

Платонівські читання

2025



С. П. Подерв'янський
Портрет П. О. Білецького.
1972. Вугіль. 60x50.

Міністерство культури України
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури

Тринадцяті
Платонівські
читання

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ПЛАТОНА БІЛЕЦЬКОГО
(1922–1998)

Тези доповідей
Міжнародної наукової
конференції

Київ
2025

УДК 7.072.2(477) (06)
ББК 85.10(4Укр) 0
Д 76

Керівник проекту
кандидат мистецтвознавства Л.О. Лисенко

Д76

Тринадцяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції.

Матеріали Тринадцятих Платонівських читань, що відбулися онлайн 29 листопада 2025 року в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Проблематика читань охоплює історію образотворчого мистецтва і архітектури України від давнини до сьогодення, а також Сходу і Заходу; методику викладання профільних дисциплін у вищих мистецьких закладах, інструментарій мистецтвознавця, проблеми сучасної художньої освіти. Учасниками читань були викладачі, співробітники, аспіранти, здобувачі, студенти НАОМА, викладачі, аспіранти, студенти, мистецтвознавці, наукові співробітники, реставратори з художніх, педагогічних ВИШів, національних університетів, науково-дослідних інститутів, художніх музеїв, заповідників, наукових бібліотек України..

УДК 7.072.2(477)(06)
ББК 85.10(4Укр) 0

ISBN

«ПЛАТОНІВСЬКІ ЧИТАННЯ – XIII»: ДІАЛОГ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНОСТІ В ПРОСТОРІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

XIII Міжнародна наукова конференція «Платонівські читання» є вагомою подією в академічному житті української мистецтвознавчої спільноти, що об'єднує дослідників теорії та історії мистецтва, культурології, філософії, суміжних гуманітарних дисциплін, а також художників-практиків та молодих вчених. Цьогорічне зібрання було присвячене світлій пам'яті видатного українського мистецтвознавця, професора Олександра Касіяновича Федорука – науковця, чия діяльність стала визначальною для розвитку української мистецтвознавчої думки другої половини XX – початку XXI століття.

Наукова спадщина О. К. Федорука вирізняється глибиною аналітичного мислення, методологічною виваженістю та широким культурним контекстом. Його праці сприяли осмисленню ключових процесів українського мистецтва, утвердженню національної ідентичності в мистецькій культурі та інтеграції українського мистецтвознавства у світовий науковий дискурс. Важливим є також його внесок у формування наукових шкіл і підготовку нових поколінь дослідників.

Матеріали, представлені у збірнику тез конференції, відображають актуальні напрями сучасних мистецтвознавчих досліджень, демонструють міждисциплінарний підхід та широту проблематики – від історико-мистецьких студій до теоретичних і методологічних пошуків. Учасники конференції, продовжуючи інтелектуальну традицію, закладену попередниками, зокрема П. О. Білецьким, О. К. Федоруком та багатьма іншими дослідниками, актуалізують питання ролі мистецтва в сучасному культурному просторі, його функцій і трансформацій у сучасному світі.

Збірник тез XIII «Платонівських читань» покликаний не лише зафіксувати наукові результати конференції, але й стати платформою для подальшого розвитку фахового діалогу, збереження та примноження інтелектуальної спадщини українського мистецтвознавства. Вшанування пам'яті професора Олександра Касіяновича Федорука в цьому контексті є свідченням тягlosti наукової традиції та глибокої поваги до постатей, що визначають обличчя національної гуманітарної науки.

Володимир Петрашик,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України

Павельчук Іванна Андріївна,

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений художник України,
завідувач кафедри Дизайну МАУП

ГРОМАДСЬКА ТА НАУКОВА ДІЯЛЬНОСТІ О. К. ФЕДУРУКА (1939-2025) НА ДИСТАНЦІЇ ЧАСУ

Шановні колеги, науковці, аспіранти та студенти! Дорогі гості! Маю честь вітати вас на XIII Міжнародній науковій конференції “Платонівські читання”, що традиційно збирає коло інтелектуальних однодумців у стінах Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Цей науковий форум, що носить ім’я видатного мистецтвознавця Платона Олександровича Білецького (1922–1998), є не просто щорічною подією. Це – інтелектуальна традиція, започаткована у 2014 році за ініціативи професорки Людмили Семівни Міляєвої та незмінно очолювана Людмилою Олександрівною Лисенко.

Цьогорічна зустріч набуває особливого, глибоко символічного значення, адже присвячена ушануванню пам’яті та наукової діяльності Олександра Касіяновича Федорука – мистецтвознавця міжнародного рівня, який, за влучним визначенням Юрія Белічка, належить до когорти вчених, що «своєю подвижницькою працею розбудовували українську науку і культуру».

Професійний шлях Олександра Федорука, який охопив майже півстоліття, був шляхом невтомного служіння мистецтву, культурі та, передусім, українській національній ідеї. Його діяльність – це свідчення генетичного таланту, помноженого на щоденну, напружену працю і любов до рідного краю, що дало потужні результати.

Ключовою місією Олександра Федорука було ствердження культурного українського ДНК, яке виростає з історичного минулого і проєкується у сьогодення. Його праця була націлена на: Розкриття та повернення із забуття імен та ділянок українського мистецтва, що були обійдені увагою чи штучно замовчувані в умовах тоталітарної системи. Олександр Касіянович повернув напівзабуті постаті видатних українських мистців, засвідчуючи їхню національну своєрідність, завдяки якій українське мистецтво посідає одне з чільних місць у контексті мистецтва світового.

Його мистецтвознавчий стиль ґрунтовно висвітлював тяглість і безперервність розвитку українського мистецтва: Олександр Касіянович дотримувався класичних методологічних настанов, завжди включав історіографічне та історіософічне підґрунтя, не забуваючи про ви-

значальні риси національної творчості. Це заклало відчуття смаку, що стало підґрунтям для сучасної української мистецтвознавчої науки.

Праці Олександра Касіяновича, чи то монографії, чи статті в енциклопедичних словниках, охоплювали широкий спектр наукових інтересів: від теорії та історії мистецтва до аспектів народної творчості.

Кардинальна зміна у житті вченого припала на доленосний 1991 рік, коли Україна здобула волю. Саме тоді розпочався його державний пошук, який розкрив його громадську місію.

У 1992 році Олександр Касіянович очолив Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України. За роки державної служби О.К. Федорук провів надзвичайно велику за обсягом роботу, завдяки чому: Були повернуті неоціненні цінності культурного й мистецького значення. До архівних, бібліотечних та музейних сховищ, а також до храмів, повернулася наукова, літературна й культурна спадщина діячів Розстріляного Відродження та мистців, яких тоталітарна система таврувала як націоналістів.

Це була не просто адміністративна чи наукова діяльність, а патріотична місія: повернути українцям їхнє право на власну спадщину, а потім забезпечити її вивчення, дослідження та популяризацію.

Після здобуття Незалежності вчений сфокусував свої зусилля на двох критично важливих, до того часу невивчених, напрямках. З одного боку на здобутках українського мистецтва ХХ століття, зокрема авангарді. О.К. Федорук активно досліджував постаті, які творили далеко за межами рідного краю. Це була необхідність, оскільки значний масив творчих здобутків заборонених мистців перебував у діаспорі.

З іншого боку активно досліджувалася проблема зв’язку та культурний діалог між Сходом і Заходом. Його рання спеціалізація на українсько-польських мистецьких зв’язках, що переросла у дослідження мистецтва країн Східної Європи, дозволила йому у подальшому сформулювати новітній погляд на місце українського мистецтва у світовому контексті. Діяльність О.К. Федорука підтверджує мудрі слова Папи Іоана Павла II, що Україна є «перехрестям різноманітних культур, місцем зустрічі духовного багатства Сходу і Заходу» [1].

Праці О. Федорука про мистців, що працювали на чужині (Василь Хмельюк, Микола Бутович, Михайло Андрієнко-Нечитайло, М.Глейзер), переконливо довели, що їхня творчість «ввела українську мистецьку культуру до світового храму європейської культури».

Сьогодні, 29 листопада 2025 року ми зібралися для продовження важливої наукової традиції. Вшановуючи пам’ять Олександра Касіяновича Федорука та Платона Олександровича Білецького, ми підтверджуємо, що рух мистецтвознавчої науки неможливий без постійної роботи та переосмислення накопичених знань. Ми є свідками появи широких

узагальнень і глибоких явищ, пов'язаних із застосуванням новітнього наукового інструментарію.

Нехай ця конференція стане плідним простором для обміну думками та ідеями, які сприятимуть подальшому ствердженню величі українського мистецтва.

Бажаю всім учасникам успішної та натхненної роботи!

Дякую за увагу!

Джерело:

1. Офіційні документи Апостольського візиту Святішого Отця Івана Павла ІІ в Україну (23–27 червня 2001 року).

Молинь Валентина, кандидат мистецтвознавства,

Косівський державний інститут декоративного мистецтва

СВІТЛІЙ ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА ОЛЕКСАНДРА ФЕДУРУКА

Ключові слова: Олександр Федорук, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМУ, співпраця, Косів,

Ім'я доктора мистецтвознавства, професора, академіка НАМУ Олександра Федорука (1938–2025) належить до плеяди тих подвижників українського мистецтвознавства, чия діяльність визначила обличчя вітчизняної науки про мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття. Його наукові праці, глибокі аналітичні розвідки, доповіді й публікації стали невід'ємною частиною історії національного мистецтва. Учений, педагог, організатор культурного життя, він був не лише дослідником, а й наставником для багатьох мистецтвознавців.

Постать Олександра Федорука поєднала в собі високу наукову культуру, педагогічну мудрість і щире людяність. Для тих, кому пощастило знати його особисто, він назавжди залишиться Учителем – у найвищому сенсі цього слова.

Моє знайомство з Олександром Касіяновичем, як головою ДЕК, відбулося 1996 року у стінах Української академії мистецтва у Києві (тепер – НАОМА) під час складання випускного іспиту з історії мистецтва і захисту дипломних робіт за спеціальністю «мистецтвознавство». Тоді О.Федорук очолював Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України. Його доброзичливість та глибина суджень залишили у пам'яті відчуття великої культури, інтелекту і людяності.

Варто згадати про співпрацю з Косівським державним інститутом декоративного мистецтва та Косівською регіональною організацією НСХУ. Олександр Федорук неодноразово бував у Косові – на захистах дипломних робіт, наукових конференціях, виставках. Його виступи завжди поєднували наукову ґрунтовність із глибоким розумінням філософії народного мистецтва Гуцульщини. Професор відзначав унікальність косівської школи, її національний характер, органічне поєднання традиції та новаторства. Запам'яталися його уважні рецензії під час захистів дипломних робіт ОР «бакалавр» та «магістр» у Косівському інституті (2011, 2012), фахові консультації.

Олександр Касіянович завжди умів підтримати, порадити, спрямувати. Автор вдячна професору за роки спілкування, за підтримку і довіру, висловлені у передмові до підготовленого альбому «Василь і Микола Девдюки» (2016) й передньому слові до бібліографічного покажчика «Валентина Молинь» (2019); за сприяння публікацій про косівських мит-

ців у журналі «Образотворче мистецтво» (2017-2022) та статті у виданні Польського інституту дослідження світового мистецтва «Sztuka Europy Wschodniej. Tom VII. Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne» (2019); участь у засіданні Круглого столу «Єдність мистецтва України і Польщі в період російської агресії проти України», організованого Краківською академією мистецтв (2023).

Плідна праця Олександра Федорука служить прикладом для наслідування.

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

СПОГАДИ ПРО ОЛЕКСАНДРА КАСЯНОВИЧА ФЕДУРУКА: ДОСВІД НАУКОВОГО НАСТАВНИЦТВА

Поза постійною зайнятістю та активною науковою, викладацькою діяльністю, Олександр Касянович завжди знаходив час для своїх аспірантів, яких вміло навчав та всіляко підтримував. Я й сама відчула цю підтримку, коли у 2003-2006 роках, навчалась в аспірантурі, а Олександр Касянович був моїм науковим керівником (тема «Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин у 1920-1930-х роках»).

Він став для мене передусім прикладом, навчив всім нюансам наукової роботи, всіляко заохочував до дослідження. Його поради завжди були вчасними й надзвичайно точними. Коли я розпочала роботу над дисертацією, він наполегливо рекомендував: «Тобі конче треба їхати до Кракова. Без архівів дисертації не буде. Шукай можливості!» І я їх знайшла — отримала стипендію на навчання в магістратурі Інституту історії мистецтва Ягеллонського університету. Цей крок став визначальним для мого життя: він відкрив для мене польське мистецтво XX — початку XXI століття, пізніше привів до власних публікацій, а згодом — до створення авторського курсу лекцій з мистецтва Польщі в НАОМА. Можна сказати, що я пішла стопами свого Учителя, і я йому безмежно вдячна за це.

Олександр Касянович Федорук був людиною, яка вміла будувати культурні мости. Протягом життя часто бував у Польщі, підтримував тісні зв'язки з науковими колами, обмінювався публікаціями, допомагав і українським, і польським дослідникам. Варто лише згадати його багаторічну співпрацю з проф. Єжи Маліновським, дружні стосунки з польським посольством у Києві та невтомну діяльність в якості куратора виставок польських митців, серед яких, наприклад, робіт Адама Всьолковського у Національній академії мистецтв України у 2012 році. Статті, книги, виставкові проекти, наукові контакти О. Федорука з Польщею формували цілісну платформу діалогу між двома культурами. У своїх дослідженнях він переконливо доводив: українське й польське мистецтво розвивалися не ізольовано, а в постійному взаємообміні.

Для української науки він назавжди залишиться тим, хто навчив бачити мистецтво у ширшому європейському контексті, а для своїх учнів — Учителем, що відкривав горизонти пізнання мистецтва. Для мене він назавжди залишиться Учителем, завдяки якому польський дискурс увійшов у моє життя, моє захоплення, мою наукову роботу. Його спадщина — це не лише книги й статті, а й спільнота учнів і колег, які продовжують справу його життя.



У 1898 році павильон-фабрика була урвана у Бергесквік вистави, серед інших були виставлені зрештою портрети та робота «Чулкавий Шляк» Гюбелю «Чулкавий Шляк» є колекцією робіток вистави. Мотиви килима «Кіт» Буга і показу відомих молодих жінок, що кохали до вельможу є споглядають ритмічному русі з поворотом із зрештою на основі. Килим був вироблений Музеєм мистецтва та виробництва Гамбурга в 1900 році.

ГРАФІТІ НАПИСИ ЯК ФОРМА «ПОЕТИЧНОГО ТЕРОРИЗМУ» У ВІЗУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА

Олександра... Олена Іван... Дарина Дех... Ще 7 осіб

«МІНХВА (민화) ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КОРЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХХІ СТОЛІТТІ»

ВІКОНАЛА ЗДОБУВАНКА В КУРСІ ОСВІТНЬО-НАУКОВОЇ ПРОГРАМИ «МИСТЕЦТВОМАНСТВО ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА» (ЗНАЧНА ФОРМА НАВЧАННЯ): АЛІМЕТКІНА ДАРІЯ СЕРГІЙІВНА

Дар'я Аліметкіна Олена Іванівна... Ще 3 особи

Світлана Самійлова (Презентація)

Світлана Самійлова Любомир Катерина Шаман Дмитро Солопов Ілона Кашан... Ще 5 осіб

Між історією і образом: українське книговидання та фінське графічне мистецтво у Гельсінкі 1940-х років

Кондасова Дар'я
випускала фінськомовну книгу (книгу, пов'язану з історією фінського мистецтва)
Університету Гельсінкі (Фінляндія)

Дарина Кондасова Оліга Шпанко Надія Роман... Ще 3 особи

Ірина Кашан (Презентація)

Історія для оформлення

ПЕРЕКЛАДІВІ АНТИКРИТИК РОЗІВІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-МОГИЛАНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Людмила Антонівна
Тетяна Ростилавівна
Олена Шербатюк Ілона Кашан... Ще 5 осіб

Вино з фіалок (III, 12, 20, 22) та площу (III, 11) згадані у «пасторальному» романі Лопка (II ст.)

Оліга Шпан... Олена Іван... Савва Вади... Ще 6 осіб

Мистецький проєкт "Oaza" у Катерини Шаман (@shuman_art) та Дарина Феє (@darina_fe) у рамках проєкту "Визначення події", Національний центр "Український дім" (Київ), 2020

Світлана Самійлова Любомир Катерина Шаман Дарина Феє... Ще 5 осіб

Коло майстра іконописного ансамблю з села Поляна (середина XVI століття)

Ікона "Вознесіння Господнього", Середина XVI ст., З храму Покрови Пресвятої Богородиці, с. Поляна, Самбірський район Львівської обл., ІМЛ.

Тетяна Ростилавівна Тимченко... Ще 5 осіб

Two Comedians, 1965

Савва Вадим... Лісова Наталія Любомир... Ще 7 осіб

Art project "Oasis" by Kateryna Shuman (@shuman_art) and Darina Fej (@darina_fe) https://www.instagram.com/OH443x_N12/

Світлана Самійлова Любомир Катерина Шаман Дарина Феє... Ще 5 осіб

ПОРУШЕННЯ НОРМ

Порушення норм, вони створюють тексти (теги, стікани), і мають свій ритм, стиль і емоційне забарвлення. Тероризм у цьому сенсі означає «порушення норм, тобто уведення про те, що вилучає належати всім».

Світлана Рощина... Ще 5 осіб

У процесі дендрохронологічної роботи виникає низка проблем, пов'язаних з біологічним матеріалом та методологією:

Надія Романенко Савва Вадимов... Ще 5 осіб

Clash Capital Silence в артпроекті Проєктивпад (в. Івано-Франківськ), 2020. 301 фант (@foundations) та Polina Studio; Masha Polozova (@mashapolozova), Дмитро Тетюха (@dmitrytet), Дарина Поліщова (@darina_polishova), Дарина Мандра (@darina_mandra) та Олександр Сиротко (@oleksandr_sirotka)

Катерина Шаман (Презентація)

Катерина Шаман Ілона Кашан Любомир Світлана Рощина Світлана Самійлова... Ще 5 осіб

Процес очищення зворотного боку картини.

Фрагмент зворотного боку в процесі реставрації.

Олександра Сиротко Тетяна Ростилавівна Тимченко... Ще 5 осіб

СЕКЦІЯ 1. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ

Підсекція 1\1.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДАВНИНИ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Модератори: Сьомак Оксана, доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри ТІМ НАОМА, Деревська Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

Василенко Карина, студентка бакалаврату НАОМА

<https://orcid.org/0009-0001-6727-9435>

Олійник Ганна, старший викладач кафедри архітектурного проектування, НАОМА

АВТЕНТИЧНА КОЛОРИСТИКА ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА ПОДОЛУ: ВІД АРХІВНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДО РЕСТАВРАЦІЙНОГО РІШЕННЯ

Ключові слова: автентичність, колористика, історичне середовище, фасад, Поділ, реставрація, архівне дослідження.

Історичне середовище Подолу є невід’ємною частиною художнього образу Києва, носієм його культурної пам’яті та візуальної ідентичності. Саме тут збереглися унікальні зразки міської архітектури переважно XIX ст., у яких колір фасаду виступає не просто декоративним елементом, а важливим чинником емоційного та естетичного сприйняття простору. Колористика історичної забудови створює атмосферу міста, його «тональність» і настрої, відтворюючи дух епохи. Вона поєднує архітектурну пластику, матеріал, світло й фактуру в єдину гармонійну композицію, визначаючи характер середовища.

Втручання у колірне рішення історичних будівель без урахування автентичних характеристик призводить до втрати художньої правдивості середовища, спотворення масштабності та гармонії ансамблю. Тому відновлення первісної колористики фасадів є не лише технічним завдан-

ням реставрації, а й актом збереження історико-художньої автентичності міста. Кожен шар фарби, закріплений у матеріалі фасаду, несе відбиток свого часу – соціального, технологічного й естетичного. Виявлення та наукове відтворення цих шарів дозволяє повернути місту його історичну «палітру» як живу тканину культурного образу Києва.

Метою роботи стало встановлення історично достовірного кольору фасаду будинку за адресою: м. Київ, вул. Боричів Тік, 20/4, із подальшою розробкою рекомендацій щодо його реставрації. Завданням було визначити реальний спектр барв, яким будівля була оздоблена у середині XIX ст., і обґрунтувати вибір палітри, що відповідала б історичним та естетичним критеріям доби.

Дослідження поєднало архівно-документальний аналіз із методами цифрової колористичної реконструкції. У фондах виявлено документи, де фасад описано як «жовтий». Цей опис було зіставлено з фотографічними матеріалами різних періодів, які пройшли обробку в нейтральному балансі білого для усунення температурних викривлень тону. Після цього для порівняння монохромних зображень із реальною палітрою застосовано систему RAL Classic. Кожен відтінок спектра жовтих і охристих кольорів переведено в монохром, а потім виконано покадрове накладання на архівне фото для визначення ступеня світлотональної відповідності. Так було сформовано діапазон можливих історичних тонів, серед яких найвищу відповідність показали відтінки RAL 1001 (Beige), RAL 1002 (Sand Yellow) та RAL 1003 (Signal Yellow). Враховано також історичну поширеність мінеральних пігментів охристої групи, які застосовувалися у київській забудові XIX ст.

Порівняльний аналіз засвідчив, що лимонно-жовті фарби, хоч і траплялися в тогочасній практиці, мали обмежене застосування через токсичність (наявність свинцю та миш’яку) і низьку стійкість до вигорання. Охристі ж пігменти відзначалися довговічністю, економічністю й гармоніювали з фактурою тиньку та природним освітленням Подолу. Визначена палітра RAL 1001–1002 виявилася найбільш наближеною до первісного кольору фасаду і рекомендована для реставраційних робіт як оптимальний варіант, що поєднує історичну правдивість та художню цілісність середовища.

Застосування системи RAL у поєднанні з архівними джерелами дало змогу здійснити науково обґрунтовану реконструкцію кольору історичного фасаду. Такий підхід поєднує мистецтвознавчий аналіз і практичний інструментарій реставрації, доводячи, що колір є повноцінним носієм культурної пам’яті міста. Відновлення автентичної колористики Подолу сприяє збереженню візуальної єдності історичного Києва та формуванню сучасної культури реставраційної відповідальності. Запропонована методика може бути використана для аналогічних об’єктів історичної забудови України.

Варбанець Олександра, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА (науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА Г. Андрес)

ВПЛИВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ МИКОЛИ МУРАШКА НА ХУДОЖНІ УПОДОБАННЯ КОЛЕКЦІОНЕРА ІВАНА ТЕРЕЩЕНКА

Ключові слова: колекціонер Іван Терещенко, Микола Мурашко, епістолярна спадщина, формування художнього зібрання.

Відомий український педагог, художник і критик мистецтва Микола Мурашко протягом професійного життя активно співпрацював із родиною Терещенків, зокрема Іваном Миколовичем. Їхня взаємодія в межах роботи Київської рисувальної школи вже широковідома, однак вплив Мурашка як критика на формування мистецьких уподобань Терещенка досі не був предметом окремого вивчення. Такий ракурс дослідження відповідає сучасним підходам, що розглядають колекціонування з погляду взаємодії різних соціокультурних суб'єктів, а не лише крізь призму особи колекціонера. Джерелом для аналізу є епістолярна спадщина Мурашка, що зберігається в Національному художньому музеї України. Раніше зміст листів був відомий частково, однак лише публікація видання «Микола Мурашко. Епістолярна спадщина в Документально-архівному фонді НХМУ» (упоряд. Л. Толстова, 2025) дозволила залучити повний корпус документів. Досліджуваний період охоплює кінець 1870-х – початок 1890-х років, коли формувався художній смак Терещенка та інтенсивно розвивалась його колекціонерська діяльність.

У листах простежується принципова розбіжність кореспондентів у поглядах на художню освіту: між розумінням мистецтва як самостійної творчої практики й трактуванням його як ремісничо-прикладної діяльності. Мурашко критикував концепцію «прикладання мистецтва до ремесел» (Григоровича / Рейссіга), яку поділяв Терещенко, і доводив, що мистецтво повинно спершу сформувати власні критерії якості, професійність і суспільну вагу – через школу, натурне вивчення, розвиток художнього смаку – і лише тоді може впливати на прикладну сферу.

У цей період, зокрема під час перебування за кордоном, Мурашко фактично виступає не лише мистецьким кореспондентом, а й експертом та посередником у процесі добору та придбання творів для зібрання Терещенка. Він відвідує майстерні, оцінює художню якість робіт, ініціює та супроводжує перемовини про їх купівлю, зокрема з Генріхом Семирадським, Федором Бронніковим, Фердинандом Рейманом, Іллею Рєпіним. При цьому зважає не лише ціну й мистецьку цінність твору, а й

його характерність для творчої манери митця, що дозволяє говорити про інтенцію осмислення нового зібрання як репрезентативного цілого. Зокрема, підбираючи твори Г. Семирадського Микола Мурашко зазначає: «Одну маленьку, але милу картинку я у нього намітив [...] він якось на неї мало звертає уваги й, вірогідно, можна її у нього недорого порівняно вивудити. А він в цій невеликій (1 арш.) картинці представлений непогано, й для Вашої поки що маленької галереї він, здається, підійшов би; якщо дозволите й надумаетесь, то хоча б здалеку я почну перемовини». Таким чином, листування засвідчує опосередкований вплив естетичних поглядів Мурашка на колекціонерську практику Терещенка. Інший лист свідчить, що Мурашку були властиві й роздуми про взаємодію твору і простору. Так, описуючи художні властивості «Черниці» І. Рєпіна, він виказував здивування з того, що розміщення картини в житлових кімнатах посилює враження від неї, порівняно з експозиційним показом. Хоча остаточні рішення залишалися за колекціонером, листи засвідчують, що М. Мурашко брав активну участь у виробленні критеріїв добору певних творів.

У своїх судженнях Мурашко послуговується системою понять, що охоплює компоновання, рисунок, колорит, реальні спостереження, оригінальність, художність, відповідність змісту й форми. Він розрізняє технічно вправне, «красиво написане», та справді «художнє», що живе, хвилює, зворушує, «переступає за раму». Високо цінує натурність, сумлінність, простоту, правдивість спостережень, натомість критично ставиться до несамостійності, «шаблону», холодної віртуозності, солодкової декоративності. Міркуючи про колорит, автор листів виділяє: у Тьєполо – просторову легкість і чистоту барв; у Макарта – пластичність і виразність живопису; у Рєпіна – правдивість барв, де колір оживляє форму і стає носієм внутрішнього переживання.

Отже, вплив Миколи Мурашка на становлення художніх уподобань Івана Терещенка був не лише інформаційним, а й методологічним, оскільки формувалася засади художнього судження і критерії оцінки мистецьких творів.

Деревська Олена, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри ТІМ НАОМА М. Селівачов)
<https://orcid.org/0000-0002-7057-6051>

БІБЛІЙНІ МОТИВИ В ГРАВЮРАХ НИКОДИМА ЗУБРИЦЬКОГО ДО «ИФІКИ ІЄРОПОЛІТИКИ» (1712)

Ключові слова: Никодим Зубрицький, біблійний, сюжет, образ, українське мистецтво, гравюра.

Никодим Зубрицький створив 67 гравюр до «Ифіки Ієрополітики» (1712), значна частина їх зображує біблійні образи.

Гравюра «Любов Божа до нас» – популярний сюжет жертвопринесення Авраамом Ісаака (1 Бут. 22:1–19).

Гравюра «Заповіді Господні» ілюструє історію з книги Товита і розповідає про його сина Товію, чиїм провідником був архангел Рафаїл. Митець ймовірно наслідує Маттеуса Меріана (I). Раніше зображення Товії з рибою та ангелом Н. Зубрицький створив для «Пречесних акафістів всеседмичних...», виданих друкарнею Києво-Печерської лаври (1706).

«Воздаяння батькам» зображує побудову Соломоном Храму (1 Царів 6,7), також наслідуючи М. Меріана (I). До цього у львівському Апостолі (1699) Н. Зубрицький створив власний варіант Храму Соломонового.

Оригінальний образ коня з гравюри «Наказаніє» – алюзія на книгу Сирах щодо користі покарань юнацтва (Сир. 30:8–13).

«Смирення» зображує поцілунок Юди в момент зради Ісуса. Схожа іконографія сюжету в українському мистецтві присутня в фресках Замкової каплиці в Любліні (1418), Євангелії Михайла Сльозки (1665) тощо.

Ще один біблійний мотив у «Ифіці» на гравюрі «Пильнування» – історія Самсона і Далілі (Суддів 16:4–19), також за зразком М. Меріана (I).

На гравюрі «Терпіння» Н. Зубрицький показує історію Йова Багатостраждального з дружиною (Йова 2: 9–10). Іконографія сюжету сягає давньоруських часів: це фреска в Миколо-Дворищенському соборі Новгороду, закладеному київським князем Мстиславом Великим на поч. XII ст., також мініатюра в Київському Псалтирі (1397).

На гравюрі «Ощадливість» зображено сюжет насичення народу п'ятьма хлібами (Лк. 9:10–17), (Мк. 6:32–44), (Ів. 6:1–15), (Мт. 14:14–21). Прототип гравюри нез'ясований, ним можуть бути дереворізи німецьких граверів XVI ст.

«Осуд» представляє притчу про колоду і тріску з Нагорної проповіді Ісуса (Мт. 7:1–5). Подібна гравюра Амброзіуса Франкена надрукована в Біблії Герарда Йоде (1585). В Україні був поширений варіант з львівсько-

го Євангелія (починаючи з 1636). Варіант Н. Зубрицького цікавий реалістичністю деталей, що відповідають тогочасним етнографічним замальовкам одягу мешканців Гетьманщини 1740-х років зі збірки Фрідріха Вільгельма Бергольца.

Гравюра «Захищати від наклепу» розповідає історію Ахіора (Юдити 5, 6), ймовірно за зразком Філіпа Галле чи Пітера Феддеса ван Гарлінгена.

«Зазор» зображує Самсона, що за допомогою лисиць підпалює поля філістимлян (Суд. 15:4–5) за прототипом Корнеліса Массійса.

На гравюрі «Увіти двірським» зображена сцена з Розділу 22 Об'явлення, коли св. Іван Богослов намагається поклонитися ангелу.

«Властолубство» зображує історія з синоптичних Євангелій про зцілення Ісусом хлопця, якого мучив демон. Ймовірний прототип невстановлений.

Гравюра з «Ифіки» під назвою «Страждання і відданість» оповідає про історію дружини Лота, яка обернулася на соляний стовп (Буття 19:15–30). Схожа іконографія у Рафаеля Саделера (за Мартеном де Восом).

Дослідження розширює наші знання про українську іконографію сакрального мистецтва.

Карасевич Ольга, студентка магістратури, ЗФН, НАОМА (науковий керівник: доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва О. Сьомак)

ХУДОЖНИКИ БІДЕРМАЄРУ НА ТЕРЕНАХ ІСТОРИЧНОГО КОРОЛІВСТВА ГАЛИЧИНИ І ЛОДОМЕРІЇ

Ключові слова: бідермаєр, портретний жанр, побутовий жанр, Галичина, Буковина, Закарпаття, реалістичні тенденції.

Стилістична течія бідермаєру, що панувала в Центральній Європі у 1815–1848 роках, отримала самобутнє втілення у творчості українських митців, котрі працювали в межах Австрійської монархії. На теренах Галичини, Буковини й Закарпаття цей стиль став мистецькою відповіддю на суспільні запити щодо камерного, інтимного мистецтва, що оспівувало приватне життя, родинні цінності та світогляд пересічної людини. Протиставляючи себе урочистості й монументальності класицизму, бідермаєр формував камерність, щирість емоцій і безпосередність образу.

Ці ознаки яскраво проявилися у доробку українських живописців, які творили переважно в портретному й побутовому жанрах, акцентуючи психологічну достовірність і особливості щоденного буття сучасників. Портретна лінія бідермаєру відзначалась відмовою від офіційної репрезентативності, прагненням передати внутрішній світ і соціальні характеристики моделі через деталі вбрання та оточення. Виразний приклад — «Портрет Юлії Шумлянської» (1840-і рр., Львівська національна галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького), де ретельно передано атмосферу домашнього затишку. У жанрових сценах митці змальовували епізоди родинного життя, урочистості, а також етнографічні мотиви.

Визначальними представниками бідермаєру стали Мартин Яблонський (портрети шляхти, твори у Львові, Сумах, Кракові, Сяноку), Лука Долинський, Корнило Устиянович, Йосип-Каєтан Янішевський, Алоїзій та Станіслав Рейхани, Я. Ф. Піварський, Вольфф, Лорен Маринович. Значна частина творів зберігається у провідних художніх музейних фондах України: Львівській національній галереї мистецтв ім. Б.Г. Возницького, Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького, Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького; окремі роботи — у закордонних збірках Кракова, Вроцлава, Сяноку, Кросно, приватних колекціях Польщі та інших країн Центральної Європи.

Таким чином, бідермаєр на українських землях Австрійської імперії представлений плеядою авторів та значущим корпусом творів, що зберігаються як у вітчизняних, так і зарубіжних збірках, формуючи фундамент національної реалістичної традиції XIX ст.

Куцир Тетяна, кандидатка мистецтвознавства, Інститут народознавства НАН України
<https://orcid.org/0000-0002-6522-0640>

ОРНАМЕНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ВИШИВКИ У ЗАМАЛЬОВКАХ АМВРОСІЯ ЖДАХИ

Ключові слова: Амвросій Ждаха, традиційні українські орнаменти, схеми вишивок, серія замальовок.

Амвросій Ждаха – видатний український графік, ілюстратор, дослідник колекціонер українського традиційного мистецтва, протягом кінця XIX – початку XX ст. створив серію замальовок традиційних вишитих орнаментів, які він згодом активно використовував, зокрема, у проєктах інтер'єрів, оздоблені публікацій тощо.

Одним з таких візерунків стала вишивка з Поділля, кінцевий варіант якої художник датував 1896 роком. Це схеми декору «грудини» (пазухи) та комір'їв двох сорочок, виконаних лічильною гладдю і виколуванням золотом і сріблом у першому, та лише сріблом – у другому випадку. Вони мають ідентичну рапортну будову із великих ромбів зі зміщенням, кожен з яких поділений на чотири частини за допомогою восьмипелюсткових «руж» – в сорочці з золотом та сріблом, дрібних ромбів – у виробі з вишивкою сріблом. Зважаючи на характер орнаментів, обрані для їх виконання шви, припускаємо, що вони могли походити із південного заходу Східного Поділля, як і візерунок рушників, один з яких 1876 року, замальованих Амвросієм Ждахою. Принагідно зауважимо, що орнаменти за подібними схемами, вишитими золотими та срібними нитками, побутували у відомому вишивальному центрі – с. Клембівці Вінницької області.

У 90-х рр. XIX ст. художник створив схему декору сорочки з уставкою по основі, яку він підписав «Подільська жіноча сорочка». Провідними техніками вишивки тут є стебнівка, та, припускаємо, низинка або «кручені» шви. Повтор орнаменту кількома смугами та уставках, відмінні від інших візерунки підуставкової смуги на рукавах, оздоблених вертикально розміщеними стрічками, колорит із домінантною чорною барвою, доповненою золотом і сріблом, та урізноманітненою дрібними вкрапленнями червоної та зеленої, дозволяють зробити припущення, що ця сорочка походить із подільських територій, близьких до Буковини, вишивці жіночих сорочок якої властиві усі ці ознаки.

На окрему увагу заслуговують фрагменти орнаментів з Бесарабії й Таврії (А–Г), Полтавщини та Дніпровщини (тоді Катеринославщини) (1–13) і з Півдня України (І–V). Спираючись на наявні на сьогодні в му-

зеях артефакти, можемо стверджувати ширше побутування окремих з них. Скажімо, візерунок 1 з павою біля виноградного грона трапляється на рушниках Чернігівщини, а візерунок 7 – на хустках із тих же територій кінця XIX–початку XX ст.

Разом з тим, надзвичайно важливе значення мають схеми вишивок з Дніпровщини та Півдня, які погано представлені в опублікованій на даний час літературі.

Амвросію Ждасі вдалося не лише зафіксувати візерунки народних вишивок, популярних за років життя художника, а й підкреслити стильову та колористичну єдність орнаментів із сусідніх історико-етнографічних районів.

Вивчення орнаментів української традиційної вишивки у замальовках Амвросія Ждахи проведено в межах проєкту «Українські обрії Амвросія Ждахи» (ID: 8REG21-07263) за підтримку УКФ.

Маркарова Кетевані, магістр мистецтвознавства, провідний науковий співробітник Музею-майстерні І.П. Кавалерідзе

ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ В СКУЛЬПТУРНІЙ ПЛАСТИЦІ І. КАВАЛЕРІДЗЕ

Ключові слова: скульптура, монумент, пам'ятник, кубофутурзм, Іван Кавалерідзе.

Мистецький спадок видатного скульптора Івана Кавалерідзе представлений новаторськими пластичними творами та кінострічками. Фундатор вітчизняного історичного фільму, відомий скульптор-авангардист, у 1920-х роках жив та працював на батьківщині в Ромнах. Встановивши повномасштабний пам'ятник Т. Шевченку, І. Кавалерідзе розпочав роботу над скульптурно-просторовим ансамблем, однією з композицій якого був образ «Прометея закутого».

Пам'ятник складався з двох білих напіввисічених обелісків з фігурами Прометея, героя давньогрецьких міфів, та людини – чоловіка, що розриває кайдани. Як і у всіх своїх пам'ятниках, для створення «Прометея» скульптор використав залізобетон. Образ Прометея приваблював митця героїчною ідеєю торжества життя і світла над темрявою та безоднею, протиставленням жертвності Тітана холодній безучасності богів Олімпу. Цей образ не раз надихав І. Кавалерідзе, але саме даний проєкт пізніше митець визнавав таким, що залишився незавершеним.

У 1936 році кінорежисер І. Кавалерідзе за власним сценарієм зняв історичну картину «Прометей», а в основу сюжету лягли мотиви поеми Тараса Шевченка «Кавказ». Знята на чорно-білу стрічку, картина вражає світло-тіньовими, майже скульптурними моделюваннями, а сцена з головним героєм, де він стоїть зав'язаним, нагадує скульптурну композицію з м. Ромен.

Горельєф «Прометей», створений І. Кавалерідзе в 1962 році, продовжив творчі шукання митця в заданій тематиці. Але в даній композиції головному персонажеві автор надає власну портретну схожість, тим самим візуально підкреслюючи складний шлях, яким наділила доля талановиту та незламну особистість.

Мельничук Ілля, студент магістратури НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Н. Ревенюк)

ЗАСТОСУВАННЯ PARALOID B-72 В РЕСТАВРАЦІЇ ОЛІЙНОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ

Ключові слова: Paraloid B-72, реставрація монументального живопису, акриловий полімер, консолідація, фіксація, ізоляція, реверсивність.

У статті розглядається метод використання акрилової смоли Paraloid B-72 в реставрації олійного монументального живопису, аналізуються його властивості, розчинність, застосування для укріплення, фіксації й захисту, правильне приготування розчинів та техніку безпечного використання.

Paraloid B-72 (етилметакрилатний сополімер) — термопластичний акриловий полімер. Температура його скловання близько 40°C, твердість за Кнупом – 10-11, щільність 1,15 г/мл. Він відомий своєю світлостійкістю, еластичністю, довговічністю, реверсивністю та придатний для широкого спектру реставраційних задач: від укріплення шарів фарби до фіксації графіки та створення захисних шарів, в результаті чого утворює еластичну, прозору плівку з гарною адгезією.

У реставрації монументального живопису Paraloid B-72 застосовується для укріплення пошкоджених шарів. Розчини полімеру (1-10% в толуолі, ізопропанолі або ацетоні) просочують у мікротріщини та пори ослабленого шару, зв'язуючи пігменти та відновлюючи їх структуру. Це ефективно зупиняє осипання та лущення фарби. Для крихкої штукатурки на стелях рекомендується двошарове нанесення 15% розчину, або одношарове 25%.

Paraloid B-72 ефективний для фіксації графічних матеріалів, таких як крейда, вугілля, олівець. Розчини (2-4% у толуолі або ізопропанолі) надійно закріплює графічні шари, захищаючи їх від осипання. Розчин Paraloid B-72 в ацетоні підходить як клей для склеювання скла та кераміки. У реставрації меблів, поліхромної скульптури концентрації 5-20% застосовують для укріплення деревини, а 30% — для обробки ділянок, пошкоджених червоточинами. Paraloid B-72 також використовується для укріплення настінних розписів (1-5%), шарів ґрунту та пігменту на олійних картинах (5-10% у толуолі або ізопропанолі), штукатурки на стелях (два шари з 15% твердих частинок або один шар з 25% твердих частинок), у якості лаку для закріплення ідентифікаційних позначок на артефактах (20% в ацетоні), та з мікрокульками як наповнювач.

Важливим є правильне приготування розчину. Смола розчиняється у широкому спектрі органічних розчинників (ацетон, етиловий спирт, ксилол, метилкетон), але не в уайт-спіриті. Оптимальним розчинником є ацетон. Додавання невеликої кількості гідрофобного колоїдного кремнезему покращує рівномірність нанесення, стабілізує суміш та уповільнює випаровування. У спекотних умовах до розчину додають 5-15% етанолу, щоб запобігти занадто швидкому випаровуванню ацетону. Концентрація етанолу вище 15% за об'ємом не рекомендується через гігроскопічність етанолу, що впливає на робочі властивості клею.

Робота з Paraloid B-72 вимагає обережності, зважаючи на токсичність розчинників. Важливо, за хорошої вентиляції, використовувати лише скляний посуд, механічні мішалки із захистом від випарів, респіратор, захисні рукавички. Розчини (до 10%) застосовують для герметизації дрібних дефектів, а вищі (до 15%) для локальної консолідації значно пошкоджених ділянок.

Отже, унікальність полімеру Paraloid B-72 дозволяє проводити консерваційні заходи з високим ступенем контролю, забезпечуючи збереження та автентичність творів мистецтва. Перевагою є можливість подальшого втручання та корекції завдяки реверсивності матеріалу.

Нестеренко Андрій, доктор філософії, викладач кафедри рисунка Харківської державної академії дизайну і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-9318-6622>

ТЕХНІКА ТА СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ НАСТІННОГО ЖИВОПИСУ XVII–XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ

Ключові слова: церковний стінопис, XVII–XVIII ст., дерев'яні церкви Закарпаття, техніка та специфіка.

Стародавнє настінне малювання збереглося до нашого часу в дерев'яних церквах в південній частині Закарпатської області. У XVII - XVIII ст. в таких храмах живописом покривалися всі вільні стіни в бабинці, наві та вівтарі, а також, стелі та стовпи, створюючи суцільний мальовничий простір. Розписи цього періоду в церквах Закарпаття мали свою специфіку виконання та здійснювалися за певними правилами.

Дерев'яна стіна була зроблена із обтесаних брусів, щільно підігнаних один до одного. Бруси зв'язувалися між собою дерев'яними тиблями і кутовими врубками, тому деформації, які виникали з часом через висихання деревини, були мінімальними. Така стіна була досить стійкою і міцною конструкцією.

Храми розмальовувалися всередині безпосередньо на стінах або на наклеєному полотні. Важливим процесом було закриття щілин між дошками полотном для отримання одноцільної площини. Проміжки між балками, переходи від однієї стіни до іншої або до склепіння, ділянки з будь-якими нерівностями, такі як вузлики дерева, вирівнювалися наклеюванням смужок лляної або конопляної тканини шириною від 5 до 20 см. Полотно іноді могло замінюватись шматочками паперу. Підготовлена поверхня стіни ґрунтувалася тонким шаром вапнякового левкасу, що готувався із порошкоподібної крейди, змішаній із тваринним або риб'ячим клеєм. Такий ґрунт сприяв кращому зв'язку шару фарби з деревом. Він відрізнявся від ґрунту дерев'яної дошки під ікону. У настінному малюванні дерево не позбавлялося його матеріальної структури, і не створювалася, як у іконі, полірована поверхня, а крізь досить тонкий шар ґрунту та темпери проступав рисунок дерева, який органічно об'єднував розписи.

Після розбивки стіни й визначення місця і розмірів кожного сюжету починалася робота фарбами. В науці мало інформації про те, як робився попередній малюнок у той період: можливо контуром, можливо виконувався швидкий підмальовок одним кольором для виявлення всіх основних елементів композиції, стаючи тією основою, по якій художник

писав фарбами. Живопис виконувався в техніці темпер. Фарба готувалася на основі сухого пігменту, який заміщувався з водою, курячим яйцем. Маляр міг використовувати ціле яйце або тільки жовток, від чого залежав зовнішній вигляд розписів: жовткова темпера більш щільна, а з додаванням білка з'являється більша легкість, прозорість. Наприклад, в церкві в бабинці в Олександрівці, образи «розумних» і «нерозумних» дів написані в прозорій, ніби акварельній стилістиці, а це може досягатися саме через інші інгредієнти фарби. Помітно, що майстри виконували розписи по-різному: десь помітне більш широке пастозне письмо, а десь — зовсім з тонким шаром фарби.

Паур Ірина, кандидат історичних наук, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка <https://orcid.org/0000-0002-5998-8274>

ВИДАВНИЦТВО «РАЗСВЕТ» І КИЇВСЬКЕ МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Ключові слова: видавництво «Разсвет», Київ, поштові листівки, українське мистецтво, художники, мистецьке середовище.

У тезах розглянуто діяльність київського видавництва «Разсвет» (1904–1916), що відіграло помітну роль у популяризації українського мистецтва через поштові листівки. Проаналізовано коло художників, із якими співпрацював видавець С. Абрамов, та їхній внесок у формування мистецького середовища Києва початку ХХ ст.

За підрахунками дослідників, видавництво «Разсвет» за київський період своєї діяльності (1904–1916), видало понад 1250 видів поштових листівок, які неодноразово перевидавалися. До першої серії поштівки видавництва увійшло 180 репродукцій художніх творів, серед них 166 – картини В. Котарбінського, решта – С. Світлославського, К. Трутовського, М. Пимоненка, В. Галімського, виконаних способом фоторепродукції на бромсрібному папері звичайного формату (9x14) та макарт (6x16), для окремих робіт В. Котарбінського. Завдяки особистому знайомству з художником С. Абрамову вдалося отримати затверджений Імператорською академією мистецтв дозвіл на репродукування його робіт, який видавництво вказувало в окремих виданнях поштівки. Видавець також викупив виняткові права на репродукування творів у М. Пимоненка, який мав негативний досвід відстоювання авторських прав судячись з підприємцем М. Шустовим та видавцем Д. Марковим. З метою охорони власних авторських прав, видавництво «Разсвет» на адресному боці поштівки друкувало видавничу марку та попередження, що репродукція картин заборонена (1911).

Предметом нашого дослідження стала друга серія із 115 кольорових репродукцій картин українських та іноземних художників надрукованих видавництвом «Разсвет» упродовж 1909–1912 рр., серед них 21 робота Б. Романовського, 15 – М. Холодовського, 10 – А. Маневича, по 8 – Є. Вржеша, М. Пимоненка, Г. фон Мейера, 7 – В. Козловського, І. Генюка, 6 – В. Галімського, 5 – Б. Владимирського, С. Ворошилова, 3 – А. Козлова, В. Котарбінського, О. Мако, 2 – Л. Ковальського, І. Іжакевича, 1 – С. Васильківського та Н. Онацького.

Вказані митці сформували ядро київського мистецького осередку. Старше покоління – М. Пимоненко, В. Галімський, Є. Вржеш – навча-

лося в школі М. Мурашка, молодше – у Київському та Одеському художніх училищах. Частина з них продовжувала художню освіту в Петербурзі, Римі, Мюнхені та Парижі. Повернувшись до Києва, вони розвивали українську художню освіту – В. Галімський і В. Котарбінський заснували приватну школу живопису, М. Пимоненко викладав у школі М. Мурашка й Київському художньому училищі, Н. Онацький і А. Козлов – у Лебедині, Сумах і школі О. Мурашка. Митці брали участь у виставках Київського товариства художників, зокрема в Першій українській артистичній виставці (1911–1912), яка стала знаковою для формування національного мистецтва.

