотримуватися специфічних вимог самого жанру бального танцю. Бальний танець поєднує в собі елементи техніки, артистизму, взаємодії між партнерами та чітко визначені традиції, що надають кожному стилю танцю унікального характеру.

А. Крись, розвиток сучасної сценічної бальної хореографії визначається тенденцією до більш складної драматургії, що знайшло своє відображення у створенні тематичних концертів, шоу-програм, балетних і театралізованих вистав, мюзиклів та інших подібних постановок [1, с. 77]. У цих формах виразності активно використовуються різноманітні стилі та техніки бальних танців. Основу постановки становить драматургія, що передбачає розвиток конфлікту як спосіб відображення внутрішніх або соціальних суперечностей, а також надання твору художньої глибини, емоційної сили та сценічної виразності.

Водночас, на думку О. Вакуленко, постановка сценічного бального танцю включає в себе сценарій, музичне оформлення та хореографічну композицію, які поєднуються в межах синтезу різноманітних мистецьких жанрів, стилів і напрямів. Саме гармонійне злиття цих елементів дає змогу створити постановку, центральним змістом якої є вираження життєвих переживань та емоцій через танець [2, с. 96].

У науковій літературі зазначено, що хореографу важливо розвивати творчі якості танцюриста. Кожна пара має створити свій унікальний образ, який відображає не лише технічну майстерність, але й акторські

здібності. Танцюристи повинні уявляти себе виконавцями певного жанру і вміти вживатися у роль [3]. Важливо, щоб пара не просто виконувала вивчену програму, а щоб вона повністю занурювалася у танець, передаючи через рухи маленьку історію. Адже бальні танці – це не лише спорт, а й форма мистецтва. Тому кожен танець має бути не просто технічно правильним, а й емоційно насиченим, з чітко вираженим образом.

Ще однією важливою складовою є стиль. Танцюристи повинні мати виразний та індивідуальний стиль, що відрізняє їх від інших пар. Це стосується не лише рухів, а й зовнішнього вигляду: костюмів, макіяжу, зачісок. Все повинно підкреслювати образ, створений парою. Кожна дрібниця має значення: кольори костюмів, їх поєднання, аксесуари. На змаганнях, де на паркеті виступає багато пар, судді мають лише кілька хвилин, щоб оцінити виступи. І часто саме стиль і образ пари є вирішальними на ранніх етапах, адже судді не завжди встигають оцінити технічну складність кожного руху. Коли пара виглядає гармонійно, зі смаком і в образі, вона завжди привертає увагу і виграє на тлі інших.

Важливо також розвивати у танцюристів виразність – здатність передавати емоції та характер танцю через рухи. Кожен бальний танець має свій характер і настрій, тому танцюристи повинні вміти втілити його через своє тіло та емоції. Важливо, як вони поєднують танець з музикою, як відчувають і передають атмосферу, яку створює композиція [4, с. 104]. М. Кеба, досліджуючи виразність спортивно-бального танцю, зосереджує увагу на чинниках, які впливають на виразність: «використання оригінальних зв'язок та поєднань; ступінь узгодження дій партнерів (свідчить про рівень майстерності пари); артистизм та пластичність рухів – дає змогу донести до глядача музично-художній образ танцювальної композиції; оригінальні міміка, жести та пози; особистісно-орієнтований підхід; відповідний вибір музичного супроводу; індивідуальний стиль танцюристів» [5, с. 104].

Не менш важливою є уява. Для того щоб бути успішною парою, потрібно вміти фантазувати і знаходити нові способи інтерпретації танцю. Коли танцюристи працюють у одному колективі, вони часто виконують однакові варіації, але на змаганнях кожна пара має показати свою інтерпретацію танцю. Саме вміння фантазувати дозволяє кожній парі додати свій унікальний відтінок до виконання і зробити танець незабутнім.

Вагомим аспектом підготовки танцівників є імпровізація, яка надзвичайно важлива навичка для кожної пари. На змаганнях або виступах можуть виникнути різні непередбачувані ситуації: пара може зіткнутися з іншою або загубити кроки. Ті, хто добре володіє імпровізацією, здатні миттєво реагувати на такі обставини, адаптуючи виконання під нові умови.

Отже, постановка бального танцю розглядається вченими як творчий процес створення танцювального номера, що включає не лише технічне освоєння рухів, але й розробку композиції, емоційного змісту та загального образу танцю. У ході постановчої роботи хореограф розкриває основну ідею танцю, його характер і стиль, враховуючи специфіку кожного з бальних танців. До основних етапів у постановці бального танцю зараховуємо вибір стилю і музичного матеріалу, розроблення хореографічної концепції, підбір технічних елементів відповідно до рівня підготовки партнерів, робота з парою, просторове вирішення та художнє оформлення, реалізація педагогічного підходу.

Список використаних джерел:

1. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв: на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ. 2023. 230 с. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2023/09/kris_diser.pdf
2. Бойко А. Б. Основні компоненти хореографічної композиції. URL: https://www.ldufk.edu.ua/wp-content/uploads/2023/10/lekcziya-5-1.pdf
3. Теорія і методика сучасного бального танці: навч.-метод. посіб. / уклад.: В.А. Сизоненко. Умань: АЛМІ, 2017. 200 с.
4. Вакуленко О. М. Сценічний бальний танець як самостійний напрям розвитку бальної хореографії. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2009. №3. С. 94–97.
5. Кеба М. Є. Естетична виразність спортивного бального танцю. Культура і сучасність. 2019. №2. С. 102–106.

Хребто Тамара

ORCID: 0009-0001-3539-8472
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ ВНЗ ФАХОВОЇ ЗДАТНОСТІ ІНТЕГРУВАТИ ЗНАННЯ ТА НАВИЧКИ В ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРОГО МИСТЕЦТВА

Система взаємодії пізнавальних і художньо-естетичних інтересів здоувачів освіти забезпечує гармонійний розвиток сенсорних процесів, сприяючи формуванню загального естетичного сприйняття навчального історичного матеріалу, естетичного смаку, творчої уяви й образного мислення. Інтеграція мистецтв у процес навчання гуманітарних предметів демонструє свою ефективність, покращуючи засвоєння програмного матеріалу, розвиваючи емоційну пам'ять і здатність естетично оцінювати явища мистецтва. Таке поєднання допомагає мотивувати й аргументувати оціночні судження, вдосконалювати творчі навички здоувачів сучасної освіти, водночас сприяючи баченню знань як складових єдиної, цілісної системи.

Ключові слова: *цілісність, інтегроване навчання, інтегрована технологія, педагогічні умови.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку науки та суспільства особливо важливо, щоб студент ВНЗ володів високим рівнем сформованості цілісної картини світу. Це положення знайшло відображення у Державній національній програмі "Освіта (Україна XXI століття)". Відповідні нормативні документи, зокрема Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті, акцентують увагу педагогів на необхідності забезпечення сучасної освіти не лише фрагментарними знаннями, уміннями та навичками, а й ключовими компетенціями в різних аспектах життя: соціальна, полікультурна, комунікативна та інформаційна сфери значно розширюють обсяг інформації, яку учні повинні опанувати. Різні способи пізнання світу, такі як мистецтво, філософія та наука, сприяють багатогранному аналізу проблем. З огляду на це, інтеграція стала провідною тенденцією сучасного освітнього процесу в нашій країні.

Основна **мета даних тез** полягає у теоретичному обґрунтуванні інтеграції як важливої освітньої проблеми, аналізі особливостей технологій інтегрованого навчання школярів та підготовці майбутніх фахівців до ефективного впровадження цих методів у практичну діяльність. Одним із перспективних шляхів вдосконалення освітнього контенту є застосування інтегрованого підходу, який дозволяє оптимізувати структуру навчання та організацію засвоєння знань здобувачами сучасної освіти.

Інтегрована дидактична технологія має на меті розвивати гармонійне, цілісне та екологічно свідоме мислення студентів, яке базується на поєднанні логічного та образного підходів до сприйняття дійсності. Такий тип мислення сприяє формуванню цілісного бачення світу й може слугувати дієвим інструментом для вирішення глобальних викликів, пов'язаних із розвитком суспільства. Як результат освітнього процесу формується особистість із глибоким та гармонійним мисленням, готова до конструктивної діяльності в умовах сучасного світу.

Інтеграція в освіті є складним і багатогранним явищем, що охоплює різні аспекти загальноосвітнього процесу та визначає один із перспективних шляхів для вдосконалення навчально-виховної роботи в школах. Синхронізація знань із різних сфер, а також широке практичне застосування загальнонавчальних умінь і навичок суттєво сприяють розвитку наукового мислення учнів. Це відіграє ключову роль у формуванні в них власного бачення навколишнього світу.

Інтеграційні ідеї формують фундамент трьох ключових структурних компонентів змісту освіти: системи знань, системи умінь та системи взаємодії між викладачем та студентом. На основі цього обґрунтовується визначення ключових понять, які використовуються в дослідженні: інтегроване навчання, інтегровані технології та педагогічні умови.

Інтегроване навчання – це процес взаємодії між викладачем та студентом, спрямований на досягнення освітніх цілей шляхом використання принципів інтеграції та впровадження науково обґрунтованих педагогічних умов. Педагогічні умови являють собою спеціальні фактори, які є необхідними для ефективного впровадження інтегрованого навчання у середній школі. До таких умов відносяться соціально-педагогічні та психолого-дидактичні аспекти, без яких цей процес неможливий.

Ідеї про педагогічну технологію беруть свій початок у працях відомих педагогів. Ця тема слугувала об'єктом наукових дискусій протягом багатьох століть. Жоден видатний педагог не оминув увагою це питання.

Інтегрована технологія являє собою комплекс процедур та операцій, спрямованих на забезпечення ефективного досягнення цілей інтегрованого навчання. У сучасній методиці викладання дисциплін соціально-гуманітарного напряму питання розробки і проведення інтегрованих занять набуває особливої важливості. Це обумовлено необхідністю всебічного розвитку особистості майбутнього фахівця, опираючись на його внутрішній потенціал, а також із врахуванням передових культурно-історичних і технологічних досягнень країни.

У сучасних педагогічних дослідженнях питання інтеграції змісту освіти розглядається через кілька основних напрямів: загальнопедагогічний, психологічний та дидактико-методичний.

На сьогодні сформовано ряд педагогічних концепцій, положень і ідей, які визначають особливості інтегрованого підходу до освітньо-виховної діяльності, враховуючи специфіку певної галузі чи рівень реалізації навчальних завдань. До найвизначніших належать концепції, що безпосередньо ставлять інтегративні процеси в центр свого предметного дослідження і відображають це в назвах.

Серед них вирізняються такі моделі: внутрішня предметна інтеграція педагогічних знань (В. І. Загвязинський), система дидактичних підходів (А. Л. Артем'єва, В. В. Гаврилюк, М. І. Махмутов), інтеграція загальної та професійної освіти (М. М. Берулава, Ю. С. Тюнников), об'єднання змісту професійної освіти (Л. Д. Федотова), а також інтеграція й диференціація організації навчального процесу (І. Г. Ібрагімов).

Дослідження різноманітних концепцій інтеграції навчальних предметів, які мають значну вагу як на національному, так і на міжнародному рівнях, підтверджують зростаючий інтерес до цієї проблематики. Зростання уваги науковців до процесу інтеграції змісту зумовлене тим, що в сучасній освітній парадигмі цілісність знань дедалі більше розглядається як фундаментальний принцип розвитку особистості. Ефективність засвоєння цілісного освітнього матеріалу, включаючи зміст навчальних предметів, досягається через інтегрований процес мислення та системне опанування знань.

Формування інтегрованого мислення та створення системи взаємопов'язаних знань у свідомості учнів є ключовими завданнями цього освітнього підходу. Інтеграція знань людини постає центральним елементом сучасних технологій загальної освіти. Її назва походить від латинського терміна, що означає "цілісність" або "неперервність". Згідно з підходом В.

Гузеєва, інтегрована технологія має великі перспективи щодо дисциплін , навчальні результати яких можуть бути представлені як система задач.

Проте сучасний світ демонструє появу нових напрямів науки і мистецтва, які ґрунтуються на гуманітарному підході та об'єднують різноманітні сфери знань. Синтез культури, науки та природи перетворився на потужний імператив у науковому розумінні світу. Це явище свідчить про зміну освітньої парадигми не лише як способу передавання знань, але й як методу розвитку міждисциплінарного мислення для забезпечення гармонійного взаємозв'язку різних галузей знань та формування цілісного світогляду особистості.

Попри наявність окремих науково-теоретичних досліджень, проведених багатьма науковцями у зазначеному напрямі, спостерігається очевидна нестача конкретних педагогічних і, зокрема, методичних напрацювань щодо інтеграції знань дисциплін гуманітарного циклу в сучасному освітньому процесі.

У практичній діяльності ВНЗ інтеграція навчального матеріалу в контексті дидактичної структури інтегрованого заняття все ще впроваджується недостатньо. Так само недостатньо розробленою залишається технологія інтеграції змісту дисциплін гуманітарного та мистецького циклів. Це обмежує можливості для формування внутрішньої взаємодії і взаємопроникнення гуманітарних знань, що своєю чергою негативно позначається на ефективності навчально-виховного процесу та ускладнює створення умов для розвитку гармонійної і цілісної особистості здобувача сучасної освіти.

Одним із перспективних напрямів у педагогічній практиці є втілення інноваційного досвіду гуманізації сучасної освіти через розробку дидактичної технології викладання образотворчого мистецтва з іншими гуманітарними дисциплінами. Основною метою цього підходу є інтеграція здобутих знань і навичок у цілісну картину світу, що сприяє формуванню гуманістичного світогляду студентів і збагачує їхнє уявлення про художньо-історичну складову реальності. Використання матеріалів історії України у вивченні образотворчого мистецтва навчає учнів ідентифікувати історичні джерела у творах мистецтва, сприяє розвитку історичного мислення, а також формує вміння узагальнювати та критично оцінювати інформацію, отриману з різноманітних художньо-історичних джерел.

Джерелами нашої дидактичної технології слугують здобутки педагогічних, психологічних та соціальних наук, а також передовий педагогічний досвід й усе найкраще, накопичене у вітчизняній і зарубіжній педагогіці минулих років. Інтегрована технологія являє собою поєднання досягнень педагогічної науки і практики, гармонійне сплетіння традиційних елементів минулого досвіду з інноваціями, народженими соціальним прогресом, гуманізацією та демократизацією суспільства.

Структура інтегрованої технології у викладанні дисциплін гуманітарного та мистецького напрямів побудована на застосуванні загальних механізмів інтегрованих процесів у навчанні і способів їх впровадження в сучасному навчальному процесі. Ці методи сприяють ефективній взаємодії між різними сферами знань, забезпечуючи їх взаємне збагачення та гармонійне співіснування. Розглянемо інтеграцію знань на прикладі об'єднання навчальних дисциплін «Історія образотворчого мистецтва» та «Історія України». У цьому випадку для аналізу використовуються багатогранні об'єкти, інформація про які розкривається через різні аспекти навчальних дисциплін. Структура змісту освіти, як і структура будь-якої системи, визначається сукупністю компонентів — навчальних дисциплін — та взаємодією між ними. Саме тому, крім аналізу набору структурних елементів, слід також ідентифікувати ключові взаємозв'язки між навчальними дисциплінами.

Виділення та аналіз одиниць змісту навчальних предметів нерозривно пов'язані з розглядом їхньої структури та типологічних характеристик. Центральними елементами кожної навчальної дисципліни є складові, що визначають провідний зміст для специфічних компонентів освітнього матеріалу.

У контексті соціального досвіду, який відображає інтегральний результат освоєння дійсності, крім теоретичних знань, що забезпечують інтелектуальне опанування реальності, значну роль відіграють способи діяльності, які становлять основу для практичного засвоєння світу. Ці способи діяльності трансформуються у навички та вміння, що забезпечують ефективність виконання практичних завдань.

Спільним дидактичним принципом для всіх навчальних предметів є акцент на домінуючих знаннях і операційно-діяльнісних структурах, характерних для кожної дисципліни.

Розглянемо систему способів діяльності (умінь), що формуються з урахуванням специфіки навчального предмета.

Наприклад, основною функцією предмета «Мистецтво» виступає художнє пізнання та засвоєння дійсності.

Широке залучення художніх образів у процесі вивчення історії продиктоване специфікою цієї науки. При дослідженні історичних подій студенти стикаються з великим обсягом інформації, закономірностями та особливостями розвитку суспільства, а також логічними категоріями.

Мистецтво, як образне відображення реальності, сприяє розвитку уяви, конкретизує історичні факти та впливає на емоційний і свідомісний рівень сприйняття студентів.

Крім того, графічні навички, що застосовуються в образотворчому мистецтві, виконують роль універсальних методів діяльності й формують одну із спеціальних дидактичних основ для структурування компетенцій і навичок в межах навчального предмету "Історія". Вони дозволяють локалізувати історичні факти та процеси у часових і просторових координатах, розвивають здатність аналізувати, синтезувати й систематизувати інформацію, створювати образне й емоційне пояснення історичного матеріалу, а також чітко формулювати та відповідати на запитання за його змістом.

Розвинена людська чутливість як фундамент формування моральноціннісних основ особистості не передається через знання. Саме мистецтво здатне активно залучати і розвивати всі сфери психіки людини. Мистецтво-символ гармонійної людської діяльності, воно здатне будь-який шкільний предмет перевести в стан невідокремлюваного учнем, а навпаки, легко ним сприйнятого знання та уміння.

Тому і головна функція навчальної дисципліни «Історія образотворчого мистецтва» — художнє пізнання дійсності, формування особистості студента, здатного глибоко проникнути в сутність художнього твору й адекватно сприйняти його, щоб суб'єктивне ставлення до твору не суперечило його об'єктивній цінності. Разом із тим, графічні навички виступають у цьому предметі як узагальнені способи діяльності.

Навчальний предмет «Історія України» має переважно світоглядно-ідеологічну функцію, спрямовану на формування в студентів ключових світоглядних ідей через засвоєння знань про закономірності суспільного розвитку. Основним акцентом цього курсу є здобуття знань, які відіграють інтегруючу роль у процесі навчання, на відміну від практики, де переважають навички. Саме знання становлять одну з дидактичних засад для розвитку відповідних умінь і навичок. Це підтверджує, що специфічні

елементи конкретної навчальної дисципліни трансформуються у більш загальні дидактичні основи.

На прикладі вивчення історії України та історії образотворчого мистецтва у ВНЗ був розроблений і перевірений інтегрований підхід до викладання гуманітарних і мистецьких дисциплін. Основою цього підходу стала інтеграція знань через наочно-образний і аудіовізуальний спосіб представлення історичної інформації та її закріплення за допомогою графічних і творчих вправ репродуктивного чи пошукового характеру.

В межах ВНЗ цей підхід був реалізований у вигляді інтегрованого курсу вивчення історії України та історії образотворчого мистецтва у ВНЗ з розрахунком однієї пари на тиждень. Курс сприяв взаємопов'язаному формуванню діалектикоматеріалістичного світогляду та художньо-історичної картини світу учнів.

Кожен підхід до інтеграції навчальних дисциплін у ВНЗ має власну унікальність та характерні особливості. Проте всі вони засновані на спільній методиці планування й організації інтегрованого заняття.

У цьому контексті сучасна ВНЗ може застосовувати різноманітні способи реалізації інтеграції, які об'єднуються єдиною технологією. Практика підтверджує, що проєктування та проведення інтегрованих занять найкраще здійснювати за чітко визначеним планом.

1. Теоретична підготовка педагогів передбачає вивчення концептуальних аспектів інтеграції, її методологічних засад, особливостей практичної реалізації та ефективних способів впровадження в педагогічну діяльність.

2. Проведення детального аналізу навчальних програм різних дисциплін з метою виявлення ключових питань і тематичних перетинів, які можуть бути основою для інтегрованого підходу до навчання.

3. Оцінка рівня узгодженості між навчальними дисциплінами, що охоплює аналіз теоретичних положень, законів, базових понять і загальних методик міждисциплінарної взаємодії. У цей процес включено розробку інтегрованого заняття, яке передбачає вибір оптимальних форм, методів, прийомів і засобів навчання.

4. Комплексний відбір навчального матеріалу, який відповідає принципам інтегрованого вивчення і сприяє досягненню освітніх цілей.

5. Тематичне планування, що враховує синхронізацію навчальних процесів за часом і спрямованість на довгострокову перспективу розвитку інтегрованої освітньої діяльності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розробка базових навчальних курсів, заснованих на інформаційно-категоріальному підході, стимулювала появу нових підходів до роботи з навчальною інформацією. Однією із таких форм стали освітні проєкти.

Освітній проєкт визначається як сукупність навчальних завдань міждисциплінарного характеру, об'єднаних навколо спільної сюжетної концепції. У процесі виконання цих завдань студенти залучаються до осмислення необхідних знань, а також формують методи їх засвоєння, серед яких найбільш значущими є тестування і моделювання. Крім того, в ході цього процесу здійснюється інтеграція історичних знань і розвиваються графічні навички, що сприяє формуванню системного мислення.

Отже, впровадження інтегрованої технології у навчальний процес ВНЗ дозволяє представити знання як елементи єдиної цілісної системи, що сприяє їх більш глибокому сприйняттю та осмисленню студентами.

Список використаних джерел:

1. Бех, 2002 - Бех, І. Д. (2002). Інтеграція як освітня перспектива «Початкова школа». №5: 5-6.
2. Гриценко, 2007 - Гриценко, Н.Н. (2007). Технологія інтегрованого уроку «Вісник професвіти». №19 – 20: 9-11.
3. Ільченко, 2008 - Ільченко, В. Р. (2008). Інтегративний підхід в освіті. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред. В. Г. Кремень. К. : «Юрінком Інтер». 356-357.
4. Калініна, 2002 - Калініна, Є. Р. (2002). Інтегровані уроки з образотворчого мистецтва «Початкова школа», №2: 37-38.
5. Клепко, 1998 - Клепко, С. Н. (1998) Інтегрована освіта і поліморфізм знання Київ – Полтава – Харків :360 с.
6. Климова, 2001 - Климова, І. М. (2001) Інтеграційні підходи в освіті «Педагогіка та психологія», Вип.19. Ч.3: 45-49.
7. Козловська, Собко, 1998– Козловська, І. М., Собко, Я. М. (1998) Принципи дидактики в контексті інтегративного навчання, №4: 48-51.
8. Лозова, 2000 - Лозова, В. І. (2000) Цілісний підхід до формуванняпізнавальної активності школярів Х. : 164 с.
9. Любарська, 2000 - Любарська, О. М. (2000) Інтеграційні процеси в освіті: URL: http://lib.chdu.edu.ua/pdf/zbirnuku/13/5.pdf
10. Масол, 2006 – Масол, Л. М. Культурологічні та психолого-педагогічні детермінанти інтеграції змісту дисциплін художньо-естетичного циклу. Науковий вісник

Миколаївського державного університету: зб. наук. праць. «Педагогічні науки»: Вип. 12. Т. 3: 58.

11. Мельник, 2010 – Мельник, С. А. (2010) Інтегрований урок як засіб формування загальнокультурної компетентності учнів основної школи : дис. ... канд пед наук : 13.00.09. Харків: 226 с.
12. Падалка, 2008 - Падалка, Г. М. (2008) Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К. : 274 с.
13. Радкіна, 2005 – Радкіна, В. Ф. (2005) Інтегративний підхід як принцип організації професійної підготовки майбутніх учителів Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Житомир, №21: 61-64.
14. Ратко, 2005 – Ратко, М. В. Впровадження інтегративного навчання в галузь художньої освіти. URL: https: //library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/4/visnuk_16.pdf
15. Соломаха, 2010 - Соломаха, С. О. (2010) Технологія розвитку художньо-естетичного світогляду вчителів мистецьких предметів у системі післядипломної педагогічної освіти URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/Narodna_osvita/vupysku/18/statti/solomaha.htm
16. Хребто, 2011 - Хребто Т. С. (2011) Дидактична підготовка майбутнього вчителя до розробки інтегрованих форм навчання. Педагогіка та психологія: зб. наук. праць. Харків, Вип. 38: 112-118.
17. Хребто, 2017 - Хребто Т. С. (2017) Технологія інтеграції змісту предметів гуманітарного та мистецького циклу в середній загальноосвітній школі : дис. канд. пед. наук : 13.00.09 «Теорія навчання». Харків : 375 с.

Шаповал Діана
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

СУЧАСНІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В ІНТЕР'ЄРІ: HIGH-TECH, FUSION, LOFT, SCANDI

Сучасні інтер'єри є відображенням способу життя людини в наш час, де важливим є поєднання функціональності, естетики та інноваційних технологій. Вони характеризуються простотою форм, відкритим простором і гармонійним використанням кольорів та матеріалів. Основними напрямами в сучасному інтер'єрі є мінімалістичний стиль, scandi, loft, high-tech, fusion.

Мінімалізм є синонімом лаконізму, що є одним із найпопулярніших сучасних стилів. Простий та лаконічний дизайн, вільний простір без перевантажень деталей та яскравих фарб в інтер'єрі. Засновники стилю були впевнені, що оточення має бути функціональним, просторим та лаконічним. Своєю появою стиль зобов'язаний закінченню Першої світової війни, конструктивізму і функціоналізму. Цей напрям увібрав у себе ідеї архітектора Френка Ллойда Райта та художній рух Баухауз. Саме Людвіг Міс ван Рое, що є третім та останнім директором школи Баухауз є фундатором інтернаціонального стилю та принципів «менше – це більше». В свою чергу Френк Ллойд архітектор-новатор, творчість якого мала величезний вплив на розвиток західної архітектури є творцем «органічної архітектури».

«Scandi», або скандинавський стиль, що притаманний північним країнам Данії, Норвегії, Швеції, Фінляндії та Ісландії. Сформувався у 1950-х роках. Створення цього напряму, було зумовлено необхідністю поєднати функціональність та затишок в кліматичних умовах з обмеженою кількістю природного світла. Одним із ключових принципів скандинавського дизайну є простота. Мотиви природи відіграють важливу роль, адже стиль передбачає природні елементи, такі як дерево, камінь, рослини, з ціллю перенести зовнішнє середовище всередину.

Урбаністичний loft стиль, що буквально перекладається як горище, мансарда, характеризується великою кількістю відкритого простору та

промислових елементів в декорі. В оформленні кімнат поєднуються бетонні поверхні, цегла, дизайнерські меблі та арт об'єкти. В основі створення стилю – принцип свободи, світла і простору. Цей стиль надзвичайно популярний у Європі і в США, де і був заснований.

High-tech з'явився в дизайні приміщень лише півстоліття тому, що було пов'язано з бурхливим зростанням технологій. Власне назва стилю утворена від англійського словосполучення (high technology) – висока технологічність. Як можна зрозуміти, в будинках і приміщеннях у стилі хай-тек широко застосовують найпередовіші технології та матеріали. Засновниками цього напряму вважають англійських архітекторів Річарда Роджерса, Нормана Фостера, Ніколаса Грімшоу, Джеймса Стрілінга та італійця Ренцо Піано. Одним із перших прикладів будівель у стилі хай-тек прийнято вважати будівлю Центру мистецтв імені Жоржа Помпіду. У свій час його незвичайна конструкція викликала жваві обговорення і обурення. Однак згодом широка публіка оцінила новаторство і сьогодні хай-тек часто використовують навіть у житловому будівництві.

Fusion з англійської дослівно перекладається як «злиття», цей стиль в інтер'єрі характеризується поєднанням несумісного, іншими словами він поєднує в собі ідеї різних суперечливих стилів, утворюючи при цьому цілісний, гармонійний простір. Цей стиль цікавий тим, що поєднує абсолютно будь-які інтер'єрні стилі. Основне правило – це відсутність жорстких канонів та обмежень. Всі елементи інтер'єру, що з'єднуються не на функціональному, а афективному рівні. Заперечення типових стилістичних норм і правил дає можливість створювати неповторні, ексклюзивні інтер'єри.

Часи «стерильних» та певною мірою одноманітних інтер'єрів з монохроматичною палітрою минають. Натомість тренди дизайну інтер'єру поступово захоплюють оригінальні принти, яскраві й незвичайні комбінації кольорів, ефектні меблі, поєднання дерева, металу і скла, вінтажні речі, сучасний декор. Еклектична суміш стильових тенденцій дозволяє створити вишуканий інтер'єр з індивідуальним характером.

Науковий керівник

викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кравчук Олеся

Список використаних джерел:

1. Тренди дизайну інтер'єру [Електроний ресурс] URL: https://homeinteriors.com.ua/trendy-dyzaynu-interyeru/
2. Топ популярних стилів інтер'єру [Електроний ресурс] URL: https://borisstudio.ua/uk/stili-dizajnu-inter-yeru/

Шевченко Олексій
студент 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

АРХІТЕКТУРА ТА ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ МУЗЕЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КАНЕВІ

Актуальність теми викликана підвищеним інтересом до національної архітектури України, та постаті Василя Кричевського (1872-1952), який є одним із засновників українського модерну та національного архітектурного стилю. Важливе місце у його творчості займає проектування та художнє оформленням музею Тараса Шевченка у Каневі, який став знаковим культурним, історичним та мистецьким об'єктом України.

Музей Тараса Шевченка на Тарасовій Горі є не лише архітектурною спорудою, а й комплексним мистецьким об'єктом, у синтезі архітектури, живопису, декоративно-ужиткового та монументального мистецтва. Тому вивчення особливостей створення музею, його архітектурних рішень та художнього оформлення дає важливе розуміння розвитку українського мистецтва XX століття.

Особливе значення для цього дослідження має практичний досвід, робота якого пов'язана із музеєм Тараса Шевченка у Каневі. У зв'язку з подіями повномасштабної російсько-української війни, розпочатої 2022 року, експозицію музею, діючу на той час, було демонтовано та розміщено на іншій локації, з метою збереження музейних предметів. Сьогодні у залах музею проводиться відновлення експозиції, у яких автор бере безпосередню участь як художник, що дає можливість на практиці вивчити особливості інтер'єрів музею, колористичні рішення залів та вестибюлю, принципи експозиційного розміщення мистецьких творів. Це дозволяє глибше зрозуміти задум архітектора Василя Кричевського та принципи синтезу мистецтв у будівлі музею.

Свого часу, відповідно до постанови Ради Народних Комісарів УРСР від 10 березня 1931 року, було ухвалено перетворити територію могили Шевченка біля Канева на чинний культурно-освітній осередок, де планувалося збудувати пам'ятник, музей, бібліотеку та провести благоустрій території. Проектування музею було замовлено Наркомом освіти УСРР архітекторам В. Кричевському (1872-1952) та П. Костирку (1897-1982), якими було розроблено проект з урахуванням зв'язку меморіальних об'єктів: пам'ятника, музею, сходів, алей, що утворювали б єдиний архітектурний ансамбль, гармонійно пов'язаний із природним середовищем Тарасової Гори. Під час проектування було важливо зберегти природний ландшафт, аби музей та пам'ятник добре проглядалися з боку Дніпра, а всі допоміжні споруди не порушували історичного вигляду місцевості [1].

Музей українського поета і художника в Каневі було створено у складних 1930-х роках, як частину Меморіального комплексу на Тарасовій Горі. Будівництво музею було розпочато 1934 року, а завершено – 1936 року. Урочисте відкриття Шевченківського меморіалу (музею та пам'ятника на могилі поета) відбулося 18 червня 1939 року [4].

Важливо розуміти, що архітектурне рішення музею ґрунтувалося на поєднанні класичних архітектурних форм і української народної архітектури. За основу образу будівлі Василь Кричевський взяв українську селянську хату, увиразнивши її високим дахом, виносом карнизу, стилізацією цоколю під призьбу та використавши елементи народного мистецтва[4].

Споруджена будівля мала вигляд двоповерхової, асиметричної за композицією, з портиком на головному фасаді. У художньому оформленні авторами було широко використано мотиви українського народного мистецтва – орнаменти, рослинні мотиви, декоративні розписи, що підсилило національний характер споруди. До того – на фасаді планувалася майоліка, а в інтер'єрах – монументальні панно на шевченківську тематику, присвячені життю та творчості поета, героям його творів, історії України. У процесі роботи над оформленням було виконано понад сто малюнків і креслень.

Особливу увагу будівничі приділили розташуванню музею щодо пам'ятника Тарасу Шевченку на могилі поета та оточуючого природного ландшафту, аби музей не домінував над Шевченковою могилою. [3]

Попри те, що за складних економічних та суспільних обставин, політичних репресій у 1930-х роках авторам вдалося втілити далеко не все задумане, будинок музею став одним із кращих зразків національної архітектурної школи першої половини ХХ ст. з модернізацією в бік неокласицизму та яскравим зразком цивільної архітектури (вперше в Україні спеціально збудований як музей). Архітектурне рішення музею поєднало елементи української народної архітектури та класичного стилю, створивши унікальний національний стиль, який було підважено художнім оформлення музею (поліхромний вітраж у вестибюлі, бар'єри у техніці «інтарсія», альфрейні розписи в залах музею та ін.).

Творчість Василя Кричевського відіграла важливу роль у розвитку української архітектури та мистецтва, а музей Тараса Шевченка у Каневі став одним із найважливіших його творів та яскравою складовою Святині українського народу – Тарасової Гори.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Манжара Г., Дзима В. До історії створення будинку музею Тараса Шевченка у Каневі // Пам'ятки України №6, 2014. С.58-63.
2. Манжара Г., Дзима В. Василь Кричевський і Тарас Шевченко. На перетинах історії. // Образотворче мистецтво №1, 2014. С.62-65.
3. Манжара Г., Дзима В. До питання дослідження та збереження пам'ятки архітектури – Будинку музею Тараса Шевченка в Каневі: традиції, проблеми, перспективи. // Культурна спадщина: зб. наук. пр. / Український державний інститут культурної спадщини; за ред. О. А. Пламеницької. – Київ, 2017. – Вип. 1. (10) – 312 с. : іл. С. 252-258.
4. Тарахан-Береза З. Святиня. Науково-історичний літопис Тарасової гори. – Київ: Родовід, 1998. – С.379

Шкурдода Анастасія
ORCID: 0009-0009-9818-7590
студентка 1-го курсу магістратури,
ННІ іноземних мов,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Стройкова Світлана
ORCID: 0000-0002-8909-3236
кандидат філологічних наук, старший викладач,
артменеджменту і соціальної роботи,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ІНШОМОВНОЇ ПИСЕМНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ВИЩІЙ ШКОЛІ ЗАСОБАМИ ТВОРЧОГО ПИСЬМА

Розвиток писемної компетентності в добу цифрового мислення ставить перед викладачами чимало викликів. Одним із ефективних інструментів, який може допомогти у формуванні іншомовної писемної компетентності, є інтеграція мистецьких засобів, а саме творчого письма під час вивчення іноземних мов. Таке рішення виявляється результативним не лише для учнів старшої школи, а й для здобувачів вищої освіти. Відповідно, включення творчого письма у навчальний процес сприяє не лише розвитку писемної компетентності, а й активізації уяви, формуванню критичного мислення та здатності аргументовано висловлювати думки. Питанням розвитку творчого мовлення займалися вітчизняні мовознавці, такі як В. Сторонська, Г. Мельниченко, Л. Сусол, О. Гребенка, Г. Лялюк, а також іноземні дослідники, зокрема Дж. Суба (J. Souba), П. Урлауб (P. Urlaub), Б. Джо Кіннік (B. Jo Kinnick).

Впровадження методу творчого письма сприяє залученню здобувачів освіти до навчального процесу, удосконаленню писемного мовлення, розвитку здатності до рефлексії й критичного мислення, подоланню страху перед письмом та підвищенню мотивації здобувачів освіти [4, с. 52]. Також прийнято вважати, що отримані навички на уроках іноземної мови

можуть в подальшому бути застосованими для глибшого розуміння літературних текстів та критичного читання [7, с. 103], що свідчить про міждисциплінарний вплив на освітній процес. У зв'язку з викладеним вище, творче письмо як компонент професійної підготовки посідає важливе місце у формуванні сучасного фахівця, встановлюючи зв'язки між мистецтвом та наукою.

Для успішного впровадження технік художнього письма до освітніх програм необхідно докладно окреслити теоретичні аспекти творчості. Творчі здібності формуються під впливом численних компонентів, до яких належать пізнавально-емоційний, особистісно-творчий, мотиваційний, функціонально-процесуальний і рефлексивний виміри. Отже, творчий потенціал формується завдяки психологічним, особистісним, педагогічним та соціокультурним чинникам. [2, с. 32]. Освітній процес повинен включати завдання та вправи, які поєднують логічне мислення, емоції, уяву та рефлексію для цілісного спрямованого вдосконалення креативності.

Психолого-педагогічні фактори для формування іншомовної писемної компетентності корелюють із тим, як сприймається, обробляється та відтворюється інформація. Водночас особистісно-орієнтований підхід включає опору на індивідуальні особливості студентів і створення безпечного середовища для творчої діяльності. Синтез активізації теоретичних аспектів творчості й психолого-педагогічних чинників може сприяти активізації мислення та уяви для удосконалення писемної майстерності. Таке поєднання свідчить про доцільність висновку, що важливо враховувати й психологічні основи розвитку іншомовної писемної компетентності.

Особливе місце в структурі іншомовної писемної компетентності методом творчого мовлення посідають мотиваційний та комунікативно-психологічний компоненти. У процесі навчання формується внутрішня мотивація до письма. За рахунок цього надається можливість самовираження, яка є однією з основних потреб за пірамідою Маслоу [2, с. 32]. Крім того, було зазначено, що після того, як вдалий твір зачитується перед іншими членами групи, соціальне визнання спонукає до написання наступних. Однак варто наголосити на тому, що важливою умовою для ефективного застосування поданих технік буде зменшення психологічних бар'єрів у письмі, адже «не варто сподіватися на якісне письмо, доки не буде подолано страх перед написанням текстів» [6, с. 598].

З огляду на це, інтеграція художнього письма виступає не тільки як академічне досягнення, а й поглиблює когнітивні та афективні навички під час процесу вивчення іноземної мови. Креативні задання дозволяють виходити за межі традиційних розумових операцій, пожвавлюючи вміння мислення вищого порядку, до прикладу, аналіз, синтез, узагальнення, оцінювання та рефлексію. Така діяльність, відповідно, сприяє розвитку особистості, що має на меті розвиток когнітивно-афективної складової внаслідок створення середовища для емоційної залученості, когнітивно-вольової через самоконтроль і доведення завдання до кінця, інструментально-процесуальної після ознайомлення з різними стратегіями письма, а також рефлексивно-аналітичної шляхом рецензування однолітками і коригування діяльності [3, с.143]. Усі ці процеси згодом призводять до нестандартного підходу до вирішення проблем і засвоєння професійно важливих якостей.

Практичний аспект розвитку писемної компетенції передбачає собою функціональну систему вправ для розвитку творчого потенціалу, де кінцевим результатом визначають діяльність, у якій формується щось якісно нове [1, с. 270]. Сутність вищевикладеного зводиться до того, що креативності варто навчати, зокрема через використання казок. Сам твір повинен бути підібраним, враховуючи вікову категорію та інтереси учнів. Для здобувачів вищої освіти це може бути через обговорення та переписування застарілих наративів відповідно до сучасного контексту. До того ж іншим релевантним інструментом вважається написання історій з розгалуженим сюжетом. Додатково пропонується апелювати до різних органів чуття для вдосконалення продукування художніх засобів. Такі вправи передбачають залучення більшості сенсорних каналів під час створення тексту. Ця техніка покращує деталізацію написаного і стимулює уяву [5, с. 87]. Також не варто недооцінювати використання візуальних арт-технологій, таким чином забезпечуючи мультимедійність у навчанні. Графічні технології мають «багатий лінгво-дидактичний потенціал». [1, с. 271]

Отже, провадження творчого письма у процес вивчення іноземних мов у вищій школі застосовується як дієвий засіб, як інструмент формування іншомовної писемної компетентності. Ефективність поданого методу обумовлюється синтезом логічного мислення, емоційного залучення й розвитку особистості у процесі навчання. Практики художнього письма виходять за межі традиційного навчання, заохочуючи нестандартні погляди

на вирішення проблем, інтегруючи мистецтво та науку в підготовку сучасного фахівця. Імплементація мистецьких та інтерактивних підходів, зокрема розгалужених сюжетів, сенсорних вправ та наочних візуальних матеріалів, активізує уяву, розвиває критичне мислення, рефлексивні й когнітивні навички вищого порядку, а також підвищує мотивацію студентів до письма.

Список використаних джерел:

1. Байдюк Л., Котелянець Ю. Розвиток творчого мовлення та письма на уроках англійської мови в початковій школі // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобич. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. 2024. Вип. 72, т. 1. С. 270–274. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-38
2. Гребенка О., Лялюк Г., Ковальчук З. Психолого-педагогічні умови розвитку творчого потенціалу у старшокласників: кваліфікаційна робота. Львів: Львівський державний університет внутрішніх справ, Інститут управління, психології та безпеки, Кафедра теоретичної психології, 2025. С. 32–34.
3. Мельниченко Г. В., Сусол Л. О. Система вправ з розвитку компетентності в англомовному творчому письмі як складової професіограми сучасного фахівця. Одеса: Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського; Одеський державний університет внутрішніх справ, 2022. С. 143–146. DOI: https://doi.org/10.32843/2663-6085/2022/46.29
4. Сторонська В. Р. Розвиток німецькомовних навичок творчого письма. 2025. С. 52.
5. Kinnick B. J. Creative Writing // The English Journal. 1957. Vol. 46, no. 2. P. 86–88. DOI: https://doi.org/10.2307/809431
6. Souba J. Creative Writing in High School // The English Journal. 1925. Vol. 14, no. 8. P. 591–602. DOI: https://doi.org/10.2307/802341
7. Urlaub P. Developing Literary Reading Skills through Creative Writing in German as a Second Language // Die Unterrichtspraxis / Teaching German. 2011. Vol. 44, no. 2. P. 98–105. URL: http://www.jstor.org/stable/41302938

Шульга Михайло
студент,
кафедри освітнього менеджменту, арт менеджменту і соціальної роботи,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

Цвячка Олександр
ORCID: 0009-0007-8393-9476
викладач,
кафедри освітнього менеджменту, арт менеджменту і соціальної роботи,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЇ, ЙОГО ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТА ВІДМІННІ ОЗНАКИ

Хореографія завжди посідала важливе місце в культурному й мистецькому просторі. Хореографічне мистецтво видозмінювалось протягом багатьох століть, на його становлення та розвиток впливали тенденції в культурі, а також потреби і вимоги населення загалом. Еволюція хореографії відбувалася через зміну танцювальних форм, зародження нових та відмирання старих видів танцю, збагачення і урізноманітнення його лексики. Особливостями кожної нової епохи культури є витіснення новими жанрами танцю ті, які були популярними колись, що сконцентровували в собі характеристики побуту людей, риси певного художнього стилю, які були притаманні в той час розвитку суспільства і часто виступали символом своєї епохи. У зв'язку з цим, у мистецтві танцю завжди відображається характер часу та дух конкретної епохи. Особливостями кожного народу є те, що у них формуються власні танцювальні традиції, хореографічна мова і пластична виразність, особливі прийоми поєднання руху з музикою.

