



КАРПАТСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ДИЗАЙНУ І ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
МИСТЕЦТВА ТА РЕСТАВРАЦІЇ
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ОБЛАСНА ОРГАНІЗАЦІЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

«ЛУКАНІЧНІ ЧИТАННЯ» на пошанування 65-річного ювілею

Володимира Луканя



25 березня 2026 року, м. Івано-Франківськ

План пам'ятних заходів

13.00 Відкриття персональної виставки робіт Володимира Луканя.

14.00 Круглий стіл за участі родини Володимира Луканя, друзів, колег та студентської молоді.

Виставкова зала Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

Тематичні напрямки круглого столу.

**1. ПОСТАТЬ ВОЛОДИМИРА ЛУКАНЯ У КОНТЕКСТІ
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

**2. ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН УКРАЇНИ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ І ТЕНДЕНЦІЇ**

**3. МАЛЯРСТВО НА СКЛІ: ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ І
СУЧАСНІ ПРАКТИКИ**

«КОД ДИТЯЧОЇ ДОЛОНЬКИ: ВІД ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ІДЕЇ ДО ІНКЛЮЗИВНОЇ ГРИ»

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасними тенденціями розвитку дизайну, які передбачають його трансформацію з естетично орієнтованої діяльності у соціально відповідальну практику. Як зазначає О. Давиденко, інклюзивний дизайн сьогодні виступає важливим інструментом забезпечення рівного доступу до освітніх ресурсів для всіх категорій користувачів [1]. У цьому контексті особливої уваги потребує створення адаптованих засобів навчання для дітей з порушеннями зору.

Відомо, що у дітей із порушеннями зору провідним каналом пізнання є тактильне сприйняття. За даними К. Крутій, саме тактильні ігри сприяють формуванню базових уявлень про властивості предметів, розвитку дрібної моторики та когнітивних процесів [2]. Водночас важливим аспектом розвитку дитини є формування емоційного інтелекту, який безпосередньо впливає на її соціалізацію та здатність до комунікації.

Теоретичним підґрунтям дослідження є концепція крос-модальної пластичності, що обґрунтовує здатність мозку компенсувати втрату зору шляхом активізації інших сенсорних систем. Як зазначає L. Pring, у незрячих осіб тактильне сприйняття може частково виконувати функції зорового аналізатора, що відкриває широкі можливості для використання сенсорних методик навчання [6].

Метою дослідження є розробка та апробація інклюзивної тактильної гри «Емоційний лабіринт», спрямованої на розвиток емоційного інтелекту дітей із порушеннями зору.

У процесі дослідження було створено ігровий набір, що складається з дерев'яних циліндричних об'єктів, кожен із яких репрезентує певний емоційний стан. При розробці гри враховано принципи універсального дизайну, які, за визначенням А. Колупасової, передбачають доступність, зрозумілість та зручність використання продукту для максимально широкого кола користувачів [4].

Кожен елемент гри має унікальну тактильну фактуру та асоціативний образ: «радість» передається через м'яку поверхню, «злість» — через колючу, «спокій» — через гладку, а «сум» — через шорстку. Такий підхід узгоджується з положеннями психології сприйняття, згідно з якими сенсорні відчуття можуть виступати основою для формування емоційних асоціацій [3].

З метою забезпечення доступності всі елементи гри дубльовано шрифтом Брайля, що відповідає рекомендаціям щодо організації інклюзивного освітнього середовища, визначеним Міністерством освіти і науки України [5].

Методика використання гри включає три рівні: сенсорний, асоціативний та комунікативний. Така структура відповідає сучасним підходам до організації

інклюзивного навчання, які передбачають поступове ускладнення діяльності та інтеграцію сенсорного досвіду з когнітивними та мовленнєвими процесами [3].

Апробація гри була проведена 12 лютого 2026 року в інклюзивній групі закладу дошкільної освіти «Кобзарик». У дослідженні взяли участь 6 дітей віком 5 років. Результати спостереження засвідчили високий рівень емоційної залученості (100%) та позитивне сприйняття гри дітьми.

Аналіз результатів показав, що 85% учасників змогли правильно ідентифікувати емоції через тактильні відчуття. Це підтверджує ефективність використання сенсорних метафор у процесі навчання. Водночас було виявлено індивідуальні особливості сприйняття, що узгоджується з положенням про необхідність індивідуалізації освітнього процесу в інклюзивному середовищі [4].

Крім того, зафіксовано позитивні зміни у поведінці дітей: зниження рівня тривожності, підвищення відкритості до спілкування та активізація взаємодії з оточенням. Подібні результати підтверджують висновки дослідників про те, що інклюзивні освітні практики сприяють не лише когнітивному, а й емоційному розвитку дитини [5].

Отже, інклюзивна тактильна гра «Емоційний лабіринт» є ефективним засобом розвитку емоційного інтелекту дітей з порушеннями зору. Її використання сприяє формуванню сенсорного досвіду, розвитку комунікативних навичок та успішній соціалізації. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні функціоналу гри та її адаптації для різних вікових груп.

Список використанх джерел:

1. Давиденко О. В. Інклюзивний дизайн у сучасному освітньому просторі. *Вісник дизайну*. 2022. Вип. 18. С. 45–49.
URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=Давиденко+Інклюзивний+дизайн+освітньому+просторі>
2. Крутій К. Л. *Тактильні ігри для дітей з порушеннями зору: методичні рекомендації*. Київ: Освіта, 2021.
URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=Крутій+Тактильні+ігри+для+дітей+з+порушеннями+зору>
3. Почебут Л. Г. *Психологія інклюзивного середовища: навч. посібник*. Харків: Ранок, 2023.
URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=Почебут+Психологія+інклюзивного+середовища>
4. Колупаєва А. А. *Інклюзивна освіта: реалії та перспективи розвитку в Україні*. Київ: Педагогічна думка, 2019.
URL: <https://scholar.google.com/scholar?q=Колупаєва+Інклюзивна+освіта+реалії+та+перспективи>
5. Міністерство освіти і науки України. *Концепція розвитку інклюзивної освіти*.
URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/inklyuzivne-navchannya>

6. Pring L. *Touch and Blindness: Psychology and Neuroscience*. Psychology Press, 2006.
URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203961311/touch-blindness-linda-pring>

Ольга ДЕРКАЧОВА

WISH YOU WERE HERE, АБО Q'ART № 44.5.22
(in memoriam: Володимир Лукань)

Мабуть, справжнє мистецтво – це тоді, коли священник довго вдивляється у принесений до храму образ Трійці, а вже потім звучить молитва для його освячення (Володимир Лукань казав: «Ікона на склі – як вікно у той світ, коли святі на нас дивляться з іншого боку»). Мабуть, справжня пам'ять – це тоді, коли тебе нема, але твої слова цитують і згадують твою науку. Мабуть, справжнє життя – це тоді, коли усе, що було важливим тобі, після твоєї смерті стає ще важливішим для інших. Мабуть, справжнє розуміння втрати – це тоді, коли у виставковій залі серед численних полотен незворушно стоїш перед одним (тиобираєш чи воно тебеобирає?), знаючи автора без усіляких підписів.

Справжня здатність поціновувати потребує відстані. Шкода, що цією відстанню для митців майже завжди є смерть. Бо смерть існує, і тут, серед земного життя, треба собі якось давати із нею раду, тримаючись за мистецтво, слово, мистецтво слова, залишені майстром у спадок. Навіть не знаєш, чого світові не вистачає більше: Володимира Луканя як художника, що не боявся творити і витворяти, Володимира Луканя як мистецтвознавця, розвідки якого вражали своєю оригінальністю та незангажованістю, чи Володимира Луканя як людини, мудрої, делікатної і щедрої.

Біля мого робочого стола розташувався Q'aRT Володимира Луканя з фортецею. Начебто неприступною, але з віконечками, завдяки яким всередині, вочевидь, буде достатньо місця для світла і світу. Що ми знаємо про світ один одного? Тільки те, що нам дозволяють знати. З чим сам на сам опиняється людина у своїй фортеці? Ми ніколи не знатимемо. У фортець занадто міцні мури, а руйнувати їх – то не наша справа. З митцями, правда, дещо інакше: з нами і про них самих говорять їхні твори навіть після їхньої смерті. Знову ж таки, це дещо інші бесіди, які потребують не слів, а мовчання і уважного вдивляння, як скажімо, у згадуваний Q'aRT. Якось бачила на виставці, що Q'aRTи пробували читати телефоном. Не знаю, чи вийшло щось. Але навряд, бо ж їх треба читати не за допомогою сканерів у гаджетах, а за допомогою серця, бо митець пропонує у своїх роботах «ці пікселі вибудовувати у зрозумілі умовні композиції: як орнамент, організований сюжет, а не хаотичний абстракт. Щоб цей клятий гаджет задимів від неможливості прочитати, що там людина «напікселила», і з'їхав зі свого штучноінтелектного глузду».

Фортеця Володимира Луканя, його лицарська аскеза і вміння не спостерігати за світом, а бути у ньому, зберігаючи серце гарячим, а розум холодним. У часі війни дуже важливо, коли є хтось хто вміє власним прикладом показати, як треба бути у таких часах, не забуваючи не лише про людське, а й про творче, цінуючи неквапливу розмову без пафосу і патетики.

Pink Floyd на повторі... З ним було добре перекидатися цитатами пісень цього гурту, бо світ такий, немов із них, коли сумніваєшся у тому, що можеш відрізнити рай від пекла, небесну блакить від болю, зелене поле від холодної сталі, знаючи, що всі ми заблукані душі, які плавають в акваріумі, що рік за роком ми стаємо на ті самі граблі¹.

З Володимиром Луканем було добре і гарно говорити про Бога, слухати розповіді про іконопис на склі і розповідати про іконопис у віршах. Роздумувати про те, що от якщо дитині, яка не вміє читати, показати слово «Бог» у книжці і вона його відтворить на папері, то що це буде - мистецтво чи література? З ним було цікаво говорити про картини і книжки, при чому я здебільшого говорила про перше, а він про друге, а ще про те, як можуть доречно поєднатися ілюстрації із художніми текстами під однією обкладинкою, і тоді саме художник говорить про те, що ж хотів сказати письменник. З ним було важливо говорити про письменників-художників і про те, що от скажімо, Святослав Гординський більше художник чи поет? Емма Андіївська більше художниця чи письменниця? А Тарас Шевченко? З ним було мудро говорити про ІІІ і доводити чат GPT до сказу, вибішуючи своїми питаннями і завданнями, а також вигадувати есхатологічно-апокаліптичні проєкції (ні, не для людини, для AI).