Отже, діяльність видавництва «Разсвет» стала вагомою сторінкою історії української візуальної культури. Видані ним поштівки сприяли популяризації творів мистецтва, утвердженню авторського права і формуванню київської мистецької ідентичності початку ХХ ст.

Потехін Антон, студент магістратури НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Т. Тимченко)

(ПЕРЕ)ВІДКРИТТЯ АВТЕНТИЧНИХ РОЗПИСІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Ключові слова: Благовіщенська (Конгрегаційна) церква, Києво-Могилянська академія, монументальний живопис, реставрація, культурна спадщина

Зважаючи на джерела, щойно введені в академічний обіг, це дослідження пропонує стислий і структурований історичний звіт про настінний розпис Благовіщенської (Конгрегаційної) церкви Києво-Могилянської академії.

Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці (Конгрегаційна) Києво-Могилянської академії є унікальним архітектурно-мистецьким об'єктом. Особливу цінність становлять її внутрішні розписи, що є винятковим свідченням художніх пошуків та богословських уявлень. Попри значні втрати й трансформації, інтер'єр храму є джерелом для дослідження іконографії, стилістики та технік монументального живопису різних епох.

Результати дослідження розписів містить документація за результатами реставраційних робіт 1995–2003 рр., здійснених Інститутом «Укрпроектреставрація», Київською міжобласною проектно-виробничою спеціалізованою майстернею та Колективним науково-дослідним виробничим малим підприємством по реставрації пам'яток історії та культури і творів мистецтва «Оберіг». Реставраційна документація, що вводиться до наукового обігу вперше, є чи не найповнішим зібранням даних про історію Благовіщенської церкви, зведеної під час розбудови Староакадемічного корпусу 1736–40 рр. за клопотанням київського митрополита Рафаїла (Заборовського). Опрацювавши архівні джерела, фотоматеріали та картосхеми проведених робіт, Ю. Ліфшиц та О. Лисаневич дійшли висновку, що найменш збереженими є клейові стінописи XVIII ст.: «Хрест Голгофи» та «Скрижалі Моїсея», які після пожежі 1811 р. були перемальовані олійною композицією «Нагірна проповідь». У 1821–24 рр. майстри лаврської іконописної школи виконали розписи у тепло-вохристичних тонах; 1860–70 рр. розписи поновлено у зелено-блакитній гамі; 1882 р. виконано реконструкцію опалення за проектом В. Ніколаєва й замальовано барокові стінописи у класицистичній манері, а стіни пофарбовано у сіро-блакитний тон. Розписи були забілені, ймовірно, у 1960–1980-ті рр., коли у приміщенні храму була Республіканська бібліотека.

Головним завданням реставраторів було відновлення первісного вигляду пам'ятки. Однак, за наявності численних замальовувань різних історичних епох, було вирішено дотримуватися композиційних рішень 1824 р. як найбільш численних, однак з відкриттям зондажних вікон, що виходять на XVIII ст. Тож протягом 1995–1999 рр. реставраторами відкрито та консервовано композиції 1824 р.: «Нагірна проповідь», «Хрест Голгофи», «Образ Богородиці «Знамення» у нефі, «Антоній Печерський», «Феодосій Печерський», «Бог-Саваоф» у підкупольному просторі та ряд декоративних елементів (візерунки, зображення колон, рамки тощо).

Таким чином, Благовіщенська церква постає не лише як важливий об'єкт національної культурної спадщини, але й як реконструкція історичної пам'яті.

Пухнавцева Тетяна, аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв (науковий керівник: доктор філософії, доцент, зав. кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва ХДАДМ В. Шуліка)
<https://orcid.org/0009-0009-6635-1587>

ГРАФІЧНА ФОРМА АНТИМІНСНОГО ЗОБРАЖЕННЯ

Ключові слова: антимінс, антимінсна гравюра, українське мистецтво, графіка, графічне мистецтво, лінія.

Образність українських антимінсів від ранніх етапів до кінця XVIII ст. зазнавала трансформацій іконографічної системи, технології виконання антимінсного зображення та стилістичної специфіки в трактуванні образів. Проте, послідовно спостерігається тяжіння антимінсної образності до графічної форми вираження.

Належність зображення до графічної форми можна окреслити за низкою критеріїв. За критерієм організації простору художнього твору, сформульованим дослідниками на поч. XX ст., графіка має лінійну природу, а графічний твір є системою, що побудована на лінійних співвідношеннях. Зображальний простір в графічному творі є динамічним і формується рухами. Рух матеріалізується в лінії, ширше — в сукупності ліній і штрихів. Лінійно-контурна природа графіки полягає і в онтологічному зв'язку практик писемності, малюнку і гравірування. До ознак графічності зображення можна віднести умовність, узагальненість пластики; лаконічне трактування форми; артикульовану самостійність чистого тла зображення як частини композиції вцілому, та дієвість контрформи всередині зображення зокрема.

Ранній етап антимінсної образності з XII до XVI ст. характеризується нефігуративними лінійно-контурними композиціями. Формотворення малюнка обумовлене практикою письма та зберігає ескізність та схематичність. Спостерігається активна дієвість голого тла, яке символічно відсилає до образу Плащаниці Христової.

Етап кінця XVI — поч. XVII ст. характеризується залученням технік вишивки та гапту до створення антимінсних зображень. Лінія гапту артикулює міцний лінійно-контурний прорис зображення, що розміщується на антимінсі за аплікативним принципом, зберігаючи графічну форму антимінсного зображення.

Етап антимінсної образності I пол. XVII ст. характеризується антропоморфною іконографією. Використовуються техніки заливки та лєсування темперою, що оприявнюють зв'язок мальованих антимінсів з іконописом по тканині. Проте, зображення має графічний характер, в якому переважає контурне накреслення чорнилом, а кольорозаповнен-

ня елементів має лаконічний характер. Наявність рукописного текстового блоку унаочнює приналежність структури антимінісного зображення до графічної форми.

Етап з II пол. XVII ст. по сер. XVIII ст. характеризується переходом до граверної технології і домінуванням техніки деревориту. Динамічність зображального простору, що задається рухомою лінією, підкреслюється специфікою граверної техніки. Текстовий блок інкорпорується в композицію як рівноправна складова цілісного зображення.

Антимінісна образність у 2 пол. XVIII ст. характеризується переходом до техніки мідериту. Техніка гравюри на міді трансформує лінійно-контурну структуру антимінісного зображення, ускладнюючи штрихову обробку фігуративних сюжетів.

Отже, простежується притаманність ознак графічності для антимінісної образності протягом всього окресленого періоду.

Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства
<https://orcid.org/0000-0001-9199-0270>

ГРИГОРІЙ ПАВЛУЦЬКИЙ ПРО ПОГЛЯДИ ГОГОЛЯ НА МИСТЕЦТВО (ДО СТОЛІТТЯ КОНЧИНИ КЛАСИКА КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА)

Ключові слова: мистецтво, архітектура, класика, романтизм, еkleктика

Гоголь-митець і Гоголь-мислитель надовго випередив свою добу. Проте це стало загальнозрозумілим тільки через піввіку після смерті нашого генія. Григорій Павлуцький, наприклад, відзначав несприйняття гоголівських поглядів на мистецтво Віссаріоном Белінським, Володимиром Стасовим, їхні кпини з цього приводу. Навіть Володимир Шенрок, біограф Гоголя, закидав останньому надмір ентузіазму, суперечливість і примхливість критичної думки, брак спокійної відстороненості від предмету розгляду.

Блискуча розвідка Павлуцького «Гоголь об искусстве», написана з належним пієтетом до Миколи Васильовича, разом із тим інколи ніби вибачливо виправдовує Гоголя за данину панівному класицизму та народжуваному еkleктизму, сотворення кумира з Карла Брюллова, ненайкращі поради Олександрові Іванову тощо. В той же час відомі, навпаки, захоплені відгуки того ж Стасова про праці Гоголя з історії, покайняне послання Белінського Миколі Васильовичу 1840 року, що містить ось які проникливі слова: «во время оно я с жестокою запальчивостью изрыгнул хулу на Ваши в «Арабесках» статьи ученого содержания, не понимая, что тем изрыгаю хулу на Духа. Они были тогда для меня слишком просты, а потому и неприступно высоки...».

Думки Гоголя з приводу мистецтва зосереджені в написаних 1831 року статтях «Об архитектуре нынешнего времени» та «Скульптура, живопись и музыка», надрукованих саме в «Арабесках» (1835). Як неодноразово наголошує Павлуцький, найбільше Гоголь цінував оригінальні напрями, що не мають історичних попередників у античності – готику, дерев'яні церкви, купольні мечеті, де конструкція зумовлює обсяг і декор споруди. Тобто, це не звичайне, властиве XIX ст. романтичне захоплення неоготикою й іншими ретростілями. Говорячи про це, Григорій Григорович, як цілком зрозумілу річ, констатує розвиток Миколою Васильовичем ідей німецьких мислителів епохи романтизму – Фрідріха Гегеля (1770–1831, Людвіга Тіка (1773–1853), братів Августа і Фрідріха Шлегелів (с. 5). До речі, Гоголь у юності й сам малював ескізи готичного оформлення василівського будинку та надсилав матері з докладними інструкціями втілення їх у життя, адже «готический вид – это нынче всеобщий вкус».

Для Гоголя готика – передусім подолання земного тяжіння, стремління до небес, а тому цей стиль доречний лише у храмах і високих спорудах. Уподібнення готичних нервюр лісовій чащобі трапляється у Гоголя доволі часто. Щоправда, таке порівняння Павлуцький знаходить ще у Гете, та, додамо, цією ідеєю надихався через 100 літ після Гоголя також архітектор Антоніо Гауді, знаменитий автор досі не закінченого собору «Саграда Фамілія» у Барселоні.

Г. Павлуцький пояснює також одночасне захоплення Гоголя вигадливою різноманітністю індійських, ісламських форм, а найбільше – банями. Купол у нього – «лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, [...] прекрасный, огромный, легковыпуклый [...] смело выпуклый, как небесный свод, [...] весь белый. Ослепительная белизна сообщает неизъяснимую ораоровательность и полноту его легко выпуклой форме – он тогда лучше, роскошнее и облачнее круглится на небе [...] в величавом и огромном виде».

Коментуючи поетичність описів Гоголя, Павлуцький відзначає його нездатність судити про мистецтво спокійно, холоднокровно. Напаки, письменник захоплено схилився перед улюбленими творами. Але коли йому вдавалося звільнитися від смакових імперативів доби, він висловлював думки та спостереження, що сприймаються Павлуцьким ультрасучасними (с. 4). Такий висновок обґрунтований у Григорія Григоровича багатьма прикладами з оцінок творчості Карла Брюллова й Олександра Іванова, котрих Микола Васильович цінував найбільше.

На відміну від німецьких романтиків, Гоголь розглядає мистецтво переважно не з символічного, а з історико-культурного погляду, як віддзеркалення духовного життя. Для нього скульптура та живопис є вираженням двох різних світів, і постає завдання відрізнити дух язичницький від християнського. При цьому Павлуцький не приховує суперечностей у високо цінovanого ним автора: всупереч усім академічним правилам «Гоголь вдруг требует отъ Иванова вещи, самой драгоценной в существовании художника – животворящаго вдохновения первой мысли (курсив оригіналу, с. 26). Завершується стаття твердженням, що Олександр Іванов – попередник прерафаелітів, і заслуга Гоголя та, «что он более и раньше всех поднял во всеобщем мнении Иванова, основным принципом которого, какъ и самого Гоголя, была „истинная правда»» (с. 36).

Через 100 літ після Павлуцького інокія Татіана (Спектор), доктор філологічних наук із Лесненського монастиря Пресвятої Богородиці у Франції, показує, як у свідомості вчених ХХ століття Гоголь-сатирик утверджується постулово в іпостасі пророка модерних напрямів у мистецтві: «Если в XIX веке Гоголя мог оценить только русский читатель, а западному его проза казалась «исключительно русской» (Паскаль 26),

фольклорной и архаичной, то в XX веке стало ясно, что Гоголь, наоборот, решал общечеловеческие проблемы и был смелым новатором, значительно опередившим своё время в области художественного творчества».

Цитована інокія ґрунтується на твердженні Миколи Бердяєва, що Гоголь є провісником новітніх аналітичних течій у мистецтві, мав уже ті сприйняття дійсності, що привели до кубізму, став попередником Андрія Белого, Пабло Пікассо, «но настоящее признание художественные открытия Гоголя нашли с развитием более поздних течений – от Шагала до Дали [...]. Во второй половине XX столетия, когда абсурдизм занял ведущие позиции в искусстве, Гоголь стал понятен всем и известен повсюду».

Справді, Гоголь живописує словами предметне середовище подібно до сучасного художника, майстерно зіставляє загальні та крупні плани, образи його опуклі, осязальні. Так у дбайливо виданому альбомі кожна репродукція картини супроводжується промовистим фрагментом. Подібно до зуму (zoom) сучасної цифрової камери, він легко переходить від панорами до найдрібніших деталей, подаючи їх у макромасштабі, акцентуючи не лише вигляд, об'єм і колір, а й фактуру, температуру, звук, запах і смак предметів. Ясна річ, передусім це стосується речей їстівних: безкінечні перекуси «Старосвітських поміщиків», вареники, що летять у рот Череватову Пацюкові в ніч проти Різдва, обід у «Страшній помсті» з культурософською атрибутикою галушок і свинини, горілки та кави, зрештою, суміш запахів свіжого хліба, цибулі та кави, з яких починається «Ніс».

Апофеоз речової конкретики – історія шинелі Акакія Акакійовича. Візуальний еквівалент «предметної поетики» Гоголя – кольорові рисунки-ескізи Сергія Якутовича до фільму «Тарас Бульба». Гоголь уперше, напевне, висловив доволі влучні міркування з приводу поетики кітчевих лубкових картинок і причин їхньої популярності, а пафос і сюжетні лінії повісті «Портрет» змушують згадати популярний «Потрет Доріана Грея», написаний через 50 літ Оскаром Уайльдом, хоча сюжет і його мотиви належать до мандрівних і простежуються в 4-й главі «Еліксиру Сатани» Ернста Гофмана, втім, і у давніших авторів.

Отже, відкриття всесвітнього значення М. В. Гоголя для різних видів художньої творчості розпочалося саме зі статті фундатора київської школи мистецтвознавства, опублікованої в київському збірнику, підготовленому до 100-річчя від народження нашого національного генія.

Сьомак Оксана, доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри ТІМ НАОМА, Київ, Україна.
<https://orcid.org/0000-0001-5437-4487>

ЩОДО ВИЗНАЧЕННЯ ОДНІЄЇ ЗІ СТИЛІСТИЧНИХ ГРУП ГАЛИЦЬКИХ ІКОН XVI СТОЛІТТЯ

Ключові слова: український іконопис XVI ст., поствізантійська ікона, молдавський іконопис, Галичина, стилістичне коло.

Серед галицьких ікон XVI ст. з теренів сучасної Львівської області виокремлюється низка стилістично споріднених образів:

- «Св. Архангел Михаїл та апостол Петро» початку XVI ст. з церкви Введення в Храм Пресвятої Богородиці с. Старий Яричів;
- «Богородиця Одигітрія» другої третина XVI ст. з Мостищини Львівської обл. (приватна збірка), «Богородиця Одигітрія з Похвалою» першої половини – середини XVI ст. з с. Підліски (НМЛ);
- «Спас на престолі з апостолами Петром і Павлом» першої половини XVI ст. з с. Тухля;
- «Святий Георгій Змієборець» середини–другої половини XVI ст. з церкви Різдва Богородиці с. Велике;
- «Свята Параскева П'ятниця» поч. XVI ст. з церкви Св. Миколая с. Крушельниця (НМЛ) та «Св. Параскева і св. Варвара» XVI ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (Музей «Дрогобиччина»).

Для малярства притаманний тип миловидних поствізантійських образів, загальновідомих, передусім, завдяки доробку критської школи іконопису. Водночас досліджені твори вирізняються оригінальною асиметричною побудовою ликів з виразними мигдалевидними очима, обрамленими легко наміченими віями.

Дослідник Віталій Михальчук розвинув тезу щодо творчості майстра, котрий у 1530-х рр. створив ікони для монастиря Св. Онуфрія в с. Яблечна (Люблінське воєводство РП) в межах молдавської лінії поствізантійського малярства з виразним наслідуванням прийомів монументального живопису. Відзначимо, що твори «Богородиця Одигітрія з Похвалою», «Св. Онуфрій» та атрибутована як належна до опорядження монастиря ікона «Св. Симон» (зараз в колекції НКПІКЗ) виявляють виразні стилістичні перегуки з окресленим колом галицьких пам'яток XVI ст. З теренів Республіки Польщі (с. Цівків Підкарпатського воєводства) також походить близький за стилістикою образ «Св. великомученик Димитрій з житієм», датований серединою XVI ст. (збірка МНБС).

Розглянуті галицькі образи XVI ст. з Мостищини, с. Підліски, Велике, Тухля, Старий Яричів, Крушельниця Львівської обл. представляють окре-

му стилістичну групу в межах високої школи поствізантійського іконопису на українських теренах, очевидно пов'язаної з творчістю молдавського майстра (автора ікон 1530-х рр. для монастиря Св. Онуфрія в с. Яблечна Республіки Польщі).

Тимченко Тетяна, доцент, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА,

<https://orcid.org/0000-0002-1814-4331>

Сагайдак Максим, викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

<https://orcid.org/0009-0004-8838-3153>

РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРУ О.О.МУРАШКА «ПОРТРЕТ Б.В.ЄННІ» З ЗІБРАННЯ ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ НАОМА

Ключові слова: О.О. Мурашко, Б.В. Єнні, Художній музей НАОМА, станковий живопис, портрет, консервація, реставрація,

У зібранні Художнього музею НАОМА знаходиться твір О.О. Мурашка «Портрет Берги Василівни Єнні» 1912 р. (фанера, олія, 109x117,5. Інв. 2067), що надійшов до художньої збірки КДХІ ще до Другої світової війни. Нашарування та пошкодження минулих часів спотворювали його вигляд. За сприяння ректора НАОМА О. Цугорки 2025 року було виконане комплексне дослідження, результати якого викладено у статті (Вісник НАОМА № 4). Ми зупинимося детальніше на реставраційних заходах, здійснених протягом серпня–жовтня цього року М. Сагайдаком за участі Т. Тимченко та студенток Д. Ліпчевської та С. Яворської.

Твір написаний олією на проклеєній фанерній дошці, що прикручена шурупами з лицевого боку до підрамка, і вставлений у золочену раму (як виявилось, авторську). Основа зазнала наскрізного розтріскування складної форми (з деформацією) на ділянці 40x44 см (праві плече й рука, груди); нижче були три отвори розміром 2,5x1,7; 2x3,6 та 3x3,8. Ці пошкодження у минулому були реставровані: з тильного боку наклеєні листи фанери, з лицевого – отвори й тріщини заповнені шпаклівкою та перекриті олійною фарбою. Спостерігались поодинокі відшарування, подряпини й дрібні втрати, також частково затоновані. Ці реставраційні вставки змінилися в кольорі й тоні, й, окрім втрат, перекиваються також авторський живопис. Зверху нанесене нерівномірне пожовкле лакове покриття, є окремі згустки більш темного лаку. Подекуди з лицевого боку по периметру були вбиті цвяхи.

Після видалення цвяхів, було укріплено місця відшарувань шпону та дрібних втрат деревини по периметру картини; локально відновлено зв'язок між фарбовими шарами та основою; накладено профілактичну заклею. На звороті відшаровано реставраційні фанерні накладки, видалено клей з поверхні й пилові забруднення з фанерного щита та підрамка, оминаючи написи. Далі було частково знято профілактичну заклею уздовж лінії розтріскування, видалено реставраційну шпаклівку

та залишки клею, наново покладено заклею. Тривалий час відбувалося вирівнювання основи уздовж лінії розломів та у місцях трьох наскрізних отворів за допомогою спеціальної конструкції з болтами та гайками, із м'якими ізоляційними прокладками, щоб не деформувати фактуру мазків живопису; торкатися поверхні твору; болти поступово підкручувалися у гайках, що впиралися у струбцини, м'яко тиснучи на основу твору, щоб досягти однаково рівня в розломі. Після вирівнювання тріщини були склеєні по стиках, втрати основи доповнені з тильного боку фрагментами шпону листяних порід (на риб'ячий клей High Tack Fish Glue, Lee Valley, Canada).

Після видалення профілактичної заклею живопис очищено від пилових забруднень та скупчень коричневого лаку, решток реставраційних шпаклівок; видалено найбільш помітні реставраційні замалювання, підведено реставраційний ґрунт у місця втрат; поверхню вкрито даммарним лаком. Тонування виконані аквареллю та реставраційними фарбами Maimeri й Gamblin.

На рамі буди проведені найбільш невідкладні заходи з укріплення ліпнини й розтріскувань деревини; встановлені нові кріплення, заглиблення для картини оклеєно м'якою стрічкою.

Заходи з консервації та реставрації «Портрету Б.В. Єнні» дали змогу виявити його колористичні особливості й поліпшити стан збереженості та експозиційний вигляд.

СЕКЦІЯ 1. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ

ПІДСЕКЦІЯ 1\2. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ

Модератори: *Пітеніна Валерія, доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри ТІМ НАОМА, Варбанець Олександра, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА*

Агамська Ірина, кандидат історичних наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-8913-6742>

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТІЛА В РАДЯНСЬКІЙ МЕДИЧНІЙ ПЕРІОДИЦІ УКРАЇНИ У 1920-Х РОКАХ

Ключові слова: візуальна історія, агітація та пропаганда, графіка, фотोगрафія, культурна та соціальна політика, періодика, радянська влада, Україна.

У 1920-х роках більшовицька влада прагнула створити в УСРР систему охорони здоров'я, яка б відповідала ідеалам соціалістичного будівництва. Великі сподівання покладали на організацію профілактики та поліпшення медичної і санітарної культури населення, на боротьбу із «соціальними хворобами». Враховуючи значний рівень неписьменності населення, візуальний матеріал навіть у медичній періодиці був не менш важливим ніж текстовий. Особливо це стосувалося видань, які орієнтувалися на масове розповсюдження, як, наприклад, науково-популярний журнал «Шлях до здоров'я». В цей час через медичну періодику відбувалося, між іншим, формування візуального образу тіла, що вписувалося в масштабні соціально-політичні проекти радянської влади.

Мета дослідження – показати, у якій мірі візуальні репрезентації тілестності в медичних виданнях виступали інструментом ідеологічного формування «радянської людини», а також як вони поєднували медично-гігієнічну проблематику з політичною. Використовуючи підходи культурної історії, акцент робиться на тому, що тіло не лише біологічний об'єкт, а також політичний і візуальний конструкт. Джерелом для аналізу служать ілюстрації з медичної періодици УСРР 1920-х років: графіка та фотоматеріали.

Формування медичної і санітарної культури населення передбачало просвіту з гігієни, фізичної культури, статевого виховання, пояснення

шляхів розповсюдження туберкульозу та інших заразних захворювань, боротьбу з алкоголізмом тощо. Проте медична періодика виступала джерелом не лише медичної інформації, а й сприяла формуванню громадянської позиції, «здорової» поведінки, в тому числі у соціальному та політичному значенні, що накладалося на візуалізацію тіла. За рахунок ілюстрацій, які в 1920-х роках в більшості були графічними творами епістемічного або карикатурного характеру, передавалася низка соціально-політичних меседжів.

Основними моделями візуалізації тіла були:

Модель «здорового радянського тіла», що формувалася за рахунок ілюстрацій, які зображують тіло червоноармійця, робітника, селянина як активне, міцне, без патологій. У цьому випадку тіло розглядали як ресурс соціалістичного виробництва та громадського життя. Через такі образи медична періодика передавала ідеал: охайне, підконтрольне, дисципліноване, продуктивне тіло.

Модель «хворого тіла» була антиподом та формувалася за рахунок образів слабкого, ураженого хворобами, недоглянутого, недисциплінованого та неорганізованого тіла. Через графіку підкреслювалася відповідальність особи за своє тіло і здоров'я і, отже, за соціальну стабільність. Образи хворого тіла мали демонструвати також наслідки порушення санітарно-гігієнічних правил, норм соціальної поведінки або дотримання заборон та використання некваліфікованої медичної допомоги знахарів. У той же час демонстрація хворобливих представників пролетаріату та здорових і доглянутих «буржуа, попів та панів», у поєднанні з описами ставлення попередньої влади до здоров'я робітників і селян, мала дискредитувати колишній царський режим та легітимізувати більшовицьку владу в Україні.

Таким чином, тіло виступало не тільки медичним, але й політичним об'єктом, а здорове населення прирівнювалося до здорової держави. Через графіку та фотографії підсилювалася ідея, що тіло індивіда має соціальну відповідальність. Медична періодика супроводжувала ширші кампанії, як, наприклад, боротьбу з алкоголізмом, популяризацію здорового способу життя та фізкультури, дотримання правил гігієни, антирелігійну кампанію, дискредитацію буржуазії тощо, а образ тіла слугував у пропаганді цих кампаній.

Антонюк Олександр, аспірант кафедри живопису та композиції НАОМА (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА Ю. Романенкова)
<https://orcid.org/0009-0007-1432-0450>

МОТИВ КАМЕНЮ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ВТІЛЕНЬ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, війна, мотив каменю, архетип, художні практики, тілесність.

Події російсько-української війни істотно впливають на життя кожного українця, докорінно змінюючи його. У цих умовах мистецтво також зазнає вагомих трансформацій. У кризові часи митці звертаються до першообразів, архетипів, шукаючи в них опору. Мотив каменю – один із таких образів, що стає метафорою пам'яті, втіленої у присутності минулого в сучасності. Саме цьому образу присвячена художня виставка «Камінь», на якій представлено проекти художниць Галини Андрусенко та Олени Штепури в галереї «КУТ» у Києві в період з 5.11 по 9.11.2025 р. У їхніх творах мотив каменю набуває різних сенсорних градацій – від вписаності в ландшафт до метафори травматичної пам'яті та адаптації. На їх прикладі дуже яскраво втілюються трансформації мови художнього образотворення, які відбулися під впливом воєнних подій.

Проект Г. Андрусенко «Знаю на пам'ять кожен камінь» створений у селі Грушівка Миколаївської області, біля річки Південний Бут – у місці, яке для художниці є простором повернення у дитинство, оскільки вона зростала у цій місцевості. Художниця сприймає величезні гранітні скелі цього ландшафту як «природні скульптури», бачить у них давно знайомі образи, знаючи на пам'ять кожну тріщинку і втілюючи їх у своїх творах. Мисткиня фіксує скелі на папері, створюючи своєрідні «портрети місцевості». Однак тут процес малювання перетворюється на акт взаємодії з природою – Г. Андрусенко використовує незвичні матеріали – пісок, мул, землю, річкову воду, водорості. Папір буквально вбирає вологу, землю, завдяки чому художній твір стає відбитком дотику до місця. Ці відбитки постають як сліди пам'яті, що зберігають контакт із природою та часом. Г. Андрусенко працює і на полотні, використовуючи довгу тканину, своєрідний сувій. У такий спосіб нею проводиться аналогія з захисними тканинами, якими обмотували культурні пам'ятки в українських містах у перші тижні повномасштабного вторгнення. Скела постає природною культурною цінністю, яку Г. Андрусенко прагне зберегти хоча б у вигляді зображення на полотні. Проте завдяки використанню природних матеріалів безпосередньо на березі річки цей візуальний

образ постає подібно до відбитку справжніх скель. Художниця фіксує відчуття тілесного злиття з каменем. Контекст воєнних подій додає цим творам особливого звучання – прагнення Г. Андрусенко законсервувати образ рідного ландшафту, зберегти пам'ять про нього у разі окупації чи фізичного знищення. Камінь тут постає свідком і хранителем того, що може бути втрачено.

О. Штепура, як і Г. Андрусенко, працює з тілесністю, використовуючи мотив каменю. Проте проект О. Штепури «Тіло-камінь» розгортає трохи інший бік цього образу, осмислюючи тілесність як форму пам'яті. Художниця трактує камінь як метафору травматичного досвіду. Вона створює маленькі скульптури – тіла людей у захисній позі ембріона. Тим самим мисткинею проводиться аналогія до того, в якому стані заціпеніння українці зустріли 24 лютого 2022 р. Художниця звертається до образу тіла, що з часом твердіє, нарощуючи своєрідний захисний шар, проте, все одно лишається вразливим. Її роботи, виконані з глини та каміння, осмислюють стан людини в умовах постійної адаптації, переміщення. Переїзд художниці до Австрії став підґрунтям для рефлексій над досвідом вимушеної еміграції, відчуттям втрати середовища та неможливістю повної інтеграції у новий простір. Вперше художниця почала працювати над цим проектом у рамках участі у ленд-арт симпозиумі Могриця «See/UA, connecting landscapes». О. Штепура намагається інтегрувати свої скульптури поміж реальних камінців із місцевості, завдяки чому створює напруження між відчуженням та приналежністю. Саме у цьому протиставленні формується метафора досвіду людей, що були змушені внаслідок вторгнення полишити свій дім і шукати нові контексти для існування. Скульптури стають метафорою розпорощених війною українців, які прагнуть адаптації, але несуть у собі шари пережитого досвіду, що не дають повністю злитись із новим середовищем.

Обидва художні проекти з'єднує глибока метафора каменю як втіленої пам'яті – матеріального носія часу, у якому синтезуються людські історії, досвід та ландшафти. У творах Г. Андрусенко й О. Штепури камінь постає не просто природним елементом, а живим архівом, що зберігає сліди тілесності, руху, дотику, болю. Війна, руйнування і вимушене переміщення активізують цей архетип як форму внутрішнього опору та адаптації як нагадування про глибинний зв'язок людини з рідною землею. Водночас обидві художниці демонструють трансформацію власних практик під впливом війни: відмова від традиційно усталених технік, міксування різних медіа і переосмислення самого процесу створення художнього твору свідчать про нову чутливість до повсякденного та до звичних речей. Звернення до, здавалося б, знайомого образу каменю стає для них способом віднайти сталість, осмислити досвід змін і зберегти пам'ять про рідну землю. Таким чином, мотив каменю в сучасному українському мистецтві стає квінтесенцією пам'яті, засобом осмислення простору, часу і власної присутності у світі, що переживає катастрофу.

Барко Людмила, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о.зав. кафедри графічних мистецтв НАОМА Н. Сергєєва)
<https://orcid.org/0000-0001-7790-4639>

КОЛОРИСТИЧНІ РІШЕННЯ ЖИВОПИСУ ПІЗЬОГО ПЕРІОДУ О.ФІЩЕНКА

Ключові слова: живопис, колористика, абстракція, символіка форми, О. Фіщенко

Живопис пізнього періоду творчості Олексія Фіщенка (1980–2002) відзначається глибоким осмисленням ролі кольору. У ранніх графічних і живописних творах він використовував колір як допоміжний елемент для зображення предметного світу. У роботах пізнього періоду колір перетворюється на засіб, що виражає духовні стани, емоції та роздуми. Для Фіщенка колір є не характеристикою форми, а способом мислення, який дозволяє передавати внутрішній світ людини і закономірності буття.

У 1980-х роках художник поступово відходить від реалістичного зображення природи. У роботах «Сяйво сподівань» (1980) і «Глечик вагань» (1981) він переходить від предметного образу до символічного узагальнення. Колір стає виразником емоційного стану. Теплі відтінки охри, жовтого та червоного створюють відчуття життєвої енергії, а холодні сині й бірюзові кольори передають тишу і спокій. Так формується головний принцип його живопису, у якому гармонія досягається через поєднання контрастів.

У серії полотен «Утаємничені чуття» (1982), «Райдужний сплеск» (1982), «Пісня жайворонка» (1981) колір надає музичного звучання. Кожен відтінок має власний ритм і тембр. Кольори створюють враження руху, ніби звучать у просторі. Такий підхід наближає Фіщенка до ідей духовної абстракції, де колір і форма стають виразом енергії душі.

На початку 1990-х років художник створює цілісну систему колористичних співвідношень. У творах «Порух часу» (1990), «Звучання» (1990), «Пробудження» (1990), «Безмежжя дивовижного» (1993) він будує композицію за принципом взаємодії кольорових площин. Гарячі червоні та золоті відтінки передають силу і рух, а прохолодні синьо-фіолетові кольори створюють глибину і спокій. Колір стає енергією світла, що формує простір і визначає емоційний настрій.

Вплив східної естетики помітний у його композиціях. Художник використовує принцип порожнечі, залишає частину площини відкритою, створює простір для дихання і споглядання. Відсутність кольору стає такою ж важливою, як його присутність. Це підсилює відчуття рівноваги і внутрішньої зосередженості.

У середині 1990-х років у роботах «Мажорний акорд» (1993), «Долання» (1993), «Окриленість майбуття» (1996), «Жадане передвістя» (1996) він досягає рівноваги між емоційністю та структурою. Золото, синій і червоний кольори створюють гармонію, що символізує рух до світла. У цих творах колір виступає як енергія духовного зростання.

У пізніх роботах «Тріумф» (1996), «Тиша» (1997), «Благословення далеких предків» (1999), «Таємничі обереги» (2002) палітра стає стриманішою, але більш насиченою за змістом. Золотисті, червоні та синьо-зелені кольори нагадують символіку української культури, пов'язану із землею, небом і сонцем. М'які переходи між кольорами створюють ефект спокою і медитації.

Колористичні рішення Фіщенка формують цілісну художню систему. Його колір виражає духовну енергію і стає засобом пізнання світу. Гармонія світла і тіні, насичення і тиша, рух і спокій утворюють у його живописі мову внутрішнього досвіду. Кожна робота художника відображає не зовнішню реальність, а стан душі, що розкривається через колір.

Богданова-Найденко Вікторія, докторка філософії, завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв <https://orcid.org/0000-0002-1247-2879>

СІЛЬСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЛИСЕНКА

Ключові слова: українське мистецтво кін. XX – поч. XXI століття, живопис, харківська художня школа, Буриме, Слобожанщина, Сумщина.

Олександр Лисенко — харківський живописець і графік родом із Сумщини, заслужений художник України (2009), член Спілки дизайнерів України (1987), учасник арт-угруповання «Буриме». Лейтмотивним елементом його творчості виступають сільські мотиви — поетичні образи українського села як носія пам'яті, традицій і духовної тяглості.

Народився художник 1952 року в селі Сваркове на Сумщині. Дитячі роки митця минули в культурно насиченому середовищі: батько був художником і краєзнавцем, мати — керівницею сільського хору. Оточення, сповнене народного співу, звичаїв, християнських практик і праці стало основою його світоглядного досвіду. Важливу роль відіграла близькість до Глинської пустині — сакрального простору, який сформував відчуття єдності природи й людини.

Дитячі враження згодом трансформувалися у світоглядно-образне підґрунтя живопису митця, у якому поєдналися спогади про рідний край, побут і духовну культуру села. Саме тому «сільська тема» у творчості Лисенка виходить за межі простого зображення побуту — вона перетворюється на художню міфологію традиційного світу, де народна культура осмислюється як духовний осередок буття. У таких творах як «Заручена» (2002), «Повернення додому» (1993), «Сільські танці» (1997), «Остання копичка» (2003), «Сільський мотив» (2002) майстер створює узагальнені образи українського села, наповнені символічним змістом і ностальгічним ліризмом.

У творчості Олександра Лисенка образ села постає як простір пам'яті, де людське буття гармонійно співіснує з природою, працею й вірою. Цей поетизований «хутірний рай» художник трактує через призму модерністської образності, поєднуючи фольклорні мотиви з естетикою примітивізму та гротеску.

Дослідники визначають його стиль як гротескний традиціоналізм, де архетипи сільського життя — хата, поле, людина праці — набувають символічного узагальнення. У цьому сенсі близькими до його художнього мислення є традиції Ван Гога, Сезанна, Руссо, Приймаченко, Піросмані. Таке поєднання дозволяє митцеві створювати індивідуальну пластичну систему, у якій традиційне і сучасне не протиставляються, а співіснують у межах цілісної художньої концепції.

Підсумовуючи, можна зазначити, що сільські мотиви у творчості Олександра Лисенка становлять центральну тему його мистецької практики. Вони поєднують спостереження за повсякденним життям із прагненням зберегти традиційну культуру та її цінності у сучасній образотворчості. У своїх узагальнених образах села художник передає уявлення про працю, повсякдення та духовний світ людини, поєднуючи народну традицію з сучасними художніми засобами.

Бонгар Софія Марія, студентка бакалаврату кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: докторка філософії, завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ В. Богданова-Найденко)
<https://orcid.org/0000-0003-2859-9628>

БІБЛІЙНІ МОТИВИ В ГРАФІЦІ ОСИПА-РОМАНА СОРОХТЕЯ

Ключові слова: графіка, іконографія, українське мистецтво першої половини XX століття, сакральна тематика, експресіонізм

Осип-Роман Сорохтей (1890-1941) є художником, якого тривалий час оминала мистецтвознавча спільнота, а цензура СРСР виставляла його виключно як графіка-сатириста, ігноруючи багатовимірність авторського доробку. Водночас митець активно працював із сакральною тематикою, звертався до релігійних мотивів, а також осмислював соціальні й політичні реалії свого часу, зокрема досвід перебування у складі Січових Стрільців.

До біблійних сюжетів Сорохтей звертається вперше ще під час навчання в Краківській академії мистецтв (1919) і паралельно формує задум своєї першої серії релігійних композицій. У 1925 році Сорохтей створює близько 60 робіт на сакральну тематику. Згодом, у цій лінії настає чотирьохрічна пауза, зумовлена особистими обставинами – народженням дітей та зміною життєвих пріоритетів.

Графічна спадщина Сорохтея на релігійну тематику репрезентована в його творчому доробку страсними, євангельськими, старозавітними сценами і пастеллю “Зняття з Хреста” (1931), де Сорохтей вперше зобразив сюжет в кольорах. Загалом у його доробку налічується близько 120 робіт релігійної тематики, з яких близько а присвячено виключно образу Христа та сценам Його оплакування.

У своїй творчій інтерпретації графічних сакральних образів Сорохтей відходить від усталених канонів іконографії, прагнучи радикально переосмислити їх в межах авторського бачення. Його графіка відзначається вираженістю та варіативністю композиційних рішень, а також особливою драматичною експресією, досягнутою через контрастність тла.

Основним художнім засобом митця виступає короткий, експресивний штрих. Він малював олівцем, а також пастеллю на білому та чорному папері. Вагому роль в його стилі відіграє гротеск як естетичний принцип і як спосіб вираження напруженості сюжету. Обличчя Ісуса він змальовує портретно схожим на себе, а апостолів та інших героїв графіки як звичайних людей із повсякденного оточення – мешканців Станіславова (нині Івано-Франківськ), без індивідуалізму, традиційного сюжету і відповідного одягу, тим самим стираючи межі між побутовим і біблійним.

Важливою складовою кожної роботи Сорохтея є емоційність, яка проглядається через вирази облич персонажів. У творах, виконаних на чорному папері вміло застосовуються контрастні світлотіньові переходи, оскільки випромінюється святе світло, що відходить від тіла Ісуса та хреста, воно протиставляється темному відкритому простору тла, яке не забирає увагу з переднього плану.

Осип Сорохтей є автором експресіоністичних та глибоко психологічних робіт, де твердий штрих поєднаний з болючою драмою. Незважаючи на значний мистецький потенціал його спадщини, ім'я художника й досі залишається маловідомим на лівій частці території України. Виставки робіт митця проводились у Кракові на початку творчого шляху, у Торонто в 1987 році та переважно на Галичині (у Львові, Івано-Франківську та Дрогобичі). Тому наразі особливо актуальним постає завдання ґрунтовного та всебічного вивчення його творчості в ширшому українському та європейському мистецькому контекстах.

Блохіна Наталія, ст.викладачка кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства, ФУФКМ Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0009-0002-0521-8378>

ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-Х РР.

Ключові слова: ВУФКУ, образ дитини, художній фільм, ідеологія

Український кінематограф 1920-х років розвивався в умовах радикальних соціально-політичних трансформацій, що безпосередньо вплинули на систему образів репрезентації дитинства. Образ дитини в цей період виконує важливі ідеологічні, символічні та наративні функції. Дитина постає як маркер історичного зламу, носій майбутнього і водночас як інструмент соціального моделювання. Саме образ дитинства у радянському кінематографі часто був своєрідною алюзією на реалії суспільного масштабу.

Наприкінці 1922 року поява кінематографу у школі мала стати основою нового шкільного навчального плану – кіно для дітей спершу розглядалося виключно з погляду його педагогічного потенціалу. У 1925 році у часописі «Кіно» з'являється стаття «Про дитячий фільм» редактора журналу «Дитячий рух» Василя Арнаутова, у якій були запропоновані вимоги до дитячого фільму: художність, динамічність, просвітницька функціональність, створення професійними режисерами та сценаристами, уникання «червоної» та буржуазної романтики, виховування дітей у дусі реалізму та колективізму. Саме в цей час в країні тривав «процес над казкою».

У листопаді 1927 року вийшла постанова «Про розробку заходів щодо дитячого кіно», де вперше було вирішено видати ряд книг і посібників із питань кіно, а також ввести в програму педагогічних технікумів курс «Кіноробота серед дітей». Даний курс передбачав «викладання техніки і методики кінороботи як в теоретичному, так і в практичному плані», з'явилися перші короткострокові курси кінопедагогів. Програми кіноуроків створювалися Товариством друзів радянського кіно. Зазвичай з дітьми проводилися бесіди про переглянуті картини, улюблених акторів, пояснювалася техніка кінотрьоків, використовувалися різноманітні форми та методи роботи (бесіди, пояснення, дискусії). Радянські кінопедагоги тих років активно використовували такі форми роботи, як організація випуску стінгазети з рецензіями, малюнками і замітками про кіно самих учнів, шкільні кіногуртки тощо.

Першому українському ігровому фільму для дітей «Марійка» (реж. Аксель Лундін, 1926, не зберігся) передували дві невдалі спроби ВУФКУ поставити сценарії «Пригоди Мурзилки» та «Острів порятунку». Стрічка

«Марійка» створює справжній сценарний тренд соціалізації дітей-сиріт і їхньої інтеграції у щасливу радянську родину. У більшості наступних дитячих фільмах ВУФКУ тим чи іншим чином звучить тема дитячої безпритульності («Троє», реж. О.Соловйов, «Безпритульні, реж. Д.Ердман, «Пригоди полтинника» реж. А.Лундін). Другим фільмом для дітей традиційно вважають кінокомедію за сценарієм Олександра Довженка «Вася-реформатор» (1926, реж. Ф.Лопатинський, О.Довженко, не зберігся). Відповідно до існуючого сценарію, підліток Вася є втіленням нового типу людини, вільної від «пережитків буржуазного минулого». Особливо символічним є фінал фільму: будівлю церкви трансформують у кінотеатр, а колишній священник стає кіномеханіком.

Починаючи від пригодницької стрічки Акселя Лундіна «Ванька і Месник» (1928) дитина-герой з пасивного свідка перетворюється на активно-учасника революційних подій. До кінця свого існування ВУФКУ встигає завершити ще чотири німі дитячі фільми, головними героями яких є діти з родинами, безпритульні, «нові громадяни» — піонери. На жаль, жоден із цих фільмів не зберігся. Досі втраченими вважаються фільми «Сам собі Робінзон» Лазаря Френкеля, «Шкідник» і «Газетярі» Костянтина Болотова, «Хлопчик із табору» Олександра Штрижака. У 1930 та 1931 роках на потужностях «Українфільму» виходять два режисерські дебюти — фільми Якова Геллера «Іх вулиця» та Леоніда Лукова «Корінці комуни». У фільмах 1930-х рр. з'являється звук.

У середині 1930-х років у житті радянських дітей відбулися глибокі інституційні зміни, згортаються ліберальні реформи 1920-х рр. Відповідно до соціально-політичних змін українське радянське дитяче кіно 1930-х років виконувало передусім виховну й ідеологічну функції. Воно заклало інституційну та тематичну основу для подальшого розвитку, але його художні можливості були обмежені політичним контролем і вимогами часу.

Боримська Олена, мистецтвознавиця, завідувачка відділом наукової експозиційної роботи та пересувних музейних виставок Національного музею «Київська картинна галерея»

МИСТЕЦЬКИЙ РОДОВІД. СПАДКОВІСТЬ І НОВАТОРСТВО

Ключові слова: музейний проект, художня традиція, мистецька династія.

Виставка «Мистецький родовід. Спадковість і новаторство» присвячена творчості майстрів сучасного українського мистецтва, яких поєднують родинні зв'язки і художні традиції. В експозиції представлено художнє зібрання, унікальне за розмаїттям мистецьких ідей та стильових уподобань, яке сформоване впродовж останніх десятиліть завдяки активній виставковій діяльності, а також плідній співпраці музею з українськими митцями. Нинішня акція — це своєрідний звіт перед глядачем та доказ безперечної поваги з боку мистецької спільноти до унікальної й однієї з найстаріших в Україні музейних інституцій — Національного музею «Київська картинна галерея».

Майже 170 творів живопису, графіки та скульптури із колекції музею дають певне уявлення про розвиток вітчизняного мистецтва з другої половини ХХ ст. до сьогодення. Представники 35-ти знаних родин унаочнюють особливості київської мистецької школи, проте деякі з них представляють також образотворчість Одеси і Закарпаття.

Презентовані твори ілюструють процес взаємовпливу і взаємозбагачення в творчому спадку представників мистецьких династій Яблонських-Отрошенків-Атаян, Григор'євих, Толкачових-Болдирєвих, Сиротенків-Вовків, Подерв'янських, Тартаковських, Красних-Ольхових, Бабаків, Бабенцових-Ступаченко, Попінових-Кохаль-Цариковської, Гречаників, Синькевичей, Рижихів-Неледві, Чичканів, Аполлонова-Придувалової, Вайсберга-Сологубова, Вештак-Остроменської та ін. Поєднує ж різних за віком митців ідея належності до світового мистецтва, обстоювання непересічної індивідуальності у творчості та розуміння пластичної мови як вищої цінності в мистецтві.

Родина як носій традицій. Існування династійного мистецтва має сталі європейські традиції. Вкорінені в історію італійського Відродження майстри знаних династій Вероккіо і Карраччі. Успішними фламандськими художниками були п'ять поколінь Брейгелів, широко відома родина Піссарро у Франції. У вітчизняному мистецтві значну роль відігравали родини Левицьких і Боровиковських. Особливе місце у становленні і розвитку мистецтва та фахової освіти першої третини ХХ ст. посідають видатні митці і педагоги Федір і Василь Кричевські (1917 Ф. Кричевського обрано першим ректором Української академії мистецтв). Так, учнями Кричевських в Академії (згодом Київському художньому інституті) була

ціла низка класиків українського мистецтва — засновників знаних династій: Олександр Сиротенко, Тетяна Яблонська, Сергій Григор'єв, Зіновій Толкачов, Володимир Болдирєв, Іван Красний. Своєю чергою, Тетяна Яблонська виховала не одне покоління талановитих художників: Сергій Одайник, Галина Бородай, Лариса Годунова, Олексій (Олекса) Захарчук, Ілля Толкачов, Наталія Болдирєва, Олександр (Лесь) Подерв'янський. У Сергія Григор'єва навчалися Олександр Вовк, Олексій (Олекса) Захарчук, Яким Левич; у Олександра Сиротенка — Олександр Годунов, а у Володимира Болдирєва — Валентина Бистрякова.

Експозиція побудована з дотриманням хронології. Отже, розпочинають її розділи, присвячені родинам, чії засновники увійшли в мистецтво ще в першій половині і в середині ХХ ст. Родина Тетяни Яблонської представлена двома поколіннями, проте п'ятьма представниками. Чотири митці династії Григор'євих охоплюють три покоління. Трьома поколіннями представлені також родини Сиротенків, Толкачових-Болдирєвих, Красних-Ольхових, Подерв'янських. Славені традиції родинного мистецтва продовжують талановиті майстри кількох наступних генерацій — Призант, Рижих, Левич, Криволап, Гордієць, Журавель, Бєвза. Хронологічні межі експонатів охоплюють майже сто років — від 1930-х і до сьогодні. Символічним здається столітній проміжок між датами народження видатного художника, класика українського мистецтва і засновника династії Олександра Сиротенка (1897–1975) і наймолодшої талановитої представниці знаної мистецької родини Зорі-Сльоти-Кохаль — Ганни Цариковської.