Автор акцентує увагу на тому, що в кожному витворі мистецтва відображуються особливості традицій та розвитку певного часу. Водночас, Ю. Соловйова, О. Мкртічян вважають, що в мистецтві реалізується синтетична цілісна картина взаємодії особистості з її оточенням та середовищем [1, с. 12]. Саме тому мистецтво займає ключову позицію в системі культури, виступає основою сукупного впливу усіх аспектів життєдіяльності людини.

На думку Г. Дворцева, «мистецтво розглядається як могутній засіб впливу на духовний світ людини й, насамперед, на формування її культурно-морального образу. Цю свою функцію мистецтво виконує не у формі прямої дидактики, а шляхом художнього повноцінного втілення морально-естетичного ідеалу через всю складну систему художньої образності впливаючи на розум, волю й почуття людини» [2]. Мистецтво виступає могутнім чинником соціокультурного розвитку населення, дає змогу представляти якісні характеристики суспільного життя, відображати специфічний спосіб життєдіяльності як окремої особистості, так і груп громадян, які фіксуються в результатах культурно-мистецьких норм та творчої праці.

Іншими словами мистецтво становить собою творчу художню діяльність у різних сферах, зокрема в літературі, живописі, графіці, музиці, декоративно-вжитковому мистецтві, танці, театрі, архітектурі, скульптурі та інших різновидах діяльності людини, які відображають певну майстерність особистості, результат якої приносить естетичне, духовне задоволення людині.

А. Дем'янчук та Р. Кундис акцентують увагу на тому, що особливістю інтелекту кожної особистості є спроможність синтезувати та систематизувати дійсність, що реалізується через єдиний художній образ чи систему образів, які об'єднані між собою єдністю задуму і стилем виконання [3, с. 90]. Відповідно до дослідження Д. Бернадської, в історії світового мистецтва сформувалися три ключові форми синтезу, а саме синтез пластичних мистецтв (танець), синтез театрального мистецтва (вистава) та синтез кінематографічного мистецтва (відеопроєкт) [4]. Такі синтезовані мистецтва, як вважають автори, «прийшли на зміну синкретизмові народного мистецтва та розгалуженій системі традиційних видів мистецтва, що у свою чергу створює нову форму та спосіб самовираження, коли людина стає «переважно художником», намагаючись ввести гармонію в хаос, створити новий світ, нехай і всередині власного «Я», що, власне, характерно і для сучасної епохи» [там само]. З огляду на це, якщо кожне мистецтво окремо спроможне справити глибоке враження на нашу свідомість та розум, піднести людину до високого духовного розвитку, то гармонійне поєднання мистецтв (поезії, танцю, музики, живопису) обов'язково поглибить та підсилить це враження, щоб привести особистість до найвищого можливого стану емоційної напруги.

Основою хореографічної постановки є танець. На думку О. Шабаліної, танець становить собою культурне явище і виступає своєрідним текстом, яке відбиває різновид та особливості культури в конкретну культурно-історичну епоху через особливу пластичну мову [5, с.166]. Оскільки хореографія – це синкретичне мистецтво, тому музика виступає невід'ємним і одним з найяскравіших й виразніших складників цього виду мистецтв. Танець є певним видом просторово-часового мистецтва, який власне виконується під музику. Зазначимо, що музику варто розглядати як вираження певного бажаного образу через звуки. Ураховуючи зазначене, хореографічна лексика тісно пов'язана з музичним супроводом. Автори до перформативних (виконавських) видів мистецтв зарахували: мелодії, висловлювання, танцювальні послідовності (малюнки). З огляду на позицію С. Браун та Е. Діссанаяке побудуємо схему взаємодії різних видів мистецтв (часових, просторових, просторово-часових) у яких танець належить до системи синтезу мистецтв (рис. 1.1.).

Рис. 1.1. Танець в системі синтезу мистецтв

Як видно з рис. 1.1, просторово-часові види мистецтв, такі як танець, театр, кіно можуть гармонійно поєднуватись з деякими видами часового мистецтва, зокрема музикою та образотворчими (просторовими).

Мистецтво хореографії ґрунтується на умовних, музично-організованих, образно-виразних рухах тіла особистості, яка виконує танець. Це мистецтво передається через образну рухову виразність, яка притаманна людській пластичності в реальному житті, а саме як вона жестикулює, рухається, пластично реагує на дії інших, що виражає особливості характеру та відчуттів особистості.

У процесі підготовки та виконання танцю здійснюється навантаження на всі групи м'язів, відбувається розвиток нервової, дихальної, серцево-судинної систем організму, танцівник отримує повноцінне фізичне навантаження. Крім цього, хореографія уможливлює одночасно розв'язувати потреби фізичного, соціального та морально-духовного виховання, адже в хореографічній діяльності найбільш виражено проявляється синтез тілесного й психологічного компонентів, що дають змогу розкрити широкі перспективи гармонійного всебічного розвитку особистості.

На основі проаналізованої нами наукової літератури з проблеми хореографічного мистецтва виокремимо основні характеристики хореографічного мистецтва, які вирізняють його серед інших видів мистецтв:

- рух як засіб вираження (рухи хореографа і виконавця створюють пластичну мову, яка може передати широкий спектр емоцій – від радості до трагізму);
- музичність (рухи в хореографії тісно пов'язані з ритмом, темпом і емоційним фоном музичного супроводу, від гармонійного поєднання танцю і музики залежить загальний вплив композиції на глядача);
- композиційна структура (танець має логічну будову: вступ, розвиток, кульмінація та завершення);
- сценічність (хореографія часто передбачає виступ перед публікою, тому важливими є оформлення сцени, костюми, світло, а також міміка і жести виконавця).

Отже, хореографічне мистецтво становить собою унікальний складник світової культури, що дає змогу особистості виражати свої почуття, емоції та світогляд через рухи тіла. Сутність хореографічного мистецтва розривається через трактування понять «мистецтво», «танець», «хореографія», «хореографічне мистецтво», «синтез мистецтв».

Список використаних джерел:

1. Соловйова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимір: навчально-методичний посібник. Харків : Точка, 2017. 89 с.
2. Дворцева Г. В. Роль мистецтва у формуванні образу людини культури у студентської молоді. URL : http://oaji.net/articles/2014/690-1396861947.pdf (дата звернення: 20.04.2026).
3. Дем'янчук А., Кундис Р. Хореографія в системі синтезу мистецтв: поняття універсального мистецького твору. Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип 54, том 1. С. 88–94.
4. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2015. 20 с.
5. Шабаліна О. Танцювальна терапія як ланка між культурою та психологією людини. Розвиток художньоестетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу: колективна монографія / [за заг. ред. О. В. Мартиненко]. Бердянськ: Видавець Ткачук О.В., 2015. 256 с.

Шачіна Оксана
студентка 4-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ДЕКОРАТИВНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ СТУДІЙ

Декоративна композиція є одним із важливих напрямів образотворчого мистецтва, що поєднує художню виразність, емоційність та символічне осмислення навколишнього світу. У процесі створення декоративних робіт учні не лише засвоюють основи композиції та стилізації, а й вчаться передавати власні почуття, асоціації та внутрішні переживання через художній образ.

Актуальність теми полягає у необхідності формування творчої, естетично розвиненої особистості, здатної до креативного мислення та художнього самовираження. У сучасному мистецькому середовищі особливого значення набуває не лише технічна підготовка учнів, а й розвиток їхньої уяви, емоційного сприйняття та здатності створювати власну художню інтерпретацію образів.Формування творчої особистості починається вже в дошкільному віці. Ігнорування або формальний підхід до проблеми творчості в дошкільному дитинстві загрожує несправними втратами у розвитку особистості в наступні роки. [1, с. 193]

Декоративна композиція створює сприятливі умови для творчого пошуку, оскільки дозволяє вільно трансформувати форму, працювати з ритмом, лінією та декоративною площиною.

Використання природних мотивів, рослинних форм, птахів,переплетення ліній та орнаментальних елементів створює багатошаровий образний простір, у якому поєднуються реальність і художня умовність. Такі елементи не подаються буквально, а сприймаються як образи гармонії, розвитку, життєвої енергії та безперервності творчого процесу. Через декоративне трактування форми звичайні природні мотиви набувають емоційної та символічної глибини.

Особливу роль у декоративній композиції відіграє стилізація. Саме вона допомагає перетворити реалістичний образ на декоративний, підкреслити його характерні риси та створити виразну художню мову твору. Узагальнення форми, ритмічне повторення елементів, декоративна лінія

та орнаментальність сприяють розвитку образного мислення й творчої фантазії учнів. При навчанні дітей складати узори беруть до уваги закономірності композиції, поєднання фарб і форм, які застосовуються в декоративному мистецтві Завдяки цьому вони вчаться бачити не лише зовнішню форму предмета, а й його емоційний та естетичний зміст. [2]

Лінія у декоративній композиції виступає одним із головних засобів художньої виразності. Її пластика, ритм і напрям формують динаміку композиції, створюють відчуття руху та гармонії. Поєднання плавних і деталізованих ліній із декоративними фактурами надає роботі цілісності та художньої завершеності. Саме через лінію учні навчаються передавати характер образу, створювати емоційний настрій та організовувати композиційний простір.

Декоративна композиція також сприяє розвитку асоціативного мислення. У процесі творчої роботи учні вчаться інтерпретувати природні форми, знаходити незвичні композиційні рішення, поєднувати реальні образи з декоративною умовністю. Це розвиває їхню творчу самостійність, креативність та здатність експериментувати з художніми засобами виразності.

У мистецьких студіях декоративна композиція має особливе значення, оскільки саме тут створюється атмосфера творчої свободи та художнього пошуку. Учні мають можливість працювати з різнимиматеріалами, техніками та стилями, що допомагає їм розкрити власний творчий потенціал. Декоративно-прикладні роботи рекомендується виконувати гуашевими фарбами, тому що ця фарба дає можливість виправити помилки і лягає на папір чи виріб рівним шаром. [2] Необхідно пам'ятати, що дитина– це суб'єкт творчості, маленький художник, і ніхто, крім неї, не знає правильного рішення поставленого перед нею творчого завдання. [1, с. 194]

Практична цінність декоративної композиції полягає у її здатності поєднувати навчальний процес із творчим самовираженням. Виконання подібних робіт сприяє розвитку художніх навичок, уяви, емоційного інтелекту та індивідуального стилю учнів. Декоративна композиція є важливим засобом розвитку творчих здібностей учнів мистецьких студій, оскільки сприяє формуванню художнього мислення, естетичного світогляду та здатності до творчого самовираження. Вона допомагає учням глибше відчувати образ, бачити красу у природних формах та створювати власний художній простір, наповнений емоціями, символами та індивідуальним баченням світу.

Науковий керівник
викладачка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
Бачуріна Руслана

Список використаних джерел:

1. Підкурганна Г. Дитяча творчість: програма та методичні рекомендації з художнього розвитку дітей дошкільного віку. *Науковий вісник МДУ. Серія: Педагогіка та психологія*. 2017. Вип. 1(3). С. 192–196. URL: https://pp-msu.com.ua/web/uploads/pdf/Науковий%20вісник%20МДУ.%20Серія%20Педагогіка%20та%20психологія_2017_Вип.%201(3)_192-196.pdf (дата звернення: 11.06.2026).
2. Методика проведення уроків декоративного малювання. Складання узорів та орнаменту. URL: https://studfile.net/preview/5601405/page:7/ (дата звернення: 11.06.2026).

II

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ, ПЕРСОНАЛІЇ, ТВОРЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Алєксєєнко Олена
студентка 4-го курсу спеціальність «Філософія»
ННІ міжнародних відносин, історії та філософії,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФІЛОСОФСЬКИЙ ЗМІСТ КАРТИН ОЛЕКСАНДРА ШЕПЕНЬКОВА

Олександр Шепеньков – сучасний черкаський художник, творчість якого посідає помітне місце в мистецькому просторі. Його роботи представлені у виставкових проєктах та музейних експозиціях, зокрема в Черкаському обласному художньому музеї, і викликають значний інтерес серед молоді та студентської аудиторії.

Народився художник 23 лютого 1962 року в Черкасах. Вчився в школі №10. Малювати почав під час служби в армії. Потім продовжував вдосконалювати навички з малювання у Черкаській художній школі. У 1990 році закінчив Львівську художню Академію за спеціальністю «Академічний живопис» (1986–1991).

Непередбачуваний, талановитий художник. Діапазон його робіт – від наїву та абстракціонізму до концептуальних інсталяцій та арт об'єктів. Останнім часом вони пов'язані з напрямом так званого ресайкл арту, що передбачає переосмислення звичних речей та критичне ставлення до культури споживання.

У своїй творчості Олександр активно експериментує, змішує напрями живопису, використовує незвичайні предмети в картинах та інсталяціях, змушуючи знов і знов переосмислювати статус речі в культурі. Художник знаходиться у постійному творчому пошуку і не зупиняється на досягнутому.

Він учасник багатьох виставок і арт проєктів. Його роботи знаходяться у приватних колекціях як в Україні, так і в Польщі, Німеччини, США.

Олександр Шепеньков бере активну участь у мистецькому житті міста, зокрема у колективних та персональних виставках, які демонструють його індивідуальне бачення сучасного мистецтва. Особливо резонансними стали виставки «Квадратні мотиви» (2013), «Recykle/Перетворення» (2021) (спільно з Ольгою Отнякіною-Бердник) у Черкаському обласному художньому музеї, «Особливий стан» (2025) у мистецькій галереї «Склад №5».

Нині триває виставка Олександра Шепенькова «Із видимого пізнавай невидиме» у київській галереї сучасного мистецтва «АВС-арт». В експозиції поєдналися абстрактні композиції та скульптури з дерева.

Основними темами творів Олександра Шепенькова є сенс життя, свобода вибору, внутрішній стан людини, трансформація реальності та творчість як спосіб самопізнання. У його картинах відчувається прагнення осмислити сучасну людину в умовах нестабільного світу, де зовнішня реальність часто суперечить внутрішньому досвіду.

Особливу увагу привертає цикл картин Олександра Шепенькова, присвяченій людині маскульту, які він створював у різні роки. Тут проглядається філософія «людини мас» в інтерпретації іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета. Художник візуально описує людину, яка втрачає індивідуальність та підпорядковується стереотипам і конформізму. Маса пасивна, одноманітна, але здатна на руйнівні дії. Домінування маси підриває традиції, культуру і критичне мислення, замінюючи якість кількістю. Але найстрашніше те, що «людина маси» живе без внутрішнього зусилля бути більшою, ніж вона є.

Картина Олександра Шепенькова «Погляд» (2025) вирізняється своєю похмурою атмосферою. Передусім у композиції домінує щільний натовп облич, що ніби нашаровуються одне на одне, утворюючи майже монолітну масу. Пластика форм дещо деформована, а індивідуальні риси стираються, що створює ефект розчинення особистості в колективному. Людина тут постає не як автономне «я», а як фрагмент загальної безликої множини, що відсилає до проблеми втрати індивідуальності в умовах масового суспільства.

Колористичне рішення роботи – стримане, побудоване на приглушених сіро-коричневих і темних тонах – підсилює атмосферу тривоги, замкненості й внутрішньої напруги. Світло ніби розсіяне і не дає чіткої опори, що додатково підкреслює стан невизначеності.

Ключовим символом картини є велике око, розташоване у верхній частині композиції. Воно виступає як центр смислового тяжіння. Око можна трактувати як метафору всеохопного спостереження – образ вищої інстанції, божественного начала або універсальної свідомості. Водночас воно може символізувати саму істину, до якої спрямовані людські погляди.

Фігури людей спрямовані вгору, їхні обличчя витягнуті в одному напрямку, що створює відчуття колективного звернення – ніби молитви або

запиту до чогось вищого. Проте цей рух є позбавленим індивідуального виміру: пошук істини здійснюється масою, а не особистістю. Саме в цьому проявляється внутрішня трагедія образу – прагнення до сенсу поєднується з втратою здатності до самопізнання. Обличчя виглядають напруженими, тривожними, місцями навіть спотвореними. Це може інтерпретуватися як візуалізація екзистенційної тривоги – страху перед невідомим і перед присутністю чогось, що виходить за межі людського розуміння.

Отже, картина «Погляд» постає як узагальнений образ людства, яке одночасно прагне істини і боїться її, втрачаючи власну індивідуальність у цьому пошуку. У цьому контексті твір набуває виразного філософського звучання, порушуючи питання свободи, відповідальності та меж людського існування.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас / Вибрані твори. К.: Основи, 1994. С. 15-139.

Балтіна Олена

ORCID: 0009-0007-9921-4648
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

АКТУАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Творчість Алли Горської (1929 - 1970 рр.) — однієї з ключових постатей українського шістдесятництва — тривалий час залишалася під ідеологічною забороною радянської влади. Проте повномасштабне російське вторгнення 2022 року, яке призвело до часткового знищення її монументальних робіт у Маріуполі, спричинило хвилю переосмислення її спадщини як в Україні, так і на міжнародній арені. Сучасна актуалізація творчості Горської відбувається через реставраційні проекти, світові турне її робіт,

наукові дослідження та інтеграцію її художньої мови в актуальний мистецький дискурс, наукові дослідження творчості та життєвого шляху шістдесятників, бойчукістів, зокрема жінок-бойчукісток [1].

Творчість Алли Горської є унікальним прикладом того, як монументальне мистецтво в умовах тоталітарної системи ставало інструментом прихованого національного спротиву [2]. В 60-х роках ХХ ст. працюючи переважно на Донеччині (Донецьк, Маріуполь, Луганськ), мисткиня та її однодумці колеги мали там більші можливості для творчості та реалізації власних проектів. Горська та її творча група (Віктор Зарецький, котрий був її чоловіком, Борис Плаксій, Григорій Синиця, Анатолій Лимарєв) використовували українську національну символіку та загалом тяжіли до українського національного романтизму в своїх творах (див. рис. 1).

Як зазначає Олена Зарецька, онука художниці, «якщо уважно придивитися до мозаїки «Переможний прапор», на ній немає жодних суто радянських символів — ні серпів, ні молотів» [3]. Через зображення соняшників, використання жовто-блакитної гами, елементів гуцульської вишивки та писанкарства митці нагадували про українську ідентичність Донбасу (див. рис. 1).

Сучасники називали Горську «вітром змін» — вона усвідомлювала, що монументальне мистецтво є інструментом пропаганди, і через нього можна просувати новаторські ідеї. Діяльність Алли Горської була тісно пов'язана з рухом шістдесятників і правозахисною боротьбою. Мистецтво шістдесятників протистояло радянській ідеології, утверджувало українську ідентичність і мало виразний гуманістичний характер. Сьогодні цей аспект набуває особливої актуальності, оскільки українське мистецтво знову функціонує в умовах війни та культурного протистояння.

Найяскравішим прикладом актуалізації спадщини Горської стало відтворення точної копії легендарної мозаїки "Боривітер" (1967 р.), оригінал якої знаходився в інтер'єрі ресторану «Україна» в місті Маріуполі, та був пошкоджений під час російської облоги міста 2022 року. В цьому ресторані також знаходилось друге мозаїчне панно «Дерево життя» створене цією групою, яке також зазнало великих пошкоджень. Проект відтворення «Боривітра» реалізували компанія ROZETKA, організація UKRAINE WOW





Рис. 2 - Мозаїчне панно ”Дерево життя” створене для ресторану ”Україна” в Маруполі, у 1967-1968 рр. Джерело: [5] Рис. 3 - Мозаїчне панно «Боривітер» («Пустельга»), створене за ескізами А. Горської та відтворене у Києві командою художників під керівництвом внучки А. Горської, О. Зарецької, 2025. Джерело: [6]

та Фонд Алли Горської і Віктора Зарецького під керівництвом Олени Зарецької. «Боривітер» і «Дерево життя» були безцінними зразками монументального мистецтва, створеними творчою групою на чолі з Аллою Горською (див. рис. 2, та рис. 3).

Команда з 15 митців-монументалістів упродовж трьох місяців відтворювала мозаїку з точністю до найдрібніших деталей. Для цього зібрали понад 700 кг матеріалів з різних країн: смальту, плитку потрібних відтінків, металеві пластини та навіть алюмінієві ложки, як в оригіналі 1967 року. Символічно, що динамічне зображення сокола в польоті — Боривітра — стало метафорою свободи та незламності українського духу [3].

Відтворена мозаїка отримала нове життя як мобільна інсталяція з 68 модулів-пазлів, що дозволяє їй мандрувати світом і підтримувати українську культуру. Маршрут турне розпочався в Києві на Майдані Незалежності (12 - 22 червня 2025 року), після чого мозаїку представили в Лондоні на Трафальгарській площі 14 липня 2025 року [2].

Лондонська презентація відбулася за підтримки чемпіона світу з боксу Олександра Усика, сера Річарда Бренсона, заступниці мера Лондона з культури Джастін Саймонс та голови парламентської групи з питань України Алекса Собеля. Як зазначили організатори, «Boryviter стане голосом українського мистецтва у світі», розповідаючи історії тих, кого Росія намагається знищити». Після Лондона експозиція побувала у Львові (до 17 серпня 2025 року), а згодом — у Харкові [7].

Інноваційним підходом до актуалізації спадщини Горської стало створення мозаїки, розділеної на 1250 фрагментів. Кожен охочий міг придбати такий фрагмент і стати «хранителем Боривітра». Усі 1250 частин розкупили протягом доби, зібравши понад 4 мільйони гривень. Окремі 10 великих фрагментів було запропоновано для благодійної покупки за $5295 кожен — їх також придбали за пів години.

Зібрані кошти спрямували на реставрацію єдиної київської мозаїки Горської — панно «Вітер» (1960-ті рр.), яке сьогодні перебуває в занедбаному стані, та на організацію світового турне мозаїки (див. рис. 4). Цей проєкт демонструє, як механізми краудфандингу та залучення широкої громадськості можуть стати ефективною моделлю збереження культурної спадщини в умовах війни [8].

У мозаїчному творі «Вітер» митці прагнули інтегрувати елементи народної архітектури та традиційного розпису в узагальнену модерністську стилізацію, створюючи цілісну синтетичну композицію. Насиченість кольору та різноманіття форм, притаманні етнокультурній традиції, контрастували з монотонністю та стриманістю радянської псевдораціональної архітектури [9]. У творчості Алли Горської органічно поєднуються народні мотиви з естетикою українського авангарду 1920-х років і традиціями бойчукізму. Значну увагу в роботі над панно приділено колористичним принципам наївного живопису Ганни Собачко-Шостак [10].

Спадщина Алли Горської справляє значний вплив на сучасних українських митців, особливо в контексті пошуку національної ідентичності та осмислення досвіду тоталітаризму. Її театрально-декораційна спадщина, зокрема ескізи до вистави Миколи Куліша «Отак загинув Гуска» (1960-ті), демонструє синтез традицій українського авангарду 1920-х років (бойчукізм), наївного мистецтва та соцреалістичних технік [11].

Як зазначають дослідниці Карина Романченко та Лілія Іваницька, ключовими художніми інструментами Горської були гротеск, колаж, площинність та кольорова символіка, що формували унікальну систему

сценографічного мислення. Її роботи встановлюють інтертекстуальні зв'язки з творчістю Анатоля Петрицького та Вадима Меллера, засвідчуючи спробу оновлення української сценографії через візуальне експериментаторство. Сьогодні, в умовах війни, цей досвід синтезу традиції та новаторства стає особливо актуальним [11].

Сучасне переосмислення творчості Горської відбувається в контексті піднесення українського мистецького наративу. Віктора Зарецького, чоловіка мисткині, включено у сотню найкращих художників світу, а Аллу Горську називають душею українського мистецтва [12].

Після підписання Горською «Листа 139» (1968 р.) — відкритого звернення на захист репресованих українських митців — її ім'я викреслили зі списку авторів музею «Молода гвардія» в Краснодоні. У 1970 році вона була вбита — офіційна версія стверджувала про родинний конфлікт, але багато хто з дисидентів вказував на причетність радянських спецслужб.

Багато мозаїчних панно на Донеччині збереглися до наших часів. Але в Києві майже всі роботи Горської були знищені, зокрема було знищено вітраж до 150-річчя Тараса Шевченка у Київському університеті, Червоний корпус (див. рис. 4).

Теж саме чекало й на мозаїку Горської в Маріуполі, але маріупольці мозаїку в ресторані «Україна» не знищили, а встановили перед нею простінок і мозаїка залишилась неушкодженою [12]. Збереглися також мозаїки Горської для загальноосвітньої школи №5 в місті Донецьку (див. рис. 5 та 6).

Як наголошує Олена Зарецька, існує загроза, що російська окупаційна влада в Маріуполі спробує «відреновити» мозаїки та привласнити Горську, перетворивши її на «типову радянську художницю». Саме тому міжнародне визнання її творчості, включення до світового мистецького контексту (зокрема, в архів AWARE — Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) є важливим актом деколонізації та відновлення історичної справедливості [15].





Рис. 5 — Мозаїчне панно «Прометеї» створене А. Горською, В. Зарецьким, Г. Зубченко на стіні школи № 5 міста Донецька. Джерело: [14]
Рис. 6 - Мозаїчне панно «Життя» вирішене в дусі українського килиму, на ньому зображено традиційних оленів з двумя оленями, зроблено на стінах загальноосвітньої школи № 5 в місті Донецьк, А. Горською та її творчою групою. Джерело: [14]

Актуалізація творчої спадщини Алли Горської в сучасному мистецькому просторі є багатовимірним процесом, що охоплює реставраційно-реконструктивну діяльність (відтворення «Боривітра», планова реставрація «Вітру»), міжнародну презентацію (світове турне мозаїки, представлення на Трафальгарській площі), інноваційні моделі фінансування (краудфандинг через продаж фрагментів), наукове переосмислення (дослідження сценографічної спадщини, включення до міжнародних архівів) [15], деколонізаційний дискурс (боротьба за наратив про мисткиню в умовах російської окупації). Культуролог Олесь Зарецький, син Алли Горської, навів приклад її унікального характеру: мисткиня підтримала українську культуру, вивчивши з нуля українську мову, спілкуючись нею, і цей аспект є дуже актуальним для нашого сучасного суспільства [16].





Рис. 7 — Пейзаж Алли Горської. Джерело: [12]
Рис. 8 - Пейзаж Алли Горської в стилі експресіонізму, кубизму. 1970 р. Джерело: [13]

Досвід роботи та творча спадщина Алли Горської та її творчої групи стає важливим ресурсом для сучасних митців, які шукають способи збереження ідентичності через творчість.

Науковий керівник

Старший викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Недосєко Неоніла

Список використаних джерел:

1. Дьяченко Е. Reproduction of Boryviter mosaic by Alla Horska installed in Kharkiv [Електронний ресурс] // Gwara Media. — 2025. - Режим доступу: URL: https://gwaramedia.com/en/reproduction-of-boryviter-mosaic-by-alla-horska-installed-in-kharkiv/ (Дата звернення: 20.04.2026)
2. Ігнатенко М. London's Trafalgar Square unveils recreated 'Boryviter' mosaic by renowned Ukrainian artist Alla Horska [Електронний ресурс] // Rubrika. — 2025. - Режим доступу: URL: https://rubryka.com/en/2025/07/14/vidtvorenu-legendarnu-mozayiku-ally-gorskoyi-boryviter-prezentuvaly-na-trafalgarskij-ploshhi-u-londoni/ (Дата звернення: 20.04.2026)
3. Солодовнікова О. Ukrainian street art under supervision: The experience of monumentalist artists. [Електронний ресурс] // Global Voices. — 2025. - Режим доступу:

URL: https://globalvoices.org/2025/07/01/ukrainian-street-art-under-supervision-the-experience-of-monumentalist-artists/ (Дата звернення: 20.04.2026)
4. Прапор перемоги, Краснодон. [Електронний ресурс] // Soviet mosaics in Ukraine. — Режим доступу: URL: https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/41 (Дата звернення: 20.04.2026)
5. Мозаїчне панно «Джерело життя» [Електронний ресурс] // Платформа Wikiart. — 2017. — Режим доступу: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Дерево_життя_(панно) (Дата звернення: 20.04.2026)
6. Petriv Liubava Alla Horska's Iconic Mariupol Mosaic Recreated in Kyiv After Russian Destruction. [Електронний ресурс] // UNITED24 Media. — 2025. — Режим доступу: URL: https://united24media.com/latest-news/alla-horskas-iconic-mariupol-mosaic-recreated-in-kyiv-after-russian-destruction-9123 (Дата звернення: 20.04.2026)
7. Oleksandr Usyk unveils recreated mosaic by Alla Horska in London ahead of title fight. [Електронний ресурс] // LB.ua. — 2025. — Режим доступу: URL: https://en.lb.ua/news/2025/07/11/36370_oleksandr_usyk_unveils_recreated.html (Дата звернення: 20.04.2026)
8. Мозаїчне панно «Вітер» [Електронний ресурс] // Платформа Wikiart. — 2017. — Режим доступу: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Вітер_(панно) (Дата звернення: 20.04.2026)
9. Нова Віка, Катоша Богдан. «На шаблях сидіти жорстко...» // Червона тінь калини / Алла Горська. — Київ : Спалах, 1996. — С. 226.
10. Не стримати «Вітер»: у Києві ресторатори відкрили мозаїчне панно Алли Горської [Електронний ресурс] // Україна молода. — 2017. — Режим доступу: URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/3171/164/112456/ (Дата звернення: 20.04.2026)
11. Романченко К., Іваницька Л. Стильова палітра сценографії Алла Горська на прикладі ескізів до вистави «Так загинув Гуська» // Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Вісник. — 2025. — №160. — DOI: https://doi.org/10.17721/1728-2640.2024.160.11
12. Стаття про Маріупольську мозаїку Алли Горської. [Електронний ресурс] // Сайт міста Маріуполя 0620.com.ua — 2017. — Режим доступу: URL: https://www.0629.com.ua/news/243221/mariupolska-mozaika-derevo-zitta-alli-gorskoi (Дата звернення: 20.04.2026)
13. Алла Горська. Твори — всі роботи [Електронний ресурс] // Платформа Wikiart. — 2017. — Режим доступу: URL: https://www.wikiart.org/uk/gorska-alla-oleksandrivna/all-works (Дата звернення: 20.04.2026)
14. Мозаїки загальноосвітньої школи №5 — комплекс творів монументального мистецтва, мозаїчних панно, виконаних на стінках загальноосвітньої школи № 5 міста Донецька. [Електронний ресурс] // Wikipedia. — Режим доступу: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мозаїки_загальноосвітньої_школи_\TU\textnumero_5 (Дата звернення: 20.04.2026)
15. Iakovlenko, K. (2025). Alla Horska. [Електронний ресурс] // AWARE Archives of Women Artists, Research and Exhibitions — 2025. — Режим доступу: URL: https://awarewomenartists.com/en/artiste/alla-horska/ (Дата звернення: 20.04.2026)
16. Зарецький О. Дисиденти свою функцію в незалежній Україні виконали. [Електронний ресурс] // Історична правда — 2017. — Режим доступу: URL: https://www.istpravda.com.ua/articles/2017/01/19/149463/ (Дата звернення: 20.04.2026)
17. Огнева Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. — Івано-Франківськ: Лілея. — 2008. — 51 с.

18. Зарецький О. Донецьк. 1966 рік [Архівовано 2 квітня 2015 у Wayback Machine.]. // Дзеркало тижня. — №24, 27 червня 2003.

Бобух Валерія
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ВИПУСКНИКИ ЯК НОСІЇ ТРАДИЦІЙ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ (НА ПРИКЛАДІ КАФЕДРИ ОДПМ ЧНУ ІМ. Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО)

За понад двадцять років існування кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького сформувала власну мистецьку школу — з характерними традиціями, творчими підходами та випускниками, які ці традиції продовжують.

Навчання поєднує академічну основу з простором для творчого пошуку. Студенти працюють з живописом, графікою, керамікою, скульптурою, цифровими технологіями та фотографією — майстерні оснащені всім необхідним для повноцінної практики. Поруч із ними — викладачі-практики, члени Національної спілки художників та Національної спілки фотохудожників України, учасники виставок і лауреати нагород.

Але найкраще про школу говорять не слова — а роботи. Стіни навчальних корпусів ЧНУ рясніють живописними творами випускників — серед них, наприклад, «Кам'янка» Максима Гладька (2016, полотно, олія), «Українські мотиви» Людмили Шуршиної (2020, полотно, олія), «Весна буяє» Віктора Снісаренка (2014, полотно, олія). Це не просто декор — це живий зв'язок між поколіннями, нагадування про те, що тут справді навчають творити.

Випускники кафедри працюють за спеціальністю: викладають, беруть участь у виставках, реалізують власні проєкти. Університет для них — не просто місце, де отримали диплом, а середовище, що сформувало їх як митців.

Яскравий приклад пейзажного живопису — робота Максима Гладька «Кам'янка» (2016, полотно, олія). Крізь густу траву берегового схилу і спокійну гладінь річки відчувається щира прив'язаність до черкаського краєвиду. Імпресіоністична манера, соковита зелень, динамічний мазок — і перед тобою живий, дихаючий літній день.

Максим Гладько. Кам'янка. 2016. Полотно, олія

Інший настрій — у роботі Людмили Шуршиної «Українські мотиви» (2020, полотно, олія). На тлі вишиваної скатертини — глечик, оливна лампа, хліб, колоски пшениці, калина. Тепла охриста гама, щільна фактура мазка, виразний народний характер — це не просто натюрморт, а образ-символ української землі.

Людмила Шуршина. Осінній натюрморт. 2020. Полотно, олія

Роботу Віктора Снісаренка «Весна буяє» (2014, полотно, олія) вирізняє особлива колористична енергія. Квітучі кущі бузку, солом'яні стріхи хат, стежина й безмежне небо — митець творить образ весняного українського села з любов'ю і легкою ностальгією. Жвавий мазок і насичена блакитно-зелена палітра роблять полотно по-справжньому святковим.

Віктор Снісаренко. Весна буяє. 2014. Полотно, олія

Випускники кафедри реалізують себе у різних мистецьких напрямах: серед них — художники, дизайнери, педагоги та реставратори, які працюють як в Україні, так і за кордоном. Частина викладає у школах мистецтв і відкриває власні майстерні, інші беруть участь у міжнародних виставках та конкурсах. Зокрема, Володимир Сінусік, Костянтин Мелах і Анна Криворотова нині працюють у Черкаському художньо-технічному коледжі, продовжуючи мистецько-педагогічну традицію. Кілька поколінь вихованців здобули членство у Національній спілці художників України, а їхні роботи зберігаються у музеях і приватних колекціях.

Серед випускників кафедри — Віктор Снісаренко, Максим Гладько, Людмила Шуршина, Володимир Сінусік, Костянтин Мелах, Іван Манзенко, Мар'яна Мошкаринець, Євген Якшин, Анна Веретільник, Наталія Чугай, Михайло Проценко, Юлія Скорик, Андрій Мороз, Дарія Соколенко, Ася Козіна, Севастяна Федоренко, Дарія Лада, Ольга Курська, Тетяна Скоромна та інші.

Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ЧНУ імені Богдана Хмельницького — це не лише освітня структура, а живий

культурний осередок регіону. Її випускники працюють за фахом, викладають, виставляються, творять — і частина їхніх робіт досі прикрашає стіни університету, де все починалося.

Список використаних джерел:

1. Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького : офіційний сайт. URL: https://cdu.edu.ua.
2. Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва : офіційна сторінка. URL: https://artka.ck.ua/.

Броварська Віталіна
студентка 1 курсу магістратури,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

АЛЛА ГОРСЬКА І ВІКТОР ЗАРЕЦЬКИЙ: МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ

У культурному просторі України 1960-х років особливе місце посідає рух шістдесятників, що став важливим явищем духовного та мистецького відродження. У цей період митці прагнули подолати ідеологічні обмеження соціалістичного реалізму, звертаючись до національних традицій, історичної пам'яті та індивідуальної творчої свободи. У цьому контексті творчість Алли Горської та Віктора Зарецького набула особливого значення як приклад поєднання мистецького пошуку і громадянської позиції.

Віктор Зарецький та Алла Горська були чоловіком і дружиною – подружжям і творчим тандемом у мистецтві. Вони познайомилися під час навчання в Київському художньому інституті, одружилися у 1952 році і тривалий час працювали разом у спільній майстерні та на спільних проєктах. Обидва працювали в монументальному мистецтві, живописі, мозаїках і графіці. Вони не лише обмінювалися творчими ідеями як партнери в житті, але й разом творили мистецькі твори, обидва впливали одне на одного як митці.

Алла Горська була однією з ключових постатей українського шістдесятництва. Її діяльність поєднувала художню творчість із активною громадянською позицією, а інтерес до мистецтва з глибоким знанням історії. Як пригадує Н. Світлична, «вона цікавилася Петрицьким, Нарбутом, народною творчістю і народним мистецтвом усіх часів і в різних виявах, не

лише, скажімо, писанками чи вишивками» [1, с. 620-621]. Значну роль у її творчості відігравало монументальне мистецтво, у якому художниця використовувала узагальнені форми, символічні образи та виразну пластичну мову. Недаремно книжка листів, спогадів і статей, присвячених Горській, любовно зібраних та упорядкованих її друзями, має назву «Червона тінь калини», адже калина – символ незнищенної України – стала наскрізним мотивом та символом її творчості.

Ярій, душе. Ярій, а не ридай.
У білій стужі сонце України.
А ти шукай – червону тінь калини
на чорних водах – тінь її шукай,
де горстка нас. Малесенька щопта
лише для молитов і сподівання.
Усім нам смерть судилася зарання,
бо калинова кров – така ж крута,
вона така ж терпка, як в наших жилах,

— такі рядки залишив нам Василь Стус у вірші, присвяченому пам'яті Алли Горської [2].

Творчість Віктора Зарецького також розвивалася у складних умовах ідеологічного контролю. У своїх живописних творах художник звертався до теми внутрішнього світу людини, духовної свободи та індивідуальності. Його мистецька манера вирізнялася експресивністю, увагою до психологічного стану персонажів, а також прагненням до пластичної виразності. Поступово художник виробив власну стилістику, що поєднувала декоративність, емоційну напруженість образів і глибокий символічний зміст.

Загалом творчість Віктора Зарецького віддзеркалює тенденції розвитку українського мистецтва другої половини ХХ ст., оскільки увібрала у себе як соцреалістичні підходи зображення дійсності (на ранньому етапі), так і модерні імпульси, переплавлені в горнилі національної ментальності. В умовах поширення радянської тоталітарної культури Віктор Іванович «намагався протистояти системі на шляху творення власного стилю і, на противагу канонізованому світогляду, культивував, а не профанував легалізовані владою новаторські тенденції. Це приклад поміркованості (не посередності!), оскільки така модель поведінки була єдиним способом зберегти мистецьку культуру і отримати визнання» [3], – підкреслює Леся

Медведєва. Проте у пошуках новаторського самовираження В. Зарецькому довелося долати канони офіційного живопису, щоб, зрештою, прийти до декоративізму через осягнення образотворчого фольклору, набутків імпресіонізму, експресіонізму, модерну тощо.

У спільних монументальних проєктах митці прагнули створювати образи, що апелювали до національної історії та культурної пам'яті. І саме з цієї творчої взаємодії з'являвся у мозаїках «наскрізний для всієї творчості Віктора Зарецького, як станкової, так і монументальної, – птах» [1, с.561] та особливий символізм квітів Алли Горської. Водночас громадянська активність художниці, її участь у правозахисному русі та підтримка репресованих діячів культури перетворили мистецтво на один із проявів культурного спротиву. Звернення до українських архетипів та національних цінностей ставало альтернативою офіційній радянській художній доктрині. Їхня діяльність сприяла формуванню нового культурного простору, у якому мистецтво виконувало роль носія духовної свободи та національної ідентичності.

Уваги потребує не лише мистецька спадщина Алли Горської та Віктора Зарецького, а й вже сучасне осмислення культурного середовища доби, коли Україна продовжувала виборювати свою незалежність у межах руху шістдесятників. Нині активно діє благодійна організація «Фонд Алли Горської та Віктора Зарецького», яка разом із державним агентством України з питань мистецтва та мистецької освіти вже зараз ініціює підготовку та проведення заходів з нагоди 100-річчя з дня народження Алли Горської (1929–1970).

Отже, творчість Алли Горської та Віктора Зарецького є важливим явищем українського мистецтва другої половини XX століття. Вона демонструє, що художня практика може бути не лише сферою естетичних пошуків, а й потужним засобом культурного та духовного опору.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Горська А. Душа українського шістдесятництва / упор. Л. Огнєва. К. : Смолоскип, 2015. 712 с.
2. Листування з соратниками та друзями. Алла Горська. Червона тінь калини : листи, спогади, ст. [К., 1996]. С. 45–105. ISBN 966-512-035-2.

3. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. К. : [Оранта], 2006. 431 с. (Українське мистецтво XX століття). ISBN 966-8754-16-6.

Двірний Дмитро
студент 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ХУДОЖНЯ МОВА РУСЛАНИ БАЧУРІНОЇ

Актуальність дослідження зумовлена зростанням уваги до творчості молодих українських митців, зокрема тих, чия художня мова поєднує зовнішню простоту з глибоким змістовим наповненням. У сучасному мистецькому просторі особливого значення набуває аналіз індивідуальних стилів, що формуються на перетині різних естетичних підходів та світоглядних орієнтирів.

У цьому контексті творчість Бачуріної Руслани Олександрівни є показовою. На перший погляд її роботи можуть сприйматися як наївні (ніжні, спокійні), однак вони вирізняються багатошаровістю змістів, символічністю та емоційною насиченістю. Така особливість дозволяє розглядати її мистецтво як складну систему художнього висловлювання, в якій поєднуються простота образів і глибина ідейного наповнення.

Метою роботи є аналіз специфіки художньої мови мисткині та виявлення тих смислових і формальних елементів, що формують її індивідуальний стиль.

У дослідженні застосовано формально-стилістичний метод для аналізу художніх засобів, а також використано елементи інтерпретаційного та порівняльного підходів.

Молода мисткиня Бачуріна Руслана Олександрівна народилася в місті м.Кам'янка, Черкаська область. Свою мистецьку освіту здобувала в Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Саме в академічному середовищі, в оточенні викладачів кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, відбувалося становлення її творчого бачення, формувалися професійні навички та художні орієнтири.

Важливу роль у професійному зростанні мисткині відіграла Полудень Лілія Іванівна, під керівництвом якої Руслана Бачуріна працювала над дипломними проєктами. Співпраця з нею стала вагомим етапом у набутті

практичного досвіду, розширенні творчого мислення та опануванні різних художніх технік.

На сьогодні Бачуріна Руслана Олександрівна продовжує свою діяльність у стінах того ж університету, де навчалася, обіймаючи посаду викладачки та передаючи здобуті знання новому поколінню студентів.

У своїй творчості вона працює в різних техніках, приділяючи особливу увагу декоративному живопису. Водночас мисткиня перебуває у процесі постійного творчого пошуку — зокрема, останнім часом активно відкриває для себе мистецтво ткацтва, розширюючи межі власної художньої практики. Творчість Бачуріної Руслани Олександрівни вирізняється виразністю кольорової палітри та продуманістю її поєднань, у яких перевага надається холодним відтінкам. Таке колористичне рішення не лише формує впізнавану естетичну манеру мисткині, але й виконує важливу емоційно-смислову функцію, створюючи атмосферу стриманості, внутрішньої зосередженості та певної психологічної дистанції. Водночас використання холодної гами сприяє посиленню декоративності зображень і підкреслює ритмічну організацію композиції.