З ним було комфортно ніколи не говорити про секрети творчого процесу, бо що би не сказав, воно усе було би неправдою, не тому що митець чи письменник бреше, а тому що вони ніколи не знають правди. І чи є ця правда? Якби її можна було озвучити, чи не почали би ми всі творити однаково? Ні, не так. Чи не перестали би ми всі творити? А тоді чи не перестали би ми бути людьми? Адже як він сам сказав в одному з інтерв'ю: «Функція мистецтва, і сучасного теж, – щоб людина залишалася людиною. Мистецтво – це і мова, і таїна, і кайф, і страждання, і бізнес, і вічність, і ефемерність, і пшик. Але без нього людина перестає бути людиною».

Pink Floyd на повторі... Під нього я любила розмальовувати Луканічну розмальовку:

Did they get you to trade
Your heroes for ghosts?
Hot ashes for trees?
Hot air for a cool breeze?
Cold comfort for change?
Did you exchange
A walk-on part in the war

¹ Приблизне цитування пісні Pink Floyd Wish You Were Here

For a lead role in a cage?²

Вона завжди про вибір. Спочатку розмальовуєш одну сторінку, ретельно дотримуючись усіх правил і настанов, а потім розповідаєш історію про те, що ж у тебе вийшло, від чого відмовляєшся на цій сторінці, а що залишаєш. І форма начебто одна, а змістове наповнення у всіх може бути різним – усе залежить від кольорів, тоді і форма змінюється, а за щораз можна розповісти абсолютно іншу історію, що залежатиме від твого настрою, болю, думок, від твого тут і тепер. Питала Луканя, що от якщо щось із розмальованого мною з його Луканічної розмальовки мені раптом захочеться повішати в рамочці на стіні, то чиє авторство треба вказувати? Казав, аби я не відволікалася і розповідала історію про те, що сховала за кольорами, бо от історія – це вже точно моє.

У фортеці на Q'ARTi № 44.5.22 є світле вікно і темні. Усе логічно і правильно: де є дихання, там світло, де пуста – там темно. Хоча, може, усе навпаки? Зрештою, чи бачили ви коли-небудь, щоб у будинку світилися всі вікна одночасно? У тих вікнах уже минуло? Чи сучасне? Чи просто вічне? Святий Августин говорив, що наші дії простягаються у двох напрямках: вони є пам'яттю стосовно того, що ми сказали, і очікуванням стосовно того, що ми маємо сказати, але наше зосередження залишається теперішнім. Тому дивімось на роботи Володимира Луканя з таким зосередженням, і нехай вони ще довго перебувають у часі теперішнім, бо як співали Pink Floyd у High Hopes, поки ми бігаємо наввипередки з часом, він забирає наші мрії...

Ірина ДМИТРІВ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОГО ІКОНОПІСУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ-НОНКОНФОРМІСТІВ

Лише наприкінці XIX поч. XX ст. представники інтелігенції почали збирати та колекціонувати народну творчість побачивши в ній ціннісний фактор мистецтва, а пізніше і вивчати ремісничі вироби сільських майстрів (кераміка, килими, вишивка, ікони та ін.) [1, с. 19]. Ключову роль в приверненні суспільної уваги до української народної культури відіграє у 1960-ті рр. Іван Гончар, як збирач народних ікон та народних старожитностей. Його колекція стає поштовхом для посилення зацікавлення до народного мистецтва України як джерела ідей та культурної самобутності, адже під впливом радянської

² Чи змусили вони тебе обміняти
Своїх героїв на привидів?
Гарячий попіл на дерева?
Порожні балачки на прохолодний вітерець?
Холодну втіху на зміни?
Чи обміняв ти
Епізодичну роль у війні
На головну роль у клітці?

кон'юктури, навіть у фонд, музеї відмовлялися брати народну ікону [1, с. 20]. Першопрохідцем по збереженню культурного надбання у повоєнні роки стає Гончар Іван Макарович, в його колекції народна ікона постає у всьому розмаїтті шкіл та напрямів [1, с. 20]. Його приватна збірка була особливо популярна для відвідування українськими шістдесятниками, митцями-нонконформістами тощо.

Це було зумовлено тим, що митці-нонконформісти часто опиралися на народну творчість, як на прояв самотності, на відмінну від норм радянського соцреалізму.

Для народних картин та народного іконопису були притаманні легкість, яка через призму архаїчної символіки, узагальненості форм та наївної експресії сягає давніх часів. Це давало приклад митцям для вибудови власних мистецьких концепцій через творче самовираження. Звернення до народної ікони, як до естетичного феномену, можна вважати у той час й певною формою спротиву радянській системі та створення зображень, що підтримували культурний пласт української духовної ідентичності. Митці-нонконформісти в кожному конкретному випадку створюють окрему власну інтерпретацію християнського персонажа. Її, в свою чергу, вирізняє реконструкція морально-поведінкових аспектів святих за допомогою сучасної художньої стилістики [2, с. 347]. «Особливості інтерпретації християнської іконографії нонконформістів існують здебільшого у творах митців з національно-патріотичного дисидентського кола», – стверджує І. Дундяк [2, с. 277]. Яскравим представником інтерпретації та трансформації народного іконопису є Георгій- Валентин Задорожний, якому відведена особлива місія – створення власної моделі інтерпретації народної ікони. Як зазначає І. Дундяк у своїй дисертації: «Задорожний, подібно до Михайла Бойчука, шукав у традиціях українського іконопису джерела національної ідеї» [2, с. 312]. У своїй творчості («Алімпій» Чучинська мадонна» та інших він поєднав іконографічну традицію з народним малярством, через самотність форми, локальну колористику та декоративність. Задорожний створює окремий напрям художнього мислення через трансформацію основ народного іконопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРРЕЛ:

1. Найдено О. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору /Інститут мистецтва, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України/ Київ. 2009. С. – 19, 20.
2. Дундяк І.М. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть: особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження. Дис. на здобуття ступеня доктора наук (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження) 26.00.01 — теорія та історія культури (мистецтвознавство). Україна/ Івано-Франківськ, 2019.С. 277, 312, 347.

**ПРОЕКТУВАННЯ ЕЛЕКТИВНОГО КУРСУ
«БІОФІЛЬНИЙ ТА АДАПТИВНИЙ ДИЗАЙН: НОВІ ПІДХОДИ ДО
ФОРМУВАННЯ ЗДОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА»**

У сучасних умовах трансформації суспільства просторове середовище перестає виконувати виключно утилітарну функцію та набуває статусу складної багаторівневої системи, що безпосередньо впливає на фізичне, психоемоційне та соціальне благополуччя людини. Дизайн середовища сьогодні розглядається не лише як інструмент організації простору, але як чинник формування якості життя, поведінкових моделей та адаптаційних можливостей людини. Особливої актуальності це питання набуває у 2026 році, коли світ функціонує в умовах тривалої нестабільності. Урбанізаційні процеси, кліматичні зміни, цифровізація, а також воєнні та соціальні кризи формують середовище підвищеного ризику та невизначеності.

У відповідь на ці виклики формуються нові підходи до проектування, серед яких особливе місце займають біофільний та адаптивний дизайн. Їх поєднання дозволяє створювати середовище, що не лише відповідає функціональним потребам, але й підтримує фізичне та психічне здоров'я користувачів, забезпечує гнучкість і стійкість простору.

Біофільний дизайн базується на ідеї природної взаємодії людини з довкіллям. Його теоретичне підґрунтя пов'язане з концепцією біофілії, яка трактує прагнення людини до природи як базову психофізіологічну потребу. В умовах урбанізації цей зв'язок значною мірою порушується, що призводить до зростання рівня стресу, зниження концентрації та погіршення загального самопочуття.

Інтеграція природних компонентів у середовище - рослинності, води, природного світла, натуральних матеріалів - дозволяє компенсувати цей розрив. Біофільні рішення формують сенсорне середовище, яке позитивно впливає на нервову систему, сприяє когнітивному відновленню та стабілізує емоційний стан. Таким чином, простір починає виконувати не лише функцію перебування, але й функцію відновлення.

Паралельно з цим розвивається адаптивний дизайн як відповідь на потребу гнучкості та трансформаційності простору. У сучасному світі, де функції середовища постійно змінюються, статичні просторові рішення втрачають ефективність. Простір повинен бути здатним швидко реагувати на зміну сценаріїв використання, соціальних умов та зовнішніх факторів.

Адаптивний дизайн передбачає використання модульних систем, трансформованих конструкцій, мобільних елементів та універсальних рішень, що дозволяють змінювати функціональне призначення простору без значних ресурсних витрат. Особливу роль відіграє принцип інклюзивності, який забезпечує доступність середовища для всіх груп населення, незалежно від віку

чи фізичних можливостей.

У контексті сучасних викликів ключового значення набуває також аспект безпеки. Простір повинен передбачати можливість швидкої евакуації, наявність захисних зон та логічно зрозумілу структуру. У воєнних умовах це стає критично важливим, оскільки середовище безпосередньо впливає на виживання та психологічний стан людини.

Важливим елементом сучасного проектування є психологічна орієнтація середовища. Простір формує відчуття безпеки, впливає на рівень тривожності, здатність до концентрації та прийняття рішень. Використання природного освітлення, гармонійних кольорових рішень, оптимальної акустики та тактильно приємних матеріалів дозволяє створити середовище, що знижує стрес і підтримує психоемоційний баланс.

Інтеграція біофільного та адаптивного підходів дозволяє сформувати нову модель простору - динамічну, гнучку та людиноцентричну. У такому середовищі природні елементи поєднуються з технологічними рішеннями, забезпечуючи як емоційний комфорт, так і функціональну ефективність. Особливу роль у цьому процесі відіграють інтелектуальні технології. Сенсорні системи, автоматизоване управління освітленням і мікрокліматом, адаптивні меблі та інтерактивні елементи дозволяють простору змінюватися в реальному часі відповідно до потреб користувачів.

Практичне значення інтеграції біофільного та адаптивного дизайну підтверджується сучасними реалізаціями у міських, освітніх та громадських просторах. Використання зелених зон, модульних конструкцій, безбар'єрних рішень та інтелектуальних систем дозволяє створювати середовище, що відповідає потребам різних груп населення та забезпечує комфорт у різних сценаріях використання. У перспективі поєднання природоорієнтованих принципів та адаптивних стратегій визначатиме подальший розвиток дизайну середовища як науки і практики. Формування здорового, безпечного та стійкого простору постає ключовим завданням сучасного проектування, що відповідає викликам часу та орієнтоване на людину як центральний елемент середовища.