Здебільшого автори представлені в колекції поодинокими, проте показовими роботами. Тетяна Яблонська, Віктор Рижих, Галина Неледва, Юлій Синькевич презентовані цілим корпусом творів, що відбулось у структурі виставки.

Традиційне і модерне. Експозиція переконливо доводить тяжіння до традицій в мистецтві 1970-х — 1990-х, водночас яскраво свідчить про зміну світогляду, а відтак і художньої мови в образотворчому мистецтві кін. ХХ — поч. ХХІ ст.

На відміну від усталеного твердження, що батьки не можуть бути вчителями для своїх дітей, у численних творчих родинах спостерігаємо уважне ставлення до процесу опанування і наслідування особливостей фахової майстерності, передавання таємниць професії. Яскравим проявом продовження пластичної лінії з підсиленням засобів виразності є творчість Галини Попінової, яка відтворює живописну мову знаних майстрів живопису Петра Сльоти і Галини Зорі. Марина Ольхова демонструє блискуче володіння технікою акварелі, не гіршу за її діда Івана Красного, а Ганна Криволап потужно розвиває вектор неопластизму Анатолія Криволапа. Наслідує традиції абстрактного живопису Володимир Бєвза, проте із застосуванням цифрових технологій. А от постмодерністські оммажі в техніці колажу Олександрів

Чичкан відверто контрастують із класичним живописом її прадіда Леоніда Чичкана.

На прикладі трьох поколінь скульпторів Гречаників виявляємо переконливий в еволюційному розвитку поступ скульптурного мислення від середини ХХ ст. до сьогодення. У родині Синькевичей бачимо схоже розуміння пластичної мови, хоча у Льва Синькевича помітне тяжіння до узагальненої або нефігуративної форми. Проте їхня творчість є прикладом спільної роботи. Нерідко у співавторстві працюють також Яким і Олександр Левичі.

Виставка демонструє розмаїття мистецьких практик, що віддзеркалюють різні художні світогляди, а отже і різні пластичні системи, техніки, матеріали; знайомить із широким спектром класичних традицій і постмодерністських проявів; відсилає до насиченого художнього життя періоду незалежності, сповненого безліччю новітніх явищ і творчих ініціатив: «Нова українська хвиля», мистецькі об'єднання «БЖ-АРТ», «Живописний заповідник», «Синій Жовтень» та ін.

Перехрестя творчих доль. На виставці представлено кілька типів родинних зв'язків. Переважно йдеться про так звані вертикальні зв'язки – між різними поколіннями, генераціями. Звичайно ж, мистецькі родини не існують відокремлено, а становлять єдине мистецьке середовище, спільноту колег, однодумців. У разі об'єднання мистецьких династій на рівні одного покоління утворюються горизонтальні зв'язки. Так відбувалося в історії родин Подерв'янських і Лопухових, Толкачових і Болдиревих. У результаті складається творчий тандем і нова мистецька родина.

Перехрестям мистецького життєвого шляху позначені творчі тандеми: Аполлонов і Придувалова, Вайсберг і Сологубов, Вештак і Остроменська, Тістол і Скугарева. Понад сорок років поділяє творчу долю подружжя Ольхов-Красна. Працюючи пліч-о-пліч у річищі пленерного живопису, вони не розчинились одне в одному, а зберегли кожен свій особистий індивідуальний почерк. Їхня родина митців є прикладом двох типів зв'язків: вертикального – по лінії Тетяни Красної і горизонтальної – у форматі творчого подружжя.

Багаторічним творчим співіснуванням вирізняється мистецька доля родини талановитих графіків Володимира Вештака та Ірини Остроменської. Художник і організатор міжнародних мистецьких подій, експериментатор в різних галузях образотворчості Володимир Вештак є нащадком Володимира Іздебського – художника, культурного діяча, пропагандиста мистецтва авангарду, званого як засновника інноваційної виставкової практики – «Салонів Іздебського» на початку ХХ ст.

Українське мистецтво багате на талановиті родини. Кожне нове покоління, укорінене в художні традиції, водночас збагачує свій мистецький родовід новітніми творчими спрямуваннями. А нинішня експозиція цілком відповідає твердженню, що кожен новий художник – це продовження голосу роду, який набуває модерного виразу в сучасному світі.

Вінокур Олена, старший науковий співробітник Національного музею Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0001-9963-6903>

ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ШЕВЧЕНКА У ГРАФІЧНІЙ МОВІ ВАСИЛЯ ЛОПАТИ

Ключові слова: шевченкіана, візуальна інтерпретація поетичного тексту, колекція музею, класична лінійна гравюра.

Василь Лопата (1941–2024) – один із провідних українських графіків післявоєнного покоління, учень Василя Касіяна та Михайла Дергуса. Його шевченкіана, що зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка, є одним із найповніших зібрань візуальних інтерпретацій творчості Кобзаря в українській графіці другої половини ХХ ст. Доробок митця, який пішов з життя у вересні цього року, не втрачає своєї актуальності та втілює національний стиль у графіці доби української незалежності.

П'ятирічна робота над ілюструванням «Кобзаря» (1992–1993) стала вершиною його мистецької праці. Кольорові ліногравюри в сім – дев'ять друкарських дошок до поем «Катерина», «Тополя», «Утоплена» засвідчили високий рівень володіння технікою та глибоке прочитання поетичного тексту. Видання, створене до першого Всесвітнього форуму українців, стало візуальним символом національного відродження незалежної України. За цей цикл художника було відзначено Національною премією ім. Т. Шевченка (1993).

Лопата створив власний візуальний код Шевченка, у якому поєднуються реалістична манера зображення та романтична метафорика. Гравюра для нього стає сферою між реальністю й міфом, а штрих – носієм емоційного та символічного змісту. Його героїні – архетипи жіночої долі, вкорінені в народній пам'яті й поетичній традиції. Майстерність лінії, тональне розмаїття та стримана кольорова гама створюють ефект світлотіньової вібрації, що наповнює твори внутрішнім рухом і психологічною глибиною.

Шевченкіана Лопати постає не лише художнім, а й культурно-символічним феноменом, у якому візуальна мова перетворюється на засіб формування національної ідентичності. Його доробок об'єднує традицію та модерний пошук, утверджуючи морально-естетичні цінності українського суспільства кінця ХХ ст. Передані ним до фондів музею понад 150 графічних робіт 1970–2000-х років відображають еволюцію автора від ліногравюри до деревориту й олійного живопису.

Під час проведення державного конкурсу на створення художньої концепції національної валюти незалежної України саме ескізи Василя Ло-

пати, виконані у співпраці з Борисом Максимовим, було затверджено як основу перших офіційних банкнот. Образ Тараса Шевченка на аверсі сто-гривневої купюри митець вважав найважливішим втіленням своєї ідеї – поєднанням високої художньої культури з символом духовної та культурної ідентичності української нації.

Новітні поштові блоки «Василь Лопата. Ілюстрації до творів Тараса Шевченка» (2024), які надійшли до фондів музею фіксують тяглість його естетичного ідеалу в сучасній українській культурі.

Гаврилишина Наталія, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу соціогуманітарних, природничих, технічних наук Державної наукової установи «Енциклопедичне видавництво»

БІОГРАФІЇ ХУДОЖНИКІВ У «ВЕЛИКІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ»

Ключові слова: біографічна стаття, художники, «Велика українська енциклопедія»

«Велика українська енциклопедія» (далі — ВУЕ) готується відповідно до Указів Президента України №1 від 02 січня 2013 р. та №7 від 12 січня 2015. Для втілення проекту в 2015 р. було засновано Державну наукову установу «Енциклопедичне видавництво». В 2016 р. за програмою «Українська книга» реалізовано видання 1-го тому. Станом на червень 2025 оприлюднено 2 – 4 томи у електронному форматі.

Важливим етапом у розвитку ВУЕ став запуск онлайн-енциклопедії (далі — e-ВУЕ) у 2018, що полегшило доступ до інформації читачам, прискорило процес оприлюднення написаних статей та збільшило охоплення читачької аудиторії в Україні та поза її межами.

ВУЕ — україноцентричне видання, що систематизує знання про Україну та її внесок у світову культуру. У ній мають бути представлені найважливіші представники світової культури; основоположники видів, жанрів та напрямів мистецтва, класики художнього мистецтва, тощо. Провідне місце відведено уродженцями України та українцям за походженням: класики образотворчого мистецтва, Лауреати Національної премії України ім. Шевченка, діячі культури, які відомі своєю творчістю у світовому культурному середовищі, тощо. Відбір гасел до статей біографічного блоку енциклопедії зумовлюється місцем його внеску в розвиток мистецтва. Враховується популярність діяча, зумовлена творчим досягненням, наявність офіційних звань, премій, нагород.

Біографічні статті до ВУЕ подають у стислій та лаконічній формі. Крім основних біографічних відомостей, статі мають містити інформацію про основні етапи життєвого і творчого шляху митця: профільна освіта, умови формування таланту; чийм учнем був; до якої школи (напрям) належав або належить; чи створив свою школу (напрям); чи вів/веде педагогічну роботу у своїй галузі мистецтва. У характеристиці діяльності згадують найбільші творчі досягнення, подається інформація про художні виставки (персональні та колективні), тощо. Важливо акцентувати увагу на місці цієї постаті в історії українського народу. Якщо мова йде про зарубіжних діячів, важливо наголосити на його зв'язку з Україною (за наявності). Портальна версія дає можливість розширити та рубрикувати статтю, що

покращує сприйняття тексту читачем, або прискорює пошук потрібної інформації. Обидві версії ВУЕ ілюструються портретом та доповнюються зображеннями художніх творів.

Станом на 2025 р. на порталі e-VUE представлено понад 200 біографічних статей у категорії «Художники», частина статей замовлена або опрацьовується. Для підготовки статей залучаються фахівці, шляхом персонально звернення, або через укладення договорів про співпрацю із профільними установами. Щиро сподіваємось на співпрацю із новими авторами, що дозволить інформативно презентувати українське мистецтво світовій спільноті.

Глухенький Ігор, старший викладач кафедри скульптури, НАОМА
<https://orcid.org/0009-0003-5373-3195>

МАЛА ПЛАСТИКА В ІНТЕР'ЄРНОМУ ПРОСТОРИ: КОЛІР, ПАТИНА ТА ПСИХОЛОГІЯ СПРИЙНЯТТЯ

Ключові слова: мала пластика, колір, патина, інтер'єр, фактура, образність, сучасне мистецтво.

Кабінетна мала пластика у сучасному мистецтві постає як феномен, у якому поєднуються інтимність масштабу, глибина змісту та експериментальна свобода матеріально-технологічного пошуку. Її камерний характер дозволяє досягати гармонії між об'єктом і простором, створюючи у діловому чи творчому інтер'єрі атмосферу естетичного зосередження та психологічного комфорту. Такі твори поєднують декоративність і філософську метафоричність, стаючи не лише оздобленням середовища, а й засобом духовно-емоційного спілкування між людиною й простором.

У структурі кабінетної пластики визначальну роль відіграють колір і патина. Колір виконує функцію емоційного та композиційного модуля: він моделює об'єм, впорядковує простір і задає настрій сприйняття. Патина, у свою чергу, втілює філософію часу — фіксує його перебіг, надає поверхні фактурної глибини, перетворюючи матеріал на носій пам'яті. Вона зберігає історію твору й водночас відображає духовну енергію автора, стаючи засобом художньо-психологічного впливу. Через колірно-фактурні нюанси формується “психологія поверхні”, яка визначає настрій простору.

Сучасні техніки патинування — хімічні, електрохімічні, комбіновані — відкривають нові можливості для естетичного експерименту. Поєднання бронзи, латуні, сталі, скла, каменю чи деревини створює ефекти оптичної глибини, мерехтіння й світлотіньової гармонії. Матові та блискучі поверхні змінюють характер освітлення, підсилюючи контрасти й символічні значення кольору. Теплі відтінки асоціюються з життєвою енергією, комунікативністю, відчуттям захищеності, тоді як холодні — з інтелектуальністю, спокоєм і духовною рівновагою.

У кабінетному просторі мала пластика набуває особливої психологічної місії — вона формує візуально-емоційний баланс середовища, гармонізує взаємодію між матерією та світлом, між предметом і людиною. Саме через взаємодію кольору, фактури та патини розкривається глибина художнього образу, що не лише прикрашає простір, а й структурує його духовно.

Кабінетна мала пластика є не просто складовою інтер'єрного мистецтва, а цілісною художньою системою, у якій матеріал, колір і патина виступають інструментами емоційно-філософського впливу, формуючи нову естетику духовного простору сучасності.

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцентка кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА

НАТАЛІЯ МІЛЯН ЯК ПЕРША УКРАЇНЬСЬКА СТУДЕНТКА АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ У КРАКОВІ

Ключові слова: Наталія Мілян, українські художниці, скульптура, Краківська академія образотворчого мистецтва, польсько-українські культурні взаємини, міжвоєнний період.

Творчий доробок Наталії Мілян, української скульпторки міжвоєнного періоду, досі залишається мало вивченим як в українському, так і в польському мистецтвознавстві. Особливу вагу має той факт, що вона була першою українською студенткою Краківської академії образотворчого мистецтва (далі – Академія) і стала нею в добу, коли участь жінок у професійній художній освіті лише починала здобувати суспільне визнання. Навчаючись у Академії в 1919–1925 роках, Н. Мілян була ученицею відомого польського скульптора професора Костянтина Лящки. В архіві Академії збереглися відповідні документи, що засвідчують це, а також декілька тогочасних світлин. Її численні нагороди та стипендії часів навчання говорять про високий фаховий рівень і талант мисткині. По завершенні навчання сенат Академії винагородив її закордонною оплачуваною поїздкою до Італії, де у містах Флоренція, Венеція і Піза студювала пам'ятки ренесансної та барокової скульптури. Повернувшись до Галичини, Н. Мілян склала державний іспит на право бути вчителькою середніх шкіл з рисунка та живопису та почала працювати у гімназії «Рідна школа», а згодом – у сестер Василянок у Дрогобичі. Займаючись викладацькою роботою вона не полишала мистецтва – весь вільний час присвячувала скульптурі.

До раннього періоду її творчості належать портрети: Портрет Адріанки (гіпс, тонований), Портрет Гринки, Портрет Юльки, Портрет професора А. Бурси та інші. До творів 1930-х років: «Чотири стихії» (1937), проект надгробка Івана Франка, такі роботи як «Материнство», «Відпочинок», «В очікуванні», «Русалка», «Бюст Богдана Лепкого», «Портрет Олени Корваш», «Портрет сестри» та інші. Загалом її мистецька спадщина охоплює портретну пластику, алегоричні композиції, жанрові сцени, яка стала вагомим внеском у скарбницю українського модерного мистецтва міжвоєнної доби. Значна частина збережених творів Н. Мілян наразі знаходиться у фондах Національного музею імені А. Шептицького у Львові. До цих матеріалів також належать рисунки та акварелі, світлини скульптур та мисткині, зібрані в окремій альбомі. Їх передала до музею ще у 1953 році сестра художниці – Ольга Мілян.

Поза творчістю, Н. Мілян відома як активна учасниця культурного життя українських громад Кракова та Галичини. Зокрема, вона входила до мистецького гуртка «Зарево», що діяв у 1930-х роках при філії «Прогресу» в Кракові, де створювала декорації до святкових імпрез, читала публічні доповіді з питань культури та мистецтва, а також надавала підтримку новоприбулим українським студентам. Художниця брала участь у виставках Гуртка діячів українського мистецтва (ГДУМ) у Львові (1922–1927), її твори експонувалися на виставках поряд із польськими митцями у Кракові, від 1931 року була активною учасницею Асоціації незалежних українських митців (АНУМ).

З початком Другої світової війни, у зв'язку із закриттям навчальних закладів окупаційною німецькою владою, Н. Мілян змушена була працювати на пошті в Закопаному. Саме там у 1941–1942 роках вона створила свій останній мистецький проект – оформлення інтер'єру поштового будинку (не зберігся). Весною 1943 року мисткиня планувала організувати персональну виставку у Львові, однак тяжка хвороба (тиф) перервала ці плани – Наталія Мілян передчасно померла.

Постать Наталії Мілян заслуговує на повернення в історичний та мистецький дискурс. Її творчість – приклад високого професіоналізму та національної свідомості, що формувалися в польсько-українському культурному середовищі Кракова міжвоєнної доби. Подальше дослідження її спадщини дозволить глибше осмислити роль українських мисткинь у європейському контексті, а також поглибити інформацію та знання про взаємозв'язки між українського та польського мистецтва ХХ століття.

Довгун Тетяна, завідувач архіву Львівської національної академії мистецтв;
Кіреєв Петро, науковий співробітник Снятинського літературно-меморіального музею М. Черемшини;
Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник

МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ НА ПРИКЛАДІ АТРИБУЦІЇ МАТЕРІАЛІВ ЦИФРОВОЇ КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ ІМ. Б. ВОЗНИЦЬКОГО

Ключові слова: міждисциплінарність, дослідження, атрибуція, цифрова колекція, архів.

Оцифрування музейних фондів створило нові можливості для збереження та вивчення культурної спадщини й водночас перед дослідниками виникла низка викликів, передусім у випадках, коли походження, авторство чи контекст окремих матеріалів є невизначеними. Атрибуція фотографій із цифрової колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, то показовий приклад того, наскільки сучасне мистецтвознавче дослідження дедалі більше потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує гуманітарні, природничі й технічні знання.

У межах дослідження було опрацьовано значну кількість (понад 1000 одиниць) документальних та художніх фотографій, чия авторська належність і датування були невідомими або сумнівними. Для встановлення достовірних відомостей про час і місце їх створення було необхідно виходити за межі традиційних мистецтвознавчих методів. Так, важливою частиною роботи стало не лише визначення локацій зйомки та встановлення зображених осіб, але й визначення марок і моделей вантажного та мототранспорту, зафіксованих на знімках. Технічна ідентифікація цих деталей надала змогу звузити часові рамки, уточнити географію подій і навіть виявити конкретні ситуації, пов'язані зі зображеними об'єктами.

Не менш вагомою виявилася співпраця з фахівцями суміжних галузей. До дослідження було залучено криміналістів, які допомогли проаналізувати візуальні ознаки, з метою підтвердження автентичності або реконструкції контексту зйомки. Антропологи долучилися до вивчення постатей, представлених на фотографіях: їхніх антропометричних рис, поведінкових поз, локалізації етнографічних особливостей. Саме завдяки цій співпраці вдалося встановити низку важливих персоналій та відновити історичні зв'язки, втрачені у часі.

Ключовим етапом атрибуції стала системна робота з архівними джерелами, як державними, так і приватними. Без залучення цих документів неможливо було підтвердити низку висновків чи відновити повну історію

кожного з об'єктів. Перехресний аналіз письмових свідчень та візуальних даних дозволив не лише встановити достовірність матеріалів, а й реконструювати соціально-історичне тло.

Цей досвід продемонстрував, що сучасна атрибуція, то не лише питання стилю чи композиції, а повноцінне дослідження, що поєднує методи мистецтвознавства, технічної експертизи та історичної реконструкції. Успішна реалізація такого проєкту підтверджує важливість міждисциплінарного діалогу, де кожна галузь знань доповнює іншу, формуючи цілісність історії культурної спадщини.

Дорохова Вікторія, магістрантка 2-го курсу, ЗФН кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник: кандидат філософських наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА І. Солярська-Комарчук)
<https://orcid.org/0009-0002-5464-2239>

УКРАЇНСЬКИЙ ВОЇН У ТВОРЧОСТІ ЖИВОПИСЦЯ МАТВІЯ ВАЙСБЕРГА: ОБРАЗ, СИМВОЛІКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Ключові слова: серія «Стіна», візуальний символ, образ воїна, «Рапсодія війни», символічні елементи.

Образ українського воїна у творчості Матвія Вайсберга, київського живописця, графіка і сценографа, постає не лише як візуальний символ сучасності, а й як глибока метафора історичної тягlosti та духовного спротиву українського народу. Важливим етапом формування цього образу стала серія «Стіна» (2014), присвячена Революції Гідності, де фігури протестувальників подані як воїни духовного фронту. У цих образах можна вбачати ідею безперервності боротьби за свободу і гідність.

Вайсберг створює образ воїна як узагальнений символ гідності й стійкості, що може бути витлумачений як поєднання історичних і сучасних вимірів боротьби за свободу. Ці постаті не є портретами конкретних людей, а радше архетипами, у яких фігура захисника набуває сакрального звучання та викликає асоціації з жертовністю й незламністю духу. Художник не просто фіксує події, а творить мистецтво пам'яті – внутрішній діалог про гідність, втрату, біль і відповідальність перед історією.

У картинах Вайсберга воїн часто зображений на межі між світлом і темрявою, хаосом і порядком, життям і смертю. У цих образах відчуваються тиша, напруга, роздуми й молитва. Символічні деталі можна тлумачити по-різному: уламки – як знак руйнації та водночас надії на оновлення; хрест – як нагадування про жертву; золото – як прояв внутрішнього світла й духовної сили. Образ воїна без обличчя постає як узагальнений символ кожного, хто став на захист країни, – вічного солдата в національній пам'яті.

Алюзії на іконопис у творах Вайсберга можна розглядати як свідому мистецьку стратегію, де фронт для художника – це не лише військове поле, а й простір духовного протистояння. Його «воїн світла» асоціюється з охоронцем культури, носієм української ідентичності навіть під обстрілами. Цей образ не лише сучасний – він міфотворчий, адже формує новий канон героїзму через візуальне мистецтво, поєднуючи історичну спадщину з викликами сьогодення.

Окрім серії «Стіна», вагоме місце у творчості Матвія Вайсберга посідає «Рапсодія війни», у якій художник зосереджується на темі внутрішнього

світу захисника. Через мотиви тиші, молитви та напруги автор формує образ війни як духовного випробування. Символічні елементи – золото, хрест, уламки – створюють простір багатозначних інтерпретацій, де поєднуються руйнування й надія, біль і внутрішня сила.

Творчість Вайсберга охоплює широкий спектр тем, проте саме мотив війни акцентує питання ідентичності, пам'яті та духовної стійкості українського народу, роблячи його мистецтво значущим свідченням часу.

Дудник Ігор, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки ДУ «Київський авіаційний інститут»

Логотип журналу «Україна» 1941-1991 рр.

Ключові слова: логотип, шрифт, модернізм, журнал, тижневик, обкладинка, 1960-ті

В 1990-му році в рекламі журналу «Україна» були використані порівняння з найпопулярнішими тодішніми виданнями: «Америка» та «Бурда моден», хоча логічніше було би порівнювати журнал з аналогічними ЗМІ (і за періодичністю, і за тематикою), такими як: радянський «Огонек» чи американські «Тайм» та «Ньюсвік».

Часопис «Україна», який з 1963 року виходив щотижнево, був своєрідним літописом тодішньої української радянської дійсності, і що цікаво, без надто нав'язливої ідеологічної складової. В журналі чимало місця приділялось питанням культури, мистецтва, історичної спадщини. Унікальним явищем була рубрика «Галерея України», де публікувались репродукції живописних творів українських радянських художників. Деякі з них, на сьогодні, можна знайти лише там (в інтернеті вони відсутні).

28 квітня 1962 р. Олексій Косигін, тоді 1-й заступник голови Ради Міністрів СРСР, підписав постанову Ради Міністрів СРСР №394, у якій було сформульовано розпорядження щодо організації Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики з дослідним виробництвом та демонстраційним залом. Директором ВНІТЕ був призначений Юрій Соловйов. На інститут покладалася розробка та впровадження методів художнього конструювання, координація науково-дослідної діяльності, методичне керівництво роботою спеціальних художньо-конструкторських бюро, узагальнення та поширення кращого вітчизняного та зарубіжного досвіду у дизайні. Надалі при ВНДІТЕ було створено 10 його філій: Ленінградську, Київську, Харківську, Вільнюську, Уральську, Далекосхідну, Білоруську, Грузинську, Вірменську, Азербайджанську.

Завдяки ВНДІТЕ в країні проводилися всесоюзні конференції та виставки з художнього конструювання з преміюванням найкращих зразків за системою премій ВДНГ. З 1964 року ВНІТЕ видавав спеціальний журнал «Технічна естетика», аналітичні збірки «Дизайн в СРСР», збірки праць серії «Технічна естетика», словники-довідники та ін.

У 1965 р. СРСР в особі ВНДІТЕ вступив в ІКСІД – Міжнародна рада дизайнерських організацій, створена в 1957 р. У 1969 р. Ю.Б.Соловйов був обраний його віце-президентом, а з 1977 по 1980р. був президентом ІКСІДу.

У зв'язку з тим, що у Постанові №394 продукцію машинобудування було поставлено на перше місце, фахівці ВНДІТЕ сконцентрували свої зусилля на проектуванні засобів автотранспорту.

Канівець Ігор, здобувач наукового ступеня доктора мистецтва, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о.зав. кафедри графічних мистецтв НАОМА Н. Сергеева)
<https://orcid.org/0009-0005-6910-200X>

«ЗРІЗАНИЙ КУПОЛ» В РОБОТАХ ЮРІЯ ХИМИЧА: КОМПОЗИЦІЙНЕ КАДРУВАННЯ ЯК ВІДГУК НА РАДЯНСЬКУ ЦЕНЗУРУ

Ключові слова: храм, сакральна архітектура, пейзаж, Юрій Химич, цензура, композиція, купол, хрест.

У фокусі дослідження — повторюване систематичне винесення куполів і хрестів за верхній край формату листа в роботах Юрія Химича, інтерпретоване як концептуальний жест, який полемізує з радянськими практиками нейтралізації релігійних домінант. Композиційний аналіз зіставлений зі свідченнями про цензуру у візуальній культурі 1950–1980-х СРСР.

Юрій Химич — видатний український майстер архітектурного пейзажу, графік, педагог, заслужений художник і архітектор України (1928-2003). Упродовж другої половини ХХ століття в українському образотворчому мистецтві спостерігалось зростання інтересу до архітектурної тематики як до важливого інструмента збереження історичної правди, пошуку та візуалізації національної ідентичності. У цьому процесі велику роль грала творчість Химича, у якій мотив храму є стрижнем авторської системи образотворення. У 1950–1980-х роках звернення до теми храмів було не лише мистецьким викликом, а й громадянським жестом, що вимагав віри, мужності, внутрішньої гідності та глибокого усвідомлення справжніх цінностей. В умовах жорстких політичних обмежень звернення до теми сакрального було винятковим явищем: храм не розглядався ні як місце духовного порятунку, ні як культурна цінність.

В роботах зрілого, «шестидесяницького» періоду творчості художника помітна деталь: один, а іноді кілька куполів або хрестів винесені за верхній край листа. Спочатку здається, що компоновання «навиліт» є або суто естетичним прийомом, або художник мав на меті створити ефект присутності в роботі — адже фізично око людини не в змозі охопити всю панораму одночасно. Але така композиція справляє негативне враження в порівнянні з більш розповсюдженою і, здавалося б, більш доречною в даному випадку композицією пейзажу, в якій домінантні вертикалі не ділять пляму неба на частини. Вона викликає відчуття тісноти і бажання поглянути вище. В зв'язку із цим виникає можливість припущення, що така компоновка була не лише художнім прийомом, а й усвідомленим концептуальним жестом художника.

У видавничій практиці СРСР, де візуальна цензура й ретуш були нормою, на міських панорамах релігійні доміанти нерідко нейтралізувалися через добір точки зйомки, кадрування верхівок куполів або ретуш символів, аби зняти сакральний акцент і вписати об'єкт у «світський» пейзаж. Існує чимало наукових праць (наприклад, К. Родигін, І. Єрмакова) про фотоманіпуляцію та антирелігійну візуальність тієї доби. Також відомо із спогадів сучасників автора, що роботи Химича неодноразово підлягали актам антирелігійної цензури.

Таким чином, систематичне винесення куполів і хрестів за верхній край постає як концептуальний жест, який підсилює виразність і, водночас, входить в діалог з тогочасним кадруванням релігійних доміант, роблячи саму рамку символом зовнішнього тиску — те, що не вкладається в дозволений кадр, заявляє про свою присутність через відсутність. В такому разі, Юрій Химич постає як творець моделі сакральної топографії пам'яті, де композиційний прийом стає концептуальним жестом. Або ж художник мав на меті обійти цензуру задля безперешкодного експонування своїх робіт, візуально наслідуючи кадровані зображення з офіційних джерел. Подальше обґрунтування заявленої гіпотези, а також уточнення місця і ролі художника у образотворчому мистецтві України другої половини ХХ століття може стати перспективним напрямом

Клименко Олена, кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАНУ
<https://orcid.org/0000-0003-4854-8609>

УКРАЇНСЬКЕ ГОНЧАРСТВО ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: РУЙНУВАННЯ ТА ЗНИЩЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОСЕРЕДКІВ

Ключові слова: гончарство, традиційні гончарні осередки, російсько-українська війна, повномасштабне вторгнення, тимчасова окупація, контрнаступ Збройних сил України.

Ситуація в Україні під час російсько-української війни впливає на всі ланки життя нашого народу. Піддаються бомбардуванню й повністю руйнуються населені пункти, серед яких чимало гончарних осередків. Особливо потерпають міста, селища, села Східних та Південних регіонів України.

Мета доповіді — прослідкувати долю наслених пунктів, пов'язаних із функціонуванням гончарного промислу, під час російсько-української війни. З цих позицій гончарні осередки доцільно розподілити на кілька груп: 1) осередки, тимчасово окуповані на початку повномасштабного вторгнення ворога й звільнені під час успішного контрнаступу Збройних Сил України впродовж весни — осені 2022; 2) осередки, що перебувають у зоні бойових дій та піддаються постійним обстрілам із боку ворога; 3) осередки, що знаходяться під контролем росіян з 2014 (з часу створення терористичних, сепаратистських, маріонеткових утворень, так званих «ДНР» і «ЛНР»); 4) осередки, що перебувають під контролем російських військ, починаючи від часу повномасштабного вторгнення російської армії від 2022. Йдеться про населені пункти Київської, Житомирської, Чернігівської, Сумської, Харківської, Луганської, Донецької, Миколаївської, Запорізької областей.

Тимчасова окупація північно-східної, східної та південно-східної території України розпочалася одночасно в перші дні повномасштабного вторгнення ворога 24 лютого 2022. На теренах Київської області найбільше постраждали такі відомі гончарні осередки, як Гаврилівка, Луб'янка, Плахтянка, Нові Петрівці; на Житомирщині — Народичі; на Чернігівщині — Семенівка; на Сумщині — Конотоп, Кролевець, Шатрище, Межиріч, Охтирка, Боромля; на Харківщині — Ізюм, Гороховатка, Барвінкове, Топольське, Валки. Усі ці населені пункти звільнили Збройні Сили України в ході успішного контрнаступу впродовж весни — осені 2022.

Набагато трагічніша доля гончарних осередків території Донецької та Луганської областей: частина з них, починаючи з 2014, перебуває під

контролем ворога (Євсут, Макарів Яр, Бутківка, Литвинівкана на Луганщині), деякі було звільнено силами ЗСУ восени 2022 й зараз вони перебувають у зоні бойових дій або тимчасово знову захоплені ворогом (Діброва, Миколаївка, Пискунівка, Райгородок, Рай-Олександрівка Краматорського району Донецької обл.).

Таким чином, на прикладі кількох найбільш постраждалих під час російсько-української війни областей, стає зрозумілим, наскільки жакливим і непоправним лихом для нашого народу є війна. Російська агресія завдала й продовжує завдавати духовних, душевних, матеріальних збитків нашій державі, її історії, культурі.

Коваленко Марія, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. завідувача кафедри ТІМ В. Петрашик)
<https://orcid.org/0000-0002-1513-1594>

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОГО НАЇВНОГО МИСТЕЦТВА: ОБРАЗНА СИСТЕМА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРИНЦИПИ

Ключові слова: українське наївне мистецтво, народна традиція, декоративність.

Наївне мистецтво України ХХ століття постало як самобутнє явище на межі народної творчості та непрофесійного малярства. Його виникнення пов'язане з прагненням художників самоуків інтуїтивно виражати власне бачення світу, без використання академічних канонів зображення.

Для українського наївного мистецтва притаманний комплекс стилістичних ознак, що дозволяють легко розпізнати його твори. Передусім це площинність і декоративність композиції – що надає зображенням орнаментальної стилізації. Перспектива свідомо спрощена або зовсім відсутня, відсутнє масштабування: фігури й об'єкти розміщено за принципом значущості, а не реальної відстані. Форма і анатомія часто умовні, спрощені до базових контурів. Кольорова гамма інтенсивна, контрастна, будеться переважно на відкритих тонах (червоний, синій, жовтий, зелений, чорний, білий).

Символіка образів відіграє ключову роль: митці звертаються до простих повсякденних мотивів: зображення добра і зла, життя і смерті, тощо. Матеріали для творів найчастіше прості й доступні – від саморобних фарб на основі природних барвників до гуаші чи акварелі, часто в поєднанні з народними техніками (розпис на папері, на склі тощо).

На прикладі творчості Ганни Собачко-Шостак глядач може спостерігати як художниця заповнює полотно дрібними елементами, орнаментально розгортаючи сюжет. Роботам притаманні сміливі експерименти з кольором («Танок Квітів» 1915 р.), та фантазійне зображення світу: «квіти-птахи», «квіти-риби», де рослинні й тваринні форми переходять одна в одну.

Параска Плитка-Горицвіт у своїх творах тісно переплітає сцени з сільського життя Гуцульщини, далекі культури і навіть відголоски глобальних тем (космос, долі інших народів). Вона використовує плакатну умовність рисунку і підписи до зображень, стилістична основа яких – свобода та екс-

периментальність.

Наївне мистецтво виступає візуальною хронікою місцевих громад: його образи резонують з колективною пам'яттю, викликають довіру і впізнання у глядачів. В цьому сенсі наївні твори – більше ніж просто естетичні об'єкти, вони слугують культурною самоідентифікацією, утверджуючи цінність народного світогляду.

Коваленко Сергій, аспірант кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, професор кафедри ТІМ ХДАДМ Л. Соколюк)

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ І. КАЛЮЖНОЇ

Ключові слова: Грина Калюжна, станковий живопис, Харківський сучасний живопис, портрет, образ жінки.

Грина Калюжна – яскрава представниця харківського станкового живопису, відома в Україні та за її межами як майстриня портрету. Випускниця ХДАДМ (2005), вона посідає помітне місце серед мисткинь нового покоління. Її творчість поєднує принципи реалізму та постмодерну, що виявляється у використанні декоративних площинних елементів, продуманій побудові композицій та виразній пластичній мові.

Лейтмотивом творчості є портрет-образ жінки. Художниця захоплюється жіночою досконалістю, красою, силою та здатністю до творення. У серії автопортретів, зокрема «Діалог із собою» та «Біжу для себе», розкриваються роздуми про час, красу, подвійність людської природи. Символічні деталі – листя, сукня, квіти, освітлення – передають емоційні стани, межу між свідомим і підсвідомим. Для композицій характерна продуманість у поєднанні з інтуїтивністю, що надає образам внутрішньої динаміки.

У 2015 році важливою подією стало знайомство з одеською портретисткою К. Білетіною, після чого Калюжна розпочала колекціонування старовинного українського одягу й створила серію «Краса по-українськи». Колекція містить близько ста предметів: плахти, корсетки, кептаріки, вишиванки, намиста. Цей етап позначив новий напрям у творчості: з'являються портрети жінок у народному вбранні, де минуле поєднується із сучасністю. Моделями стають друзі та знайомі, яких художниця «перевтілює» у героїнь української історії. Портрети часто подані в умовному просторі, що підкреслює декоративність і водночас психологізм образу.

Стилістично мисткиня поєднує реалістично виписану постать із декоративним тлом – своєрідною візитною ознакою авторки. Вона експериментує з техніками золочення, сріблення, рельєфними пастами, аплікацією, часто змінюючи завершені роботи, бо, за її словами, «іноді стара робота потребує другого дотику».

Серія «Я – Україна» (2022) відображає реакцію художниці на війну: тривогу, біль і водночас силу української жінки. Тут постають матері, доньки, наречені, діти, об'єднані темою любові та втрати. Інша серія – «Жінки царя Соломона», створена для нідерландського замовника, демонструє

жінок різних рас і національностей у вертикальних композиціях із умовним тлом, що гармонійно поєднує багатокультурність і єдність жіночого начала.

Прагнучи різноманіття, Ірина Калюжна зберігає впізнаваний стиль: витончену декоративність, глибокий психологізм, точне відчуття анатомії й простору. Її живопис — ода жінці, уособленню краси, духовності та сили, яка долає час і обставини.

Коваль Олег, старший викладач кафедри методологій крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну та мистецтв
<https://orcid.org/0009-0002-7821-2014>

ЯПОНІЗМ ОЛЬГИ ПЕТРОВОЇ: СЕМІОТИЧНА МУТАЦІЯ ТА ІДЕОГРАФІЧНЕ БАЧЕННЯ

Ключові слова: японізм, Ольга Петрова, семіотична мутація та міні-малізація, візуальні секвенції, ієрогліфічність, сучасне українське мистецтво

Японізм Ольги Петрової завжди був відблиском глибинного розуміння мистецького та культурного чару Країни Сонця, Що Сходить. Залишаючись в межах європейського «далекосхідного» візуального нарративу (в образотворчому плані його супроводжує гостра фовістська експресія з ледь пізнаваними елементами натуралістичного відтворення; він з'єднаний з парадоксальною поєднаністю біоморфних та кристаломорфних морфем, гібридною злитістю та незмісимию східної каліграфічної ідеограматичності, обмацаною «третім» оком, зображальною предметністю, супроводжується нервованістю ритмів, абсолютизованим відчуттям фактури й текстури живописної мазки, кольоровою спектральністю трансмодерного живопису), японізм мисткині не вкладається в узвичаєні рамки постмодерної візуальної гри з екзотичними образами. Він не є прямою цитацією, «амальгамою естетичних смаків, плюралізму та еклєктизму» (за О. Петровою), — він є знаковим мистецьким феноменом, що зроджується й існує в полі культурно-ментальних та семіотичних інтеракцій. Зоровий образ прикметних японістичних тем у своєму формально-пластичному рішенні уподібнюється ієрогліфу, ідеограматичному знаку, що стає виразом найбільш узагальненого та концептуального унаочнення його змісту та пізнаваної фактури смислу, в гру з якими вступає відома художниця і мистецтвознавиця. Разом з травелогом-есеєм «Японія. З Хіракаті під голос флейти...» (2024), що укладає метадискурсивне тло до фігуративної практики дослідниці-мисткині, ця гра зі знаками формами вкладається в сучасну стратегію ієрогліфізації візуального мислення, визначення її як найбільш культурно маркантною в добу «функціональної неписьменності» та зникаючих «безмежно коштовних людських мисленнєвих умінь» (О. Забужко). Втіхою є «любляча герменевтика» науково-мистецького японізму художниці. «Шлях японізму» Ольги Петрової подібний до «Шляху каліграфії»: художниця намагається зафіксувати свій миттєвий настрій, викликаний дотиком до культурно-предметного контексту, узгодити його з композиційним задумом, аспективно-перспективним, асиметрично-рівноважним і таким, що немов би зненацька спав на дум-

ку. Її японізм відповідає індексальній природі пластичного знаку (він є тілесним дейксісом та безпосередньо вказує на те, на що спрямовано увагу глядача). стаючи втіленням семіотичної мінімалізації Японії, що переводить морфізм ідеографічної сутності ієрогліфу в майже абстрактний живопис. Така семіомінімалізація не є просто стилізацією та наслідком процесів асоціативного абстрагування. Подібно до тайнопису каліграфії Країни Вранішнього Сонця, тайнопис Японізму О. Петрової має функціональний характер. Він є інтегратором змісту далекосхідного японістичного концепту, відбитком процесу супрематизації його зорової та ментальної форми. Так в семіотичній мінімалізації розкривається характер ієрогліфічного бачення і підсилюється здатність сучасного художника до трансформацій власної художньої мови (оприямлена в роботах: «Надто яскраве світло», «Самурай в інтер'єрі», «Койноборі — свято хлопчиків», «Самурай з ієрогліфом», «Великий чорний самурай», «Танець бамбуку», «Сестра самурая» (усі 2004 р.)). Короче кажучи: маємо справу з еластичним вербально-візуальним дискурсом японізму, який зі своєю мірою схематичності, асоціативності та узагальнення є семіотичним процесом, кордони якого завжди залишаються відкритими.

Kosytska Zinaida, PhD in Art Studies a research fellow of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-6416-5037>

THE WORKS OF MODERN UKRAINIAN MASTERS OF PAPER-CUTTING ART PIECES IN THE EUROPEAN COUNTRIES. THE THEME OF WAR AND MOTHERLAND (2022–2025)

Keywords: Ukrainian paper-cutting art pieces, modern masters, exhibition activity, Europe, Poland, Lithuania, the theme of Russian-Ukrainian war.

Millions of Ukrainian women and children have been forced to find refuge abroad after the large-scale invasion of Ukraine by Russian troops in February 2022. There are many talented masters of paper-cutting art pieces among those who currently live in European countries because of the war. They continue their creative activities. In particular, Daria Alyoshkina (Lviv-Kraków) demonstrates actively her works at exhibitions in various countries of Europe and the world, conducts master classes. “Mariupol”, “Bucha” (both of 2022), “Our Tears” (2023) are among her famous works on the war theme.

Tereza Barabash (Lviv) uses paper in spatial art objects. The installation “Under the Wall” (April 21–26, 2022), devoted to the memory of Ukrainian children who died during the war, has been created by her during the war in the Polish city of Ustka in the Small Gallery of the Center for Creative Activity. Then there has been 205 of them. The essence of the idea is conveyed by the words of Vasyl Stus: “And the white world is without color and sound, Neither form, nor weight, nor taste”...

An associate professor of the Department of General Linguistics and Slavic Studies of O. Honchar Dnipro National University Yulia Datchenko is living currently with her children in Opole (Poland). The theme of war is revealed in her series of works: “To Kill the Dragon” (2022–2024), “Burnt Wings” (2022–2023). The master has cut out the paper-cutting art pieces “Dnipro 1”, “Dnipro 2” after the rocket attack on the city of Dnipro on January 14, 2023, when 46 citizens, including six children, died. Original works are typical for her daughter – Liubov Datchenko, who cuts out intricately decorated mythical creatures from black paper.

Kyiv masters Zinaida Kosytska and Maria Yankova work in Poland fruitfully. They hold lectures, introducing the general public to Ukrainian culture in addition to exhibitions and master classes. Thus, on October 11, 2022, a lecture on the history of Ukrainian paper-cutting art pieces has been held for the students of the Warsaw University; the masters have exhibited “My Ukraine”

in the 21st Hugo Kollątaj Secondary Lyceum in Warsaw on November 9, 2022.

Artist Nata Didenko (Kyiv) continues to work in the Lithuanian city of Palanga. She cuts out the works for Ukrainian state holidays regularly. The master has dedicated the paper-cutting art piece “And I will Embrace You” (2023) to the anniversary of the death of her friend Denys Dziubanovskiy. Her work “Trident. Liberty” (2024) is preserved in the collection of the National Museum of Lithuania.

As we see, Ukrainian masters of paper-cutting art pieces continue to work in the countries where the refuge is given. They demonstrate actively their artistic works to the population of Europe, tell visually about the enemy's crimes and the Armed Forces of Ukraine along with the entire people resistance to the aggressor.

Кучерова Дарія, здобувачка ступеня доктора мистецтв кафедри станкової та монументальної скульптури НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Н. Ревенок)

ВЗАЄМОДІЯ ПРИРОДНОГО І ШТУЧНОГО В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОСТОРИ

Ключові слова: природа, штучне, арт-простір, матеріальність, гармонія, сучасне мистецтво.

Тема взаємодії природного і штучного у мистецтві ХХ – ХХІ століття стає одним із центральних напрямків осмислення сучасної культури. Художники дедалі частіше звертаються до природних структур і матеріалів, розглядаючи їх не як декоративний елемент, а як носій певного смислу. У цьому контексті природа виступає не фоном, а активним учасником творчого процесу, який взаємодіє з технологічними засобами, створюючи нову гібридну реальність. Подібні тенденції виникають як реакція на кризу автентичності та екологічну тривогу, що формують сучасну чутливість митця. У поєднанні з технікою природа перестає бути ідеалізованим образом — вона стає середовищем діалогу, у якому художник намагається віднайти рівновагу між живим і створеним.

Поєднання природного і штучного у сучасному арт-просторі демонструє переосмислення самої сутності мистецтва — від репрезентації до взаємодії, від форми до процесу. Ленд-арт, екологічна скульптура, біо-арт, цифрові інсталяції — усі ці напрями прагнуть встановити баланс між матеріальним і живим, між технологічною формою й органічним середовищем. Так, наприклад, використання листя, гілок, моху, каменю чи ґрунту поряд із пластиком, металом і цифровими медіа виявляє прагнення художників об'єднати два світи, що раніше здавалися протилежними. Це поєднання часто має не лише естетичний, а й етичний вимір: у ньому простежується спроба повернути мистецтво до природної міри речей, до співвідповідальності за середовище, у якому воно існує.

У творчості Олафура Еліассона, Енді Голдсуорсі, Агнес Денес чи Патріка Трегерта можна спостерігати, як природа стає не лише матеріалом, а й темою дослідження — від спроб відтворити її ритми до прагнення інтегрувати людину у природний цикл. Цифрові технології, у свою чергу, дозволяють створювати штучні симуляції природних процесів — руху вітру, росту рослин, гри світла й тіні — що відкриває новий вимір «віртуальної природи». У таких роботах виникає новий тип сприйняття — глядач не просто спостерігає твір, а занурюється у взаємодію з природою, стаючи частиною простору, який постійно змінюється. Це свідчить про зміну ролі

мистецтва — від статичного об'єкта до динамічної системи, що живе за законами природи.

Таким чином, сучасне мистецтво перетворюється на простір діалогу між природним і технологічним початками. Це не конфлікт, а радше пошук гармонії, у якому художник виступає посередником між живим і штучно створеним об'єктом. Взаємодія природного і штучного стає способом осмислення нової епохи — епохи співіснування людини, природи й технології. Саме в цій точці поєднання мистецтво набуває своєї нової ролі — воно стає формою екологічного мислення, здатного не лише зображувати, а й лікувати розрив між людиною та довкіллям.

Ламонова Оксана, кандидат мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук України
<https://orcid.org/0000-0001-6937-421X>

РОБОТИ АНДРІЯ ЛЕВИЦЬКОГО ДЛЯ ПРОЕКТУ «HOMAGE À TROIS» (М. БАРСЕЛОНА, ІСПАНІЯ)

Ключові слова: Андрій Левицький, українська графіка 2020-х років, проєкт «Homage à trois» («Данина трьом», м. Барселона, Іспанія), інталію, комп'ютерний дизайн.