Цікавим аспектом є те, що в більшості робіт присутній образ дівчини, який має виразну подібність до самої мисткині. Така повторюваність образу може інтерпретуватися як форма авторської самоідентифікації та візуального саморефлексивного висловлювання. Зазначений мотив набуває ознак своєрідного лейтмотиву, через який художниця транслює власні переживання, емоційні стани та внутрішні смисли.

Введення автопортретного або наближеного до нього образу у різні композиції свідчить про прагнення мисткині до створення цілісного художнього наративу, в якому особистісний досвід стає основою для формування універсалізованих образів. Таким чином, поєднання виразної холодної колористики та повторюваного жіночого образу формує індивідуальну художню мову Бачуріної Руслани, що поєднує декоративність із глибоким психологічним та символічним наповненням.

Рисунок 1. Протилежність 2024.

Робота «Протилежність» Бачуріної Руслани побудована на ідеї зіставлення двох протилежних начал — чоловічого і жіночого. Це добре читається через основні образи: сонце та місяць.

Сонце в композиції виглядає більш активним і відкритим, воно асоціюється з силою, енергією, навіть певною прямолінійністю — тому його можна пов'язати з чоловічим началом. Місяць, навпаки, має більш спокійний і м'який характер, він ніби тихіші, але не менш важливий. Через це вони сприймаються як уособлення жіночності, внутрішнього стану, інтуїції. Цікаво, що ці елементи не просто розділені, а з'єднані між собою плавними лініями, які проходять через всю роботу. Через це виникає відчуття руху і водночас єдності, ніби ці протилежності не конфліктують, а існують разом і доповнюють одна одну.

Кольори теж відіграють роль — тут багато холодних відтінків, але вони поєднуються з теплими вставками, і це ще раз підкреслює тему контрасту. Загалом робота виглядає декоративною, але якщо придивитися, то в ній є глибший зміст про баланс і взаємозв'язок різних сторін.

Рисунок 2. Ластівковий цвіт 2025.

Робота «Ластівковий цвіт» має більш м'який і ліричний настрій, у порівнянні з іншими творами. У центрі композиції зображена дівчина, образ якої знову нагадує саму мисткиню — це вже стає характерною рисою її творчості. Вона виглядає спокійною, трохи замріяною, ніби перебуває у власному світі. Навколо неї розгортається декоративне середовище з великими квітами, які займають значну частину простору. Ці квіти виглядають трохи умовно, не зовсім реалістично, але саме це додає роботі особливого настрою. Вони можуть символізувати внутрішній стан, емоції або навіть певний період у житті. Важливу роль відіграють ластівки, які зображені в русі. Вони створюють відчуття легкості, повітряності, додають динаміки всій композиції. Ластівка часто асоціюється з весною, оновленням, надією, тому їхня присутність тут не випадкова.

Кольорова гама ніжніша, ніж у попередній роботі, але все одно відчувається любов до холодних відтінків, які поєднуються з теплими акцентами, особливо золотим фоном. Це робить роботу більш декоративною і водночас теплою за настроєм. Загалом «Ластівковий цвіт» виглядає як поєднання внутрішнього світу людини з природою, де образ дівчини, квітів і птахів зливається в одну цілісну, трохи казкову атмосферу.

Отже, творчість Бачуріної Руслани вирізняється цілісністю художньої мови, яка проявляється через поєднання декоративності, символізму та особистісного змісту. Її роботи, на перший погляд прості й навіть дещо наївні, насправді містять глибші смисли, пов'язані з внутрішнім станом, переживаннями та роздумами мисткині.

Характерною рисою є використання виразної кольорової гами, зокрема перевага холодних відтінків, а також повторюваний образ дівчини, що має риси автопортретності. Це створює відчуття єдності між різними роботами та підсилює їх емоційне наповнення. Розглянуті твори, такі як «Протилежність» і «Ластівковий цвіт», показують, що мисткиня звертається до тем гармонії, балансу, взаємодії людини з природою та поєднання протилежностей. Через символи, кольори та композицію вона передає складні ідеї у доступній, візуально зрозумілій формі.

Таким чином, її творчість можна розглядати як приклад сучасного декоративного мистецтва, в якому поєднується особистий досвід, символічне мислення та прагнення до цілісного художнього висловлювання.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Добровольська Анна-Аґнесса

ORCID: 0009-0007-9921-4648
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПРОФЕСІЙНА ТА ВИКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ФЕДОРА ГОНЦИ

Сучасна мистецька освіта потребує фахівців, здатних поєднувати художню практику, наукове мислення та сучасні цифрові технології. Особливого значення набуває діяльність викладачів, які працюють у міждисциплінарному середовищі та формують нові підходи до візуального мистецтва, картографії й урбаністики. Одним із таких фахівців є Федір Анатольович Гонца— старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, картограф, дослідник та митець.

Його професійна діяльність охоплює педагогіку, картографію, цифрову візуалізацію, архітектурні дослідження та громадську діяльність. Особливістю творчого підходу Федора Гонци є поєднання мистецтва з науковими методами аналізу простору та інформації.

Викладацька діяльність Федора Гонци спрямована на формування у студентів комплексного художнього мислення та сучасного бачення мистецтва. У процесі навчання викладач поєднує академічні основи образотворчого мистецтва із сучасними цифровими технологіями та практичними методами роботи з візуальною інформацією.

Важливою рисою його педагогічного підходу є орієнтація на розвиток індивідуального стилю студентів, їхнього аналітичного мислення та здатності працювати з міждисциплінарними проєктами. Значна увага приділяється розвитку творчої самостійності, умінню аналізувати візуальне середовище та застосовувати сучасні художні практики у професійній діяльності.

Окрім викладання, Федір Гонца бере активну участь у роботі кафедри, займається розробкою навчально-методичних матеріалів, удосконаленням освітніх програм та впровадженням сучасних підходів у мистецьку освіту. Його діяльність сприяє формуванню сучасного освітнього середовища, де мистецтво розглядається як спосіб пізнання світу та інструмент дослідження суспільства.

Професійна діяльність та картографія. Одним із ключових напрямів професійної діяльності Федора Гонци є картографія та створення візуальних моделей простору. Його роботи поєднують наукову точність із художньою виразністю, що дозволяє розглядати карту не лише як технічний інструмент, а як окрему форму візуального мистецтва.

У своїй діяльності він активно використовує сучасні GIS-технології, цифрове моделювання та інфографіку. Створені ним картографічні матеріали присвячені історії України, урбаністичним процесам, культурній спадщині та географічним дослідженням. Особливістю цих робіт є прагнення зробити складну інформацію зрозумілою та візуально виразною.

Федір Гонца також наголошує на тому, що сучасна картографія стає способом візуального сторітелінгу, тобто здатна не лише передавати інформацію, а й формувати цілісне бачення історичних, культурних та соціальних процесів. Робота з культурною спадщиною та архітектурою Важливе місце у професійній діяльності викладача займає дослідження архітектурної спадщини та міського середовища. У своїх публікаціях і виступах він аналізує проблеми сучасної забудови Черкас, звертає увагу на втрату історичної цілісності міського простору та необхідність збереження культурної ідентичності.

Особливу увагу Федір Гонца приділяє дослідженню культурної спадщини. У своїх матеріалах він підкреслює історичну та культурну цінність архітектурних об'єктів Черкащини, наголошуючи на необхідності їх збереження та популяризації. Дослідження історичних назв, архітектурного простору та культурної пам'яті свідчать про прагнення викладача поєднати мистецтво з гуманітарним аналізом суспільства. Такий підхід формує у студентів відповідальне ставлення до культурної спадщини та розуміння ролі мистецтва у формуванні історичної пам'яті.

Участь у сучасних проєктах та цифрових візуалізаціях. Одним із найбільш відомих проєктів Федора Гонци стала робота над візуалізаціями для творів Макс Кідрук Під час створення моделей марсіанських колоній викладач використовував реальні дані NASA, цифрові моделі рельєфу Марса та сучасні програми тривимірного моделювання. Цей проєкт демонструє здатність поєднувати мистецтво, науку та сучасні технології. Робота над космічними візуалізаціями стала прикладом міждисциплінарної співпраці, у якій художній образ формується на основі точних наукових даних.

Крім того, Федір Гонца долучається до міжнародних освітніх та наукових ініціатив, зокрема проєктів, пов'язаних із NASA Space Apps Challenge. Його наставницька діяльність сприяє розвитку студентської ініціативності, командної роботи та здатності застосовувати творчий підхід до вирішення складних завдань.

Висновки. Отже, професійна та викладацька діяльність Федір Анатольович Гонца є прикладом сучасного міждисциплінарного підходу до мистецтва та освіти. Його діяльність охоплює педагогічну, науково-дослідницьку, творчу та громадську сфери, що свідчить про багатогранність професійної реалізації.

Поєднання картографії, мистецтва, урбаністики, цифрових технологій та архітектурних досліджень формує новий підхід до візуальної культури, у якому мистецтво стає способом осмислення простору, історії та суспільства. Важливим аспектом діяльності викладача є прагнення інтегрувати сучасні технології у мистецьку освіту та формувати у студентів здатність мислити комплексно й творчо.

Дослідження культурної спадщини, історичної пам'яті та міського середовища свідчать про активну громадянську позицію Федора Гонци та його прагнення до збереження культурної ідентичності. Його діяльність

має важливе значення для розвитку сучасної мистецької освіти та підготовки нового покоління творчих фахівців, здатних працювати у міждисциплінарному просторі сучасної культури.

Галіцька Вікторія
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

НЕСТАНДАРТНИЙ ПІДХІД У ХУДОЖНЬОМУ ПЛАКАТІ. АФОНІН ВІКТОР АНДРІЙОВИЧ

Віктор Андрійович Афонін — заслужений художник України, член Національної спілки художників України, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ЧНУ імені Богдана Хмельницького. Мистецтво захопило його ще в дитинстві, коли він працював ілюстратором шкільної стінгазети. Він успішно завершив навчання в Одеському художньому училищі імені М.Б. Грекова, а пізніше — у Московському вищому художньо-промисловому училищі. Протягом восьми років Афонін працював художником у Самаркандському художньо-оформлювальному комбінаті, створюючи плакати, які принесли йому першу широку відомість. Майже 18 років він викладав на кафедрах інженерної графіки та дизайну Черкаського державного технологічного університету й отримав звання почесного професора. Митець намалював сотні плакатів та афіш для театральних вистав, музейних експозицій, фестивалів та інших подій; його роботи «Аїда» та «Кармен» демонструвалися на міжнародній виставці в Берліні. У 2008 році Афоніну присвоєно звання «Заслужений художник України».

Метою дослідження є довести, що у творчості Віктора Андрійовича Афоніна плакат функціонує не лише як засіб інформування, а як мистецький інструмент передачі ідеї через емоції та алегорії, де композиція є визначальним елементом.

Звернення до плакату у творчості Афоніна зумовлено прагненням виділити головну сутність образу та ідеї. Він відмовляється від буквального відображення реальності, що відрізняє його від живописця, і зосереджується на передачі концепції. Важливим поштовхом для розвитку цього напрямку стала виставка в Узбекистані, де лише плакати виділялися на фоні

інших видів мистецтва своєю оригінальністю. Одним з ключових принципів творчості Афоніна є пріоритет композиції: саме з композиційного рішення починається створення плакату. Процес роботи над плакатом тривалий і складний, він передбачає десятки ескізів до однієї роботи, що свідчить про домінування пошуку ідеї над швидкістю виконання.

Плакат у його роботах демонструє саму суть теми через алегоричні образи, а не буквальне відтворення, щоб зацікавити глядача та змусити його задуматися. Емоційність для Афоніна важливіша за читабельність: головне — залучити глядача, щоб він сам прагнув розуміння змісту та символіки. Тематика робіт зосереджена на драмі і комедії, що відображає багатогранність людського життя. Творчість розглядається митецьким як простір постійного конфлікту, що стає джерелом розвитку та нових ідей.

Водночас Афонін констатує кризовий стан сучасного плаката: якщо раніше він сприймався як високий вид мистецтва, сьогодні він часто залишається незрозумілим для широкої аудиторії. Проте художник наполягає на необхідності зрозумілості мистецтва як умови його існування та ефективності у комунікації з глядачем.

Отже, у творчості Віктора Афоніна плакат постає як інтелектуально-емоційна форма мистецтва, де визначальну роль відіграє ідея, реалізована через композицію та алегорію. Такий підхід протиставляється поверхневому сприйняттю плаката як суто інформаційного носія, перетворюючи його на потужний засіб залучення та мистецької рефлексії.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Афонін В. А. Мистецький каталог. Життєпис, мистецтво, освіта, наука. Черкаси: Третяков О. М., 2021.
2. Інтерв'ю з Афоніним Віктором Андрійовичем, записане автором, 03.04.2026.

Горбенко Тетяна
ORCID: 0009-0007-9921-4648
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИТИНАНКИ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ТЕЛІЖЕНКА

У сучасному українському мистецтві особливої ваги набуває переосмислення традиційних форм народної творчості, зокрема витинанка. Звернення до витинанки як до джерела образності та символіки дозволяє митцям зберігати національну культурну спадщину та водночас інтегрувати її в актуальний художній контекст. Творчість Миколи Теліженка є показовою у цьому процесі, оскільки демонструє сучасне осмислення традиційних орнаментальних і композиційних принципів. Метою дослідження є проаналізувати особливості трансформації витинанки у сучасному українському мистецтві на прикладі творчості Миколи Теліженка, зокрема виявити, як традиційні елементи витинанки відображаються у його роботах.

Микола Теліженко народився 16 березня 1951 року в місті Звенигородка. Його дитинство та юність пройшли в середовищі центральної України, яке було тісно пов'язане з народними традиціями, декоративним мистецтвом і локальною культурою. Саме цей культурний контекст значною мірою вплинув на формування його художнього стилю та інтересу до національної символіки.

Зацікавлення мистецтвом проявилося ще в молоді роки, що згодом привело його до професійної освіти. Теліженко навчався у Вижницькому училищі прикладного мистецтва, а пізніше закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, де здобув фах художника.

У своїй творчості митець працював у різних напрямах: графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві, витинанці та монументальному мистецтві. Він є автором численних мозаїк, панно та символіки, зокрема прапора міста Черкаси та герба Черкаської області.

З 1987 року Микола Теліженко був членом Національної спілки художників України, а згодом отримав звання Народного художника України. Його творчість здобула визнання як в Україні, так і за її межами, а сам митець активно брав участь у виставках і мистецьких проєктах. Техніка витинанки, яку використовує художник, базується не лише на лінії та штрихуванні, а передусім на роботі з формою, силуетом і ритмом вирізаного простору. Витинанка - це мистецтво вирізання з паперу, де зображення створюється шляхом видалення частин матеріалу, а не нанесення ліній чи фарби. Саме тому особливу роль відіграє контраст між порожнім і заповненим простором.

У таких роботах лінія вже не малюється, а «вирізається» — вона формується краями паперу. Художник працює дуже точно, використовуючи ножиці або спеціальний ніж, створюючи як тонкі прорізи, так і складні орнаментальні елементи. Завдяки цьому досягається ефект легкості та ажурності, коли навіть складна композиція виглядає повітряною.

Характерною особливістю витинанки є симетрія. Часто папір складається в кілька разів, і вирізання відбувається одночасно для кількох частин композиції. Це дозволяє створювати дзеркальні орнаменти, що надають роботам гармонії та впорядкованості. Водночас сучасні митці можуть відходити від суворої симетрії, додаючи асиметричні елементи для більшої динаміки. Важливим є також декоративний підхід: витинанка тяжіє до орнаментальності. У композиціях часто використовуються рослинні мотиви, геометричні візерунки, стилізовані фігури людей і тварин. Велика кількість дрібних прорізів створює складну фактуру, яка змушує глядача розглядати роботу зблизька, відкриваючи нові деталі.

Окрім цього, значення має фон: витинанка майже завжди взаємодіє з поверхнею, на яку її накладено. Контрастний фон підсилює виразність форми, а іноді додається колір, щоб підкреслити окремі елементи композиції.

Таким чином, техніка витинанки поєднує точність, декоративність і символічність. Вона створює образ не через штрих чи колір, а через гру світла і тіні, порожнечі й заповненості, що робить її унікальною серед інших графічних технік.

У творчості Микола Теліженко особливе місце займають серії витинанок, у яких традиційна техніка набуває сучасного змісту та нової образності.

Показовою для розуміння творчого методу Микола Теліженко є робота «Великодні дари» (Див. Рис. 1), у якій яскраво проявляється трансформація традицій витинанка у сучасну художню мову. Композиція твору будується на принципі симетрії та центричності, що є характерним для витинанки. У центрі зображення розташовані символи Великодня - кошик із писанками, рослинні орнаменти, можливо, стилізовані фігури птахів або людей, які формують цілісну декоративну структуру. Водночас художник уникає буквального відтворення традиційних мотивів: усі елементи узагальнені, підпорядковані ритму та орнаментальній логіці.

Особливу роль відіграє взаємодія позитивного і негативного простору — вирізані та заповнені площини утворюють складну візуальну гру, де форма і фон постійно змінюються місцями. Це надає роботі динамічності, попри загальну статичність композиції. Такий прийом безпосередньо походить із витинанки, але у Теліженка він ускладнюється і стає засобом художнього узагальнення.

Образна система твору має глибоке символічне значення. Великодня атрибутика — це не лише побутовий мотив, а й знак відродження, оновлення та безперервності життя. Через декоративну форму художник передає ідею духовного піднесення та національної традиції, яка зберігається і переосмислюється в сучасності.

Таким чином, «Великодні дари» демонструють, як Микола Теліженко перетворює витинанку з народної техніки на засіб сучасного художнього висловлювання, зберігаючи її символічну глибину та водночас розширюючи її виражальні можливості.

Робота «Вирій» (Див. Рис. 2) є яскравим прикладом сучасної інтерпретації традиційної української витинанки, що вирізняється чіткою графічною композицією та символічним наповненням. Центральним образом твору є стилізована фігура птаха, яка виконує роль містка між світом земним і міфічним, адже в українській культурі вирій традиційно асоціюється з місцем зимівлі птахів — символом переходу, оновлення та духовного відродження.

Композиція твору побудована на динамічному русі: птах ніби здіймається вгору, що підкреслює ідею злету та свободи. Лінії та силуети, якими користується художник, узагальнені і водночас ритмічні, створюючи відчуття плинності та гармонії. Чергування чорного силуету із кольоровим фоном (помаранчевим та зеленим) формує контрастний візуальний ефект, що посилює образність і декоративність твору.

Оточення центрального мотиву складається з багатошарових орнаментальних елементів: рослинних мотивів, зірок, дрібних фігурок людей, які ніби підкреслюють зв'язок між природою, громадою та духовним світом. Зображення людей, що піднімають руки, додають композиції символічного виміру — це може бути символ підтримки, єдності або молитви, що резонує з міфологічною тематикою твору.

Техніка витинанки, яку застосував Теліженко, полягає у точному вирізанні паперу, що дозволяє отримати чіткі контури та візерунки. При цьому художник уникає зайвої деталізації, надаючи перевагу стилізації і лаконічності форм, що робить роботу виразною та зрозумілою, водночас багатошаровою за змістом.

Отже, робота «Вирій» уособлює поєднання народної традиції з сучасним мистецьким підходом. Через символіку птаха, орнаментальні мотиви та композиційну динаміку Теліженко передає ідею циклічності життя, духовного піднесення та єдності поколінь, що робить твір не лише декоративним, а й глибоко символічним.

Робота «Весна іде» (Див. Рис. 3) є витонченим прикладом сучасної витинанки, у якій художник використовує лаконічні силуети та ритмічні візерунки для передачі теми пробудження природи та оновлення життя.

Центральною фігурою композиції є оголена жіноча постать, яка символізує саму Весну — час відродження, краси і гармонії. Вона зображена у спокійній, майже танцювальній позі, що підкреслює природну легкість і динаміку руху. Лінії тіла плавні та м'які, надають образу органічності, у той час як навколишні декоративні мотиви створюють відчуття простору, наповненого живою енергією.

Навколо постаті розташовані стилізовані птахи, ймовірно лелеки, які традиційно асоціюються з весною і відродженням у багатьох культурах, зокрема в українській. Візерунки, що оточують центральну фігуру, нагадують розлогі хвилі чи потоки повітря, що символізують рух, зміни та життєву силу.

Техніка витинанки з чіткими контурами і різким контрастом між чорним і жовтим фоном дозволяє досягти виразності і глибини образу, водночас зберігаючи традиційний декоративний стиль. Орнаментальні деталі, такі як хвилясті лінії та геометричні візерунки, надають роботі ритмічності і гармонійності.

Таким чином, «Весна іде» — це не лише зображення пори року, а художнє втілення ідеї відродження, оновлення природи та духу, що відповідає як традиційним, так і сучасним уявленням про весну. Теліженко через простоту форм і глибину символіки демонструє, як народне мистецтво витинанки може стати засобом сучасного художнього вираження





Рис.1 «Великодні дари». Рис.2 «Вирій». Рис.3 «Весна іде».

У ході аналізу творчості Миколи Теліженка було встановлено, що його мистецтво є органічним поєднанням народної традиції української витинанки з сучасним декоративно-графічним стилем. Художник не просто відтворює народні мотиви, а переосмислює їх, формуючи унікальну авторську мову, в якій орнаментальність, символіка та композиційна ритміка стають засобами глибокого культурного та філософського висловлення.

Особливу увагу він приділяє збереженню національної ідентичності через образи, що перегукуються з міфологією, історією та духовністю українського народу. Його роботи демонструють, як народне мистецтво може еволюціонувати, залишаючись водночас близьким до витоків і відкриваючи нові горизонти художнього вираження.

Внесок Миколи Теліженка у регіональне мистецтво полягає у збереженні та розвитку традицій Центральної України, особливо Черкащини, де він черпає натхнення. Його творчість є значущим явищем у відродженні декоративно-графічної спадщини регіону, що впливає на молоде покоління художників і дизайнерів.

На національному рівні Теліженко займає вагоме місце серед митців, які відроджують і трансформують народне мистецтво, роблячи його актуальним у сучасному культурному дискурсі. Його роботи сприяють підвищенню престижу української витинанки як мистецького явища, здатного виражати складні ідеї та емоції в контексті сучасності.

З огляду на міжнародний мистецький процес, творчість Теліженка може бути представленою як приклад успішного діалогу між традицією і модерністю, що є важливим для глобального розуміння культурної ідентичності в епоху глобалізації. Його стиль і методи можуть зацікавити фахівців із декоративного мистецтва та дизайну у світі, демонструючи багатство української візуальної спадщини в новому контексті.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Микола Теліженко. Бібліографія. URL: https://procherk.info/news/7-cherkassy/41173-mikola-telizhenko-predstaviv-juvilejnu-vistavku
2. Персональний сайт родини Теліженків. Роботи URL: https://telizhenko.com.ua/mystectvo/vytynanka/

Горущенко Анна

студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ОБРАЗ РІДНОГО КРАЮ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА БОНДАРЯ

В нинішній складний час країни особливо важливо поширювати справжню Україну.Щоб кожен громадянин знав свою істину історію, культуру та традицію. Тема рідного краю була і є важливою для мистецтва саме через зв'язок людини з її батьківщиною. Сучасні творці серйозно за це взялися і в музиці і в літературі, але глядачі особливо сприймають саме візуальну інформацію. Тут ідеально підходять картини з українськими мотивами.

Іван Іванович Бондар — Народний художник України. Член Національної спілки художників України. Професор Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.

Черкащанин, який неймовірно любить свій рідний край, і це можна побачити по значній кількості його робіт.

Творча палітра художника надзвичайно різноманітна: він пише жанрові, пейзажні, історичні, батальні, портретні картини, натюрморти. Для нього всі вони, мов рідні діти: дорогі й близькі однаковою мірою.[1]

За словами народного художника України Івана Бондаря, бути художником – це любити життя та природу і постійно вдосконалюватися.

По його творчості можна побачити любов до рідного краю через натюрморти, де чітко видно українські традиції на столі. Але все-таки більшість картин Черкащини це пейзажі зі свого рідного села Мошни, Холодного яру та Канівщини

Не можна й обійти його найпопулярніші картини до прикладу «Черкаський хліб» (1986), «Думи мої, думи...» (1989), «Михайлівський храм» (2009) та ін.

В них він передає і любов до рідного краю і власні думки, настрій в той чи інший період часу.

Свої твори він демонстрував не лише в багатьох європейських країнах, але й за океаном. Чимало полотен майстра пензля знаходяться у фондах Національної спілки художників, а також виставлені в експозиціях багатьох державних музеїв України. Окрім цього, вони придбані безліччю шанувальників живопису й зберігаються в музеях та приватних колекціях не лише України, Росії, Білорусії, але й Англії, Німеччини, Польщі, Сербії, Канади, Австралії, Японії та інших країн далекого зарубіжжя. А полотно «Думи мої, думи...» зайняло своє почесне місце в Посольстві України в США. [1]

Визначальним у творчості Івана Бондаря є саме жанр пейзажу. Красу природи, композицію та кольорові рішення художних передає через призму власних відчуттів, Іван Бондар наскільки відточив свої навички, що кожна картина впізнавана за стилем. Картини автор творить не в реалізмі, а за власним мисленням та спостереженням аби відтворити точну атмосферу сюжету, що вражає точною красою. Художник аналізує мотив та переносить його на полотно підсилюючи настрій побаченого, наприклад може додати піднесеного настрою чи навпаки підсилити смуток.

Що також хочеться виділити в особистості Івана Бондаря це його мотивація передавати своє бачення не тільки через картини, всі свої знання він нині передає своїм студентам в Черкаському національному університеті. Всі свої пейзажі художник малює з натури, старається передати кольором настрій та характер пейзажу, кладе основні мазки, часто може щось трішки додавати свого або навпаки прибирати аби картина була ще гармонійнішою, а потім вже вдома трішки корегує картину до ідеалу, того вчить і студентів малювати з власних спостережень та вкладати в кожен сюжет свою душу. Іван Іванович в своїх творах старається донести спогади, тепло і відчуття дому.

Висновок. Підсумовуючи, творчість Івана Івановича Бондаря стала чудовим прикладом художнього осмислення рідного Черкаського краю. З допомогою власних натюрмортів, сюжетних картин та пейзажів художник не лише передає красу Черкащини, а й відтворює власні почуття над побаченим, його спогади та зв'язок з батьківщиною. В його творчості чітко можна побачити любов до природи до рідного краю, що впадає в око глядачеві.

Особливо цікаво в творчості Івана Бондаря це вміння передавати побачене не через реалізм, а своє сприйняття, що й робить його картини впізнаваними. Таким чином, образ рідного краю виступає не просто темою, а основою творчості митця, через яку він демонструє свою любов до рідного краю,прагнучи зберегти культурну спадщину.

Список використаних джерел:

1. Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького — Краса українства: Івану Бондарю – 80. URL: https://cdu.edu.ua/news/krasa-ukrainstva-ivanu-bondariu-80.html (дата звернення: 20.04.2026).
2. Літературно-мистецький вернісаж Черкащини 2009. URL: http://library.ck.ua/files/litver_v7.pdf (дата звернення: 20.04.2026).

Гриценко Ольга
здобувачка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

НАЦІОНАЛЬНА СИМВОЛІКА ТВОРЧОСТІ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Творчість Алли Горської є важливим явищем української культури XX століття, оскільки поєднує художню майстерність із активною громадянською позицією. Особливу увагу привертає використання національної символіки, яка стала засобом вираження ідей свободи, історичної пам'яті та культурної ідентичності. В умовах сучасного переосмислення національної спадщини вивчення її творчості набуває особливої актуальності.

Метою є розкрити особливості національної символіки у творчості Алли Горської та визначити її значення для розвитку українського мистецтва.

Алла Горська належала до покоління шістдесятників — митців, які прагнули відродження української культури та мови. Її творчість формувалася в умовах ідеологічного тиску, тому художні образи часто набували символічного характеру. Одним із ключових напрямів її мистецтва стало звернення до національних образів і символів, які дозволяли передати глибокі ідеї навіть в умовах цензури.

Важливе місце у творчості художниці посідає образ Тараса Шевченка. У її роботах він постає не як канонічна постать, а як символ боротьби українського народу.

Як зазначають дослідники, Алла Горська переосмислює образ Тараса Шевченка як символ національного спротиву.

Таким чином, художниця підкреслює зв'язок між історією та сучасністю. Значну роль у її роботах відіграє символіка дерева життя. Цей образ має глибоке коріння в українській народній традиції і символізує: безперервність життя; зв'язок поколінь; духовну силу народу.

У монументальних композиціях Алли Горської дерево життя набуває узагальненого значення — воно уособлює саму Україну.

Ще одним важливим символом є образи кайданів і ґрат, які передають тему несвободи. Вони відображають історичний досвід народу та реалії радянської дійсності.

Як стверджують дослідники творчості української художниці, символи несвободи у її творах мають не лише історичне, а й актуальне значення. Ці образи стають формою художнього протесту.

Особливу роль відіграє колірна символіка. Художниця використовує яскраві, контрастні кольори, які: підсилюють емоційний вплив; створюють відчуття напруги або гармонії; передають внутрішній стан. Наприклад: червоний — енергія, боротьба; синій — спокій, глибина; жовтий — світло, надія. Таким чином, колір стає важливим носієм змісту.

У творчості Алли Горської також простежується активне використання елементів народного мистецтва: орнаментів; декоративності; традиційних мотивів. Це свідчить про прагнення художниці поєднати традицію і сучасність.

Варто підкреслити, що мистецтво Горської не можна відокремити від її громадянської позиції. Вона була активною учасницею правозахисного руху, що також відобразилося у її творчості. Мистецтво Алли Горської поза сумнівом стало формою культурного спротиву та надихнуло багатьох художників.

Отже, національна символіка у її роботах виконує не лише естетичну, а й ідеологічну функцію. Творчість Алли Горської є важливим явищем українського мистецтва, у якому національна символіка відіграє ключову роль. Основні особливості: використання традиційних символів (дерево життя, орнаменти); звернення до історичних образів; поєднання мистецтва і громадянської позиції. Національна символіка у її творчості: формує культурну ідентичність; зберігає історичну пам'ять; виступає засобом художнього спротиву.

Таким чином, мистецтво Алли Горської має не лише естетичну, а й суспільну значущість.

Список використаних джерел:

1. Горська А. «Червона тінь калини: листи, спогади, статті». Київ: Спалах, 1996. 237 с.
2. Касьянов Г. «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років». Київ: Либідь, 1995. 224 с.
3. Дзюба І. «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Київ, 1998. 276 с.

Гук Ксенія
ORCID: 0009-0007-9921-4648
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МІФОЛОГІЧНА ОБРАЗНІСТЬ У КАРТИНАХ-ПІСНЯХ ВАСИЛЯ ЄВИЧА

Українське мистецтво другої половини XX століття характеризується активним зверненням художників до національної культурної спадщини, фольклору та архаїчних уявлень про світ. У цьому контексті творчість черкаського живописця Василя Євича посідає особливе місце. Його твори часто описують як «картини-пісні», адже художник прагнув не ілюструвати фольклор, а передати його емоційний аспект та символічність вкорінену у міфологічному мисленні.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім рівнем мистецтвознавчого осмислення творчості художника, зокрема її міфологічного виміру. Розуміння міфологічного аспекту є важливим для аналізу художньої мови творів митця, адже саме через неї він інтерпретує народні уявлення про світобудову, життя і смерть, сакральний порядок природи та місце людини в ньому.

Метою тез є аналіз міфологічної образності у картинах-піснях Василя Євича та визначення її ролі у формуванні художньої мови митця.

У роботі застосовано біографічний метод для виявлення зв'язку життєвого досвіду художника з його творчістю та формально-стилістичний аналіз, спрямований на виявлення символічних і архетипних елементів у його творах. Василь Євич народився 16 вересня 1930 року в селі Багва Черкаської області. Визначальний вплив на формування його світогляду мала народна культура, з її обрядовістю та символікою, а також мальовнича природа, серед якої минуло дитинство митця. Його захоплення музикою також почалося з юності: пісні матері, сестер та односельчан стали поштовхом для гри на саморобних інструментах [3]. Саме через народну пісню він долучився до міфологічного способу осмислення реальності.

Після складних життєвих обставин, пов'язаних із втратою матері та післявоєнними труднощами, Євич здобув фахову освіту в Одеському художньому училищі. Повернувшись до рідного краю, він працював учителем,

а з 1972 року повністю присвятив себе творчості, працюючи у художньо-виробничих майстернях Художнього фонду України в Черкасах [1]. Участь у виставках та членство у Спілці художників України (з 1990 року) засвідчують визнання його творчості, однак передчасна смерть не дозволила повною мірою розкрити потенціал художника. Полотна митця можна побачити у вестибюлі Черкаської швейної фабрики, у Черкаській обласній бібліотеці імені Т. Г. Шевченка, а також у Черкаському Художньому музеї [5].

Василь Євич – глибокий знавець історії та культури українського народу. Андрій Билень, письменник та знавець Черкаського краю, зазначав, що «духовна неповторність його полотен, національний колорит, углиблення в рідну історію, знання народних звичаїв і традицій, закоханість у пісенну спадщину народу були незрівнянними» [4]. Важливим джерелом натхнення для художника стала народна пісня як носій колективного міфу. Значна частина його творів створена за пісенними мотивами («Ой за гаєм, за гаєм», «Веснянка», «Цвіте терен»), однак і непісенні роботи зберігають пісенну мелодійність і символічність.

Митець створив понад 600 картин різних жанрів. У натюрмортах він звертався до українських традиційних образів-символів (калина, хліб, традиційні глечики, домашня худоба), а портрети набували міфологічно-фантастичного характеру («Соловецький в'язень. П. Калнишевський», «Народна дума Т. Шевченко», «Катерина Білокур»). Художник наголошував на необхідності авторського переосмислення реальності, прагнучи створити цілісний образний світ. У документальному фільмі «Василь Євич. Пісня на полотні» наведено його слова: «натура натурою, а потрібно самому доспівати об'єкт, як в кольорі, так і в композиції, тоді буде істина своя власна зібрана у фокусі» [2].

Важливу роль у формуванні стилю митця відіграла техніка темперного живопису, що сприяє узагальненості форм, декоративній площинності, чіткості силуетів і внутрішньому світінню кольору. Це підсилює символічний характер композицій і наближує їх до традицій іконопису та народного малярства, надаючи образам архаїчного звучання й монументальної виразності.

Міфологічність образів творів Василя Євича особливо виразно простежується у картинах «Розпрягайте, хлопці, коні» та «Кришталева чара», де пісенний сюжет трансформується у систему архетипних образів.

У картині «Розпрягайте, хлопці, коні» (Рис. 1), простежується класична космологічна модель світу з поділом на три рівні. Верхній світ представлений небесними світилами – сонцем і місяцем, одночасна присутність яких підкреслює позачасовість і міфічний характер композиції. Центральне місце займає дерево, пов'язане з символом світового дерева як осі світобудови. Під деревом, на середньому рівні, відпочивають козаки, які уособлюють людський світ. Нижній світ характеризується водними елементами, зокрема криницею, що символізує первісні води та межу між світами. У цілому композиція відтворює гармонійний і впорядкований космос.





Рис. 1 – «Розпрягайте, хлопці, коні». Рис. 2 – «Кришталева чара»

У картині «Кришталева чара» (Рис.2) міфологічна образність набуває більш драматичного та екзистенційного характеру. Центральним мотивом є протиставлення життя і смерті, що втілюється через образ смерті у вигляді скелета з косою. Водночас вона не протиставляється людині, а співіснує з козаками, що відображає традиційне уявлення про смерть як природну частину буття та елемент циклічності життя. Уособленням цієї ідеї є і сама «кришталева чара». Кришталь, з одного боку, асоціюється з

прозорістю і чистотою, а з іншого – з крихкістю, що підкреслює швидкоплинність життя. Також астральні елементи та загальний простір картини формують відчуття позачасового, межового стану, де життя і смерть постають як взаємопов'язані складові єдиного циклу.

Отже, міфологічна образність становить основу творчості Василя Євича. Вона проявляється у зображеннях архетипних символів, космологічних моделей будови світу та циклічності буття. Митець переосмислює фольклорні й пісенні сюжети та створює міфологізований образний простір, демонструючи здатність національної традиції набувати універсального, позачасового звучання. Це виразно простежується у картинах «Розпрягайте, хлопці, коні» та «Кришталева чара», що репрезентують різні виміри міфологічного світосприйняття: гармонію космосу та екзистенційний діалог життя і смерті. Внесок художника полягає у формуванні самобутньої традиції Черкащини та утвердженні феномену «картини-пісні» як особливого типу художнього мислення, де фольклор функціонує як спосіб пізнання світу.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Клименко Н. М. Євич Василь Павлович. Енциклопедія Сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-17314 (дата звернення: 22.03.2026).
2. Колісник О. Evych.mpg, 2012. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=27s2MK6PvoA (дата звернення: 22.03.2026).
3. Ткач Л. О. Відомі художники XX ст. Черкаська обласна бібліотека для дітей. URL: https://chobd.ck.ua/index.php/2011-05-25-09-11-37/2010-10-01-12-27-22/2010-10-15-09-10-48/45-2010-10-08-08-37-53/20-5 (дата звернення: 22.03.2026).
4. Уманська міська б-ка-філія №5. Краєзнавчо-мистецький портрет «Пісенні барви Василя Євича». URL: https://umanlibrary5.blogspot.com/search?q=Євич (дата звернення: 22.03.2026).
5. Черкаський Художній Музей. [Пост до дня народження Василя Євича]. Facebook. URL: https://www.facebook.com/share/p/18JL8RTXTH/ (дата звернення: 22.03.2026).

Ішкова Софія
студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

«ПЛЬОНТАНІЗМ» ЯК АВТОРСЬКА ТЕХНІКА ІВАНА МАРЧУКА: НА МЕЖІ ГРАФІКИ ТА ЖИВОПИСУ

Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до індивідуальних художніх практик у сучасному українському мистецтві, особливо тих, що виникають на перетині різних видів творчості. У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Івана Марчука — митця, який створив унікальну авторську техніку «пльонтанізм». Сьогодні важливо досліджувати не лише окремі твори художника, а й цілісну художню систему, яка формує його стиль. Пльонтанізм дозволяє простежити, як відбувається синтез графіки та живопису в межах єдиного художнього мислення.

Мета роботи — дослідити особливості формування техніки пльонтанізму, визначити її художні характеристики та проаналізувати її прояв у творчості Івана Марчука. Творчий шлях Івана Марчука — це історія про те, як особистий досвід буквально «перетворюється на мазок».

Майбутній художник народився 12 травня 1936 року в селі Москалівка в родині ткача. Цей факт має не лише біографічне, а й глибоке символічне значення: з дитинства він спостерігав процес ткацтва, де нитки переплітаються у складну структуру. Саме цей візуальний і тактильний досвід закарбувався у свідомості митця і згодом трансформувався у його художній принцип.

У дитинстві він малював тим, що було під рукою — природними барвниками з рослин. Брак матеріалів не зупиняв, а навпаки тренував винахідливість і відчуття форми поза правилами.

Освіта у Львівському училищі імені Івана Труша та Львівському інституті прикладного мистецтва дала академічну базу, але справжній злам стався поза офіційними межами — у «підпільній школі» Карла Звіринського, де відкривалося світове мистецтво, недоступне в радянській системі.

У 1960–70-х він працював у декоративно-монументальному мистецтві, але паралельно віддалявся від соцреалізму, який не вписувався в його внутрішню логіку образу. Це протистояння фактично “підштовхнуло” його

до власної мови. На початку 1970-х з'являється ключова ідея — тонкі переплетені лінії, ніби живописне ткацтво. Так народжується пльонтанізм: техніка, де фарба не лежить площиною, а «плететься» у простір.

Еміграція (Австралія, Канада, США) лише розширила оптику митця, але не змінила ядра стилю — навпаки, зробила його впізнаваним у світовому мистецтві. У підсумку його шлях — це не просто біографія художника, а довга еволюція однієї ідеї: як із ниток дитинства, навчання, спротиву системі й експериментів народилася власна художня «тканина» — пльонтанізм.

Пльонтанізм — це авторська техніка Івана Марчука, у якій зображення створюється не суцільними мазками, а системою надтонких переплетених ліній. Назва походить від діалектного «пльонтати» — плести, переплітати, що прямо відображає принцип побудови твору. У цій техніці образ формується через поступове нашарування тонких мазків, які утворюють щільну структуру, подібну до тканини або мережива. Лінії можуть змінювати напрям, густину й ритм, завдяки чому виникає складна візуальна організація, де важливим стає не окремий елемент, а їхня взаємодія. Така система дає змогу створювати ефект глибини, руху та внутрішнього світіння без використання класичної світлотіні.

Пльонтанізм у творчості Івана Марчука можна розглядати як принципове подолання межі між графікою та живописом. У класичному мистецтві ці дві системи мають різні засоби вираження: графіка спирається на лінію і структуру, тоді як живопис — на колір, пляму та світлотінь. У пльонтанізмі ця межа фактично знімається.

Лінія тут перестає бути лише графічним інструментом. Вона одночасно виконує роль і форми, і кольору, і об'єму. Через безперервне переплетення тонких мазків виникає складна структура, у якій колір не накладається поверх форми, а «вбудовується» в саму систему ліній. Саме тому зображення сприймається як живописне за емоційністю, але графічне за внутрішньою організацією.

Особливість цієї техніки полягає в тому, що форма не окреслюється контуром і не заповнюється кольором у звичному сенсі. Вона виникає поступово — з густини, напрямку та ритму ліній. Це створює ефект, коли межа між побудовою і забарвленням зникає.

У результаті глядач отримує подвійний тип сприйняття. З близької відстані картина читається як складна система графічних елементів, а з віддалення — як цілісний живописний образ із глибиною, світлом і атмосферою. Таким чином, твір існує одночасно у двох рівнях сприйняття.

Важливо й те, що колір у цій системі не просто описує поверхню, а формує її структуру. Переплетення відтінків створює оптичний ефект змішування, завдяки якому виникає відчуття внутрішнього світіння і просторовості без традиційної перспективи.

Отже, пльонтанізм можна розуміти як синтез графічного і живописного мислення, де лінія стає універсальним носієм змісту, а зображення — результатом їхньої повної інтеграції. Це не поєднання двох технік, а формування нового принципу побудови образу.

Переплетення кольорових ліній складає ритмічну систему організації композиції. Особливо це помітно у різних тематичних циклах художника, серед яких:«Голос моєї душі», «Пейзаж», «Біла планета», «Погляд у безмежність». Кожен із цих циклів має власну інтонацію, але зберігає єдність художньої мови.

”Скажи мені правду” акрил, 1997. Пейзаж ”Теплий вечір» картон, темпера.

У пльонтанізмі Івана Марчука традиційний поділ між лінією, кольором і об’ємом поступово зникає. Замість окремих засобів вираження формується єдина система, у якій всі елементи працюють як частини цілісної структури. Графічне проявляється через ритм і лінійну організацію, але не існує окремо від живописного. Лінія одночасно передає колір і простір, а образ будується не через контур чи пляму, а через їхню взаємодію. Форма в цій техніці не задається наперед, а виникає поступово — з накопичення та переплетення елементів.