Список використаних джерел:

1. Бондаренко І. В. Екологічний дизайн: теорія та практика проектування сталого середовища. Львів, 2020.
2. Гнатюк О. П., Ковальчук С. М. Дизайн середовища та психофізіологічні аспекти здоров'я людини. Київ, 2021.
3. Ковальчук С. М. Біофільний підхід у сучасній архітектурі. Львів, 2022.
4. International WELL Building Institute. WELL Building Standard v2. 2023.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ ІГРОВОЇ ІНДУСТРІЇ

Вступ. Сучасний соціокультурний простір характеризується інтенсивною дифузією класичних форм мистецтва та цифрових технологій. Візуальне мистецтво України, перебуваючи на етапі самоідентифікації та подолання постколоніальних наративів, стикається з викликами глобалізації. Одним із найбільш релевантних майданчиків для ревіталізації мистецької спадщини стає ігрова індустрія, яка переосмислює світові та національні художні канони, створюючи нові механізми взаємодії з глядачем.

Актуальні проблеми та тенденції візуального мистецтва України. На сучасному етапі українське мистецтво демонструє відхід від суто декоративних форм на користь концептуального осмислення реальності. Ключовою тенденцією є «архівний поворот» — звернення художників до фольклорних мотивів, барокової естетики та модернізму ХХ століття через призму сучасної травми та стійкості. Однак залишається актуальною проблема слабкої інтеграції національного візуального коду в масову цифрову культуру. Візуальна мова часто замикається в межах галерейного простору, не використовуючи повною мірою потенціал інтерактивних медіа для промоції української ідентичності на світовому ринку.

Використання світової мистецької спадщини в ігровій індустрії. Game-дизайн сьогодні оперує методами цитування та апропріації. Використання класичної спадщини (від архітектурних ордерів античності до сюрреалізму) виконує не лише естетичну, а й смислоутворюючу функцію.

- **Стилізація як інструмент:** Розробники використовують художні напрями (наприклад, експресіонізм чи прерафаелітизм) для створення атмосфери та емоційного залучення гравця.

- **Архітектурна реплікація:** Відтворення історичних пам'яток у цифровому просторі стає формою збереження та популяризації культурної спадщини (приклад серії *Assassin's Creed*).

Точки перетину: український візуальний код у цифровому просторі. Поєднання української візуальної традиції з інструментарієм ігрової індустрії відкриває шлях до розв'язання проблеми репрезентації національної культури.

1. **Геометризація та орнаменталістика:** Використання елементів українського авангарду (К. Малевич, О. Богомазов) у розробці інтерфейсів та дизайну рівнів.

2. **Міфологічний реалізм:** Візуалізація української демонології та етнографії засобами сучасної 3D-графіки, що дозволяє вивести локальні образи на рівень світових архетипів (елементи в проекті *STALKER*).

3. **Естетика руїни та бароко:** Осмислення сучасної української архітектури через поєднання барокової надмірності та індустріального мінімалізму, що корелює з популярними в іграх жанрами кіберпанку та постапокаліпсису.

Висновки. Тенденції розвитку візуального мистецтва України вказують на необхідність активної експансії в цифрові медіа. Використання досвіду світової ігрової індустрії в роботі з мистецькою спадщиною дозволяє не лише зберегти автентичні коди, а й трансформувати їх у динамічні візуальні образи, зрозумілі глобальній аудиторії. Синтез традиційного мистецтва та гейм-дизайну є перспективним напрямом для розвитку креативних індустрій України та зміцнення культурної дипломатії.

Список використаних джерел:

- 1) Скляренко Г. Я. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: проблеми і тенденції розвитку // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття. Київ : ІПСМ НАМ України, 2006.
- 2) Manovich L. The Language of New Media. Cambridge : MIT Press, 2001.
- 3) Wolf M. J. P. The Medium of the Video Game. Austin : University of Texas Press, 2001.
- 4) Schell J. The Art of Game Design: A Book of Lenses. Boca Raton : CRC Press, 2008.
- 5) Gombrich E. H. The Story of Art. London : Phaidon Press, 1995.

Петро КУЗЕНКО

ЗНАЧЕННЯ КОНСПЕКТУ КУРСУ ЛЕКЦІЙ В. ЛУКАНЯ «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА» У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ

«Історія мистецтв» є однією із фундаментальних дисциплін, яку вивчають студенти у мистецьких закладах освіти. Зокрема, важливе значення вона займає у підготовці фахівців за спеціальністю В4 «Образотворче мистецтво та реставрація». Ця навчальна дисципліна ознайомлює майбутніх художників з мистецькими процесами різних епох, зрозуміти закономірності розвитку образотворчого мистецтва та витоки сучасних художніх явищ. Якісний освітній процес із цієї дисципліни вимагає належного навчально-методичного

забезпечення, зокрема наявності підручників, навчальних посібників, курсів лекцій тощо.

Особливість видання Володимира Луканя, передусім, полягає у його спрямованості на підготовку фахівців художнього напрямку, а саме студентів спеціальності «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво», інноваційної методики викладання навчального матеріалу, а також того, що публікація є результатом досвіду викладання цього предмету автором упродовж двох десятиріч років на художньому факультеті Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Насамперед, варто відзначити чітку структуру і логічну послідовність викладу матеріалу та відображення в ньому регіонального контексту. Курс охоплює основні етапи розвитку українського мистецтва - від найдавніших часів до сучасності, що дозволяє здобувачам освіти сформувати цілісне уявлення про еволюцію художніх форм, стилів і напрямів.

Важливою перевагою навчального видання є його орієнтація на потреби саме художньої освіти. В. Лукань не обмежується лише фактологічним викладом, а пропонує аналітичний підхід до розгляду творів мистецтва, звертаючи увагу на техніку виконання, композицію, стилістику та образно-символічний зміст. Це сприяє розвитку професійного мислення здобувачів освіти, формує навички мистецтвознавчого аналізу та здатність до інтерпретації художніх творів.

Цікавим інноваційним елементом конспекту лекцій виступає великий ілюстративний матеріал у формі начерків, у якому репрезентовано ключові архітектурні пам'ятки та зразки образотворчого мистецтва - іконопису, живопису, графіки, скульптури, а також творів українського народного декоративно-прикладного мистецтва. Виконання кожної ілюстрації займало автором приблизно до трьох хвилин; саме в такому темпі В. Лукань рекомендує здійснювати начерки студентам під час лекцій, адже самостійне замальовування сприяє кращому засвоєнню та запам'ятовуванню візуального матеріалу.

Значною перевагою праці є також рекомендована література до кожної теми, орієнтовні тестові завдання, стислі словники термінів, завдання для самостійної роботи.

Начальний посібник В. Луканя сьогодні активно використовується у навчальному процесі кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації. Зокрема, його зміст вивчають студенти під час підготовки до семінарських занять, виконання самостійної роботи. У навчальному процесі використовуються елементи пропонованої Луканем В. методики виконання начерків творів в процесі вивчення історії мистецтва, а також розроблений ним авторський формат контрольної роботи.

Отже, конспект курсу лекцій «Історія українського мистецтва» Володимира Луканя є цінним навчальним ресурсом, що ефективно поєднує системність, науковість і практичну орієнтацію. Його використання у навчальному процесі сприяє формуванню професійно підготовлених художників, здатних

усвідомлювати історичні витоки мистецтва та творчо інтерпретувати їх у власній художній практиці.

Орест-Василь КУЗІВ

ВІДРОДЖЕННЯ ІКОНОПИСНОГО МАЛЯРСТВА НА СКЛІ ВОЛОДИМИРОМ ЛУКАНЕМ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА СТАНІСЛАВОВА / ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

Постать Володимира Луканя посідає важливе місце у сучасному мистецькому просторі Прикарпаття, зокрема у відродженні традиції української ікони на склі. Його творча та педагогічна діяльність нерозривно пов'язана з культурою Івано-Франківська — міста, що історично сформувалося як Станіславів і стало одним із ключових осередків мистецького життя заходу України. Саме у середовищі сучасного Івано-Франківська, яке успадкувало багатокультурну та мистецьку традицію Станіслава, сформувалися умови для переосмислення народної сакральної культури та її інтеграції у сучасний художній дискурс.

Іконопис на склі є характерним явищем народного мистецтва Галичини, Гуцульщини та Покуття. Ця техніка набула особливого поширення у ХІХ столітті, та вже в другій половині ХХ століття традиція почала занепадати. Саме прикарпатське мистецьке середовище стало одним із центрів її нового осмислення та відродження. [1]

Володимир Лукань, який працював і викладав у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, став одним із тих митців, хто не лише звернувся до традиції народної ікони на склі, але й надав їй сучасного мистецького звучання. [2]

Особливість франківського культурного простору полягає у тому, що він поєднує спадщину історичного Станіслава з локальною прикарпатською ідентичністю. Саме тут активно розвивалися процеси повернення до народного мистецтва та сакральної образності. У цьому середовищі творчість Луканя набула особливого значення: його ікони на склі стали проявом сучасного духовного мистецтва і прикладом реконструкції старої техніки.

Важливим аспектом діяльності митця була також активна участь у виставковому житті Івано-Франківська. Виставки Володимира Луканя сприяли популяризації ікони на склі серед широкої аудиторії та поверненню інтересу до народного сакрального мистецтва. У цьому контексті Івано-Франківськ постає не лише місцем проживання митця, а повноцінним культурним середовищем, яке трансформувалося під впливом таких художників. [3]

Діяльність Володимира Луканя є невід'ємною складовою мистецького феномену Станіслава / Івано-Франківська. Через відродження ікони на склі

художник актуалізував локальну культурну спадщину Прикарпаття. Його творчість демонструє, як регіональне мистецьке середовище може ставати простором збереження культурної пам'яті та розвитку сучасного сакрального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Ікона на склі. URL: <https://esu.com.ua/article-13027>
2. Лукань Володимир Григорович URL: <https://msumk.com/biografiya-2/>
3. О. Корчун. Прикарпатців запрошують на виставку сакрального малярства Володимира Луканя. URL: <https://pravda.if.ua/ikona-na-skli-prikarpatciv-zaproshuyut/>

Василь ЛУБИК

НАЦІОНАЛЬНІ СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА БРИНСЬКОГО

Серед сучасних малярів Івано-Франківська Богдан Бринський посідає особливе місце. У цього митця співіснують як різні стилістики представлення образів (реалістична та модерністична), так і різні жанри (пейзажі, портрети, історичні та міфологічні сюжети тощо). Його роботи відображають глибокі смисли та акцент на українській національній ідентичності, водночас поєднуючи експресивний колорит митця із сакральною тематикою. Від часів «горбачовської перебудови» художник був активним учасником процесів суспільно-політичних зрушень. Він стає учасником перших демократичних мітингів, патріотичних концертів, поїздок по історичних місцях, співзасновником науково-культурного товариства «Рух» (1988), головою осередку «Руху» Івано-Франківського обласного художнього музею. Це було міцним підґрунтям для його потужної національної громадянської позиції, яка поступово переходить у сюжети творів.