Андрій Левицький — відомий київський графік, визнаний майстер глибокого друку (інталію). Від 2021 р. митець регулярно бере участь у проєкті «Homage à trois» («Данина трьом», «Шана трьом»), який відбувається в м. Барселона (Іспанія) з ініціативи Міжнародної асоціації Duana de les Arts – AIDA. Учасниками проєкту можуть бути тільки майстри графічного мистецтва. Проєкт вшановує пам'ять трьох літературних діячів з нагоди річниць їхнього народження. Інталію 2021 р. «Поема про хінне дерево (Жан Лафонтен)» дещо параксально, але природно пов'язана з улюбленими митцем зображеннями дерев. «Гравець» розвиває теми протистояння, гри, суперництва, долі. Три роботи 2022 р., виконані в техніці комп'ютерного дизайну, відзначаються яскравим та одночасно елегантним колористичним рішенням. Художник надихається темами театру та, ширше, карнавальної культури («Маска Мольєра»), мистецтвом Японії («Потік Ітійо Хігуті»). Особливо ж несподіваним є твір до ювілею Новалиса («Спитаю у Барона: Релігія — опіум для народу?»). У 2023 р. А. Левицький знов-таки повертається до техніки інталію та водночас відмовляється від кольоровості. Твори, присвячені Федеріко Гарсія Лорці («О п'ятій годині пополудні») та Віславі Шимборській («Кіт у порожній квартирі»), є роздумами митця над темою смерті, в той час як робота «Сон. Моя Антонія» (за романом Вілли Катер) пом'якшує їхній трагізм. В інталію 2024 р. «Бальзак і України. Евеліна Ганська» художник нагадує про історію кохання французького письменника та, водночас, про дві його подорожі в Україну (1847–1848, 1849–1850). В омажі «Дім з котом, який грає в м'яча» виникає узагальнений, дещо іронічний образ Парижа. Інталію, присвячене Гертруді Стайн, має назву «Пікассоманія» та нагадує про дружбу американської письменниці зі славними митцями, зокрема з Пабло Пікассо. Омаж Джоану Сальват-Папасейту «Троянда на вустах» обіграє образи з вірша рано померлого каталонського поета. Інталію 2025 р. «Old Friends. Persuasion» («Старі друзі. Переконавання») натякає на останній роман Джейн Остен; в основі цього твору — знов-таки улюблений художни-

ком образ гармонійного, прекрасного дерева. Друге інталію, присвячене англійській письменниці, «Флейта для Єлізавети», дещо іронічно відсилає до її найвідомішого роману «Гордість і упередження». У двох омажах Андерсену виникають персонажі його відомих казок «Гидке каченя» та «Непохитний олов'яний солдатик». Томасу Манну та його творчості присвячено чотири твори: «Чарівна гора», «Меч Божий», «Занепад однієї родини», «Смерть у Венеції». Два перші нагадують за стилістикою «панорами» А. Левицького, де гармонійно співіснують природа та фантастичні архітектурні споруди. Елегантний омаж «Смерть у Венеції» відсилає не лише до новели Т. Манна, але й до її славетної екранізації режисером Лукіно Вісконті (1971). Роботи, присвячені Мольєру, Новалісу, Віллі Катер, Джоану Сальват-Папассейту, Джейн Остен були номіновані та нагороджені організаторами «Homage à trois». Беручи участь у міжнародних мистецьких проектах, а тим більше перемагаючи в них, вітчизняні художники активно сприяють створенню позитивного іміджу держави.

Левик Анастасія, аспірантка кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА (науковий керівник: кандидат архітектури, доцент А. Давидов)

КОНЦЕПЦІЯ КЛАСТЕРНОГО ТА ПОЕТАПНОГО ОСВОЄННЯ ТЕРИТОРІЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ КАМПУСІВ

Ключові слова: архітектура, університетський кампус, концепція, кластер, поетапне освоєння території.

На етапі формування університетського кампуса всі елементи одного ЗВО зазвичай розташовують на одній території, але з часом постає проблема нестачі території для зростаючих потреб університету. Тож, автором запропонована концепція кластерного та поетапного освоєння території університетських кампусів, де обов'язковими складовими кожного кластера мають бути такі основні функціональні зони: навчальна, житлова, культурно-розважальна, фізкультурно-спортивна та рекреаційна.

Університетський кластер — це архітектурне утворення, з упорядкованою територією, на якій розташовані будівлі та споруди для навчання, проведення досліджень, проживання, занять спортом та культурного дозвілля. Університетський кластер може існувати як автономний університетський кампус, а також може бути одним з декількох, які створюють великий університетський кампус.

Дослідження показало, що ефективним шляхом розвитку архітектурно-планувальної структури є поетапне та кластерне освоєння території. Будівництво окремих навчальних корпусів або гуртожитків приводить до організаційного, композиційного та функціонального дисбалансу кампуса.

Оскільки наповнення університетського кампуса кластерами відбувається поступово, то вже на етапі створення закладу необхідно залишати резервну територію для подальшого будівництва. Оптимальним є підхід забудови ділянки лише на 20-25% (в межах одного кластера), а решту території може зайняти рекреаційна зона. Такий підхід є доцільним на першому етапі формування університетського кампуса, а надалі вільна від забудови територія поступово буде освоєна кластерами. Університетський кампус зазвичай складається з групи кластерів. Кластер формує функціонально-планувальну структуру кампуса. Зв'язком між окремими кластерами виступає транспортно-пішохідна зона, яка формує планувальний каркас території університету.

Висновки: кожен університетський кампус з часом потребує збільшення власної території та матеріально-технічної бази. Запропонована автором концепція кластерного та поетапного освоєння території уні-

верситетських кампусів формує вектор розвитку та освоєння території. Ключовою вимогою для реалізації концепції є наявність вільної від забудови території. Університетський кластер – це або весь кампус, або його складова, який обов'язково має включати всі основні функціональні зони університету.

Luts Serhii, PhD in Arts, Associate Professor, Department of Fine Arts and Decorative and Applied Arts and Restoration of Works of Art, Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University
<https://orcid.org/0000-0001-7248-230x>

THE LYRIC-PHILOSOPHICAL INTERPRETATION IN THE STONE-CUTTING SCULPTURAL COMPOSITIONS OF OLEKSANDR MIROSHNYKOV

Key words: Oleksandr Miroshnykov, sculptural compositions, stone-cutting art, poetic interpretation, jewelry compositions.

The lyric and philosophical reflection of the surrounding world is embodied in the sculptural compositions of stone-cutting art by Oleksandr Miroshnykov (Mykolaiv, Lviv Region). The artist's wide thematic range is based on the poetic interpretation of artistic images of ancestors from the Stone Age, Trypillian, Scythian, and other ancient cultures, as well as cosmic interpretations, presented through a reimagined poetic-figurative architectonics of jewelry compositions. The artist's plastic language has been shaped by techniques crystallized through experience in stone-cutting art, along with his own innovative methods of combining diverse materials. Miroshnykov's works display a broad spectrum – from simple pebbles to diamonds, from base to precious metals. For the materialization of artistic ideas, both noble and modest materials are equally significant, as they are chosen depending on the creative concept. Therefore, the artist actively experiments with synthesizing various natural formations and, in recent years, has boldly introduced unconventional materials into the process of form-making – such as cosmic meteorites, niobium, titanium, and others. Together with the expressive sculptural and pictorial plasticity of gemstones, Miroshnykov masterfully employs the technique of artistic enamel, which imparts special energy and aesthetic expressiveness to his compositions. His distinctive personal style is formed, in which nature becomes the primary source of imagery. Among the masterfully executed works, particular attention should be given to: Table “Sunny Day” (1989–1991, charoite, lapis lazuli, opicalcite, serpentine, rhodonite, jasper), where charoite scattered across the surface like tiny lilac blossoms, and jasper spread in the flutter of a happy butterfly's wings. The subdued tones of serpentine, in combination with other gemstones, created a pastel harmony of wild herbs. Decorative panel “The Kingdom of Flora” (1991–1994, nephrite, jadeite, malachite, lapis lazuli, turquoise, agate, jasper, opal, charoite, rock crystal, serpentine, opicalcite, serpentinite) – one of the first compositions in Ukrainian stone-cutting art that resounds as a painterly symphony of rare gemstones combined with the refinement of rock crystal. The sculptural composition “Holidays” (2004) is distinguished by specific

technological and technical methods of form-making, containing about 2,000 golden ears of wheat. Undoubtedly, many other works are also noteworthy: brooches (1995–1999), grotto “Monte Cristo” (1997), sculptural compositions “Strawberries” (1999), “Spring” (1999), “Hazel Grouse” (2006), “Wild Tulips” (2006; nephrite, jasper-agate, hot enamel, gold, silver, gilding). The piece “Longhorn Beetle” (1999) enchants with its particular philosophy of nature; other remarkable works include “Misfire” (1997–1998), brooch “Harmony” (2000), “Magpie the Thief” (1996), “Gourmet” (2011), “Temptation” (2007), “Professional” (2008–2012), “Thirst for Life” (2003), “Eternal Question” (2011), and the bracelet “Scythian” (2013; silver, gilding), which combines ancient and contemporary technologies. In each composition, the author explores unique technological approaches, emphasizing the expressive potential of a wide palette of materials.

Манукян Астхік (Астер), студентка магістратури кафедри теорії та історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ ХДАДМ А. Корнєв)

ТВОРЧИСТЬ МІНАСА АВЕТИСЯНА І ВІРМЕНСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕТИНИ У «РЕПРЕСОВАНОМУ МИСТЕЦТВІ» РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ

Ключові слова: Мінас Аветисян, радянська епоха, репресоване мистецтво, художній спротив, вірменське мистецтво, українська художня школа, національна ідентичність.

Творча спадщина Мінаса Аветисяна (1928–1975) є вагомим явищем у розвитку вірменського мистецтва другої половини ХХ століття. Його художня мова сформувалася на перетині національної традиції та модерністських тенденцій, що зумовило поєднання експресивної колористики з глибинною символікою образів. У контексті радянської культурної політики, спрямованої на уніфікацію художнього процесу, мистецтво М. Аветисяна набуває ознак духовного опору та внутрішнього протесту проти офіційної естетики соціалістичного реалізму.

Проблематика «репресованого мистецтва» радянського періоду має міжнародний характер, що проявляється у паралелях між творчими процесами у Вірменії та Україні. Українські митці-шістдесятники, зокрема Алла Горська, Панас Заливаха, Людмила Семикіна, у своїх художніх практиках також апелювали до етнокультурних кодів, прагнучі утвердити національну самобутність у межах офіційно обмеженого художнього простору. Як і М. Аветисян, вони використовували колір, форму, символи як засоби відновлення культурної пам'яті та духовної ідентичності.

Порівняльний аналіз дає підстави розглядати творчість Мінаса Аветисяна у ширшому контексті «репресованого мистецтва» як явище, що поєднує локальну (вірменську) і загальнорадянську культурну проблематику. Його художній досвід співвідноситься з українським мистецьким дискурсом другої половини ХХ століття, де мистецтво ставало не лише естетичною, а й соціокультурною формою опору радянській ідеологічній системі.

Таким чином, творчість Мінаса Аветисяна можна розглядати як важливий компонент діалогу між вірменською та українською художніми культурами радянського часу. Її осмислення сприяє поглибленню розуміння механізмів існування мистецтва в умовах ідеологічного контролю, а також виявленню спільних закономірностей становлення національних художніх шкіл у тоталітарному контексті.

Матус Анастасія, студентка магістратури кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА (науковий керівник: доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри ТІМ НАОМА В. Пітеніна)
<https://orcid.org/0009-0007-4447-7977>

УКРАЇНСЬКІ ЗІНИ ПІСЛЯ 2022-ГО РОКУ: ГРАФІЧНІ САМВИДАВИ

Ключові слова: зін, графічний зін, самвидав, сучасне мистецтво, графічне мистецтво, візуальна культура, художній архів.

У сучасному мистецькому середовищі зіни по сьогодні є досі актуальною формою самвидаву, що розвивається у вільному напрямку без керуючих канонів, як у стандартизованого журналу, який має ISBN. Вони мають структуру побудови примірника в залежності від конкретної теми, чи авторського погляду, розділяючись на подібні змісти:

- артзіни — мистецьке портфоліо, збірка творів, але не у вигляді артбуку;
- перзіни — автобіографічні зіни, розповідь автора про себе, чи коротке зібрання його думок та ідей;
- фанзіни — фанатські зіни, орієнтовані на певну фанхату, середовище однодумців та фанатів по фільму, серіалу, іншій творчості;
- літературні та фотозіни — вони можуть мати графічну складову, якщо авторами було вкладено цю ідею для оформлення збірки.

Фізично зін формується залежно від уподобань автора: або стандартний вигляд буклету, міні-журналу, або скріплені сторінки на зразок газети, чи у довільний спосіб. Зіни створюють вручну, або одразу друкують у відповідних видавництвах, чи друкарнях на замовлення, так само копіюють тираж оригінального зину залежно від кількості примірників, скільки повинно бути. Також, крім аналогового середовища, це може бути цифрове середовище, де зін виглядає подібно до аналогового у PDF форматі, або оформлений у вигляді окремого сайту у довільний інтерактивний спосіб. В Україні серед спеціалізованих видавництв зінів є: Гіпертелія, НПІСЕ, друкарня Risodentsia, також друком займаються приватні друкарні залежно від можливостей для замовлення.

Розглядаючи зін як мистецький феномен, йому властива можливість створення простору ближчої взаємодії митця, автора, до свого глядача — читача. Це властиво для художників і цифрового мистецтва, так і живописців, графіків, користуючись цим адаптивним форматом для полегшення надання додаткової пропозиції їх спільноті, яка цікавиться їх творчістю.

Вивчення зінів на мистецтвознавчому рівні дозволяє розширенню спектру різностороннього погляду на творчість обраного митця, прослід-

ковування його активної діяльності, співпрацю з іншими художниками та додаткове вивчення нарративності, символіки, техніки, яку використовує для власного самвидаву. Особливо цінними є твори в одному екземплярі, цінність якого зростає так само, як це відбувається з тиражною графікою.

Тож, графічний зін має всі ознаки бути визнаним в науковому мистецтвознавчому, культурному полі, придатним для аналізу. Його включення у дослідженні сучасного мистецтва дозволяє розширити уявлення про активне мистецтво, яке швидко поширюється в окремій спільноті, враховуючи його ексклюзивність та андеграунд.

Наумова Лариса, кандидат філософських наук, доцент, Інститут історії мистецтва Чеської академії наук
<https://orcid.org/0000-0001-7634-0923>

ТЕОРІЯ КОМПОЗИЦІЇ КАДРУ В КІНО В УКРАЇНІ І ДОСВІД СТАНКОВИХ МИСТЕЦТВ. 1920 РОКИ

Ключові слова: композиція кадру в кіно, український кінематограф 1920 років, теорія українського кіно, кадр, Леонід Скрипник, образотворче мистецтво.

Значні теоретичні праці про кіно в Україні почали з'являтися в 1920 роках, фактично зі становленням українського національного кінематографа. Розвиток теорії кіно ішов паралельно з практичними пошуками і експериментами, проте українські дослідники, зі свого боку, також прагнули намітити важливі перспективні вектори подальшого практичного поступу українського кіно.

Поняття кадру і його композиції — одна з найважливіших тем в теорії українського кінематографа 1920 років, до якої зверталось багато українських дослідників. Зрештою, поняття кадру і його композиції стали чи не вихідною точкою теоретичних розвідок по кіно в Україні 1920 років. Прямокутник кадру розглядався в тому числі і як аналог твору образотворчого мистецтва чи фотографії. Відтак закони, уже сформовані і уживані у цих мистецтвах, за переконанням багатьох дослідників, цілком придатні й доречні для перенесення і практичного уживання у кінематографічній практиці побудови кадру.

Зокрема, провідний український теоретик кіно 1920 років Леонід Скрипник, формуючи уявлення про кінематограф як незалежне мистецтво в контексті вивчення кіномови, серед чотирьох його специфічних виражальних засобів (поруч з фотографічною інтерпретацією, монтажем та змінною точкою зору на предмет показу) визначає формальну композицію кадру.

М. Борисів-Владимирів у статті «Мистецтво кадру» зауважував: «Кадр не рядок літературного твору, кадр — чинний момент гри-жесту, виявлений графічним способом... Виходячи з ілюстративності кадру, автор мусить взяти до уваги комплекс зорового сприймання і, працюючи над кадром, кожен його момент уявляти собі, яко статичну мізансцену, та тільки потім надавати йому життя через жест, дійство.» (журнал «Кіно», 1926). Н. Соболев у статті «Художнє оформлення кадру» звертав увагу, що «Кадр так само, як речення гарної повісти мусить бути цінним сам по собі. Кожний кадр фільму повинен бути не тільки чітким, виразним по сюжетові, але ще й художньо-самостійним. Його можна судити окремо, без усього

фільму, як художню одиницю, як станкову картину. Питання художнього оформлення кадру виникає разом з найважливішими завданнями кіномистецтва.» (журнал «Кіно», 1926).

Українські дослідники в цей час працювали також над проблемою впливу фільму на глядача на рівні формування кінокадру (Олексій Полторацький, Н. Соболев). Леонід Скрипник в цьому контексті також висловлює ідею про формальну композицію кадру як основу для створення зорових атракціонів.

Теоретичні засади композиції кінокадру були сформовані Леонідом Скрипником у праці «Нариси з теорії мистецтва кіно» (1928). Дослідник зауважує, що основні елементи, які необхідно враховувати при композиції кадру: 1) зовнішньо-композиційний (безвідносно-зоровий), 2) суто змістовий, 3) ритмічний. Надзвичайно цікавими й, імовірно, такими, що не втрачають актуальності і на наш час, є дослідження Леоніда Скрипника ролі ритму у формування композиції кадру.

Таким чином, українські дослідники кіно 1920 років підходять до вивчення композиції кінематографічного кадру з урахуванням досвіду станкових мистецтв та фотографії, вбачаючи у цьому не тільки природній зв'язок, а й історичну мистецьку закономірність розвитку кінематографа як мистецтва більш молодого.

Нікітін Ангрій, старший викладач кафедри рисунка, здобувач наукового ступеня доктора філософії НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри графічних мистецтв НАОМА Н. Сергеева)

ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ БОНДАРЕНКА

Ключові слова: Юрій Бондаренко, українська графіка, рисунок, книжкова ілюстрація, художня освіта, реалізм, постімпресіонізм

Заслужений діяч мистецтв УРСР Юрій Іванович Бондаренко (1942–2007) належить до кола провідних представників української школи графіки другої половини ХХ ст. У 1966 р. він закінчив графічний факультет Київського державного художнього інституту (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), де навчався під керівництвом В. Касіяна та Т. Лящука. Після завершення інституту протягом двох років удосконалював професійну майстерність у творчій майстерні Академії мистецтв СРСР під керівництвом академіка М. Дерегуса.

Педагогічну діяльність Ю. Бондаренко розпочав у 1970 р. на кафедрі рисунка КДХІ. З 1986 по 2007 рік він очолював кафедру, сприяючи її інституційному зміцненню та набуттю загальноакадемічного статусу. За час його керівництва кафедра стала провідним навчально-методичним центром, що забезпечував викладання рисунка на всіх факультетах і відділеннях академії. Під керівництвом митця було систематизовано й удосконалено навчальну програму з рисунка, що передбачала послідовне ускладнення завдань відповідно до етапів професійної підготовки студентів.

Творча діяльність Ю. Бондаренка охоплює широкий спектр жанрів станкової та книжкової графіки. Він здійснив вагомий внесок у розвиток вітчизняного ілюстративного мистецтва та культури художнього оформлення книги. Значне місце у творчому доробку художника посідає історична тематика, зокрема звернення до сюжетів, присвячених історії українського козацтва: «Запорізька Січ» (1968), «Їхав козак за Дунай» (1970), «Портрет гетьмана» (1994).

Високий рівень професійної майстерності художника яскраво виявився у створених у 1982 р. ілюстраціях до книги Л. Горлача «Ніч у Вишгороді», які вирізняються точністю композиційного рішення, глибиною образного змісту та виразним графічним почерком.

Твори Ю. Бондаренка виконані переважно у реалістичній манері, для якої характерне поєднання гуманістичного пафосу з романтичною піднесеністю образу. У книжковій графіці художник активно експериментував

із різними формально-стилістичними підходами. Так, ілюстрації до видання «Ольвія» В. Чемерис (1983, 1985), створені чорним і кольоровим олівцем, поєднують риси експресіонізму й реалізму, відзначаються чітким контуром, насиченим штрихуванням і структурною побудовою простору, що певною мірою асоціюється з пластичною мовою пізньоготичної графіки.

Водночас у оформленні науково-фантастичного видання «Онуки наших онуків» у перекладі М. Ратушного художник звертається до іншої естетики — синтетично-постімпресіоністичної манери з елементами декоративної стилізації. У цих роботах домінує графічна лінія як основний пластичний засіб, що забезпечує варіативність силуету, виразність композиційних рішень та авторську манеру виконання.

Ю. Бондаренко — один із найяскравіших українських графіків другої половини ХХ ст., чия творчість вирізняється глибоким історизмом, унікальним стилем та майстерним поєднанням традицій і сучасних художніх тенденцій. Його педагогічна спадщина та творчий доробок залишаються важливим джерелом для дослідження національної школи графіки й художньої освіти в Україні.

Озірна Олена, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0002-0056-766X>

ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ВІТЧИЗНЯНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ 1917–1923 РР.

Ключові слова: історія українського мистецтва, націєтворення, національний стиль, інституціоналізація мистецтвознавства, перша чверть XX ст.

До 1917 р., для недержавної України наявність такого атрибуту, як власне мистецтво, було важливим чинником для побудови сучасної модерної нації. Це був поступовий процес: від окреслення відмінностей українського мистецтва від мистецтва сусідніх народів на територіях, заселених етнічними українцями, та визначення його характерних рис — до наукового обґрунтування існування національного стилю (або національної школи) й, зрештою, до повного наукового визнання та системного вивчення власне українського мистецтва. Взірцем для такої праці були в першу чергу дослідження історії мистецтва державних націй.

Значну роль для дослідження історії українського мистецтва зіграла інституціоналізація цього процесу. Вже на початку планування Української академії наук у її структуру закладалася Кафедра українського мистецтва. А Секція українського мистецтва при Українському науковому товаристві почала діяти вже у 1918 р.

Під впливом здобуття Україною державності парадигма досліджень мінялася. Наратив був спрямований на підтвердження існування не тільки сучасного українського мистецтва, але й на його розвиток у минулому. В. Модзалевський у брошурі «Основні риси українського мистецтва» 1918 р. підкреслював що кожен народ має власну мистецьку традицію, пов'язану з його національною самобутністю, і це стосується навіть найменш розвинених спільнот. Тому, щойно український народ з'явився на історичній арені, він уже мав мистецтво, що відповідало його духові.

Микола Голубець в «Українському мистецтві (вступ до історії)» 1918 р. писав, що українське мистецтво тривалий час привласнювали сусідні народи, а ми мовчки спостерігали й поступово навіть почали дивитися на власну спадщину їхніми очима. У такому викривленому світлі воно здавалося лише недоладною імітацією чужих традицій, тож ми віддалялися від нього, сприймаючи як щось чуже. Подібна рефлексія була необхідним етапом для написання власної історії мистецтва.

Федір Шміт у «Мистецтві старої Руси-України» 1919 р. зауважив, що київські мозаїки, хоч і виконані грецькими майстрами, все одно належать до україно-руського мистецтва, адже кияни XI століття свідомо обирали саме візантійських фахівців, віддаючи перевагу їхній традиції. Тому походження майстрів не заперечує української приналежності цих творів.

Отже, коли сам факт існування України більше не потребував першочергового підтвердження, постало цілком слушне питання про межі українського мистецтва. Дмитро Антонович у «Скороченому курсі» 1923 р. зазначав, що українське мистецтво слід визначати так само, як і в інших європейських народів: до нього належать усі мистецькі пам'ятки, створені на території України або українцями поза її межами. Для французів, італійців чи німців це очевидно, і таке саме розуміння має застосовуватися й до української спадщини. Цей підхід вже не базувався на ознаках українського стилю, чи школи, він орієнтувався на ті засади, на яких ґрунтувалися історії мистецтв державних націй.

Петрашик Володимир, кандидат мистецтвознавства, доцент,
в. о. завідувача кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

МУЗЕЇ ТА КОЛЕКЦІЇ. ПОВЕРНЕННЯ В УКРАЇНУ ТВОРІВ ПРЕДСТАВНИКІВ ПАРИЗЬКОЇ ШКОЛИ: О. ГРИЩЕНКА, С. ГОРДИНСЬКОГО, М. АНДРІЄНКА-НЕЧИТАЙЛА ТА ІНШИХ МИТЦІВ

Ключові слова: Mercury Art Centre, культурна дипломатія, повернення української діаспорної спадщини, приватні та інституційні колекції.

Феномен повернення української діаспорної спадщини розглядається як важливий чинник сучасної культурної політики, спрямованої на відновлення історичної тяглості та репрезентацію українського модернізму у світовому контексті.

Музей Меркурію як новий культурний центр відіграє роль платформи, що об'єднує приватні та інституційні колекції, сприяє виявленню і репатріації мистецьких творів українських художників, які тривалий час зберігалися за межами України.

Олекса Грищенко – митець світового масштабу, учасник паризького авангарду, чії роботи у Mercury Art Centre представлені як ключове свідчення синтезу візантизму, експресіонізму та української духовної традиції.

Святослав Гординський – видатний мистецтвознавець, графік і монументаліст, чії твори, повернені з діаспорних зібрань, розкривають багатство українського неовізантизму, роль художника у збереженні символічного коду нації в еміграції.

Михайло Андрієнко-Нечитайло – представник паризького модернізму, новатор конструктивістської пластики та сценографії, чия творча спадщина в Україні досі репрезентована фрагментарно; повернені роботи створюють підґрунтя для нового наукового осмислення його внеску. Повернення картин цих художників формує нові музейні наративи, стимулює перегляд усталеної історії українського модернізму, розширює канон та сприяє включенню українського мистецтва до глобального культурного обігу.

На прикладі Mercury Art Centre демонструється інноваційний підхід до роботи з діаспорними колекціями: міждисциплінарні дослідження, цифрові архіви, міжнародні партнерства та адвокація культурної репатріації.

Представлені твори дозволяють простежити транснаціональні маршрути українських художників, динаміку їхнього інтегрування в європейські мистецькі школи та збереження української ідентичності поза межами батьківщини.

Повернення цих полотен створює підставу для формування спеціалізованої колекції українського зарубіжного мистецтва в Україні, що може стати зразком для інших музейних інституцій.

Здійснена репатріація є не лише культурним, але й політичним актом відновлення справедливості, ствердженням єдності світового українства та підтвердженням ролі мистецтва як механізму культурної диплома

Пилипенко Марія, студентка магістратури кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник: доктор філософії (PhD), ст. викладач кафедри ТІМ НАОМА В. Пітеніна)
<https://orcid.org/0009-0001-3528-0079>

КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА НІКІТИ ТІТОВА 2022–2025 РОКІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОТИДІЇ РОСІЙСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ

Ключові слова: плакат, цифрова графіка, візуальний спротив, контрпропаганда, Нікіта Тітов

Плакати Нікіти Тітова (нар. 1973, Йигві, Естонія; жив і працював у Харкові, наразі мешкає в Івано-Франківську) з перших днів повномасштабного вторгнення стали впізнаваним візуальним кодом опору. У ролі плакати́ста-дизайнера він свідомо відмовляється від складної стилістики, апелюючи до простоти: лаконічні композиції, контрастні кольорові площини, фігуративна мінімалістика. Його роботи майже ніколи не мають назв — лише текстові слогани, які виконують функцію прямого меседжу як у цифровому просторі соціальних мереж, так і у друкованому вигляді в межах виставкових проєктів. Візуальні засоби підсилюють емоційне сприйняття — зображення стають інструментом, що безпосередньо впливає на публічну думку.

У 2022 році його плакати з надписами українською або англійською «Вистоїмо», «Свобода — наше майбутнє», «Росія обстрілює наших дітей ракетами, а світ лише «стурбований»» протистояли кремлівським тезам про «звільнення» та «спецоперацію». У роботах того періоду він актуалізував наративи боротьби, гідності та правди, пропонуючи впізнавану систему візуальних символів України — від жовто-синьої палітри до емблематичних рук, що тримають серце, карту чи щит. Плакат «Україна — щит Європи» переозначає тезу про нібито «нацизм» українців, нав'язану російською пропагандою, натомість демонструючи українське самозахисне зусилля як європейську цінність.

Згодом Тітов розширює тематику: у 2023–2024 роках з'являються роботи з історичними алюзіями, зокрема силует Сталіна у профіль («Геноцид проти українського народу. 1932–2024») чи радянська зірка, складена з іранських шахедів («Росія — спадкоємець терору»), що швидко поширювалися на сторінках автора в соц. мережах, приваблюючи широку онлайн-аудиторію. Такі образи викривають не лише сучасну агресію, але й тяглість імперських практик насильства. Постер «Росія вбиває життя/дітей/правду» працює через пряме емоційне зіставлення, активізуючи наратив віктимності. Паралельно формується героїчний вектор, де захист подається як моральний вибір — «Ми на боці світла», «Україна — шлях

сильних», «Україна — замок на дверях Європи», частково представлені у проєктах «Концентрація волі» (ЦСМ М17, Київ, 2023) та «Щодення» (Хмельницький обласний художній музей, Хмельницький, 2023). Усі ці плакати поєднують одразу кілька наративів: боротьби за українську культуру, громадського єднання, героїзації та історичної пам'яті.

Хоча плакати Тітова і виконують функцію патріотичної контрпропаганди, вони апелюють до людяності, болю, співпереживання. Їх естетика — це не агресивне протиставлення, а стратегія комунікації. Завдяки простоті, актуальності меседжу та високій адаптивності до цифрового простору, образи на роботах Тітова стали частиною глобального візуального ландшафту війни.

Піскунов Євген, старший викладач кафедри живопису та композиції, здобувач наукового ступеня доктора мистецтва, НАОМА (науковий керівник: доктор філософії (PhD), ст. викладач кафедри ТІМ НАОМА В. Пітеніна) <https://orcid.org/0000-0003-0089-8060>

ТІЛЕСНІСТЬ В ТВОРЧОСТІ В. ВИРОДОВОЇ-ГОТЬЄ

Ключові слова: Виродова-Готьє, живопис, портрет, НАОМА

Творчість української художниці В. Виродової-Готьє охоплює три чверті століття. Попри традиції соцреалізму і складнощі пострадянського часу вона зберігає власне бачення в мистецтві та відданість «людиноцентризму» (за формулюванням О. Храпачова та Р. Михайлової). Виставка «Моє життя» в художньому музеї НАОМА (2024 р.) продемонструвала цю відданість, а також основний метод роботи художниці: уважне вивчення моделі та роботу з натури. 1950—60-ті роки в творчості художниці представлені цілою галереєю портретів сучасників. Серед них є знайомі і близькі художниці люди, але іноді це випадкові моделі, люди різного віку та спеціальностей. В статті Р. Михайлової і О. Храпачова автори здійснили спробу типологічного розподілу станкових творів художниці на матеріалах виставки. Нас же цікавлять, перш за все, розуміння тілесності в творчості В. Виродової-Готьє.

Роботам В. Виродової-Готьє 1950-60-х років не притаманна героїчність в будь-яких проявах. Її моделі незалежно від віку, статі та професії виглядають невимушено, ніби зафіксовані в момент роздумів чи перерви під час роботи. Особливий стан внутрішнього спокою, іноді легка «блукаюча посмішка» характерні для цього періоду. Фокус уваги художниці найчастіше переноситься з прямої портретності на вирішення колористичних задач. В умовах роботи з натури це поєднання вимагає високої майстерності, яке базується на досвіді плернерних швидких замальовок.

В зрілому періоді творчості В. Виродова-Готьє тяжіє до декоративності, до максимально відкритого і потужного звучання кольорових співвідношень. Окрім глибоко продуманих, хоча і лаконічних композицій, вона шукає мінімум художніх засобів для відображення портретних рис обличчя. Водночас її колористичні рішення не руйнують, а навпаки збагачують колористику поверхонь полотен.

Тілесність образів В. Виродової-Готьє акцентує не матеріальність предмета, а його внутрішній стан, колір та освітленість. Художниця реалізує мінімалістичний набір методів нарративного зображення тіла, натомість пропонує глядачу відчувати її внутрішній стан.

Пітеніна Валерія, доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри ТІМ НАОМА <https://orcid.org/0000-0002-6303-051X>

ДАНИЛО ДЕМУЦЬКИЙ: ВІД ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ ДО КІНЕМАТОГРАФУ

Ключові слова: фотографія, пікторіальна фотографія, українська фотографія, Демуцький

Данило Демуцький (1893–1954) народився в родині лікаря і культурного діяча Порфирія Демуцького в селі Охматів. Творче середовище батьківського дому, де був сам М. Лисенко, заклало основу художнього світогляду майбутнього митця. Ще в гімназійні роки у Києві Данило захопився фотографією, отримав камеру Voigtlander і почав знімати пейзажі та портрети. У 1911 році, вступивши на юридичний факультет Київського університету, Демуцький потрапив у товариство фотографів-любителів «Дагер». Того ж року товариство провело «Міжнародний салон художнього світлопису», де були представлені найвидатніші пікторіалісти Європи та Америки — Штайхен, Штігліц, Кесебір та інші. Ці взірці визначили естетичну позицію Демуцького: він обирає «художню» фотографію на противагу «протокольній», знімає моноклем, створюючи м'які, чуттєві портрети. У 1913 році він виставляється в Одесі, де його роботи отримують схвальні рецензії. Надалі Демуцький зосереджується на портреті як засобі розкриття внутрішнього стану людини, уникаючи натуралістичної деталізації. У 1921–1922 роках він працює фотографом у Кабінеті антропології та етнології при ВУАН, де документує традиційне човнярство на Чернігівщині. Навіть у суто документальних знімках проявляється його художнє мислення: ракурс, композиція, відчуття світла. Переломним став 1922 рік — Демуцький очолив фотомайстерню при авангардному театрі «Березіль» Леся Курбаса. Тут він робить портрети акторів, зближується з мистецьким середовищем, яке введе його в кінематограф. З 1926 року він працює на Одеській кінофабриці — спочатку як фотограф, потім як оператор. Тандем із Олександром Довженком у фільмах «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Іван» (1932) приніс Демуцькому світову операторську славу, яка відсунула на другий план його фотографічну спадщину. Репресії 1932 і 1934 років перервали творчий злет: чотири місяці під арештом, потім заслання до Ташкента. В евакуації він повернувся до фотографії як до щоденного «записника». Операторське бачення Демуцького органічно виросло з фотографічного — м'яка оптика, увага до портрету й пейзажу залишалися незмінними впродовж усього творчого шляху.

Соловйов Дмитро, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА, (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ НАОМА М. Русяєва)
<https://orcid.org/0009-0003-4376-0835>

ТРАНСНАЦІОНАЛЬНА МОВА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІКТОР АРНАУТОВ МІЖ МЕКСИКОЮ, США ТА МАРІУПОЛЕМ

Ключові слова: монументальне мистецтво, мозаїка, транснаціональне мистецтво, стінопис, Віктор Арнаутов

Формативний період Арнаутова під керівництвом Рівери (1929–1931) сформував його схильність до дидактичної чіткості наративу, великомасштабної фігуративної композиції та монументальної плоскості форм. Ці принципи знову з'являються в його муралах в США, особливо в «Міському житті» (1934) та циклі «Життя Вашингтона» (1936), де він перейняв тектонічну організацію простору та акцент на колективній праці Рівери, але змінив палітру на більш приглушені тони.

Після повернення до СРСР у 1963 році, Арнаутов адаптував композиційну схему, запозичену у Рівери, до матеріальної мови радянської монументалістики. Арнаутов створив ряд мозаїк в Маріуполі наприкінці 1960-х років: «Підкорення космосу» на Будинку зв'язку (1964, у співавторстві з Григорієм Пришедьком), на школі № 54 (1965), та на аеровокзалі (1970). Мозаїчна текстура диктувала більш фрагментовану, ритмічну обробку кольору, що створювала хроматичні акценти, які відрізняються від м'яких тональностей його фресок в Мексиці та США. Однак композиційна структура з героїчним фігурами на передньому плані залишалася послідовно ріверівською. Змінилася ідеологічна інтонація: якщо мексиканський муралізм бачив героїзм у трудящих масах і революційній боротьбі, то маріупольські мозаїки пов'язують героїзм із технологічним прогресом, освітою та громадською єдністю, відображаючи пізньорадянські наративи колективного майбутнього.

Державна програма мексиканського монументального стінопису, програма муралів «Нового курсу» в США та радянська монументалістика другої половини ХХ століття зазвичай вивчаються як окремі історичні утворення. Однак практика Арнаутова показує, що вони були пов'язані спільними дидактичними амбіціями та вірою в стіну як поверхню, що формує світогляд суспільства.

Мозаїки в Маріуполі займають особливе місце в цьому транснаціональному дискурсі. Це дослідження пропонує розглядати пізні мозаїки Арнаутова як активних посередників монументальної візуальної мови, що

циркулювала крізь ідеологічні кордони. Доля мозаїк Арнаутова в Маріуполі — деякі були знищені російськими окупантами, інші під загрозою — підкреслює вразливість монументального мистецтва як матеріального об'єкта та носія культурної пам'яті. Але вони досі є крихкими матеріальними свідками мистецьких діалогів та культурних впливів, що зберігалися попри геополітичні розбіжності, та можуть допомогти переосмислити історіографічні межі, які продовжують розділяти «мексиканський муралізм», «американське публічне мистецтво» та «радянська монументалістика» на ізольовані традиції.

Солярська-Комарчук Ірина, кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА
<https://orcid.org/0000-0002-3229-9153>

ДАНИЛО ДОВБОШИНСЬКИЙ: ПЕРЕЖИВАННЯ НЕПРИХОВАНОЇ ДРАМИ

Ключові слова: Роман Сельський, емоційна напруга, живописний метод, українське новітнє мистецтво.

Восени 2023 року у Львові відбувся виставковий проєкт «Наші роки, наші слова, наші втрати, наші пошуки, наші ми» (куратори — К. Яковленко, Н. Маценко, Б. Філоненко), підготовлений Jam Factory Art Center. В одній із дискусій, що відбулась в межах зазначеного проєкту, «Порожній місяць, пусті стіни, обвуглені лица» Андрій Бояров, художник, дослідник і куратор, зосередив увагу на значній прогалині: в історіографії мистецтва України досі відсутні художники й художниці Львова. У інших своїх інтерв'ю та статтях А. Бояров зазначає про безліч «білих» плям щодо новітнього українського мистецтва загалом (йдеться про авангард та модернізм).

Підтримуючи міркування львівського дослідника, слід пригадати видатну постать уродженого волинянина Данила Довбошинського (1924-2012, через помилку діловодів його прізвище із Добошинського стало Довбошинським). Помітивши хист Данила під час роботи у Луцькому драмтеатрі ім. Лесі Українки, випускник Варшавської академії мистецтв Юрій Миць, головний художник театру, наполіг на подальшій освіті юнака. Данило Довбошинський не лише закінчив новостворений Інститут прикладного та декоративного мистецтва у Львові, але й викладав у ньому (1953-1984). Наставниками митця були Й. Бокшай, І. Севера, Р. Сельський. Роман Сельський мав особливе значення, адже завдяки йому була засвоєна «малярська культура» європейського рівня, зорієнтована не на ідеологію, а на творчий пошук, тісно пов'язаний з світоглядно-філософським осмисленням себе та світу. Близькими по духу та розумінню людьми у Львові для Довбошинського стали Карло Звіринський, Іван Скобало, Софія Караффа-Корбут, Володимир Патика і Дмитро Кривач. Важливу роль у житті майстра відіграло дружнє спілкування, котре відбувалося серед природи Карпат: Р. та М. Сельські, Р. Турин, учасники довоєнної групи «artes», на початку 1950-х років започаткували товариство українських «барбізонців» у с. Дземброня біля північжя Чорногори. Данило Довбошинський пережив за своє життя багато важких ситуацій, та й родина його ледь вижила в полум'ях воєн ХХ ст. За згадками друзів та родичів, митець міркував над тим, чому існує зло. Відчуття присутності в людсько-

му оточенні такої онтологічно заданої драми відображають його роботи. Не зважаючи на те, що більшість робіт майстра представляє гармонійно влаштований світ, однак прийоми створення засвідчують емоційну напругу. Для цього Довбошинський відшуковує власні прийоми: напруга кольорів, використання чорного контуру, техніки монотипії. Експериментує з фарбами, місить їх, ліпить рельєф, або ж пише густо. Власний живописний метод називав «ворожінням». Особливо слід виділити цикл робіт, написаних на початку 1970-х років під враженнями від поїздки до Норвегії та інших країн Балтії. Можливо не тільки стихія моря зачарувала митця, але й відобразились розповіді батька, який у 1914 році з початком війни служив на крейсері Балтійського флоту.

Творчість Данила Довбошинського, що представляє усю багатогранність творчих пошуків та роздумів митців львівського кола радянського періоду, репрезентує самотність українського новітнього мистецтва.

Соченко Марина, старший викладач кафедри живопису та композиції, НАОМА

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: патріотичне виховання, портрет, мистецька освіта, національна ідентичність, художня практика.

Патріотичне виховання у системі мистецької освіти має не декларативний, а глибоко гуманістичний зміст. Йдеться не лише про формування любові до Батьківщини, а про виховання поваги до людської гідності, співчуття, здатності до самопожертви та усвідомлення цінності життя. Саме ці якості мистецтво здатне пробуджувати найсильніше, бо воно звертається не до ідеології, а до серця.

Сучасний студент живе у час, коли війна перестала бути абстрактним поняттям. Образ воїна, захисника, людини, яка віддала життя за країну, — це не історичний символ, а реальність, яка поруч. У цій ситуації художник має особливу відповідальність: навчити молодь не відвертати погляд, а дивитися в обличчя правді, розуміти її через мистецтво. Портрет воїна стає не лише мистецьким образом, а моральним документом епохи, у якому зберігається пам'ять про тих, хто виборює наше сьогодні.

Мистецтво портрета має унікальну виховну силу. Воно дозволяє побачити в кожному герої не абстрактного персонажа, а конкретну людину — з обличчям, поглядом, долею. Такі роботи навчають молодь співпереживати, цінувати мужність, людяність, внутрішню красу. Через портрет художник говорить про вічні речі — любов, біль, гідність і обов'язок. Коли ці образи створює викладач, студент стає свідком не лише художнього процесу, а й морального вибору, який стоїть за кожним мазком.

Включення теми патріотизму у навчальні завдання має не лише виховне, а й методичне значення. Робота над образом сучасного воїна або людини, яка пережила війну, вчить студентів точності спостереження, глибини психологічного аналізу, поваги до природи. Такі завдання сприяють розвитку емпатії, формують етичне бачення й розуміння місії художника у суспільстві. Через спільні навчальні та виставкові проекти ця тема допомагає об'єднати викладачів і студентів у спільному емоційному та моральному досвіді.

Патріотичне виховання неможливе без особистого прикладу. Коли педагог не лише говорить про Україну, а й сам діє — працює, виставляється, підтримує воїнів, бере участь у культурних ініціативах, — це має незрівнянно більший вплив, ніж будь-які слова. Молодь відчуває щирість і силу внутрішньої позиції викладача, і саме це пробуджує у ній потребу служити країні своїм талантом, честю, працею.

Мистецтво стає способом збереження пам'яті та водночас засобом духовного опору. Портрети воїнів, створені українськими художниками, — це не лише свідчення подій, а й форма національного самоствердження. Вони вчать молоде покоління бачити у мистецтві не втечу від дійсності, а шлях до її осмислення. У цьому — глибинна місія мистецької освіти сьогодні: виховувати не просто митця, а людину, здатну нести світло і правду навіть у найтяжчі часи.

Собкович Олеся, мистецтвознавець, незалежний дослідник

ПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ СУБ'ЄДИНОСТІ ТА ВЛАДИ В ПОСТПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: постпостмодернізм, психополітика, просторове моделювання суб'єктивності

Однією з характерних тенденцій сучасного мистецького процесу є опрацювання художниками простору як самодостатньої аналітичної структури, здатної моделювати умови людського існування. У цьому контексті показовими є дві просторові метафори — «коробка» та «арена», представлені відповідно у проекті *Inside Schrödinger's Box* (Олена Ключко) та у проекті «Хліба і видовищ. Колізей як дзеркало людської психології» (*PivnykyTime*). У цих роботах архітектурні та уявні моделі виконують функцію інструментів аналізу екзистенційних і психополітичних параметрів суб'єктивності в умовах постпостмодерної культури.

У першому випадку «коробка Шредінгера» постає моделлю психологічного простору невизначеності, у якому людина одночасно «жива і мертва» — у сенсі власної свідомості, дезорієнтованої та фрагментованої під впливом культурних і політичних чинників. Йдеться про інтерпретацію простору як моделі внутрішнього виміру суб'єкта. Цей простір функціонує не як замкнений контейнер, а як аналітична модель психічних процесів — своєрідна лабораторія, де визначення власної реальності залежить від зовнішніх факторів, зокрема від структур влади та інформаційного середовища.

Разом із тим така модель (у постпостмодерністській перспективі) вказує на високу ймовірність процесу деавтономізації дії: розширення невизначеності стає чинником, що впливає на механізми критичної рефлексії та індивідуального вибору. У цьому сенсі художній простір виконує роль інструмента, який дозволяє виявити способи конструювання та трансформації суб'єктивності в межах сучасних психополітичних режимів.

Натомість Колізей у проекті *PivnykyTime* постає як модель зовнішнього колективного простору, що формує афективні механізми масової поведінки. Апеляція до історичного архетипу видовища функціонує як аналіз соціальних механізмів влади та підпорядкування. Конструкція Колізею, побудована з 28 000 скульптур півників, створює метафору повторюваності ритуалів демонстративних дійств й глядацького споглядання, які продовжують відтворюватися в культурі XXI століття. Така структура спрямовує до критичного осмислення сучасних форм масової афектації та алгоритмів, що створюють спільний інформаційний простір.

Таким чином, обидва проекти формують постпостмодерністський дискурс дослідження меж суб'єктивності та механізмів влади, що структурують наше сприйняття реальності. Це поліфонічний аналіз свідомості у стані парадоксальної подвійності — між реальністю і симуляцією, життям і видовищем, владою і безсиллям, спостерігачем і учасником, — що визначає їхню актуальність у сучасному євроатлантичному контексті.

Сагова-Манжук Оксана, кандидат мистецтвознавства, викладач, КЗ ЛОР Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша
<https://orcid.org/0000-0002-3863-3482>

СТІНОПИС КАПЛИЦІ У МЕРВИЧАХ

Ключові слова: стінопис, каплиця, Олександр Климко, Євген Хиляк

Уселі Мервичі поблизу Львова, посеред численних поховань цвинтаря знаходиться мурована каплиця-усипальня що архітектурними формами нагадує давні храми. Цей об'єкт культурної спадщини збудований у 30-х роках минулого століття разом із настінним малярством та художньо виконаним престолом до нашого часу зберіг свій автентичний вигляд. Каплиця стала місцем останнього спочину Констанції Хиляк, дружини священика Євгена Хиляка (1877-1953), який більше двох десятиліть був парохом церкви Собору Івана Хрестителя у с. Мервичі.

Доля о. Євгена, як і долі більшості представників тогочасного українського духовенства та інтелігенції, була складною. Він згадував, що знавав утисків від усіх політичних влад, що в цей період змінювали одна одну в Галичині. У 1909 році отець Євгеній Хиляк починає працювати на парафії у Мервичях. Тоді будучи ще зовсім молодим отець не знав, що Мервичі стануть для нього місцем, де він проведе свої найкращі роки, де будуть зростати його троє синів, де зрештою, у 1932 році йому доведеться поховати свою дружину. Констанція Хиляк померла через тяжку хворобу. Її, ще молодий чоловік, і троє синів вирішили не лише означити місце поховання дружини і матері надгробним пам'ятником, а й заповзялись звести каплицю, яка б стала і родинною усипальницею і місцем молитви для родичів, односельчан, подорожніх.

Втілити у життя цю ідею отцю Євгену допоміг архітектор і живописець Олександр Климко (1908-1970). На початку 1930-х років він виконав архітектурний проєкт каплиці у Мервичях та згодом її розписав.

Архітектурні форми каплиці вражають довершеністю і перегукуються з архітектурою візантійських давньоруських храмів. Каплиця є майже квадратною в плані, має трохи вужчий, проте високий підбанник, на якому встановлена низька баня. Вузькі вікна із збереженим автентичним заскленням освітлюють інтер'єр. Обмежений незначними розмірами каплиці в плані (приблизно 2,5 на 2,5 м), він розкривається вгору більше ніж на шість метрів. Насичені кольором композиції і орнаменти створюють піднесений настрій, що спершу дисонує з місцем поховання. Проте вникаючи в зміст стінопису, що прославляє ідею воскресіння, стає зрозумілим його патетичне звучання. Тема воскресіння присутня у композиціях «Воскресіння доньки Яіра» та «Воскресіння Лазаря» на північній і південній

стінах каплиці відповідно. Вище них на чотирьох гранях підбанника знаходиться зображення чотирьох євангелістів з відповідними символами. Зображення, що виконані на професійному рівні, облєтені рослинними і геометричними орнаментами, які в свою чергу позначені слабшим рівнем виконання. Проте і композиції, і орнаментика сповнені особливої гармонії кольору та мистецького чуття.