Це зміщує увагу з готового результату на сам процес побудови зображення. У підсумку пльонтанізм можна розглядати як цілісну художню систему, де графіка і живопис не протиставляються, а утворюють єдиний спосіб створення образу.

Висновок. У ході аналізу творчості Івана Марчука встановлено, що його техніка пльонтанізму є результатом тривалого творчого пошуку та синтезу різних впливів. Пльонтанізм поєднує в собі риси графіки та живопису, створюючи нову художню мову, що вирізняється складною структурою, глибиною та емоційною насиченістю. Ця техніка не лише розширює

можливості художнього вираження, а й змінює спосіб сприйняття мистецтва, перетворюючи його на активний діалог між твором і глядачем.

Таким чином, Іван Марчук зробив вагомий внесок у розвиток сучасного мистецтва, а його творчість є прикладом того, як індивідуальний стиль може стати окремим художнім явищем світового рівня.

Список використаних джерел:

1. Марчук І. П. Офіційний сайт художника Івана Марчука. URL: http://www.ivanmarchuk.com.ua (дата звернення: 17.04.2026).
2. Ivan Marchuk // Wikipedia: the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Marchuk (дата звернення: 17.04.2026).
3. Pliontanism // Wikipedia: the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pliontanism(дата звернення: 17.04.2026).
4. Національна академія мистецтв України. Іван Марчук: біографія та творчість. URL: https://academia.gov.ua (дата звернення: 17.04.2026).
5. Ivan Marchuk: Art as a call to compassion. Vatican News. URL: https://www.vaticannews.va (дата звернення: 17.04.2026).
6. Ivan Marchuk. Interrupted Dialogue. Art Museum Riga Bourse. URL: https://lnmm.gov.lv (дата звернення: 17.04.2026).
7. Сидоренко В. Д. Сучасне українське мистецтво: тенденції розвитку. Київ: Мистецтво, 2018. 256 с.
8. Історія українського мистецтва XX–XXI століття. За ред. О. Авраменка. Київ: Либідь, 2020. 312 с.

Олексієнко Лілія
студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Художня спадщина Алли Горської є важливою частиною українського мистецтва XX століття. Її творчість не можна розглядати лише з естетичної точки зору, адже вона тісно пов'язана з історичними подіями та суспільними процесами того часу. Алла Горська була не тільки художницею, а й активною представницею покоління шістдесятників, яке прагнуло зберегти українську культуру та відстояти право на творчу свободу.

Її роботи вирізняються яскравою образністю, символізмом і глибоким національним змістом. Особливо це проявляється у монументальному мистецтві, де художниця поєднувала традиційні мотиви з сучасними формами. Через свої твори вона передавала не лише художні ідеї, а й власну громадянську позицію. Тому ця тема і є актуальною для нашого часу.

Алла Горська видатна постать українського мистецтва, відома як талановита художниця-монументалістка. Вона також активно брала участь у русі та була однією з ключових фігур покоління шістдесятників. Її мистецтво, що гармонійно поєднує національні традиції з новаторськими модерністськими тенденціями, становить значну культурну спадщину.

Художня спадщина Алли Горської, що знайшла своє найвище вираження в монументальному мистецтві, є знаковою. Її мозаїки, вітражі та розписи, відзначаючись яскравою кольоровістю, узагальненими формами та символічною глибиною. Вона часто зверталися до національних мотивів, історичних образів та тем боротьби, гідності та свободи, залишаючи глибокий слід у культурі. Серед найвідоміших творів можна назвати вітраж «Шевченко. Мати», який був присвячений постаті Тараса Шевченка. Цю роботу створила група художників в яку входила і Алла Горська. Витвір мистецтва вирізнявся сміливою художньою мовою та ідейним змістом, однак був знищений владою через його «неблагонадійність». Також значною є участь художниці у створенні монументальних мозаїк у містах України, де вона працювала у співавторстві з іншими митцями.





Рисунок 1 «Шевченко. Мати». Скло, вітражна фарба. Рисунок 2. «Птах». Мозаїчне панно.

Також важливо зазначити, що сьогодні художня спадщина Алли Горської продовжує переосмислюватися і набуває нового значення в сучасному культурному просторі. Петиція щодо збереження мозаїки «Птах» та надання їй статусу культурної спадщини, що збирала підписи на сайті Кабміну влітку 2025 року, не набрала необхідної кількості голосів лише 25%. Але нещодавно Міністерство культури України підготувало проєкт постанови щодо занесення мозаїчного панно «Птах», що було створене у співавторстві з її чоловіком Віктором Зарецьким у селі Гельмязів Черкаської області до Державного реєстру нерухомих пам'яток України.

Важливе рішення було прийнято Київською владою у грудні 2024 року: вони підтримали петицію, спрямовану на збереження мозаїки «Вітер» Алли Горської – знакового твору мистецтва, що прикрашає Голосіївський район.





Рисунок 3. «Вітер». Мозаїка. Рисунок 4. «Боривітер». Мозаїка. В червні 2025 року в Україні створили копію пошкодженої окупаційними військами РФ маріупольської мозаїки Горської «Боривітер».

Колесникова Янна
студентка 1-го курсу магістратури
спеціальності 035 Філологія,
ННІ іноземних мов,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ВІЗУАЛЬНА МЕТАФОРА ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ МИКОЛИ ДЗВОНИКА

Коли я вперше відкрила для себе творчість Миколи Дзвоника, у мене виникло відчуття, ніби я знайшла стару скриньку з таємницями, де кожна річ має свою історію та прихований зміст. Його картина «Біля похиленої хвіртки», написана у дві тисячі десятому році, одразу прикувала мою увагу своєю незвичайною атмосферою. Серед двох однойменних робіт я обрала ту, де особливо чітко проступає мотив лабіринту, оскільки саме цей образ здався мені найбільш співзвучним із моїми власними думками про те, як ми шукаємо себе у цьому світі. Мені як дівчині, яка лише починає свій дорослий шлях, дуже важливо було відчути той настрій спокою та філософського прийняття, який випромінює це полотно.

Полотно вражає своєю деталізацією, що нагадує техніку старих майстрів, але водночас воно виглядає дуже сучасним і близьким. На перший погляд, ми бачимо звичайний сільський чи приміський пейзаж, але варто придивитися уважніше, і картина починає розмовляти мовою символів. Головний образ, винесений у назву, це похилена хвіртка. Вона не нова, не пофарбована яскраво, вона виглядає втомленою від часу. Для мене цей символ є надзвичайно глибоким. Хвіртка — це завжди межа. Це перехід із одного стану в інший, від приватного до загального, від минулого до майбутнього. Те, що вона похилена, говорить мені про те, що життя не є ідеально рівною лінією. У ньому багато перекосів, помилок та зношеності, але саме в цьому і полягає його справжня краса та цінність. Ця хвіртка не зачинена наглухо, вона ніби запрошує зайти, але водночас змушує зупинитися і подумати, чи готові ми до того, що чекає за нею.

Одразу за хвірткою ми бачимо дивовижний простір, схожий на лабіринт. Це один із найсильніших знаків у творчості Дзвоника. Лабіринт символізує наш життєвий шлях, який рідко буває прямим. Кожен із нас щодня проходить своїми внутрішніми коридорами, шукаючи правильні двері чи вихід. Дивлячись на картину, я розумію, що автор не прагне нас залякати

цим заплутаним шляхом. Навпаки, він показує його як частину нашої буденності. Ми живемо в цьому лабіринті, ми будуємо його самі своїми рішеннями та вчинками. Це нагадує мені про те, що не варто боятися заплутатися, бо сам процес пошуку і є життям. Можливо, саме в цьому блуканні ми і знаходимо те, що робить нас людьми.

Колорит картини заслуговує на окрему увагу. Тут переважають теплі, земні відтінки — вохристий, коричневий, приглушений зелений та сірий. Це створює відчуття затишку, незважаючи на певну сюрреалістичність сюжету. Світло на полотні м'яке, воно ніби огортає предмети, роблячи їх об'ємними та живими. Мені здається, що через таке освітлення художник передає ідею надії. Навіть якщо шлях складний, світло завжди присутнє, воно підказує напрямок і зігріває душу. Я бачу в цьому метафору людської доброти або внутрішньої віри, яка допомагає нам не здаватися, коли навколо панує неочевидність.

Розмірковуючи над тим, які думки про сенс життя автор зашифрував у цій картині, я приходжу до висновку, що він закликає нас до споглядання. У сучасному світі, де все несеться з шаленою швидкістю, ми часто забуваємо зупинитися біля своєї «похиленої хвіртки». Ми біжимо крізь лабіринт, намагаючись швидше дістатися кінця, і втрачаємо саму сутність моменту. Микола Дзвоник ніби каже нам, що сенс життя не в тому, щоб вийти з лабіринту переможцем, а в тому, щоб навчитися бачити красу в кожному його повороті. Щастя, на думку автора, не є якоюсь далекою метою, воно приховане в дрібницях. Воно у фактурі старого дерева хвіртки, у тиші вечора, у можливості просто стояти і дивитися на світ, усвідомлюючи своє місце в ньому.

Ця картина вчить мене приймати недосконалість. Ми часто прагнемо, щоб наше життя виглядало як ідеальна картинка з журналу, але насправді воно більше схоже на цю стару хвіртку — трохи перекошене, зі слідами часу, але дуже рідне і справжнє. Саме в цій неідеальності і криється справжнє щастя, бо воно дозволяє нам бути собою, не ховаючись за штучними масками. Лабіринт же нагадує мені, що кожен мій вибір, навіть якщо він здається помилковим, є частиною великого візерунка моєї долі. Це дає мені сили не боятися майбутнього, а сприймати його як цікаву подорож, де кожен крок має значення.

Коли я дивлюся на постаті на картині або просто відчуваю присутність людини в цьому просторі, я відчуваю глибоку єдність із художником. Він

зумів передати те, що важко висловити словами - стан душі, яка перебуває в пошуку істини. Для мене «Біля похиленої хвіртки» стала своєрідною візуальною молитвою або медитацією. Вона допомагає зрозуміти, що всі наші тривоги та пошуки є природними. Ми всі стоїмо перед своїми хвіртками, і у кожного з нас свій лабіринт, але головне — це те світло, яке освітлює наш шлях і робить його прекрасним.

Завершуючи свій аналіз, я хочу сказати, що робота Миколи Дзвоника залишила в моєму серці глибокий слід. Вона змусила мене замислитися над тим, що я вважаю щастям і як я бачу свій шлях. Автор нагадав мені, що життя — це складний, але неймовірно цікавий процес, де кожна деталь, кожна «тріщинка» на дереві має свій сенс. Це есе стало для мене не просто завданням, а можливістю зазирнути вглиб себе через призму великого мистецтва. Я вдячна художнику за цю тиху розмову, яка допомогла мені знайти трохи більше спокою та впевненості у власному майбутньому, яким би заплутаним не здався мені мій особистий лабіринт.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Крамар Герман

студент 2-го курсу спеціальності 014.12,

кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО МАЙБУТНЬОГО: ЗАГРОЗИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Цифрове мистецтво сьогодні є не просто новим напрямом у творчості, а повноцінною зміною того, як людина створює, сприймає і навіть розуміє мистецтво. Воно вже не обмежене полотном чи матеріалом, існує у вигляді даних, коду, зображення на екрані. Питання його майбутнього стає особливо важливим, чи це новий рівень свободи для художника, чи навпаки — загроза творчості.

Сучасне цифрове мистецтво виникло як логічне продовження розвитку технологій. Комп'ютери поступово перейшли від обчислень до роботи

із зображенням, а потім і до створення більш складних візуальних способів вираження і творення. Сьогодні художник може працювати з 3D моделями, віртуальною реальністю, інтерактивними середовищами тощо. Це відкриває абсолютно нові можливості: мистецтво стає інтерактивним, динамічним, змінним і навіть «живим».

Однією з головних переваг цифрового мистецтва є його доступність. Завдяки інтернету художник може показати свою роботу всьому світу буквально за кілька секунд. Соціальні платформи перетворилися на глобальні галереї, де будь-хто може знайти аудиторію. Це означає, що мистецтво перестало бути елітарним і стає частиною повсякденного життя.

Проте разом із цими можливостями виникають і серйозні загрози. Найперша з них — це проблема авторства і захисту робіт. У цифровому середовищі будь-яке зображення можна нескінченно копіювати без втрати якості. Це означає, що контроль над власною творчістю фактично зникає.

Ще одна важлива загроза пов'язана з розвитком штучного інтелекту. Сьогодні технології здатні генерувати зображення, стилі і навіть цілі художні серії. Це викликає серйозну дискусію: де проходить межа між творчістю людини і результатом роботи алгоритму. Дослідники відзначають, що такі технології «кидають виклик традиційним уявленням про творчість». Виникає питання: якщо машина може створювати візуально складні роботи, то яка роль художника у цьому процесі?

Деякі дослідники навіть говорять про ризик «усереднення» мистецтва, коли роботи стають схожими одна на одну через використання однакових алгоритмів і даних. У цьому контексті звучить важлива думка: «AI може лише копіювати те, що вже існує».

Це означає, що технологія поки що не здатна створювати принципово новий досвід, а лише комбінує вже відоме. Наразі важко сказати чи стане цифрове мистецтво більш шаблонним, чи навпаки — люди навчаться використовувати технології для створення ще більш унікальних форм.

Ще одна проблема стосується збереження цифрових робіт. Цифрове мистецтво дуже залежить від технологій. Формати змінюються, програми застарівають, і через певний час банально можуть бути втрачені. Тобто, на відміну від картини, яка може висіти десятиліттями, цифрова робота може «зникнути» просто через те, що більше не підтримується. Через це виходить, що таке мистецтво іноді більш крихке, ніж традиційне.

Більш вагома проблема — економічна. Зростання конкуренції і легкість створення цифрового контенту призводять до перенасичення ринку. Художники стикаються з проблемами виживання через «зростаючу конкуренцію та легкість відтворення робіт». У такому середовищі цінність окремої роботи може знижуватися, кількість призводить до втрати якості і ціни.

Але попри всі ці ризики, перспективи цифрового мистецтва залишаються дуже сильними. Все-одно це розширення можливостей творчості. Сучасні технології дозволяють створювати те, що раніше було неможливим: інтерактивні світи, об'ємні сцени, віртуальні простори, будь які сміливі ідеї. Художник більше не обмежений фізичними законами матеріалу. Він може працювати зі світлом, рухом, простором і навіть часом як із матеріалом.

Крім того, цифрове мистецтво руйнує барєр, змінює роль глядача. Він може бути не лише спостерігачем але навіть і учасником. У багатьох випадках взаємодія з роботою є частиною самого твору. Це створює новий тип мистецтва, де досвід важливіший за об'єкт.

Також варто відзначити, що технології можуть не тільки загрожувати мистецтву, а й розвивати його. Цифрові інструменти можуть «розширювати творчі можливості та підвищувати рівень експерименту».

Тобто технологія не обов'язково замінює художника — вона може стати його інструментом.

У підсумку майбутнє цифрового мистецтва залежить не стільки від технологій, скільки від того, як люди їх використовують. Воно знаходиться між двома полюсами: з одного боку -загрози втрати авторства, унікальності і стабільності, з іншого — безпрецедентні можливості для створення нових форм і досвідів. Питання полягає не в тому, чи змінить технологія мистецтво, а в тому, чи зможе людина зберегти в ньому себе.

Список використаних джерел:

1. Ioannidou, M. M., Ioannidou, A., Lenakakis, A. AI-Generated Art: A Cornucopia of Creative Opportunities or a Threat to Education? – 16th International Conference on Education and New Learning Technologies, 2024. pp. 9203–9210.
2. El Hajj M. H. The future of digital arts. International Journal of Education and Learning Research, 2022. DOI:10.21608/ijelr.2023.211965.1002. URL: https://ijelr.journals.ekb.eg/article_304329.html (дата звернення: 17.04.2026).

Крижановська Вікторія
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА ОЛЕКСЕНКА

Віктор Андрійович Олексенко – відомий український художник, графік і педагог, який зробив значний внесок у розвиток сучасного українського мистецтва.

Він народився 4 червня 1948 року у місті Дрогобич. Його життєвий шлях із ранніх років був пов'язаний з Черкащиною, що згодом стало важливим культурним підґрунтям для мистецького розвитку, для формування власного стилю. Творчий шлях Віктора Андрійовича є прикладом того, як талант, наполегливість і постійне прагнення до самовдосконалення формують справжнього митця.

Перші кроки у мистецтві Олексенко зробив ще в дитинстві, проявляючи інтерес до малювання та художньої творчості. Навчання у школі та заняття у мистецьких гуртках сприяли розвитку його таланту. Важливу роль у становленні художника відіграла підтримка родини та педагогів. Уже в юному віці його роботи демонструвалися на виставках і отримували позитивні відгуки.

У 1973 р. Віктор Олексенко закінчив живописно-педагогічне відділення Одеського державного художнього училища ім. М. Б. Грекова. Вищу освіту здобув в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова (м. Львів) за спеціальністю «Графіка» (1990 р.).

Значний вплив на формування творчої особистості митця мала Львівська мистецька школа. Віктор Андрійович навчався у відомих викладачів, зокрема –Василя Гурмака, заслуженого діяча мистецтв України, відомого медальєра, скульптора, педагога.

Львівське середовище в цілому сприяло формуванню його художнього мислення, розвитку інтересу до експерименту та поєднання традицій із новітніми мистецькими тенденціями.

Після завершення навчання Віктор Олексенко активно включився у професійну діяльність. У 1992 році він став членом Національної спілки

художників України, що засвідчило визнання його як сформованого митця. У складні 1990-ті роки він працював художнім редактором у видавництві «Брама», де реалізував свій талант у сфері книжкової графіки та дизайну.

Важливе місце в житті митця займає педагогічна діяльність. Із 2003 року він працює доцентом кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Кафедра має потужну мистецьку традицію, своє життя повязали з нею багато відомих черкаських художників: Віктор Клименко, Іван Фізер, Іван Бондар, Віктор Афонін, Неоніла Недосєко, Олександр Костогриз та ін.

Віктор Олексенко викладає академічний живопис, графіку, комп'ютерний дизайн та інші дисципліни, передаючи студентам не лише знання, а й творче мислення. Його педагогічний стиль відзначається сучасністю, відкритістю до нових технологій і щирим ставленням до студентів.

Окрім викладання, митець активно займається науковою діяльністю, публікує наукові праці та бере участь у міжнародних конференціях. Це свідчить про його прагнення до постійного професійного розвитку та осмислення мистецтва як складного культурного явища.

Творчість Віктора Олексенка є надзвичайно багатогранною. Він працює у різних жанрах: станковий і монументально-декоративний живопис, графіка, дизайн, інсталяція, асамбляж, геральдика та поезографія. Його стиль поєднує елементи символізму, постмодернізму та архетипного мислення. Художник активно експериментує з формою, кольором і композицією, створюючи глибокі філософські образи.

Серед найвідоміших творів митця – «Джерело», «Пророк» (Див. Рис. 1), «Містерія Аратта», «Артая» (Див. Рис. 2), «Сонячний млин» (Див. Рис. 3), інсталяція «Як він ішов», естамп «Гімн коханню». Ці роботи вирізняються символічністю, духовною наповненістю та оригінальністю художньої мови.

Важливою складовою діяльності митця є виставкова діяльність. Він є автором численних персональних виставок і учасником понад 60 всеукраїнських та міжнародних мистецьких проєктів. Серед них: «Магія знаку» («Знаки землі») (1996); «Знаки відсутнього» (2022); «Натюрморт» (2022); «Світобудова» (2023) ; «Під знаком теми» (2025) (Див. Рис. 4)





Рис. 1. В.А. Олексенко «Пророк». Рис. 2. В.А. Олексенко «Артая».

Виставка «Взаємодія» (2025-2026) представляє абстрактну графіку митця та підсумовує багаторічні творчі пошуки.

Творчі проєкти Віктора Андрійовича демонструють еволюцію художнього мислення – від традиційних форм до абстрактної та концептуальної графіки. Особливістю творчості митця є використання символів, знаків та навіть літер як самостійних художніх елементів.

Творчість Олексенка має глибокий філософський зміст і спрямована на духовно підготовленого глядача. Його роботи досліджують теми часу, простору, людини та її внутрішнього світу. Митець прагне створити діалог між твором і глядачем, що робить його мистецтво актуальним і сучасним.

Віктор Олексенко також відомий як майстер книжкової графіки – він проілюстрував і оформив понад сотню книг, що підтверджує його високий професійний рівень у цій сфері.

Крім того, він працює у галузі геральдики, створюючи герби українських міст і селищ.





Рис. 3. В.А. Олексенко «Сонячний млин». Рис. 4. Виставка «Під знаком теми» (2025)

Віктор Андрійович також реалізував себе і в літературі: є автором поетичних і прозових творів, у яких поєднує слово і зображення, створюючи нові форми художнього вираження.

Життєве кредо митця – шанувати родину, поважати віру батьків і жити за Божими заповідями.

Визнання його творчого внеску підтверджується присвоєнням звання «Заслужений художник України» у 2009 році.

Його роботи зберігаються в музеях та приватних колекціях в Україні та за кордоном.

Отже, життєвий і творчий шлях Віктора Олексенка є прикладом гармонійного поєднання таланту, праці та постійного розвитку. Він постає не лише як художник, а як педагог і мислитель, який формує нове покоління митців і водночас збагачує українську культуру власною творчістю.

Список використаних джерел:

1. Олексенко Віктор. Біографія. URL: https://artka.ck.ua/professors/oleksenko-viktor-andriyovych/ (дата звернення: 20.04.2026).
2. Голиш Г.М. І пензлем, і словом… На перетині доль і подій. Вибрана публіцистика 2020-2025 рр. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького. С.187-192.

3. Персональна виставка Віктора Олексенка «Під знаком теми». URL: https://muzey.ck.ua/piersonalna-vistavka-viktora-olieksienka-pid-znakom-tiemi-2/amp/ (дата звернення: 20.04.2026).

Крот Катерина
здобувачка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ХТО ТАКИЙ СУЧАСНИЙ ХУДОЖНИК?

Сьогодні художник — це вже давно не просто людина, яка вміє гарно малювати чи створювати естетичні речі. У нашому часі він постає радше як мислитель, дослідник та комунікатор. Це той, хто пропускає реальність крізь себе, інтерпретує її та пропонує нам власні ключі до розуміння світу. Його робота лежить далеко за межами простого ремесла чи технічного вишколу.

На відміну від класиків минулого, сучасний митець не зв'язаний по руках і ногах академічними правилами чи строгими стилями. Якщо колись потрібно було ідеально володіти перспективою чи композицією, щоб важатися майстром, то сьогодні ці стіни зруйновані.

Художник сам обирає мову:

- Традиційні медіа: живопис або скульптура.
- Нові форми: цифрове мистецтво, відеоарт або складні інсталяції.
- Чиста ідея: перформанс або навіть просто вчинок чи концепт.

Мистецтво перестало бути просто «предметом» на стіні — тепер це процес, подія та живий досвід.

У центрі всього тепер стоїть ідея. Часто те, «що» хотів сказати автор, важить набагато більше, ніж те, «як» це зроблено. Твір може бути візуально лаконічним, але мати колосальну глибину. Митець працює не з фарбами, а з сенсами, створюючи простір для трактувань. У такий спосіб мистецтво перетворюється на діалог, де глядач — не випадковий перехожий, а повноцінний учасник розмови.

Сучасний художник не живе у вежі зі слонової кістки. Він гостро реагує на все, що відбувається навколо: від політичних штормів і воєн до екологічних загроз та технологічних стрибків. Він не просто малює картинку

сучасності — він її аналізує, критикує, а іноді й провокує нас, змушуючи вийти із зони комфорту та переглянути свої погляди. Це не позиція спостерігача, а активна участь у житті суспільства.

Цікаво, що сучасний митець частіше ставить питання, ніж дає готові відповіді. Він працює як філософ: досліджує межі нашого сприйняття, людський досвід і саме буття. Його творчість зазвичай «відкрита» — вона не має фінальної крапки й дозволяє кожному бачити щось своє.

Тут ми підходимо до найважливішого: ролі глядача. Ви більше не пасивний спостерігач. Ви — співавтор. Художник лише задає певні координати або створює ситуацію, а от фінальний сенс народжується саме у вашій голові, спираючись на ваш особистий досвід та емоції. Це жива взаємодія, де значення ніколи не буває фіксованим.

Звісно, цифрова епоха диктує свої правила. Соцмережі дозволяють роботам миттєво стати відомими на весь світ, але це несе і нові виклики:

- Як зберегти автентичність у вирі інформаційного шуму?
- Як не втратити індивідуальність в умовах шаленої конкуренції?
- Де межа між оригіналом і копією?

Підсумовуючи, сучасний художник — це складна, багатогранна особистість. Це людина, яка поєднує в собі таланти творця, аналітика та філософа. Його мета — не просто прикрасити наше життя, а змусити нас думати, відчувати та взаємодіяти зі світом глибше. Це не просто професія у дипломі, а особливий спосіб бачити і проживати цю реальність.

Список використаних джерел:

1. Бєлікова Ю. В. Цифрове мистецтво як інструмент трансформації соціокультурної реальності. Культурологічний вісник. 2023. №46. С. 112–119.
2. Вишневська М. О. Феномен «співтворчості» глядача у практиках сучасного медіамистецтва. Арт-платформа: альманах. 2021. Вип. 2 (4). С. 25–41.

Кужильська Наомі-Юнна
студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ІГОР МЕЛЬНИЧУК ЯК ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Ігор Юліанович Мельничук — видатний представник сучасної української школи живопису, майстер пейзажу та портрета, чия творчість ґрунтується на традиціях реалізму та імпресіонізму. Його роботи вирізняються особливим світлом, емоційною глибиною та віртуозним володінням технікою олійного живопису.

Художник народився у 1969 році на Тернопільщині, і саме любов до української природи та архітектури значною мірою визначила тематику його творчості.

Професійну освіту здобув у Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, а сьогодні є професором кафедри живопису та композиції НАОМА, де передає свій досвід молодому поколінню митців. Ігор Мельничук має звання Заслуженого художника України та є членом Національна спілка художників України.

Творчість художника часто порівнюють із кращими зразками європейського пленерного живопису. Працюючи переважно в техніці олійного живопису, він майстерно використовує фактуру мазка для передачі настрою та атмосфери. Особливе місце у творчості митця займає пейзаж: подорожуючи Україною, художник створив серії робіт, присвячені Карпатам, Поділлю та Києву, у яких передається не лише краса природи, а й «дух місця». У натюрмортах квіти та предмети побуту виглядають живими завдяки тонкій грі світла і тіні, а портрети вирізняються психологічною виразністю та глибоким розкриттям характеру людини без надмірного фотореалізму. Сам художник зазначав: «Живопис для мене — це спосіб фіксації миттєвої краси світу, яка постійно змінюється».

Важливою складовою діяльності Ігоря Мельничука є педагогічна та громадська робота. Як викладач, він наголошує на необхідності ґрунтовної академічної підготовки, водночас заохочуючи студентів до пошуку власної колористичної мови та індивідуального стилю. Його майстерня в Академії вважається одним із центрів збереження традицій класичної

школи живопису в сучасних умовах. Художник бере активну участь у всеукраїнських та міжнародних виставках, а його твори зберігаються у музеях і приватних колекціях України, Європи та США.

У часи цифрового мистецтва та концептуалізму творчість Ігоря Мельничука нагадує про цінність живого спостереження за природою. Його живопис часто називають «терапією світлом», адже художник не просто зображує предмети, а передає атмосферу та повітря навколо них, створюючи ефект присутності для глядача. Для молодих митців його творчість є прикладом того, як можна залишатися сучасним, не відмовляючись від класичних канонів української естетики. Серед відомих робіт художника — картини «Молодий» (2015 р.) та «Вечір на Дніпрі» (2014 р.).

У сучасному мистецькому просторі творчість Ігоря Мельничука залишається актуальною, оскільки нагадує про цінність живого спостереження, гармонії та духовної глибини мистецтва.

Науковий керівник

викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кравчук Олеся

Куць Вікторія

студентка 4-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ТВОРЧІСТЬ РОМАНА КРАВЧУКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ

Сучасний український живопис розвивається в умовах поєднання традицій та нових художніх підходів. Одним із жанрів, який зберігає свою актуальність і водночас набуває нового змісту, є пейзаж. У цьому контексті важливим є звернення до творчості Роман Степанович Кравчук – художника, який працює у межах реалістичної традиції, але інтерпретує її засобами сучасного живопису.

Роман Кравчук народився 6 травня 1982 року в Тернопільській області. Художню освіту здобув у Косівському інституті прикладного мистецтва, а згодом у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, де навчався у майстерні Віктора Гуріна [1]. Саме академічна підготовка сформувала його професійне бачення, що проявляється у впевненому

володінні композицією, кольором та формою. У 2008 році він став членом Національної спілки художників України [2]. У творчості художника важливе місце займає пейзажний живопис. Його роботи не зводяться до простого зображення природи – вони передають стан середовища, атмосферу та емоційне наповнення простору. Художник працює серіями, серед яких «Канів», «Карпати», «Крим», «Вилкове» [1]. У цих циклах він досліджує різні природні ландшафти, але водночас прагне передати їх культурний зміст.

Особливу увагу варто звернути на пейзажі, пов'язані з центральною Україною, зокрема Черкащиною. Цей регіон має важливе історичне значення, тому у живописі Кравчука пейзаж можна розглядати як спосіб осмислення культурної пам'яті. Через зображення природи художник фактично формує образ території, який виходить за межі конкретного місця і набуває узагальненого значення.

Живописна манера митця вирізняється використанням пастозного мазка та активної фактури [1]. Це створює відчуття матеріальності та підсилює виразність зображення. Колір у його роботах відіграє важливу роль: він не лише передає реальність, але й формує емоційний стан твору. Часто художник використовує насичені кольорові поєднання, які залишаються гармонійними.

У пейзажах Кравчука важливе місце займає світлоповітряне середовище. Він передає змінність природи, гру світла та атмосферні ефекти. Завдяки цьому його роботи виглядають живими та динамічними. При цьому художник не прагне до фотографічної точності – він узагальнює форму та інтерпретує реальність відповідно до власного бачення.

Виставкова діяльність митця охоплює як український, так і міжнародний рівень, зокрема його персональні виставки проходили в таких містах як: Черкаси (2008-2009 рр.), Київ (2009-2010, 2013 рр.), Стамбул (2012 р.). Його роботи представлені на мистецьких платформах, зокрема у галерейному просторі онлайн. Деякі його картини і нині зберігаються в таких музеях як: музей Т. Шевченка в місті Переяслав-Хмельницький (Київська область), художньо-меморіальні музеї в місті Чугуїв (Харківська область) [1]. Це свідчить про його активну присутність у сучасному мистецькому процесі.

Окрім творчості, Роман Кравчук відіграє важливу роль у розвитку художнього середовища. З 2020 року був головою Черкаської організації спілки художників України. Як представник та очільник регіонального

осередку Національної спілки художників України, він бере участь в організації виставок та підтримці мистецьких ініціатив. [2]. Його діяльність сприяє розвитку культурного життя Черкащини.

У сучасних умовах розвитку українського мистецтва важливим є також вплив суспільно-історичних процесів, зокрема пов'язаних із воєнними подіями. Частина митців поєднує творчу діяльність із військовою службою, що формує новий тип художнього мислення. У цьому контексті пейзажний живопис набуває додаткового змісту, оскільки відображає не лише природне середовище, а й емоційний стан суспільства та особистий досвід художника.

Отже, творчість Романа Степановича Кравчука є прикладом сучасного пейзажного живопису, в якому поєднуються академічна традиція та індивідуальне художнє бачення. Його роботи демонструють, що пейзаж може виступати не лише як жанр, а як засіб вираження культурно-історичної ідентичності. Особливе значення у цьому контексті має звернення до теми Черкащини, яка постає як важливий елемент українського культурного простору.

Список використаних джерел:

1. Енциклопедія сучасної України. Кравчук Роман Степанович. URL: https://esu.com.ua/article-2620 (дата звернення: 20.04.2026).
2. Національна спілка художників України. Черкаська обласна організація. URL: https://nuau.org.ua (дата звернення: 20.04.2026).

Лісник Юлія
ORCID: 0009-0007-9921-4648
студентка 3-го курсу спеціальності «Право»,
ННІ економіки і права,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ЛАБІРИНТ ЯК ДОСВІД ГЛЯДАЧА У ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасна культура перебуває у стані переформування, і головною причиною цього є розвиток інформаційних технологій. Через це цифрове мистецтво сприймається як зовсім нове буттєве середовище, що встановлює власні правила взаємодії між твором та глядачами. Однією з найбільш істотних метафор, яка дає можливість осягнути специфіку такої взаємодії, є метафора лабіринту. На відміну від стандартного розуміння твору

мистецтва як завершеного об'єкта, що передбачає послідовне споглядання (від початку до кінця, від загального до деталей), цифровий твір відкриває глядачеві багатовимірний простір.

О. Ясенєв у своєму дослідженні зазначає, що вплив сучасних технологій на образотворче мистецтво призвів до зміни самої парадигми художньої творчості, де твір набуває рис віртуальності, а межі між реальним та змодельованим світами стираються [1, с. 108]. У цьому просторі глядач змушений здійснювати навігацію, обирати влсні маршрути та вибудовувати траєкторію смислів. Лабіринт у цифровому мистецтві не має єдиного правильного виходу, він функціонує за принципом певної мережі, де кожен елемент пов'язаний з іншими, створюючи нескінченне поле інтерпретацій.

Однією з причин такої зміни глядацького досвіду в цифровому мистецтві є імерсивність. Цей стан зазвичай розуміють як повне або часткове занурення людини у штучне середовище. Імерсивні технології руйнують традиційну дистанцію між суб'єктом (глядачем) та об'єктом (твором). Людина стояла перед картиною або скульптурою і сприймала її як щось окреме від себе. У цифровому мистецтві ця дистанція значно зменшується або взагалі зникає, оскільки глядач опиняється «всередині» самого твору, перетворюючись на невід'ємну частину його складової.

Особливо це помітно у технологіях віртуальної (VR) та доповненої (AR) реальності. Дослідниця О. Чепелик, аналізуючи імерсивні середовища в українському сучасному мистецтві останніх років, наголошує, що VR та AR-проєкти радикально змінюють позицію реципієнта. Глядач отримує можливість фізично взаємодіяти з віртуальними об'єктами, що перетворює його з пасивного споживача на активного учасника перформативного дійства [2, с. 25]. У такому VR-лабіринті твір актуалізується лише в момент, коли глядач починає з ним взаємодіяти — повертає голову в шоломі віртуальної реальності або пересувається у просторі кімнати. Кожен рух створює нову візуальну та звукову реакцію системи, роблячи мистецький об'єкт процесуальним і невичерпним. Сучасні практики реалізації цифрового мистецтва демонструють, як саме метафора лабіринту втілюється на технологічному рівні. Окрім згаданих VR та AR, значну роль відіграє генеративне мистецтво та мультимедійні інтерактивні інсталяції.

Генеративне мистецтво, засноване на алгоритмах, створює лабіринти іншого типу — інформаційні. Тут простір твору генерується в режимі реального часу у відповідь на введені користувачем дані або взаємодію

з системою. Таким чином формуються відкриті художні структури. Мистецький об'єкт стає динамічною системою, де кількість можливих маршрутів його проходження може бути надзвичайно великою. Інтерактивні композиції часто використовують датчики руху, перетворюючи фізичний крок глядача на зміну цифрового пейзажу на екранах довкола нього. Це стає ілюзією контролю над твором, хоча насправді глядач лише рухається в межах заздалегідь запрограмованих алгоритмів цієї структури.

Досвід взаємодії з цифровим мистецтвом не обмежується естетичними переживаннями, адже він має соціальний вимір. Блукання мистецьким лабіринтом є частиною ширшого процесу, певної цифрової соціалізації особистості. Сучасні цифрові інструменти виступають середовищем комунікації та культурного досвіду.

Як зазначається у сучасних дослідженнях, інтеграція цифрових технологій у мистецькі практики впливає на формування нових моделей культурного сприйняття та медіаспоживання [3, с. 62]. Цифровий лабіринт мистецтва стає своєрідним простором взаємодії, де індивідуальний досвід часто поширюється через соціальні мережі та цифрові платформи.

Попри високий рівень інтерактивності, цифровий досвід може породжувати і нові форми відчуження. Парадокс імерсивного мистецтва полягає в тому, що чим глибше технології занурюють людину у віртуальне середовище, тим більш посереднім може ставати її контакт із реальністю.

У цифровому лабіринті відчуження проявляється на кількох рівнях. Передусім це технологічне відчуження. Глядач взаємодіє не з матеріальним об'єктом, а з цифровою репрезентацією, створеною за допомогою коду та візуальних ефектів. Як зазначає О. Ясенєв, активне використання цифрових технологій у мистецтві може призводити до зміщення акценту з художнього змісту на технологічну форму [1, с. 110].

Крім того, цифрове середовище часто характеризується інформаційною перенасиченістю. Значна кількість візуальних та звукових стимулів створює ефект постійного руху в інформаційному просторі. У таких умовах глядач може відчувати складність зосередження на одному смисловому центрі твору. Лабіринт перетворюється на простір навігації між численними елементами, де кожен маршрут сприйняття формується індивідуально.

Метафора лабіринту виявляється продуктивною для аналізу глядацького досвіду в цифровому мистецтві. Вона дозволяє описати перехід від лінійної моделі сприйняття мистецтва до просторової та інтерактивної

моделі навігації у художньому середовищі. Імерсивність та цифрова соціалізація формують нові способи взаємодії між аудиторією і твором, у яких глядач виступає активним учасником мистецького процесу.

Водночас цифрові художні практики звертають увагу на проблему відчуження, пов'язану з інформаційним перевантаженням. Саме тому подальший розвиток цифрового мистецтва потребує пошуку балансу між технологічним та гуманістичним збереженням змісту художнього досвіду.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Ясенєв О. П. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. №2. С. 106–111. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/286884
2. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років // Сучасне мистецтво. 2021. Вип. 17. С. 23–40. URL: https://sm.mari.kyiv.ua/article/view/248423
3. Клименюк Н. Цифрова соціалізація як чинник формування особистості в умовах інформаційного суспільства // Вересень. 2023. №3 (98). С. 60–65. URL: https://september.moippo.mk.ua/index.php/sept/article/download/303/286.

Лузан Єлизавета

ORCID: 0009-0007-7053-5843

студентка 1-го курсу спеціальності В4,

кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

Хребто Тамара

ORCID: 0009-0001-3539-8472

кандидатка педагогічних наук,

доцентка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

СУЧАСНІ ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ МАКЕТУВАННЯ

Історичні факти підтверджують, що з давніх часів макети використовували для двох основних цілей: перевірити надійність конструкції та

продемонструвати іншим вигляд майбутньої будівлі і цей метод був популярний у різних країнах, що можна побачити по різним історичним знахідкам.

Що означає макетування? Макетування — це відтворення об'єкта у зменшеному або натуральному масштабі, яке, як правило, позбавлене його функціональності. [Макет] (франц. *maquette* — масштабна модель, італ. modellino, зменшувальне від modello) Або створення масштабних моделей (наприклад, транспорту, будівель, панорам, діорам) є популярним видом хобі та засобом історичної реконструкції.

Такі види масштабних моделей розрізняють за технологією виготовлення та матеріалами: паперово-картонні (моделі з пап'є-маше, 3D-пазли, об'ємні моделі виклеїні з розгорток); пластикові (набори збірних моделей, набори виготовлені з використанням 3D-друку, набори з існуючих конструкторів, наприклад Lego); металеві (пазли-конструктори, моделі виготовлені ливарним методом); дерев'яні (3D-пазли, моделі-копії повністю створені вручну з незначним використанням окрім деревини й інших матеріалів).

Дослідження археологів свідчать, що моделі житлових будинків і храмів створювали ще в Месопотамії та Стародавньому Єгипті протягом X–V століть до н. е. Пізніше, у IV–II століттях до н. е., макетування набуло широкого вжитку в Стародавній Греції. Праці Арістотеля та Архімеда підтверджують, що грецькі зодчі використовували макети для аналізу конструктивних особливостей та архітектурних параметрів майбутніх споруд.

Однією з найцікавіших пам'яток доколумбової епохи в Перу є камінь Сайвіте (Sayhuite stone). Цей унікальний археологічний артефакт являє собою чотириметровий гранітний моноліт, на якому детально відтворено модель міста з діючою іригаційною мережею. Більшість дослідників вважають його творінням майстрів Імперії Інків X-XV століть. Існує припущення, що для тестування гідродинамічних властивостей каналів у макеті замість води використовували ртуть. Водночас існує і менш обґрунтована теорія, згідно з якою артефакт належить до набагато давнішої високотехнологічної цивілізації, що також була авторкою споруд із полігональною кладкою.

Навіть із появою нових технік живопису у Відродженні, мистецтво архітектурного макета не лише зберегло позиції, а й досягло справжнього

тріумфу. Італійські майстри ще з XIV століття виготовляли детальні моделі, залучаючи до роботи найкращих теслярів; саме так з'явився знаменитий макет римського собору Святого Петра. Окрему сторінку історії написали французькі майстри, які протягом трьох століть створювали гігантські плани-рельєфи фортець. За наказом короля Людовика XIV було виготовлено сотні макетів у масштабі 1:600, що вражали своєю точністю. Протягом століть такі моделі були незамінними інструментами: вони допомагали архітекторам виправляти помилки в конструкції та ефектно презентувати свої ідеї.

Архітектурне макетування в сучасному світі стає все більш суттєвою складовою творчого процесу архітектора. Сьогодні сучасні технології та засоби макетування в архітектурі відкривають безліч можливостей для проєктування, а розвиток нових технологій та інструментів дозволяє архітекторам ефективніше працювати, створюючи детальні, мальовничі та реалістичні макети будівельних проєктів.

Розвиток комп'ютерних технологій не означає, що макетування відходить на другий план, адже зацифрування здатне лише чудово доповнити незамінний на виставках і презентаціях будівельний макет.

У першу чергу, така модель поступається в наочності. Як і раніше людський мозок краще сприймає те, що може відчути на дотик.

Серед сучасних технологій популярними є:

- плотерна різка,
- фрезерування,
- швидке прототипування,
- лом-технологія,
- технологія лиття за виплавлюваними моделями,
- 3Д друк,
- гравіювання.

Плотерне різання — це процес висікання зображень спеціальними пристроями, що працюють з віниловими плівками, папером, пластиком і деякими іншими різновидами матеріалів.

Для фрезерування дається команда на фрезерувальний верстат і послідовно вирізуються за допомогою фрези об'єкти архітектурного макета зі спеціально підібраного пластику або органічного скла потрібної товщини та щільності. Точність роботи обладнання за цією технологією допомагає досягати ідеального стикування макета з іншими деталями.

Фрезерний верстат — металообробний верстат, призначений для обробки фрезою плоских і фасонних поверхонь, тіл обертання, зубчастих коліс та інших заготівок.