Сьогодні, коли кількість робіт митця з національною тематикою вже вражає великою, їх можна з легкістю об'єднати у різні тематичні серії «Козаки», «Шевченкіана», «День прапора» тощо. Така мистецька спрямованість полотен була зумовлена знайомством та дружбою з Опанасом Заливахою, якого Богдан Бринський називав своїм учителем, духовним наставником і творчим камертоном..

Серед помітних проєктів останніх років — виставка **«Від Тараса до Панаса»**, яка фактично вибудовує символічний міст між Шевченком і Заливахою як двома моральними орієнтирами української культури.

Митець особливо любить зображати козаків, тому образ козака-героя, козака-воїна має особливе місце у його живописі. Це не лише спроба візуалізувати персонажів, які уособлюють силу духу українського народу його

незламну волю, а й бажання подати окремий історичний фактаж через символіку в яку включені образи героїв боротьби з поневолювачами України.

Так твір «Втрачені клейноди» 1999 р. символічно вказує на втрачене розуміння справжньої національної ідентичності. Полотно «Мамай» 1999 р. втілює не переспів класичного сюжету народної картини, а демонструє, на перший погляд, хаотичний набір візуальних елементів (печатка козацька, голова коня, шаблі, горілку, силуети коней, козака з бандурою, образ жінки). Але при подальшому розгляді зажурений кінь і козак вказують на розрізненість та розгубленість, а не на славу й національну гідність. Це суголосно подіям в Україні, які митець болісно переживав. Про це влучно висловлюється мистецтвознавець : «Образне вирішення полотен «На чатах», «Після бою», «Грозою степ полум'янів», «В похід», «Тарас Бульба» фактично є творення не лише власної візуальної розповіді за обраною назвою, а й переведення глядача, в залежності від обізнаності у тій чи іншій історичній царині, у стан реципієнта, який намагатиметься вповні досягнути історичний фактаж. Ця незавершеність стає згодом поштовхом для власних асоціацій» [1, с.12].

Особливо варто відзначити використання митцем символіки кольорів національного прапора в історичних творах. Так полотна «Звитяга» 2013 р., «Герої не вмирають» 2015 р., «Незламні» 2017 р., «Козак від'їжджає» 2023 р. мають жовто-блакитні площини, як символічне звернення до історичного коріння та увиразнення національної ідентичності.

На жовто-блакитному фоні митець у 2022 р. зображає силует Спасителя, який також тут асоціюється з оборонцями Азовсталі – сучасними святими-мучениками, у триптиху «Страсний тиждень. Маріуполь 2022».

Вже багато років існує челендж митця – щорічна творча робота в День українського прапора. Для Богдана Бринського цей день завжди сповнений особливим національним символізмом. Тому тематика його робіт є щоразу іншою, але важливою для митця, а колорит прапора є особливим змістовим елементом символіко-алегоричного тлумачення полотна. До прикладу, Б. Бринський у 2015 р. створює «...оригінальну емоційно-динамічну версію свята – «Шевченко у прапорі». Автор поєднує постаті козаків, загорнутих у жовто-блакитні прапори, з козаком-Шевченком по центру» [2, с.27].

Осмислення символів національної ідентичності та історичної боротьби за незалежність України у творчості Б. Бринського заслуговує подальшого поглибленого вивчення.

Список використаних джерел:

1. Дундяк І. Передмова. *Богдан Бринський. Альбом*. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2023. С. 3-20
2. Дундяк І. Портретний жанр Богдана Бринського в контексті національної ідентичності українського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2025. Вип. № 54. С. 24-30. DOI: 10.37131/2524-0943-2025-54-3

ХУДОЖНЄ КРАЄЗНАВСТВО - ВАЖЛИВА СКЛАДОВА НАУКОВО- ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ВОЛОДИМИРА ЛУКАНЯ

22 липня 2025 року пішов у засвіти відомий Івано-Франківський художник-педагог, мистецтвознавець Володимир Лукань. Він був багатогранною особистістю і залишив глибокий слід у серцях тих, хто його знав.

В.Лукань народився 26.03.1961 у м. Дрогобич. Юність пройшла в Івано-Франківську. Після закінчення школи В.Лукань поступає у Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (тепер Львівська академія мистецтв). У 1987 році, завершивши службу в армії, він починає працювати на кафедрі образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та креслення. Завідувачем кафедрою був професор М.Фіголь. Він став вчителем, другом, наставником молодому викладачу. Михайло Павлович багато сил віддав вивченню мистецтва рідного краю. Тема Давнього Галича була провідною у його мистецькій і науковій діяльності [9]. З ініціативи М.Фіголя на початку 1990-х років у навчальний план був введений новий курс «Історія мистецтва Прикарпаття». Саме Володимир Лукань розробляв і певний час викладав цей предмет. Крім нього він навчає студентів рисунку, живопису, викладає спеціалізовані курси на художньо-графічному факультеті.

Володимир Лукань був людиною артистичної вдачі і це проявлялось у спілкуванні з колегами, художниками, студентами. Його постійна щоденна викладацька праця поєднувалась з науковою і творчою роботою. В часи тоталітарного режиму, постійного ідеологічного тиску вивчення народного мистецтва, пам'яток регіональної культурної спадщини не віталось. Тому на початку 1990-х років постала потреба опрацювати і ввести в обіг значний пласт регіональної культурної спадщини. Також потрібно було в умовах швидкоплинності змін мистецьких явищ переосмислити погляди на мистецтво і провести аналіз конкретних творчих постатей. В цей час в Івано-Франківську відбувається міжнародна виставка «Імпреза-89» (виставки відбувалися ра у два роки, до 1997 року) у 1989 році у художньому музеї відкривається персональна виставка Опанаса Заливахи (у грудні 1988 ця виставка експонувалась у Львові), яка мала значний резонанс, проходять інші, в тому числі неформальні, мистецькі акції. Наше місто стає регіональним мистецьким центром, активно проходить полеміка щодо розвитку українського мистецтва. Ці події спричинили нові підходи щодо репрезентації та сприйняття мистецтва. Володимир Лукань був активним учасником цих процесів і своєрідність культурного середовища безперечно вплинула на нього. Він багато творчо працює. Безперечно було бажання проявити себе як художник, як педагог, як науковець. Ще у кінці 1980-х р. Лукань робить спробу систематизувати відомості про митців Прикарпаття. Він досліджує творчість окремих особистостей і мистецькі явища. Оскільки робота із

студентами вимагала опанування і систематизацію доволі обширного матеріалу тому й тематика цих досліджень доволі різнопланова.[2].

У 2003 році виходить ґрунтовна стаття В.Луканя про українську ікону на склі. Він зазначає, що у ній відображене народне розуміння явищ навколишнього світу, де органічно поєдналось реальне з нереальним[3,33]. Пізніше він неодноразово буде повертатись до цього матеріалу. Заглиблення у тему ікони на склі, вивчення технології приводить його до творчості у цьому напрямі. Незабаром він стає признаним фахівцем малювання на склі, виставляє свої твори на різноманітних виставках. Його твір «Шевченко. Притча про блудного сина» виконана в техніці малярства на склі була представлена в проєкті «200 українських художників» та відібрана для фонду музею Т.Шевченка у Києві[4].

Досліджував В.Лукань народне сакральне мистецтво Гуцульщини і цій темі присвятив ряд публікацій, зокрема «Процесійні хрести та патерики на Гуцульщині ХУІІІ-ХХст.»[3,35]. Цікавило його також монументальне мистецтво і він визначив цю тему як дисертаційну проте інші захоплення не дали можливості сконцентруватися на ній.

У 1990-х початку 2000-х років В.Лукань опрацював важливий пласт національної культури, пов'язаний з іменами відомих і напівзабутих митців, які мали відношення до Прикарпаття: Модест Сосенко, Микола Бутович, Михайло Бойчук, Еразм Фабіянський та ін. Також він детально досліджував мистецькі питання пов'язані з Галичем. Один з таких матеріалів про художників української діаспори, які зверталися до цієї теми, він виголосив на конференції присвяченій 1100-річчю Галича[4]. Тут прослідковується вплив Михайла Фіголя і бажання Луканя продовжити тему учителя. Монографія М.Фіголя «Мистецтво стародавнього Галича»[8] стала для нього настільною книгою, дороговказом до плідної самовідданої праці.

У 2003 році В.Луканя обирають на посаду доцента Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника. З 2002 по 2013 року він співорганізатор та активний учасник мистецького об'єднання «На С ім». Творчим колективом було проведено понад 20 виставок у різних містах Прикарпаття[4]. У творчому плані Лукань був у постійному пошуку. Після реалістичних робіт на наступній виставці можна було побачити його твори виконані під впливом символізму, далі декоративні композиції, а пізніше твори на склі. Володимир Григорович постійно генерував нові мистецькі ідеї, був яскравою індивідуальністю, ненудним, іронічним і це подобалось колегам-художникам, студентам, притягувало до нього творчі особистості. Організація виставок поєднувалась з підготовкою плакатів, буклетів, запрошень[1].

Важливим вкладом Володимира Луканя у художнє краєзнавство є його фахові розвідки про творчість сучасних митців. Про своїх колег писати непросто, особливо коли їхні твори виходять за межі традиційних, звичних рамок. Наприклад, у статті про відому мисткиню, оригінальну художницю-керамістку Марію Корпанюк(1953-2005), яка виставила свої графічні роботи, він, під враженням її творів, детально заглиблюється в особливості зображальних засобів,

таїну творення образів. « Її твори – світ, в якому зникли всі просторові та часові межі, в якому нема означених кордонів між реальним і вигаданим, мріями і фактами. Це вселенський театр з вічно існуючими архетипами – всесвіту. природи, жінки, матері, дитини...її твори – світ урочистої відстороненості...»[6]. Фольклорна основа творчості художниці поєднана з своєрідним художнім баченням, з інтуїцією. Вона підпорядковує «реальний простір аркуша владі своєї артистичної магії, розкуто оперуючи об'ємами і площинами, формами і кольором. Створюється відчуття, що образотвори Марії Корпанюк виникають спонтанно, медитативно під час спілкування з художнім матеріалом, у процесі якого зображуване немов виступає з форм і кольорів. Світ не являється художниці, а виявляється нею. Простір вже не є самостійний об'єкт зображення, а засіб вираження, як і колір»[6].