Малярство каплиці, як і її архітектура, несуть стилеві ознаки модерну. Проте в живописі Олександра Климка дуже сильно відчувається вплив творчості Юліана Буцманюка (1885-1967), зокрема його розписів церкви Пресвятого Серця Христового у Жовкві.

Впродовж десятиліть каплиця родини Хиляків стояла на цвинтарі занедбанною. У 2010 році пані Ірена Хиляк — онука подружжя отця Євгена і Констанції Хиляків, подбала про заміну покриття даху каплиці. За ініціатииви пана Володимира Мороза та за підтримки його родички пані Ірени Терлецької (доньки подружжя Дедик, які були вихідцями з Мервич) вдалось провести реставрацію каплиці.

Сухаренко Валерія, здобувачка ступеня доктора мистецтв кафедри графіки НАОМА (науковий керівник – Кашай О.С.)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ГРАФІКІВ 1920–1930-Х У СУЧАСНІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ

Ключові слова: українська графіка, модернізм, авангард, ілюстрація, інтерпретація, стилеві принципи.

Сучасна українська ілюстрація активно звертається до мистецької спадщини графіків 1920–1930-х років, переосмислюючи її у нових композиційних і технічних умовах. Спадщина Георгія Нарбута, Василя Кричевського, Павла Ковжуна, Олександра Данченка та інших митців міжвоєнного періоду є фундаментом для формування української графічної мови, заснованої на ритмічній конструкції площини, узагальненій формі, декоративності та виразній роботі зі шрифтом.

Сучасні ілюстратори — Анна Сарвіра, Надія Кушнір, Олег Грищенко, Марія Фоя, Ксенія Степас, а також студія «Serigraph» — застосовують ці принципи не як ретроспективну стилізацію, а як матеріал для створення актуальної, впізнаваної візуальної мови. Їхні роботи демонструють поєднання конструктивної логіки, жестовості лінії, орнаментальних ритмів і плакатної лаконічності у сучасному цифровому середовищі.

Звернення до міжвоєнної графіки є не лише естетичним вибором, а й важливим культурним жестом. Після 2014 року актуалізувалася потреба у формуванні власної візуальної ідентичності, і саме авангардна графіка міжвоєнної стала ресурсом, здатним забезпечити тяглість української традиції. Переосмислення історичних принципів дозволяє сучасним митцям створювати нову мову, у якій історична глибина поєднується з актуальним змістом.

Таким чином, інтерпретація творчості українських графіків 1920–1930-х у сучасній ілюстрації постає як динамічний процес культурної спадкоємності. Вона забезпечує безперервність національної графічної традиції та сприяє формуванню сучасного українського візуального коду.

Contemporary Ukrainian illustration actively engages with the artistic heritage of 1920s–1930s graphic art, reinterpreting it in new compositional and technical contexts. The legacy of Heorhii Narbut, Vasyl Krychevsky, Pavlo Khovzhun, Oleksandr Danchenko, and other interwar artists forms the foundation for a Ukrainian graphic language characterized by rhythmic spatial composition, simplified forms, decorative elements, and expressive typography.

Contemporary illustrators — Anna Sarvira, Nadiia Kushnir, Oleh Hryshchenko, Maria Foya, Ksenia Stepas, as well as the Serigraph studio — apply these principles not as retrospective stylization, but as material for creating

a contemporary, recognizable visual language. Their works demonstrate a combination of constructive logic, gestural line work, ornamental rhythms, and poster-like conciseness in a modern digital environment.

Engagement with interwar graphic art is not only an aesthetic choice but also an important cultural gesture. Since 2014, the need to form a distinct visual identity has intensified, and the interwar avant-garde graphic tradition has become a resource capable of ensuring continuity in Ukrainian visual culture. Reinterpreting historical principles allows contemporary artists to create a new visual language in which historical depth merges with contemporary relevance.

Thus, the interpretation of the works of Ukrainian graphic artists of the 1920s–1930s in contemporary illustration emerges as a dynamic process of cultural continuity. It ensures the ongoing development of the national graphic tradition and contributes to the formation of a modern Ukrainian visual code.

Уразбаєва Анастасія, науковий співробітник, Національний художній музей України; аспірант, Київський столичний університет ім. Бориса Грінченка, (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства О. Ковальчук) <https://orcid.org/0009-0007-2393-1157>

ВІДГУКИ АМЕРИКАНСЬКИХ АРТ-КРИТИКІВ НА ТВОРЧІСТЬ АБРАМА МАНЕВИЧА РАНЬОГО АМЕРИКАНСЬКОГО ПЕРІОДУ (1922–1927)

Ключові слова: Абрам Маневич, американська арт-критика, українська художня еміграція, пейзажний живопис, модернізм, нью-йоркські виставки.

Художник Абрам Маневич емігрував до США у 1921 р. і, оселившись в Нью-Йорку у 1922 р., розпочав активну творчу діяльність: створення нових робіт та участь у численних виставках, що привертало увагу американської арт-критики.

В межах цього дослідження опрацьовано статті в американській пресі з архіву А. Маневича у фондах Національного художнього музею України про індивідуальні виставки А. Маневича раннього американського періоду творчості 1923–27 рр. У 1927 в галереї Поля Дюран-Рюеля в Нью-Йорку відбулась виставка художника, на якій вперше були представлені картини, написані виключно після еміграції, що ознаменувала новий етап його творчості. Для аналізу відібрано тексти відомих американських мистецтвознавців та арт-критиків.

Дороті Грефлі у статті про виставку в Philadelphia Art Alliance (1923) наголошувала, що його пейзажі є радше «кольорові етюди», ніж інтерпретації міст», які «за духом є більш творчими, ніж більшість зрозумілих полотен сучасного американського мистецтва».

Крістіан Брінтон у каталозі до виставки в Babcock Gallery в Нью-Йорку (1924) підкреслив у А. Маневичі символічного живописця з «вулканічним колоритом», чії роботи є «антиакадемічними» та «антинатуралістичними». В огляді виставки в Babcock Gallery Роял Кортіссоз писав, що «ми розглядаємо ці картини з найкращими намірами, намагаючись відшукати в них бодай якусь зворушливу рису, адже ми не соромимося зізнатися, що відчуваємо природну симпатію до сучасних російських вигнанців», а Гелен Ешплтон Рід називає А. Маневича представником експресіоністичної школи.

Дороті Едлоу характеризує його водночас як модерністом, так і традиціоналістом у статті про виставку в Boston Art Club (1925). Клеренс Джозеф Булліт, оглядаючи виставку в Anderson Gallery в Чикаго (1925), пише, що «Маневич, здається, майже хворобливо чутливий до “настроїв”».

У статтях про виставку в Durand Ruel Gallery в Нью-Йорку (1927) Форбс Вотсон підкреслив, що «хоча роботи все ще відзначаються пишністю й емоційністю, у них помітно більше цілісності й стриманості, ніж у картинах, які художник раніше виставляв», а Маргарет Бройнінг звернула увагу на те, що А. Маневич «знаходить справжню Америку — вільну від монотонної стандартизації великого міста чи апатії віддалених сільських районів».

Американські критики 1920-х років були великою мірою зацікавлені у творчості А. Маневича та відзначали професійний розвиток митця. Однак, була присутня і негативна оцінка, яка акцентувала на інтересі до художника саме через його досвід еміграції. Оцінка творчості А. Маневича американськими арт-критиками включає широкий спектр між «художником настрою» до митця, що віднайшов власну інтерпретацію «американського пейзажу».

Федоров Тимур, аспірант кафедри теорії та історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ ХДАДМ А. Корнєв)

ТВОРЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «СПЛАВ» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ КРИВОГО РОГУ 1980-Х РОКІВ

Ключові слова: «Сплав», мистецтво Кривого Рогу, авангардне мистецтво, художнє життя.

Однією з ключових подій у мистецькому житті Кривого Рогу 1985 року стало створення творчо-молодіжного об'єднання «Сплав», організованого за підтримки металургійного комбінату «Криворіжсталь». До його складу входили представники різних напрямів мистецтва, проте провідну роль відігравали художники, зорієнтовані на оновлення художньої мови, переосмислення естетики «соцреалізму» та розвиток альтернативних мистецьких форм самовираження. «Сплав» став осередком авангардного мистецтва, що стимулював творчий експеримент і пошук нових художніх ідей.

Діяльність молодіжного об'єднання «Сплав» доцільно розглядати у контексті соціокультурного розвитку Кривого Рогу 1980-х років. Попри промисловий розквіт, місто характеризувалося недостатнім рівнем культурної інфраструктури: бракувало художнього музею, професійних мистецьких навчальних закладів та виставкових просторів, що стримувало формування повноцінного мистецького середовища. За цих умов діяльність молодих митців «Сплаву» набула особливого значення. Їхня мета полягала в активізації художнього життя міста, популяризації образотворчого мистецтва та залученні громади до культурного процесу. Ініціативи учасників об'єднання, зокрема пропозиція створення художнього музею, засвідчували прагнення підняти культурний потенціал Кривого Рогу та утвердити мистецтво як засіб суспільного діалогу й осмислення актуальних соціальних проблем.

Уже в рік заснування, 1985-го, члени об'єднання «Сплав», до складу якого входили В. Тополь, В. Волегов, Ю. Зелений, В. Страннік, І. Ушаков та інші, організували першу виставку, що викликала значний інтерес серед громадськості. Її успіх став поштовхом до подальшої діяльності об'єднання. Невдовзі було проведено другу виставку, яка спричинила суспільний резонанс через роботу В. Тополя «У Великому місті все спокійно» (1985). Колаж, створений із фрагментів місцевої газети «Червоний гірник», залитих червоною фарбою, символізував кров і насилля, а прикріплена бритва підкреслювала загрозливу атмосферу міського життя.

Твір викликав критику з боку партійних органів, оскільки порушував теми соціальної напруги, небезпеки та криміналізації міського середовища — проблеми, замовчувані офіційною владою. Цей випадок засвідчив, що діяльність «Сплаву» виходила за межі офіційно прийнятого мистецького дискурсу, пропонуючи нові засоби художнього осмислення дійсності.

Таким чином, «Сплав» став важливим чинником формування нового покоління митців Кривого Рогу, орієнтованих на авангард, експеримент і суспільну рефлексію. Його діяльність заклала підґрунтя для подальшого розвитку неофіційного мистецтва міста й увійшла до ширшого контексту українського художнього процесу другої половини ХХ століття.

Хворостенко Вікторія, театрознавець, методист Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки, керівник літературної частини Харківського академічного театру музичної комедії
<https://orcid.org/0009-0006-0913-7363>

ЕСТЕТИКА ПРОСТОРУ І СИМВОЛУ У СЦЕНОГРАФІЧНОМУ ДОРОбКУ ЛЕОНІДА БРАТЧЕНКА

Ключові слова: Сценографія, сценічне оформлення, театр, театраль-но-декораційне мистецтво

Сценограф Леонід Сергійович Братченко (1923-2004) був творчо спов'язаний як постановник і головний художник з Харківським театром опери та балету ім. М. Лисенка. Серед найвідоміших його оформлень сценографія та костюми до: балетів «Лілея» К. Данькевича (версії 1958 та 1968рр.), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1967), «Тисяча й одна ніч» Ф. Амірова (1984), опер «Бал-маскарад» (1964) та «Трубадур» (1971) за Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе (1976) та ін.

Творчий сценографічний доробок Л. Братченка репрезентує показовий для українського театру другої половини ХХ століття процес трансформації сценічного мислення – від предметно-ілюстративної репрезентації до знаково-символічної організації простору як автономної семіотичної системи. У цьому контексті художник постає не лише як оформлювач дії, а як повноцінний співавтор режисерської концепції, що формує візуально-пластичний каркас вистави.

Концепція простору у Л. Братченка тяжіє до моделювання сценічної реальності як відкритої структури, де просторові координати не фіксуються у жорстко визначеній топографії, а функціонують як динамічні параметри смислотворення. Простір набуває статусу поліфункціональної категорії: він одночасно є пластичною матрицею мізансценування, психологічним індикатором внутрішніх станів персонажів та метафоричним полем, у якому реалізується конфліктна структура драматургії.

Як постановник, Л. Братченко часто вибудовує сценографічний простір так, що він постає як своєрідний «текст», що підлягає інтерпретації нарівні з вербальним дійовим шаром вистави. Принцип редукції предметного ряду, характерний для творчої манери художника, зумовлює концентрацію смислу в обмеженій кількості сценічних елементів. Ці елементи функціонують як знаки-символи, позбавлені побутової конкретики, але наділені високим рівнем узагальнення. У цьому аспекті доречно говорити про тяжіння Л. Братченка до архетипної символіки (вертикаль як вектор духовного піднесення, горизонталь як площина буттєвої стабільності, межа як зона екзистенційного переходу тощо).

Важливим компонентом сценографічної системи митця є трансформаційність простору: сценічні конструкції не залишаються статичними, а змінюють свої функціональні та семантичні характеристики впродовж сценічної дії. Така мобільність простору забезпечує поліфонічність значень і сприяє формуванню багатошарової образної структури вистави. Проте пластична організація простору у Л. Братченка базується на чітко вибудованій взаємодії ліній, площин і об'ємів, що формують своєрідну «візуальну партитуру» вистави без переобтяження символічними асоціативними елементами. Ритмізація просторових об'єктів декорації корелює з темпоритмом сценічної дії, підсилюючи її емоційно-динамічну напругу.

Колористичне рішення у оформленні за авторства Л. Братченка виконує не стільки декоративну, скільки семантичну функцію: колір виступає як маркер психологічних станів, драматургічних акцентів і смислових домінант. Обмежена палітра, характерна для низки постановок, сприяє концентрації уваги глядача на ключових образних вузлах. Суттєвим є також принцип інтеграції сценографії та акторської дії: простір у Л. Братченка не лише організовує мізансцену, а й детермінує характер пластичного існування актора, провокуючи певні типи руху, позиціонування та взаємодії з предметним середовищем.

Підсумовуючи, варто окреслити що естетика простору і символу у сценографічному доробку Л. Братченка ґрунтується на синтезі мінімалістичної пластики та концептуальної насиченості, де кожен елемент сценічного середовища функціонує як носій багаторівневого смислу. Це дозволяє розглядати його творчість у ширшому контексті розвитку європейської сценографії другої половини ХХ століття, зокрема як складову переходу до режисерсько-сценографічного театру, в якому візуальний образ набуває статусу рівноправного драматургічного чинника.

СЕКЦІЯ 2. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ПРОФІЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Модератори: Андрес Ганна, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА, Озірна Олена, аспірантка кафедри ТІМ НАОМА

Андрес Ганна, кандидат історичних наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА, Тарутінова Ірина, завідувач відділу обліку об'єктів культурної спадщини, Київський науково-методичний центр по охороні, реставрації та використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій

БУДИНОК ПО ВУЛ. ВЕЛИКІЙ ВАСИЛЬКІВСЬКІЙ, 21: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЦІННОСТІ ОБ'ЄКТА

Ключові слова: культурна спадщина, міждисциплінарність, архітектура Києва, пам'ятки, облік об'єкта.

Консультативна рада при Департаменті охорони культурної спадщини КМДА розглянула облікову документацію на будинок по вул. Великій Васильківській, 21 у Києві, підготовану фахівцями Київського науково-методичного центру по охороні, реставрації та використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій (КНМЦ). Об'єкт рекомендовано до включення до Переліку виявлених об'єктів культурної спадщини з подальшим занесенням до Державного реєстру нерухомих пам'яток України як пам'ятки архітектури та історії місцевого значення.

Робота продемонструвала ефективність міждисциплінарного підходу, що об'єднує методи пам'яткознавства та історичних досліджень. Науковий і консультативний супровід здійснювали фахівці КНМЦ: заступник генерального директора з наукової роботи О. Мокроусова та завідувач відділу обліку І. Тарутінова. Вивчення об'єкта проводилось шляхом аналізу архітектурно-художніх особливостей будівлі, вивчення архівних джерел та матеріалів «Зводу пам'яток історії та культури України», містобудівного контексту та історичних зв'язків з діяльністю Павла Скоропадського – політичного, державного діяча, отамана Віль-

ного козацтва, Гетьмана України (квітень-грудень 1918), який у березні 1918 р. знімав дві кімнати у цьому будинку, де тоді був готель.

Будинок споруджено кін. ХІХ – поч. ХХ ст. у стилістиці історизму з елементами неоренесансу. Збережена об'ємно-просторова структура, декоративне оздоблення та архітектурні деталі, визначають його як характерний зразок житлової забудови центральної частини Києва періоду становлення модерного міського середовища, що підтверджують автентичність об'єкта й відображають розвиток житлової архітектури центральної частини Києва.

Міждисциплінарний аналіз дозволив обґрунтувати історичну, архітектурну й містобудівну цінність об'єкта, уточнити предмет охорони та визначити його місце у формуванні культурного ландшафту міста. Такий підхід засвідчує необхідність поєднання фахових компетенцій істориків, мистецтвознавців і пам'яткознавців у процесі наукового вивчення об'єктів культурної спадщини і формування сучасних підходів до їх вивчення та охорони.

Балан Уляна, старша викладачка кафедри цифрового мистецтва, КНУТД,
Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-1827-3720>

АНАЛОГОВА ПРАКТИКА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ ЦИФРОВОГО ХУДОЖНИКА

Ключові слова: аналогова ілюстрація, цифрове мистецтво, художній стиль, мистецька освіта

Розвиток цифрового мистецтва сьогодні відкриває безмежні технічні можливості для митців, однак водночас постає проблема втрати відчуття матеріальності та художньої індивідуальності. У процесі професійної підготовки здобувачів освіти творчих спеціальностей саме практика створення аналогового зображення (у живописі, рисунку, графічних техніках) відіграє ключову роль у формуванні власного стилю майбутнього художника.

Робота з реальними матеріалами дає глибоке розуміння природи кольору, фактури, тону, простору, а також закономірностей взаємодії пігментів і поверхонь. В аналоговому зображенні фізичні властивості матеріалу — густина фарби, прозорість або криючість, текстура паперу чи полотна, особливості нанесення — безпосередньо впливають на образотворчий результат. Саме ці чинники зумовлюють індивідуальність і неповторність твору, оскільки відтворити їх у точності цифровими засобами неможливо. Такий досвід формує у здобувачів не лише технічні вміння, а й художнє мислення — здатність свідомо обирати засоби виразності, доречно застосовувати техніки відповідно до ідеї та створювати візуальний наратив, де матеріал стає частиною змісту. Уміння відчувати межі й можливості матеріалу розвиває відповідальність за кожен штрих і загострює увагу до структури зображення. На відміну від цифрового середовища, де легко вносити правки та імітувати ефекти різних технік, аналогова робота передбачає безпосередній контакт із процесом творення. Неможливість «відмінити дію» стимулює концентрацію, поглиблює емоційне залучення та сприяє формуванню автентичного почерку митця. Надалі цей досвід переноситься в цифрову практику, збагачуючи її пластичною культурою, відчуттям фактури, гармонією кольору та композиційною виразністю.

Важливо, щоб в освітньому процесі майбутніх митців практика роботи з аналоговими матеріалами не зникла на тлі цифровізації, а навпаки — інтегрувалася у нові навчальні формати. Це забезпечує цілісне розуміння художнього процесу, формує культуру використання технік і засобів, навчає доречної вибору візуальних рішень відповідно до ідеї твору.

Досвід створення аналогових робіт є фундаментом розвитку художньої індивідуальності. Він забезпечує глибоке розуміння матеріалів, вчить усвідомленого вибору технік і засобів для побудови візуального наративу. Поєднання традиційної та цифрової практики у мистецькій освіті сприяє формуванню цілісного, самобутнього стилю сучасного художника.

Біла Наталія, викладач, фаховий коледж, Косівський державний інститут декоративного мистецтва
<https://orcid.org/0009-0009-5181-7081>

КОРОТКОЧАСНИЙ РИСУНОК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Ключові слова: короткочасний рисунок, художня освіта, майстер-клас, творче мислення, академічна школа.

Короткочасний рисунок є важливою складовою сучасного мистецького процесу, адже сприяє розвитку візуального мислення, спостережливості та професійної майстерності майбутніх художників. У системі художньої освіти він виступає не лише як навчальна вправа, а як самостійна форма творчого самовираження. Завдяки швидкому фіксуванню природи студент розвиває здатність передавати головне — характер, пластику руху, емоційний стан, що є фундаментом подальшої професійної діяльності митця.

Педагогічна практика засвідчує, що короткочасний рисунок активізує творче мислення, виховує вміння бачити цілісно, а не через деталі. Такі заняття формують культуру лінії, відчуття ритму та простору, розвивають руку, забезпечуючи свободу та впевненість у малюнку. Важливою методичною формою є майстер-клас, який поєднує демонстрацію технічних прийомів із творчою імпровізацією викладача. Під час таких занять студенти мають можливість спостерігати логіку побудови рисунка — від komponування аркуша до передачі світлотіньових відносин.

Досвід провідних митців і педагогів, зокрема професора Олександра Белянського, підтверджує ефективність короткочасного рисунка як засобу формування професійної компетентності. У його майстер-класах реалізовано принцип безпосереднього спілкування студента з процесом творення, що мотивує до пошуку власної пластичної мови. Такий підхід забезпечує єдність академічних традицій і сучасних експериментальних методів, зберігаючи зв'язок поколінь у мистецькій освіті.

Отже, короткочасний рисунок не обмежується навчальною функцією — він стає інструментом художнього мислення, засобом самовираження і пізнання світу. Його системне впровадження у навчальні програми коледжів і художніх академій сприяє вихованню гнучкого, мислячого митця, здатного до творчого експерименту, синтезу класичних і новаторських підходів у зображенні форми, руху та образу.

Білий Віктор, кандидат мистецтвознавства, доцент. Косівський державний інститут декоративного мистецтва

ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО В АКАДЕМІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ЖИВОПИС»

Ключові слова: Косів, навчання, академічна постановка, живопис, традиційне мистецтво

Твори українського народного мистецтва зазвичай були поліфункціональними. Поряд із прямим практичним значенням, вони мали вагомим декоративне навантаження. Сьогодні окремі з них вважаються національними символами, зокрема, косівська кераміка та різьбярство, ліжникарство, традиційна вишивка тощо. Ними прикрашають житла, їх активно використовують при побудові інтер'єрів із народним колоритом, вони стають джерелом натхнення при розробці фірмового стилю, створення логотипів, розробці та друці різноманітної поліграфії.

Використання виробів народного мистецтва у процесі навчання творчих дисциплін апелює до традиційної теоретико-методологічної освітньої моделі, у якій традиція виступає з одного боку проміжною ланкою між світом духовних ідей та їхнім втіленням, а з іншого — транслятором знань, набутих попередніми поколіннями.

В академічній програмі живопису КДЦДМ постановка із використанням виробів українського народного мистецтва називається «Фігура людини в народному вбранні». У цьому завданні використовуються такі компоненти одягу: чоловіча чи жіноча вишита сорочка, запаска або обгортка, рідше — спідниця, полотняні штани, інколи червоні гуцульські гачі із вишивкою на поділці штанин. В постановках також використовують нагрудний та верхній одяг. Перевагу зазвичай віддають гуцульським капсльованим кептарям, рідше — сукняним безрукавкам. Додатками комплексу вбрання є пояси, жіночі (хустки, намітки), дівочі (вінки) та чоловічі (капелюхи, брилі) головні убори, взуття — часто чоботи або постолі. Для підсилення образності, збагачення фактур та урізноманітнення форм, викладачі часто доповнюють композиції з одягненими у народне вбрання натурницями/натурниками артефактами традиційного мистецтва, такими як кошик, рушник, глек, тарілка тощо.

Тривале викладання академічної дисципліни «Живопис» та пошуки нових інтерпретацій цього завдання довели, що створити художній образ із виразним етнографічним забарвленням можливо із використанням лише одного впізнаваного за формою чи декором предмету. Наприклад, у 2022 р. таким став куманець. Форма виробу, його розміщення практично посередині композиції із повтором на задньому плані, виділення глечи-

ка кольором і тоном виявили його образотворчі можливості. Постановка збудована таким чином, щоб створити враження майстерні, а натурник в аскетичному вбранні сприймається як майстер у процесі чи на етапі завершення роботи.

Вироби традиційного мистецтва у постановці виконують виховну функцію, формуючи національну ідентичність через зв'язок поколінь, який вони транслюють. Вони також наділені вагомим естетичним змістом, який допомагає реалізувати широкий спектр можливих інтерпретацій композиції — від максимально реалістичних до декоративно-узгаєльнених. Багаторічний досвід реалізації завдання «Фігура людини в народному вбранні» показав можливість його виконання будь-якою із технік живопису.

Наталія Булавіна, завідувач відділу кураторсько-виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України, Київ, Україна
Пилипенко Іван, професор кафедри цифрового візуального мистецтва НАОМА, заслужений діяч мистецтв України, Київ, Україна

ДОСВІД ШКОЛИ В.ЗАРЕЦЬКОГО. ПОГЛЯД З СУЧАСНИХ ПОЗИЦІЙ

В 2025 році Україна відзначає 100-річчя від дня народження видатного українського художника й педагога Віктора Івановича Зарецького (1925-1990). Й вшанування пам'яті непересічної творчої особистості не можливе без прискіпливого розгляду в перспективі результатів діяльності його унікального навчального дітища – «Студії Зарецького». Через цей освітній осередок пройшло багато вітчизняних художників, які в подальшому знайшли себе в новітніх мистецьких напрямках, утворили художні спільноти та продовжили справу Вчителя у вихованні поколінь, збагачуючи мистецьку педагогіку України.

У ставленні до навчання працелюбний В.І.Зарецький вирізнявся залізною дисципліною, режимом, вимогливістю й до себе в тому числі. При цьому чутлива й добра його натура розуміла, що навчання це – великий труд і цей труд має приносити задоволення. Відтак, в учнях необхідно підтримувати зацікавленість в результатах такого труда, тому він був щедрим й на похвалу. Незмінно педантичні правила навчання давали високу результативність – всі випускники студії щоразу виявляли необхідний професійний рівень знань.

Талановитий педагог В.І.Зарецький був переконаний у тому, що навчати потрібно основі, техніці, вмінню володіти рисунком, вибудовувати композицію, бачити й передавати колір, не нехтувати деталями, при цьому не забуваючи налаштовувати молодих художників на образний підхід до сприйняття оточуючого світу. Знання й майстерність мають вибухнути в художникові, підштовхнути його до пошуку власної пластичної мови, лише тоді світ отримає творчу індивідуальність, яка й буде цікава людям.

Посутнє значення має й середовище, в якому обертається художник-початківець, щоб було в кого вчитися, до кого прихилити голову, біля кого набиратися розуму, набиратися культури. А всього означеного студійці мали змогу набратися від самого Ментора, на Філатова 10-А, позаяк його харизма, знання й надширокий кругозір, енергія його думки втягували всіх присутніх до магічного кола спілкування.

Принципова відмінність теоретичної методи В.І.Зарецького виражалась не в механічному завчені формальних означень образотворчої граматики, а в здатності специфічно їх формулювати, органічно наблизити їх до вміння й навичок, до практичного застосування в учбовій і творчій ро-

боті. Саме наявність органічного синтезу знання та вміння його застосувати, т.м. “зробити”, одразу вирізняла роботу долучених до цієї мистецької школи.

Пізнання самого себе в мистецтві становить найдорожчу вартість естетичного продукту митця, і цьому навчав унікальний український гуру Віктор Зарецький.

Григор'єв Сергій, старший викладач кафедри графічних мистецтв, НАОМА

ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО БАЧЕННЯ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ ЖИВОПИСУ ДЛЯ ГРАФІКІВ

Ключові слова: академічна школа, живопис, акварель, графічні мистецтва, художня освіта, методика викладання.

Початковий етап навчання у сфері графічних мистецтв має вирішальне значення для формування художнього мислення. Саме перший курс задає систему координат, у межах якої вибудовується подальша професійна траєкторія студента. Академічна вимога – не форма дисциплінування, а принцип розвитку: вона вчить спостерігати, аналізувати, мислити формою і кольором. У цьому сенсі дисципліна «Живопис (акварель)» є ключовою, адже поєднує графічну точність і живописну цілісність, вимагає від здобувача концентрації, спостережливості й культури роботи з матеріалом.

Акварель у навчальному процесі не лише засіб для виконання етюдів, а особлива система мислення. Її прозора структура розвиває почуття міри, гармонії, світлоповітряного середовища. Вона не допускає випадковості: кожен дотик пензля стає рішенням, що формує простір і колірну взаємодію. Через це акварель — один із найскладніших, але водночас найвиховніших матеріалів у художній освіті. Її пластичність і вимогливість формують у студентів відчуття структури, логіки побудови зображення, розуміння ролі світла й простору в композиції.

Збереження академічних вимог у роботі з аквареллю дозволяє майбутньому графіку набути стійкої професійної бази. Вправи з побудови форми, тональної єдності, передачі фактури та середовища створюють фундамент для будь-яких подальших пошуків — від книжкової ілюстрації до цифрової графіки. Академічна точність не обмежує творчість, а відкриває її: свобода вираження можлива лише там, де існує контроль над формою. Саме через академічну вимогу художник опановує вміння перетворювати випадковість у закономірність, а спостереження — у творчий висновок.

Важливо, щоб у навчанні живопису зберігався баланс між академічною структурою та індивідуальністю бачення. Методика побудови роботи від цілого до частин, аналіз світлових відношень, розвиток уяви через натурні спостереження формують у студента не механічну навичку, а здатність бачити суть явища. Акварель у цьому процесі є школою самодисципліни, уважності й інтелектуальної чесності. Вона виховує не лише руку, а й мислення, що здатне узагальнювати складне у простому, відчувати простір і гармонію кольорів.

Формування академічного бачення у графіків — це не лише технічна підготовка, а створення основ візуальної культури. Через живопис студент вчиться співвідносити спостереження з аналізом, інтуїцію з конструкцією, миттєвість враження — з логікою побудови. Такий досвід виховує вміння бачити закономірності, критично мислити, усвідомлювати природу кольору і простору. У цьому полягає гуманістичний зміст академічної школи — виховати художника, який не просто володіє технікою, а мислить зором і відповідально, здатний поєднати традицію й сучасність у власній творчій мові.

Кохаль Наталія, старший викладач кафедри цифрового візуального мистецтва НАОМА

ТВОРЧА АКТИВНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ

Ключові слова: мистецька освіта, творчість викладача, педагогічна взаємодія, художня практика, виставкова діяльність.

Важливість особистої творчої активності викладача у системі мистецької освіти часто недооцінюється, хоча саме вона є одним із головних чинників формування професійного середовища. Викладач, який продовжує працювати як художник, бере участь у виставках, творчих проєктах, не лише підтримує власну фахову форму, а й демонструє студентам приклад живої, дієвої професійної позиції. Його слово має вагу тому, що підкріплене практикою, досвідом, ризиком і відповідальністю перед мистецтвом.

Така діяльність створює особливий тип педагогічного спілкування — не лише «викладач–учень», а «художник–художник». Для студентів це важливо, бо вони бачать викладача не лише як носія знань, а як рівноправного співтворця, який переживає ті самі пошуки, сумніви й відкриття. Така взаємодія народжує довіру, стимулює самостійність, розвиває здатність до рефлексії. Студент починає сприймати навчальний процес як частину власного творчого шляху, а не як набір завдань.

Активна творча позиція викладача допомагає підтримувати зв'язок між академічною школою і сучасним мистецьким процесом. Коли педагог бере участь у виставковому житті, співпрацює з кураторами, галереями, культурними інституціями, він стає для студентів джерелом актуальної інформації, реального досвіду професійної взаємодії. Це сприяє адаптації майбутніх художників до умов сучасного культурного середовища, вчить їх мислити в контексті сьогодення, не втрачаючи при цьому академічного підґрунтя.

Творчість викладача має ще один важливий педагогічний аспект — вона руйнує дистанцію між теорією і практикою. Пояснюючи метод, педагог спирається не лише на загальні принципи, а на власний досвід, демонструє, як ті чи інші прийоми, рішення, пошуки працюють у реальній художній ситуації. Такий підхід робить навчання живим, переконливим і надихає студентів на самостійні експерименти.

У цьому полягає сутність мистецької педагогіки: навчати не лише через слово, а через власний приклад. Справжня художня школа — це завжди простір, де викладач і студент перебувають у діалозі, у спільному русі до відкриття форми й смислу. Творчо активний педагог не просто навчає —

він створює спільне середовище культури, у якому формується особистість митця, здатного мислити, відчувати й діяти у реальному художньому часі.

Збереження цієї моделі взаємодії є особливо важливим у сучасних умовах, коли мистецька освіта переживає перехід від замкненої академічної системи до відкритого культурного простору. Виставкова й творча діяльність викладачів кафедри стає не лише особистим актом самореалізації, а й формою культурного представництва академії, підтвердженням її тяглості, авторитету й сучасності. Це формує не лише професійні навички, а й атмосферу довіри, партнерства та любові до мистецтва — головну умову справжнього педагогічного успіху.

Месюр Ангрій, викладач кафедри живопису та композиції, НАОМА

ПІДМАЛЬОВОК ЯК ОСНОВА ПОБУДОВИ ТОНОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ ЖИВОПИСНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ

Ключові слова: живопис, методика навчання, підмальовок, композиція, академічна школа.

У процесі оновлення програми дисципліни «Живопис» кафедра живопису та композиції визначила одним із головних методичних пріоритетів послідовне формування живописного мислення у студентів через поетапне ведення ними твору, зокрема через роботу з підмальовком. Сутність цього традиційного для академічної школи етапу не лише технічна, а й концептуальна: він закладає основи просторової побудови, колористичної гармонії й композиційної цілісності твору.

На жаль, останнім часом у навчальному процесі увага до підмальовку дещо зменшилася, хоча саме він є фундаментальним етапом грамотної побудови живописного твору, знехтувавши яким студент ризикує втратити відчуття тональної цілісності композиції, адже підмальовок як етап передбачає роботу не з лінією, як у підготовчому рисунку, а з плямою, яка формує об'єм, тонову структуру, маси світла і тіні. Саме через роботу плямою розвивається здатність бачити картину як єдину живу систему, а не як сукупність окремих елементів.

У першому семестрі студенти виконують натюрморти, гіпсові голови та портрети живої моделі в умовах верхнього бокового освітлення і стриманої палітри. Підмальовок є обов'язковою частиною роботи — він допомагає визначити візерунок світла і тіні в рамках площини, пропорції та ритм тональних плям і загальну рівновагу композиції. Робота обмеженою палітрою розвиває відчуття тону, гармонії світла і тіні, концентрує увагу на конструкції та закономірностях простору.

У другому семестрі студенти працюють з портретним жанром, де підмальовок стає основою для складніших колористичних завдань. Технічно й технологічно саме підмальовок є підґрунтям для подальшого розкриття кольору, виявлення через взаємодію шарів фарби його теплохолодності та глибини. Робота над підмальовком дисциплінує мислення, допомагає зберегти цілісність композиції, структурувати колір і світло відповідно до художнього задуму.

Таким чином, підмальовок виступає не лише як окрема стадія, а і як методичний принцип академічного живопису, що поєднує аналітичне й образне мислення. Ми маємо обов'язково навчити студентів цієї живописної грамоти — без неї неможливо вийти на рівень усвідомленої твор-

чої свободи. Підмальовок формує не лише технічні навички, а й культуру бачення, уміння мислити кольором і відчувати гармонію цілого. Саме це стає базою для подальшого розвитку індивідуального художнього висловлення вже на старших курсах.

Миколайчук Антоніна, докторка філософії (PhD), викладачка кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА
<https://orcid.org/0000-0002-3536-7262>

ВИКОРИСТАННЯ GOOGLE DOCS У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ РЕСТАВРАТОРІВ: ОРГАНІЗАЦІЯ ВЕДЕННЯ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ПАСПОРТІВ

Ключові слова: реставраційна документація, цифрові інструменти, Google Docs, підготовка реставраторів.

У традиційній практиці реставраційні паспорти ведуться переважно на папері, що ускладнює контроль індивідуальної та групової роботи здобувачів освіти. У роботі з групою з 16 майбутніх фахівців спеціальності В4 «Образотворче мистецтво та реставрація» під час підготовки практичних занять з реставрації станкового живопису виникла потреба у зручній організації та моніторингу заповнення документів. Метою цієї роботи є обґрунтування доцільності використання Google Docs як інструменту організації навчальної діяльності майбутніх реставраторів у процесі ведення реставраційних паспортів. Зокрема, досліджується можливість застосування Google Docs для: створення єдиного шаблону документа; відслідковування індивідуального внеску кожного здобувача освіти з групи; забезпечення прозорості й зручності внесення змін; формування навичок цифрової документації у сфері збереження культурної спадщини.

Запровадження Google Docs у навчальний процес дозволяє вирішити низку організаційних та методичних завдань. Насамперед, викладач має можливість одразу надати уніфікований шаблон реставраційного паспорта з чітко визначеними розділами (опис об'єкта, матеріали й техніка, стан збереження, проведені дослідження, фотофіксація, тощо). Це забезпечує структурованість та стандартизацію документів.

Другою важливою можливістю є система коментарів і пропозицій, завдяки якій викладач може оперативнo реагувати на помилки або неточності, не вносячи правки безпосередньо у текст, а майбутні реставратори — відслідковувати й виправляти свої помилки. Це створює умови для формування відповідальності здобувачів освіти за якість власної роботи.

Крім того, функція версійності та історії змін у Google Docs дає змогу контролювати внесок кожного, що особливо актуально для групової роботи з реставраційними паспортами, де викладач має можливість бачити, хто саме вносив зміни, та відслідковувати динаміку виконання завдань.

Значну роль відіграє також інтеграція Google Docs із Google Drive, яка забезпечує зручне збереження фотофіксації об'єктів реставрації. Це до-

зволяє формувати електронний архів, що може бути використаний як для навчальних, так і для дослідницьких потреб.

Робота з Google Docs формує у здобувачів освіти цифрову компетентність, навички командної роботи та практику ведення сучасної документації, яка в реальній реставраційній практиці все більше переходить у цифровий формат.

Використання Google Docs у підготовці майбутніх реставраторів не лише спрощує організацію роботи з реставраційними паспортами, але й сприяє розвитку важливих професійних навичок: відповідального ведення документації, командної взаємодії та цифрової підтримки процесів збереження культурної спадщини. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняння ефективності різних цифрових платформ у навчанні майбутніх реставраторів та інтеграцію подібних інструментів у ширший контекст мистецької освіти.

Ніколаюк Тетяна, кандидатка історичних наук, доцентка кафедри ТІМ НАОМА
<https://orcid.org/0000-0001-5133-4033>

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПРИ ВИКЛАДАННІ КУРСУ «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ І КУЛЬТУРИ»

Ключові слова: візуальні засоби мистецтва, козацька доба, релігійна версія історичних подій.

Для формування умінь і навичок у студентів — майбутніх мистецтвознавців при вивченні курсу «Історія української державності і культури» використовуються візуальні засоби мистецтва. Наприклад, при розгляді на семінарському занятті теми «Козацька доба в Україні» студентам пропонується прокоментувати відомі історичні події, зображені на картині художника Яна Матейка «Хмельницький з Тугай-Беєм під Львовом».

При використанні в учбовому процесі картини Яна Матейка, створеної автором у 1885 році, студентам пропонується ознайомитися з релігійною версією історичних подій, які зобразив польський художник. Ознайомившись із її сюжетом, а потім з історичними фактами про причини зняття козацько-татарськими військами Б. Хмельницького облоги Львова у жовтні 1648 року, студенти зможуть зробити їх порівняльний аналіз.

У трактуванні подій про порятунок Львова у жовтні 1648 року від захоплення і можливого пограбування козацько-татарськими військами Б. Хмельницького існують розбіжності між сакральною та історичною версіями. Сакральна версія походила з католицьких кіл Речі Посполитої і пов'язувала порятунок Львова із божим втручанням, вказуючи на те, що в небі над Львовом під час його облоги козацько-татарськими військами нібито з'явився образ святого ченця-бернардинця Яна з Дуклі, який начебто спонукав Б. Хмельницького зняти облогу з галицького міста. Цей чернець справді жив у Львові, але у XV ст., і був згодом канонізованим католицьким святым.

При вивченні студентами історичної версії про справжні обставини зняття облоги Львова гетьманом Б. Хмельницьким можна дізнатися, що напередодні облоги князь Я. Вишневецький із військом покинув львів'ян напризволяще, прихопивши із собою зібрані з них на формування війська гроші.

Спочатку для порятунку міста львів'яни спалили його передмістя, а потім почали «виголоджуватися» через козацько-татарську блокаду. При цьому під Львовом розпочалася дрібна кривава війна і пограбування всілякими свавільними бандами «черні».

Тому мешканці Львова вимушені були домовлятися з козацьким гетьманом і надіслали до нього особисто у табір ксьондза Гунцель-Мокрського, колишнього професора єзуїтської колегії, що знав Б. Хмельницького як свого учня. Допущений до козацького полководця Гунцель-Мокрський і став саме тим рятівником, який вимолвив у свого колишнього учня обіцянку не кривдити місто і дозволити львівським послам виплатити військовим величезний викуп за зняття ними облоги з міста. Контрибуція (близько 50 тис. червоних золотих), яку вимагав козацький гетьман, призначалася для сплати кримсько-татарському полководцю Тугай-Бею за участь у війні. Б. Хмельницький пристав на викуп, а також погодився прийняти коштовні подарунки для себе і для козацьких полковників. Після отримання коштів 26 жовтня 1648 р. українська армія відійшла від Львова.

Ознайомившись із описом цих подій у роботі М. Грушевського «Історія України-Русі», студенти зроблять висновок, що зняття козацько-татарської воєнної облоги Львова у жовтні 1648 року було викликано не сакральними причинами, а внаслідок домовленості Б. Хмельницького з його колишнім вчителем ксьондзом Гунцель-Мокрським про отримання від львів'ян великого викупу.

Олійник Ганна, старший викладач кафедри архітектурного проектування, НАОМА

<https://orcid.org/0000-0003-4202-6156>

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МАЙБУТНІХ АРХІТЕКТОРІВ ЧЕРЕЗ КОНЦЕПЦІЮ GENIUS LOCI: ДОСВІД ФАКУЛЬТЕТУ АРХІТЕКТУРИ НАОМА

Ключові слова: архітектурна освіта; духовна ідентичність; гуманітарна методика; Genius loci (дух місця); педагогічний досвід; сакральна архітектура; культурна пам'ять.

Сучасна архітектурна освіта в Україні переживає період переосмислення своїх завдань. В умовах воєнних руйнувань і духовного потрясіння суспільства архітектор має бути не лише майстром форми, а гуманітарно зрілою особистістю, здатною мислити категоріями цінностей, пам'яті й духовності.

У стінах факультету архітектури НАОМА ця ідея втілюється через звернення до концепції Genius loci – «духу місця», яка допомагає студентам сприймати архітектуру як мистецтво взаємодії з контекстом, історією та людиною. Архітектурний простір розглядається не лише як конструкція, а як носій культурної ідентичності й пам'яті.

Педагогічна методика ґрунтується на п'яти орієнтирах:

Розвивати у студентів сприйняття простору як духовної категорії – навчати бачити в архітектурі не лише технічне завдання, а форму культурного свідчення.

Формувати емпатію до місця – через роботу з історичними середовищами, сакральними об'єктами, урбаністичними тканинами, в яких присутня пам'ять поколінь.

Виховувати почуття професійної відповідальності за архітектуру як середовище, що впливає на людину і спільноту.

Інтегрувати гуманітарні дисципліни – історію, естетику, богослов'я, культурологію – у навчальний процес як джерело світоглядного наповнення архітектурної творчості.

Сприяти становленню архітектора-гуманіста, який здатен через архітектуру не лише творити форму, а й підтримувати культурну тяглість, пам'ять і духовну гідність місця.

Педагогічна практика факультету архітектури НАОМА ґрунтується на переконанні, що архітектурна освіта має виховувати не лише фахівця, а мислителя простору, здатного до духовного осмислення середовища. У цьому процесі концепція Genius loci виконує роль методичного принципу, який пронизує навчання від першого курсу до дипломного проектування.

На ранніх етапах підготовки студенти вчать спостерігати і слухати простір: під час пленерів, натурних замальовок, аналітичних вправ вони досліджують ландшафт, природне освітлення, структуру історичної забудови. Такі завдання формують почуття контексту – усвідомлення, що кожне місце має свою неповторну ауру, історію та пам'ять.

У подальших студійних курсах цей досвід переходить у практику проектування. Студенти створюють концепції громадських і сакральних споруд, у яких прагнуть виразити духовну ідентичність місця. Проектуючи храм, меморіальний простір чи культурний центр, вони вчать читати топографію як текст, а архітектурну форму – як символічну мову. При цьому увага акцентується не лише на композиційній логіці, а й на тому, як архітектура «говорить» з довкіллям – через матеріал, світло, масштаб, звук.

Особливого педагогічного значення набувають студійні завдання, присвячені сакральній архітектурі. Саме в них студент стикається з необхідністю поєднати професійні знання з внутрішнім духовним досвідом. Так, під час роботи над темою «Храм як образ місця» майбутні архітектори аналізують приклади українського церковного будівництва, зокрема храми Лариси Скорик (один з яких споруджений буквально поруч з НАОМА), де Genius loci стає провідним концептом просторового мислення. Обговорення таких прикладів допомагає студентам зрозуміти, що архітектура може бути мовою пам'яті та віри, а проектування – актом культурного свідчення.

Важливим результатом цього підходу є поступове формування у студентів емпатійного мислення: вони починають сприймати архітектуру як діалог між людиною, природою та історією. Це проявляється і в характері їхніх проєктів, де зростає увага до символіки, масштабу людського перебування, зв'язку з ландшафтом. Підсумовуючи досвід, можна стверджувати, що системне впровадження принципу Genius loci у навчальний процес сприяє становленню архітектора-гуманіста, здатного проектувати не лише будівлі, а середовище духовного життя. Такий педагогічний підхід повертає архітектурну освіту до її першооснов – служіння людині, культурі й духовному відродженню країни.

Досвід факультету архітектури НАОМА засвідчує, що архітектурна освіта набуває справжнього сенсу тоді, коли поєднує професійні навички з духовним і культурним вихованням. Звернення до концепції Genius loci допомагає формувати у студентів відчуття відповідальності перед місцем, історією й людиною, виховує емпатійне бачення архітектури як простору пам'яті та діалогу.

Така педагогічна методика перетворює навчальний процес на шлях світоглядного зростання, у якому кожне проєктне завдання стає нагодою для пошуку сенсу, а не лише форми. У результаті майбутній архітектор виходить за межі ремісничої логіки, усвідомлюючи себе творцем духовного середовища – того, що живить культуру й утверджує людську гідність навіть у часи випробувань.

Решетньова Ганна, кандидат мистецтвознавства, співробітник Музею палацу короля Яна III у Вілянові, Варшава, Польща
<https://orcid.org/0000-0002-5716-3797>

КУРС «ФОНДОЗНАВСТВО» У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ

Ключові слова: освітня програма, музей, музеєзнавство, фонди, колекціонування, музейна освіта, підготовка музейних працівників.

Останні кілька років ми спостерігаємо значний відтік професійних кадрів з території України, що вкрай помітно й у музейній сфері. Кваліфіковані музейні працівники, зберігачі фондів, які роками опікувалися найбільшими колекціями державних установ, відходять, виїжджають, йдуть на заслужений відпочинок. Л. Білоус, Г. Вівчар, А. Ллінг, Н. Юрченко та ін. залишили свої посади й на їхнє місце важко знайти професіоналів належного рівня. Збереження Музейного фонду України (МФУ) — одне з ключових завдань у нинішніх воєнних умовах. Саме тому «Фондознавство», як дисципліна, яка раніше не була самостійним предметом вивчення — є вкрай актуальною у вищих навчальних закладах мистецького спрямування. Вона знайомить з формуванням, поповненням, охороною музейного фонду та здійснює підготовку спеціалістів, які здатні забезпечувати кваліфікаційний контроль за збереження культурних цінностей та професійно їх презентувати.