При застосуванні у виготовленні макета лом-технології шари предметів створюються за допомогою ламінування паперового листа. Контур шару вирізається лазером, а поверхню, яку потрібно видалити, ріжеться лазером на дрібні квадратики. Після вилучення деталей дрібно порізані надлишки матеріалу легко видаляються. Структура одержаного прототипу схожа на деревину, боїться вологи.

Суть способу лиття за виплавлюваними моделями полягає в тому, що деталі отримують заливанням в нероз'ємні, тонкостінні керамічні форми, виготовлені за допомогою моделей з легкоплавких складових.

3D принтер — пристрій, що використовує метод пошарового створення фізичного об'єкта за цифровою 3D- 94 моделлю.

Яскравим прикладом сучасних технологій макетування ми вважаємо українського архітектора Володимир Богданович Кріса, який народився 20 серпня 1984, с. Великі Гаї, Україна. Надзвичайно талановитий український архітектор, майстер паперопластики й 3D моделювання. З 2016 року є співавтором туристично-просвітницького проекту «Бронзовий Тернопіль».





(Рис. 1.) (Рис. 2.) (Рис. 3.)

Віталій Вискорко є засновником громадської організації «Історія в руках», з квітня 2022 року, який займався створенням гіпсових макетів Маріупольського драматичного театру.

Його моделі демонструються на різноманітних подіях в Україні та Європі з метою популяризації української культурної спадщини та привернення уваги до злочинів росії. Віталій сповнений планів і шукає однодумців для їх реалізації.[4]





Рис. 1. Рис. 2. ОСОБИСТИЙ ВНЕСОК У МАКЕТУВАННЯ (З особистого архіву)

Висновки. Підсумуємо, що в сучасному макетуванні об'єднання нових технологій з класичними методами виводить архітектурні макети на новий рівень, допомагає мінімізувати терміни виготовлення макета, представити проєктований об'єкт з урахуванням абсолютно всіх візуальних та інформаційних характеристик. Реалізовані сучасні технології у макетній справі можуть сприяти найточнішому відтворенню проєктованої будівлі.

Як показує нам історія, макетування мало і має велике значення для архітектури, мистецтва та сучасного життя.

Список використаних джерел:

1. Макет. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Макет ()
2. Історія макетування. Архітектон. URL: https://www.architektonix.com/maketuvannya/istoriya-maketuvannya/
3. Кріса Володимир Богданович. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кріса_Володимир_Богданович ()
4. «Історія в руках». Проєкт, який не дає забути трагедію Маріуполя, шукає однодумців // Сайт міста Маріуполя «0629», 14 травня 2024 р.. URL: https://www.0629.com.ua/news/3775982/istoria-v-rukah-proekt-akij-ne-dae-zabuti-tragediu-mariupola-sukae-odnodumciv

Михайлюченко Катерина
студентка 2-го курсу спеціальності Дошкільна освіта,
кафедри дошкільної освіти,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ТА ФОРМА ВИРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СТАНУ ЛЮДИНИ

Мистецтво з давніх часів супроводжує розвиток людства і є важливою складовою духовного життя суспільства. Воно не лише відображає навколишню реальність, а й слугує особливою формою осмислення світу через призму людського досвіду, емоцій та переживань. У різні історичні епохи уявлення про мистецтво, його функції та значення змінювалися, проте воно завжди залишалося невід'ємною частиною культури.

У сучасному світі роль мистецтва значно зростає. Воно виходить за межі традиційного розуміння як простої естетичної діяльності і стає важливим інструментом самовираження, комунікації та психологічної підтримки людини. Мистецтво дозволяє звернутися до внутрішнього світу особистості, її емоційного стану, переживань і внутрішніх конфліктів, що робить його потужним феноменом культури.

Мистецтво у філософії культури розглядається як специфічна форма духовної діяльності людини, що відображає дійсність у художніх образах. Воно має символічний характер і трансформує реальність, надаючи їй нових сенсів і значень. Ще у давнину Арістотель розглядав мистецтво як мімезис — наслідування природи, проте мова йшла не про механічне копіювання, а про творче переосмислення дійсності. З часом мистецтво почало розглядатися як спосіб передачі внутрішнього досвіду людини, її емоцій та переживань.

Естетичний вимір мистецтва є однією з його найважливіших складових. Естетика вивчає природу прекрасного, гармонійного, піднесеного, а також такі категорії, як трагічне, комічне чи потворне. Мистецтво формує здатність людини бачити красу у світі, відчувати гармонію та емоційно реагувати на різні явища.

При цьому естетичне сприйняття є індивідуальним і залежить від особистого досвіду, культурного середовища та рівня розвитку людини. У сучасному мистецтві поняття краси значно розширюється: часто твори

можуть бути провокативними, дискомфортними або незрозумілими, і саме це змушує людину переосмислювати реальність та аналізувати її.

Мистецтво існує у багатьох формах та видах, кожен з яких має свої особливості та засоби вираження. Традиційно виділяють образотворче мистецтво, музику, літературу, театр та кіно, декоративно-прикладне мистецтво. У XXI столітті особливого значення набувають новітні форми — цифрове мистецтво, медіа-арт, інтерактивні інсталяції, що відкривають нові можливості для творчості та взаємодії з глядачем. Різноманітність форм свідчить про гнучкість мистецтва та його здатність адаптуватися до змін у суспільстві.

У сучасному світі мистецтво виконує соціальні, культурні та психологічні функції. Воно комунікує ідеї, емоції та цінності, допомагає краще розуміти інших людей, навіть із різних культур. Мистецтво також сприяє пізнанню, розширює світогляд і стимулює критичне мислення, формує моральні та естетичні цінності, а через терапевтичний вплив допомагає людині переживати складні емоції, підтримуючи психологічне благополуччя. Як зазначав Василь Кандинський, «Мистецтво має силу впливати на душу людини, викликаючи в ній глибокі переживання».

Однією з найважливіших функцій мистецтва є можливість виражати внутрішній стан людини. Через творчість можна передати почуття, емоції та переживання, навіть якщо вони складні або неусвідомлені. Абстрактне мистецтво зосереджується не на предметних образах, а на формах, кольорах і композиції. Кандинський писав: «Колір — це клавіша, око — молоток, а душа — рояль з багатьма струнами». Різкі, хаотичні лінії можуть передавати напруження та тривогу, плавні та гармонійні — спокій і врівноваженість, темні відтінки — глибокі переживання, а світлі — легкість і надію. Цю традицію продовжує сучасне українське мистецтво. Іван Марчук у своєму унікальному стилі пльонтанізму створює полотна, що нагадують виткану мережу тонких ліній і кольорових переливів, дозволяючи глядачеві зануритися у внутрішній світ митця. Такі мистецькі практики ідеально корелюють із завданням малювання свого внутрішнього стану, допомагаючи виразити емоції та краще зрозуміти себе.

Мистецтво відіграє особливу роль у роботі з дітьми. Через малювання, ліплення чи інші творчі практики діти можуть виражати свої емоції та переживання. Практики зображення внутрішнього стану допомагають усвідомлювати почуття, розвивати емоційний інтелект, знижувати рівень тривожності та стимулювати творче мислення і уяву. Важливо, що

такі заняття проходять у атмосфері свободи, де дитина може проявляти себе без страху помилитися.

Отже, мистецтво є багатогранним феноменом культури, що поєднує естетичні, соціальні, комунікативні та терапевтичні аспекти. Воно дозволяє матеріалізувати внутрішні емоції, сприяє самопізнанню та психологічній гармонії, стаючи потужним інструментом розвитку особистості як дорослих, так і дітей. Мистецтво — це не лише відображення реальності, а й глибокий процес осмислення світу і себе в ньому.

Список використаних джерел:

1. Арістотель. Поетика / Переклад Б. Тена; вступ, коментарі Й. Кобова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Кандинський В. В. Про духовне у мистецтві. Щаблі. Текст художника. Точка і лінія на площині. Київ, 2018. 119 с.

Мороз Анна
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФЕНОМЕН «ПЛЬОНТАНІЗМУ» ІВАНА МАРЧУКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ЖИВОПИСУ НА ПРИКЛАДІ КАРТИНИ З СЕРІЇ «ШЕВЧЕНКІАНА»

Творчість Івана Марчука посідає важливе місце в історії сучасного українського мистецтва. Його роботи вирізняються не лише високим професійним рівнем, а й глибокою індивідуальністю, що проявляється у створенні авторського стилю — «пльонтанізму» [2;5]. Актуальність дослідження полягає в необхідності осмислення цього унікального явища, яке поєднує традиції народного мистецтва та новаторські художні пошуки.

Особливу увагу привертає присутність творів митця у регіональних музейних колекціях, зокрема у Черкаському обласному художньому музеї, що дозволяє розглядати його творчість не лише як загальнонаціональне, а й як культурне явище локального значення.

Метою даних тез є аналіз особливого стилю Івана Марчука на прикладі живописного твору з музейної колекції.

Для досягнення мети використано формально-стилістичний аналіз (дослідження техніки, композиції, кольору), біографічний метод (зв'язок життєвого досвіду з творчістю) та елементи інтерпретаційного підходу.

Особливості біографії Івана Марчука

Іван Марчук народився у 1936 році [1] в селі Москалівка на Тернопільщині. Його художнє мислення формувалося під впливом народної культури, зокрема ткацтва, орнаменту та декоративного мистецтва. Саме ці традиції пізніше трансформувалися у його власну техніку.

Навчання у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва дало митцеві академічну базу, проте він не обмежився класичними підходами. У період радянської доби його творчість не відповідала вимогам соціалістичного реалізму, що фактично ізолювало художника від офіційного мистецького середовища. Це, однак, сприяло формуванню його незалежного стилю.

Марчук не належить до конкретної художньої школи, проте його творчість поєднує риси модернізму та індивідуального експерименту. Він створив понад десять авторських циклів, кожен із яких відображає окремий етап його творчого розвитку.

Творчий метод і стиль

Центральним елементом творчості Івана Марчука є «пльонтанізм» — авторська техніка, що базується на нанесенні фарби тонкими лініями, які переплітаються між собою. Ці лінії нагадують нитки, завдяки чому поверхня картини виглядає як тканина або мереживо.

Така техніка створює кілька важливих ефектів, таких як: візуальна глибина, завдяки багатошаровості; рух і динаміка, через ритмічне повторення ліній; світіння зсередини — ефект, коли картина ніби випромінює світло.

Колористика художника варіюється залежно від задуму: від стриманих сіро-коричневих тонів до яскравих контрастів. Важливо, що колір у Марчука не просто передає реальність, а створює емоційний настрій.

Композиція його творів часто не має чітких меж: об'єкти ніби розчиняються у просторі, переходять один в одного. Це створює відчуття безперервності світу. Дослідники підкреслюють, що «пльонтанізм» є не лише технікою, а способом мислення, у якому світ сприймається як складна система взаємозв'язків. Аналіз картини з виставки «Шевченкіана».

У колекції Черкаського обласного художнього музею [4] представлені роботи Івана Марчука із серії «Шевченкіана», створеної під впливом творчості Тараса Шевченка. Ця серія є важливим етапом у доробку художника, оскільки поєднує літературну основу з живописною інтерпретацією.

Розглянутий твір із цієї серії демонструє характерні риси «пльонтанізму». Композиція побудована як складна система переплетених ліній, що формують образ, який водночас є і конкретним, і узагальненим. Візуально картина нагадує мереживо, де кожен елемент взаємопов'язаний з іншим.

Особливу роль у творі відіграє образність, пов'язана з постаттю Тараса Шевченка або з мотивами його поезії. Проте художник не ілюструє текст буквально, а створює власну інтерпретацію, передаючи емоційний і філософський зміст.

Колористичне рішення стримане, з домінуванням темних і приглушених тонів, що підсилює драматичний настрій. Завдяки багатошаровій техніці зображення ніби випромінює внутрішнє світло, що є характерною ознакою стилю митця. Таким чином, твір із серії «Шевченкіана» не лише демонструє технічну майстерність Івана Марчука, а й розкриває його здатність глибоко переосмислювати національну культурну спадщину.



Рис 1. Ілюстрація Івана Марчука до поеми Т. Г. Шевченка «Тарасова ніч»

Висновки.У ході дослідження встановлено, що творчість Івана Марчука є унікальним явищем, яке поєднує традиції та новаторство. Його стиль «пльонтанізм» виходить за межі звичайного живопису і стає особливим способом художнього мислення.

Аналіз твору з колекції Черкаського обласного художнього музею показав, що основні риси стилю — це складна структура, багатошаровість і символічність образу. Художник створює не просто зображення, а цілий світ, який має власну логіку і емоційний зміст.

Внесок Марчука полягає у формуванні нового підходу до живопису в українському мистецтві. Його творчість має значення не лише на національному, а й на міжнародному рівні.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з детальним аналізом окремих циклів митця та їхнього впливу на сучасних художників.

Список використаних джерел:

1. Іван Марчук. Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%87%D1%83%D0%BA_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 14.05.2026).
2. Микола Жулинський. Іван Марчук: феномен українського мистецтва // Газета «День» URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ivan-marchuk-fenomen-ukrayinskogo-mystectva (дата звернення: 14.05.2026).
3. Національний художній музей України. Виставка Івана Марчука. URL: https://namu.ua/ua/exhibitions/archive/ivan-marchuk/ (дата звернення: 14.05.2026).
4. Черкаський обласний художній музей. Виставка робіт Івана Марчука. URL: (https://cherkasy24.info/21302-u-cherkaskomu-oblasnomu-hudozhnomu-muzeyi-vdkrilasya-vistavka-divovizhnih-kartin-vana-marchuka-foto.html) (дата звернення: 14.05.2026).
5. Український інститут. Інформація про творчість Івана Марчука. URL: https://ui.org.ua/marchuk-ivan/ (дата звернення: 14.05.2026).

Недосєко Неоніла
художниця, член Національної спілки художників України,
старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ОРНАМЕНТ ЯК ОРГАНІЧНА СКЛАДОВА ДЕКОРАТИВНОГО РОЗПИСУ

Розглядаючи старовинні та сучасні писанки, вражаєшся майстерності українських писанкарів, яким вдається на мініатюрній, тендітній, крихкій, сферичній площині курячого яйця створити цілий всесвіт символів, гармонії та рукотворної досконалості. Із віку в вік повторюються прості геометричні знаки, вплітаються в ритмику та створюють орнаментику краси. Імпровізація, варіабельність трактовок символів змінюється з часом, набуває нових рішень, але не порушує їх сутності. Як і інші галузі народного мистецтва писанкарство сягає у сиву давнину й до певної міри відбиває уявлення наших предків про навколишній світ. Таємниця яйця -

зародка життя і таємниця дерева, тисячоліттями викликала найрізноманітніші асоціації і була одним з найбільших див для стародавніх людей. Ще стародавні греки вірили, що життя виникло з яйця, а археологічні розкопки підтверджують, що найдавніші писанки були глиняними. Перші писанки знайдені археологами на теренах України і датуються скіфським періодом, понад 7 тисяч років тому. В такі глиняні яйця при виготовленні закладалась глиняна кулька, що при протрушуванні давала шумовий ефект. Таке яйце було ключовим атрибутом різних ритуалів і обрядів.

Дослідники розрізняють доісторичні мотиви орнаментів — слов'янські і неслов'янські, а використання та виготовлення писанок були характерними саме для етнічних груп слов'ян, які пізніше отримали назву українці. В прикрашанні такого яйця можна побачити елементарні геометричні знаки — коло, хрест, ромб, трикутник, свагру, що повторюються, утворюючи фриз по колу, безкінечність композиції. В них записані «теорії» про народження чи створення Всесвіту, Землі, Сонця, Місяця і Зірок. Такі ж знаки ми бачимо на знайденій кераміці трипільського періоду в Україні.

Беручи до уваги матеріали археологічних розкопок, можна припустити, що найбільшого поширення у давні часи писанкарство набрало у нас в період X — XIII ст. Тоді ж для ринків Київської Русі виготовлялось багато керамічних писанок. Деякі з них зберігаються зараз у різних історичних музеях України.

Орнамент — це візерунок або узор побудований на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих тваринних та рослинних мотивів. Саме із геометричних елементів почалось народження орнаменту і саме у сферичну поверхню давньогрецької вази він вписався (1050 р.до н.е., Греція). Рух по колу вази (горщика) перетворився у спрямованість і ритм, що породило безперервність рузу, безкінечність, див.рис.1.

З освоєнням технології виготовлення керамічного посуду, винайденням гончарного кола і зв'явився меандр як орнамент, що став символом безконечності і нескінченості розвитку. Меандр - декоративна звивиста лінія, що є неперервною і формує повторюваний мотив. Використовувався для прикрашання архітектурних елементів, в мозаїці, для оздоблення посуду. Меандр вважають про-свастикою індоєвропейців.

Отже протогеометричний та геометничний стилі орнаменту — це чергування геометричних малюнків, що встановлювались різними регістрами візерунків, відокремлюваними горизонтальними лініями, що огортають посудину. Вони перетворюють реальні об'єкти в умовні зображення

і закріплюють одвічні ритми мистецтва, див. рис. 2. В українських орнаментах меандр трансформувався в обрамлення краю вишитого рушника, країв сорочки, мальованки на хаті, сволоку, печі. Зазвичай це квіткове в'юнке зображення, бігунчик, що замикає будь-яку композицію і немає початку - кінця (див. рис. 3. та рис. 4).

Введення нових орнаментів з боку скутих ритуалами майстрів у давні часи було рідкісним і випадковим явищем. І лише пізніше, коли через багато століть поступово губився зміст певних символічних зображень, на зміну їм приходили елементи декоративного розпису, позбавлені будь-якого магічного значення. Можливо, що саме завдяки такому упередженому ставленню до нововведень деінде в Україні й досі в писанкарстві збереглись і побутують елементи тисячолітньої давності. Особливу увагу серед них привертають писанки «Богиня» та «Княгиня», на яких антропоморфізовані постаті цілком тотожні з широко розповсюдженим в ужитковому мистецтві наших предків (5-6 ст.). Зображенням жінки - праматері, «паганської» Великої Богині. Вона завжди виступала символом життя і родючості, матір'ю усього живого й існуючого. Використання цього мотиву широко розповсюджене сьогодні у вишиваних і тканих рушниках, килимарстві і різб'ярстві [1; 81].

Поступово орнамент перетворився в умовні спрощені зображення природних об'єктів (які виникли із життєвих спостережень, що притаманні певним територіям). Вірування відображені в безконечних варіаціях космогонічних, особливо солярних знаків «берегинь», «богинь», «княгинь», «старих баб», тотемних тварин і птахів відлунюються у вишитих рушниках. Будова «моделі» Всесвіту прочитується у трипоясовому поділі на світ Небесний, земний і підземний — потойбічний. З'являється окрім солярних знаків, та антропоморфних символів, і мотив «Дерево життя», що поширений не тільки в українській традиції, а й у давніх культурах різних народів і навіть цивілізацій. Цей мотив став улюбленим у творчості майстрів декоративного розпису. Він дає безмежні можливості варіацій та інтерпретацій кольорів, пропорцій, деталізації дерева. Залежно від таланту окремого митця «дерево життя» або «дерево Роду» може бути фантастично-монументальним, розкішно-квітучим, або впізнаваним, що росте поблизу — дуб, калина, тощо (рис.5).

Поступово на теренах України через мальованки в житловому просторі, прикрашання предметів побуту орнамент стає поштовхом для окремого виду мистецтва — декоративного розпису. Розпис відокремлюється від

стіни, горщика, скрині і з появою доступного паперу набуває самосцінності і своєрідності. В народі їх називають «мальовки». Мальовки виготовлялись окремо як паперові рушники, килими та деталі архітектурного декору і робились також на продаж.

Декоративний малюнок розкішних квітів на білосніжному папері, яскраві «взори» органічно доповнювали житловий простір української хати, своїми кольорами і ритмикою орнаменту створювали позитивний настрій. Найчастіше такі мальовані орнаменти були «дзеркальними», тобто симетричними, або в два «дзеркала», в середину яких укомпоновувались великі розкішні букети квітів.

Композиції часто обрамляв, завершував «бігунчик» із в'юнких стеблин з бутонами і листям. Ось і аналог меандру взятий з природи. І знову основа творчості — спостережливість — послуговує цінним базисом для інтерпретацій та філософського переосмислення природнього середовища, що характеризує такі твори як саме українські, з їх глибинною ментальністю. В цілому це завжди художній образ української природи, який підкоряє своїм ліричним звучанням. З поширенням доступності паперу, яскравих фарб (окрім природних фарбників), декоративний розпис став своєрідним дзеркалом душі українців.

В історію українського народного мистецтва навіки вкарбовані імена талановитих майстрів: М. Приймаченко,Т. Пати, К. Білокур, П. Павленко, М. Тимченко, Ф. Панко, Г. Собачко — Шостак, І. ТаС. Гуменюк, М. Мухи, див.рис.6.

Вся творчість майстрів народного декоративного розпису базувалась виключно на спостереженні єдності природнього світу, усвідомленні краси рідної землі і, врешті, в наслідуванні природи.

В роботах Черкаської мискині Т. Ф. Гордової, що працювала і працює на межі XX - XXI ст., вражає поєднання архетипів символів писанки, народного розпису і гостре відчуття сьогодення, актуальності давнього ремесла. В її творах закодовані емоційні відрухи життя, глибинні знання природи, її опоетизація.

Декоративний розпис продовжує розвиватись, знання передаються молодому поколінню, мистецтвознавці поглиблено досліджують цей вид українського мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Біняшевський Е. В. Українські писанки, К.: Мистецтво, 1968, 7-55 с.

2. Гордова Т. Декоративний розпис, малярство, писанки, К.: Bona Mente, Каталог, 2001, 15-43 с.
3. Протогеометричний стиль [Електронний ресурс]. - Режим доступу: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Протогеометричний_стиль (Дата звернення: 17.04.2026 р.)
4. Геометричний стиль [Електронний ресурс]. - Режим доступу: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Геометричний_стиль (Дата звернення: 17.04.2026 р.)
5. Вишиваний рушник з зображенням «Дерева Життя» з Полтавщини. Музей Івана Гончара. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: URL - https://honchar.org.ua/collections/detail/1752 (Дата звернення: 17.04.2026 р.)
6. Декоративний розпис Т. Гордової [Електронний ресурс]. — Режим доступу: URL: https://www.facebook.com/DecArtMuseum/posts/тамара-гордова-виставка-декоративного-розписудрузі-6-червня-о-16-00-в-музеї-відк/1010417151013798/ (Дата звернення: 17.04.2026 р.)
7. Декоративний розпис «Сині птахи у квітках» М. Приймаченко, 1983 р. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: URL: https://www.wikiart.org/uk/mariya-primachenko/sini-ptakhi-u-kvitkakh-1983 (Дата звернення: 17.04.2026 р.)

Нерода Ксенія
студентка 2-го курсу спеціальності Дошкільна освіта,
кафедри дошкільної освіти,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПАМ'ЯТЬ ПРО МИТЦІВ — ЦЕ ПАМ'ЯТЬ ПРО САМУ КУЛЬТУРУ НАРОДУ

Пам'ятник репресованим митцям у Києві є важливим об'єктом культурної пам'яті, що увічнює трагічну долю української інтелігенції XX століття. Він нагадує про митців, які стали жертвами політичних репресій радянського режиму, і символізує боротьбу за свободу творчості та національну ідентичність.

Пам'ятник репресованим митцям було відкрито 6 грудня 1996 року в Києві на території Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. (НАОМА) — єдиний в Україні вищий навчальний заклад художньої освіти, що має академічне спрямування і готує фахівців живопису, скульптури, графіки, графічного дизайну, архітектури, реставрації творів мистецтва, мистецтвознавства та артменеджменту.

Академія була створена в 1917 році з ініціативи видатних діячів культури, науки і мистецтва — академіка Михайла Грушевського, вчених Дмитра Антоновича і Григорія Павлуцького, художників Василя Кричевського, Федора Кричевського, Вадима Меллера, Михайла Бойчука, Олександра Мурашка, Георгія Нарбута, Миколи Бурачека, Михайла Жука, Абрама Маневича.

Урочисте відкриття відбулося 22 листопада 1917 року в приміщенні Української Центральної Ради, яка згодом затвердила закон і статут Академії. Керівництво здійснювала Рада Академії, а серед ректорів були Василь і Федір Кричевські, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут і Михайло Бойчук.

Перші професори представляли різні напрями мистецтва — від живопису й графіки до архітектури та монументального мистецтва. У 1921 році склад викладачів було розширено новими фахівцями, зокрема у сфері театрального оформлення, скульптури та декоративного мистецтва.

У 1930-х роках радянська влада здійснила масові репресії проти представників української культури. Це явище отримало назву «Розстріляне відродження». Було знищено ціле покоління художників, письменників, режисерів, науковців. Багато митців були звинувачені у «контрреволюційній діяльності» та розстріляні або відправлені до таборів. Наприклад, імена деяких із них викарбувані на пам'ятнику. Серед них — представники школи бойчукістів та інших мистецьких напрямів. Відомо, що на меморіалі увічнено близько сорока імен митців, які загинули внаслідок репресій.

Пам'ятник має символічний характер і не лише передає історичний зміст, а й викликає емоційне переживання. Його художня мова стримана, але глибоко змістовна. Це не просто пам'ятник, а символ втраченої епохи українського мистецтва.

Пам'ятник виконаний у вигляді бронзової жіночої постаті, встановленої на ступінчастому сірому постаменті. Фігура зі схиленою головою тримає палітру і пензель, уособлюючи символічний образ Музи, Скорботи та Творчості.

Поруч розміщено бронзову плиту з присвятним написом і переліком понад 40 репресованих митців, серед яких: Михайло Бойчук (художник, засновник школи «бойчукізму»), Сергій Гіляров (мистецтвознавець, дослідник мистецтва), Алла Горська (художниця, громадська діячка), Дмитро Дяченко (архітектор, український модерн), Федір Ернст (історик мистецтва, музейник), Микола Касперович (живописець, педагог), Григорій

Коваленко (художник-графік), Наталя Коцюбинська (дослідниця мистецтва), Євген Кузьмін (живописець), Юхим Михайлів (живописець, графік), Олександр Мурашко (художник-імпресіоніст), Софія Налепинська-Бойчук (графік, майстриня дерevориту), Євгенія Спаська (дослідниця народного мистецтва), Яків Струхманчук (живописець), Микола Філянський (поет, художник), Федір Шміт (історик мистецтва), Петро Холодний (іконописець, живописець), Вадим Меллер (театральний художник), Анатоль Петрицький (сценограф, живописець), Федір Ернст (мистецтвознавець), Сергій Гіляров (мистецтвознавець), Іван Липа (письменник), Борис Пилипенко (український художник і графік), Василь Хмурий-Бутенко (український художник і графік першої половини XX століття), Василь Седляр (живописець, монументаліст, представник школи бойчукізму), Євген Ситнянський (художник-графік, представник українського мистецького середовища першої половини XX століття), Ілля Шульга (живописець, працював у галузі станкового мистецтва; належав до покоління митців «Розстріляного відродження»), Леонід Обозненко (художник, пов'язаний із розвитком українського образотворчого мистецтва 1920–30-х років), Олексій Маренков (художник, представник українського мистецького середовища першої половини XX століття; зазнав репресій), Гаврило Пустовій (живописець, працював у галузі образотворчого мистецтва; належав до кола репресованих митців), Олександр Рубан (художник, пов'язаний із розвитком українського мистецтва 1920–30-х років; став жертвою репресій), В'ячеслав Розвадовський (живописець і педагог, представник української художньої школи; зазнав переслідувань у радянський період), Іван Крашановський (художник, діяч мистецького середовища доби «Розстріляного відродження»), Володимир Гагемейстер (художник-графік, майстер книжкової графіки, педагог), Микола Івасюк (живописець, автор історичних картин, педагог), Микола Макаренко (український археолог, мистецтвознавець і музейний діяч), Кость Сліпко-Москальців (український художник), Оксана Артюхова (українська художниця).

Пам'ятник виконує важливі функції у сучасному суспільстві: меморіальну — вшанування пам'яті жертв, освітню – інформування про історичні події, виховну — формування національної свідомості, культурну — збереження спадщини українського мистецтва.

Він також є місцем проведення пам'ятних заходів і нагадує про важливість свободи творчості. Особливо важливо, що пам'ятник розташований

на території мистецького закладу — це підкреслює зв'язок поколінь і неперервність культурного розвитку.

Пам'ятник репресованим митцям є не лише архітектурною спорудою, а й потужним символом історичної пам'яті. Він уособлює трагедію знищеної української інтелігенції та водночас нагадує про силу мистецтва, яке здатне пережити навіть найжорстокіші репресії.

Його значення виходить за межі минулого — він формує сучасне розуміння свободи, культури та національної ідентичності.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Вікіпедія. Пам'ятник репресованим митцям. URL: https://uk.wikipedia.org/ (дата звернення: 13.05.2026).
2. Матеріали Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. URL: https://kubg.edu.ua/ (дата звернення: 13.05.2026).
3. H. Sklyarenka Collection of Historical and Cultural Monuments of Ukraine // Вікіпедія. URL: https://www.wikipedia.org/ (дата звернення: 13.05.2026).

Оношко Ксенія

ORCID: 0009-0009-7033-1108
студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ КОМІКСУ НА ОСНОВІ АВТОРСЬКОГО СЮЖЕТУ

Комікси є одним із найпопулярніших видів масової культури. Вони є синтезом літератури та візуального мистецтва. Створення коміксів на основі авторського сюжету є творчим процесом, що вимагає комплексного підходу, поєднання ідейного наповнення та художнього оформлення.

Ключовим елементом будь-якого коміксу є оригінальна ідея. Вона має базуватись на унікальній авторській концепції, яка вирізняє сюжет серед

інших творів. В першу чергу для створення коміксу розробляється синопсис – стислий виклад основних подій твору. Визначаються дійові особи, послідовність розвитку подій, логічне завершення історії. Для цікавого сюжету необхідно визначити мету головного героя. З чого починається його шлях і чим він має завершитись, чому цей герой вирішив діяти саме так, що його спонукає рухатись далі. Почуття героїв, їх зовнішність, навколишній світ не потребують детального опису у синопсисі. Все це відображається за допомогою візуальної частини коміксу, через кадри та діалоги.[1].

Головною особливістю коміксу на основі авторського сюжету є те, що читач сприймає історію та персонажів повністю з нуля, на відміну від коміксів, що засновуються на запозичених, вже існуючих сюжетах. Від коміксів, що ґрунтуються на готовому, всім відомому сценарії, читачі вже очікують певну атмосферу, що схожа на атмосферу репрезентацій інших авторів у різних виглядах. У хід історії читач входить вже з певними очікуваннями від сюжету та героїв. В разі модифікації сюжету під себе, автор ризикує отримати шквал критики від фанатів інших версій цієї історії.

В той час авторський, оригінальний комікс людина сприймає з чистого листа, поступово проникаючись подіями та дійовими особами, вибудовуючи свої здогадки щодо подальшого розвитку дій, не знаючи, що буде далі. В читача нема певних очікувань, тож не виправдати їх та розчарувати його буде важко.

Основними компонентами будь якого сюжету є експозиція, розвиток дії, кульмінація, спадання дії та розв'язка. Ця класична структура дозволяє читачам поступово занурюватись у події та стежити за їх розвитком. Класично сюжет розвивається за таким принципом: знайомство з головним героєм та основними дійовими особами, згодом виникає конфлікт чи проблема, яку герої мають вирішити, персонажі поступово, плавно просуваються у вирішенні конфлікту, відбувається найкритичніший і найважливіший момент, де герої вимушені докласти найбільше зусиль, показати усю свою кмітливість, силу і хоробрість, після чого бурхливий розвиток подій поступово затихає і герої наближаються до завершення своєї початкової мети.

Після розробки сюжету починається написання сценарію. В сценарії автор детально розписує послідовний розвиток подій, діалоги персонажів, їхні дії, емоції, що вони відчувають. Розробка сценарію є одним із головних етапів розробки коміксу. Він є своєрідним скелетом, на якому базується комікс.

Рушійною силою коміксу є персонажі. Саме вони та їхня взаємодія одне з одним впливають на створення і вирішення конфлікту. Кожен персонаж повинен мати свій неповторний характер, свою унікальну особистість і погляди, свою мету і призначення. Завдяки такій різнобічності читач має змогу поглянути на одну і ту ж саму ситуацію через призму реальності різних героїв і сформувати власне ставлення до тих чи інших подій, дійових осіб, їхніх мотивів.

Засновуючись на характері персонажів, розробляється їхній зовнішній вигляд, який найбільш точно передає читачу їхню особистість да допомагає скласти враження. Наприклад, добродушного і щирого персонажа можна зобразити у світлому одязі, широко-розкритими очима і використовувати у його зовнішності м'які, округлі форми обличчя. Образ злодія ж буде складатись із гострих, агресивних форм, цей персонаж матиме брутальний стиль одягу та грізний погляд (Рис. 1). Використання в образі персонажів подібних асоціативних елементів допомагає читачу легше зрозуміти, який перед ним герой і що від нього можна очікувати.

Рис. 1. Приклад використання асоціативних елементів в образах позитивного та негативного персонажа

Однак, не завжди зовнішній вигляд персонажа напряму пов'язаний з його особистістю. Деякі автори навмисне використовують протилежні характеру асоціативні елементи у зовнішності героїв з метою заплутати читача. Тож нерідко зустрічаються миловидні негативні герої та позитивні герої з грубими рисами обличчя.

Наступним етапом є створення розкадровки. На цьому етапі художник робить ескізи до майбутніх сторінок коміксу, розробляє композицію панелей, розташовує в них персонажів, зображаючи їх дії та емоції. Тільки після цього художник починає малювати комікс.

Візуальне оформлення є дуже важливим елементом. В залежності від жанру та мети коміксу, художник обирає стиль малювання та підбирає кольори. Наприклад, в коміксах для дітей використовуються яскраві відтінки, персонажі мають просту, зрозумілу дітям стилізацію. Якщо ж комікс у жанрі хоррор, в ньому переважають темні, приглушені відтінки,

чітко виражені видовжені тіні, тощо. Такі візуальні компоненти напряму впливають на підсвідомість читача, зумовлюючи правильне сприйняття коміксу таким, яким його і задумував автор.

Отже, створення коміксу на основі авторського сюжету є складним багатогранним процесом, що вимагає гармонійного поєднання літературної та візуальної складової. Головною особливістю такого коміксу є можливість розкрити унікальну ідею автора, що сприймається читачем з нуля, без попередніх очікувань та порівнянь з іншими творами мистецтва. Такий підхід забезпечує збалансовану комбінацію авторської ідеї та художнього виконання, створюючи унікальний твір, що має потенціал знайти зацікавленого в ньому читача.

Науковий керівник:

старший викладач кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Гонца Федір

Список використаних джерел:

1. Шаповал О. В., Шаповал Ю. П. Як створити медіаосвітній комікс // Навчально-методичний посібник. За редакцією Волошенюк О. В., Київ: Академія української преси, Центр вільної преси, 2023. 56 с.

Панченко Олександр

студент 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНИКА

Історія мистецтва виступає фундаментом для розвитку художника. Вона охоплює тисячолітній досвід людства, починаючи від античних часів і завершуючи сучасними мистецькими практиками. Саме завдяки цьому досвіду формуються нові покоління митців.

Вивчення історії мистецтва дає можливість художнику зрозуміти закономірності розвитку мистецтва, особливості стилів і напрямів, а також навчитися у видатних майстрів минулого. Це не означає копіювання, а радше осмислення і переосмислення здобутків попередників.

На основі цього знання формується власна художня школа, індивідуальний стиль і творче бачення. Художник має не лише засвоїти накопичений досвід, але й внести щось нове, унікальне та оригінальне. Саме це забезпечує розвиток мистецтва як безперервного процесу. Однією з важливих тенденцій сучасного мистецтва є переосмислення традиційних українських символів. Молоді митці активно звертаються до культурної спадщини, але не відтворюють її буквально, а трансформують відповідно до сучасного контексту.

Індивідуальність художника проявляється у здатності створити щось неповторне. Кожен митець має власний стиль, що відрізняє його від інших. Саме тому навіть використовуючи однакові мотиви, різні художники створюють абсолютно різні твори.

Традиційні елементи українського мистецтва можуть бути інтегровані у сучасні дизайнерські рішення, декоративні об'єкти чи масштабні художні проєкти. Таким чином відбувається діалог між минулим і сучасністю. Ключовим елементом будь-якої мистецької картини є ідея. Саме вона визначає зміст і спрямованість роботи. Художник спочатку формує задум, який поступово розвивається і знаходить своє втілення у матеріалі.

Техніка виконання, композиція, точність лінії та інші засоби є важливими, але вони виконують допоміжну функцію. Вони слугують інструментами для реалізації ідеї. Технік існує безліч, і художник обирає ту, яка найкраще відповідає його задуму.

Особливу роль відіграє соціальна значущість твору. Мистецтво має не лише естетичну, але й змістовну функцію — воно повинно впливати на глядача, викликати емоції та спонукати до роздумів. Актуальність теми, зокрема події сучасності, робить твір більш значущим. Отже, мистецтво є важливим інструментом впливу на суспільство. Воно виконує виховну, навчальну та культурну функції. Через мистецтво формуються цінності, світогляд і національна свідомість.

Художник виступає своєрідним посередником між реальністю та глядачем. Він передає свої думки, переживання та ідеї, які можуть бути зрозумілі та близькі іншим людям.

Особливо важливою є роль мистецтва в умовах сучасних викликів. Воно допомагає осмислити події, підтримати суспільство та зберегти культурну ідентичність.

Науковий керівник:

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва, Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького
Хребто Тамара

Паршина Анастасія
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ОБРАЗНА СИСТЕМА В МИСТЕЦТВІ ОЛЕКСАНДРА КОСТОГРИЗА: ФІЛОСОФІЯ ТВОРЧОСТІ

Костогриз Олександр Петрович — монументаліст, керамік, дизайнер інтер'єру, графік, живописець і старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького. Актуальність дослідження творчості митця зумовлена зростаючим інтересом до сучасного українського мистецтва, у якому поєднуються традиційні національні мотиви та новітні художні практики. Його роботи вирізняються глибоким філософським сенсом, символічністю та прагненням осмислити взаємозв'язок культури, історії, природа та людини ній.

Олександр Костогриз формується як митець у контексті української художньої традиції кінця XX — початку XXI століття, коли відбувається активне переосмислення національної ідентичності. Важливими чинниками становлення його творчості стали батьки: мати була неперевершеною вишивальницею, часто прикрашаючи своїми витворами оселю — саме від неї Олександр отримав перші уроки малювання, поринувши у творчість з раннього дитинства. Батько був столяром і закріпив синові любов до естетики, навколишнього світу та вміння працювати руками.

Фундаментом для професійного становлення митця стали три академічні освіти: навчання в Київському художньо-промисловому технікумі (1967-1971); Львівському державному інституті прикладного мистецтва (1974-1979); Київському державному технічному університеті архітектури та будівництва (1991-1996). Саме навчання у народних та заслужених митців країни надало Олександру Костогризу інструменти для реалізації свого творчого потенціалу — художнє мислення, філософський підхід, увагу до деталей та підсилили дар сприймати світ тонко та відкрито, а

його затребувана спеціальність мотивувала до розвитку. Додатковою опорою та натхненням для митця стали його друзі, які спочатку навчалися паралельно з Олександром у Львівському інституті, а потім працювали разом із ним пліч-о-пліч у Спілці художників — Іван Фізер, Микола й Олександра Теліженки.

Також в творчості художника прослідковується вплив народного мистецтва, зокрема декоративно-ужиткових та символіки українського фольклору. У своїх творах Олександр Костогриз часто звертається до тем історичної пам'яті, духовності та культурної спадкоємності, проте аби "розгадати" образи, потрібно і самому бути освіченим в цих галузях, знати історичних постатей та цікавитись нашою культурною спадщиною. Саме ця загадковість його робіт спонукає не просто дивитись, а й мислити, шукати, розгадувати та надихає глядача на власні творчі пошуки.

Середовище, у якому працює художник, сприяє поєднанню традиції та експерименту: переломні етапи творчості пов'язані з переходом від реалістичних форм до більш узагальнених символічних образів, що відображають тенденції розвитку сучасного мистецтва.

Творчий метод Олександра Костогриза базується на синтезі символізму, декоративності та філософського осмислення дійсності. Його роботи характеризуються узагальненістю форм, умовністю простору та багатошаровістю змісту. Особливу роль відіграє колорит: митець приділяє багато уваги кольорам і відтінкам, які мають не лише естетичну, а й символічну функцію. Композиції вирізняються врівноваженістю, ритмічністю та продуманою структурою, що підсилює ідейний зміст твору.

У технічному плані митець працює в різних матеріалах і техніках: від кераміки та живопису до монументальних композицій та дизайну інтер'єрів та екстер'єрів. Така різносторонність та майстерність в кожному з напрямів свідчить про його наполегливість, творчу полівекторність, прагнення до експериментів та сталість переконань та авторського стилю, адже виражаючи себе через творчість, він не обмежує себе технічно та передає ідею незалежно від матеріалу та масштабу, володіючи як стилізацією, так і більш класичними стилями.

Образна система творів тяжіє до метафоричності: реальні об'єкти трансформуються у знаки, що відсилають до ширших культурних і філософських смислів. Його роботи мають безліч деталей, і кожна з них додає особливої виразності твору, будь то лінія, колір, фактура чи форма. У

творчості Олександра Костогриза можна відзначити тенденцію до поєднання традиційного і модерного, що дозволяє розглядати його як представника актуального художнього процесу.

Живописні роботи митця часто загадкові та виділяються на фоні робочих проєктів. На полотнах він візуалізовує свої переживання та життєві досвіди, і, можливо, саме тому вони здатні викликати особливі емоції, доторкаючись до підсвідомості глядача. Живопису митця характерне особливе мерехтіння та магічність, яка досягається майстерному вмінню працювати з кольором та формою. Також приголомшує увага до деталей, де навіть найменший натяк може додати до роботи нових сенсів. В роботах «Трипільська мадонна», «Чумацький шлях», «Три-зна», «Курган» ми можемо побачити відсилки до минулих літ; картини «Ностальгія», «Прощення», «Спокуса», «Дует» є візуалізацією почуттів та емоційних станів, а «Мак перемоги-45» і «Маска» присвячені близьким художника.

Творчість Олександра Костогриза характеризується багатогранністю, яка проявляється у поєднанні традиційних мотивів із сучасними художніми підходами, а також у глибокому філософському змісті його творів. Митець робить вагомий внесок у розвиток сучасного українського мистецтва, збагачуючи його новими інтерпретаціями національної символіки та образності. Його роботи сприяють збереженню культурної пам'яті та формуванню національної ідентичності.

Пецух Євгенія
студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ХУДОЖНЯ МОВА НЕОНІЛИ ПЕТРІВНИ НЕДОСЄКО: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА ПРОЯВУ

Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до індивідуальних художніх практик у сучасному українському мистецтві, особливо тих, що виникають на перетині різних видів творчості. Тому сьогодні є нагальною потреба досліджувати не лише окремі роботи митців, а й цілісну художню мову, яка формує їхній стиль. У цьому контексті творчість Неоніли Петрівни Недосєко є показовою, оскільки в охоплює гобелен, декоративне мистецтво та живопис. Це дозволяє простежити, як формується цілісна система взаємодії різних технік мистецтва.