У статті про відомого коломийського митця Мирослава Ясінського Лукань робить спробу пояснити символічно-узагальнені, зорієнтовані на українську ікону, народне мистецтво твори. Він пише про особливу атмосферу майстерні художника, не приховує свого захоплення полотнами Мирослава і дошукується у «містичних глибинах його творів схожих особистих станів і переживань, порівнюючи матерію своєї душі з представленим до огляду автопортретом душі художника...»[2]. Лукань вказує, що глибоке розуміння народної культури та засад декоративізму в народному мистецтві у Ясінського накладені на артистичну магію митця, що породжує відчуття певної магічності.

«Мирослав – генетично обдарований український поет малярства. Він полюбляє широкі, сміливо покладені «кольоропростороплощини», а також і лінійні прийоми схематизації живописної, часто фактурної поверхні... він домагається вібрації барв на заґрунтованій площині полотна, дерева, левкасу чи скла, випромінюючи дивовижний енергетизм. Живопис майстра активний, магічний, зорганізований імпульсами експресії»[2]. У статтях Луканя також висвітлюється творчий шлях таких митців як Михайло Фіголь, Богдан Гладкий, Микола Павлюк, Ігор Токарук та ін.

У 2007 році до 80-річчя М.Фіголя Володимир Григорович підготував до друку альбом начерків митця з власною передмовою, у якій зазначив, що це видання є спробою долучити до багатой творчої спадщини художника ще кілька важливих штрихів[5]. Він також став співорганізатором проведення Міжнародної конференції, присвяченої життю і творчості М.Фіголя. Також зауважимо, що тематика художнього краєзнавства була постійно присутня в роботі з студентами: це курсові роботи, підготовка студентів до виступів на наукових студентських конференціях, наукові реферати та ін. Лукань – приклад людини натхненної, яка всього себе віддавала улюбленій справі. Він завжди був у вирі мистецького життя, відгукувався на всі події художньо-творчого процесу інституту мистецтв.

Важка хвороба(цукровий діабет) не дала можливості реалізувати багато творчих планів художнику-педагогу. Його вклад у дослідження мистецтва, культури Прикарпаття вагомий.

Список використаних джерел:

1. Виставка творів викладачів художнього факультету інституту культури і мистецтв Прикарпатського університету ім. В.Стефаника 2002: буклет/ В.Лукань. М.Павлюк. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002.-68с.
2. Лукань В.Г. Автопортрет душі художника Мирослава Ясінського/ Галичина.- 2007.- №12-13.
3. Лукань В.Г. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена. – Івано-Франківськ: видавець Третяк І.Я., 2009.- 240с.
4. Лукань В.Г. Галич і галицька земля в державотворчих процесах України//Міжнародна ювілейна конференція, присвячена 1100-річчю Галича. Івано-Франківськ, Галич, 1998.
5. Лукань В.Г. Начерки Михайла Фіголя.- Івано-Франківськ: Гостинець, 2007.- 120с.
6. Лукань В.Г. Творчість як доля(образотвори Марії Корпанюк)/ Галичина .- 2005.- №11.
7. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника(2001-2021): довідково-презентаційне видання / під заг. ред.А.В.Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 386с.
8. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. К.: Мистецтво, 1997.- 223 с.
9. Шпільчак В. Діяльність професора М.Фіголя в контексті формування Івано-Франківської школи художньої педагогіки[Текст]/ // Матеріали міжнародної наук.-практичної конференції «Михайло Фіголь : життя і творчість» .- Івано-Франківськ: Плай, 2007.- С.69-73.

Христина НАГОРНЯК

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА АРТ-ТЕРАПІЇ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЛУКАНЯ

Іноді у житті трапляються зустрічі, які залишаються з нами назавжди, формуючи не лише професійний шлях, а й внутрішній світ. Саме такими є зустрічі з людьми, чия особистість виходить за межі звичного сприйняття, відкриваючи нові виміри мислення і відчуття. У цьому контексті постать Володимира Луканя займає особливе місце — як митця, наставника і людини, чия присутність ставала джерелом натхнення та глибоких роздумів.

За час спілкування з Володимиром Луканем виникла ідея написати кілька розвідок про окремі віхи його творчості. Коли я почала збирати матеріал і аналізувати його роботи, зрозуміла, що чим глибше занурюєшся, тим більша розкривається глибина його мислення та концептуальних підходів. Його творчі задуми була справді неосяжною глибиною — кожен проєкт, кожна ідея, навіть

найменший штрих, містили багат шаровий сенс і вимагали уважного осмислення. І хоча я змогла торкнутися лише частини його творчого шляху, вже це відкриває перед очима масштаб його внутрішнього світу, який поєднує думку, експеримент і щирість художнього пориву.

Сьогодні у своїй доповіді я хочу все ж таки за акцентувати увагу на пізньому періоді його творчості — час, позначений глибокими особистісними випробуваннями. Після ампутації ноги, що могла б стати причиною ізоляції та відходу від активного життя, художник опинився перед складним внутрішнім вибором. Здавалося б, така подія неминуче веде до замкненості, до відмежування від світу й людей. І певною мірою це справді відбулося: дистанціювання від зовнішніх чинників, зосередження на внутрішньому стані, на тиші й саморефлексії.

Однак саме у цьому стані внутрішнього зосередження відкрилися нові можливості для творчості. Замість повного відходу від мистецтва, Володимир Лукань обирає шлях глибшого занурення у нього, переосмислюючи власні підходи, змінюючи художню мову і розширюючи межі концептуального мислення. Його творчість набуває більш інтимного, філософського характеру, де кожен образ стає не просто візуальним елементом, а результатом пережитого досвіду, внутрішнього діалогу і спроби осмислення власного стану.

Цей період можна розглядати як своєрідну трансформацію — не лише фізичну, а передусім духовну і творчо-інтелектуальну. Саме в ньому концептуальне мистецтво постає як форма арт-терапії, як спосіб адаптації до нової реальності, як інструмент подолання внутрішніх бар'єрів і водночас як шлях до відкриття нових сенсів.

Згадаєм благодійну ювілейну виставку **«ГРА Ф і Ка»** Володимира Луканя, яка постає як цілісний авторський проєкт, у якому поєднуються художня концепція та виразна соціальна складова. Художник виступає не лише як автор експонованих творів, а й як ідейний натхненник, який вибудовує простір взаємодії між мистецтвом, глядачем і суспільством.

Графічні роботи, представлені на виставці, вирізняються лаконічністю, чіткістю лінії та глибокою концептуальністю. Вони формують цілісну візуальну систему, у якій кожен твір є частиною ширшого задуму. Лінія тут стає основним носієм змісту — вона не лише окреслює форму, а й задає ритм, настрій і напрям для інтерпретації.

Особливої уваги заслуговує благодійна складова проєкту, що надає виставці додаткового сенсу. Мистецтво у цьому випадку виступає не лише як естетичне явище, а як дієвий інструмент підтримки, об'єднуючи глядачів навколо спільної мети — допомоги тим, хто цього потребує. Такий підхід підсилює соціальну значущість виставки, перетворюючи її на простір емпатії та взаємодії.

Цікавим і водночас новаторським елементом експозиції стали авторські розмальовки, створені на основі графічних творів митця. Вони відкривали глядачам можливість не лише споглядати мистецтво, а й безпосередньо взаємодіяти з ним — створювати власні композиції, обираючи кольори та

інтерпретуючи зображення по-своєму. Такий формат набуває ознак арт-терапевтичної практики: процес розфарбовування перетворюється на своєрідну антистресову діяльність. Виставка проходила у просторі «Вагабундо» кураторами були Ірина Максимлюк та Анатолій Звіжинський.

Також хочеться нагадати про неординарний підхід митця до творчості та його прагнення до постійного оновлення художньої мови. Важливим етапом у цьому процесі стало формування власного графічного стилю — к'юарт, який став яскравим свідченням його індивідуального бачення та новаторського мислення. Кюарт постає як результат пошуку нових форм вираження, у яких поєднуються графічна лаконічність, символічність і концептуальна насиченість. Він дозволяє митцеві вийти за межі традиційних підходів і створити власну систему художніх знаків та образів.

В основі створення робіт QaRt лежить QR-код, який складається з пікселів, або малих чорних квадратів. У роботах В. Луканя ці квадрати виступають як відправна точка, від якої відбувається розвиток і формування всієї композиції. Оскільки формат робіт досить малий і створений на папері в клітинку, то один піксель відповідає одній клітинці. У зв'язку з цим, у роботах В. Луканя можна виділити чіткі та сталі елементи, що є обов'язковими, наприклад, три квадрати в кутах, які є основою QaRt. Однак, найважливішим елементом залишається QR-код, без якого ці роботи не мають сенсу, адже саме він надає їм семантичного змісту та дозволяє розкрити їх потенціал як інтерактивних творів мистецтва. У процесі творення кожної роботи автор змінює і адаптовує стиль, щоб допомогти розвинути нові можливості цього напрямку. Вагома особливість стилю к'юарт полягає у його універсальності. Він може бути використаний для створення різноманітних композицій, включаючи геометричні та жанрові роботи, а також інфографіку. [4]

Орнаментальні композиції, будучи використаними як у своїй оригінальній формі, так і в різних інтерпретаціях, мають великий потенціал для використання у вишивках. Особливість деяких композицій к'юарту полягає в тому, що вони базуються на сталих символах, які є традиційними для вишивок різних етнографічних регіонів. Ці символи мають глибокий сакральний сенс і виконують важливу функцію захисту та оберегу. Володимир Лукань створив власні правила стилізації та композиції к'юартів, що уніфікують його стиль та дозволяють створювати збалансовані та символічно-змістовні роботи.

Роботи в цьому стилі були вперше представлені на виставці під назвою «Quick response. QaRt. Excel-Art.Pixel Art», яка проходила в галереї «Асортиментна кімната» у місті Івано-Франківськ. На виставці експонувалось 37 робіт, а загалом автором було створено понад 150 робіт. [1]

У межах окресленої теми особливої уваги заслуговує один із пізніх етапів творчості Володимир Лукань, у якому концептуальне мистецтво набуває виразного арт-терапевтичного змісту. Йдеться про звернення митця до нестандартних, на перший погляд буденних і навіть відпрацьованих матеріалів —

блістерів від таблеток, паличок для морозива, картону та інших елементів повсякденного вжитку.

У цьому випадку матеріал перестає бути лише засобом і стає повноцінним учасником творчого процесу, своєрідним імпульсом для формування ідеї. Саме його структура, фактура і функціональне минуле спонукають митця до пошуку нових форм і смислів. Так, використання блістерів від таблеток відкриває можливість створення авторських знакових систем — алфавітів і цифрових комбінацій, де повторюваність елементів нагадує піксельну матрицю, а сам процес упорядкування набуває рис внутрішнього структурування досвіду.