Пам'ятаючи, як наші видатні академіки, професори — Л. Міляєва, О. Федорук опікувалися збереженням, охороною та поверненням культурної спадщини, ми пропонуємо запровадити курс «Фондознавство», як обов'язкову дисципліну. Саме з цією метою, нами для НАКККіМ було розроблено та презентовано програму курсу, яку пропонуємо використати й в інших фахових установах. Програма навчальної дисципліни складається з трьох модулів. Модуль 1 — Історичні аспекти фондознавства. Формування та збереження фондів. Модуль 2 — Оцінка фондової збірки та види облікової документації. Модуль 3 — Наукова робота з фондом. Популяризація зібрання.

Кожен з модулів включає у себе теми лекційних занять з розгорнутими планами кожного з них; практичне завдання до теми та завдання для самостійної роботи студента. Всі три модулі містять по три теми. Так, наприклад, перший модуль містить теми: «Фондознавство. Історіографія, термінологічна база»; «Роль особистості у формуванні фондів»; «Фондові колекції, види збереження». Другий модуль також насичений трьома темами: «Відбір та систематизація предметів у фонді»; «Фондово-облікова

документація»; «Діяльність фондової та експертної комісії». Зміст третього модуля — «Наукове опрацювання фондової колекції. Паспорт предмета»; «Цілісність фонду, переміщення предметів всередині та поза ним. Відповідальність зберігача»; «Презентація фондів — самопрезентація їх власника». Підсумкове оцінювання представлене у вигляді екзаменаційних питань.

Написання базової моделі та презентація програми до курсу «Фондознавство» - є вкладом у розвиток вищої музейної та мистецтвознавчої освіти. Даний курс є важливий не тільки до розширення навчальної програми у вищих мистецьких навчальних закладах, він також являється цеглиною для укріплення шляху українського музеєзнавства.

Рішняк Олег, кандидат мистецтвознавства, викладач, КЗ ЛОР Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша;
Юр Діана, студентка бакалаврату, КЗ ЛОР Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша (науковий керівник кандидат мистецтвознавства О. Рішняк)

РЕСТАВРАЦІЙНА ОСВІТА І РИНОК ПРАЦІ – ПРОБЛЕМИ ТА МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ МОЛОДИХ ФАХІВЦІВ В УКРАЇНІ

Ключові слова: реставрація, освіта, професія, стажування, гранти.

Реставрація монументального живопису є відповідальним вибором, що вимагає від студента чіткого усвідомлення всіх аспектів майбутньої фахової діяльності. Здобуття якісної реставраційної освіти, кваліфікаційних категорій, можливості працевлаштування та професійного зростання є основними питаннями, які турбують початківців. Відсутність чіткого розуміння специфіки обраної професії, недосконалість навчальних програм, недостатня кількість навчальної літератури окреслюють коло проблем з якими стикається сучасний здобувач освіти.

Все ж реставраційна освіта в Україні має сталий розвиток. На зміну старим методам приходять сучасні методики та технології, покращується навчальна матеріально-технічна база. Необхідною умовою формування кваліфікованого фахівця є співпраця освітніх закладів з вітчизняними та закордонними реставраційними компаніями та інституціями. Одним із важливих шляхів професійного розвитку є участь студентів у міжнародних стажуваннях, освітніх, наукових та реставраційних грантових програмах. Щоб стати учасником подібних заходів, молодий реставратор повинен відповідати визначеним професійним критеріям. Міжнародні фонди надають перевагу кандидатам, які вже мають досвід реставраційної практики чи участі в наукових проектах. Однак головним показником фахового рівня українського реставратора є наявність кваліфікаційної категорії. В Україні ця система не лише визначає рівень майстерності, а й надає право на виконання певних видів реставраційних робіт. Саме тому сучасна реставраційна освіта повинна не лише навчати ремесла, а й готувати студентів до майбутніх атестацій, розвиваючи їхнє розуміння правових аспектів.

Сьогодні молодим реставраторам важливо не лише отримати дипломи, але й знати, де шукати можливості майбутнього працевлаштування. У цьому контексті особливого значення набувають онлайн ресурси, котрі є своєрідними каталогами для тих, хто працює або планує працювати з пам'ятками: тут зібрані дані про потенційних замовників, підрядні компа-

нії, професійних реставраторів, громадські організації пам'яткоохоронного спрямування, музеї, культурні інституції тощо.

Підсумовуючи, варто зазначити, що конкурентна спроможність молодого реставратора на ринку праці напряму залежить від поєднання здобутих знань та його практичного досвіду. Молоді студенти-реставратори вже сьогодні мають можливість долучитись до реальних проєктів, переймати досвід у вітчизняних та іноземних фахівців, навчатись працювати з сучасними матеріалами та обладнанням.

Секержинська Олена, мистецтвознавець,
Хорунжа Галина, історик мистецтва, незалежний дослідник

РИСУНОК У ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЮРІЯ ДВОРНИКА: МЕТОДОЛОГІЯ, ЕСТЕТИКА ТА МЕТОДИКА

Ключові слова: Юрій Дворник, рисунок, Львівська національна академія мистецтв, посібник, художня практика, педагогічна діяльність.

Питання педагогічної діяльності часто для професійного художника можуть ускладнити процес індивідуальної творчості. Однак, у випадку, якщо автор ефективно поєднує вказані аспекти, за їхніми результатами будуть покоління митців, які є фахівцями спроможними до експериментів та імпровізацій, базованих не на випадковостях, а глибокому знанні й багатомірному осягненні предметів. Юрій Дворник (1939 – 2021), як художник відомий своїми скульптурними творами, передусім медальєрством та чисельними рисунками, виконаними у різних техніках. Підхід автора до викладання та творчої діяльності можна простежити в опублікованому навчальному посібнику «Жива вода рисунку» (рекомендований до друку Вченою радою Львівської національної академії мистецтв та виданий 2008 р. у тернопільському видавництві «Навчальна книга»). Основним полем дослідження у рисунку був короткочасний малюнок, саме його художник вважав найскладнішим, своєрідним вищим пілотажем майстерності, коли увесь набутий рисувальний досвід втілюється у кількахвилинному бездоганному малюнку. Так, те, що для фахівця є очевидним у процесі візуального ознайомлення з рисунками Юрія Дворника, отримує додаткове увиразнення та підтвердження у теоретичних передумовах практики мистця, де ключовою є ретельна інтелектуальна робота. Як зазначав сам художник: «З перших днів навчання студента необхідно допомогти йому зрозуміти, що опанування природи – це не механічний процес, а результат глибокого вивчення її. Задовільнившись поверхневими спостереженнями, першою яскравою експресією (її особливо цінно зафіксувати й не розгубити у подальшому спостереженні), але не заглиблюючись у процес пізнання, часто не лише студенти, але й досвідчені митці стають на хибний шлях, абсолютизувавши перше враження, миттєве суб'єктивне спостереження, «небесне натхнення». У даному випадку суб'єктивізм сприйняття абсолютизується, з'являється бажання тлумачити свої огріхи принципом «я так бачу», хоча все пояснюється не тим, як даний суб'єкт сприймає, а як він думає і що він знає». Такий підхід Юрія Дворника до особистої практики та виховання молодих митців для осередку у якому він працював є доволі неординарним явищем, зокрема у контексті

більшої уваги не до питань розвитку декоративно-стилізаційного підходу, а передусім формування інтелектуала здатного оперувати різними методиками та підходами у межах яких активно застосовано реалістичну компоненту. Рисунки самого автора, тривалі та короточасні студії об'єкту, послідовно розкривають різні аспекти композиційних пошуків, ритміки та інші компоненти глибокого вивчення природи. У роботах Юрія Дворника поєднані розкриття потенціалу матеріалу, глибоке знання та вміння роботи з його специфікою та тим, як за його допомогою не втратити з огляду на захоплення декоративними ефектами сутності об'єкту пізнання. З огляду на те, що вагому частину творчої спадщини мистця займають скульптурні твори, то й графічні студії також були однією з методик дослідження та підготовки до кінцевого художнього вирішення (особливо чітко це можна простежити у портретах). Стосовно філософійного й зокрема психологічного осмислення природи це виразно постає у серіях студій жіночої оголеної природи, які виконував Юрій Дворник протягом усього часу своєї творчості. У цих роботах знання анатомії та індивідуальних характеристик природи поєднанні з глибоким осмисленням психологічних та емоційних особливостей, завдяки чому кожна з робіт є зразком практичного втілення авторського підходу у якому людина є центральним суб'єктом.

Харченко Володимир, доцент кафедри графічних мистецтв, НАОМА
<https://orcid.org/0009-0002-6673-7323>

ВІД АКАДЕМІЇ ДО ГЛЯДАЧА: ДИЛЕМИ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА І СПОЖИВАЧА КУЛЬТУРИ

Ключові слова: сучасне мистецтво, глядач, концептуалізм, візуальна культура, художня освіта.

Сучасний художник дедалі частіше перебуває між двома крайнощами – Сакадемічною традицією, що вимагає майстерності, і культурою швидкого споживання, що диктує поверхневність і ефектність. У цій напрузі змінюється сам характер мистецтва: твір сприймається не як образ, а як текст, що потребує коментаря. Щоб «побачити», тепер необхідно спершу «прочитати». Це свідчить про кризу візуального мислення – коли слово починає замінювати спостереження, а концепція витісняє саму художню дію.

Така тенденція має глибші культурні причини. Зменшення ролі художнього ремесла і знецінення естетичного досвіду породжують ситуацію, в якій інтелектуальність часто підмінюється риторикою, а складність – пихатістю. Втрачається філософська глибина, спостережливість і повага до процесу творення. Для молодого митця небезпека полягає у спокусі компенсувати відсутність художньої зрілості словесною декларативністю, що створює ілюзію інтелектуальної ваги.

Проте художник і дизайнер – не антиподи, а співтворці нової візуальної мови. Саме дизайнер часто стає медіатором між ідеєю, технологією й глядачем, перекладачем складного змісту у доступну, але змістовну форму. У цьому сенсі дизайн – не прикладна сфера, а простір осмислення культури через засоби комунікації. Справжній дизайнер має мислити як художник, а художник – як аналітик візуального середовища. Баланс між цими якостями повертає до глядача віру в зміст образу.

Важливо, щоб мистецька освіта не втрачала зв'язку з фундаментальними дисциплінами: рисунком, композицією, кольором, – бо саме вони формують інструменти сприйняття, без яких концепція втрачає опору. Глибина образу народжується з досвіду матеріальної дії, з прямого контакту руки, ока й думки. У цьому – духовна сутність художнього процесу, яку не можна підмінити декларацією чи текстом.

Для сучасного дизайнера ця дилема стає викликом і можливістю водночас. Повернення до культури бачення не означає відмову від концепції – навпаки, відкриває шлях до її поглиблення. Дизайн, що поєднує естетику й етику, може відновити візуальну грамотність суспільства, навчити глядача «читати» форму без тексту, відчувати смисл у співвідношенні кольору, ритму, пропорції. Мистецтво повертає людині здатність

бачити – і саме в цьому полягає його гуманістична місія. Академія має залишатися простором, де цей зір виховується, осмислюється і передається далі – від художника до глядача, від образу до смислу.

Щербатюк Олена, доцент, канд.філос.наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін КНУТКіТ ім. І.К.Карпенка-Карого, канд.філос.наук, доцент

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І ТЕАТР: СТУДЕНТСЬКИЙ КРУГЛИЙ СТІЛ В ПРОСТОРИ МУЗЕЮ.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, театральність, театр, образотворче мистецтво, сценографія.

Взаємодія образотворчого мистецтва й театру є темою багатоплановою, різноманітно осмисленою в сучасному мистецтвознавстві, – від рис «театральності» як такої в історичному досвіді художніх практик до варіативних формовиявів синтезу мистецтв, візуальної складової театральної практики, специфіки сценографії як такої. Цілоком логічно, що при опануванні історії образотворчого мистецтва як навчальної дисципліни майбутніми практиками театральної справи певні її аспекти з необхідністю акцентуються й викликають посилене зацікавлення студентів. А також, – прагнення більш детально розглянути ті чи інші проблеми, окремі постаті, твори. І в цьому сенсі формат студентського круглого столу стає платформою оприлюднення власних теоретичних спостережень й відповідного їх обговорення. З іншого боку, – принципово важливим й продуктивним в навчальному процесі уявляється безпосереднє знайомство студентів з художньою практикою не лише в лекційно-аудиторному форматі, а й безпосередньо в музейному просторі. Надто тоді, коли в сучасних українських реаліях обмеженим є традиційний повноцінний доступ до музейних колекцій і кожний виставковий проєкт сприймається як «нова можливість». Адже водночас сталим залишається особливе середовище музейного простору. В окресленому контексті важливим уявляється досвід поєднання студентських наукових студій й специфіки перебування в музейному просторі, що вдалося реалізувати в якості спільного проєкту Кафедри гуманітарних дисциплін Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого й Національного музею «Київська картинна галерея» в межах традиційного для музею Тринале сценографії ім. Данила Лідера, – студентський круглий стіл «Образотворче мистецтво і театр: історичний досвід взаємодії» (19. XI 2025). В якості спів-модератора до роботи долучилась завідувача відділом наукової експозиційної роботи музею Олена Боримська. В обговоренні брали участь студенти другого курсу, майбутні режисери драматичного театру та театру ляльок, театрознавці, сценографи й актори театру ляльок.

Запропонована студентами тематика обговорень торкалась формовиявів взаємодії образотворчого мистецтва й театру в історичному просторі художньої традиції, інноваційності художніх практик авангарду першої

третини ХХ ст. й досвіду сучасної сценографії. Власне в межах таких трьох тематичних панелей й відбувалось обговорення вільно обраної учасниками проблематики. А відтак - реалізувався досвід аналізу вельми різноманітного матеріалу як певного аспекту ключової проблеми. В просторі історичних перетинів образотворчого мистецтва й театру обмірковувався широкий діапазон явищ і постатей, - від феномену маріонетки й «візуальності» комедії дель арте до несподіваних інтерпретацій окремих аспектів творчості Фр.Гойї, О.Родена, П.Сезана, М.Приймаченко (в зв'язку з «феноменом народної казковості в театрі ляльок») тощо. Варіативно обмірковувалась проблематика інноваційності авангардових практик (зокрема «візуальної мови» К.Малевича, В.Кандінського, О.Екстер, В.Меллера, О.Шлеммера та ін.) і їх реалізації в театральному просторі. Крім того, постать К.Малевича надихнула студентів на яскраве перформативне представлення власних бачень. А отже, - був сформований момент особливої трансформації атмосфери музею й теоретичної дискусії, привнесення в них елементу театральності як такої. Дискусія щодо актуального візуального простору й досвіду сучасної сценографії з необхідністю відштовхувалась від філософських засад створчості Д.Лідера й під новим кутом висвітлювала театральну практику Д.Петросяна, І.Уривського, В.Карашевського, А.Злобіна, Р.Вільсона (вплив живописності як такої й певних художніх течій, показові пластичні паралелі з класичними живописними й скульптурними зразками тощо).

Як уявляється, окреслений досвід колаборації наочно продемонстрував продуктивну потенційність такої співпраці, коли завдяки відкритості класичного музею загалом й масштабного виставкового проєкту зокрема, створюється особливе середовище для реалізації студентського теоретичного і творчого потенціалу. А водночас, - поруч з реалізацією можливості оприлюднення своїх бачень на широку аудиторію, формується відчуття особистісної близькості до музейного середовища, комфортності перебування в музейному просторі як такому.

Яланський Андрій, професор кафедри живопису та композиції, гарант ОП «Образотворче та візуальне мистецтво», НАОМА
<https://orcid.org/0000-0001-7771-4309>

МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК МЕТОД ПІЗНАННЯ: НОВІ ПІДХОДИ У ПІДГОТОВЦІ ХУДОЖНИКІВ-ДОСЛІДНИКІВ

Ключові слова: мистецьке дослідження, художник-дослідник, пізнання, художня освіта, креативність.

У мистецькій освіті сьогодні відбувається глибинний зсув: від передавання ремісничих навичок – до розвитку здатності осмислювати власну практику як форму пізнання світу. Мистецьке дослідження дедалі частіше стає не лише способом створення твору, а й засобом пізнання реальності, який поєднує досвід, спостереження, інтуїцію та теоретичну рефлексію. Такий підхід перетворює художника на мислителя, що працює в категоріях не лише візуальних, а й філософських, культурологічних, психологічних.

В Україні ця парадигма утверджується завдяки появі програм підготовки докторів мистецтва, які спираються на міжнародні принципи Salzburg Principles та Florence Principles. Ці документи визначають мистецьке дослідження як рівноправну форму наукового пізнання, що поєднує експериментальність студії з академічною рефлексією. Художник-дослідник набуває здатності критично осмислювати власний творчий процес, обґрунтовувати вибір засобів і методів, створювати художній твір як результат інтелектуальної дії.

У педагогічному контексті це означає переосмислення ролі викладача: він стає не лише наставником, а співучасником дослідницького процесу, який допомагає здобувачу осмислити власну творчість у ширшому культурному полі. Мистецьке дослідження формує новий тип професіонала – художника, що поєднує чуттєве сприйняття з аналітичним мисленням, а інтуїцію – з методологічною свідомістю.

Художнє дослідження має також етичний вимір. Воно передбачає чесність перед власним досвідом, відкритість до сумнівів і готовність до діалогу. На відміну від традиційної науки, мистецьке пізнання не прагне остаточних істин, а створює простір переживання і співбуття зі світом. Саме в цій відкритості полягає його пізнавальна цінність – воно вчить бачити і мислити образно, переживаючи істину через форму, колір і дію.

Значення мистецького дослідження виходить далеко за межі художньої школи. Воно сприяє формуванню культури мислення, що поєднує аналітичну дисципліну і творчу свободу, відкриваючи можливості для міждисциплінарного діалогу. Сьогодні художник-дослідник стає не лише

носієм традиції, а й партнером науковця, філософа, технолога, здатним інтегрувати мистецький досвід у ширший гуманітарний контекст. Саме ця здатність до синтезу робить мистецтво одним із провідних способів пізнання світу у XXI столітті.

Chen Zhongfeng, master (engineering)
Valentyn Velychko, Ph.D. in economics, associate prof.
 Chinese-Ukrainian Educational Alliance “One Belt, One Road” Xiamen, China

NAFAA GRANTS UKRAINIAN ART INSTITUTE IN CHINA OPPORTUNITY TO UNLOCK POTENTIAL OF CHINESE YOUTH AS INNOVATIVE DESIGNERS

Key words: Ukrainian art institute in China, NAFAA art education resources, Sino-Ukrainian joint program, bachelor's degree from NAFAA

While teaching at NAFAA, Academician Oleksandr Fedoruk researched art education in China, noting the tension between national traditions and global integration. Some Chinese universities sought to adopt European artistic methods, including from Ukraine, which influenced the preparation for the Ukrainian Art Institute building in Quanzhou (the Institute) from 2016 to 2023.

Since 2023 the Institute tries to introduce the art education resources of NAFAA, its teaching mode, integrating tuition practice with art modeling and design theory, while aligning with current trends in art and design. As the Institute co-founder Quanzhou University of Information Engineering (QUEI) is committed to build a teaching team that integrates artistic cultivation, aesthetic principles, and innovative design technology. This collaboration could foster creativity and empower students for the future.

The Institute, recognized by the Ministry of Education of China (MOE35UAA02DNR2022293N), offers three Sino-Ukraine Joint Programs: Environmental, Visual Communication Design, and Digital Media Art. Utilizing a 4+0 dual-degree model, students complete their undergraduate studies in Quanzhou, engaging in a curriculum that blends theory with practical application to enhance their artistic talents.

Graduates fulfilling the required credits will receive a graduation certificate and a bachelor's degree from QUIE, along with a complementary bachelor's degree from NAFAA, enhancing their credentials and future career opportunities. The Institute is dedicated to developing the next generation of Chinese creative visionaries with the skills to succeed across the country.

The two universities must commit to cultivating innovative art and design talents with international creative thinking and the ability to meet their home country's socio-economic needs, possessing cross-cultural communication skills, teamwork spirit, and civic responsibility. Students study Ukrainian and English and become familiar with Ukrainian and European culture and arts.

The Institute could be a hub for more Chinese design talents, offering students European connections and opportunities at other Ukrainian art schools.

Some argue that excessive focus on NAFAA standards may undermine local artistic traditions and cultural identities, while others question the effectiveness of combining NAFAA and QUIE methods, fearing it may confuse art education and create disparities in access to resources for other QUIE design students.

СЕКЦІЯ 3. КЛАСИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЗАХОДУ І СХОДУ

Модератори: Гомирева Олена, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА, Мостовий Савва, доктор мистецтв (PhD), викладач НАОМА

Альметкіна Дар'я, студентка магістратури ТІМ НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА О. Гомирева)
<https://orcid.org/0009-0006-5133-8687>

МІНХВА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КОРЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХХІ СТОЛІТТІ

Ключові слова: мінхва, корейське народне мистецтво, культурна ідентичність, традиція і сучасність, культурна дипломатія, конфуціанський гуманізм, міжкультурна комунікація.

У сучасному глобалізованому світі, коли національні культури перебувають під впливом процесів стандартизації, особливої ваги набувають традиційні форми мистецтва, здатні репрезентувати автентичність певного народу. Одним із таких феноменів у корейському культурному просторі є мінхва – народний живопис, що сформувався у період династії Чосон (1392–1897) та відображає світогляд простих людей, їхні прагнення, вірування і духовні цінності.

Попри своє походження як «мистецтва без імені», мінхва в ХХІ ст. набуває нового змісту, стаючи символом національної ідентичності та культурного бренду Кореї. У творах сучасних художників – таких як Кім Хьон Джон чи Лі Йон Сук – традиційні мотиви фенікса, тигра, квітів та птахів поєднуються з цифровими техніками, створюючи своєрідний синтез минулого і майбутнього. Такий підхід дозволяє не лише зберігати традицію, а й переосмислювати її у контексті глобального мистецького дискурсу. Така синтетична форма мистецького мислення, коли минуле поєднується з інноваційними технологіями, забезпечує сталість культурної пам'яті. Мінхва активно входить у сферу креативних індустрій: її мотиви використовують у брендуванні продукції, дизайні одягу, архітектурі інтер'єрів, навіть у веб-дизайні. Наприклад, компанія Samsung у 2022 р. створила лімітовану серію смартфонів, дизайн яких базувався на зображеннях мінхви – зокрема на символі пари журавлів, що уособлює довголіття. Такий крок не лише комерційний, а й культурно значущий, адже сприяє інтеграції традицій у сучасне життя.

Мінхва виконує не лише естетичну, а й соціокультурну функцію. Вона стає засобом міжкультурної комунікації, через який Корея демонструє світові власну культурну унікальність. Так, міжнародні виставки («Korean Folk Painting Now», Сеул, 2023) або інтерактивні майстер-класи в музеях Лондона й Парижа сприяють формуванню позитивного іміджу країни, акцентуючи увагу на цінностях гармонії, добробуту та духовного балансу, закладених у народних сюжетах мінхви, що сприяє формуванню нового культурного іміджу Кореї. Якщо у XX ст. увагу світу привертала переважно економічні досягнення країни, то у XXI ст. вона дедалі частіше асоціюється із самобутньою культурою, візуальною красою та духовною глибиною.

Саме мінхва є прикладом, як традиційна форма мистецтва може стати інструментом «м'якої сили» (soft power) – засобом культурного впливу, що формує позитивний імідж держави на міжнародній арені. Це не лише історичне надбання, а жива культурна мова, якою Корея промовляє до світу. Її здатність адаптуватися до сучасності, зберігаючи при цьому глибинні символи й етичні орієнтири, робить її одним із найяскравіших феноменів культурного самовираження XXI ст. Вона вчить нас тому, що традиція – це не застиглий артефакт, а процес постійного оновлення, у якому минуле і сучасне утворюють гармонійну єдність.

Сьогодні мінхва є інструментом культурної дипломатії: її образи можна побачити на міжнародних виставках, у фільмах, модних показах, навіть у візуальній айдентичці державних культурних програм. Мотиви народного живопису були використані у візуальному оформленні зимових Олімпійських ігор (Пхьончхань, 2018), що продемонструвало єдність між традицією і сучасністю. Це свідчить про те, що мінхва стає частиною національного бренду Кореї, через який країна формує позитивний образ відкритої, творчої та духовно глибокої нації.

Важливо, що феномен мінхви не обмежується лише академічним чи музейним середовищем. Його активно підтримують молоді художники, дизайнери та дослідники, які прагнуть зберегти спадщину, не перетворюючи її на застиглий символ минулого. Вони влітають мотиви мінхви у вуличне мистецтво, цифрову ілюстрацію, NFT-графіку, екодизайн, показуючи, що національна традиція може бути не лише предметом ностальгії, а й джерелом натхнення для нових форм естетичного мислення.

З огляду на це, мінхва у XXI ст. постає як своєрідний культурний міст між поколіннями, а також між Сходом і Заходом. У кожному її образі – чи то пари журавлів, що символізують довголіття, чи півонії як уособлення багатства і честі – відбивається глибинна філософія конфуціанського гуманізму, спрямована на гармонію людини з природою, суспільством і собою. І саме ця філософська складова робить мінхву не просто видом декоративного мистецтва, а носієм духовної ідентичності Кореї.

Дехтяр Даріна, студентка магістратури НАОМА, (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства О. Гомирева)
<https://orcid.org/0009-0005-6115-1368>

ЗНАЧЕННЯ ВИНОГРАДНОЇ ЛОЗИ В ГОТИЧНІЙ СКУЛЬПТУРІ ФРАНЦІЇ: ВІД БІБЛІЙНОЇ АЛЕГОРІЇ ДО РЕМІСНИЧИХ МОТИВІВ

Ключові слова: символ винограду, готична скульптура, Євхаристія, іконографія

У середньовічному мистецтві символ виноградної лози посідає одне з провідних місць, репрезентуючи складні взаємозв'язки між богословською доктриною, церковною літургією та аграрним циклом життя. Особливо актуальним є дослідження цього символу у контексті готичної скульптури французьких соборів, де він з'являється не лише як біблійна алюзія, а як структурний та ідеологічний елемент архітектури. Мета роботи полягає у виявленні смислових рівнів функціонування виноградної лози в готичній скульптурі Франції, зокрема її зв'язку з календарною циклічністю, євхаристійною символікою, топографією храму та теологією простору. Декоративний рослинний мотив набуває сакрального значення через архітектурне розміщення, а також через поєднання з іншими кодами – зодіакальними, сезонними, євангельськими.

У Середньовіччі християнство мало великий вплив на суспільство, що знайшло відображення в мистецтві. Спочатку це було в романському мистецтві, а потім у готичному. Верхня частина капітелей романських церков часто зображує сцени збору винограду або виноградники, так само як і вітражі, зокрема в соборі Шартра. Тим не менш, скульптура несла відмінну функцію. Сюжети вітражів зазвичай знаходилися поза візуальною доступністю, тому нарративну роль виконувала саме скульптура, яка була своєрідною «Біблією на камінні».

На перший погляд виноградна лоза, яка зустрічається на капітелях та інших об'єктах собору, може здатися суто декоративним елементом. Але в готичній скульптурі цей символ є не лише іконографічним кодом, але просторово-пластичним засобом вираження богословських ідей. Його вживання в структурі храму може вказувати на вісь єднання Старого й Нового Завітів та матеріалізацію теології через ремісничу мову. Окрім того, виноградна лоза виступає як символ Євхаристії та може слугувати нагадуванням про жертву Ісуса Христа.

Символіка винограду функціонує не лише на алегорично богословському рівні, а й на космологічно-календарному, даючи змогу зрозуміти

поняття просторовості людини Середньовіччя. Так, наприклад, у порталах соборів Парижа та Ам'єна розташовані асоціативні пари зодіакальних символів та пов'язаних з ними видів сезонної роботи. Під знаком Овна та Терезів фігурують такі види роботи, як обрізання та пресування винограду. В цьому випадку зображення фізичної праці має на меті передачу ідеї циклічності життя та кінцевість земного існування.

Водночас, візуальна риторика сезонних робіт не замикається на темі праці як трудового обов'язку. Вона відкриває шлях до тлумачення людського існування як духовного циклу – від народження до жертви, від жертви до причастя. Тому виноград, що обрізається навесні, а восени перетворюється на вино, – є переображенням Христа, який приходить у світ, «дозріває» через страждання й віддається у вигляді Крові на спасіння світу. У цьому сенсі готична скульптура трансформує аграрний образ у богословську формулу.

При цьому важливо не лише те, що саме зображено, але й де саме воно розташоване. У структурі готичного собору, який мислиться як космологічна модель світу, кожен скульптурний фрагмент займає своє сакральне марковане місце. Розміщення виноградних мотивів у порталах, капітелях або огорожах несе не просто естетичну чи дидактичну функцію, а формує візуальний маршрут спасіння – від входу до престолу, від образу праці до Таїнства.

Дмитренко Наталія, доктор філософії (PhD), доцент кафедри образотворчого мистецтва, заступник декана з науково-педагогічної та соціально-гуманітарної роботи Факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-1223-8935>

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ САСАНІДСЬКОГО ІРАНУ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ ЗОЛОТАРСТВІ IV–VII СТОЛІТЬ

Ключові слова: образотворче мистецтво, ювелірне мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, традиція, стиль, синтез мистецтв, античність, Візантія, близький Схід.

Художня культура Візантії IV–VII ст. розвивалася у тісному діалозі зі Східними цивілізаціями, серед яких провідне місце посідав Сасанідський Іран. Саме в золотарстві цей культурний синтез проявився найвиразніше, відбиваючи складні процеси запозичення, трансформації декоративних і технологічних традицій. Ювеліри близького Сходу виробили високі стандарти роботи з дорогоцінними металами – тиснення, лиття, чеканки, інкрустацію камінням, що у Візантії набули сакралізованого змісту, нового художнього звучання та технічного вдосконалення, у поєднанні з пізніми традиціями античності.

Весільні пояси та натільні ланцюги, створені в майстернях Константинополя, демонструють адаптацію іранських композиційних схем – симетрії, ритмічного повторення з акцентом на центральний медальйон. У декорі простежуються типові сасанідські мотиви: розетки, стилізовані пагони, геометричні орнаменти. Ці образи візантійські майстри наповнюють новим іконографічним сенсом: хрести, зображення Христа між подружжям, написи «μόνοια» (грец. «єдність») перетворюють язичницькі знаки на елементи християнського обряду шлюбу.

Порівняння шлюбних поясів із колекцій Дамбартон Окс, Лувру та приватних збірок із натільними ланцюгами з Асьютського й Хоксенського скарбів засвідчує спорідненість формотворчих принципів і технічної майстерності. Візантійське золотарство переймає від Сасанідського Ірану не лише художню стилістику, але й концепцію прикраси як сакрального об'єкта, що поєднує матеріальне й духовне, побутове й ритуальне. Пояс у візантійському обряді символізує союз, благословення, гармонію, продовжуючи давньоіранську традицію поєднання краси, сили й охоронного значення прикраси.

Аналіз художньої стилістики весільних поясів і натільних ланцюгів Візантійської імперії свідчить про складний процес становлення ювелірних традицій, у якому переплелися античні основи та виразні сасанідські

впливи. Порівняльне вивчення матеріалу виявило глибокі відповідності між декоративно-пластичними мотивами античного мистецтва та орнаментальними принципами Сасанідського Ірану, де весільні пояси та натільні ланцюги постають не лише елементами церемоніального костюму, але й носіями глибоких естетичних і символічних смислів, які відображають синтез античної традиції з художньо-декоративною культурою Близького Сходу у межах візантійської спадщини.

Конгакова Дар'я, кандидат філологічних наук (PhD), постдокторант Факультета мистецтв Університету Гельсінкі (Фінляндія)

МІЖ ІСТОРІЄЮ І ОБРАЗОМ: УКРАЇНСЬКЕ КНИГОВИДАННЯ ТА ФІНСЬКЕ ГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ГЕЛЬСІНКІ 1940-Х РОКІВ

Ключові слова: українсько-фінські культурні зв'язки, експресіонізм, національний романтизм у фінському мистецтві, книжкова ілюстрація, графіка, Ууно Ескола, мистецькі стратегії, період Другої світової війни.

Серед найяскравіших прикладів українсько-фінського культурного діалогу часів Другої світової війни можна назвати публікацію книги віршів одного з найвідоміших фінських поетів, здійснену в Гельсінкі українським істориком. Богдан Кентржинський (1919-1969) народився в м.Рівне (тоді у складі Польщі), навчався в університетах Варшави, Франкфурта-на-Майні, Осло й Берліна, де зблизився з членами ОУН. У 1941 році він був направлений до Фінляндії, оселився в столиці та, окрім роботи по допомозі українським військовополоненим, розвинув широкую дипломатичну діяльність. Історик за фахом, Кентржинський у Гельсінкі, серед іншого, читав публічні лекції про Україну, заснував Українське інформаційне бюро для Фінляндії і Скандинавії (УІФС), а також видавництво Kent. Саме в ньому у 1943 році вийшла друком книжка віршів найбільшого фінського модерніста Ейно Лейно «Фінські балади» в перекладі на німецьку мову, який зробили Ганс-Ервін фон Гаузен та Грета Оталампі (Eino Leino. *Finnische Balladen (Helkalieder)*. Helsinki: KENT, 1943). Фінська германістка Г.Оталампі на той час була дружиною Кентржинського, а в його київському архіві збереглися чернетки перекладів деяких рядків віршів Е.Лейно, написані рукою пана Богдана. Це дає привід вважати, що роль Кентржинського у цьому виданні насправді була більшою, ніж роль редактора та публікатора-видавця. Для написання післямови до книги Кентржинському вдалося залучити відомого літературознавця Оллі Нуррто, автора найновішої на той час біографії Е.Лейно.

Вже у 1948 році відомий вчений-славист Юрій Шевельов у своєму есеї «Над Озером. Баварія» згадує цю книгу, відзначивши «чудові гравюри», що ними вона була проілюстрована. Автором гравюр був Ууно Ескола (1889-1958) – відомий художник, театральний режисер і кіноактор. Він входив до знаменитої групи «Листопад» (*Maagaskuun ryhmä*), що об'єднала фінських художників-експресіоністів. Ці митці надихалися мистецтвом кубізму, віддавали перевагу темним, земляним тонам палітри й велику роль у своїх творах відводили національній тематиці. Ескола, який виріс під впливом батька-фенномана (представника фінського національ-

ного руху), засвоїв любов до національного романтизму (фінська версія ар нуво) й особливо цікавився Калевалою (фінський національний епос). Виконані під час Другої світової війни, його графічні ілюстрації до балад Е.Лейно не тільки відображають епічний пафос ілюстрованих віршів, а й стають відбитками ідеї «фінськості» – національного характеру народу, що виборює право на власну державу, мову і культуру, а нині знову зіткнувся з екзистенційною загрозою. Так постає поєднання образотворчої мови фінської графіки та українського нарративу в умовах боротьби за свою країну під час великої війни.

Левченко Ілля, аспірант історичного факультету, Київський національний університет імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

ДИНАМІКА ЧИ ЕВОЛЮЦІЯ? ДЕКІЛЬКА ПОРАД ЧАРЛЬЗА ДАРВІНА АБІ ВАРБУРГУ, ФЕДОРУ ШМІТУ ТА ІНШИМ

Ключові слова: Чарльз Дарвін (1809–1882); Абі Варбург (1866–1929); Федір Шміт (1877–1937); вираження; динаміка образу; мімікрія; жест.

Звичне визначення культури і мистецтва передбачає розрізнення між природним і створеним людиною. Водночас найдавніші образи свідчать про іншу логіку. Образ не лише створюється, але й віднаходиться, коли природна форма стає підставою для мінімального втручання. У цьому сенсі історія образу розгортається між даним і зробленим і не зводиться до лінійної моделі розвитку.

Еволюційна теорія Чарльза Дарвіна стала однією з рамок осмислення цієї проблеми. Чим старшим ставав Дарвін, тим більше його захоплювала концепція еволюції як гігантського театру образів. У праці про вираження емоцій (“The Expression of the Emotions in Man and Animals”, 1872), він підкреслює значення спостереження за дітьми і психічнохворими як носіями інтенсивного і неконтрольованого вираження. Водночас мистецтво постає для нього обмеженим матеріалом, оскільки вимога краси послаблює силу емоційного скорочення.

Це обмеження стає відправною точкою для Абі Варбурга. Його заувага про книгу, яка йому допомагає, фіксує не запозичення, а зміну оптики. Історична психологія людського вираження у Варбурга стосується не м’язової реакції, а образу, в якому вираження вже опосередковане культурою. Саме тут виникає питання про суб’єкт вираження і про можливість приписувати психічний досвід не лише індивіду, але й історичним формам. Відповіддю стає увага до жесту як символічної форми, що не зводиться до мімікрії.

Той самий перехід визначає і підхід Федора Шміта. Його інтерес до дитячого малюнка, примітивного мистецтва і візантійської стилізації пов’язаний із поняттям первісної образної свідомості. Йдеться про дооптичні форми сприйняття, де образ ще не відокремлений від дії, а ритм і орнамент виступають початковими структурами. У цьому полі жест постає як форма, що вже виходить за межі тілесної реакції, але ще не редукується до академічної репрезентації. Показово, що серед своїх учителів Шміт називає Дарвіна.

Зближення Варбурга і Шміта зазвичай пояснюють інтелектуальними впливами. Проте їхня близькість постає з одного проблемного поля, від-

критого Дарвіном. Його аналіз вираження, прив'язаний до тіла і водночас обмежений ним, створює умови для переходу до образу як автономної форми. Ідеться не про еволюцію підходів, а про їхню динаміку, де біологічне і символічне співіснують у взаємонапрузі.

Мостовий Савва, доктор мистецтв (PhD), викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА
<https://orcid.org/0000-0002-7083-6255>

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ХІМІКАТУ «ТРИЛОН Б» НА ПРИКЛАДІ РЕСТАВРАЦІЇ БАГНЕТІВ АВСТРО-УГОРСЬКОЇ ПІХОТИ ЧАСІВ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВІЙНИ

Ключові слова: реставрація, консервація, археологічний метал, чорний метал, Трилон Б, динатрієва сіль ЕДТА, Перша світова війна.

Реставраційній практиці застосування хімічних методів має свою специфіку через складність контролю під час видалення брудових та корозійних нашарувань. На ступінь дії хімічного розчину впливає концентрація, час дії і температура. Також важливим є оптимальний вибір способу застосування реагенту: локальне нанесення, накладання компресу або занурення. Вищезазначені фактори безпосередньо впливають на стан збереженості пам'ятки, зокрема, неоптимальне застосування хімічного методу може становити ризик пошкодження патини та повторного висадження металу. Проте, хімічні методи можуть бути використані для перетворення небезпечних сполук для збереження пам'яток з металу. Залежно від характеру дії того чи іншого хімікату, можна успішно видалити, пасивувати, стабілізувати корозійні нашарування або висолювати археологічні предмети.

До колекції Національного музею історії України у Другій світовій війні (Музей війни) надійшов комплекс археологічних предметів часів Першої світової війни, серед яких, зокрема, два багнети у піхвах, що вірогідно належали солдатам австро-угорської армії. Багнети міцно прикипіли до сталевих піхов через корозію, проте, в умовах реставраційної майстерні, після застосування спеціалізованого мастила «WD-40» багнети вдалось відокремити. Видалення корозійних нашарувань з поверхні австро-угорських багнетів та їх піхов проводилось водним 10% розчином Трилону Б (динатрієва сіль етилендіамінтетраоцтової кислоти або 2Na EDTA). Особливість дії Трилону Б полягає в тому, що даний реагент перетворює нерозчинні солі металів зокрема гідроксиди заліза на розчинні, і в такий спосіб сприяє їх видаленню. Винятковою рисою реакції Трилону Б є те, що даний хімікат реагує виключно з окисненим металом не пошкоджуючи неокиснений метал. З роботи професора Канберрського університету в Австралії, члена ради міжнародного центру вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей (ICCROM) Коліна Пірсона відомо, що динатрієва сіль ЕДТА має кислотний рН (приблизно 4,5), натомість рН

тетранатрієвої солі ЕДТА складає приблизно 11 (і відповідно є лужним), проте даний хімікат виділяють в окрему групу секвестуючих агентів або комплексоутворювачів за вищеописаним характером дії.

В результаті комбінованого очищення поверхні одного з багнетів на поверхні леза біля гарди було виявлено клеймо, а на гарді серійний номер. Виявлені позначки допомогли науковим співробітникам музею докладніше атрибуувати пам'ятку. Перевірка у камері Розенберга встановила, що предмети є стабільними. Після консервації та виготовлення ложементів австро-угорські багнети часів Першої світової війни експоновано в Музеї війни.

Рижова Олександра, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА,

Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА

ФРІДА ХАНСЕН І ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НОРВЕЗЬКОГО ТКАЦТВА

Ключові слова: рух «Мистецтв та ремесл», Норвегія, модерн, ткацтво, текстиль, гобелен.

Рух «Мистецтв та ремесл» мав не лише естетичний, а й культурно-національний вимір. Митці шукали натхнення в місцевих народних ремеслах, завдяки чому зберігалися та осмислювалися традиції нації. У цьому процесі визначальну роль відіграли жінки, які стали творцями національних стилів та засновниками ремісничих фондаций, як осередків національних відроджень у європейських країнах.

Відома норвезька художниця Фріда Хансен (1855-1931) вважала, що традиційні гобелени з їхніми візерунками та кольоровими поєднаннями повинні стати основою формування національного стилю. Вона навчилася стародавній техніці ткацтва на вертикальному верстаті, переймала від місцевих майстринь досвід фарбування пряжі рослинними барвниками та заснувала першу ткацьку майстерню в Норвегії, яка мала власну фарбувальню на натуральних барвниках.

Ф. Хансен активно брала участь у зусиллях з поширення знань про текстиль і плетіння гобеленів, водночас будуючи власну кар'єру художниці. Текстильні традиції лягли в основу її творчості, що відображало широкий інтерес до ідіом народного мистецтва, який домінував у норвезькій суспільній думці. У той же час своїми роботами вона поєднала норвезьку традицію з мотивами, кольорами та візерунками, які були модними в міжнародному мистецькому середовищі того часу.

Перебуваючи закордоном, Ф. Хансен познайомилася із символізмом і модерном в образотворчому та декоративному мистецтві. Повернувшись додому, вона виготовила кілька великих килимів із типовим для того періоду образом жінки («Русалки, які освітлюють місяць», «Танець Саломеї», «Танець бабки»). Вона стала яскравою представницею стилю модерн у Норвегії.

Найвідомішим гобеленом є «Чумацький шлях», який приніс Ф. Хансен міжнародне визнання, зокрема золоту медаль на Всесвітній виставці в Парижі в 1900 р. Художниця використала інноваційну для того часу техніку «прозорого плетіння», яку вона запатентувала. Це створило ефект легкості та прозорості фігур, що «пливуть» на тлі нічного неба. Композиція

має біблійний сюжет. На ній зображені ангелоподібні фігури, які розгортають завісу із зірок по нічному небу. У нижній частині гобелена є напис на івриті: «На третій день Бог створив зірки небесні».

Гобелен «На південь» зосереджений на темі скандинавської міфології. Він демонструє майстерність художниці у поєднанні складних візерунків із областями чітких, яскравих кольорів, що було характерним для норвезьких гобеленів. На килимі зображені рудоволосі дівчата, які плывуть на лебедях. Кожна лебедина шия не одного кольору, а кількох схожих відтінків слонової кістки. Через капелюшки видно або воду, або тіло іншого лебеда, що демонструє особливості «прозорого плетіння».

Окрім занять власним мистецтвом, для Ф. Хансен було важливо створювати робочі місця для жінок, посприяти початку професійного життя.

Ф. Хансен вважається провідною норвезькою художницею свого часу, яка відродила традиційне норвезьке ткацтво та адаптувала його до тодішніх мистецьких тенденцій, а її текстильні проекти визнані одними з найкращих у європейському мистецтві.

Романенко Надія, студентка магістратури НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Т. Тимченко)

ВПЛИВ МОРФОЛОГІЧНИХ ОЗНАК ДЕРЕВИНИ НА ПРОЦЕСИ РЕСТАВРАЦІЇ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ

Ключові слова: консервація, реставраційна етика, оптична мікроскопія, деревознавство, поліхромна скульптура.

У процесах консервації та реставрації дерев'яної поліхромної скульптури все більш необхідним стає дослідження деревини, зокрема, для уточнення атрибуції, (відомості про породу й походження деревини, умови створення та побутування об'єкту). Інша мета дослідника – визначення характеристики матеріалів та техніки виконання, для того щоб обґрунтувати план заходів й підібрати відповідні методики. Тому правильна ідентифікація деревини є основоположною для консервації та реставрації дерев'яної поліхромної скульптури. Коли виконання доповнень втрачених елементів деревини має бути виконане саме з дерева, а не, скажімо, реверсивною епоксидною шпаклівкою, реставратор орієнтується на відомості про оригінал. За будь-яких умов варто запобігати випадкам, коли реставратор робить дорізок з твердої породи (скажімо, дуб), в той час як деревина – з м'якої (наприклад – липа). Навіть, здавалося б, «подібні» породи можуть по-різному реагувати на вологість: приблизна усадка бука становить $R/T=2,2$, а от жовтої берези $R/T=1,3$ (де R/T – різниця між радіальною та тангенціальною усадкою). Реставраційні доповнення втрачених частин з відповідних порід дерева, в ідеальних випадках – такої ж давнини, що й оригінал, реагуватимуть на зовнішні чинники передбачувано. Такий підхід до консервації наближає виконавця до еталону мінімального втручання, запобігає пошкодженням, коробленню, деструкції та ін.

Відомості про породу дерева, його вік та стан інформують про ідеальні умови зберігання та профілактику від біодеградації приміром, серед твердих порід найвищий відсоток ураження комахами-ксилофагами у липи, а грибками – у ясеня. Дослідивши деревину, реставратор може ухвалити чи відхилити рішення про обробку схильної до біодеградації пам'ятки запобіжними розчинами, як і загалом вирішити, які реактиви підібрати.

Процес ідентифікації деревини зазвичай включає візуальне розпізнавання анатомічних особливостей, унікальних для певного виду або групи видів. Хоча більш точні методи (скажімо, піролізна газова хроматографічна мас-спектрометрія, клінічна рентгенівська томографія, рентгенівська мікротомографія, спектрометрія поглинання ультрафіолету видимого діа-

пазону) також враховують фізичні властивості, як-от: колір, запах, питома вага, відносна твердість або реакція на хімічні реагенти. Однак головна діагностична ознака деревини – клітинна структура.

Оптична мікроскопія дає змогу визначити породу дерева, дізнатися про вміст смол, олій, мінералів, пористість та ін. За допомогою мікроскопічного збільшення зразків, взятих вздовж поперечних, радіальних і тангенціальних площин, орієнтуючись на напрямок волокон, річні кільця і промені, можна максимально детально дослідити деревину пам'ятки. Відпрацювавши вміння правильно брати зразки, необхідно порівняти їх з еталонними зразками. При оцінюванні анатомічних особливостей невідомої деревини з метою ідентифікації рекомендується використовувати макро- та мікрофотографії, письмові описи та задокументовані зразки деревини.

Таким чином, морфологічні ознаки деревини, що визначають її породу, вік і стан, безпосередньо впливають на процеси консервації та реставрації пам'яток дерев'яної поліхромної скульптури.

Школьна Ольга, доктор мистецтвознавства, професор, професор Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0009-0002-7245-6010

АФГАНСЬКІ ВІЙСЬКОВІ КИЛИМИ ЯК ЯВИЩЕ ПРОТЕСТУ У МИСТЕЦТВІ

Ключові слова: афганські військові килими (патріотичні, переможні, сувенірні), Афганістан, Пакистан, 1979–2021 рр.