Мета роботи — проаналізувати особливості художньої мови мисткині та визначити, як вона формується і проявляється у різних видах творчості. У роботі використано формально-стилістичний метод для аналізу художніх засобів, а також елементи порівняльного підходу.

Творче становлення Неоніли Петрівни значною мірою визначилося її фаховою освітою та художнім середовищем, у якому вона формувалася. Важливим етапом стало навчання у Львівському училищі прикладного мистецтва імені І. Труша (1966-1970 р.) за спеціальністю «художнє ткацтво»». Саме тут вона опанувала традиції ручного ткацтва і гобелену, що в подальшому суттєво вплинуло на її художнє мислення. Уже на цьому етапі проявляється тяжіння до декоративності, узагальнення форм і площинної побудови композиції. Не менш значущим став досвід роботи у Львівському художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду, де працювали митці різних напрямів. Перебування в такому середовищі сприяло розширенню професійного світогляду та розуміння взаємодії різних видів мистецтва.

Переїзд до Черкас став новим етапом у творчості художниці (1972р.). Робота в художньо-виробничих майстернях, співпраця з архітекторами створили нові можливості для творчого зростання в монументально-декоративному мистецтві. Зокрема, виконання гобеленів та стінописів для громадських інтер'єрів сформувало відчуття масштабу та цілісності художнього образу в просторі. Важливу роль у творчому розвитку відіграли пленери,творчі відрядження та виставкова діяльність. Численні замальовки й етюди з натури стали основою для подальших пошуків та декоративно переосмислених образів. Таким чином, творчість Неоніли Петрівни Недосєко сформувалась на підваленах традицій українського декоративного мистецтва, професійної мистецької освіти та практики монументально-декоративних робіт.

Неоніла Петрівна працює в багатьох техніках, таких як: декоративний живопис, ручне ткацтво, монументальне мистецтво. Особливо вирізняється її вміння працювати з текстилем в техніці ручного ткацтва . Своє творче бачення мисткиня формує так: «Живопис вливає на гобелен, а гобелен на живопис». Вони є взаємопов'язаними.

Мисткиня чудово володіє кольором(в її кольоровій гамі переважають теплі відтінки, що показує затишок та доброзичливість), ритмом та продуманою структурою своїх робіт, кожна робота виважена до дрібниць. Як у своїй творчості так і в побуті Неонілі Петрівні притаманні планування

та увага до деталей. У її творах помітна гармонійна взаємодія форми та змісту, а композиції завжди логічні та емоційно насичені.

Отже, всі чинники які впливали на Неонілу Петрівну сформували цілісну художню мову, зі своїм унікальним та впізнаваним стилем.





Рис. 1. «Світанок долі»,полотно,акрил. Рис. 2. «Обжинки» папір, акрил.

Робота «Світанок долі» виконана в живописній техніці «полотно, акрил». Ідея твору народилася під час спостереження сходу сонця за вікном художниці. На полотні зображена матір із дитиною на фоні ранкового світла, що символізує новий початок і надію. Тополі на передньому плані повторюють мотив реального пейзажу, що видно з вікна мисткині, та додають композиції глибини. Колорит роботи теплий і гармонійний, передає ніжність, спокій і материнську турботу. Через композиційні рішення та кольорову гамму художниця створює відчуття внутрішнього затишку й душевного тепла. Робота має таку назву саме в контексті світанку долі дитини-по очам хлопчика помітно, що він дивиться на нас з надією та довірою, тому що саме від нас залежить його доля. У цьому контексті можна трактувати це як майбутнє України, що наразі є актуальним. На даний момент робота зберігається в музеї

Тараса Шевченка(с. Шевченкове), що підкреслює її цінність і значущість у культурному контексті.

Робота «Обжинки» виконана в декоративній техніці акрилом на папері, присвячена святу врожаю, який завжди мав у народі сакральне значення. Композиція фіксує момент завершення польових робіт, коли прикрашають останній сніп і святкують цю подію. Через орнаментику українського вбрання та символічні образи земля–людина, мисткиня передає єдність людини з природою її ментальність та ідентичність. Колорит насичений, декоративні мотиви підкреслюють ритм і святкову атмосферу, а композиційна побудова формує роботу цілісною та завершеною. Ця робота відображає поєднання історичної свідомості з сучасним художнім баченням і є прикладом синтезу декоративної техніки та живописного мислення.





Рис. 3. «Івана Купала» гобелен. Рис. 4. «Івана Купала» виконана в техніці ручного ткацтва.

Робота «Івана Купала» виконана в техніці ручного ткацтва — гобелену і присвячена одному з найкрасивіших українських народних свят. У

композиції показано момент святкування, де через образи людей і природи передається особлива атмосфера літа, таємності та обрядовості. Фігури узагальнені, стилізовані, але добре відчувається їхній зв'язок між собою. Вони ніби рухаються в одному ритмі, що створює відчуття спільного дійства. Орнаменти на одязі та навколо персонажів нагадують традиційні українські мотиви і підсилюють національний характер роботи. Рослинні елементи додають відчуття живої природи.

Кольори контрастні, насичені та гармонійні. Поєднання теплих і холодних відтінків робить роботу виразною, а сама техніка гобелену додає м'якості та фактурності. Завдяки цьому композиція виглядає цілісною. На мою думку, ця робота вдало поєднує традиції та сучасне бачення. Вона не просто зображає свято, а передає його настрій і символіку, показуючи, наскільки важливими залишаються народні звичаї і зв'язок людини з природою.

Висновок. У ході аналізу творчості Неоніли Петрівни Недосєко встановлено, що її художня мова базується на перетині декоративного мистецтва, текстильних традицій та живопису. В усіх видах творчості — гобелені, декоративних композиціях і живописі — простежується єдність стилю. Роботи художниці передають глибокий емоційний зміст: від материнської ніжності у живописному творі «Світанок долі» до сакрального значення свята врожаю у декоративній композиції «Обжинки». Її творчість вирізняється цілісністю образу, увагою до деталей і гармонійним поєднанням традиційних мотивів з сучасним художнім баченням.

Внесок Неоніли Петрівни Недосєко у регіональне та національне мистецтво полягає у створенні впізнаваної художньої мови, збагачує українську художню традицію. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на глибший аналіз окремих творів для виявлення закономірностей стилю та взаємозв'язку різних видів творчості.

Пилипенко Дар'я
студентка 1 курсу магістратури,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС У ВИМІРІ КУЛЬТУРИ ПАМ'ЯТІ: О. МУРАШКО, І М. БОЙЧУК

Проблематика культурної пам'яті посідає важливе місце в сучасному гуманітарному знанні, оскільки через неї суспільство зберігає та інтерпретує власний історичний досвід, систему цінностей і світоглядні орієнтири. У цьому процесі мистецтво виступає одним із ключових засобів фіксації та передачі сенсів, пов'язаних із минулим. Зокрема, портретний живопис займає особливе місце як форма візуального відображення людини, де поєднуються індивідуальні риси та ширші суспільні уявлення. Портрет у цьому контексті функціонує як своєрідна візуальна мова, через яку відбувається взаємодія між особистісним і колективним вимірами, а постать конкретної людини включається до загального історико-культурного наративу. У такому розумінні він постає як форма репрезентації національної пам'яті.

Українське мистецтво початку XX століття формувалося в умовах активного пошуку власної художньої ідентичності. У цей період митці зверталися до національної традиції та прагнули інтегрувати українське мистецтво в європейський контекст. Портретний жанр відігравав у цьому процесі важливу роль, адже через зображення людини художники передавали не лише індивідуальні характеристики, а й культурно-історичні сенси. Особливо показовою у цьому аспекті є творчість Олександра Мурашка та Михайла Бойчука, у якій простежуються різні підходи до трактування портретного образу в контексті культури пам'яті.

Олександр Мурашко (1875–1919) є одним із провідних представників українського модерного живопису. Його творчість розвивалася в руслі європейських художніх тенденцій, зокрема модерну та імпресіоністичних пошуків. У портретному жанрі митець зосереджується на передачі індивідуальних рис людини, її емоційного стану та внутрішнього світу. Важливу роль у його роботах відіграє колір як засіб психологічної характеристики та створення атмосфери.

Твори Мурашка відзначаються живописною свободою та увагою до нюансів світла і кольору. У портреті «Дівчина в червоному капелюсі» (1903) композиція вибудовується навколо насиченого колористичного акценту, який організовує простір картини та підсилює індивідуальність зображеної постаті [2]. У «Портреті Людмили Куксіної» (1910) художник досягає психологічної глибини завдяки м'яким світлотіньовим переходам і стриманішій палітрі. У цих роботах увага зосереджена на розкритті особистості, водночас фіксується характерний тип епохи та її естетичні уявлення. Завдяки цьому індивідуальне зображення набуває значення елемента національної пам'яті.





Рис. 1. «Дівчина в червоному капелюсі», 1902–1903 рр. Рис. 2. «Портрет Людмили Куксіної», 1910 р.

Михайло Бойчук (1882–1937), засновник бойчукізму, підходив до трактування людського образу інакше. Його художня мова базувалася на синтезі давньоукраїнського іконопису, візантійських традицій та монументального живопису. Фігура у його творах часто подається узагальнено, площинно, зі стриманим колоритом, набуваючи символічного змісту.

Прикладами є картини «Українка» (1910) та «Молочниця» (1915), де художник створює типізовані постаті, що відображають традиційне середовище та спосіб життя, не акцентуючи увагу на конкретних індивідуальних рисах [1, с. 50].

Монументальні розписи, створені Бойчуком та його учнями в громадських просторах, відображають прагнення митця сформувати нову модель національного мистецтва, засновану на зверненні до історичних традицій. У цих творах людська постать функціонує як носій колективного досвіду та історичної пам'яті. Як зазначає мистецтвознавець Олег Роготченко, художник орієнтувався на «здобутки українського сакрального малярства», що підкреслює його звернення до глибинних джерел художньої мови [3, с. 125].





Рис. 3. «Українка», 1910 р. Рис 4. «Молочниця», 1915 р.

Порівняння творчості Олександра Мурашка та Михайла Бойчука дає змогу простежити два різні підходи до портретного жанру. У першому випадку акцент зосереджений на індивідуальності людини, її психологічній виразності та емоційному стані. У другому переважає прагнення до узагальнення та символізації, у межах якого образ людини пов'язується з

культурною традицією та історичною пам'яттю. Відповідно, портрет постає як форма, що поєднує особистісний і колективний виміри культури, функціонуючи як візуальна модель пам'яті.

Варто зазначити, що імена Олександра Мурашка та Михайла Бойчука увічнені на Меморіалі репресованих митців у Києві, що підкреслює важливість їхнього внеску в українське мистецтво та трагічну долю обох художників.

Таким чином, портретний живопис у творчості цих митців можна розглядати як засіб виявлення взаємодії між індивідуальним і суспільним. У Мурашка він спрямований на розкриття особистості та фіксацію її внутрішнього стану, тоді як у Бойчука трансформується у символічне узагальнення, пов'язане з національною традицією. У підсумку портрет постає формою візуального висловлювання, через яку зберігається історичний досвід і формується уявлення про національну ідентичність.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва, кер. проєкту А. Мельник; Національний художній музей України, Національна академія мистецтв України. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2010. 281 с.
2. Котубей-Геруцька О. 150 років від дня народження Олександра Мурашка – українського художника. Історія життя представника імпресіонізму // Суспільне. Культура. 2025. URL: https://suspilne.media/culture/765101-mriav-pro-mistecke-mistecko-ale-zaginuv-na-tomu-misci-vid-postrilu-agentiv-ck-biografia-hudoznika-oleksandra-muraska/ (дата звернення: 02.04.2026).
3. Роготченко О. Соціалістичний реалізм та тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.

Сінусік Володимир
художник, викладач,
Черкаського художньо-технічного фахового коледжу,
м. Черкаси

АКАДЕМІЧНИЙ РИСУНОК І ЖИВОПИС ЯК ФУНДАМЕНТ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНИКА У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ

У сучасному мистецькому середовищі дедалі частіше спостерігається тенденція до зниження уваги до академічної підготовки художника, зокрема до вивчення рисунку та живопису як базових дисциплін. Серед молодих митців поширюється думка про необов'язковість ґрунтовного опанування академічних основ, що нерідко пов'язується з прагненням до швидкого самовираження та індивідуальної творчості.

Разом із тим, академічний рисунок і живопис традиційно виступають фундаментом професійного становлення художника. Вони формують розуміння форми, простору, пропорцій, світлотіні та кольорових взаємозв'язків, що є необхідними для усвідомленого створення художнього образу. Саме через систематичну роботу з натури художник набуває здатності не лише відтворювати дійсність, а й інтерпретувати її, узагальнювати та вибудовувати композиційно.

Історія мистецтва переконливо демонструє, що навіть найрадикальніші новатори проходили академічну підготовку. Зокрема, такі митці, як Пабло Пікасо, Анрі Матіс, Гюстав Клімт, Девід Хокні та багато інших, які здобули класичну освіту, що дозволило їм у подальшому трансформувати художню мову відповідно до власних творчих пошуків. Саме глибоке опанування ремесла стало підґрунтям їхніх новаторських рішень.

Важливою є також думка Сальвадора Далі про необхідність спочатку навчитися малювати як старі майстри, а вже потім дозволяти собі експерименти. Такий підхід підкреслює, що творча свобода не виникає спонтанно, а ґрунтується на професійній дисципліні та системному розвитку навичок.

У процесі власної художньої та педагогічної практики спостерігається зміна підходів до навчання та створення живопису. Все частіше молоді художники звертаються не до роботи з натури, а до зображень з фотографій

або цифрових екранів. При цьому навіть у випадках звернення до реалістичного зображення воно нерідко набуває ознак так званого «фотореалізму», що орієнтується на механічне відтворення візуального образу, а не на глибоке осмислення форми, простору та кольору.

Такий підхід суттєво відрізняється від традицій академічного реалізму, в основі якого лежить аналітичне спостереження натури, узагальнення та конструктивне мислення. Відсутність безпосередньої роботи з натурою призводить до спрощення художнього мислення, втрати відчуття просторової цілісності та зниження якості живописної мови.

Паралельно з цим спостерігається тенденція до зміщення акценту з професійної майстерності на ідею або концепцію. У деяких випадках це призводить до недооцінки технічної підготовки художника та зниження вимог до якості виконання.

Однак історичний досвід розвитку мистецтва свідчить про те, що саме поєднання ремесла і творчого мислення забезпечує художнику можливість повноцінного самовираження. Практика викладання підтверджує, що систематична робота над рисунком і живописом формує у студентів не лише технічні навички, а й здатність мислити категоріями форми, простору та композиції. Це створює підґрунтя для подальших творчих пошуків незалежно від обраного художнього напрямку. Отже, академічна підготовка не обмежує творчість, а навпаки — розширює її можливості. Вона забезпечує художника інструментами, які дозволяють усвідомлено працювати з формою, кольором і змістом. У сучасному мистецькому процесі важливо зберігати баланс між традицією і новаторством, де академічний рисунок і живопис залишаються основою формування професійного художника.

Скляренко Олена
студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ТА ГРАФІЧНИЙ ДОРОБОК ІВАНА ФІЗЕРА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У сучасному мистецтвознавстві особливої актуальності набуває дослідження творчості митців, які зуміли синтезувати регіональні традиції в

єдиний національний код. Постать Івана Фізера є знаковою для української культури, адже його доробок став містком між пластичними традиціями Закарпаття та духовним ландшафтом Наддніпрянщини. В умовах розбудови сучасної ідентичності вивчення досвіду таких «універсальних» митців дозволяє глибше зрозуміти механізми збереження культурної пам'яті.

Метою дослідження є проаналізувати багатогранну творчість Івана Фізера та з'ясувати особливості його художнього методу в галузі монументального мистецтва, графіки та живопису.

Іван Фізер народився у 1953 році на Закарпатті (с. Лопушанка). Формування його професійного світогляду відбулося в Ужгородському училищі прикладного мистецтва та Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Після навчання митець переїхав до Черкас, де протягом десятиліть працював над розбудовою місцевого мистецького середовища, очолюючи обласну організацію НСХУ та кафедру в Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького. Варто також підкреслити, що саме поєднання закарпатської та наддніпрянської традицій формувало його унікальний художній стиль.

Творчість І. Фізера характеризується надзвичайною жанровою широтою. У галузі сніцарства (різьблення по дереву) він створив унікальні іконостаси, що вирізняються філігранністю та відчуттям архітектоніки. Його скульптурні композиції («Господар гір», «Покіс», «Оранта») демонструють органічне поєднання реалізму з глибокою філософічністю та пластикою, притаманною закарпатській школі (Див. Рис. 1).

Особливої уваги заслуговує здатність автора до синтезу матеріалів, де тактильна природа дерева у скульптурі та фактурність полотна у живописі створюють єдиний візуальний наратив. Його роботи характеризуються архітектонічною чіткістю, де кожен елемент композиції підпорядкований загальній філософській ідеї неперервності буття.

Важливим етапом дослідження є графічний цикл митця («Шана предкам», «Родина», «Метаморфози сучасності») (Див. Рис. 2). Герої його творів — мешканці Карпат (бойки, лемки), зображені через призму «сумної ностальгії» за малою батьківщиною. Мистецтвознавці відзначають у цих роботах поєднання західноукраїнських та наддніпрянських візуальних традицій, що створює неповторний авторський стиль. Попри використання

елементів символізму та абстракції, сам автор визначав себе як традиціоналіста, який прагне «переосмислити явища та передати їх по-новому, осучаснено».

Окремої уваги заслуговує малярський доробок митця. У пейзажах Черкащини («Дніпро», «Вечір у степу») Фізер зафіксував красу природи Наддніпрянщини з щирим ліризмом, притаманним монументалісту (Див. Рис. 3). Його участь у зйомках фільму «Д'Артаньян та три мушкетери» як каскадера та майстра фехтування додає до його портрета рис людини «ренесансного» типу, чия енергія заповнювала весь навколишній простір.

Отже, творчість Івана Фізера є виразним прикладом актуалізації національної пам'яті через мистецтво. Його доробок не лише зберігає традицію, а й формує новий візуальний образ України, де минуле і сучасне перебувають у нерозривному зв'язку. Спадщина митця, яка налічує понад 1000 робіт, залишається фундаментальною школою для майбутніх поколінь українських художників.

Список використаних джерел:

1. Біографія та творчий шлях Івана Фізера. URL: https://muzey.ck.ua/untitled-3/
2. Художники Шевченкового краю І. Фізер. URL: https://svaliava.rayon.in.ua/news/613792-chim-zapamyatavsya-khudozhnik-zi-svalyavshchini-ivan-fizer-yakomu-zelenskiy-prisvoiv-zvannya-narodniy-khudozhnik-ukraini
3. Матеріали виставок та спогади сучасників про народного художника України Івана Фізера. URL: https://procherk.info/news/7-cherkassy/70431-vistavka-zhivopisu-zasluzhenogo-hudozhnika-ukrayini-ivana-fizera-vidkrilasja-v-cherkasah-foto

Солодовніков Ігор
завідувач відділу досліджень у сфері інформаційних технологій,
Черкаського науково-дослідного експертно-криміналістичного центру МВС України,
м. Черкаси
zaminy

ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ЧЕРКАЩИНИ 50-70 Р.Р. XX СТ. У ТВОРЧОСТІ СІЛЬСЬКОГО ФОТОХУДОЖНИКА ІВАНА ЛИТВИНА

Поява фотографії – визначна подія у розвитку світового суспільства. Завдяки значним відкриттям у сфері фізики, хімії, оптики та механіки вдалося винайти науковий фотографічний метод для фіксації подій реального світу. Найголовніші функції фотозображення – це інформативна, документальна та розповідна.

В Україні фотографія з'явилася приблизно в 40-х роках XIX ст., коли почали приїздити іноземні фотографи. У 1867 році в Києві відбулася перша фотовиставка. Вже наприкінці 90-х років відкрилися фотостудії професіоналів в Одесі, Харкові, Полтаві та інших великих містах. Лише у Києві до 1914 року працювало близько 70 комерційних фотографів. На початку XX ст. починається масштабний розвиток української фотографії. Окрім звичайної побутової зйомки портрету та пейзажу, з'явилися паростки документальної та наукової фотографії.

Прорив у розвитку фотографії – це поява перших портативних фотоапаратів, поява фотоплівки, ефективних джерел штучного освітлення, стрімкий розвиток промислового виробництва фототоварів, тощо. В цей час змінюється підхід до фотографування, на відміну від утилітарної (фіксації об'єктів і явищ), приходить естетична, художня функція, яка націлена на відтворення краси світу, здатна передавати почуття людей і навіть фотографа. Популярним різновидом фотопродукції стають листівки, з'являються фотозображення у газетах.

Золотий вік української фотографії припав на кінець XIX - початок XX ст. Це був час створення широкої мережі професійних фотоустанов, фотооб'єднань фотоаматорів, перших паростків фотожурналістики, підйому випуску фотолітератури, розгортання системи фотоосвіти, перших досліджень у галузі наукової фотографії, розширення виставкової діяльності, перших кроків фотовиробництва, створення системи фототоргівлі.

Українські фотографи відповідали світовому рівню, про що яскраво свідчать численні нагороди на європейських виставках. Киянин М.Петров та львів'янин Х. Миколяш, як кращі фотомайстри світу увійшли до «Світової історії фотографії», виданої у 1984 році в США.

У 1913 році О. Барнак – інженер-конструктор німецької фірми Е. Лейца – виготовив перший прототип малоформатного фотоапарата, названий згодом «Пра-Лейка». У 1925 році була виготовлена перша партія (1000 шт) малоформатних фотоапаратів «Leica I» з фокальним затвором, витягами від 1/20 до 1/500 с і об'єктивом «Ельмакс 3,5/50». Завдяки точності виготовлення, оригінального компонування ця камера відкрила новий етап у розвитку фотосправи. У 1934 році копію «Leica II» почали виробляти в Харкові на заводі імені Фелікса Едмундовича Дзержинського (згодом Харківський машинобудівний завод «ФЕД»). Після Другої світової війни технічна документація на фотоапарат передана на Красногорський механічний завод.

З 1948 року в Красногорську розпочато виробництво фотоапаратів - практично точної копії першого «ФЕДа». Перші Красногорські фотоапарати носили назву «ФЕД» з логотипом КМЗ, до 1949 року – «ФЕД», з 1950 року – «Зоркий». Саме модель фотоапарату «Зоркий» стає першим широко поширеним та популярним фотоапаратом, який відкрив нову епоху в історії фотографії.

Чому фотографія стає масштабно популярною? Мабуть, тому що кожна визначна подія швидко плине, перетворюється на минуле і зникає, стає історією, але факт подій залишається на фотозображенні. Матеріальний відбиток явища створений людиною на папері стає доступним кожному, а процес відтворення реального світу заворожує своєю магічністю та загадковістю. Велика популярність цього жанру пояснюється тим, що фотографія, як новий вид мистецтва починає приваблювати, зацікавлювати, викликати позитивні емоції та слугує документальним збереженням образів людей. Хвилюючі відчуття причетності до подій, відтворення незабутньої реальності – все це змушує людей знову і знову продовжувати знімати та отримувати від цього задоволення. Для вдалого вибору сюжету, фотограф обирає композиційний простір, ракурс зйомки, розставляє акценти, словом створює картину зображення.

У період 50-70 р.р. ХХ ст. майже у кожному селі з'являються фотографи-аматори, які створюють неповторні зображення. На своїх світлинах вони документально фіксують селянський побут, народні традиції, звичаї, матеріальну й духовну культуру в умовах політичних трансформацій, поєднаних з міською міщанською культурою. Це миті з повсякденного життя людей, які виокремлені з низки подій в суспільстві оком фотографа. Соціальні проблеми говорять за себе вустами фотографії. Фотографія входить у сільську культуру, стає її невід'ємною часткою, вона займає гідне місце серед основних видів українського народного мистецтва як народна ікона, народна картина, вишивка, гончарство, різьблення, художнє ткацтво, золотарство та інше. Досліджуючи українську сільську фотографію потрібно враховувати її жанрову специфіку.

Черкащина завжди славилася своїми митцями: письменниками, поетами, художниками, скульпторами – неординарними особистостями. Нещодавно, у 2017 році було знайдено фотоархів одного з представників української сільської фотографії – Литвина Івана Антоновича.

Литвин Іван Антонович народився 28 квітня 1924 року у селі Грушківка у сім'ї селянина. Закінчив 7-ми річну школу. У 1942 році під час Другої

світової війни був вивезений до Німеччини на сільськогосподарські роботи, перебував у нацистських концентраційних таборах. У 1945 році після звільнення американськими військами табору, повернувся у село. У 1947 році навчався у школі народного декоративно-прикладного мистецтва, яку заснував народний майстер Макар Муха (український художник, заслужений майстер народної творчості) у с. Михайлівці. Під час навчання засвоїв основи малюнка, живопису, композиції, скульптури, кераміки та декоративно-прикладного мистецтва. З 1946 по 1970 рік працював у селі на посаді бібліотекаря. Увесь час плідно займався фотографією Любив живопис, створював скульптурні композиції (обеліск у с. Грушківка, пам'ятник солдату у с. Косари). У 1962 році познайомився з поетом Василем Симоненком, з яким зав'язалися дружні стосунки. З 1970 року працював художником-оформлювачем у м. Кам'янці.

11 лютого 1987 року помер. Похований у рідному селі.

Іван Литвин мав талант не тільки до фотографування, а і до малювання, ліплення, декоративно-прикладного мистецтва, такі творчі люди є генераторами культурних і духовних цінностей українського народу.

Неймовірну спадщину своїх робіт залишив цей фотохудожник. (Знайдені негативи за допомогою відповідного обладнання переведено у цифровий формат типу JPEG). Збірка робіт фотомайстра є унікальною, не тільки за своїм змістом, а й за кількістю зроблених світлин. Важко на сьогоднішній день назвати ім'я українського сільського фотографа, який працював у період 50-70 років ХХ ст. на території Центральної України та створив більш як 5 000 фотозображень. До нас надійшла велика кількість давніх фотографій, які є неоціненним інформаційним джерелом для досліджень у різних галузях науки та культури.

Що ж відрізняє цього майстра від інших фотографів, які працювали в цей період? Важливим являється те, що сам автор був художником, мав початкову художню освіту, тому і рівень деяких його робіт високохудожній за змістом. Крім того, І.А. Литвин вмів бачити в те, чого не помічають інші. Це, звісно, художнє бачення реальної дійсності, однією із складових якої є творча уява, що викликає естетичні емоції у глядача, тому йдеться не просто про творче мислення, а й творчу фантазію. Його майстерність полягає у вмінні передавати за допомогою обмежених засобів та візуальних образів свої почуття, настрій та ділитися переживаннями.

Іноді у майстра виходить це підсвідомо, коли він вдало знаходить композицію, максимальну виразність, що розкриває зміст зображення та перетворює знімок у художній твір. А завдяки добротній конструкції камера «Зоркий-2» дала змогу отримувати якісні на той час знімки.

Пропонуючи різні інтерпретації, Іван Литвин дає можливість кожному глядачеві домислити сюжет по-своєму. При цьому глядач не втрачає інтересу в процесі «розгадування» прихованого змісту, де авторові вдається балансувати між надмірною простотою, на межі примітивності, і химерністю, яка майже незрозуміла. Слід відмітити, що його фотографії позитивно сприймаються на емоційному рівні, не залишають нас байдужими. Емоційне сприйняття, мабуть, найважливіше, воно виникає практично моментально, тому часто, навіть не вдивляючись в зображення, глядач формує попередню думку про нього. Критерії дуже прості: подобається - не подобається чи залишає байдужим. А ще фотохудожник вміло взаємодіє з моделлю, вдало обирає освітлення, правильний ракурс, позу, фон, майстерно компонує кадр у відповідному форматі.

Литвин І.А. працював у багатьох жанрах фотографії: портрет, автопортрет, вулична, архітектурна, весільна, документальна, пейзажна, побутова, жанрова та художня фотографія.

Особливе місце серед фотографій збірки займає тема весільних обрядів. Цікаві фотозображення оповідають про українські традиції: сватання, заручини, дівич-вечір, випікання короваю, викупу нареченої, покривання нареченої та весілля. Цю частину колекції можна вважати найвагомішою і найціннішою.

Обряд сватання представлений цікавою серією фотографій, які розповідають нам про українські традиції. Світлини демонструють неймовірно колоритні образи сватів, старостів, які запрошують, веселяться, жартують, співають пісні, танцюють, грають на музичних інструментах, домовляються про оглядини і заручини, обговорюють деталі весілля, частують, пригощають, носять хліб, беруть участь у щедрому застіллі. Цікаво виглядають заручини – обрядове закріплення згоди на шлюб. На фотозображеннях ми бачимо зустріч наречених, покладання ними рук на хліб, зустріч сватів з батьками нареченої, перев'язування старостів, дарування хустинок, полотна чи сорочок, урочисте батьківське благословення, поклоніння батькам, обмін подарунками, обдаровування наречених, обмін перснями, отримання атрибутів заручин: наречений - барвінкову квітку, наречена - червону стрічку чи квітку.

На світлинах відображено обряд дівич-вечора, який влаштовували напередодні весілля, як символ прощання з вільним дівочим життям. Ця низка робіт пов'язана з молодіжними вечорами, які проводилися окремо в оселях молодої та молодого. Тоді завивали соснове чи ялинкове деревце, яке молодий з друзями рубали у лісі. Гільце – символ незайманості, краси та молодості, символ світового дерева, що виявляє зв´язок із міфами про створення світу та збереження роду. Цей обряд старовинний, пов´язаний з язичницьким звичаєм вступати в шлюб із окремими деревами. Дівчата оздоблювали його стрічками, квітами та букетиками колосків, виготовлених під час барвінкових свят. Разом із цим виготовляли маленьку квітку або вінки на голови наречених, завивали барвінкові корони для нареченої-княгині, потім одягали вінки, розплітали косу, прикрашали молоду і молодого, посипали їх житом та йшли запрошувати рідню і сусідів на весілля.

Головним весільним хлібом був коровай, який виготовлявся з дотриманням певного сценарію, тому він присутній майже у всіх весільних фотозображеннях. Коровай пов'язували з обожнюванням сонця (він обов´язково повинен бути круглої форми), культом вогню та домашнього вогнища (печі, в якій він випікався), а також культами води. Бгання короваю - один із найпоширеніших весільних обрядів, який символізував освячення громадою новоствореної родини. Українці пекли багато видів весільного хліба: коровай, дивень, теремок, гільце, лежень, полюбовники, шишки, гуски, калачики, кожен з яких виконував специфічну обрядову функцію. Кожен із весільних хлібів мав своє призначення: з паляницею йшли свататися, з шишками та калачем запрошували на весілля, голубки та гуски дарували коровайницям. Коровай - окраса весільного столу як символ достатку й щастя, а наприкінці весілля його розподіляли між усіма присутніми.

Не менш захоплюючими виглядають світлини весільних торгів з викупу нареченої, ритуали розподілу весільного хліба, покривання нареченої. Важливим являється те, що ці обряди мають невеликі регіональні відмінності, притаманні певній місцевості, зміст яких зберігся на світлинах.

Художник передав особливу атмосферу духовності нашого народу у своїй серії фотографій присвячених зимовим святам. Це особливий період пов'язаний із традиціями землеробства та вшанування померлих. Українці колядували, щедрували, співали ритуальних пісень-побажань господарям осель та їхнім родинам.

Одне з найголовніших місць у своїй творчості майстер відводить саме зображенню людини. Надзвичайно вагомою і цікавою є збірка фотопортретів. Це індивідуальні та групові фотопортрети селян, фотографії родин, дітей, а також окремі сцени з сільського життя, де портретне зображення посідає головну роль. Не залишає байдужою серія портретів ветеранів Другої світової війни, яка вражає своєю художньою глибиною. Це напружені психологічні образи людей, які пройшли війну, тяжкий життєвий шлях. Зокрема слід відмітити портрети розвідника Арсенія Глигала, офіцера-артилериста Миколи Пономаренка, військового фельдшера Марії Пономаренко.

Приваблюють портрети дітей, які Іван Литвин виконав з великою любов'ю, де кожен дитячий образ виглядає по-своєму, цікаво та неповторно. Це портрети дівчат в українському вбранні: портрет Катерини, портрет Ольги, Наталки, Олени та інші.

Фотографії побутового жанру дають уяву про життя селян у далекі 50-70 роки: це і праця на полі під час сільськогосподарських робіт, на току, на тваринницькому комплексі, виступи народних самодіяльних колективів, шкільне життя, спортивні змагання, проводи в армію, різноманітні гулянки, відзначення святкових подій, культурне життя, пов'язане з переглядом кінофільмів, відвідуванням бібліотек, проведенням мітингів, парадів, поховань, поминок та інше. У документальній зйомці фотомайстер досягає найвищої майстерності. Загострене відчуття динамічної зміни явищ, вміння зафіксувати головне, композиційна досконалість у поєднанні з психологічною напругою роблять ці сюжети неймовірними за змістом.

Відкрита фотографічна спадщина Івана Литвина є надбанням художньої культури нашої держави, її народу. Фотолітопис відкриває втрачену сторінку з життя українського осередку Центральної України та документально засвідчує, що сільська фотографія – це частина української традиційної культури. Він позначений жанровим розмаїттям, багатством сюжетів, мистецьким баченням автора та індивідуальними технологіями виготовлення фотозображень.

Список використаних джерел:

1. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – І пол. ХХ ст.) / І. Б. Грушицька // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. - 2014. - Вип. 41. - С. 285-291. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2014_41_53 (дата звернення: 20.04.2026).

2. «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця 19-20 ст.» / М. П. Бабак, О. С. Найден, В. К. Борисенко, М. В. Борисенко, М. Б. Сідлін, Ю. Г. Легенький, Ю. П. Присяжнюк, В. В. Ганєчко. 2014. – 720 с.
3. Золотий вік української фотографії Олександр ТРАЧУН, історик вітчизняної та зарубіжної фотографії. Перше екскурсійне бюро. URL: http://primetour.ua/uk/company/articles/1.html (дата звернення 16.01.2020).

Соловей Владислав
студент 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси
zaminy

АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІ ПРАКТИКИ: РОЛЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА У ПОДОЛАННІ КОЛЕКТИВНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ТРАВМИ

Сучасний світ характеризується значною кількістю кризових явищ, серед яких війни, вимушена міграція, соціально-економічна нестабільність та інші форми суспільних потрясінь. Такі процеси суттєво впливають на психоемоційний стан людини, спричиняючи формування як індивідуальних, так і колективних травм. У зв'язку з цим особливої актуальності набуває проблема пошуку ефективних способів психологічного відновлення та емоційної підтримки людини. Одним із таких способів є арт-терапія, яка поєднує психологічні практики та можливості сучасного мистецтва.

Сучасне мистецтво відіграє важливу роль у процесах осмислення та подолання травматичного досвіду, оскільки характеризується свободою форм, відкритістю до експерименту та орієнтацією на актуальні соціальні теми. Художні практики дедалі частіше звертаються до проблем війни, втрати, пам'яті, ідентичності та внутрішніх переживань людини. Завдяки цьому мистецтво стає не лише способом самовираження, а й засобом психологічної підтримки та переосмислення складного життєвого досвіду. Через творчість людина отримує можливість безпечно виражати власні емоції, працювати зі страхами та внутрішньою напругою, а також відновлювати емоційну рівновагу.

Індивідуальна травма виникає внаслідок особистого переживання сильного психологічного потрясіння або тривалого стресового впливу. Вона проявляється у змінах емоційного стану, поведінки, сприйняття

світу та взаємодії з іншими людьми. Колективна травма формується на рівні суспільства або окремої спільноти в результаті масштабних історичних подій — воєн, катастроф чи соціальних криз — і закріплюється у спільній пам'яті, культурних наративах та колективній ідентичності. Розмежування цих понять є важливим для розуміння того, як мистецтво та арт-терапевтичні практики впливають на процеси переживання та подолання травми як на особистісному, так і на суспільному рівнях.

Термін «арт-терапія» виник у професійному середовищі психологів у середині XX століття та означає використання мистецтва як засобу психологічної допомоги й емоційного зцілення. Основою арт-терапії є творчий процес, який дозволяє людині виражати почуття та переживання через художні образи, символи, рухи або звуки. Одним із найпоширеніших напрямів є образотворча арт-терапія, що включає малювання, живопис, графіку, ліплення та колаж. Вона допомагає людині передавати внутрішні переживання без необхідності їх вербалізації.

Музикотерапія використовує музику як засіб впливу на емоційний стан і може включати слухання музичних творів, спів або гру на інструментах. Драматерапія базується на театральній діяльності та рольових іграх, що дає можливість проживати й переосмислювати внутрішні конфлікти через художні образи. Танцювально-рухова терапія сприяє зниженню емоційної напруги та відновленню контакту з власним тілом через рух і танець. Також важливими напрямами є казкотерапія, пісочна терапія та фототерапія, які дозволяють працювати з підсвідомими переживаннями й травматичним досвідом у безпечній творчій формі.

Особливе значення арт-терапія має в умовах воєнних конфліктів та суспільних криз. Творчі практики допомагають людині відновити внутрішні ресурси, знизити рівень тривожності та знайти нові способи самовираження. Водночас сучасне мистецтво стає інструментом колективного осмислення травматичних подій, формування спільної пам'яті та соціальної підтримки. Художні виставки, перформанси, мурали, документальні мистецькі проєкти та інші форми сучасного мистецтва дають можливість суспільству проговорити складний досвід і сприяють емоційному згуртуванню людей.

Отже, сучасне мистецтво та арт-терапевтичні практики є важливими засобами подолання індивідуальної й колективної травми. Вони створюють умови для безпечного вираження емоцій, осмислення травматичного досвіду та поступового психологічного відновлення. Поєднання мистецтва і терапевтичних підходів сприяє не лише емоційному зціленню людини, а й формуванню більш стійкого соціального та культурного середовища.

Список використаних джерел:

1. Пилипенко О. М. Арт-терапія: теорія і практика. Київ: Каравела, 2018. 304 с.
2. Титаренко Т. М. Психологія життєвої кризи. Київ: Либідь, 2010. С. 112–145.
3. Савчин М. В. Психологія особистості. Київ: Академвидав, 2013. С. 214–236.
4. Вознесенська О., Сидоркіна М. Арт-терапія у подоланні психічної травми. Київ, 2016. С. 45–78.

Тарасенко Анна
ORCID: 0009-0002-5946-3379
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МОНУМЕНТАЛЬНЕ ПАННО «ПТАХ» У ГЕЛЬМЯЗЕВІ: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ

Мозаїка «Птах» — монументальне декоративне панно створене подружжям художників-шістдесятників Аллою Горською та Віктором Зарецьким у 1970 році. Розміщена в селі Гельмязів Золотоніського району Черкаської області, на фронтоні їдальні «Супій». Особливе значення мозаїки полягає в тому, що це остання завершена робота Алли Горської перед її загадковою і трагічною загибеллю і один з небагатьох її монументальних творів, що збереглися до сьогодні. Олексій Зарецький, дослідник творчості своїх батьків, описує мозаїку так: «Птах у Гельм'язеві — мудрий птах, він склав крила, з розумними очима, який приносить добро, і мабуть заважав темним силам» [1].

Роботу над мозаїкою розпочали влітку 1970-го року, в умовах дуже обмежених ресурсів. Тоді Андрію Сакуну, директору комбінату громадського харчування відповідального за їдальню, не виділили жодного фінансування на оздоблення приміщення. За деякими джерелами художники отримали за роботу від 100 до 300 карбованців, але скоріше за все директор не мав змоги розрахуватись з ними грошима. Точно відомо, що їм віддячили великою кількістю овочів та фруктів, які пізніше Алла Горська роздала сім'ям шістдесятників, що були ув'язнені за свою позицію. Матеріалів для роботи не вистачало, митцям доводилося імпровізувати. Колеги-художники надавали матеріали безкоштовно, «по-дружньому». Цікаво, що дзьоб птаха був зроблений з битих тарілок, які довелося брати зі складу приміщення.

Період створення мозаїки переплівся з непростим етапом життя Алли Горської. Вона перебувала під постійним наглядом радянських служб через свою активну діяльність в русі шістдесятників. Вона була правозахисницею, підписувала протести проти арештів інтелігенції, брала участь у відкритті поховань жертв сталінських репресій у Биківні. Художниця перетворила своє мистецтво на інструмент спротиву радянській ідеології, використовуючи національну символіку та монументальне мистецтво як спосіб чинити опір. [2]

«Птах» — великомасштабне панно, що привертає увагу глядача своєю яскравістю і динамічністю. Центральною фігурою композиції є великий стилізований птах, що займає всю площину фронтону їдальні. Форма подана декоративно, з великих геометризованих площин. Мозаїка виконана зі смальти, витривалого матеріалу, що і надає їй особливої насиченості і довговічності. Композиція розташована не лише на фронтоні а й на колонах будівлі, також її частиною є сама назва їдальни, що й слугує нагадуванням про це місце. Окрім мозаїки художники виконали розписи на стінах всередині приміщення, які зберегти не вдалося, сьогодні їх можна побачити лише на фотографіях. Загалом мозаїка справляє враження масштабного і насиченого кольорами образу, а в контексті творчості Алли Горської зображеного птаха можна трактувати як символ справжньої мудрості і внутрішньої свободи людини. В історичному контексті — як відображення ідей шістдесятництва, прагнення до збереження української культури і сили духу.

В наш час мозаїка опинилася під загрозою знищення. Місцеві активісти збирають підписи задля внесення мозаїки і приміщення колишньої

їдальні до переліку об'єктів культурної спадщини, а також домогтися реставраційних робіт для обох об'єктів з метою недопущення їх пошкодження і знищення. Міністерство культури України підготувало проект постанови щодо занесення панно і будівлі в Державний реєстр нерухомих пам'яток України, наразі це єдиний об'єкт в Черкаській області, що перебуває під охороною. [3]

На жаль такі роботи Горської як «Боривітер» та «Дерево життя» були знищені окупантами під час повномасштабного вторгнення. Саме тому збереження мозаїки є надзвичайно важливим для Черкащини, адже це не тільки остання спільна робота Алли Горської та Віктора Зарецького, а й один з тих витворів мистецтва, які ще можна зберегти, як важливу культурну пам'ятку і спадщину шістдесятників, що боролися за відродження української культури.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Зарецький Олексій. Мій 1970 рік. Українська культура. 2004. №2-3, С. 10.
2. Остання мозаїка Алли Горської на Черкащині: як шістдесятники створювали «Птаха». 18000: веб-сайт. URL: https://18000.com.ua/strichka-novin/ostannya-mozayika-alli-gorskoyi-na-cherkashhini-yak-shistdesyatniki-stvoryuvali-ptaxa-foto/ ()
3. Мозаїку «Птаха» Горської-Зарецького на Черкащині внесуть до Держреєстру нерухомих пам'яток — Мінкультури. Interfax-Україна: веб-сайт. URL: https://interfax.com.ua/news/culture/1153855.html ()

Тищенко Людмила

студентка 3-го курсу спеціальності 023,

кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Переосмислення монументальної мозаїки у творчості Алли Горської є актуальним у контексті дослідження українського мистецтва XX століття,

що виступає важливим чинником формування національної художньої традиції та культурної ідентичності. Особливого значення набуває аналіз її творчості як явища, що поєднує народні традиції з модерністськими тенденціями.