Подібним чином робота з паличками для морозива трансформується у створення мініатюрних меблевих форм, що поєднують у собі ігровий аспект і високу ступінь концентрації. Ці об'єкти виявляють не лише технічну вправність митця, а й сам процес як медитативну практику, у якій повторюваність дій, увага до деталей і ритм стають важливими чинниками внутрішнього заспокоєння та гармонізації.

Картон, як один із найбільш простих і доступних матеріалів, у творчості художника набуває нової якості — він стає основою для створення об'єктів, що функціонують на межі мистецтва і дизайну. Його трансформація з утилітарного матеріалу в художній образ підкреслює концептуальний підхід митця до переосмислення звичних речей.

Не випадково саме у просторі RE:space RE: laboratory, що функціонував на базі інноваційного центру PROMPRYLAD.RENOVATION, була представлена виставка такого характеру. Цей майданчик, орієнтований на принципи відповідального споживання, повторного використання ресурсів та екологічної свідомості, органічно резонує з творчою практикою митця. Простір виступає не лише як локація для експонування, а як повноцінний співучасник художнього висловлювання, підсилюючи його концептуальне звучання.

Концептуальні підходи у творчості Володимира Луканя були невід'ємною ниткою, що пронизувала весь його мистецький шлях. Я згадала лише кілька важливих подій і проєктів останніх п'яти років, але й цього достатньо, щоб відчувати глибину його художнього мислення. Шкода, що життя цього виняткового митця обірвалося так раптово. Впевнена, він ще зміг би здивувати нас не одним проєктом, відкрити нові горизонти мистецтва. Та, мабуть, у кожного свій час на землі, і навіть короткий, але яскравий шлях Луканя залишив по собі світло, яке надихає й досі, залишаючи глибокий і незабутній слід у мистецькому просторі.

Список використаних джерел:

1. Відкриття виставки «Quick response. QaRt. Excel-Art.Pixel Art». URL: <https://www.flickr.com/photos/195287355@N05/sets/72177720303519196/> (Дата звернення 20.02.2023)
2. Лукань В. Бібліографічний покажчик (До 60-ти річчя від Дня народження) / авт.— упор.: М.Бігусяк, Х.Нагорняк. Івано-Франківськ, 2021. 40 с.

3. Нагорняк Х. Дрогобицький івано-франківець: Володимир Лукань – штрихи до портрету. *Вісник: Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (серія мистецтвознавство)*, 2021. №41. Т.3.С.9-15. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-3-2>.
4. Нагорняк Х. Qart як різновид графіки у сучасному мистецтві. *Нотатки сучасної науки: електронний мультидисциплінарний науковий часопис : Тези доп. в рамках проведення науково-практ. конф.: «Акт. питання сучас. науки: історія, теорія, практика».*, м. Харків. 2023. С. 8–10.

Роман ПЕТРІВ

ЦИФРОВА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: МОЖЛИВОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ВИМОГИ ДО ЛОГІКИ ВЗАЄМОДІЇ

Стрімкий розвиток цифрових технологій докорінно змінив способи репрезентації, поширення та сприйняття мистецтва. Цифровізація мистецького середовища відбувається в умовах глобалізації та активного переосмислення форм культурної комунікації, що робить дослідження її наслідків для образотворчого мистецтва особливо актуальним [3, с. 58]. Разом із цим виникає принципове питання, яке виходить за рамки технічних можливостей: яка саме логіка взаємодії людини з цифровим мистецьким контентом забезпечує повноцінне сприйняття, а не лише поверхнє ознайомлення.

Цифрові технології суттєво розширили арсенал засобів художнього вираження. Digital art як самостійний мистецький напрям – від цифрового живопису та генеративної графіки до медіаінсталяцій і net-art – синтезує творчість і математику, об'єднуючи у спільному просторі художників, музикантів і комп'ютерних дизайнерів [5, с. 146]. Інтерактивні цифрові інсталяції, такі як «XYZT: Abstract Landscapes» (Адрієн Монтагудо та Клер Барро) і «The Treachery of Sanctuary» (Кріс Майкл), демонструють принципово нову модель стосунків між глядачем і твором: рухи тіла глядача безпосередньо формують художній образ, перетворюючи споглядання на участь [5, с. 147–148]. Технології віртуальної та доповненої реальності, 3D-моделювання, алгоритми генеративного дизайну й штучного інтелекту дозволяють художникам конструювати повністю керовані тривимірні простори, де аудиторія не лише спостерігає, а й впливає на зміст твору [3, с. 61].

Цифрове середовище відкриває безпрецедентні можливості для демократизації доступу до образотворчого мистецтва. Онлайн-платформи, соціальні мережі (Instagram, TikTok, Behance) та NFT-маркетплейси дозволяють митцям ділитися роботами, отримувати миттєвий зворотний зв'язок та здобувати

міжнародне визнання без посередництва традиційних інституцій [3, с. 61]. Віртуальні виставки та цифрові музейні платформи забезпечують доступ до мистецтва незалежно від просторово-часових обмежень та фінансових можливостей відвідувача, що особливо важливо в умовах воєнних викликів, коли фізична інфраструктура культурних установ руйнується [4, с. 45]. Цифрові спільноти уможливають нові форми взаємодії з мистецтвом: обговорення творів, прямий контакт з художниками та знайомство з маловідомими авторами [5, с. 147].

Цифрова популяризація образотворчого мистецтва стикається з кількома серйозними викликами. Перший і найбільш системний – **перевантаження інформацією**: алгоритми соціальних платформ надають перевагу комерційно орієнтованому контенту над критичними або експериментальними формами мистецтва, що спотворює картину мистецького процесу й маргіналізує складні художні практики [3, с. 63]. Другий виклик – **втрата контексту**: цифровий формат відривається від просторово-часової унікальності оригіналу – того, що Вальтер Беньямін визначав як «ауру» твору мистецтва: його неповторну присутність у конкретному місці і часі, невіддільну від традиції та ритуалу [1, с. 220–221]. Оцифрована копія зберігає інформацію, але не «ауру». Третій виклик – **поверхневість сприйняття**: швидке гортання стрічки соціальних мереж формує фрагментарний, некритичний контакт з мистецтвом, позбавлений глибини. Нарешті, зберігається ризик посилення **цифрових нерівностей**: певні аудиторії залишаються відрізнаними від цифрового мистецтва через нерівний доступ до технологій та цифрову неграмотність [5, с. 144].

Відповідь на ці виклики полягає передусім у свідомому проектуванні **логіки взаємодії** людини з цифровим мистецьким контентом. Лев Манович у «Мові нових медіа» визначає «культурний інтерфейс» як простір взаємодії між людиною і культурними даними, зазначаючи, що спосіб організації цього простору є одним із ключових естетичних і інтелектуальних питань інформаційної доби [2, с. 70]. *Навігація* цифровим мистецьким середовищем повинна враховувати потребу глядача в контексті: пояснення, хронологія, зв'язки між творами – все це перетворює «базу даних» на осмислений «наратив» [2, с. 231]. *Інтерактивність* є ключовим механізмом залучення: VR-середовища, інтерактивні інсталяції та комп'ютерні програми дозволяють глядачеві стати активним учасником творчого процесу, формуючи новий рівень емоційного зв'язку з мистецтвом [5, с. 147]. Однак *залучення глядача* не зводиться до технічної інтерактивності – воно вимагає продуманої кураторської роботи, яка поєднує доступність із глибиною: щоб цифрова платформа не лише показувала, але й «оповідала» – відтворювала живу культурну трансмісію, а не лише каталогізувала артефакти [1, с. 84].

Цифрові технології трансформують не лише форму мистецтва, а й модель його сприйняття, поширення та популяризації. Вони відкривають принципово нові можливості для демократизації доступу до образотворчого мистецтва, інтеграції українських митців у глобальний культурний діалог та збереження мистецької спадщини в умовах воєнних викликів. Водночас реалізація цього

потенціалу залежить насамперед від якості логіки взаємодії – свідомого проєктування інтерфейсу, навігації, контекстуальності та інтерактивності цифрових мистецьких платформ. Поверхня екрана стає простором культурної медіації лише тоді, коли за нею стоїть осмислена кураторська та технологічна робота, що поєднує доступність із глибиною й не підміняє живий досвід зустрічі з мистецтвом на інформаційний шум.

Список використаних джерел:

1. Benjamin, W. *Illuminations: Essays and Reflections* / ed. H. Arendt; transl. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 288 p.
2. Manovich, L. *The Language of New Media*. Cambridge; London: The MIT Press, 2001. 354 p.
3. Миленький В., Шостакович В., Бойко В. Вплив цифрових технологій на розвиток українського мистецтва в контексті глобалізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 88, т. 2. С. 58–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-2-9>
4. Ревенко В., Берест П., Александрова М. Роль музеїв та культурних інституцій у збереженні та популяризації культурної спадщини в цифрову епоху. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 92, т. 2. С. 44–50. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-6>
5. Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціальнокультурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64, т. 2. С. 144–149. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23>

Діана ТАРНАВСЬКА

НАУКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВА І НАУКИ: ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ АСТРОНОМІЧНИХ ЗНАНЬ

Візуалізація астрономічних знань є особливою формою наукової комунікації, що поєднує точність наукових даних і художню інтерпретацію. Специфіка астрономічних досліджень полягає в неможливості безпосереднього спостереження більшості об'єктів, що зумовлює визначальну роль їх візуалізації у процесі вивчення. Аналіз історичних форм астрономічної ілюстрації дозволяє простежити не лише розвиток наукових уявлень, а й трансформацію художніх засобів їх зображення, від символічних схем до складних візуальних систем.

Метою дослідження є виявлення особливостей еволюції візуалізації астрономічних знань як форми комунікації через аналіз наукових ілюстрацій різних історичних періодів.

Еволюція астрономічної ілюстрації демонструє поступовий перехід від умовно-символічних і фігуративних форм до більш системних, точних і науково обґрунтованих способів візуалізації. Одним із ранніх прикладів поєднання науки і мистецтва є «Книга нерухомих зірок» Ас-Суфі. У цих ілюстраціях сузір'я подані у вигляді антропоморфних і зооморфних образів, всередині яких розміщені зорі. Композиція підпорядковується формі фігури, тому розташування зір є частково умовним і не відповідає точній проєкції неба, що свідчить про домінування образного мислення. Художня мова ілюстрацій відповідає традиціям культури Близького Сходу, звідки походить автор. Такий підхід свідчить про зв'язок астрономічних знань з образним мисленням, однак наявність позначень і підписів вказує на прагнення до їх систематизації.