Однією з нагальних проблем сучасного Сходу є ситуація в Афганістані, де після оголошення виведення американських військ Д. Байденом від 13 квітня до 11 вересня 2021 року, у серпні 2021 р. до влади прийшли таліби.

Складні політичні і соціокультурні умови існування від кінця ХХ й на початку ХХІ ст. породили специфічне явище мистецтва цієї країни – так звані афганські військові килими. На килимарських виробках Афганістану, а також окремих територій сусіднього Пакистану від кінця 1970-х по 2021 рр. зображувались нетрадиційні для цього виду мистецтва окреслених земель мотиви. Проте, таким творам, доля яких у загальному виробництві нині становить близько 1%, досі в Україні не приділялася увага, хоча багато в чому вони споріднені з агітаційним мистецтвом, плакатом та є візіями, близькими сучасному мурал- і стріт-арту.

Так, під час введення радянських військ та окупації ними 1979–1989 рр., й упродовж американської присутності 2001–2021 рр. після терористичної атаки на нью-йоркські башти-близнюки, замість традиційних для мусульманських країн геометричних, геометризаних і рослинних візерунків без фігуративу, почали зображати військові символи, атрибутику, техніку, зброя.

Зокрема, автомати Калашнікова (АК-47), танки, військових у амуніції; каравани тварин (насамперед, верблюдів) із людьми у повній бойовій готовності посеред пустельних краєвидів, американські башти-близнюки, гранати та дрони.

На сьогодні дослідники виділяють три основні типи афганських військових килимів: патріотичні, переможні та сувенірні.

Зрозуміло, що для першого типу притаманні заклики до єднання, аби захистити рідну землю, скриті імпульси до джихаду та релігійні символи, що пов'язані з такбіром й наявні як невід'ємна складова частина у прапорах таких держав, як Ірак, Іран, проєкті нового прапору Афганістану та у бунтівній провінції Пакистану Вазиристан, контрольованої талібами.

Для другого – підкреслення сили військових, що мусять бути нездоланними і непереможними. З-поміж них зустрічаються й такі, де зображе-

ні афганські військові з технікою, котрі убивають радянських військових. Для третього – твори, котрі цінуються у колах колекціонерів і туристів, а також зображення атак на нью-йоркські башти-близнюки. Всі означені групи виробів виконуються за традиційною технікою виконання з вовни.

Як не дивно, але давнє килимарське мистецтво Афганістану і Пакистану, котре вже в епоху бароко для України стало одним з еталонних у сенсі культури орнаментування безворсових килимів Полтавщини, земель Гетьманського краю, на сучасному етапі розвитку в окресленому сегменті теж не позбавлене естетичних принад і високої якості творів, що мають на означених теренах вікові традиції виготовлення.

Саме тому подібні вироби почали збирати провідні музею світу. Зокрема, Британський музей. Тим більше, що підписи на таких творах спеціально для іноземців виконувалися англійською мовою.

Висновки. Отже, афганські військові килими – виняткове явище, що розвинулося, як мистецтво симулякру (зображення того, чого не має існувати) та спротиву, близьке агітаційному мистецтву, мистецтву плакату й стріт- і мурал-арту, упродовж 1979–2021 рр. на теренах Афганістану й окремих провінцій Пакистану, де населення втягнуте у військові події су-судів.

Афганський військовий килим поділяється на три основні підтипи – патріотичні, переможні та сувенірні вироби. Технологія виконання таких творів базується на вікових традиціях – з овечої шерсті на фабриках або надомно.

Однак, замість геометричних, геометризованих чи рослинних мотивів без введення фігуративу, що притаманне загалом ісламському мистецтву, на них зображаються радянські автомати Калашнікова, гранати, пістолети, танки, машини, гвинтокрили, літаки, прапори, атака на нью-йоркські башти-близнюки, знесені смертниками 11 вересня 2001 р., дрони, мапи Афганістану з розміщенням в окремих областях перелічених символів, печерний комплекс Тора-Бора, де американські військові 2001 безуспішно розшукували Усаму бен Ладена.

Шпанко Ольга, науковий співробітник Національного художнього музею України, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА О. Гомирева)
<https://orcid.org/0000-0001-8217-1150>

КОМПОЗИЦІЯ ТА АТРИБУЦІЯ СКУЛЬПТУРИ МАТЮРЕНА МОРО «ДАФНІС І ХЛОЯ» З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Ключові слова: НХМУ, Матюрен Моро, Дафніс і Хлоя, атрибуція, мармурова скульптура, французька скульптура XIX ст., аналіз композиції.

У 2024 р. до колекції НХМУ надійшов твір, зазначений в акті на передачу на постійне зберігання як «Скульптура автора Матюрена Моро «Закохані», кін. XIX ст., Франція. Мармур. Н – 84 см», який був уточнений і переатрибутований.

Скульптурна група з двох фігур – жіночої у довгому пеплосі та з вінком зі стрічками й квітами та чоловічої у безрукавому короткому хітоні, плащі та у вінку з листя площа чи винограду – зображує закохану пару, що крокує.

Юнак, усміхаючись, дивиться на дівчину, приобіймає її, інтимним жестом ледве торкаючись пальцями правої руки її правого плеча, тоді як лівою рукою тримає дівчину за зап'ястя перед собою. Дівчина натомість притуляється до юнака, її голова сором'язливо схилена вниз, у складках вбрання правою рукою вона притримує перед собою оберемок квітів. Обидві фігури зображені босоніж на рельєфній поверхні з кущем на круглому плінті.

Персонажі роблять крок вперед (він правою ногою, вона лівою), що вносить динаміку та рівновагу в досить монолітну силуетну, майже симетричну, композицію, утворену заокругленою лінією плаща юнака з одного боку та аналогічною формою задрапійованого стегна дівчини з іншого. Цей прийом розвитку в просторі гармонійно поєднує перехід між фронтальним і тричвертним ракурсами огляду твору. Це також підкреслюють перехресні діагоналі, утворені лініями драпувань і позами кінцівок.

Римська статуя «Купідон і Психея» II ст. н. е. з Художнього музею Сан-Антоніо (США), яка у XIX ст. була у приватній колекції, композиційно дещо нагадує твір М. Моро, однак немає доказів того, що автор надихався нею.

На сайтах музеїв, аукціонів, антикварних галерей є чимало мармурових і бронзових повторів і/або копій твору М. Моро, а також варіацій його композиції. Зустрічаються різні назви («Дафніс і Хлоя», «Аркадійські ко-

ханці», «Закохані», «Весна») і датування (1872, 1889, 1880-ті, 1900-ті). Назви зазначено на плінті деяких творів – «Дафніс і Хлоя» та «Весна». Назву скульптури НХМУ змінено на «Дафніс і Хлоя», спираючись на атрибуцію Музею д'Орсе та на підписані твори М. Моро з аналогічною назвою.

Дафніс і Хлоя – персонажі однойменного давньогрецького «пасторального» роману Лонга, написаного близько II ст. Окрім вінків (вінки з фіалок (III; 12, 20, 22) та плюща (III; 11) зокрема згадані у літературному творі), флоральних мотивів і античного одягу, у персонажів скульптури немає конкретних атрибутів. Інша назва скульптури, «Весна», також може бути пов'язаною з сюжетом роману. Зважаючи на те, що сюжет про Дафніса і Хлою був популярним у XVIII–XIX ст., а у доробку М. Моро є роботи на пасторально-пастушу тематику («Діти та вівця», «Друзі»), скульптура може зображувати цих персонажів.

Межі датування розширено до останньої третини XIX ст. – початку XX ст., періоду активної роботи М. Моро, у тому числі над композицією цього твору та йому подібних робіт. Також доповнено інформацію про матеріал і техніку виконання та уточнено розмір скульптури.

Оскільки існують різні варіанти твору, скульптура, ймовірно, може бути авторським повтором, копією. Також твір може частково або повністю бути виконаним кимось із учнів М. Моро, зокрема його племінниками Луї-Огюстом чи Франсуа Моро, до чого часом вдавалися скульптори, що тримали майстерню. Разом із цим підпис свідчить на користь авторства М. Моро: «Mathurin Moreau Sculp».

Yudenko Oleksandr, Associate Professor, Acting Head of Language Training Department, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine, PhD Student at the National Academy of Fine Arts and Architecture, (Thesis Supervisor - Yuliya Romanenkova, Professor, Doctor of Art History) <https://orcid.org/0000-0002-0309-1548>

LIMINALITY IN THE PAINTINGS OF EDWARD HOPPER

Keywords: Edward Hopper; liminal space; urban landscape; composition; light; colour.

The liminality of Edward Hopper's paintings remains one of the least explored issues in contemporary art studies. Scholars have predominantly focused on the motif of solitude as a recurring theme in his works, although, as Alain de Botton noted, Hopper "created a new genre of art that places figures and objects in a kind of liminal space." Liminality is defined as "a transitive, ambivalent zone, betwixt and between," often evoked by hyperrealistic locations – deserted areas and lifeless buildings capable of producing a sense of anxiety, and tension.

The aim of this research is to examine the artistic embodiment of liminality in Hopper's work at the levels of composition, and color. Liminality is most clearly revealed in his urban landscapes – either entirely deserted or inhabited by a single isolated figure – and in the unique genre introduced by the artist, the "portrait of a house."

In paintings such as Dawn in Pennsylvania (1942), Approaching a City (1946), Manhattan Bridge Loop (1928), and Early Sunday Morning (1930), the feeling of liminality arises from the emptiness of the depicted spaces, the cold tones, the blind windows, and the lifeless interiors deprived of light. Windows and doorways without handles become symbols of both solitude and liminality, connoting alienation and metaphysical stillness.

Liminality manifests even more distinctly in Hopper's "portraits" of houses. The blind-eyed windows of Rooms for Tourists (1945) and House by the Railroad (1925) evoke supernatural emptiness and tension. In the first painting, these sensations are enhanced by the combination of artificial yellow with cool shades of green. In the second, alienating, cool tones also predominate; the sunlight illuminating the façades does not penetrate within.

In works depicting solitary figures in public interiors liminality is achieved through a combination of compositional and coloristic techniques: the sharp contrast between the brightly lit interior and the empty, dark space outside, the excessive artificial illumination of the interiors, evoke a sense of alienation despite the presence of numerous figures – as in Nighthawks (1942) or New York Movie (1939), where yellow light collides with dark red, green, and

violet shades. Often, a sense of liminality is created by the arrangement of the characters against a backdrop of potentially engulfing blackness (Automat, 1926).

Among Hopper's compositional devices, the geometrization of space – often in a trapezoidal form with lines converging but never meeting – produces a sense of psychological enclosure (Nighthawks, Dawn in Pennsylvania, Rooms by the Sea (1951), Sun in an Empty Room (1963), Stairway (1949), Stairway at 48 rue de Lille (1906). The frequent “denial of horizon,” when architectural lines extend beyond the frame, enhances the effect of otherworldliness and spatial ambiguity, reinforcing the liminal condition between reality and transcendence.

СЕКЦІЯ 4. ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

Модератори: *Кашшай Олена, в.о. проректора з наукової, творчої та іноваційної роботи, кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА; Лісова Наталія, доктор філософії (PhD), відділ інформації, комунікації та профорієнтації НАОМА*

Rumak A., Uniwersytet Rzeszowski, Poland
<https://orcid.org/0000-0003-2718-0323>

MEASURING AESTHETIC EXPERIENCE. NEW DIRECTIONS IN NEUROAESTHETICS

Key words: aesthetic experience, neurobiology, neurons, vision, fMRI

The neural mechanisms underlying „aesthetic behaviors”: experiences, creations, preferences, choices. Neuroaesthetics focuses on a certain way of experiencing objects when people adopt an aesthetic basis. The term was introduced into literature at the end of the 20th century by Semir Zeki. Neuroimaging techniques already allowed for the experimental testing of hypotheses in controlled situations involving healthy individuals, and correlated the appreciation and enjoyment of music, painting, and architecture with the activity of neurons in specific areas of the brain.

Another scientist, Vilaynaur Subramaniam Ramachandran, illustrated how artists throughout the centuries have invented techniques and used resources that attract the attention of viewers, arouse their interest, and appeal to them, engaging specific neural processes associated with reward and stimulation. To this end, he identified several principles of image creation, among which the principle charmingly named „aha!” seems to affect the reward center in a special way.

Ramachandran uses the Indian term “rasa,” which can be translated as “the very essence.” However, “rasa” does not mean the same thing as the concept of essence in the Western sense. “Rasa” refers rather to the overall feeling that someone has when perceiving a work of art. So it probably includes things that would be ignored or overlooked in the Western understanding of perceiving essence.

Several artists may sketch the same object, sketching the same essential features, but using different means. So although the essence is the same, the overall flavor or feel of the parts (“rasa”) will be different.

Ramachandran emphasized that when quantifying aesthetic judgments, galvanic skin reactions should also be measured in order to limit the subjective element (qualitative perception).

Contemporary neuroaesthetics will move towards undertaking a variety of studies.

Among the most recent ones, we can mention those whose authors focused on how aspects of visual behavior, including viewing distance in gallery conditions and eye movement measurements, such as the number of fixations, total fixation duration, and average fixation duration, depend on the physical characteristics of artworks, including image size and statistical properties such as Fourier amplitude spectrum, fractal dimension, and entropy. A direct comparison of museum and screen presentation conditions revealed a strong interaction between presentation conditions and the influence of painting style and related physical characteristics of artworks. Quantitative methods will supersede qualitative methods, although the latter will not remain without influence on the context.

Бондаренко Тарас, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА (науковий керівник: доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва В. Пітеніна)

“ПОРТРЕТ-ХРОНІКА” ЯК ОСОБЛИВИЙ РІЗНОВИД ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: портрет, візуальний образ, хроніка, біографія, сучасне мистецтво, жанрова система, новітні медіа.

У сучасному культурному просторі спостерігається активне переосмислення традиційних мистецьких жанрів. Це стосується і мистецтва портрету, який максималь но віддзеркалює епоху через зображення людини. В епоху новітніх медіа зростає потреба у формах, здатних не лише фіксувати зовнішність, а й передавати історичний, психологічний та культурний контекст особистості.

В літературі присутній жанр романа-хроніки як один з різновидів роману, якому притаманне викладення подій в часовій послідовності. Найчастіше в центрі такого роману життя однієї людини або родини, роду. Принциповим є хронологічна послідовність викладення подій, які розкривають характер особистостей. Частково запозичуючи термінологію, можливим є оновлення жанру портрету через концепцію портрету-хроніки. Портрет-хроніка розглядається як поєднання візуального образу та біографічного наративу, що ж невід’ємною складовою мистецького проєкту. Такий тип портрету не лише репрезентує зовнішність, а й відтворює життєвий шлях людини у формі послідовних візуальних епізодів.

У межах сучасної художньої практики портрет-хроніка може існувати як серія полотен, об’єднаних єдиною концепцією, або як інтерактивна композиція, що синтезує традиційні та цифрові засоби виразності. Портрет-хроніка може стати інструментом візуального вивчення особистостей культури, освіти, історії, а також платформою для розвитку інтеграції класичного живопису з новітніми технологіями.

Вергелес Галина, аспірантка кафедри графічних мистецтв, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о.зав. кафедри графічних мистецтв Н. Сергеева)
<https://orcid.org/0009-0005-8276-311X>

ЗАПОЗИЧЕННЯ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ КОЗАКА)

Ключові слова: ілюстрація, традиція, запозичення

У сучасному мистецтві оригінальність часто народжується через глибокий діалог з доробком інших художників та виступає невід'ємною складовою у навчальному процесі чи підготовчому етапі до розробки твору. У популярній серед креативного класу на сьогодні книзі Рубіна Р. «Творчий акт: спосіб буття» зазначається: «Мистецтво — це циркуляція енергії й ідей. Те, що робить їх новими, — це те, що вони поєднуються порізнному щоразу, коли повертаються. Не існує двох однакових хмар». Цей принцип став основою роботи, метою якої було створення сучасного візуального образу козака-воїна в ілюстрації. Точкою входу була гіпотеза, що такий образ має ґрунтуватися не лише на етнографічних джерелах, але й на свідомому художньому діалозі з класичними ілюстраціями, що у свою чергу допомагає звернути увагу на варіативність художнього мислення, проаналізувати досвід колег та вивчити процес конструювання візуальних образів пасивним методом (споглядаючи та аналізуючи). Про натхнення роботами декількох авторів та одночасний пошук власних концепцій, ідей також пишуть у своїй роботі дослідниці креативного цитування та плагіату Каленюк О. і Панфілова О. У межах дослідження пропонуємо розглянути твори згаданих митців як базові орієнтири для створення сучасного образу козака.

Одними з перших прикладів до аналізу можуть стати гравюри Первальського В. У його зображеннях присутні драматичний настрій, казковість, графічний відбір форм та характерна геометризація персонажів. Роботи митця мають внутрішню ритміку, усі елементи композиції пов'язані між собою. Наступним варто згадати ілюстроване Якутовичем Г. видання «Козак Голота» Пригари М. 1966 року — твір графічного мистецтва, у якому поєднується реалізм та декоративність, елементи тяжіють до монументальності, статичності, проте внутрішня ритміка ліній додає зображенню життя. Для дослідження також слід розглянути графічні роботи Нарбута Г., особливо звернути увагу на художнє трактування одягу. Як результат можна отримати зображення, що зчитується, як сучасний твір, має більшість впізнаваних атрибутів

героя та власний почерк. Важливо уточнити: ключова відмінність від плагіату полягає в аналізі цих прикладів з метою створення власних висловлювань, а не копіюванні.

Результат показує, що візуальний досвід, заснований на вивченні та аналізі творчого доробку інших митців не є перешкодою для оригінальності. Замість того, щоб вести до наслідування, він слугує потужним каталізатором власного художнього мислення. Як це демонструє приклад створення образу козака, аналіз різних джерел дозволяє усвідомити варіативність форм та стилів, а також виділяти ключові атрибути образу, що роблять його впізнаваним у культурному контексті. Критичне осмислення творів дає змогу створювати оригінальні поєднання — свідомо запозичувати, переосмислювати та цитувати окремі елементи, інтегруючи їх у власну стилістику. Запозичення та переосмислення візуальних елементів також функціонує як механізм колективної пам'яті в ілюстрації, гарним прикладом діалогу поколінь в межах професії. Воно формує своєрідний ланцюг еволюції образу, що фіксує соціальні та культурні трансформації, створюючи цінний матеріал для майбутніх досліджень.

Grekov Oleksandr, MA student in Theory and History of Arts at NAFAA, Kyiv, Ukraine (academic mentor: Doctor of Art History, Professor Y. Romanenkova) <https://orcid.org/0009-0006-8320-3824>

UKRAINIAN ART UNDER FULL-SCALE WAR: BETWEEN HUMANIST IDEALS AND NATIONAL RESISTANCE

Keywords: wartime art, critique of pacifism, art ethics, visual culture, narratives of resistance

Ukrainian art, amid full-scale war, confronts a severe dilemma: whether to preserve humanist ideals or fully subordinate artistic practice to the imperatives of national resistance. Art works, such as those by Nikita Kadan, which appeal to universalist pacifism, embody a dangerous ambivalence. Their claim to a «supra-conflict» position, where suffering is seemingly equivalent on both sides, is not merely an artistic misstep but a political betrayal. In a situation where every cultural product is a weapon in the information war, Russian aggression, which includes war crimes and the systematic erasure of Ukrainian identity, demands from art not reflection, but firm positioning.

An artist's attempt to «understand both sides» objectively contributes to the normalization of aggression. Kadan's works, devoid of specific historical grounding, risk interpretation as calls for unconditional reconciliation no longer pacifism, but complicity with Russian propaganda interested in absolving the aggressor of responsibility.

Ukrainian cultural community has established strict ethical criteria in which any attempt to humanize the enemy or any move toward a «symmetrical» portrayal of the conflict is deemed moral treason. Authentic anti-war sentiment is achievable only through unconditional solidarity with victims and demands for justice. Without this, aesthetic experimentation may be considered as a participation in cultural genocide.

Therefore, artists truly seeking peace must act from a position of strength, not compromise. Art must become part of the arsenal, not literally, but as an instrument for shaping a new, uncompromising discourse that leaves no room for false equality between assailant and victim. Only thus can culture fulfill its true mission of serving as both a shield and a sword in the struggle for truth.

This does not imply abandoning artistic complexity, on the contrary, Ukrainian art demonstrates extraordinary creative power, discovering new forms to express pain, rage, and the will to victory. Yet, this power is rooted in a clear understanding that in a war of annihilation, there is no neutral ground, and every artist must choose its side. Consequently, pacifist attempts to rise above the conflict appear not just naive but dangerous.

When the enemy weaponizes culture, artist response must be even more resolute and principled. Ukrainian art has proven its ability to transform this challenge into a new quality. The art of victory, which refuses easy paths and is unafraid to be categorical in its judgments. The debate on pacifism is ultimately a matter of moral choice. Ukraine has chosen resistance, truth, and justice so its artists are morally obliged to stay in avantgarde of the battle for independence.

Завершинський Валерій, аспірант кафедри теорії і історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент В. Чечик)
<https://orcid.org/0000-0003-4672-5851>

КОНЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ ГАЛЕРЕЇ В УКРАЇНІ: КУРАТОРСЬКІ ПІДХОДИ ТА МЕТОДИ РЕГЛАМЕНТАЦІЇ.

Ключові слова: куратор, сучасне мистецтво, образотворче мистецтво, кураторські стратегії, експозиція, артпростір, сучасна галерея.

Напрямки розвитку та статус сучасної галереї викликають багато суперечок, що лише підтверджує актуальність цієї проблеми. Однак, якщо спростити це питання до «що таке «сучасна» галерея?», ми можемо простежити низку важливих тенденцій для аналізу сучасного образотворчого мистецтва України. Центральними тезами в цьому аналізі є дві ключові ідеї: по-перше, яка змістовна концептуальна «глибина» художнього простору галереї, і по-друге, чи пов'язані ці простори виключно із фізичними образами самої галереї.

Не зважаючи на активну цифровізацію сучасного мистецтва у світі, галерея лишається головною виставковою одиницею – певним «модулем експозиційного буття», як це ще у середині «нульових» років визначила Луїза Дж. Равеллі. Представлення практично будь-якого образотворчого контексту так чи інакше пов'язане із унікальністю фізичної дії митця, яка обґрунтовує авторську точку зору на світ та визначає кордони мистецької репрезентації.

Станом на 2015 р. в Україні працювало приблизно півтори сотні галерей і практично усі вони функціонували на інституційному рівні, спираючись на можливості просторів, особливості архітектурної складової, присутність у тому чи іншому спектрі міського соціокультурного ландшафту.

У протилежному полюсі, найбільш усталеною точкою зору є оцінка сучасних виставкових просторів не як фізично реалізованого місця, а як «соціально-гуманітарного та мистецького процесу», який є унікальним у своїй якості актуалізації художніх феноменів. Іншими словами, сучасна галерея використовує фізичні художні простори, проте не є замкненою у стінах або локаціях.

Цей підхід є більш гнучким щодо сучасного світу технологій та відбиває ті вагомні зміни, які тривають у сучасному мистецтві. Наприклад, таку точку зору використовує відома куратора та галериста Т.Миронова, яка розглядає концептуальне поле художніх просторів України як завдання формування «легітимного соціокультурного ландшафту». Для неї це є не

лише констатацією сутності процесів трансформації художніх просторів, але й важливим методом уникнення радянського розподілу на «офіційне» та «неофіційне» мистецтво. З її точки зору, в сучасній еволюції художнього простору концепції сучасної галереї можна представити як взаємодію двох типів арт-просторів: візуалізаційних та комунікативних. І якщо перший спрямований на вироблення методик «консолідації творчих особистостей, які цікавляться або займаються певним визначеним видом мистецтва», то другий є класним провокатором креативності. Візуальна складова у виставковій концепції природним чином уніфікує мистецькі простори, не дає можливості позбутися розмови про види та жанри мистецтва, задає дискусійні контексти для відмінності або типологічної тождності авторського образотворення. На думку Т.Миронової, вона має значення, так як «поєднує традиційні форми інституалізації мистецтва з інтерактивними: виставки, семінари, майстер-класи». Натомість формати спільного місця комунікації (галерея як місце перетину мистецької активності) є майданчиком консолідації ідей, але це часто не призводить до результату, пов'язаного саме з мистецькими задачами (перетворює художню комунікацію на «просто комунікацію»). Проте в обох випадках, нерегульованість та вільний характер спілкування все одно породжує та активують існуючі арт-ринкові взаємодії.

О.Оленіна ще більше розмиває поняття «простір галереї», акцентуючи на унікальній ролі галериста у процесі «формування будь-якого нового руху й створення на нього попиту». На її думку, це завдання, яке практично не має соціальних альтернатив, закладене у природі експозиційно-виставкової діяльності галереї. Проте у світлі цієї особливості художній простір сучасної галереї стає лише одним з інструментів «створення мистецтва» і може бути використаний для досить потужних трансформацій: і фізичних (зміна галереї у інтер'єрному або технічному аспектах), і концептуальних (формування мистецької ідеї, пошук альтернативних поглядів на художню образність).

Також зазначена особливість є одним із факторів синергії виставкових функцій художнього музею та галереї. Формально ці два види сучасного інституційного ландшафту мистецтва виконують різні функції, а тому відрізняються за особливостями експонування образотворчого мистецтва, маючи власні цілі та суспільні ролі. Подібне поєднання соціальних ролей куратора, які виражаються через умовні «музейну» та «художню» лінії розвитку кураторських практики, посилює увагу до проблематики художнього простору.

Таким чином, наведені вище твердження дають підставу звернути окрему увагу на концепції художнього простору інституту сучасної галереї в Україні. На наш погляд, аналіз кураторських підходів та методології виставково-експозиційної діяльності за останні десятиліття дозволяє ви-

значити три основні тенденції: 1) галерея є засобом (інструментом) для проявлення та визначення художнього статусу мистецтва; 2) галерея є художнім простором, який конкретизує кураторські практики, окреслює виставковий інструментарій; 3) галерея є своєрідним колективним художнім твором, вона невід’ємна від концептуального змісту виставки та від художника. Усі наведені вище тенденції яскраво виражені у сучасній галерейній діяльності в Україні та віддзеркалюють різноманіття концептуальних напрямків розвитку художнього простору.

Каранюк Денис, аспірант кафедри архітектурних конструкцій, НАОМА (науковий керівник: кандидат архітектури, доцент кафедри архітектурних конструкцій НАОМА К. Комаров)
<https://orcid.org/0009-0001-9900-0072>

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ТА СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЛЯХ

Ключові слова: синтез мистецтв, штучний інтелект, генеративний дизайн, медіафасад, архітектурна композиція.

Синтез мистецтв у громадських будівлях традиційно передбачає інтеграцію архітектури, декоративних елементів та художніх засобів у єдину просторову систему. Сучасні будівлі, що використовують складні фасадні оболонки, медіаповерхні та цифрові елементи, потребують нових підходів до поєднання архітектури й мистецтва. Традиційні методи не забезпечують узгодженості художнього змісту з геометрією та масштабом будівлі, що формує потребу у використанні штучного інтелекту як інструмента керованої інтеграції. В умовах розвитку цифрових технологій зростає важливість створення середовищ, у яких художній контент є не додатковим компонентом, а органічною частиною архітектурної структури.

У сучасних дослідженнях розкривається потенціал дифузійних моделей, які здатні створювати варіативні художні композиції та адаптувати їх до архітектурних поверхонь. Методи контрольованої генерації дають змогу коригувати художній образ відповідно до геометричних обмежень фасаду, враховуючи ритм панелей, прорізів і пропорцій будівлі. Технології просторового моделювання забезпечують точну візуалізацію у реальному масштабі та дозволяють перевіряти читабельність художніх рішень з різних точок огляду, що надзвичайно важливо у громадських просторах. Паралельно з цим розширюється практика інтеграції цифрових медіа у фасадні системи, коли художній контент взаємодіє з пластикією та матеріальністю будівлі.

Використання штучного інтелекту дозволяє поєднати художню виразність із архітектурною логікою та формувати композиції, що відповідають масштабно-просторовим характеристикам об’єкта. Генеративні моделі створюють візуальні патерни, узгоджені з матеріальністю та морфологією будівлі, а керовані алгоритми забезпечують коректне розміщення акцентів з урахуванням конструктивних обмежень. Просторове моделювання дає можливість оцінити результат у реальному контексті – у русі, на різних дистанціях та під різними кутами – що гарантує відповідність художнього рішення умовам експлуатації та пішохідному сприйняттю.

Таким чином, штучний інтелект формує новий формат синтезу мистецтв у громадських будівлях, де художній контент стає невід'ємним елементом архітектурного рішення. Він забезпечує точність, варіативність і адаптивність композицій, дозволяючи створювати середовища з високим рівнем мистецько-просторової узгодженості. У перспективі такі підходи сприятимуть формуванню якісно нових громадських просторів, що поєднують технологічність, художність та архітектурну цілісність.

Каткова Т. Г., студентка магістратури, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: доктор мистецтвознавства, член-кор. НАМУ, професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ Л. Соколюк) <https://orcid.org/0000-0002-0762-8138>

КІНЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОЕЗІЯ РУХУ

Ключові слова: кінетичне мистецтво, кінетизм, інтерактивність.

З кінця XIX ст. художники по-різному реагували на науково-технічний прогрес: експресіоністи відкидали його, а конструктивісти використовували досягнення техніки для створення нових форм. У 1950-х роках, у період наукового процвітання, митці на кшталт Вазарелі прагнули надати сучасній цивілізації естетичну структуру, засновану на гармонії кольорів і форм. Так виникла нова естетика, де простір перетворився на середовище енергійного обміну, а рух і світло стали основою художнього вислову — кінетичне мистецтво.

Кінетичне мистецтво поєднує науку й естетику, використовуючи рух, світло та технології для створення інтерактивних вражень. Глядач стає активним учасником твору, що реагує на звук, світло чи дотик, створюючи унікальний досвід спілкування з мистецтвом.

Піонером наряду став швейцарець Жан Тінгелі, який поєднав конструктивізм, неодада та сюрреалізм. Його механічні скульптури висміювали технологічну цивілізацію, виявляючи філософію руху як єдину стабільну реальність. Машини Тінгелі, що шуміли, руйнувалися чи взаємодіяли з публікою, перетворювали мистецтво на подію. Серед найвідоміших робіт — «Посвячення Нью-Йорку» (1960) і фонтан Стравінського (1983, спільно з Нікі де Сен-Фалль).

Важливим попередником кінетизму був Олександр Колдер, творець «мобілів» — збалансованих конструкцій, які рухаються під впливом вітру. Його монументальні роботи, зокрема червона скульптура *La Grande Vitesse* у Мічигані, наповнюють архітектурний простір динамікою та відчуттям гармонії.

Американець Джордж Рікі створював вишукані металеві конструкції, настільки чутливі, що навіть легкий вітер спричиняв плавні рухи. Він поєднав естетику і точність інженерії, розглядаючи рух як самодостатню поезію.

Хесус Рафаель Сото з Венесуели використовував металеві стрижні й нитки, що реагували на повітря і рух глядача, створюючи ефект «візуального коливання». Його просторові інсталяції перетворювали споглядання на фізичний досвід.

Бельгієць Поль Бюрі розробив концепцію «збільшеного часу»: повільні, майже непомітні рухи його скульптур підкреслюють вічність і спонукають до медитації.

Кінетичне мистецтво, що виникло у 1920–1930-х роках, продовжує розвиватися й нині. Сучасні митці поєднують механіку з цифровими технологіями — сенсорами, штучним інтелектом, віртуальною та доповненою реальністю. Завдяки цьому кінетизм залишається простором, де рух, технологія й емоція об'єднуються в живу поезію простору.

Керб Данііл, аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв, НАОМА (науковий керівник: доктор архітектури, професор кафедри ТІАСМ НАОМА В. Чернявський)

МЕТРИКИ СЕНСУ: ЯК ВИМІРЯТИ ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ВІДНОВЛЕННЯ ПАЦІЄНТА

Ключові слова: змішані методи дослідження; реалістична евалюація; баєсівські моделі; етика даних.

Сучасні мистецькі інтервенції в реабілітаційних центрах потребують доказового підходу до оцінювання впливу: від настрою й болю до якості життя, функціональної спроможності та соціальної включеності. Оптимальною є змішана стратегія: кількісні показники (госпітальна шкала тривоги і депресії (HADS), опитувальник з депресії (PHQ-9), шкали болю та функції, , пацієнт-репортовані результати лікування і досвід взаємодії з медичною системою (PROMs і PREMs)) поєднуються з якісним «ядром» — напівструктурованими інтерв'ю, спостереженням, щоденниками, art-based research. Таке поєднання дозволяє охопити «м'які величини» — надію, агентність, згуртованість — і перевести їх у керовані рішення. Аналітика має виходити за межі «середніх»: важливі розмір ефекту, довірчі інтервали, мінімально клінічно важлива різниця, індивідуальні траєкторії. Для малих вибірок і нерівномірних даних доцільні баєсівські моделі - статистичні моделі, які дозволяють оновлювати припущення або оцінки (апріорні знання) про певні параметри чи події на основі нових даних, використовуючи теорему Баєса для створення моделей невизначеності; секвенційні та адаптивні дизайни дають змогу гнучко коригувати програму в реальному часі. Реалістична евалюація (процес оцінювання чи аналізу чогось з метою визначення його цінності) «контекст–механізм–наслідок» пояснює, чому й для кого спрацьовують конкретні формати: групові практики, VR-експозиції, перформативні сесії, мобільні мікровиставки. Етичний контур — невід'ємний: інформована згода, конфіденційність і деідентифікація, обмеження доступу до чутливих історій, заборона експлуатації наративів заради «контенту». Менеджмент впровадження (процес організації, планування, контролю та координації дій, спрямованих на ефективне впровадження нового проєкту або змін у ньому) має відстежувати вірність протоколам (фіделіті), досягненість, дозування та витрати для підрахунку кошт-ефективності й соціальної віддачі (SROI). В українському контексті повномасштабної війни пріоритет — зниження тривоги, поліпшення сну, відновлення сенсу спільної дії; тут критичні партнерства мультидисциплінарних команд (арт-менеджери, терапевти, клінічні психологи, фізичні терапевти) і локальна адаптація інтервенцій. Запропо-

нована рамка не «вимірює красу», а створює прозорий контур прийняття рішень для дизайну, масштабування та інституціоналізації мистецьких програм у реабілітаційних просторах.

Таким чином, мистецькі програми в реабілітації варто оцінювати як керовані системи змін: не накопичувати індикатори заради звіту, а будувати доказові цикли «дані - інтерпретація - рішення». Релевантність забезпечують чітко окреслені аудиторії, прозорі критерії успіху і регулярний перегляд протоколів за участі пацієнтів та команди. Перевага надається показникам, що справді впливають на подальші кроки (персональні плани відновлення, корекція навантажень, вибір форматів взаємодії), а не лише на формальну відповідність.

Лапушен Костянтин, аспірант кафедри графічних мистецтв, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Н. Сергеева)

ВІЙНА ЯК ФОРМУЮЧИЙ ЧИННИК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: війна; експеримент; мистецтво; травма; пам'ять; форма.

Війна у XX–XXI століттях є потужним каталізатором художніх інновацій. У часи катастроф митці відмовляються від традиційних форм, шукаючи мову, здатну передати досвід, який виходить за межі звичного сприйняття. Як наголошував Адорно, «після катастрофи мистецтво не може залишатися просто гарним». Війна змінює структуру образу, перетворюючи його на знак травми й фрагментації.

Метою є показати війну не лише як історичну подію, а як чинник, що формує експериментальне мистецтво. У моменти катастрофи мистецтво стає актом виживання й способом відновлення цілісності світу. Дослідження аналізує, як митці — від авангардистів XX століття до сучасних українців — перетворюють досвід війни на джерело нових форм.

Після Першої світової війни досвід руйнування породив дадаїзм — рух, що змінив логіку хаосом і іронією. Рауль Гаусман, Ганна Гьох і Джордж Гросс використовували колаж як реакцію на безглуздість війни. Фостер зазначав, що «зона між травмою і репрезентацією породжує нову естетику модерності». Сюрреалісти — Бретон, Магріт, Тангі — відкрили підсвідоме як простір подолання травми. Абстрактні експресіоністи — Горкі, Стилл, Рейнхардт — створили мову емоційного жесту, у якій процес став актом звільнення. Грінберг писав, що авангард «шукає чисту форму, у якій досвід виражається без наративу». У другій половині XX століття експеримент матеріалізується в асамбляжах Швіттера (Merzbau) та акціях Бойса, де мистецтво стає актом рефлексії над травмою. Вірільйо бачив у війні «оптику, що змінює небо бачення».

У сучасному українському мистецтві війна 2022 року стала каталізатором нових практик. Жанна Кадирова у Palyanytsia (2022) перетворює уламки мармуру на символ стійкості; Антон Логов у An Angel That Steps Over an Explosion (2023) поєднує живопис із фактурою руйнування; Олексій Сай у I'm Fine (2022) створює метафору виснаження. Як зазначає Artsy (2023), українські художники «працюють між документом і поезією, перетворюючи досвід війни на форму співчуття».

Війна формує нову естетику експериментального мистецтва, у якій експеримент є не бунтом, а способом культурного самозбереження. Від дадаїзму до сучасних інсталяцій — це шлях пошуку нової мови, де пам'ять і стійкість перетворюються на художню форму.

Леонець Ярослав, здобувач наукового ступеня доктора мистецтва, НАОМА (науковий консультант: кандидат філософських наук, доцент кафедри ТІМ НАОМА І. Солярська-Комарчук)

ВТРАТА ЯК КУЛЬТУРНО-ХУДОЖНЯ КАТЕГОРІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ключові слова: втрата, сучасне мистецтво, пам'ять, Нікіта Кадан, Алевтина Кахідзе.

Проблема втрати – особистої, колективної, культурної чи навіть територіальної – сьогодні займає помітне місце в українському мистецтві. Адже за останні десятиліття ми як народ пережили безліч подій у яких зникло щось дуже важливе – дім, пам'ять, близькі люди, навіть частини країни. Сьогодні активно через мистецтво все це проговорюється, наче з середини. В переосмисленні втраченого з'являється можливість оновлення: певний пошук сенсу сприяє зародженню нової дії. Приблизно з другої половини ХХ ст. українські художники все частіше звертаються до цієї теми: спершу – через досвід війни, потім – через особисті історії, які перестояють у спільну пам'ять.

Звернення до теми втрати в мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє простежити еволюцію культурної свідомості у візуальних образах: від відновлення після Другої світової війни, через національне відродження, до переживання нових трагедій, спричинених сучасною російською агресією. Сьогодні тема втрати в українському мистецтві стає особливо болісною і має конкретне культурне, матеріальне та етичне значення. В багатьох публікаціях та спогадах, які торкаються перших місяців повномасштабного російського вторгнення в Україну, розглядаються болісні епізоди руйнування та привласнення культурної спадщини й інфраструктури, ризики насильства, втрати життя.

Яскравий приклад художнього осмислення втрати можна прослідкувати в роботі Нікіти Кадана *Victory (White Shelf 2017)*, де зображена реконструкція моделі пам'ятника Трьох революцій, до якої додано пошкоджені предмети, які були знайдені на Донбасі в обстріляних будинках. Фактична наявність і показ цих об'єктів перетворює втрату (втрату інфраструктури, утопій, життя) на експонований доказ – ніби музейний експонат травми.

Також Алевтина Кахідзе в перформативних акціях і інсталяціях працює з темою депортації дітей та втрат родинного простору. Вона бере особистий досвід Донбасу і перетворює його на універсальний сигнал втрати дому, безпеки. Таким чином особисті «замітки» про власне життя під обстрілами, про евакуацію, про дітей і переміщення висвітлює проблематику втрати.

В цілому у сучасному візуальному контексті проблема втрати набуває ширшого змісту. Йдеться про відображення втрати дому, себе, сім'ї, тіла чи Батьківщини. Останнє особливо болісно переживається після здобуття українцями незалежності, завдяки якій українство отримало змогу осмислення як національної історії в цілому, так і локальних приватних життєписів, що в обох випадках пов'язано з втрачанням. Таким чином, за часів Другої світової війни масштаб втрат українства був знівельований в межах всеохоплюючої «совецької» історії та ідеології, сучасна ж війна, незважаючи на свою жорстокість, змушує переосмислювати сенс існування українського народу, підштовхує до повернення родинних цінностей, власного коріння, змушує глибніше розглянути втрати, і не лише помітити їх, але через них віднайти власне прозріння.

Лісова Наталія, доктор філософії (PhD), відділ інформації, комунікації та профорієнтації, НАОМА
<https://orcid.org/0000-0003-2490-113X>

«ПРОСТІР ПОКОРДОННЯ»: АРХІВУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ДОСВІДУ

Ключові слова: лендарт, симпозиум, архів, історичний ландшафт, пам'ять, «Простір покордоння», Могриця.

Міжнародний симпозиум лендарту «Простір покордоння» було засновано у 1997 році у селі Могриця Сумської області. Тривалий період мистецький захід об'єднував митців із різних регіонів і країн з метою творчої взаємодії з довкіллям. Завдяки мальовничому ландшафту покордонної території крейдяного кар'єру вздовж річки Псел, мистецька спільнота була занурена у природний простір для формування нової візуальної мови українського мистецтва.

Так, серед знакових проєктів варто згадати «Крейдяний час» (2002) Петра Бевзи та Олексія Литвиненка, «Консервацію туману» (2002) Миколи Журавля, «Хрест в Тільці» (2018) організатора Ганни Гідори тощо. Ці роботи демонструють спробу фіксації часопростору історичного ландшафту – крейдяного плато біля археологічного простору скіфського та слов'янського городищ.

«Простір покордоння» виник як експериментальна лабораторія у відкритому природному просторі та став платформою для художніх практик й творчого взаємообміну митців.

Із початком повномасштабного вторгнення діяльність симпозиуму була тимчасово призупинена внаслідок воєнних дій російського агресора – с. Могриця розташоване в 5-ти км. від кордону з рф, тож доступ до локації симпозиуму наразі неможливий. Але мистецька спільнота, що формувалася протягом майже трьох десятиліть, продовжує свої художні пошуки у новому спрямуванні шляхом міждисциплінарної взаємодії з місцем та пам'яттю про нього. Зокрема, архівування 27 років мистецької діяльності організаторами симпозиуму у 2025 році було супроводжено низкою подій, що репрезентували напрацювання митців до і після повномасштабного вторгнення рф та зібрали потужну матеріальну художню базу сучасного мистецтва України.

Таким чином, колектив митців та дослідників симпозиуму «Простір покордоння» зберігає ідейну тяглість симпозиуму, який демонструє мистецьку стійкість та чинить спротив з метою формування нової культурної свідомості, заснованої на взаємоповазі людини та природи.

Мулярчук Любомир, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва, НАОМА (науковий керівник: в.о. проректора з наукової, творчої та інноваційної роботи, кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА О. Кашшай)
<https://orcid.org/0009-0007-2877-9473>

РЕФЛЕКСІЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ 3D-ХУДОЖНИКІВ

Ключові слова: 3D-графіка, війна, рефлексія, патріотичне мистецтво, українські художники, авторство, візуальна культура.

Російсько-українська війна спричинила масштабні зміни у всіх сферах українського культурного життя. Мистецтво стало не лише простором осмислення трагедії війни, але й інструментом спротиву, комунікації та консолідації суспільства. Це також прослідковується в роботі митців 3D-графіки — відносно нової художньої мови, що поєднує в собі технологічність, експресію і символічність, яка набуває швидких темпів розповсюдження. Українські 3D-художники активно реагують на виклики часу, створюючи роботи, в яких відображаються теми героїзму, втрат, надії, культурної ідентичності у світлі воєнного досвіду. Багато митців переорієнтували свою творчість із комерційних проєктів на волонтерські, благодійні та інформаційні ініціативи. Одним із важливих напрямів стала цифрова репрезентація українських військових. Так, художники Антон Рабарський, Дмитро Пожераускас і Денис Циперко створили серію робіт, присвячених бійцям полку “Азов” — символу незламності українського спротиву. Ці твори поєднують документальний реалізм, а частіше художню інтерпретацію подій, і глибоку емоційну експресію. У композиціях підкреслюється не лише фізична сила у не рівному протистоянні, а й духовна стійкість воїнів. Візуальна мова 3D-графіки дозволяє передати емоційно забарвлені образи героїзму з детальним наповненням сцен у доступному форматі. Рабарський використовує кінематографічне освітлення й палітру холодних тонів, що надає образам трагічної урочистості. Такі роботи функціонують не лише як арт-об'єкти, але і як цифрові пам'ятники сучасним героям.

Також відгуком на військові події та загальнокультурне піднесення — був стрімкий ріст професійно-просвітницької діяльності в україномовному осередку. Прикладом є благодійна серія CG-стрімів від школи “Varto School”, у якій взяли участь Сергій Мінгулін, Олександр Запісочний, Ян Шамарін, Дмитро Михайлик і Василь Паляниця. Їхньою метою було не лише навчання 3D-графіки, а й збір донатів для ЗСУ. А художник Дмитро Михайлик започаткував україномовний YouTube-канал, який став платформою для професійної спільноти 3D-художників. Його мета — де-

колонізація інформаційного простору, підтримка українських митців і їх розвиток. Михайлик свідомо формує альтернативу російськомовному контенту, поєднуючи освіту, патріотизм і цифрову культуру.

Особливу увагу привернув проєкт “I’m Fine”, реалізований художником Сергієм Дужиком та образ українки для міжнародного конкурсу цифрової моди, який створила Тата Барвицька. А унікальні геральдичні образи прослідковані у творах Віталія Григоріва де він створив низку символічних 3D-робіт: 3D-герб спецпідрозділу “Кракен”; герб для 93 ОМБр “Холодний Яр”.

Таким чином, феномен українського 3D-арту воєнного часу можна визначити як посттравматичне візуальне свідчення. Він має не лише художню, а й соціокультурну цінність — формує цифрову пам’ять нації, закарбовуючи в 3D-просторі образи опору, єдності та віри у перемогу.

Пандирєва Єлизавета, доктор філософії (Ph.D), викладачка кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5479-7700>

ГРАФІТІ НАПИСИ ЯК ФОРМА «ПОЕТИЧНОГО ТЕРОРИЗМУ» У ВІЗУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА

Ключові слова: графіті написи, райтер, «поетичний тероризм», візуальне середовище міста.

Дослідник Фабіо Ла Роса порівняв практику створення графіті написів з формою «поетичного тероризму», а райтерів, тегерів та пічадорів з естетамі, які намагаються естетизувати візуальне середовище і водночас створити елемент наративу про міське буття.

Проводячи паралель між субкультурами графіті та «естетами», можна помітити, що вони дійсно приділяють велику увагу формі, стилю та композиції у своїх написах, створюють візуальні об’єкти з власною художньою цінністю: шрифти, кольорові схеми, динаміка ліній та ін. Райтери оцінюють красу, впізнаваність і «впливовість» своїх творів у міському просторі і попри «вандальний» характер своїх дій, діють із позиції чуттєвого сприйняття світу.

Для них напис — це не просто жест протесту чи маркування території, а акт художнього перетворення простору, прагнення надати урбаністичному середовищу нових форм, ритмів і знаків. Подібно до естетів, вони шукають красу у нетрадиційному, у тому, що суспільство вважає «брудом» або «хаосом», прагнучі порушити норми сприйняття міста, його візуальну одноманітність через особистий стиль і «рукописність», виражаючи індивідуальну чуттєвість і світовідчуття.

В даному контексті термін «поетичний тероризм» використано як метафору і запозичено з концепції дослідника Хакіма Бея, який описував «roetic terrorism» як естетичну провокацію — акт, що «розриває» повсякденність і змушує людину бачити світ інакше. У цьому сенсі графіті виступає формою «естетичного удару», де райтери «порушують» звичний порядок міського середовища, акцентуючи увагу на елементі виклику, а не агресії фізичній, культурній чи естетичній. Подібно до поетів, вони створюють тексти (теги, стінописи), які мають свій ритм, стиль і емоційне забарвлення. Тероризм у цьому сенсі означає «порушення норм», тобто уявлення про те, що вулиці належать всім. Наслідуючи такий спосіб райтери намагаються змінити звичний спосіб сприйняття міста, естетизуючи його через власний наратив, що водночас має революційну і художню функцію. Вони не просто залишають слід, а «естетизують повсякденність» змінюють міське середовище через парадоксальну красу нелегальності.