Як зазначає Галина Скляренко, «мистецтво шістдесятників характеризується прагненням до узагальнення форми та символізації образу» [1, с. 214], що зумовлює актуальність дослідження, оскільки дозволяє розглядати творчість Алли Горської як важливий етап трансформації художньої мови українського монументального мистецтва в напрямі синтезу традиції та модернізму.

Метою дослідження є виявлення художньо-стилістичних особливостей мозаїк Алли Горської та визначення можливостей їх сучасної інтерпретації. Творчість художниці характеризується синтезом декоративності, площинності та символізму, що проявляється в узагальненні форм, чіткій композиції та активному використанні кольору як засобу художньої виразності. За твердженням Володимиар Афанасьєва, «монументальне мистецтво тяжіє до площинного трактування форми та декоративної узагальненості» [2, с. 98], що чітко простежується у мозаїках Алли Горської.

У творчості Алла Горська монументальне мистецтво посідає особливе місце, оскільки саме в мозаїках найповніше виявилися її художні принципи. Працюючи в різних містах України, художниця створювала твори, інтегровані в архітектурне середовище, що визначало їхню масштабність і узагальненість образної мови. Її звернення до монументальної форми було логічним продовженням живописної практики, що зумовило збереження площинності, декоративності та активної ролі кольору.

Наприклад, мозаїки «Дерево життя» та «Борівітер» Алли Горської, які розташовані в місті Маріуполь в ресторані «Україна». 2022 року обидва панно було зруйновані внаслідок обстрілів російськими військами. Вони були створені у 1960-х роках у співавторстві з іншими художниками-монументалістами та є частиною художнього оформлення громадського простору. До групи художників входили Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксій, Григорій Пришедько, Василь Прахнін та Надія Світлична. У творі «Дерево життя» реалізовано архетипний образ, який символізує безперервність буття та зв'язок поколінь. Як підкреслює Галина Скляренко, «образ дерева життя є універсальним символом світобудови» [1, с. 219]. У цьому образі відчувається певна усталеність, у той час як у

мозаїці «Боривітер» домінує динамічна композиція, побудована на діагоналях, що створює відчуття руху та енергії, адже «композиція у монументальному мистецтві має формувати цілісний образ через ритм і рух» [1, с. 223]. Колористика творів базується на контрастах локальних кольорів, що підсилює їх декоративність і символічне звучання, при цьому колір виконує не лише естетичну, але й ідейну функцію [2, с. 105].

Отже ключовими принципами творчості Алли Горської є площинність, декоративність, символічність і контрастна колористика, які залишаються актуальними та можуть бути використані в сучасному образотворчому мистецтві.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Скляренко Г. Українське мистецтво XX століття. Київ: Либідь, 2007. 320 с.
2. Афанасьєв В. Монументальне мистецтво України. Київ: Мистецтво, 1980. 150 с.
3. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. 1048 с.
4. Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: Наукова думка.
5. Енциклопедія сучасної України / редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський та ін. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2025.

Тищенко Людмила

студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ВІЗУАЛЬНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ: ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ ПЕРЕВАЛЬСЬКОГО

Графіка XX століття постає як автономний і концептуально насичений вид образотворчого мистецтва, що характеризується активним пошуком нових форм художньої виразності, переосмисленням традицій та утвердженням національної ідентичності. У цьому контексті творчість Василь

Перевальський займає визначне місце як приклад органічного синтезу академічної школи та народної художньої традиції.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого аналізу графічної спадщини митця в аспекті формування візуального канону української книжкової ілюстрації та станкової графіки другої половини ХХ століття. Метою є виявлення художньо-образної системи творів Перевальського та визначення їхньої ролі у формуванні національної стилістики.

Творчість художника формувалася під впливом української академічної графічної школи, однак набула виразно індивідуального характеру. В основі його художнього мислення лежить принцип інтерпретації літературного та фольклорного тексту засобами графіки. Як слушно зазначається в мистецтвознавчих дослідженнях, «книжкова ілюстрація виступає як форма візуального коментаря, що поглиблює семантичний рівень літературного твору».

Особливо показовими є ілюстрації до циклу «Козацькі пісні», у яких художник формує узагальнений образ козака як носія історичної пам'яті та національного духу. Композиційна структура цих творів базується на принципах ритмічної організації площини: фігури вписані в чітко структурований простір, де домінує лінійна пластика. Контраст чорного і білого підсилює драматизм сцен, а декоративна стилізація надає образам символічного звучання.

У серії ілюстрацій до творів Тараса Шевченка художник демонструє інший тип образного мислення — більш психологізований і експресивний. Тут спостерігається ускладнення композиції, насичення простору деталями, що створює ефект внутрішньої напруги. Лінія стає не лише конструктивним, а й емоційно виразним елементом, що передає стан персонажів і драматургію сюжету. Візуальний ряд у цих роботах функціонує як своєрідний пластичний еквівалент поетичного тексту.

Важливим напрямом творчості митця є екслібриси — малі графічні форми, що поєднують декоративність і символічну насиченість. У цих роботах Перевальський досягає високого рівня узагальнення: складні смислові структури передаються через лаконічні композиції. Орнаментальні елементи, алегоричні образи та шрифтові рішення формують цілісну знакову систему, що відповідає функції екслібриса як маркера культурної ідентичності власника книги.

Особливе місце у творчості художника посідає ліногравюра як провідна техніка. Ліногравюра належить до технік високого друку і передбачає створення зображення шляхом вирізання малюнка на поверхні лінолеуму. Її специфіка полягає у виразній контрастності, площинності та чіткості силуету. У творчості Перевальського ця техніка набуває особливої художньої виразності: лінія варіюється від тонкої до масивної, створюючи складну ритмічну структуру, а співвідношення чорного і білого формує глибину простору без використання тональних переходів. Таким чином, художник максимально використовує потенціал матеріалу для досягнення узагальненого, символічного образу.

Стиль Перевальського характеризується синтезом фольклорної образності та професійної графічної культури. Його твори відзначаються метафоричністю, декоративною узагальненістю та водночас глибокою емоційною насиченістю. Важливо підкреслити, що звернення до народної традиції не має характеру стилізації у вузькому сенсі, а виступає як спосіб концептуального осмислення національної культури. Отже, графічна спадщина Василя Перевальського є вагомим внеском у розвиток українського образотворчого мистецтва. Його творчість демонструє високий рівень професійної майстерності, цілісність художнього мислення та здатність до синтезу традиції й індивідуального стилю. У ширшому культурному контексті вона постає як важливий чинник формування національної візуальної ідентичності та утвердження української графіки на світовому мистецькому рівні.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Історія українського мистецтва : у 5 т. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. 1087 с.
2. Лагутенко О. Українська графіка XX століття. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
3. Афанасьєв В. Українське образотворче мистецтво. Київ: Мистецтво, 2008.
4. Каталоги виставок Василь Перевальський. Київ, 2010–2020. кількість сторінок залежить від окремого каталогу.
5. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть: еволюція образної системи. Київ, 1982. 330 с.

Ульяницька Дар'я
ORCID: 0009-0003-3701-0990
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МОЗАЇКА <<БОРИВІТЕР>> ЯК ОБ'ЄКТ ПАМ'ЯТІ

Досліджуючи творчість художників-монументалістів другої половини XX століття, неможливо оминути аналіз постаті Алли Горської (1929–1970), адже вона задала певний вектор розвитку пластичності в монументальному мистецтві та детермінувала відхід від нормативів радянського академізму.

Особистість художниці є багатогранною, саме тому вона символізувала "ідейний хребет" українського шістдесятництва в 1960–70-х. Її значення полягає в рішучому відокремленні канонів радянського соцреалізму та повернення до українського народного мистецтва й бойчукізму.

Упродовж життя мисткиня створила чимало композицій в техніці мозаїки. У 1967 р. А.Горська разом з колективом (Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Борис Плаксій, Григорій Пришедько, Василь Прахнін та Надія Світлична) працювали в Маріуполі. У тогочасному ресторані «Україна» створили два мозаїчних панно:"Дерево життя" (35 м2) та "Боривітер" (18 м2).

Креативна спілка створила унікальний приклад спільної праці, де кожен митець мав змогу долучитися до загальної мети, проте А. Горська все ще лишалась головним "ідейним наставником" композиційної структури. Мистецький шлях був насичений постійними пошуками, але вона змогла досягти успіху,створюючи альтернативні тенденції для того часу. У технічному аспекті, сміливо комбінувала різні матеріали та фактури (смальту, кольорове скло, сталь, керамічну плитку). Комбінуючи різноманітні техніки, матеріали та фактури, А. Горська прагнула насамперед досягти потужного емоційного впливу на аудиторію.

В основі панно "Боривітер" поєднаний образ могутнього птаха, який летить назустріч небесному вихору. Цей образ є втіленням метафори самого покоління митців–шістдесятників, яке було змушене творити на противагу ідеологічного тиску, зберігаючи внутрішню свободу та вірність

власним переконанням всупереч радянської цензури. Візуальна мова, побудована на динамічних лініях, гострих кутах та експресивному поєднанні різних фактур та матеріалів, що втілює ідею нестримної життєвої енергії та творчого прориву. Переосмислення Горської елементів традицій народного мистецтва крізь призму сучасного модернізму, перетворює цей мистецький об'єкт на символ відродження української нації.

Руйнація мозаїки "Боривітер" та "Дерево життя" стала однією з найбільш болісних культурних втрат міста Маріуполь, перетворивши мистецький об'єкт на символ трагедії покоління. Для мешканців міста ця мозаїчна панно було зразком модернізму в промисловому центрі та свідчила про приналежність до українського культурного простору. Окремої уваги у контексті збереження спадщини художниці заслуговує феномен громадянської рефлексії на втрату арт-об'єкту. Важливим етапом у відтворенні цього твору мистецтва стала діяльність волонтерської ініціативи "Затирка": до відтворення долучились 15 художників-монументалістів і дослідників на чолі з Оленою Зарецькою, онукою Алли Горської. Робота повністю повторює оригінальну мозаїку в Маріуполі, яка була сильно пошкоджена під час повномасштабного вторгнення. Панно зібрали з понад 700 кг матеріалів, які шукали по всій Україні й за кордоном. Особливе місце займає стара радянська смальта, яку команда віднайшла на залишках складів, а також спеціально виготовлена нова смальта — імітація за зразками 1960-х.

Дослідження творчості Алли Горської та історію мозаїчного панно "Боривітер" дає можливість зробити наступні висновки:

Створений у 1967 році монументальний твір постає як маніфест супротиву радянського режиму. Процес відтворення мозаїки довів, що пам'ять про національну культуру є динамічною структурою, яка здатна до самовідновлення через зусилля сучасного покоління. Саме тяглість мистецької енергії та вірність творчим ідеалам попередників виступають фундаментом для утвердження самостійності й головною запорукою збереження нашої культурної суб'єктності.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Петрів О.В. Українське мистецьке дисидентство в екзистенційному вимірі життя і творчості Алли Горської. Наук. стаття Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені І. Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 8. С.124
2. Маяка А. Особистість, суспільство, держава: проблеми минулого і сьогодення. Життя та творчість Алли Горської. Наук. стаття Сумського держ. ун-ту. 2016. Вип.2. С. 101-103.
3. Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог : матеріали Всеукр. наук.конф. з міжн. участю. Київ. НАКККіМ, 2025. С.371.

Фаєнко Юлія
студентка 3-го курсу спеціальності 014.12,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ГРАФІЧНІ ІЛЮСТРАЦІЇ ДМИТРА КРИШОВСЬКОГО, ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У сучасному мистецтві все частіше звертають увагу на те, як через зображення передається національна ідентичність. Це особливо важливо в умовах глобалізації, коли культури активно взаємодіють між собою, і постає питання збереження власних традицій та особливостей. Графічні ілюстрації є одним із ефективних способів передати національний характер, символіку та світогляд. У цьому контексті творчість Дмитра Кришовського викликає інтерес, адже в його роботах поєднуються сучасні художні прийоми та українські мотиви.

Метою дослідження є проаналізувати графічні ілюстрації Дмитра Кришовського та з'ясувати, як саме в них проявляється національна ідентичність.

Дмитро Кришовський народився у 1988 році в місті Корсунь-Шевченківський. Його дитинство та юність пройшли у звичайному міському середовищі Черкас, яке, за словами самого митця, було наповнене типовими для пострадянського простору деталями: панельною забудовою, атмосферою під'їздів. Саме це середовище значною мірою повпливало на формування його художнього бачення.

Цікавість до мистецтва винила у шкільні роки, під впливом розвитку вуличного арту, який став популярним на початку 2000-х років.

У період з 2003 по 2007 рік Кришовський навчався у Черкаському державному бізнес-коледжі, де здобув освіту у сфері графічного дизайну. У

2010 році він закінчив Національну академію керівних кадрів культури і мистецтв у Києві, після чого залишився працювати у столиці [1].

Техніка, яку використовує художник базується на використанні тонкої лінії та щільної штриховки. Завдяки цьому художник досягає ефекту об'ємності та фактурності, навіть без активного використання кольору. У роботах використовуються графічні матеріали — туш, лайнер. Композиційно роботи часто будуються за принципом центрального розміщення. Фігура або об'єкт розміщений переважно по центру. Також помітна симетрія або умовна врівноваженість елементів, що надає роботам відчуття статичності, велика кількість дрібних деталей створює динаміку і змушує глядача уважно розглядати зображення.

Як зазначає організатор виставки та засновник арт-галереї «Склад №5» Олександр Чорновол: «тонка деталізована графіка пронизана надією і сподіваннями, сумним гумором та іронією — це реакція на останні події у житті кожного українця. Творчість Дмитра давно оцінили у мистецьких колах столиці й за кордоном...» [2].

Образна система творів Дмитра Кришовського тісно пов'язана з українською культурою та національною символікою. У його роботах простежується архетипні образи, зокрема українська вишивка, жіночі постаті, які можна інтерпретувати як уособлення берегині — традиційного символу захисту, родинного тепла та збереження культурної пам'яті.

Ще одним аспектом є вплив сучасних історичних подій, зокрема українсько-російської війни, на творчість митця. У пізніших роботах з'являються мотиви руйнування. Художник починає поєднувати традиційні символи з елементами військової тематики.

У графічних ілюстраціях Дмитра Кришовського національна ідентичність розкривається через систему символів, образів і деталей (Див. Рис.1) демонструє звернення до традиційного українського побуту. Центральний образ фігури, що нагадує ляльку-мотанку, є важливим символом української культури, який уособлює захист, пам'ять роду та зв'язок поколінь. Важливу роль мають деталі — текстильні об'єкти з елементами вишивки,. Ці елементи символізують культурну спадщину.

Рис. 2. Д. Кришовський "Очікування" 2022 р. Рис. 2. Д. Кришовський "Вистоїмо" 2022 р.

Однак на відміну від попередньої роботи, образ ляльок-мотанок в національному української вбранні поміщено в контекст руйнування: зображені пошкоджені будівлі, автомобілі, військова техніка (Див. Рис. 2).

Це створює пряму відсилку до сучасної українсько-російської війни. Важливим є композиційний прийом: численні деталі — архітектура, фігури, об'єкти — об'єднуються в єдину узагальнену форму, яка нагадує тризуб, державний герб України. Ілюстрація показує фрагменти реальності війни, це підсилює ідею незламності української ідентичності навіть в умовах руйнування.

Графічні ілюстрації Дмитра Кришовського є виразним прикладом осмислення національної ідентичності засобами сучасного мистецтва. У його роботах поєднуються традиційні українські символи. Значну роль має вплив українсько-російської війни, що зумовлює появу у творах мотивів руйнування та військової атрибутики. Поєднання цих елементів із національною символікою формує новий візуальний образ української ідентичності, що не лише зберігає традицію, а й перебуває у стані боротьби.

Таким чином, творчість Дмитра Кришовського демонструє, що графічна ілюстрація може бути не лише засобом художнього вираження, а й потужним інструментом актуалізації культурної пам'яті та національної свідомості.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Бібліографія та вплив на творчість Д. Кришовського URL: https://uart.gallery/ua/catalog/dmytro-krishovsky-ua/?srsltidÂfmBOopKcJtkrHHiwjKvFsmj8475rrEUnvq2I2pbW408C4fciSgS2tiy
2. Калюжна С., Костюк К. У Черкасах покажуть графіку з російським кораблем, яку підписав Залужний. Суспільне Черкаси. 2022. 21 вересня. - URL: https://suspilne.media/cherkasy/283991-u-cerkasah-pokazut-grafiku-z-rosijskim-korablem-aku-pidpisav-zaluznij/

Фізер Іван

художник-кераміст, член Національної спілки художників України,

викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

ЕВОЛЮЦІЯ ЗООМОРФНОЇ КЕРАМІКИ УКРАЇНИ: ВІД АРХЕОЛОГІЧНИХ ПЛАСТІВ ДО ЖИВОЇ ГОНЧАРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Зооморфна кераміка як явище українського мистецтва є предметом комплексного мистецтвознавчого аналізу. Вивчення її проблематики відбувається у межах досліджень декоративного мистецтва Т. Кара-Васильєвої, Л. Жоголь, Г. Попової та ін. Процеси еволюції кераміки розкрито у працях Т. Кара-Васильєвої, О. Пошивайла, І. Пошивайла, Г. Стельмащука, безпосередньо зооморфної кераміки – Г. Івашків.

Актуальність дослідження полягає у комплексному розгляді зооморфної кераміки як безперервного культурного явища українського мистецтва, що формувалося на перетині археологічних традицій, етнографічного матеріалу та сучасної авторської керамічної практики. На відміну від поширеного фрагментарного підходу, де зооморфна пластика розглядається або як археологічний артефакт, або як елемент народного гончарства, у даному дослідженні вона осмислюється як цілісна еволюційна система образів, функцій і технологій.

Особливу увагу приділено не лише формально-стилістичному аналізу виробів, але й їхній технологічній природі, семантиці образу тварини та трансформації функцій — від ритуально-магічних до декоративно-естетичних і експериментально-арт-об'єктів. Такий підхід дозволяє розглядати зооморфну кераміку як динамічний процес, у якому традиція не переривається, а постійно переосмислюється.

Зооморфні форми в кераміці є одним із найдавніших проявів образного мислення людини. В українському контексті вони простежуються ще з часів неолітичних культур, зокрема трипільської цивілізації, де керамічні вироби часто поєднували утилітарну функцію з сакральною символікою [3].

Тваринні образи в цей період не були випадковими декоративними елементами. Вони виступали носіями космологічних уявлень, маркерами родових тотемів і посередниками між людиною та природним світом. Найбільш характерними є стилізовані роги, пташині форми посудин, антропо-зооморфні гібриди, що вказують на синкретичний характер мислення.

З погляду сучасного кераміста, важливо відзначити, що навіть ранні форми демонструють глибоке розуміння пластики матеріалу. Глина використовується не лише як технічна основа, а як носій образу, що формується через ритм, об'єм і рельєф.

У традиційному українському гончарстві зооморфна тематика набуває нового функціонального та стилістичного виміру. Якщо в археологічних культурах домінувала сакральна функція, то в народному мистецтві відбувається поступовий перехід до декоративно-ігрової та побутової ролі.

Окреме місце займають іграшки-свищики у вигляді птахів, коників, баранів, які поєднують утилітарність (музичний інструмент, дитяча іграшка) та символічність. У таких виробах зберігається архаїчна пластична мова, але вона трансформується відповідно до нових соціальних функцій.

Регіональні школи гончарства – Опішня, Косів, Поділля – формують різні підходи до зооморфного образу. В Опішні переважає узагальнена декоративність і яскрава мальовка, у Косові – експресивна різьблена пластика та орнаментальне перевантаження, тоді як подільська традиція тяжіє до більш стриманих форм і лаконічності.

З позиції практики важливо, що традиційні технології ліплення та декорування зооморфних форм передаються не як жорсткий канон, а як відкрита система, яка допускає варіативність і авторське переосмислення.

Одним із ключових факторів еволюції зооморфної кераміки є технологія. Ручне ліплення, гончарне коло, моделювання деталей та способи випалу безпосередньо впливають на характер образу тварини.

У ранніх формах переважає ручна ліпка, що забезпечує пластичну свободу і наближеність до скульптурного мислення. З появою гончарного кола відбувається стандартизація форми, однак зооморфні елементи залишаються сферою ручної модифікації, де майстерність гончаря проявляється найбільш виразно.

Сучасна керамічна практика розширює технологічні межі: використання шамоту, комбінованих мас, альтернативних технік випалу (рак, дров'яний випал, обварювання) повертає інтерес до фактури та випадковості як художнього чинника. Це створює новий рівень взаємодії між задумом і матеріалом, де форма тварини часто виникає як результат діалогу з глиною, а не лише як заздалегідь визначений образ.

У сучасному мистецтві зооморфна кераміка виходить за межі функціональності та декоративності, перетворюючись на самостійний художній вислів. Авторська кераміка використовує образ тварини як метафору, символ, іноді як засіб концептуального висловлювання.

Відбувається свідоме зміщення акценту з ілюстративності на пластичну ідею. Тварина може бути зведена до мінімалістичного знаку або, навпаки, гіперболізована до експресивної форми. Це дозволяє розглядати сучасну зооморфну кераміку як частину ширшого контексту contemporary art. Практичний досвід роботи з глиною показує, що саме зооморфні форми залишаються найбільш гнучкими для експерименту. Вони дозволяють поєднувати архаїчні коди з сучасною пластичною мовою, не втрачаючи зв'язку з традицією.

Висновки. Комплексний аналіз зооморфної кераміки демонструє її безперервність у культурному розвитку України. Від архетипічних образів трипільської культури до сучасної авторської кераміки простежується не розрив, а трансформація образної системи.

Археологія, етнографія та сучасна практика утворюють єдине поле дослідження. Такий підхід дозволяє не лише описати історичну еволюцію, але й зрозуміти внутрішню логіку розвитку форми, технології та символіки.

Список використаних джерел:

1. Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ: Мистецтво, 1974. 192 с.
2. Івашків Г. Типологія і художні особливості зооморфних керамічних виробів XIX початку XXI століть. Народознавчі зошити. 2019. №1 (145). С. 236-252
3. Енциклопедія Трипільської цивілізації. Київ 2004. Т.1. Кн.1. 703 с.; Т. 2. 654 с.
4. Кара-Васильєва Т. Художня кераміка. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках великого стилю. К.: Либідь. 2005. С.123 – 128.
5. Лащук Ю.П. Кераміка. Історія українського мистецтва: в 6-ти т. Київ: Головна ред. укр. рад. енциклопедії, 1970. Т. IV. Кн. 2. С. 340-350.
6. Кераміка України. Довідково-іміджеве видання. К. Видавництво Серба М.А. ТОВ «Видавничий центр «Логос Україна», 2009. 176с.
7. Пошивайло І. Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти. Опішне: Українське Народознавство, 2000. 432с.
8. Радько С. Гряде ІІІ національний стиль. Український керамологічний журнал, 1-4 (15-18), 2005, вид-во «Українське народознавство» Національного музею-заповідника українського мистецтва в Опішному: Опішня, 2005. 336с.

Фізер Іван
художник-кераміст, член Національної спілки художників України,
викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ФІЗЕРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО ТА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Творчість Народного художника України, скульптора, живописця, педагога, професора кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького Івана Васильовича Фізера маркує якісно новий етап в українському мистецтві, де народна деревообробна традиція набуває статусу високої філософської пластики. Індивідуальний стиль митця базується на дифузії графіки та скульптури, що дозволяє кожному елементу композиції акумулювати потужний візуальний потенціал. Ця система тримається на трьох опорах: динаміці лінії, архітектоніці форми та глибинній семантиці національного коду.

Варто зауважити, що на становлення І. Фізера як митця вплинула закарпатська мистецька школа. Витоки художнього лаконізму митця лежать у площині саме закарпатської сницарської традиції з її тяжінням до монолітності та поваги до матеріалу. Авторська інтерпретація дерева базується на розумінні фактурних особливостей матеріалу як активних компонентів художньої мови, що забезпечують органічний зв'язок між архаїчною формою та модерним змістом.

Не можемо не погодитися зі словами Л. Біксея про те, що «закарпатська школа живопису демонструє всепоглинаюче домінування особистості у складному процесі творення. І разом з тим, завдяки спільним зусиллям корифеїв закарпатська школа живопису стає абсолютизованим виявом одухотвореного Начала» [1].

Справді, в роботах І. Фізера («Марія», «Джерело життя», «Берегиня» тощо) можемо простежити чіткий вияв таких класичних архетипів як «Життя», «Берегиня-мати», «Рід». Архетип «Берегині-Матері» у роботах митця позбавлений етнографічної деталізації. Він трансформується у монументальний символ захисту та тривалості життя. Концепт «Джерела життя» реалізується через особливу динаміку форми: це не просто зображення

біологічного процесу, а візуальна метафора енергії, що живить дерево роду. В свою ж чергу архетип «Роду» втілюється через цілісність та замкненість композиційних структур. І. Фізер у роботах часто використовує форму овалу або кола («зерна»), де фігури не роз'єднані, а інтегровані в єдиний моноліт. Це підкреслює ідею соборності, нерозривного зв'язку між минулим (предками) та майбутнім.

Ще одним чинником, що вплинув на створення самобутнього авторського стилю митця є вплив західноукраїнського модернізму. І. Фізер опанував складну мову художніх форм, де головним стає не натуралістичне копіювання, а створення знака-символу.

У своїй пластичній роботі «Берегиня» І. Фізер репрезентує авторське бачення жіночого начала як фундаментальної духовної опори. Використання вертикально орієнтованих об'ємів, стилізованих під форму зерна, підкреслює ідею зародження життя та родової цілісності. Завдяки включенню в канву скульптури архаїчної знаковості (різьблених солярних мотивів на «грудях» фігури), митець поєднує методику давнього сницарства з сучасним скульптурним мисленням, створюючи багатошаровий символічний образ-оберіг.



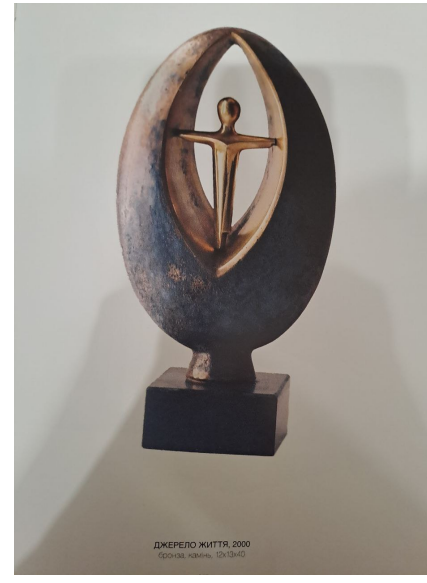


Рис. 1, 2 — І. Фізер «Берегиня», 1988 та «Джерело життя», 2000.

Говорячи про художню спадщину І. Фізера, не можна не згадати про сницарство — «галузь художнього деревообробництва, призначенням якої є насамперед виробництво для церковного інтер'єру обладнання (облаштування, обстави), декорованого профілюванням, різьбою, інколи позолотою чи живописом» [2, с. 161].

Давнє мистецтво сакрального дереворізьблення в руках майстра трансформується із суто прикладного елемента храмового інтер'єру в самодостатню філософську категорію. І. Лавріненко так вказує про майстерність І. Фізера: «Дерево змінює форму, набирає змісту, стає внутрішньою силою, предметом виходу в іншу систему образного мислення» [3, с. 41].

Використовуючи сницарство як фундаментальний пластичний код, І. Фізер виводить дереворізьблення за межі народної декоративності у площину монументального символізму. Його вагомий внесок у сучасне церковне мистецтво підтверджується майстерним виконанням іконостасів для знакових храмів Київщини та Черкащини, зокрема в Чигирині, Броварах та Білій Церкві, де традиційна технологія поєднується з високою художньою філософією».

Таким чином, творчий доробок І. Фізера є унікальним явищем, що містить в собі прадавні коди національної ідентичності та є актуальним в сучасному глобалізованому контексті.

Перетворюючи дерево на «живу пам'ять» народу, автор доводить, що традиційне сницарство володіє потужним інтелектуальним потенціалом, здатним трансформуватися у високу філософську скульптуру.

Список використаних джерел:

1. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису [Електронний ресурс]. URL: https://art-raschdorf.com/ua/art/05_article.html (дата звернення 07.02.2026)
2. Болюк О. Мистецтвознавчі студії сницарства: методика дослідження та атрибуція пам'яток у польових умовах (Експедиція 2011 р.). Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Львів, 2012. С.161.
3. Лавріненко І. Динаміт, закладений у душу (Два крила становлення художника Івана Фізера). Холодний Яр. Альманах Черкаської організації Спілки письменників України – Спілки письменників Шевченкового краю, 1988. №8. С. 41.

Шевченко Анастасія
студентка 3-го курсу спеціальності 023,
кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Епоха «шістдесятників» стала періодом відродження української культури, де одну з головних ролей у візуальному мистецтві відіграла Алла Горська. Актуальність дослідження театральної діяльності Горської зумовлена тим, що в сучасному мистецтвознавстві вона розглядається переважно як художниця-монументалістка, тоді як її спадщина у галузі сценографії часто залишається в тіні. Проте саме в театрі вона реалізувала найсміливіші експерименти з формою, ставши провідницею ідей авангарду на тогочасній сцені [3]. Метою є проаналізувати сценографію Алли Горської та пояснити її основні художні рішення у виставах початку 1960-х років.

Будуть досліджуватись ескізи, використовуватись біографічний і порівняльний підходи для пояснення співпраці Алли Горської з Лесем Танюком.

Театральна діяльність Алли Горської нерозривно пов'язана з діяльністю Клубу творчої молоді «Сучасник» у Києві. Переломним моментом стало формування творчого тандему з режисером Лесем Танюком. У цей період офіційні театри перебували під тиском соцреалізму, тяжіючи до побутового натуралізму [1]. Горська та Танюк, натомість, прагнули відродити традиції репресованого українського авангарду 1920-х років, зокрема спадщину театру «Березіль» та сценографічні принципи Вадима Меллера. Театр для Горської став простором інтелектуального спротиву та платформою для формування нової візуальної мови [2].

Сценографічний метод Алли Горської вирізняється перенесенням принципів монументалізму у тривимірний простір. Її стиль характеризується лаконізмом, тяжінням до конструктивізму та використанням жорстких ліній. Горська відмовилася від «мальованих задників» на користь архітектоніки сцени. Колір у її роботах виконував символічну функцію: домінування червоного, чорного та білого створювало особливу емоційну напругу. Як зазначають дослідники, вона розробляла не просто декорації, а костюм метафору, який одразу задавав пластику персонажа та його внутрішню сутність [3]. Вона професійно стилізувала елементи народного мистецтва, вписуючи їх у модерністський контекст.

Аналіз конкретних творів Найбільш яскраво геній Горської розкрився в роботі над виставами «Отак загинув Гуска» за М. Кулішем та «Ніж у сонці» за І. Драчем. Обидві роботи зазнали нищівної критики з боку цензури [2].

У виставі «Отак загинув Гуска» мисткиня застосувала принцип візуального гротеску. Ескізи костюмів родини Гуски виконані у підкреслено ляльковій манері. За допомогою гіперболізованих деталей та деформованих силуетів Горська візуалізувала духовну порожнечу міщанства. Простір сцени був вирішений як замкнена конструкція, що тисне на героїв, підкреслюючи їхню трагікомічну безвихідь [1].

У виставі «Ніж у сонці» домінує сувора монументальність. Простір сцени організований за допомогою вертикальних площин і геометричних форм, що нагадують зламані кристали. Колорит побудований на тривожному контрасті багряного і чорного. Художниця не ілюструє текст, а створює паралельний візуальний вимір — простір екзистенційної драми українського народу, перетворюючи сцену на метафоричне поле битви між світлом і темрявою [3].

В ході аналізу встановлено, що театральна діяльність Алли Горської була цілісною новаторською системою.

Вона здійснила перехід української сценографії від ілюстратизму до філософської метафори. Внесок мисткині полягає у поверненні естетики національного авангарду та інтеграції її у контекст європейського модернізму. Хоча багато її проєктів були заборонені, збережені ескізи є свідченням художнього опору системі. Перспективою досліджень є реконструкція нереалізованих проєктів Горської для сучасної сцени.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Танюк Л. С. Твори: в 60 т. Т. 2 : Щоденники 1961– 1962. Київ : Альтерпрес, 2003. 864 с.
2. Зарецький О. О. Алла Горська. Мисткиня у просторі тоталітаризму. Київ : Спадщина, 2020. 256 с.
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

Щербатюк Назар

студент 3-го курсу спеціальності 023,

кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,

м. Черкаси

zaminy

ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ У СТВОРЕННІ АВТОРСЬКОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Сучасний художній простір характеризується відходом від натуралізму на користь умовності, символізму та емоційної насиченості колориту. У цьому контексті декоративний живопис набуває нових унікальних образів, стаючи дієвим засобом образного переосмислення національно-культурних кодів. Сучасна умовність у мистецтві дозволяє митцю створювати композиції, що транслюють глибокі ідейні змісти, актуальні для сьогодення — зокрема теми історичної пам'яті, духовної стійкості та національної ідентичності.

Український декоративний живопис залишається актуальним серед численних сучасних дослідників та науковців. Зокрема, Феодосій Гуменюк акцентує на монументальності образу через ритмічну побудову, використання локального кольору та свідому відмову від деталізації на користь стилізації. Натомість доробок Сергія Якутовича демонструє професійне вплетення історичного контексту в композиційну структуру через довершеність форм та майстерність деталізації. Синтез цих підходів дозволяє декоративному живопису функціонувати як цілісна художня система, здатна передавати складні концептуальні ідеї та національну ідентичність через специфічні виражальні засоби.

Виокремлюється низка виражальних засобів декоративного живопису, що формують унікальну знакову систему та забезпечують трансляцію художнього задуму. На відміну від станкового живопису, орієнтованого на ілюзіоністичне відтворення реальності, декоративний підхід базується на принципах умовності, площинності та стилізації форм. У цій системі колір звільняється від функції копіювання натури й трансформується в автономного носія емоційної інформації, символів та атмосфери. Завдяки використанню локальних кольорів, контрастних поєднань та гармонійних взаємодій, колір стає інструментом концентрації уваги глядача, набуваючи значень від сакральної чистоти до енергетичної експресії.

Структурну основу композиції формує лінія, яка через варіативність передає візуальні ритми та динаміку руху. У поєднанні з прямою, що визначає площину й контури форм, лінія виступає конструктивним вектором умовного простору. Важливою складовою є орнаментальність та ритм, які впорядковують композицію, надаючи їй монументального звучання та внутрішньої «музикальності». Ритмічна повторюваність мотивів

і графічних елементів забезпечує узгодженість частин твору, перетворюючи його на цілісну структуру.

Ключовим методом трансформації образу в декоративному живописі є стилізація — свідоме узагальнення форми, що дозволяє автору перейти від натуралістичного опису до символічного вираження суті об'єкта. Відмова від світлотіньового моделювання на користь площинності та фронтальності дозволяє митцю оперувати чистими смислами, де кожен елемент має самостійне художнє значення. Такий підхід зумовлює тісний зв'язок декоративного живопису з архітектурою, дизайном та монументальним мистецтвом.

В контексті української художньої традиції декоративний живопис постає як глибоко вкорінене явище, що виконує не лише естетичну, а й світоглядну функцію, ретранслюючи національні культурні коди. Таким чином, через взаємодію кольору, лінії, ритму та продуманої системи композиційних акцентів, декоративний живопис не просто репродукує дійсність, а конструює нову художню реальність, акцентуючи увагу на внутрішньому, духовному змісті образу.

Одним із актуальних прикладів застосування сучасних технологій декоративного мистецтва для опису козацької тематики є авторська декоративна композиція «Відблиснув меч в люстрах небес», яка ґрунтується на символічному осмисленні процесу кування меча як акту не лише фізичного, а й духовного творення.

Через призму декоративної стилізації ковальство інтерпретується як символ єдності та колективного чину. Використання узагальнених антропоморфних образів замість конкретних портретів переводить зображення з площини історичного факту в площину філософського символізму.

Композиційна побудова твору «Відблиснув меч в люстрах небес» ґрунтується на принципі площинної організації з вираженою домінантою — сценою кування меча, що забезпечує структурну цілісність та акцентує увагу на смисловому центрі.

Динамізм зображення досягається через активне використання діагоналей та ритмізацію рухів персонажів, що є визначальним чинником емоційної виразності декоративної композиції. Простір трактовано умовно-площинно: відмова від лінійної перспективи на користь нашарування кольорових зон дозволяє зберегти декоративну цілісність та підсилити символізм образів.

Колористичне рішення базується на контрасті холодної палітри та теплих акцентів, які маркують стихію вогню та фізичну працю, візуалізуючи дихотомію земного й небесного начал. Узагальнення форм, чіткість силуетів та продумана колірна логіка забезпечують гармонійну взаємодію форми і змісту, поглиблюючи символічне наповнення художнього образу.

Декоративна композиція «Відблиснув меч в люстрах небес»

Сучасний декоративний живопис трансформувався у складну знаково-символічну систему, яка виступає дієвим ретранслятором національно-культурних кодів та історичної пам'яті.

На прикладі авторської композиції «Відблиснув меч в люстрах небес» доведено, що трансформація побутових технологічних процесів має змогу досягатися через відмову від конкретних портретних характеристик на користь узагальнених антропоморфних архетипів. Новизна авторської інтерпретації виявляється у створенні дихотомічної моделі колориту, де контраст теплих і холодних зон візуалізує взаємодію земного й небесного начал без застосування лінійної перспективи.

Виявлено, що використання діагональних векторів у поєднанні з площинним нашаруванням кольорових плям створює особливий візуальний ритм, який забезпечує монументальність звучання та цілісність художньої структури.

Таким чином, декоративний живопис постає не просто засобом естетизації площини, а інструментом конструювання нової художньої реальності, що акцентує увагу на внутрішньому змісті образу та національній ідентичності.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1993. 272 с.
2. Феодосій Гуменюк відзначив 83-річчя у Переяславі, відкривши виставку своїх картин. Інформатор URL: https://ps.informator.ua/2024/09/06/feodosij-gumenyuk-vidznachyv-83-richchya-u-pereyaslavi-vidkryvshy-vystavku-svoyih-kartyn/ (дата звернення: 20.04.2026).
3. Художник Сергій Якутович — українські козаки і гетьмани з гербами / spadok.org.ua URL: https://spadok.org.ua/vydatni-ukrayintsi/khudozhnyk-sergiy-yakutovych-ukrayinski-kozaky-i-getmany-z-gerbamy (дата звернення: 20.04.2026).

III

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ’ЯТІ: МИСТЕЦТВО, МУЗЕЙ, СУСПІЛЬСТВО

Кунець Наталія
Директор КЗ «Краєзнавчий музей» Шполянської міської ради ОТГ,
викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

ФІЛОСОФІЯ ЗВОРОТНОСТІ: ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА БЕЗПЕЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ ПАМ'ЯТОК ІКОНОПИСУ ТА ЖИВОПИСУ

І. Вступ: Методологічні основи сучасної реставрації

Актуальність теми: У сучасному світі проблема збереження культурної спадщини постає особливо гостро через агресивне середовище, техногенні чинники та воєнні конфлікти, що призводять до катастрофічних руйнувань творів мистецтва. Традиційні методи консервації не завжди здатні впоратися з об'єктами, що перебувають у критичному стані. Водночас у реставраційній етиці триває дискусія: залишити пам'ятку «руїною» заради автентичності чи відновити її цілісність?

Відтворення первісного вигляду пам'ятки, реконструкція, іншими словами його естетична реінтеграція, зумовлена необхідністю візуального об'єднання її автентичних частин в одне ціле. Хоча пріоритетом світової реставраційної практики, є перш за все збереження, проте в реставрації архітектури, декоративно-ужиткових предметів достатньо широко застосовуються заходи із відтворення втрачених частин чи елементів мистецьких об'єктів для відновлення умовної цілісності пам'ятки. Наукова реставрація передбачає, що ці доповнення мають відрізнятися від автентичного матеріалу. Для цього в реставрації живопису впроваджені методики тонування втрат за допомогою дрібних крапок (метод пуантелі) чи вертикальних штрихів (метод ріґатіно).

Використання сучасних матеріалів, зокрема, полімерів стає тим шляхом, що дозволяє проводити глибоку реконструкцію без ризику для оригіналу. Консервація лише зупиняє руйнування, залишаючи твір «пошматованим». Живопис — це передусім візуальний образ. Сучасна реставрація дозволяє відновити цей образ, повертаючи твору його головну функцію — викликати емоцію та доносити зміст, а не просто бути «старим матеріалом».

Мета доповіді: Обґрунтувати переваги використання сучасних синтетичних матеріалів, зокрема полімерів, як інструменту, що забезпечує

принцип зворотності та дає можливість безпечно відновлювати візуальну цілісність навіть дуже зруйнованих пам'яток іконопису та живопису.

Ключове поняття: Зворотність— здатність будь-якого реставраційного матеріалу бути видаленим у майбутньому без загрози для авторського шару.

ІІ. Еволюція матеріалів: від органіки до синтетики: Натуральні компоненти (осетрові клеї, яєчна темпера, воско-смоляні мастики) мають властивість незворотньо змінюватися. З часом вони темніють, стають крихкими, змінюються так, що це робить їх видалення травматичним.

Переваги синтетичних матеріалів: сучасні синтетичні полімери (акрили, вінілацетати, зокрема Paraloid B-72 та інші смоли цієї серії) розроблені спеціально для реставрації. Вони хімічно стабільні та інертні, не жовтіють під дією ультрафіолету і зберігають повну розчинність у реагентах навіть через десятиліття, забезпечуючи «законсервовану» якість самого відновлення. Наприклад, полівініловий спирт (ПВС) – це синтетичний полімер, який цінують за його м'яку дію та екологічність. У реставрації ікон та живопису він виконує кілька критичних функцій: закріплення фарбового шару, як клейова основа грунту. ПВС використовують як основу для реставраційних фарб, коли потрібно зробити тонування, яке за кольором і фактурою не відрізнятиметься від оригіналу, але залишиться повністю зворотним.

Зворотність, як головний аргумент: Головна вада старих методів — з часом вони втрачають свої фізико-хімічні властивості і їх стає складніше видалити, не пошкодивши оригінал. Сучасні матеріали, зокрема полімери, розроблені так, щоб бути 100% оборотними. Вони розчиняються специфічними речовинами, які не чіпають авторський шар. Це дає реставратору моральне право на відновлення: якщо в майбутньому з'являться ще кращі методи – втручання можна буде легко зняти.

ІІІ. Технологічний прорив — рятування «безнадійних» об'єктів: Немає універсального методу до реставрації живопису, оскільки кожну роботу потрібно ретельно перевірити, дослідити щоб визначити, який процес і техніка найкраще підходять для цього твору. Кваліфіковані історики мистецтва, хіміки та матеріалознавці поєднують обширні галузі знань, щоб оцінити оригінальні частини твору та визначити найменш інвазивне рішення для відновлення втрат.