Інший тип середньовічної астрономічної візуалізації представлений у праці «Образ світу» Госсена де Меца, де увага зосереджена не на сузір'ях, а на структурі космосу. На відміну від фігуративних зображень Ас-Суфі, тут використано абстрактну схему з концентричних кіл, що відображає геоцентричну модель світу. Ілюстрації виконані в стилі середньовічної книжкової мініатюри з характерною декоративністю, симетрією та використанням кольору. Вони не стільки зображають об'єкти, скільки моделюють космос як впорядковану систему, поєднуючи пізнавальну і символічну функції.

Важливий етап у розвитку астрономічної ілюстрації пов'язаний із працями Яна Гевелія «Селенографією» та «Уранографією». У «Селенографії» на перший план виходить уже не символічне чи умовне трактування небесного тіла, а прагнення до максимально точного спостереження й фіксації видимого. Зображення Місяця вирізняються високим рівнем деталізації, увагою до рельєфу, фактури та світлотіньового моделювання, що свідчить про новий тип емпіричного візуального мислення. Тут художня майстерність служить не декоративності, а точності, допомагаючи відтворити реальну поверхню небесного об'єкта. В «Уранографії» цей підхід поєднується з традицією зображення сузір'їв: фігури залишаються візуально виразними, анатомічно переконливими та художньо довершеними, проте зорі вже співвіднесені з координатною логікою небесної карти. Таким чином, мистецтво тут не зникає, а підпорядковується новому науковому завданню, точному структуруванню й картографуванню зоряного неба.

Особливе місце в еволюції астрономічної ілюстрації посідає атлас «Гармонія макрокосмосу» Андреаса Целларія, де науковий зміст поєднується з надзвичайно виразною бароковою художньою формою. У цих композиціях астрономічні системи, а саме геоцентрична, геліоцентрична та інші моделі будови Всесвіту подані через чіткі геометричні схеми, але водночас обрамлені декоративними картушами, алегоричними постатями, насиченою кольоровою гамою та орнаментальними елементами. Якщо у Гевелія домінує стримана точність спостереження, то у Целларія важливу роль відіграє візуальна репрезентативність: космос постає не лише як об'єкт наукового пояснення, а і як естетично організований образ гармонійного світу. У цьому випадку мистецтво підсилює

наукову ідею, роблячи складні космологічні моделі більш зрозумілими й водночас емоційно виразними.

У XIX столітті характер астрономічної ілюстрації знову змінюється, що помітно у виданні «Дзеркало Уранії» Річарда Рауса Блоксема. На відміну від попередніх атласів, це не цілісна книга-карта, а набір окремих карток із зображеннями сузір'їв, що вже саме по собі вказує на зміну способу подачі матеріалу. Ілюстрації тут стають більш ізольованими, ясними й пристосованими до навчального сприйняття. Фігури сузір'їв зберігають художню виразність, але композиція спрощується, втрачає барокову перевантаженість і тяжіє до більшої наочності. У таких зображеннях мистецькість виявляється не у складності чи декоративній пишності, а в чистоті лінії, врівноваженості форми та зручності візуального читання. Це свідчить про посилення дидактичної та популяризаторської функції астрономічної ілюстрації.

У XX столітті астрономічна ілюстрація зазнає суттєвих змін, пов'язаних із розвитком друкарських технологій, що забезпечили більшу точність, деталізацію та масове поширення зображень. Ілюстрація поступово відходить від ручної художньої інтерпретації, поєднуючись із фотографією та технічними засобами відтворення. У сучасний період її розвиток визначається використанням телескопів і надпотужних камер, що дозволяють отримувати реальні знімки космічних об'єктів, а також цифрових технологій, які дають змогу створювати моделі, реконструкції та інфографіку. Таким чином, сучасна астрономічна візуалізація поєднує точність наукових даних із можливостями графічних редакторів, залишаючись важливим інструментом пізнання і комунікації.

Отже, аналіз астрономічних ілюстрацій різних історичних періодів дає змогу простежити зміну принципів візуалізації та ролі самої ілюстрації. У ранніх творах вона слугувала засобом осмислення космосу через символічні й образні форми, поєднуючи наукові уявлення з міфологічним і релігійним світоглядом. У наступні періоди її функція зміщується до спостереження, фіксації та систематизації даних, де мистецтво підпорядковується точності. Надалі ілюстрація орієнтується на навчальність і популяризацію знань, стаючи зрозумілим засобом їх передачі. Таким чином, її розвиток відображає перехід від символічного пояснення до точного й структурованого способу пізнання.

Список використаних джерел:

1. Гармонія макрокосмосу. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%83 (Дата звернення 30.03.2026)
2. Книга нерухомих зір, Ас-Суфі. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0_%D0%BD%D0%B5%D1%80%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%85_%D0%B7%D1%96%D1%80# (дата звернення: 01.04.2026)

3. Розумний С. Ян Гевелій – польський астроном, який намалював зоряне небо і Місяць. URL: <https://studentportal.pl/ua/yan-gevelij-polskij-astronom-yakij-namalyuvav-zoryane-nebo-i-misyats/>
4. Ian Ridpath. Urania's Mirror. URL: <http://www.ianridpath.com/atlases/urania.html> (дата звернення: 31.03.2026)
5. Jokinen, Anniina. "Medieval Cosmology." Luminarium. URL: <https://www.luminarium.org/encyclopedia/medievalcosmology.htm> (дата звернення: 31.03.2026)
6. Pascale Dubus. "Gossuin de Metz: The Image of a World. Encyclopedism in the Middle Ages (13th-15th centuries)" (November 2015, Aix-en-Provence). URL: <http://blog.apahau.org/appel-a-communication-gossuin-de-metz-limage-dun-monde-lencyclopedisme-au-moyen-age-xiii-xve-siecles-novembre-2015-aix-en-provence/> (дата звернення: 29.03.2026)

Ірина ЧМЕЛИК

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОЛОДИМИРА ЛУКАНЯ

Особистість митця і мистецтвознавця Володимира Луканя є неординарною і багатогранною. Окремі сторони його творчої натури можуть видатися парадоксальними чи несподіваними, та вони всі напрочуд гармонійно поєднуються й співіснують у цій харизматичній людині.

Володимир Лукань — художник, який спричинився до відродження галицької ікони на склі, експериментатор, мистецтвознавець. Він є автором монографій, методичних праць, буклетів, каталогів, статей із історії, теорії і практики мистецтва.

Володимир Лукань, син Григорія, народився 26 березня 1961 року у м.Дрогобичі на Львівщині. В 1974 році закінчив Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (тепер ЛНАМ). Своїх педагогів-наставників: М.Яціва, М.Вендзиловича Я.Запаса В.Лукань відзначав не лише як добрих фахівців, які давали загальну професійну підготовку, але й як викладачів, які формували орієнтацію думок, світоглядні переконання, розширювали горизонти юнацької свідомості.

На запрошення Михайла Фіголя з 1984 року Володимир Лукань працював на художньому факультеті Педагогічного інституту в Івано-Франківську (нині КНУВС). Викладаючи теоретичні та практичні дисципліни, у Володимира Григоровича виникла ідея написати історію мистецтва Прикарпаття, адже він розробив і читав окремий лекційний курс з історії українського мистецтва, що був впроваджений в освітній процес завдяки Михайлу Фіголю. Ним також були упорядковані матеріали «Мистецтво і митці Прикарпаття» (1990, у співавторстві) [1]. У виданні подано відомості про життя та творчість 128 митців народного і

професійного мистецтва, а також короткий історичний екскурс розвитку мистецтва Прикарпаття. Робота дослідника в цьому напрямку продовжувалася до останніх днів життя. 2012 року вийшов «Словник художників Прикарпаття» [13]. Згодом дослідник впорядкував та видав «Словник художників Прикарпаття. Живопис. Ікономалярство. Графіка. Скульптура» (2019). Автор поставив собі за мету зібрати відомості про митців, які певним чином пов'язані з нашим краєм, їх чисельність, відповідно до авторського задуму, налічує одну тисячу імен, втім як стверджує В.Лукань, і ця кількість не повна, умовна і символічна, яка, однак, засвідчує, що Прикарпаття може бути в одному ряді з провідними мистецькими осередками України [14, с.3].

Своєрідним підсумком теоретичних поглядів на мистецтво стала книга В.Луканя «Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена» видана 2009 року [3]. Згодом деякі статті з цього видання були перевидані у збірничках «Статейник», «Статейник-II» і «Статейник-III» (2020, 2024) та доповнені публікаціями, що не ввійшли до попереднього видання. Запропоновані статті охоплюють тематику образотворчого мистецтва Прикарпаття, мистецтва української діаспори, мистецької освіти, релігії та культури.

Унікальним є конспект лекцій Володимира Луканя з історії українського мистецтва, який став підсумком його багаторічної праці як педагога (2010, друга редакція 2012) [4]. Попри зручність формату для студентів (враховано можливість копіювання), найбільшою цінністю є авторські ілюстрації до тематики, що вивчається. До кожного блоку дослідником розроблені тестові завдання, а також подані літературні джерела. До теми «Народна дерев'яна культова архітектура» включений стислий словник важливих термінів.

Серед пріоритетних дослідницьких проблем В.Луканя як науковця є громадська, творча та мистецтвознавча діяльність Михайла Фіголя [9]. В.Лукань є укладачем видань графічних творів майстра, бібліографічного покажчика праць майстра [8], неодноразово висвітлював різні грані мистецької особистості М.Фіголя в публікаціях у періодичних виданнях [5;6; 12].

До 30-ти річного ювілею кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя (2013 рік) В.Лукань підготував буклет-каталог із іменами всіх студентів, які стали випускниками художнього факультету від його заснування, допоки кафедру очолював Михайло Павлович Фіголь [2]. В.Лукань також упорядковував каталоги виставок, тематику студентських курсових робіт з історії мистецтва за період 1989-2009 років, це допомагає простежити сферу наукових зацікавлень молоді протягом 20-ти років функціонування кафедри [10; 11].

2019 року громадськості були презентовані три книги, впорядковані Володимиром Луканем: «Куцики» (Книга перша), «Жартівня» (Книга друга), «Цитатник» (Книга третя), де дослідник як вдумливий філософ-мислитель зібрав цікаві жарти, цитати, висловлювання відомих людей, знайомих та друзів, по-новому відкрився навіть для приятелів та колег багатогранністю свого іронічно-влучного вміння підмічати тонкі гумористично-комічні ситуації у повсякденності. Спостережливий читач обов'язково відзначить лаконічний дизайн цих книг.