Кожен тег, throw-up чи ріесе — це не просто напис, а маленька історія, голос конкретної людини у міському просторі, який передає ідентичність автора, атмосферу району, соціальні чи політичні настрої, життя у місті тощо. Таким чином, графіті стає формою нарративу, де глядач «читає» місто через сліди райтерів, які залишають свою присутність і сенс у міському середовищі.

Фабіо Ла Роса підкреслює подвійність графіті, де і наявна естетична практика, і форма культурного «втручання». Райтери не просто «псують» стіни, вони створюють мистецтво, яке говорить про місто, його мешканців, атмосферу, використовуючи стіни як «поетичний аркуш».

Санніков Євген, аспірант кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри ТІМ НАОМА О. Гомирева)
<https://orcid.org/0009-0008-9917-8461>

МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИКО-ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У 3D-ФОРМАТІ ЗА ДОПОМОГОЮ АНСАМБЛЯ НЕЙРОМЕРЕЖ: МОЖЛИВОСТІ ТА ОБМЕЖЕННЯ

Ключові слова: 3D Gaussian Splatting; доповнена реальність; генеративні моделі; 3D реконструкція; WebXR; AR.

Мета доповіді — показати, що художні просторові образи історичних персонажів можна швидко створювати та демонструвати в доповненій реальності без багатокамерних зйомок і повної фотограмметрії. Запропонований підхід спирається на ансамбль нейромереж і 3D-сплати (Gaussian Splatting) — формат, у якому об'єм задається множиною кольорових точок у просторі, що відтворюються у реальному часі на звичайних мобільних пристроях і гарнітурах. Автор бере участь у розробці прототипу доповненої реальності (AR) для Храму Посейдона (мис Суніон, Греція) й створив робочу технологічну схему саме в межах дослідницького етапу цього проекту.

Технологічна схема складається з трьох послідовних етапів. Спершу синтезується статичний портрет персонажа з фіксованими атрибутами (костюм, освітлення, ракурс), який слугує основою образу. Далі генерується короткий орбітальний відеообліт на 360°, тобто керована послідовність ракурсів, достатня для відновлення геометрії (зазвичай 48–120 кадрів). Завершальний етап — реконструкція у форматі 3D-сплатів із подальшою оптимізацією та експортом у формат .ply для інтеграції в AR-сцену (через WebXR або нативні рушії). Така послідовність знижує поріг входу, пришвидшує виробництво та дозволяє масштабувати колекції персонажів у межах хвилин, а не днів.

Разом із перевагами враховано й типові недоліки 360-обльотів: локальні нестабільності між кадрами (флуктуації форми, мерехтіння текстур на крутих кутах огляду), а також складності з волоссям, тонкими та напівпрозорими деталями. Якість помітно підвищується за рахунок чистих фонів, узгодженого світла, відсіву проблемних кадрів та, у разі потреби, додаткових проходів відеогенерації для складних зон.

Економічне порівняння демонструє масштаб переваги методу. Класичний сценарій виробництва подібної задачі — повноростове студійне сканування актора з постобробкою та індивідуальним пошиттям історичного костюма — становить близько 80 000 грн за одну сесію (бюджет про-

раховано автором тез). Натомість одна повна генерація запропонованої схеми (синтез зображення, десятисекундний відеоролик та реконструкція у програмі RealityCapture) обходиться приблизно в 220 грн (бюджет також прораховано автором тез). Різниця у два порядки відкриває можливість серійного виробництва персонажів і швидких ітерацій їхнього вигляду без істотних витрат.

Висновки: ансамбль нейромереж у поєднанні з 3D-сплатами забезпечує швидкий і технологічно доступний шлях до появи переконливих тривимірних образів історичних постатей у доповненій реальності. Попри притаманну нестабільність збо-обльотів, деякі технічні дозволяють утримувати якість на належному рівні, а економіка процесу робить масштабне впровадження в музейних та освітніх сценаріях реалістичним уже сьогодні.

Силка Євгенія, викладач кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-9582-1992>

СУЧАСНІ СТИЛЕУТВОРЮЮЧІ ТЕНДЕНЦІЇ В МИСТЕЦТВІ ВІТРАЖУ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Ключові слова: вітраж, постмодернізм, колажність, полістилізм, поліфонічність, мінімалізм, кітч.

Сучасні стилеутворюючі тенденції художнього вітража тісно взаємопов'язані з проблематикою постмодернізму, його філософськими підходами та естетичними принципами. У межах мистецтва постмодернізму художній образ стає багатозначним і варіативним, його сприйняття значною мірою непередбачуване й залежить як від контексту середовища, так і від індивідуального досвіду та свідомості глядача.

У сучасному мистецтві вітражу формотворення все частіше відзначається явищем полістилізму — поєднанням різних стилів, образних мотивів і художніх прийомів, запозичених із різноманітних епох, культур та субкультур. Взаємодія цих стилів утворює складну гармонійну структуру.

Такий стилеутворюючий аспект як поліфонічність забезпечує можливість поєднання таких видів мистецтв як: монументальне і декоративно-прикладне з елементами архітектури, дизайну й скульптури. Це породжує абсолютно нові вітражні арт-об'єкти в яких поєднуються різноманітні матеріали, технології та прийоми створення образів, що стимулюють зростаючий інтерес до цього напрямку зі сторони митців і дизайнерів.

Окрему увагу в сучасних художніх вітражах приділено проблемам гуманізму. Ця тенденція до вивчення ролі людини в дедалі складнішому світовому контексті сприяє поверненню до фігуративних форм, а також акцентуванню уваги на емоційно-емпатичних та сенсорно-чуттєвих аспектах. Образ людини набуває нової актуальності у вітражному мистецтві постмодернізму, навіть попри те, що його присутність у цій художній сфері часто має периферійний характер, залежний від змістового контексту. У цьому дискурсі виникає метафора порожнього тіла — пасивного чи відчуженого; воно може бути представлено як у натуралістичній, так і в умовній, гротескній манері, нагадуючи манекени.

Ще однією стилістичною рисою сучасних вітражів стає захоплення мінімалістичними образами, які мають різну ступінь умовності, часто переходячи в абсолютно абстрактні форми. Абстракція слугує засобом вираження універсальних формотворчих елементів і первинних основ без

чіткого символічного чи предметного значення, що виражають якісь відчуття та асоціації, створюючи енергійний та сильний простір.

Характерне для постмодернізму змішання високого мистецтва з масовим, з фольклором й народною культурою, знаходить своє відображення у вітражних творах через феномени кітч та пастишу. Масова культура, яка раніше оцінювалась як примітивна, банальна і нестандартна зараз естетизується та розглядається як оригінальне, альтернативне явище порівняно з класичною культурою.

Вітраж увійшов у сучасну художню практику через багатий діапазон форм та естетичних характеристик — від віконного вітражу до арт-об'єкта, архітектурно-декоративної домінанти, конструкцій арт-дизайну та інсталяцій.

Отже, ми бачимо, що вітражне мистецтво йде в ногу з часом. Художники активно використовують на практиці всі тенденції сучасного мистецтва.

Sorokin Borys, PhD student, National Academy of Fine Arts and Architecture, academic supervisor – V. Petrashyk, PhD in Art Studies, Associate Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture
<https://orcid.org/0009-0009-1189-0276>

OPEN GROUP AS ARCHITECTURAL INTERVENTION: RETHINKING THE EXPERIMENTAL EXHIBITION FORMAT

Keywords: contemporary art, institutional critique, contemporary Ukrainian art

The advent of contemporary Ukrainian art in the early 2000s coincided with a period of considerable institutional vacuity. This period was characterised by the stagnation of state art institutions and the absence of autonomous, non-commercial exhibition spaces. In this particular context, two key art groups came to the fore: R.E.P. and SOSka. R.E.P. created temporary, performative institutions, while SOSka created a physical, permanent gallery-laboratory that functioned as an autonomous space. The Open Group, established in August 2012 in Lviv, exhibited a novel form of interaction with the exhibition space. The notion of the Open Gallery of the Open Group was predicated on the establishment of ephemeral, frequently unanticipated, exhibition spaces that sought to encapsulate the ineffable, a certain vacuity, and to provoke contemplation on the notion of a «gallery without an artist» and an «artist without a gallery». The «Gallery on the Stretch of the Road» project was initiated as a constituent element of the «Kredents» festival. The 200-metre-long exhibition was located adjacent to the thoroughfare and was accessible to members of the public. The project «Keys to the Gallery» is also part of the larger series «Open Gallery», and illustrates the concept of self-organisation and appropriation of space. During the course of the festival in Transcarpathia, the group members discovered a derelict brick building. Upon realising that the door could be opened with their own keys, they designated this space the «Tysa Gallery». Six works were installed within the artist's improvised «white cube». The project documentation was presented in the form of a series of boxes containing photographs, a map, and a confirmation letter. The 2012 work, «Gallery on Arsenalna Square», represents a continuation of the «Open Gallery» series, while concomitantly effecting a shift in the focus of criticism from space-object to public space as an institution. The group challenges the conventional notion of exhibition space as a secluded and hallowed realm. The group's approach deviated from the conventional creation of a physical building; instead, they «outlined» the space, thereby rendering the institution of art itself invisible and dematerialised. The works of the Open

Group have been shown to emphasise the idea that art need not be separated from everyday life. The phenomenon under discussion exists and interacts with the urban environment, thereby bypassing institutional barriers.

Стадниченко Дмитро, старший викладач кафедри дизайну, здобувач наукового ступеня доктора мистецтва, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри графічних мистецтв НАОМА Н. Сергеева)
<https://orcid.org/0000-0003-2697-5263>

ШРИФТИ ПОЗА МЕЖАМИ КЛАСІВ: СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТИПОЛОГІЇ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ОЛЕГА СНАРСЬКОГО

Ключові слова: Олег Снарський, Максиміліан Вокс, шрифтова класифікація, кирилиця, мистецтво шрифту.

Сучасне переосмислення класифікації шрифтів визначається глобалізацією, технологічними змінами й культурною багатоманітністю. Класичні системи типу Vox дедалі рідше відповідають викликам багатомовних ринків, варіативних шрифтів і творчої гібридизації стилів. Традиційна схема Vox-ATypI та її похідні (DIN, British Standards, Panose) зорієнтовані переважно на латинку, закріплюють жорсткі категорії та часто ігнорують унікальні шрифтові системи інших писмен. Це стало особливо відчутно у часи стрімкого зростання кількості гарнітур і необхідності міжнародного діалогу. Механічне впорядкування за класами на основі антиквни часто виключало з типологізації гібридні, експериментальні й регіональні стилі, зокрема унікальну кириличну традицію («устав/півустав», «скоропис/в'язь», «граждаський шрифт/рутенію»).

Сьогодні нелатинські системи письма (арабська, китайська, деванагарі, хангиль, кирилиця) демонструють власні типологічні принципи, розвивають оригінальні родини і терміни, що не завжди прямо перекладаються з латинських підходів. Слепе запозичення понять («гротеск», «серіф/сансеріф») знецінює ідентичність локальних графічних культур.

Практичний досвід вчить: користувачі потребують не єдиної «правильної» класифікації, а зрозумілої мови для опису і пошуку – глосаріїв, багат шарових фільтрів, тегів. Дизайнери та дослідники працюють у гнучких, живих, системах, які дозволяють комплексно описати шрифти незалежно від їх походження.

Знаковим для української типографічної традиції є досвід Олега Снарського, графіка і художника шрифту, який з початку 1970-х років не лише адаптував принципи класифікації Vox-ATypI для кирилиці, а й доповнив систему власними класами. У його альбомах відображено автентичні українські, історичні, рекламні та декоративні шрифти, а виділена велика рубрика «Шрифти, стилізовані під писемність різних епох і народів» демонструє відкритість системи до нових впливів. Це дозволило вперше

у вітчизняній практиці поставити кирилицю не як периферію, а як рівноцінний об'єкт сучасної класифікації й стало першим прикладом адаптивного підходу в Україні.

Загальна тенденція сьогодні полягає в тому, що сучасна шрифтова спільнота відмовляється від диктату однієї універсальної класифікації на користь гнучких, відкритих систем, що тримають курс на діалог між різними культурами письма, мистецтва шрифту і експериментів сучасної типографіки.

Suhak-Snarskyi Ivan, Masters student in Theory and History of Arts at NAFAA, Kyiv, Ukraine (academic mentor: Doctor of Art History, Professor acting Head of Department of Theory and History of Arts NAFAA Y. Romanenkova)
<https://orcid.org/0009-0006-6731-5463>

GADAMER'S IDEA OF HERMENEUTIC AESTHETICS AS A BASIS FOR THE DECOMPOSITION OF THE PERCEPTION OF CONCEPTUAL ART

Keywords: hermeneutics, aesthetics, conceptual art, interpretation, fusion of horizons, viewer engagement

Hans-Georg Gadamer's hermeneutic aesthetics offers a philosophical framework that reshapes our understanding of art by shifting focus from the object to the act of interpretation. In contrast to traditional aesthetics, which often evaluates art based on form, beauty, or technical execution, Gadamer emphasizes the dialogical nature of understanding — the encounter between the viewer and the artwork. This dialogical process provides fertile ground for reinterpreting how we perceive conceptual art, which often resists visual gratification and instead foregrounds meaning, context, and intention.

At the heart of Gadamer's thought is the idea of the «fusion of horizons» («Horizontverschmelzung»), where the interpreter's historical and cultural context intersects with that of the artwork. Art is not a passive object to be consumed; it is a participant in an event of understanding. This notion is crucial when approaching conceptual art, where the visual form may be minimal or even absent, and the interpretive burden shifts significantly to the viewer.

Conceptual art, emerging in the 1960s, challenged the primacy of the aesthetic object, privileging idea over form. Works by artists such as Joseph Kosuth, Sol LeWitt, and later conceptualists like Jenny Holzer or Tino Sehgal are not designed primarily to be seen, but rather to provoke thought. The physical manifestation is often secondary to the textual, institutional, or performative contexts in which the work operates. This poses a challenge to conventional spectatorship, which Gadamer's hermeneutics helps to address.

Gadamer insists that understanding is not merely a methodological process but a mode of being. The viewer enters into a «play» (Spiel) with the work, where the artwork reveals itself only through active engagement. In this sense, the experience of art is a hermeneutic event, one that is temporal, situated, and inherently interpretive. For conceptual art, which often involves open-ended, ambiguous, or critically charged content, this interpretive openness is not a shortcoming but the very mechanism of meaning-production.

By applying Gadamer's framework, one can decompose the perception of conceptual art into key components: the linguistic dimension (since many conceptual works are textual), the contextual dependency (relying on institutional critique or socio-political commentary), and the ethical engagement of the viewer, who is not a passive recipient but a co-creator of meaning. Gadamer's insistence on the historical situatedness of understanding allows us to trace how conceptual works gain new meanings across time and context.

In conclusion, Gadamer's hermeneutic aesthetics legitimizes the viewer's active role in the interpretive process and affirms the meaningfulness of art that resists traditional forms. Conceptual art, often accused of being inaccessible or overly intellectual, gains new life when approached as a dialogue — a shared space where idea and experience converge. Hermeneutics does not dissolve the artwork into pure relativism but instead affirms the dynamic and evolving character of artistic meaning. This makes Gadamer's thought not only relevant but essential for grasping the interpretive demands and potential of conceptual art.

Тараненко Інна, студентка магістратури кафедри техніки та реставрації творів мистецтва, НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Н. Ревенок)

АНАЛІЗ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ В УМОВАХ ВОЄННОГО КОНФЛІКТУ: ПРЕВЕНТИВНА РЕСТАВРАЦІЯ І ЕВАКУАЦІЯ. ДОСВІД УКРАЇНИ

Ключові слова: живопис, превентивна реставрація, евакуація, культурна спадщина, ЮНЕСКО, Blue Shield, Україна

У статті розглянуто український досвід збереження живопису в умовах збройного конфлікту. Мета дослідження – проаналізувати впроваджені в Україні заходи превентивної реставрації та евакуації музейних колекцій під час воєнних дій. Методологія базується на аналізі нормативних документів (Гаазька конвенція 1954 р.), міжнародних протоколів ЮНЕСКО, рекомендацій ICCROM, ICOM та на практичних прикладах українських музеїв. Описано пошкодження культурних об'єктів, методи фізичного та цифрового захисту живопису, технологію пакування й транспортування. Визначено проблеми евакуації, нестачі ресурсів і кадрової підготовки. Зроблено висновок про важливість поєднання превентивної реставрації, цифрової фіксації та міжнародної співпраці. Практичне значення полягає у створенні єдиної методики дій для музейних установ під час надзвичайних ситуацій

Повномасштабна війна спричинила безпрецедентну загрозу для української культурної спадщини. За даними ЮНЕСКО до 2025 р. пошкоджено понад 500 об'єктів культури, включно з музеями та храмами. Особливо уразливим є живопис, що реагує на вібрації, коливання температури, пожежі й вологість.

Дослідження даної статті ґрунтується на аналізі офіційних звітів ЮНЕСКО, матеріалів ICOM і Blue Shield International, а також спостереженнях українських реставраційних центрів.

Правовою основою захисту є Гаазька конвенція 1954 р. та Протоколи до неї, що визначають принципи маркування та охорони культурних цінностей. В Україні впроваджено превентивну реставрацію (укріплення рам, захисні екрани, антивібраційні підкладки, герметичні контейнери), запроваджено цифрове страхування фондів за ініціативою SUCHO.

Масова евакуація стала необхідною формою порятунку: станом на 2025 р. переміщено понад 670 тис. музейних предметів. Відомі приклади – врятовані роботи Марії Приймаченко з Іванкова, а також втрати колекції Херсонського художнього музею. Руйнування собору в Одесі показало, що навіть статус об'єкта світової спадщини не гарантує безпеки без системи превентивних дій.

Отже, український досвід підтверджує, що ефективно збереження творів живопису під час війни можливе лише за умови інтеграції технічних, організаційних і цифрових заходів. Поєднання превентивної консервації та реставрації, швидкої евакуації та міжнародної підтримки створює нову модель охорони мистецьких цінностей у кризових ситуаціях.

Тарасов Артем, аспірант кафедри мультимедійного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри мультимедійного дизайну, професор М. Опалєв)

ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛІСТИЧНИХ ПАРАДИГМ ВЕБ-ДИЗАЙНУ: ВІД ФУНКЦІЇ ДО ЕСТЕТИКИ

Ключові слова: веб-дизайн, плоский дизайн, Material Design, неоморфізм, гласморфізм, естетика ін-терфейсу.

Еволюція стилістичних парадигм веб-дизайну демонструє трансформацію цифрових інтерфейсів із суто утилітарних на естетично виразні. На ранніх етапах розвитку веб-сайтів пріоритетною була їхня функціональність: забезпечення зручної навігації та доступності інформації домінувало над візуальною складовою. З часом, із розвитком веб-технологій та зростанням очікувань користувачів щодо візуальної привабливості інтерфейсу, роль естетики істотно підвищилась. Сучасний веб-дизайн поєднує зручність використання з художньою виразністю, перетворюючи цифрове середовище на простір мистецького експерименту та візуальної комунікації.

Одним з перших ключових етапів цієї еволюції став “плаский” дизайн (flat design), що утвердив мінімалістичну естетику інтерфейсів. Його вперше було застосовано в Windows Phone 7 (2010), а справжню популярність стиль здобув із виходом iOS 7 (2013) та Android 4.4 (2014). Цей стиль відмовився від наслідування реальних матеріалів і об’ємів (характерного для раннього скевоморфізму) на користь простих двовимірних форм, виразної типографіки та яскравих суцільних кольорів.

Наступним кроком став Material Design від Google, який представлено разом з виходом Android 5.0 (2014). У ньому було поєднано мінімалізм з матеріальною метафорою: інтерфейсні елементи отримали умовну “фізичність” завдяки реалістичним тіням, багатогаровості та плавним анімаціям. Це забезпечило глибину й динаміку візуальної мови, зберігаючи чистоту дизайну й високу зручність використання.

Останні роки позначилися появою експериментальних стилів, що ще більше акцентують естетику цифрового досвіду. У 2020 році серед дизайнерів з’явився новий тренд - неоморфізм (Neomorphism), який пропонує м’яку, ніби “втиснуту” в екран естетику: за допомогою делікатних тіней і світлих відблисків створюється ілюзія фізичного рельєфу елементів інтерфейсу. Проте цей стиль використовувався здебільшого в концептах інтерфейсів і не набув широкої популярності через проблеми з контрастом і доступністю.

У 2021 році, з виходом macOS Big Sur та Windows 11, набув популярності стиль гласморфізм (Glassmorphism), у якому використовуються на-

півпрозорі форми та розмиття фону, що імітують скляні панелі й додають інтерфейсу ефекту глибини. Стиль активно застосовується в екосистемах Apple, Microsoft і Google як складова сучасної візуальної мови, що поєднує емоційність із функціональною чистотою.

Ці підходи демонструють, що веб-дизайн переріс суто прикладну функцію і став середовищем для візуального експерименту, де естетика відіграє не меншу роль, ніж функціональність. Еволюція стилів засвідчує прагнення дизайнерів до гармонії між технологічною логікою та художнім баченням, що формує нову культуру цифрової візуальності та підкреслює роль мистецьких принципів у формуванні сучасної естетики інтерфейсного дизайну.

Шиман Катерина, доктор філософії (PhD), НАОМА
<https://orcid.org/0000-0002-0596-7355>

СИНГУЛЯРНИЙ ВПЛИВ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Ключові слова: сучасне мистецтво, українські митці, кінект, сингулярність, Дарина Фес, Катерина Шиман.

Завдяки активному розвитку новітніх технологій, сьогодні стає можливим глибше пізнати та досліджувати когнітивні здібності людини, у т.ч. під час творчої активності. Нині особливо активно користуються терміном технологічна сингулярність, яким позначають різке зростання швидкості науково-технічного прогресу, в основі чого лежить створення штучного інтелекту і машин, що здатні до самовідтворення, збільшення можливостей людського мозку.

Хотілось би зазначити, що у синтезоване поняття “сингулярний вплив” у рамках піднятої тематики вкладається тлумачення, яке характеризує вплив того, “що не підпорядковується загальним процесам (це можуть бути і конкретні об’єкти, і певні стани), що знаходяться в постійному русі, пошуку та становленні”. Адже терміном сингулярність (від лат. *singularis* – окремий, особливий, неймовірний) прийнято позначати: «те, що зрідка зустрічається, особливе, незвичне, дивне, парадоксальне, іноді екзотичне ..., проте має стійкі властивості й характеристики, що існує із суттєво зміненим порядком речей, явищ, очікувань і сподівань, що має шанс як перетворитися на щось позитивно інше, так і залишитися у вимушено знайденому стані».

Одним із технологічних засобів для реалізації мистецьких проєктів є безконтактний сенсорний ігровий контролер - кінект (kinect). Його використання передбачалось у мистецькому проєкті “Оаза” (лютий, 2025), який було створено сучасними українськими мисткинями Дариною Фес та Катериною Шиман у рамках мистецької лабораторії “Випадкові події” (організатор - ГО “Port of Culture”, проєкт впроваджувався спільно зі Структурою ООН Жінки в Україні, UNFPA, Фондом ООН у галузі народонаселення та за фінансування Європейського Союзу), кураторами якої стали Оксана Баршинова, Тетяна Жмурко, Катерина Тейлор, Дарина Якімова. Роботу було представлено в Національному центрі «Український Дім» з 1-16 березня 2025 р.

У мистецькому проєкті “Оаза” досліджувалась ідея “чутливого простору”, який існує на межі фізичного і уявного. Представлений купол створював відчуття прихистку, із світлом і тінями, перетворюючи середовище на сховище нематеріальних спогадів. Усередині “Оази” - аудіокінетичний

простір, який змінюється залежно від взаємодії з невидимими об'єктами. Слід зауважити, що попередні творчі роботи авторок передбачали дослідження та були пов'язані зі звуком, VR. Серед них: а) "Ехо" (К. Шиман та Д. Факш, 2019); б) "Fluence is Time times Flux" (Д. Фес та М. Лосев 2021).

Отже, технології сьогодні є не тільки інструментом, а й потужним каталізатором змін у сучасному мистецтві. Можна також зазначити, що сингулярний вплив новітніх технологій на творчість сучасних українських митців підкреслює зміщення акценту на активізацію сенсорики та перцепції людини.

Швець Тетяна, студентка магістратури НАОМА (науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о.зав. кафедри графічних мистецтв НАОМА Н. Сергєєва)

ВІДОБРАЖЕННЯ СПОРТИВНОГО МОТИВУ В СУЧАСНІЙ СТАНКОВІЙ ГРАФІЦІ

Ключові слова: спортивна тематика в мистецтві, станкова графіка, пластика людського тіла, гуманістичні цінності

Спортивна тематика у вітчизняному мистецтві традиційно виступала засобом утвердження ідеалів сили, гармонії, здоров'я та духу. Вона відображала не лише фізичну дію, а й духовні якості людини – волю, зосередженість, прагнення до досконалості. Проте у період з середини 1990-х років інтерес до цієї теми помітно зменшився. Суспільна орієнтація на індивідуалізм і комерційність, ослаблення державного замовлення та зміна культурних пріоритетів призвели до втрати спортивного мотиву як складової художнього дискурсу.

В умовах нестабільності сучасного світу та потребі в пошуках духовних орієнтирів тема спорту знову набуває актуальності, оскільки здатна відображати гуманістичні ідеали – здоров'я, силу духу, єдність і прагнення до миру. Її осмислення засобами станкової графіки відкриває нові можливості для візуалізації цінностей життєствердження та гармонії.

Представлений аналіз стосується історичних та естетичних аспектів зображення спорту в образотворчому мистецтві. Дослідниками спорт розглядається як художній феномен, що формує позитивний соціальний ідеал. Також підкреслюється роль пластики людського тіла, ритму руху й просторової композиції як основних засобів вираження візуальної енергії дії. В українському мистецтві ХХ ст. художній образ спортсмена активно розвивали: Тетяна Яблонська («Перед стартом», 1947), Віктор Рижих («Списометальниця», 1972), Галина Кириленко-Бараннікова («На тренуванні», 1982), де тема змагання поєднувалася з ідеєю внутрішньої зібраності та краси руху.

На сучасному етапі культурного розвитку суспільства актуальним стає відродження спортивного сюжету в неідеологічному контексті – як форми духовного досвіду, символу гармонії людини й природи. У межах розробленої графічної серії кваліфікаційної магістерської роботи Тетяни Швець («Синергія», 2025) обрано мотив веслування на байдарках, який виступає метафорою руху вперед, спільного зусилля та внутрішньої сили. У станковій графіці цей сюжет дозволяє досліджувати виражальні можливості лінії, контрасту, фактури й ритму для передавання динаміки, узгодженості та життєвої енергії.

Звернення до спортивної тематики у сучасній станковій графіці має важливе гуманістичне значення. Через зображення фізичної дії художник відтворює цінності духовної рівноваги, сили волі, командного духу й гармонії людини з навколишнім світом. Спортивний мотив у мистецтві сприяє утвердженню позитивного, життєствердного світогляду, а також слугує своєрідним візуальним закликком до єдності, миру й руху вперед.

ЗМІСТ

Петрашик Володимир, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА, заслужений діяч мистецтв України «ПЛАТОНІВСЬКІ ЧИТАННЯ – XIII»: ДІАЛОГ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНОСТІ В ПРОСТОРІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДУМКИ	5
Павельчук Іванна Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений художник України, завідувач кафедри Дизайну МАУП.....	
ГРОМАДСЬКА ТА НАУКОВА ДІЯЛЬНОСТІ О. К. ФЕДУРУКА (1939-2025) НА ДИСТАНЦІЇ ЧАСУ	6
Молинь Валентина, кандидат мистецтвознавства, Косівський державний інститут декоративного мистецтва	
СВІТЛІЙ ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА ОЛЕКСАНДРА ФЕДУРУКА	9
Денисюк Ольга, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА	11
СПОГАДИ ПРО ОЛЕКСАНДРА КАСЯНОВИЧА ФЕДУРУКА: ДОСВІД НАУКОВОГО НАСТАВНИЦТВА.....	11

СЕКЦІЯ 1.

Василенко Карина, Олійник Ганна АВТЕНТИЧНА КОЛОРИСТИКА ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА ПОДОЛУ: ВІД АРХІВНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДО РЕСТАВРАЦІЙНОГО РІШЕННЯ	14
Варбанець Олександра.....	
ВПЛИВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ МИКОЛИ МУРАШКА НА ХУДОЖНІ УПОДОБАННЯ КОЛЕКЦІОНЕРА ІВАНА ТЕРЕЩЕНКА.....	16
Деревська Олена БІБЛІЙНІ МОТИВИ В ГРАВЮРАХ НИКОДИМА ЗУБРИЦЬКОГО ДО “ИФІКИ ІЕРОПОЛІТИКИ” (1712)	18
Карасевич Ольга ХУДОЖНИКИ БІДЕРМАЄРУ НА ТЕРЕНАХ ІСТОРИЧНОГО КОРОЛІВСТВА ГАЛИЧИНИ І ЛОДОМЕРІЇ.....	20
Куцир Тетяна ОРНАМЕНТИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ВИШИВКИ У ЗАМАЛЬОВКАХ АМВРОСІЯ ЖДАХИ.....	22
Маркарова Кетевані ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ В СКУЛЬПТУРНІЙ ПЛАСТИЦІ І. КАВАЛЕРІДЗЕ	24
Мельничук Ілля.....	
ЗАСТОСУВАННЯ PARALOID B-72 В РЕСТАВРАЦІЇ ОЛІЙНОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ	25
Нестеренко Андрій ТЕХНІКА ТА СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ НАСТІННОГО ЖИВОПИСУ XVII–XVIII СТ. В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАКАРПАТТЯ	27
Паур Ірина	

ВИДАВНИЦТВО «РАЗСВЕТ» І КИЇВСЬКЕ МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПОЧАТКУ ХХ СТ.	29	АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ У КРАКОВІ	62
Потехін Антон (ПЕРЕ)ВІДКРИТТЯ АВТЕНТИЧНИХ РОЗПИСІВ БЛАГОВІЩЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ	31	Довгун Тетяна, Кіреєв Петро, Хорунжа Галина МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ НА ПРИКЛАДІ АТРИБУЦІЇ МАТЕРІАЛІВ ЦИФРОВОЇ КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ ІМ. Б. ВОЗНИЦЬКОГО	64
Пухнавцева Тетяна ГРАФІЧНА ФОРМА АНТИМИНСЬКОГО ЗОБРАЖЕННЯ	33	Дорохова Вікторія УКРАЇНСЬКИЙ ВОЇН У ТВОРЧОСТІ ЖИВОПИСЦЯ МАТВІЯ ВАЙСБЕРГА: ОБРАЗ, СИМВОЛІКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	66
Михайло Селівачов ГРИГОРІЙ ПАВЛУЦЬКИЙ ПРО ПОГЛЯДИ ГОГОЛЯ НА МИСТЕЦТВО (ДО СТОЛІТТЯ КОНЧИНИ КЛАСИКА КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА)	35	Дудник Ігор ЛОГОТИП ЖУРНАЛУ «УКРАЇНА» 1941-1991 РР.	68
Сьомак Оксана ЩОДО ВИЗНАЧЕННЯ ОДНІЄЇ ЗІ СТИЛІСТИЧНИХ ГРУП ГАЛИЦЬКИХ ІКОН ХVІ СТОЛІТТЯ	38	Канівець Ігор «ЗРІЗАНИЙ КУПОЛ» В РОБОТАХ ЮРІЯ ХИМИЧА: КОМПОЗИЦІЙНЕ КАДРУВАННЯ ЯК ВІДГУК НА РАДЯНСЬКУ ЦЕНЗУРУ	69
Тимченко Тетяна, Сагайдак Максим РЕСТАВРАЦІЯ ТВОРУ О.О.МУРАШКА «ПОРТРЕТ Б.В.ЄННІ» З ЗІБРАННЯ ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ НАОМА	40	Клименко Олена УКРАЇНСЬКЕ ГОНЧАРСТВО ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: РУЙНУВАННЯ ТА ЗНИЩЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОСЕРЕДКІВ	71
ПІДСЕКЦІЯ 1\2. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ	42	Коваленко Марія ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОГО НАЇВНОГО МИСТЕЦТВА: ОБРАЗНА СИСТЕМА ТА ФОРМОТВОРЧІ ПРИНЦИПИ	73
Адамська Ірина ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТІЛА В РАДЯНСЬКІЙ МЕДИЧНІЙ ПЕРІОДИЦІ УКРАЇНИ У 1920-Х РОКАХ	42	Коваленко Сергій ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ І. КАЛЮЖНОЇ	75
Антонюк Олександр МОТИВ КАМЕНЮ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ВТІЛЕНЬ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ	44	Коваль Олег ЯПОНІЗМ ОЛЬГИ ПЕТРОВОЇ: СЕМІОТИЧНА МУТАЦІЯ ТА ІДЕОГРАФІЧНЕ БАЧЕННЯ	77
Барко Людмила КОЛОРИСТИЧНІ РІШЕННЯ ЖИВОПИСУ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ О.ФІЩЕНКА	46	Kosytska Zinaida THE WORKS OF MODERN UKRAINIAN MASTERS OF PAPER-CUTTING ART PIECES IN THE EUROPEAN COUNTRIES. THE THEME OF WAR AND MOTHERLAND (2022–2025)	79
Богданова-Найденко Вікторія СЛІСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЛИСЕНКА	48	Кучерова Дарія ВЗАЄМОДІЯ ПРИРОДНОГО І ШТУЧНОГО В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОСТОРІ	81
Бондар Софія Марія БІБЛІЙНІ МОТИВИ В ГРАФІЦІ ОСИПА-РОМАНА СОРОХТЕЯ	50	Ламонова Оксана РОБОТИ АНДРІЯ ЛЕВИЦЬКОГО ДЛЯ ПРОЕКТУ «HOMAGE À TROIS» (М. БАРСЕЛОНА, ІСПАНІЯ)	83
Блохіна Наталія ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ДИТИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-Х РР.	52	Левик Анастасія КОНЦЕПЦІЯ КЛАСТЕРНОГО ТА ПОЕТАПНОГО ОСВОЄННЯ ТЕРИТОРІЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ КАМПУСІВ	85
Боримська Олена МИСТЕЦЬКИЙ РОДОВІД. СПАДКОВІСТЬ І НОВАТОРСТВО	54	Luts Serhii THE LYRIC-PHILOSOPHICAL INTERPRETATION IN THE STONE-CUTTING SCULPTURAL COMPOSITIONS OF OLEKSANDR MIROSHNYUKOV	87
Вінокур Олена ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ШЕВЧЕНКА У ГРАФІЧНІЙ МОВІ ВАСИЛЯ ЛОПАТИ	57	Манусян Астхік (Астрє) ТВОРЧИСТЬ МІНАСА АВЕТИСЯНА І ВІРМЕНСЬКО-УКРАЇНСЬКІ	
Гаврилишина Наталія БІОГРАФІЇ ХУДОЖНИКІВ У «ВЕЛИКІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ»	59		
Глухенький Ігор МАЛА ПЛАСТИКА В ІНТЕР'ЄРНОМУ ПРОСТОРІ: КОЛІР, ПАТИНА ТА ПСИХОЛОГІЯ СПРИЙНЯТТЯ	61		
Денисюк Ольга НАТАЛІЯ МІЛЯН ЯК ПЕРША УКРАЇНСЬКА СТУДЕНТКА			

ПЕРЕТИНИ У «РЕПРЕСОВАНОМУ МИСТЕЦТВІ» РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ.....	89	Федоров Тимур ТВОРЧЕ ОБ'ЄДНАННЯ «СПЛАВ» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ КРИВОГО РОГУ 1980-Х РОКІВ.....	118
Матус Анастасія УКРАЇНСЬКІ ЗІНИ ПІСЛЯ 2022-ГО РОКУ: ГРАФІЧНІ САМВИДАВИ.....	90	Хворостенко Вікторія ЕСТЕТИКА ПРОСТОРУ І СИМВОЛУ У СЦЕНОГРАФІЧНОМУ ДОРОБКУ ЛЕОНІДА БРАТЧЕНКА.....	120
Наумова Лариса ТЕОРІЯ КОМПОЗИЦІЇ КАДРУ В КІНО В УКРАЇНІ І ДОСВІД СТАНКОВИХ МИСТЕЦТВ. 1920 РОКИ.....	92	СЕКЦІЯ 2 Андрес Ганна, Тарутінова Ірина.....	
Нікітін Андрій ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ БОНДАРЕНКА.....	94	БУДИНОК ПО ВУЛ. ВЕЛИКІЙ ВАСИЛЬКІВСЬКІЙ, 21: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЦІННОСТІ ОБ'ЄКТА.....	122
Озірна Олена ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ВІТЧИЗНЯНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ 1917–1923 РР.....	96	Балан Уляна АНАЛОГОВА ПРАКТИКА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ ЦИФРОВОГО ХУДОЖНИКА.....	124
Петрашик Володимир МУЗЕЇ ТА КОЛЕКЦІЇ. ПОВЕРНЕННЯ В УКРАЇНУ ТВОРІВ ПРЕДСТАВНИКІВ ПАРИЗЬКОЇ ШКОЛИ: О. ГРИЩЕНКА, С. ГОРДИНСЬКОГО, М. АНДРІЄНКА-НЕЧИТАЙЛА ТА ІНШИХ МИТЦІВ.....	98	Біла Наталія КОРОТКОЧАСНИЙ РИСУНОК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....	126
Пилипенко Марія КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА НІКТИ ТІТОВА 2022–2025 РОКІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОТИДІЇ РОСІЙСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ.....	100	Білий Віктор ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО В АКАДЕМІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ЖИВОПИС».....	127
Піскунов Євген ТІЛЕСНІСТЬ В ТВОРЧОСТІ В. ВИРОДОВОЇ-ГОТЬЄ.....	102	Наталія Булавіна, Пилипенко Іван ДОСВІД ШКОЛИ В.ЗАРЕЦЬКОГО. ПОГЛЯД З СУЧАСНИХ ПОЗИЦІЙ.....	129
Пітеніна Валерія ДАНИЛО ДЕМУЦЬКИЙ: ВІД ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ ДО КІНЕМАТОГРАФУ.....	103	Григор'єв Сергій ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО БАЧЕННЯ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ ЖИВОПИСУ ДЛЯ ГРАФІКІВ.....	131
Соловйов Дмитро ТРАНСНАЦІОНАЛЬНА МОВА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІКТОР АРНАУТОВ МІЖ МЕКСИКОЮ, США ТА МАРІУПОЛЕМ.....	104	Кохаль Наталія ТВОРЧА АКТИВНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ.....	133
Солярська-Комарчук Ірина ДАНИЛО ДОВБОШИНСЬКИЙ: ПЕРЕЖИВАННЯ НЕПРИХОВАНОЇ ДРАМИ.....	106	Месюр Андрій ПІДМАЛЬОВОК ЯК ОСНОВА ПОБУДОВИ ТОНОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ ЖИВОПИСНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ.....	135
Соченко Марина ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.....	108	Миколайчук Антоніна ВИКОРИСТАННЯ GOOGLE DOCS У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ РЕСТАВАТОРІВ: ОРГАНІЗАЦІЯ ВЕДЕННЯ РЕСТАВАЦІЙНИХ ПАСПОРТІВ.....	137
Собкович Олеся ПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ СУБ'ЄДИНОСТІ ТА ВЛАДИ В ПОСТПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	110	Ніколаюк Тетяна ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПРИ ВИКЛАДАННІ КУРСУ «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ І КУЛЬТУРИ».....	139
Садова-Мандюк Оксана, СТІНОПИС КАПЛИЦІ У МЕРВИЧАХ.....	112	Олійник Ганна ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МАЙБУТНІХ АРХІТЕКТОРІВ ЧЕРЕЗ КОНЦЕПЦІЮ GENIUS LOCI: ДОСВІД ФАКУЛЬТЕТУ АРХІТЕКТУРИ НАОМА.....	141
Сухаренко Валерія ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ГРАФІКІВ 1920–1930-Х У СУЧАСНІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ.....	114	Решетньова Ганна КУРС «ФОНДОЗНАВСТВО» У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ.....	143
Уразбаєва Анастасія ВІДГУКИ АМЕРИКАНСЬКИХ АРТ-КРИТИКІВ НА ТВОРЧИСТЬ АБРАМА МАНЕВИЧА РАНЬОГО АМЕРИКАНСЬКОГО ПЕРІОДУ (1922–1927).....	116		

Рішняк Олег РЕСТАВРАЦІЙНА ОСВІТА І РИНОК ПРАЦІ – ПРОБЛЕМИ ТА МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ МОЛОДИХ ФАХІВЦІВ В УКРАЇНІ	145
Секержинська Олена, Хорунжа Галина РИСУНОК У ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЮРІЯ ДВОРНИКА: МЕТОДОЛОГІЯ, ЕСТЕТИКА ТА МЕТОДИКА	147
Харченко Володимир ВІД АКАДЕМІЇ ДО ГЛЯДАЧА: ДИЛЕМИ СУЧАСНОГО ХУДОЖНИКА І СПОЖИВАЧА КУЛЬТУРИ	149
Щербатюк Олена ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І ТЕАТР: СТУДЕНТСЬКИЙ КРУГЛИЙ СТІЛ В ПРОСТОРІ МУЗЕЮ	151
Яланський Андрій МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК МЕТОД ПІЗНАННЯ: НОВІ ПІДХОДИ У ПІДГОТОВЦІ ХУДОЖНИКІВ-ДОСЛІДНИКІВ	153
Chen Zhongfeng, Valentyn Velychko NAFAA GRANTS UKRAINIAN ART INSTITUTE IN CHINA OPPORTUNITY TO UNLOCK POTENTIAL OF CHINESE YOUTH AS INNOVATIVE DESIGNERS	155
Секція 3	
Альметкіна Дар'я МІНХВА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КОРЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХХІ СТОЛІТТІ	157
Дехтяр Даріна ЗНАЧЕННЯ ВИНОГРАДНОЇ ЛОЗИ В ГОТИЧНІЙ СКУЛЬПТУРІ ФРАНЦІЇ: ВІД БІБЛІЙНОЇ АЛЕГОРІЇ ДО РЕМІСНИЧИХ МОТИВІВ	159
Дмитренко Наталія ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ САСАНІДСЬКОГО ІРАНУ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ ЗОЛОТАРСТВІ IV–VII СТОЛІТЬ	161
Кондакова Дар'я МІЖ ІСТОРІЄЮ І ОБРАЗОМ: УКРАЇНСЬКЕ КНИГОВИДАННЯ ТА ФІНСЬКЕ ГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ГЕЛЬСІНКІ 1940-Х РОКІВ	163
Левченко Ілля ДИНАМІКА ЧИ ЕВОЛЮЦІЯ? ДЕКІЛЬКА ПОРАД ЧАРЛЬЗА ДАРВІНА АБІ ВАРБУРГУ, ФЕДОРУ ШМІТУ ТА ІНШИМ	165
Мостовий Савва ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ХІМІКАТУ «ТРИЛОН Б» НА ПРИКЛАДІ РЕСТАВРАЦІЇ БАГНЕТІВ АВСТРО-УГОРСЬКОЇ ПІХОТИ ЧАСІВ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВІЙНИ	167
Рижова Олександра, Денисюк Ольга ФРІДА ХАНСЕН І ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НОРВЕЗЬКОГО ТКАЦТВА	169
Романенко Надія ВПЛИВ МОРФОЛОГІЧНИХ ОЗНАК ДЕРЕВИНИ НА ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ	171

Школьна Ольга АФГАНСЬКІ ВІЙСЬКОВІ КИЛИМИ ЯК ЯВИЩЕ ПРОТЕСТУ У МИСТЕЦТВІ	173
Шпанко Ольга КОМПОЗИЦІЯ ТА АТРИБУЦІЯ СКУЛЬПТУРИ МАТЮРЕНА МОРО «ДАФНІС І ХЛОЯ» З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ	175
Yudenko Oleksandr LIMINALITY IN THE PAINTINGS OF EDWARD HOPPER	177
Секція 4	
Rumak A. MEASURING AESTHETIC EXPERIENCE. NEW DIRECTIONS IN NEUROAESTHETICS	179
Бондаренко Тарас “ПОРТРЕТ-ХРОНІКА” ЯК ОСОБЛИВИЙ РІЗНОВИД ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА	181
Вергелес Галина ЗАПОЗИЧЕННЯ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ КОЗАКА)	182
Grekov Oleksandr UKRAINIAN ART UNDER FULL-SCALE WAR: BETWEEN HUMANIST IDEALS AND NATIONAL RESISTANCE	184
Завершинський Валерій КОНЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ ГАЛЕРЕЇ В УКРАЇНІ: КУРАТОРСЬКІ ПІДХОДИ ТА МЕТОДИ РЕГЛАМЕНТАЦІЇ	186
Карандюк Денис ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ТА СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЛЯХ	189
Каткова Т. Г. КІНЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ПОЕЗІЯ РУХУ	191
Керб Даниїл МЕТРИКИ СЕНСУ: ЯК ВИМІРЯТИ ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ВІДНОВЛЕННЯ ПАЦІЄНТА	193
Лапушен Костянтин ВІЙНА ЯК ФОРМУЮЧИЙ ЧИННИК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	195
Леонєв Ярослав ВТРАТА ЯК КУЛЬТУРНО-ХУДОЖНЯ КАТЕГОРІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	196
Лісова Наталія «ПРОСТІР ПОКОРДОННЯ»: АРХІВУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ДОСВІДУ	198
Мулярчук Любомир РЕФЛЕКСІЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ 3D-ХУДОЖНИКІВ	199
Пандирева Єлизавета	

ГРАФІТІ НАПИСИ ЯК ФОРМА «ПОЕТИЧНОГО ТЕРОРИЗМУ» У ВІЗУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА.....	201
Санніков Євген	
МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИКО-ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У 3D-ФОРМАТІ ЗА ДОПОМОГОЮ АНСАМБЛЯ НЕЙРОМЕРЕЖ: МОЖЛИВОСТІ ТА ОБМЕЖЕННЯ	203
Силка Євгенія	
СУЧАСНІ СТИЛЕУТВОРЮЮЧІ ТЕНДЕНЦІЇ В МИСТЕЦТВІ ВІПРАЖУ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ	205
Sorokin Bogus	
OPEN GROUP AS ARCHITECTURAL INTERVENTION: RETHINKING THE EXPERIMENTAL EXHIBITION FORMAT.....	207
Стадниченко Дмитро	
ШРИФТИ ПОЗА МЕЖАМИ КЛАСІВ: СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТИПОЛОГІЇ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ОЛЕГА СНАРСЬКОГО	209
Suhak-Snarskyi Ivan	
GADAMER'S IDEA OF HERMENEUTIC AESTHETICS AS A BASIS FOR THE DECOMPOSITION OF THE PERCEPTION OF CONCEPTUAL ART.....	211
Тараненко Інна.....	
АНАЛІЗ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ В УМОВАХ ВОЄННОГО КОНФЛІКТУ: ПРЕВЕНТИВНА РЕСТАВРАЦІЯ І ЕВАКУАЦІЯ. ДОСВІД УКРАЇНИ.....	213
Тарасов Артем	
ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛІСТИЧНИХ ПАРАДИГМ ВЕБ-ДИЗАЙНУ: ВІД ФУНКЦІЇ ДО ЕСТЕТИКИ.....	215
Шиман Катерина	
СИНГУЛЯРНИЙ ВПЛИВ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ	217
Швець Тетяна	
ВІДОБРАЖЕННЯ СПОРТИВНОГО МОТИВУ В СУЧАСНІЙ СТАНКОВІЙ ГРАФІЦІ	219