Сучасний розвиток наук дозволяє реставратору діяти з хірургічною точністю на об'єктах з аварійними руйнуваннями:

- **Синтетичні адгезиви замість тваринних клеїв**: Полімери низької в'язкості проникають у саму структуру зруйнованої основи «цементуючи» її зсередини, але не створюючи поверхневої напруги(наприклад Paraloid B-72). Перевага акрилових та вінілових смол (наприклад, Beva 371) у зміцненні живопису суттєва. Вони не піддаються біологічному розпаду, не залежать від вологості та забезпечують стовідсоткову зворотність.

- **Синтетичні левкаси та ґрунти**: На відміну від різноскладових крейдяних чи гіпсових сумішей, новітні грунти легко піддаються корекції та видаленню, що дозволяє заповнювати глибокі втрати основи без ризику для оригінального живопису.

- **Реставраційні очищувальні гелі**: Дозволяють проводити пошарове очищення, видаляючи лише потемнілу оліфу, лак чи бруд, не допускаючи проникнення розчинника в пористу структуру авторської фарби. Це дає можливість відкрити авторський шар там, де старі методи «змили» б його разом із брудом (наприклад Nanorestore або Contrad 2000)

- **Синтетичні реставраційні фарби**: На відміну від звичайних олійних фарб, які можуть змінювати колір, сучасні реставраційні пігменти на полімерній основі мають стабільний колір. Реставратор може ідеально підібрати тон, будучи впевненим, що через 20 років він не перетвориться на темну пляму.

- **Ізоляційні та лакові шари**: Завдяки синтетичним матеріалам ми можемо створити невидимий, але міцний бар'єр між оригіналом і реставраційним доповненням. Це гарантує, що «нове» ніколи не змішається зі «старим» (якщо тонувати лише в межах втрат, скажімо, на пігментами на ПВС, то змішування самособою виключене). Сучасні лакові покриття не темніють, та забезпечують тривале й естетичне збереження пам'ятки.

IV. Етичне обґрунтування реконструкції: право на відродження: Світова тенденція до чистої консервації (збереження лише вцілілих фрагментів) часто робить пам'ятку нечитабельною для глядача. У випадку з іконописом це позбавляє твір його сакральної функції. Втрати на полотні

чи іконі діють як «білий шум», що заважає сприйняттю оригіналу. Активне відновлення новими методами усуває ці перешкоди, фокусуючи увагу глядача на авторському задумі, а не на пошкодженнях.

Реконструкція як безпечне втручання: Оскільки сучасні реставраційні фарби базуються на стабільних полімерах, вони лежать на поверхні пам'ятки як «знімний екран». Це дозволяє реставратору відновити втрачений сюжет чи лик, повертаючи твору естетичну цінність.

Візуальна чесність: Сучасний підхід дозволяє зробити реконструкцію, яка виглядає цілісною для ока, але легко ідентифікується як «пізніше втручання» при професійному дослідженні (УФ-промені, мікроскоп), що виключає фальсифікацію історії.

V. Висновки. Відповідальність перед майбутнім: Використання сучасних синтетичних матеріалів, зокрема полімерів — це не відмова від традицій. Ми не «покращуємо» шедевр, а забезпечуємо йому фізичну витривалість.

Незважаючи на суперечності та ризики, наукова реставрація не може категорично відмовитись від доповнень та реконструкцій, оскільки саме вони часто повертають об'єкту його функціональність чи символічний зміст, що є необхідним для його подальшого життя.

Реконструкція сьогодні може бути науково обґрунтованою та етично допустимою саме завдяки технічній можливості в будь-який момент скасувати ці зміни. Консервація лише зупиняє руйнування, залишаючи твір «пошматованим», особливо коли йдеться про твір із значними пошкодженнями. Живопис — це передусім візуальний образ. Сучасна реставрація дозволяє відновити цей образ, повертаючи твору його головну функцію — викликати емоцію та доносити зміст, а не просто бути чимось старим.

Підсумок: Майбутнє реставрації полягає в синергії мистецтва та сучасних й новітніх технологій, де кожна дія реставратора є «правом на помилку», яке він залишає наступним поколінням дослідників завдяки принципу зворотності.

Список використаних джерел:

1. Бєлікова Ю. В. Цифрове мистецтво як інструмент трансформації соціокультурної реальності. Культурологічний вісник. 2023. №46. С. 112–119.
2. Вишневська М. О. Феномен «співтворчості» глядача у практиках сучасного медіамистецтва. Арт-платформа: альманах. 2021. Вип. 2 (4). С. 25–41.

Піщанська Вікторія

ORCID: 0000-0002-8373-555X
доктор культурології,
професор кафедри філософії,
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти»
Дніпровської обласної ради,
м. Дніпро

СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНИХ ВПЛИВІВ: ЕСТЕТИЧНИЙ ЗРІЗ

У сучасну епоху, яку дослідники часто характеризують як «плинну сучасність» (за З. Бауманом) [1], духовність, етика та естетика перестають бути абстрактними категоріями, натомість постаючи як фундаментальні гаранти безпеки та утримання етнокультурної ідентичності. У світі, де соціальні структури та ціннісні орієнтири втрачають свою сталість, суб'єкт стикається із загрозою розмивання власної ідентифікаційної матриці. За цих умов сакральне мистецтво виходить за межі суто релігійного вжитку, перетворюючись на стратегічний ресурс збереження колективної пам'яті. Важливість цього процесу зумов0лена не просто потребою в консервації патернів ідентифікації, а необхідністю кумуляції смислових інваріантів у нових інтерпретаціях.

Ми спостерігаємо запит на «живу традицію», яка, не руйнуючи свого цивілізаційного начала, здатна запропонувати людині XXI століття актуальні символічні форми. Сучасна людина, вихована на «картографії кліпових образів екрану», має специфічне сприйняття дійсності, проте це не означає втрати нею потреби у вірі. Навпаки, виникає гостра потреба у традиції як просторі свободи, що, за влучним парафразом Мілана Кундери, пропонує «легкість ваги», а не тиск «тяжкості легковажності» [3].

Для глибокого аналізу стильової еволюції сакрального мистецтва необхідно залучити складний термінологічний апарат, що базується на трьох «китах»: «хронотопі», «аксіосфері» та безпосередньо «сакральному мистецтві». Хронотоп дозволяє зрозуміти взаємозв'язок просторово-часових характеристик у мистецькому тексті, тоді як аксіосфера окреслює ціннісне поле, в якому цей текст функціонує.

У цьому вимірі сакральне мистецтво розкривається як глибока й багатовимірна мова символів, де кожна деталь – від колірної палітри до архітектоніки композиції – є провідником метафізичного змісту. Воно постає не

просто як набір художніх образів, а як своєрідний текст культури, прочитання якого дозволяє зрозуміти її фундамент. Саме через цю знакову природу можна простежити, як під впливом соціальних зрушень та історичних трансформацій вічні, універсальні архетипи адаптуються до нових реалій, втілюючись у гнучких і змінних формах мистецького вираження.

Головна соціокультурна напруга сучасності полягає в асиметричній співмірності між первинністю традиції та вторинністю інновації. Традиція виступає як локальне духовне начало, що гарантує автентичність, цілісність та онтологічну адекватність. Натомість інновація часто є продуктом глобального світу, який намагається підпорядкувати традицію під свої ринкові потреби.

Сьогодні ми спостерігаємо синдром «загальних своїх» (за Б. Вальденфельсом) [2] – маніпулятивний прийом цифрового світу симулякрів, де справжні сенси підміняються симуляціями. Сакральне мистецтво в цьому контексті стає чи не єдиною альтернативою «примусовій естетиці насолод» та гонитві за брендингом. Традиція не може бути екзотичним сувеніром чи туристичним кітчем; вона є сингулярною, оскільки апелює до суб'єкта як до «Безсмертного» – носія свідомо обраного етичного начала. Сакральне мистецтво протистоїть перетворенню культури на ерзацпродукт, пропонуючи натомість глибину служіння, обов'язку та істинної краси.

Стильова еволюція сакрального мистецтва виступає не просто як зміна візуальних форм, а як відображення динамічних потреб людського духу. Основою його художнього виміру є глибинні смислові інваріанти культурної пам'яті (архетипи), що трансформуються в лабільні форми самосвідомості завдяки генокодам символічної мови.

Еволюційний процес у сакральному мистецтві відбувається через постійний діалог між «постійним чинником» (традицією) та «тимчасовим чинником» (інновацією). Соціальні впливи – від ієрархічних структур середньовіччя до мережевих структур сучасності – диктують зміну стилістики, проте ядро сакрального залишається незмінним. У текстах та комунікаціях, як персональних, так і анонімних, сакральне мистецтво маркує аксіосферу етносу. Воно забезпечує зв'язок поколінь, дозволяючи традиції бути «живою», тобто такою, що здатна відповідати на виклики сучасності, не втрачаючи своєї сутності.

Сакральне мистецтво як об'єкт культурологічного аналізу постає складним антропологічним феноменом. Його стильова еволюція в контексті соціальних впливів демонструє спроможність культури до самозбереження через трансформацію. В умовах постмодерного хаосу та диктатури споживання естетичний зріз сакрального виявляє справжні орієнтири для людини XXI століття.

Традиція, втілена в сакральних формах, виявляється більш універсальною, ніж будь-які глобалізаційні конструкти, оскільки вона володіє метафізикою «космічної відкритості». Вона не є «тенетами», що обмежують свободу, а навпаки – є фундаментом, на якому ця свобода стає можливою. Таким чином, сакральне мистецтво залишається життєво необхідним чинником утримання духовної вертикалі, забезпечуючи діалог між минулим і майбутнім у ціннісному полі сучасної цивілізації.

Список використаних джерел:

1. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевності / пер. з англ. А. Марчинського. Київ : Критика, 2013. 176 с.
2. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ : ППС-2002, 2004. 206 с.
3. Кундера М. Нестерпна легкість буття / пер. з фр. Л. Кононовича. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 320 с.

Понуровський Дмитро
студент 1 курсу магістратури,
Психологічного факультету,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

АУРА ПРОТИ ПІКСЕЛЯ: ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ ЯК ТІЛЕСНИЙ ЯКІР У ПРОСТОРІ ПОСТПАМ'ЯТІ

Стрімкий розвиток цифрових медіа у XXI столітті створив безпрецедентну ситуацію: людство отримало доступ до практично невичерпного архіву візуальної культури. Віртуальні галереї, оцифровані колекції Лувру чи Прадо, 3D-тури та навіть цифрові копії самих художників створюють ілюзію подолання простору і часу. В інформаційному суспільстві пам'ять стає зовнішньою, делегованою хмарним сховищам. Здавалося б, фізичний художній музей у цій парадигмі стає рудиментом, дорогим і неповоротким складом артефактів. Проте саме в епоху тотальної діджиталізації та мінливих образів медіапростору потреба у фізичних музеях не

лише не зникає, а й набуває нового, глибоко екзистенційного та антропологічного значення. Філософський акцент цього питання звучить так: чи здатна цифрова репрезентація компенсувати втрату матеріальної присутності минулого, чи вона лише прискорює процес його забуття через надмірність?

Французький історик П'єр Нора у своїй концепції «lieux de mémoire» (місць пам'яті) стверджує, що сучасне суспільство створює інституції пам'яті саме тому, що втратило природне, живе середовище пам'яті (milieux de mémoire). Ми колекціонуємо артефакти та будуємо музеї, бо традиція розірвана.

У контексті XXI століття фізичний художній музей стає ідеальним «місцем пам'яті», оскільки він протистоїть головній властивості цифрового медіапростору - плинності та замінності. Цифрова інформація легко піддається маніпуляціям: стирання пам'яті, підміна наративів і конструювання фейків стали нормою постправди. Віртуальний музей - це простір, де експонати можна змінити одним кліком. Натомість фізичний музей вимагає просторових і часових зусиль. Це місце, де пам'ять має вагу, текстуру і запах. Музей як «місце пам'яті» виконує роль регулятора: він стабілізує довгострокову пам'ять на противагу короткостроковій, фрагментованій («кліповій») пам'яті екрана.

Чи є сучасний світ простором постпам'яті? Безумовно. Дослідниця Маріанна Гірш ввела поняття «постпам'ять» для опису досвіду поколінь, які виросли після великих історичних катастроф, чия пам'ять формується не через особистий досвід, а через оповіді, фотографії та медіарепрезентації. Сьогодні постпам'ять вийшла за межі вивчення травми і стала універсальним способом взаємодії з минулим. Ми "пам'ятаємо" епоху Відродження чи модернізм не тому, що маємо з ними органічний зв'язок, а через медіа-репрезентації та кінематограф, який створює потужні, але штучні моделі пам'яті.

Саме тут виникає криза, яку ще в середині XX століття передбачив Вальтер Беньямін у праці «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності». Цифрова копія шедевра позбавлена «аури» - її унікального існування в часі та просторі. Екран пропонує нам ідеальну візуальну інформацію про картину, але не саму картину як свідка часу. Віртуальні музеї формують постпам'ять, але не здатні передати онтологічну присутність.

Сучасний кінематограф чудово рефлексує над цією проблемою. Фільми (від «Того, хто біжить по лезу 2049» до серіалу «Чорне дзеркало») постійно досліджують тему штучно імплантованих спогадів та створення «цифрових копій» померлих людей. Ці мистецькі контексти показують, що цифрова репрезентація пам'яті без фізичного носія веде до втрати ідентичності. Кінематограф демонструє, що пам'ять, відділена від тілесності, стає інструментом переконання та контролю, а не джерелом самоусвідомлення.

Отже, навіщо потрібні художні музеї у XXI столітті? Вони існують як зони опору. Якщо цифрові медіа і віртуальні галереї працюють на розширення пам'яті (роблячи її глобальною та доступною), то фізичний музей працює на її поглиблення.

Сучасний художній музей виступає простором соматичного (тілесного) співпереживання. Стоячи перед оригінальним полотном, глядач відчуває масштаб, напрямок мазка, старіння матеріалу. Це зустріч двох суб'єктів у реальному часі: глядача та матеріалізованої думки художника. У постнекласичній моделі культури пам'яті, де межі між правдою і симулякром стерті, музей залишається чи не єдиною інституцією, що гарантує матеріальну справжність минулого. Він потрібен не просто для зберігання об'єктів, а для збереження самої здатності людини сповільнюватися, фокусувати увагу і зустрічатися з історією віч-на-віч, поза межами піксельної ілюзії.

Список використаних джерел:

1.

Понуровський Дмитро
студент 1 курсу магістратури,
Психологічного факультету,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОНОМІФУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Сучасний мистецький простір перебуває у стані безперервної трансформації, проте глибинні структури, на яких базується людський досвід

і сторітелінг, залишаються незмінними. Однією з таких фундаментальних структур є мономіф — концепція «шляху героя», запропонована Джозефом Кемпбеллом, що спирається на теорію архетипів колективного несвідомого Карла Густава Юнга. У сучасному мистецтві мономіф не просто відтворюється, а проходить складний процес реінтерпретації, деконструкції та адаптації до нових соціокультурних та технологічних реалій.

Класична схема мономіфу (вихід, ініціація, повернення) в епоху метамодерну та цифровізації зазнає суттєвих змін. Сучасний митець, виступаючи в ролі своєрідного провідника між архаїчним міфом та сучасним реципієнтом, часто зміщує фокус із зовнішніх подвигів героя на його внутрішній, психологічний ландшафт. У візуальному мистецтві, кінематографі, сучасній анімації архетип Тіні чи Аніми/Анімуса виходить на перший план. Сучасний герой часто є амбівалентним, вразливим, що відображає загальний психологічний стан та екзистенційні кризи сучасного суспільства.

Еталонним прикладом такої реінтерпретації мономіфу в сучасному візуальному мистецтві є анімаційний шедевр Хаяо Міядзакі «Віднесені привидами». Режисер використовує класичну структуру кемпбеллівського «шляху героя», але занурює її в контекст сучасних криз: екологічних, консюмеристських та криз ідентичності. Десятирічна головна героїня Тіхіро проходить класичний етап «перетину порогу», потрапляючи у світ духів — метафоричний простір колективного несвідомого. Її ініціація починається з втрати імені, яке забирає відьма Юбаба. З позицій глибинної психології, втрата імені символізує розпад дитячого Его та початок болісного процесу індивідуації.

Простір купалень Юбаби функціонує як простір зустрічі з архетипами. Сама Юбаба втілює архетип «Жахливої Матері» та Тіні гіперкапіталістичного суспільства, що знецінює особистість до рівня її функцій. Водночас хлопчик Хаку виступає класичним Анімусом — провідником душі, якого героїня має врятувати і через якого пізнає власну силу. Окремої уваги заслуговує Безликий (Каонасі) — репрезентація порожнечі та Тіні, що поглинає чужі ідентичності, дзеркально відображаючи жадібність та емоційний голод оточення. На відміну від античних міфів, героїня Міядзакі перемагає Безликого та інших «чудовиськ» не зброєю чи агресією, а емпатією, прийняттям та встановленням чітких особистих меж.

Кульмінація подорожі Тіхіро — це не здобуття магічного артефакту, а повернення собі свого істинного імені та цілісності. Сучасна реінтерпретація полягає в тому, що фінальний «еліксир», який героїня виносить із несвідомого світу в реальний, — це її власна психологічна зрілість, здатність до любові, відповідальності та успішної сепарації.

Важливим аспектом реінтерпретації мономіфу також є просторова та медійна трансформація міфу в інших видах сучасного мистецтва. З розвитком цифрового арту, VR-технологій та перформативних практик глядач перестає бути пасивним спостерігачем шляху героя. Завдяки імерсивним стратегіям реципієнт сам стає суб'єктом ініціації. Мистецький твір перетворюється на простір «активного соціально-психологічного пізнання», де через візуальні, аудіальні та тактильні стимули відбувається безпосередня взаємодія індивіда з власним несвідомим.

Окремої уваги заслуговує деконструкція міфу в сучасному концептуальному мистецтві. Художники використовують міфологічні тропи, але наповнюють їх відчуттям незавершеності. Герой сучасного мономіфу може не повернутися з подорожі або ж виявити, що фінальний трофей не приносить очікуваного катарсису. Ця відкритість фіналів є характерною рисою сучасного мистецького дискурсу, що відмовляється від абсолютних істин.

Таким чином, реінтерпретація мономіфу в сучасному мистецтві виконує фундаментальну психотерапевтичну та соціокультурну функцію. Вона дозволяє сучасному реципієнту, інтегрованому в хаотичний інформаційний потік, знайти точки опори через впізнавання вічних архетипних сюжетів, водночас отримуючи безпечний простір для їх індивідуального, рефлексивного проживання в новітніх формах художньої виразності.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,

Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Ваклер, 2001. 392 с.
2. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2012. 588 с.
3. Еліаде М. Міф про вічне повернення / пер. з фр. А. Татаренко. Київ : Критика, 2018. 156 с.

Пушонкова Оксана
Кандидат філософських наук,
доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

МУЗЕЙНА АРТФІЛОСОФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОСМИСЛЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У сучасному гуманітарному знанні дедалі більшої актуальності набуває проблема осмислення мистецтва не лише як естетичного явища, а й як складної форми філософського пізнання світу. У цьому контексті музейна артфілософія постає як інтегративна герменевтична практика, що поєднує мистецтвознавство, культурологію, філософію та музеологію. Особливого значення вона набуває у дослідженні регіонального мистецтва, зокрема творчості художників, у якій локальна ідентичність виступає визначальним чинником художнього мислення.

Артфілософія (як шлях до φίλος (philos) – мудрості через мистецтво) виходить за межі класичного розуміння філософії мистецтва. Художня практика тут постає не лише як об'єкт міждисциплінарного аналізу, а й як самостійний спосіб філософського пізнання та творення смислів. У цьому контексті артфілософія розкривається як екзистенційний пошук – шлях самопізнання через мистецтво.

У науковому контексті артфілософія акцентує увагу на взаємопроникненні художнього та філософського мислення, у межах якого візуальний образ постає як носій концептуальних ідей, а інтерпретація мистецтва – як форма рефлексії над культурою, ідентичністю та людським досвідом.

Музейна артфілософія дає змогу розглядати художній твір як текст культури, що містить багаторівневу систему смислів. У цьому контексті музей постає не лише місцем збереження, а й простором інтерпретації, де формується актуальний діалог між автором, твором і глядачем. Твори тут не лише сприймаються й обговорюються, а й осмислюються крізь призму екзистенційних питань – буття, сенсу, ідентичності, свободи, досвіду, пам'яті, часу, тілесності тощо.

Видання «Музейна артфілософія» об'єднує есе про художників, створені на основі фондової колекції та виставкових проєктів Черкаського обласного художнього музею. До нього, зокрема, увійшли матеріали інтерактивних заходів і артмедіацій мистецько-філософського циклу зустрічей «Образ думки», а також публікацій музейної онлайн-рубрики «Артфілософія» (2021–2026).

Статті присвячені передусім творам із фондової колекції музею, проте йдеться не лише про черкаських митців – колекція репрезентує ширший спектр українського мистецтва. Серед них – скульптурний портрет Григорія Сковороди у пластичних візіях Івана Кавалерідзе, а також твори київських, одеських і маріупольських художників, які реалізовували в музеї свої проєкти або представлені в колекції сучасного мистецтва України (яка зібрана Миколою Бабаком і передана до музею його фондом). Кожен твір має окрему історію, проте всі вони, описані в есе видання, поєднані причетністю до діяльності Черкаського обласного художнього музею та водночас розкривають своєрідність візуальної естетики різних регіонів України, виходячи за межі суто черкаського культурного контексту.

Концептуальною основою видання є розуміння музею як простору смислів, у якому перетинаються традиція й сучасність, співіснують різні моделі пам'яті та осмислюються актуальні художні процеси. Музей постає як архів, що зберігає й актуалізує художню традицію, і водночас – як відкрита платформа для діалогу та переосмислення культурної реальності сьогодення. Саме на цій межі між традицією і сучасністю музей репрезентує мистецький досвід різних поколінь, виступаючи активним медіатором між художником і глядачем.

Одним із ключових аспектів музейної артфілософії є аналіз художнього твору через різні філософські підходи. Онтологічний підхід дає змогу розглядати мистецтво як форму буття, у якій відображається сутність людського існування. Гносеологічний підхід трактує мистецтво як спосіб пізнання світу, тоді як аксіологічний акцентує увагу на його ціннісному вимірі. Герменевтичний підхід, своєю чергою, відкриває можливості для інтерпретації твору як тексту, що потребує розуміння в певному культурному контексті. Застосування цих та інших підходів до аналізу творчості українських художників дає змогу, зокрема, виявити регіональні контексти їхніх робіт.

Черкащина як культурний регіон має потужні історичні та духовні традиції, що визначили формування місцевого художнього середовища.

До створення області у 1954 році носіями мистецької спадщини були осередки у Жашкові, Звенигородці, Корсуні, Золотоноші, Тальному тощо. Художня традиція формувалася в межах локальної культурної практики, а самобутні виставки відбувалися в тих селах і містечках, де проживали митці.

Водночас у місті Черкаси активно розбудовувалася культурна інфраструктура: театр, філармонія, будинок художників, бібліотеки, музеї, відкривалися нові художні студії. Це створило умови для формування розвиненого мистецького середовища. До молодого обласного центру почали приїжджати талановиті художники з різних міст України, кожен із власною творчою платформою, започаткованою в іншому регіоні.

Ситуацію на Черкащині можна охарактеризувати як результат синтезу різних художніх шкіл (Києва, Львова, Харкова, Одеси, Пензи) з місцевими традиціями, що сформувало багатогранне мистецьке середовище. У результаті цього було створено потужний художній осередок, у якому поєднано практики самодіяльних і професійних митців. Митці, які здобули освіту в інших регіонах, переосмислювали власні художні традиції крізь призму знакового поля черкаської землі.

Знакове поле Черкащини є надзвичайно потужним і значною мірою визначає художню мову регіону. Музейна артфілософія дозволяє комплексно осмислити творчість черкаських митців як явище, що поєднує локальну ідентичність і універсальні культурні та філософські проблеми. Їхня художня спадщина є важливою складовою української культури, що потребує подальшого дослідження, інтерпретації та актуалізації в музейному просторі.

Данило Нарбут, Валентин Сірий, Віктор Клименко, Микола Теліженко, Іван Фізер та інші митці у своїх творах поєднували минуле й сучасне, звертаючись до тем національної ідентичності та історичної пам'яті. Їхня творчість спрямована на пошук нових засобів вираження екзистенційних переживань і концептуальних ідей.

Тамара Гордова, Валентина Кузьменко-Волошина, Олександра Теліженко, Неоніла Недосєко переосмислюють традиційні декоративні образи у нових символічних контекстах, що апелюють до ліричноекзистенційного досвіду сучасності та водночас відсилають до архетипних структур колективної пам'яті. Їхні роботи виходять за межі суто візуального рівня, функціонуючи як носії культурних і філософських смислів.

Представники молодшого покоління (Ігор Солодовніков, Максим Гладько, Оксана Сіра, Іван Фізер (молодший), Лев Недосєко та ін.) продовжують мистецькі пошуки у контексті 2000-х років, розвиваючи тяглість регіональної художньої традиції. Вони зберігають орієнтацію на українськість як базову цінність, водночас переосмислюючи її сучасною пластичною мовою.

Іван Їжакевич, Іван Кулик, Василь Євич, Данило Нарбут, Віктор Клименко, Федір Хохлов, Олег Баумейстер, Микола Теліженко, Валентин Сірий, Іван Фізер (старший), Євген Найден, Василь Цимбал, Іван Лавріненко, Олександр Костогриз, Віктор Крючков, Іван Бондар, Микола Бабак, Юрій Іщенко, Віктор Олексенко, Віктор Афонін у своїх творах поєднують минуле й сучасне, звертаються до тем національної ідентичності та історичної пам'яті, шукають нові засоби вираження екзистенційних переживань і концептуальних ідей. Тамара Гордова, Валентина Кузьменко-Волошина, Олександра Теліженко, Неоніла Недосєко переосмислюють традиційні декоративні образи в нових символічних контекстах, що апелюють до лірично-екзистенційних відчуттів сьогодення та водночас відсилають до архетипних засад колективної пам'яті. Їхні роботи виходять за межі суто візуального рівня та функціонують як носії культурних і філософських смислів. Ігор Солодовніков, Микола Сенюта, Максим Гладько, Володимир Яковець, Микола Дзвоник, Віталій Дахівник, Тетяна Сосуліна, Максим Сірий, Оксана Сіра, Надія Нікіфорова, Віктор Снісаренко, Лев Недосєко, Іван Фізер продовжують мистецькі пошуки у контекстах 2000-х років у руслі тяглості регіональної художньої традиції, сформованої старшим поколінням митців. Вони продовжують принципову орієнтацію на українськість мистецтва як базову цінність і джерело художньої ідентичності, водночас переосмислюючи її через сучасні пластичні мови.

Регіональна ідентичність є складним і багатовимірним явищем, що не зводиться до одного критерію. Вона формується в процесі взаємодії митця з культурним середовищем, традицією та сучасними викликами і включає не лише географічний, а й культурний та світоглядний виміри. Наприклад, у творчості Народного художника України Івана Фізера (старшого), за висловом Івана Лавріненка, поєдналися «звитяжний дух Карпат

із козацьким духом Черкащини». У подібному ключі формується й мистецьке мислення заслуженого художника України Віктора Олексенка. Народжений у Дрогобичі, освічений в Одесі та Львові, він у своїй творчості звертається до архетипів Середнього Подніпров'я, зокрема Черкащини, з якою тісно пов'язав своє життя і професійну діяльність.

Постає питання: як саме формується мова образів, що виражає естетику окремого регіону? Сакралізація природного простору Черкащини (образ Дніпра, степу, пагорбів і лісостепових ландшафтів) набуває не лише пейзажного, а й символічного значення – як утілення часу, безперервності буття та гармонії людини з природою. Тяглість історико-культурної пам'яті проявляється у зверненні до історичних наративів козацької доби, національно-визвольних процесів та локальних легенд, що відображають колективну ідентичність регіону. Укоріненість модерних форм у локальній традиції є важливою рисою українського мистецтва, зокрема Черкащини. Навіть у зверненні до сучасних художніх практик (абстракція, концептуалізм, нові медіа) зберігається зв'язок із візуальними кодами регіону – колористикою ландшафту, народною орнаментикою, образами сільського побуту та локальної символіки. Регіонально зумовлена образність людського досвіду проявляється в осмисленні людини крізь призму життя в конкретному культурно-природному середовищі: праця на землі, зв'язок із річкою, циклічність часу, спільнотність. Це надає навіть індивідуальним переживанням виразного локального колориту.

Із цим пов'язані перспективи подальших досліджень, що передбачають міждисциплінарний аналіз регіональної ідентичності в умовах сучасних культурних трансформацій. Особливої уваги потребує вивчення індивідуальних художніх стратегій як форм конструювання ідентичності, у яких поєднуються особистий досвід митця, регіональний культурний код та ширший національний і світовий контексти.

Список використаних джерел:

1.

Шкурдода Анастасія
ORCID: 0009-0009-9818-7590
студентка 1-го курсу магістратури,
ННІ іноземних мов,
Черкаського національного університет імені Богдана Хмельницького,
м. Черкаси

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ У ЧАСІ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

Мистецтво є дзеркалом суспільства: воно транслює людські переконання, відображає минуле та слугує історичним свідченням. Проте в часи російсько-української війни мистецтво набуває особливої ролі — документує події та зберігає пам'ять про них для майбутніх поколінь, часто спираючись на знакові образи української класики та ті, які стали знаковими вже під час повномасштабного вторгнення.

Зокрема, мурали транслюють важливі суспільні сенси, формують колективну пам'ять і переосмислюють культурну спадщину в контексті сучасних подій. Український Культурний Фонд зібрав найвідоміші мурали, які були створені під час повномасштабного вторгнення. Один із найперших муралів, що з'явився на стіні будинку льотчиків у Кропивницькому став художньою реакцією на знищення легендарного літака "Мрія" (Ан-225) під час боїв за Гостомель у 2022 році.

Мурал «Віра повертає мрію» репрезентує пам'ять під час війни як складний і багатовимірний процес, у якому особиста і колективна травма трансформується в символ надії та стійкості. Він не просто передає факт знищення літака, а містить приховані сенси. Таким чином, ідея українського відродження набуває метафоричних відтінків. Нація має вірити для того, щоб пережити втрати і сподіватися на майбутнє.

Завдяки розміщенню в публічному просторі мурал стає частиною колективної пам'яті: кожен, хто проходить повз нього, мимоволі долучається до акту пам'ятання, навіть без вербалізації цього досвіду. Водночас мурал виконує функцію історичного документу, адже на відміну від підручників історії наголошує на емоційному стані людей під час повномасштабного вторгнення.

Інший мурал, який заслуговує уваги громадськості розміщений у Києві. На ньому зображений український композитор і автор мелодії «Щедрик» — Микола Леонтович. Основна функція віртуального стінопису у виконанні Ольги Родзик — вшанування митця, чия творчість стала невід'ємною частиною української культурної ідентичності. Не дивно, що саме його постать була обраною для художнього втілення, адже Леонтович загинув трагічною насильницькою смертю внаслідок переслідування української інтелігенції в 1920-х роках. Мурал у Києві виконує одразу кілька функцій: зберігає пам'ять про митця та його внесок у культуру; привертає увагу до історії репресій; формує сучасну міську ідентичність через мистецтво; популяризує українську культурну спадщину серед молоді та туристів. Побачити його можна через сканування QR-коду на вулиці Жилянська, 166а.

В контексті подібного смислового оновлення урбаністичного простору не варто оминати й графіті в Івано-Франківську із зображенням Тараса Шевченка у формі ЗСУ із джавеліном в руках.

Тут можна розгледіти й напис із його поеми «Кавказ»: «Борітеся — поборете! Вам Бог помагає». У цьому творі пам'ять постає як форма опору, як спосіб зберегти правду про насильство, несправедливість і боротьбу пригноблених народів. Шевченко не лише фіксує історичну реальність, а й надає їй морального виміру, перетворюючи пам'ять на етичний імператив. Образ «нескореного Кавказу» у поемі символізує незламність духу, а також вічне протистояння між імперською владою та прагненням до свободи. Відомі рядки про те, що «борітеся — поборете», підкреслюють ідею історичної тяглості спротиву.

Паралель між муралом із зображенням Леонтовича та поемою «Кавказ» є цілком очевидною: і візуальне мистецтво, і література виконують схожу функцію. Вони актуалізують пам'ять про втрати, репресії та водночас стверджують цінність культури як простору свободи.

Якщо мурал діє через образ і публічний простір міста, то поезія Шевченка апелює до внутрішнього світу людини, формуючи глибше осмислення історичного досвіду.

Таким чином, і в літературі, і в сучасному мистецтві пам'ять виступає не лише як згадка про минуле, а як жива категорія, що впливає на теперішнє і майбутнє, зберігаючи ідентичність народу та його прагнення до

свободи. У цьому контексті пам'ять стає не пасивним збереженням минулого, а активною силою, що формує національну свідомість і надихає на подальшу боротьбу.

Науковий керівник

к.ф.н, доцентка кафедри образовторчого та декоративно-прикладного мистецтва,
Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Пушонкова Оксана

Список використаних джерел:

1. Мурали. URL: https://milart.ucf.in.ua/murals/

ЗМІСТ

I. МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА, ТЕХНОЛОГІЇ 3

Балтіна Олена
Актуальність вивчення українського килимарства і гобелену 4

Бенца Владислава, Маслова Ірина
Теоретичні засади діяльності балетмейстера 8

Бобух Валерія, Гонца Федір
Послідовність створення 3D-моделі княгині Ольги у Blender 11

Бондар Вікторія
Декоративний живопис як засіб розвитку художньо-творчих здібностей учнів художньої школи 14

Буценко Яна
Музей у добу постпам'яті: між простором досвіду та цифровою ілюзією присутності 16

Гайдамака Богдан
Письмове мистецтво як інструмент збереження національної ідентичності в умовах нищення культури пам'яті 18

Головко Вікторія
Символізм у дизайні сучасної театральної афіші 21

Головченко Ангеліна
Монументальна скульптура в екстер'єрі: комунікація крізь час та покоління 23

Гонца Федір
3D-моделювання у проєктуванні об'єктів монументального та декоративного мистецтва: методичні засади підготовки бакалаврів спеціальності 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація 26

Гостяєва Кароліна
Формування художньої майстерності учнів мистецької школи на прикладі створення декоративної композиції у техніці «Батик» 30

Гуляй Валентина
Художній музей у вимірі культури пам'яті 33
Дорогокупля Юлія
Розвиток творчих здібностей учнів мистецького гуртка у процесі створення батику як засобу реалізації сучасних методів мистецької освіти . 36
Дубровіна Ірина
Патріотичні образи для репертуару бандуристів на слова Олександра Олеся 38
Дударева Дар'я
Естетика щастя в українському мистецтві 41
Задніпровська Анна, Білинська Юлія
Сучасна практика та тенденції хореографічного мистецтва 44
Карасьова Ізольда
Розвиток творчих здібностей учнів у процесі виконання керамічного твору в українських традиціях 47
Кармазін Антон
Опера «Сотник» Михайла Вериківського у контексті авторської Шевченкіани 49
Картамишева Анастасія
Формування творчих здібностей старшокласників закладів загальної середньої освіти засобами кераміки 52
Кудлай Валентин, Гонца Федір
Мультисенсорний підхід у системах wayfinding як основа універсального дизайну 54
Кужильська Наомі-Юнна
Жанровий портрет в українському живописі: краса буденності 57
Лісовська Олена
Формування національно-культурної свідомості старшокласників закладів загальної середньої освіти засобами українських народних мотивів у образотворчому мистецтві 59
Матвеєва Аріна
Розробка методики формування образотворчого мислення учнів при виконанні керамічної композиції 63
Мелінчук Анна
Костел Успіння Пресвятої Діви Марії в місті Сміла: історія, архітектура, сучасний стан 65

Мовчан Валентина
Підготовка майбутніх учителів початкових класів до ознайомлення учнів із мистецтвом Українського Авангарду 67
Оношко Ксенія
Методика викладання декоративного портрету як виду образотворчого мистецтва 70
Оношко Ксенія
Розвиток образного мислення старшокласників закладів загальної середньої освіти у процесі стилізації архітектурних пам'яток Черкащини . . 74
Паніван Аліна
Образно-художня структура гобеленової техніки у створенні декоративної композиції 78
Поліщук Тетяна
Синтез класичних образотворчих традицій та цифрових технологій у сучасному концепт-арті 80
Радавець Мар'яна
Ілюстрація української казки в графічному малюнку 82
Соколова Марія
Від концепції до екрану: аналіз виробничих етапів авторської короткометражної анімації 84
Тесленко Софія, Гусаченко Лариса
Методичні аспекти постановки бальної хореографії 89
Хребто Тамара
Формування у студентів ВНЗ фахової здатності інтегрувати знання та навички в галузі образотворого мистецтва 92
Шаповал Діана
Сучасні стильові тенденції в інтер'єрі: high-tech, fusion, loft, scandi . . . 101
Шевченко Олексій
Архітектура та художнє оформлення музею Тараса Шевченка в Каневі . 103
Шкурдода Анастасія, Стройкова Світлана
Психолого-педагогічні основи розвитку іншомовної писемної компетентності у вищій школі засобами творчого письма 106
Шульга Михайло, Цвячка Олександр
Мистецтво хореографії, його основні характеристики та відмінні ознаки 110
Шачіна Оксана
Декоративна композиція як засіб розвитку творчих здібностей учнів мистецьких студій 114

Алєксєєнко Олена
Філософський зміст картин Олександра Шепенькова 118
Балтіна Олена
Актуалізація творчої спадщини Алли Горської в сучасному мистецькому просторі 120
Бобух Валерія
Випускники як носії традицій мистецької школи (на прикладі кафедри ОДПМ ЧНУ ім. Б. Хмельницького) 128
Броварська Віталіна
Алла Горська і Віктор Зарецький: Мистецтво як форма культурного спротиву 130
Двірний Дмитро
Художня мова Руслани Бачуріної 133
Добровольська Анна-Аґнесса
Професійна та викладацька діяльність Федора Гонци 136
Галіцька Вікторія
Нестандартний підхід у художньому плакаті. Афонін Віктор Андрійович 139
Горбенко Тетяна
Трансформація витинанки у сучасному українському мистецтві на прикладі творчості Миколи Теліженка 141
Горущенко Анна
Образ рідного краю у творчості Івана Бондаря 146
Гриценко Ольга
Національна символіка творчості Алли Горської 149
Гук Ксенія
Міфологічна образність у картинах-піснях Василя Євича 151
Ішкова Софія
«Пльонтанізм» як авторська техніка Івана Марчука: на межі графіки та живопису 155
Олексієнко Лілія
Значення художньої спадщини Алли Горської 158
Колесникова Янна
Візуальна метафора життєвого шляху Миколи Дзвоника 161
Крамар Герман
Цифрове мистецтво майбутнього: загрози та перспективи 163

Крижановська Вікторія
Творча та педагогічна діяльність Віктора Олексенка 166
Крот Катерина
Хто такий сучасний художник? 170
Кужильська Наомі-Юнна
Ігор Мельничук як представник сучасної школи живопису 172
Куць Вікторія
Творчість Романа Кравчука у контексті розвитку сучасного українського пейзажного живопису 173
Лісник Юлія
Лабіринт як досвід глядача у цифровому мистецтві 175
Лузан Єлизавета, Хребто Тамара
Сучасні виражальні засоби макетування 178
Михайлюченко Катерина
Мистецтво як феномен культури та форма вираження внутрішнього стану людини 183
Мороз Анна
Феномен «Пльонтанізму» Івана Марчука та особливості його живопису на прикладі картини з серії «Шевченкіана» 185
Недосєко Неоніла
Орнамент як органічна складова декоративного розпису 188
Нерода Ксенія
Пам'ять про митців — це пам'ять про саму культуру народу 192
Оношко Ксенія
Особливості створення коміксу на основі авторського сюжету 195
Панченко Олександр
Значення мистецтва у формуванні художника 198
Паршина Анастасія
Образна система в мистецтві Олександра Костогриза: філософія творчості200
Пецух Євгенія
Художня мова Неоніли Петрівни Недосєко: особливості формування та прояву 202
Пилипенко Дар'я
Портретний живопис у вимірі культури пам'яті: О. Мурашко, І М. Бойчук 207
Сінусік Володимир
Академічний рисунок і живопис як фундамент формування художника у сучасному мистецькому процесі 211

Скляренко Олена
Монументальний та графічний доробок Івана Фізера в контексті українського мистецтва 212
Солодовніков Ігор
Відображення культурно-історичних традицій Черкащини 50-70 р.р. хх ст. у творчості сільського фотохудожника Івана Литвина 214
Соловей Владислав
Арт-терапевтичні практики: роль сучасного мистецтва у подоланні колективної та індивідуальної травми 221
Тарасенко Анна
Монументальне панно «Птах» у Гельмязеві: історія створення та проблеми збереження 223
Тищенко Людмила
Особливості монументальної спадщини Алли Горської 225
Тищенко Людмила
Візуальна мова української графіки: творчість Василя Перевальського . 227
Ульяницька Дар'я
Мозаїка «Боривітер» як об'єкт пам'яті 230
Фаєнко Юлія
Графічні ілюстрації Дмитра Кришовського, як відображення національної ідентичності 232
Фізер Іван
Еволюція зооморфної кераміки України: від археологічних пластів до живої гончарської традиції 235
Фізер Іван
Творчість Івана Фізера в контексті сучасного українського сакрального та монументального мистецтва 238
Шевченко Анастасія
Театральна діяльність Алли Горської 241
Щербатюк Назар
Виражальні можливості декоративного живопису у створенні авторської композиції 243

III. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: МИСТЕЦТВО, МУЗЕЙ, СУСПІЛЬСТВО 246

Кунець Наталія
Філософія зворотності: використання сучасних матеріалів для збереження та безпечної реконструкції пам'яток іконопису та живопису 247
Піщанська Вікторія
Стильова еволюція сакрального мистецтва в контексті соціальних впливів: естетичний зріз 251
Понуровський Дмитро
Аура проти Пікселя: Художній музей як тілесний якір у просторі постпам'яті 253
Понуровський Дмитро
Реінтерпретація мономіфу в сучасному мистецькому просторі 255
Пушонкова Оксана
Музейна артфілософія як інструмент осмислення регіональної ідентичності 258
Шкурдода Анастасія
Репрезентації пам'яті в українському візуальному мистецтві у часі повномасштабної війни 263

Наукове видання

ТРАДИЦІЇ ТА НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ У РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Збірник матеріалів
IX Всеукраїнської науково-практичної конференції

Упорядник:	Пушонкова Оксана
Верстка:	Гонца Федір
Обкладинка:	Олексенко Віктор
	Соколенко Дар'я
Технічний редактор:	Третяков Олександр

Підписано до друку 18.05.2026.
Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Source Serif 4». XeLaTeX
Умовн. друк. арк. 15,35. Обл.-вид. арк. 14,84. Вид № 03-21.
Тираж 35 прим.

Видавець Олександр Третяков.
Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру видавців.
Серія ДК №4862 від 11.03.2015 р.
Україна, 18001, м. Черкаси, вул. Слави, 1, к. 24.
Тел.: +380 67 470-13-14. E-mail: book_brama@ukr.net