2023 року були опубліковані діалоги про мистецтво у формі запитань і відповідей Володимира Луканя та Ірини Чмелик «40 тижнів. Діалоги про мистецтво і не тільки...», у якій піднімалася низка актуальних навколomистецьких проблем і питань [15]. Така форма спілкування – своєрідне продовження епістолярного жанру в історії мистецтва, водночас – жвава і емоційна дискусія, яка оприлюднює певні вектори творчої, дослідницької діяльності, а також особистісних пріоритетів авторів збірки.

Отож, теоретична спадщина В.Луканя є важливим внеском в українське мистецтвознавство, охоплює проблеми історії й теорії візуального мистецтва. Основна його дослідницька увага зосереджена на мистецтві Карпатського регіону кінця ХІХ - початку ХХІ століття, вивченні творчості як відомих так і малознаних митців краю, а також знакових персоналій української культури. Неординарна особистість, авторитетний художник, мистецтвознавець, педагог В.Лукань спричинився до розвитку культурно-мистецького життя Прикарпаття, невтомно шукав нові джерела досліджень та творчості, вмюючи підмітити такі деталі і явища, які залишаються поза увагою інших дослідників мистецтва. Мистецтвознавчі дослідження Володимира Луканя розкривають окремі сторінки творчих біографій майстрів пензля, їхню авторську манеру, пріоритети творчості, видово-жанрову специфіку, технічні малярські прийоми тощо. Мистецтвознавцєві та художнику вдалося виявити та проаналізувати важливі мистецькі події, явища у регіоні, творчість майстрів минулого й сучасності, торувати власний шлях як у теоретичному так і в практичному векторах культурного розвитку Івано-Франківщини.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є., Лукань В., Шпільчак В. Мистецтво і митці Прикарпаття (матеріали на допомогу вчителям образотворчого мистецтва і художньої праці). Івано-Франківськ, 1990. 50с.
2. Виставка творів учнів М.Фіголя. Каталог. Івано-Франківськ: Видавництво «Гостинець», 2007.
3. Лукань В. Вибрані статті про мистецтво. Явища. Постаті. Імена, Івано-Франківськ, видавець Третяк І.Я., 2009. 240 с.:іл.
4. Лукань В. Історія українського мистецтва. Курс лекцій. Конспект. Івано-Франківськ, 2010, 2012.
5. Лукань В. Начерки Михайла Фіголя. *Михайло Фіголь: життя і творчість. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. С. 148–156.
6. Лукань В. Начерк про Михайла Фіголя. *Краєзнавець Прикарпаття*. №10, липень-грудень 2007. С. 46–48.
7. Лукань В. Повернення в Україну . *Перевал*. 1993. № 2. С. 56.
8. Михайло Фіголь. Бібліографічний покажчик / упоряд В.Лукань та ін. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. 66 с.; іл.

9. Начерки Михайла Фіголя / упоряд. В.Лукань. Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. 120с.
10. Лукань В. Особливості тематики курсових робіт історії українського мистецтва за 1989-2009 роки. *Мистецька освіта : минуле, сучасне, майбутнє (до 30-річчя кафедри образотворчого мистецтва імені Михайла Фіголя)*. Івано-Франківськ, видавець Супрун В.П., 2013. С.161-183
11. Лукань В., Павлюк М. Виставка творів викладачів художнього факультету Інституту культури і мистецтв Прикарпатського університету ім.В.Стефаника. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002.
12. Лукань В. Рукопис Михайла Фіголя навчального посібника «Історія мистецтва». *Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга друга. Івано-Франківськ, видавництво «Ярина», 2017 , с.194-201.
13. Словник художників Прикарпаття (До навчального курсу: Образотворче мистецтво Прикарпаття. Малювання, графіка, скульптура)./ упоряд.В.Лукань. Івано-Франківськ, 2012. 20 с.
14. Словник художників Прикарпаття /авт.-упоряд.В.Лукань, Івано-Франківськ, 2019. 98 с.
15. «Сорок тижнів: діалоги про мистецтво і не тільки...» / авт.-упоряд. В.Лукань, І.Чмелик. Івано-Франківськ, 2023.

Соломія ЧУЙКО

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В ПРОЄКТАХ КИЄВА: ТЕНДЕНЦІЇ, ПРАКТИКИ ТА МІЖНАРОДНИЙ ДІАЛОГ

Сучасне українське мистецтво перебуває у фазі активної трансформації, де поряд із суто художніми процесами інтенсивно формуються інституційні та економічні механізми його функціонування. В умовах глобальної нестабільності та воєнного стану особливого значення набувають події, що поєднують репрезентаційні, комунікативні та ринкові функції. Однією з таких подій є ярмарок сучасного мистецтва «Kyiv Art Market» (Art Kyiv), який варто розглядати як стратегічний чинник становлення та структуризації сучасного українського арт-ринку.

З мистецтвознавчої точки зору ярмарок постає не лише як формат тимчасової експозиції, а як специфічна інституційна модель. У її межах поєднуються механізми презентації художніх практик, їхньої професійної легітимації та включення у ринковий обіг. Згідно з теорією П. Бурдьє, ярмарок є простором виробництва «символічного капіталу», де відбувається перетворення

естетичної цінності у ринкову ціну завдяки взаємодії агентів мистецтва: художників, галеристів, кураторів та колекціонерів [1, с. 45].

Ярмарок виступає простором первинної інтерпретації, де визначається «видимість» твору в культурному полі. Як зазначає Б. Гройс, інституційне підтвердження є необхідною умовою функціонування мистецтва як такого [2, с. 112]. Таким чином, «Kyiv Art Market» формує середовище, де формуються критерії переходу твору від індивідуального до широкого культурного й економічного контексту.

Динаміка та еволюція процесу (2024-2025 pp.). Сучасний формат Art Kyiv демонструє послідовну еволюцію – від відновлення активності до системного зміцнення, зокрема етап консолідації (жовтень 2024 р.). Арт-маркет став індикатором життєздатності мистецького середовища в умовах війни. Він засвідчив здатність галерейного сектору до самоорганізації та підтримки художників у кризовий період. Саме тут простежувалася тенденція до формування нового типу арт-події – відкритої, динамічної, орієнтованої на пряму взаємодію стейкхолдерів [4, с. 22].

Згодом подія у просторі Київської галереї мистецтв «Лавра» ознаменувала перехід на якісно новий рівень. Участь понад 20 галерей та арт-інституцій, зокрема з Польщі та США, свідчить про розширення міжнародного контексту та формування повноцінної ринкової платформи.

З позиції ж культурології ярмарок можна трактувати як комунікативний хаб. Важливим є не лише фізичний обіг предметів мистецтва, а передусім обіг смислів. Програма Collecting Futures трансформує ярмарок у дискурсивне середовище. Панельні дискусії та лекції створюють платформу для осмислення проблем культурної стійкості та стратегій інвестування в арт-активи.

Особливий акцент варто зробити на інтеграції мистецької освіти у живий арт-процес. Організація зустрічей зі студентами та воркшопів безпосередньо у просторі ярмарку (галерея «Лавра») дозволяє майбутнім мистецтвознавцям та художникам опанувати механізми функціонування галерейної справи «зсередини», що є критично важливим для формування нового покоління професіоналів [3, с. 88].

В умовах повномасштабної агресії проведення таких заходів є актом культурної резистентності. Це забезпечує безперервність художнього процесу та підтримує ментальне здоров'я суспільства через звернення до високих естетичних стандартів. Емпіричний досвід участі в організації маркету дозволяє стверджувати, що успіх події базується на створенні «середовища довіри» – фундаментальної умови будь-якого цивілізованого ринку.

Ярмарок виступає ефективною формою організації арт-процесу, де здійснюється легітимація нових імен та верифікація цінності вже відомих майстрів. Динаміка 2024–2025 років свідчить про поступове формування в Україні професійної інфраструктури арт-ринку, здатної до взаємодії з міжнародними партнерами. «Kyiv Art Market» стає інструментом репрезентації

української ідентичності, закріплюючи статус вітчизняного мистецтва як повноцінного учасника глобального культурного діалогу.

Арт-ринок не виникає там, де є лише твори – він формується там, де з'являється середовище смислів і фахової взаємодії. Саме таку екосистему сьогодні формує Art Kyiv.

Список використаних джерел:

1. Бурдьє П. Поле культурного виробництва / Пер. з фр. К.: Альтерпрес, 2006. 416 с.
2. Гройс Б. Політика поетики. К.: Основи, 2014. 224 с.
3. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. К.: Фенікс, 2017. 480 с.
4. Сучасне мистецтво та ринок: стратегії виживання і розвитку. Збірник тез міжнародної конференції. К.: НАМУ, 2024. 120 с.

Вікторія ШМІТИК

ТВОРЧІСТЬ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ

Національна ідентичність – це одне з ключових питань українського суспільства на сьогодні. Люди шукають приклади для наслідування у дослідженні своєї українськості. Опанас Заливаха є чудовим прикладом свідомої людини, який жив та працював у складний час та зміг знайти своє зерно та посіяти його для майбутніх поколінь.

Творчість О. Заливахи є цікавою для досліджень, адже вона торкається історії української культури, вирізняється нестандартною візуальною мовою і композиційним вирішенням[1,с.5]. Серед дослідників мистецького спадку художника є: Аронець М.М., Мисюга Б.В., Волинська О.С., Дундяк І.М., Чмелик І.В. та інші.

Метою статті є дослідження тернистого шляху митця, вплив Прикарпаття на мистецьке бачення, а також питання національної ідентичності, яке є наскрізною ниткою в його творчості.

Опанас Заливаха – визначий український художник ХХ століття, шестидесятник, політв'язень. Він був людиною високих моральних і духовних цінностей, які втілював у свої твори. Народився 26 листопада 1925 року в селі Гусинка Куп'янського району на Харківщині. Будучи зовсім малим пережив жахи голодомору. Але сім'я Заливах отримала дозвіл на виїзд, тому вони відправились на Далекий Схід, де і пройшло дитинство та юність Опанаса.

У 1964 році О. Заливаха поступає в ленінградський інститут живопису, архітектури та скульптури, де навчалися студенти з різних кутків союзу та світу. Кожен знав про своє коріння і дуже шанував його. Тоді Опанас вперше запитує

себе: «Хто я?». Питання національної ідентичності хвилюватиме його впродовж життя. Через невідповідну поведінку для радянського студента його відрахували з другого курсу, а повернувся до навчання в 1960 році.

Після завершення навчання О. Заливахапереїжджає на Івано-Франківщину, де проходить практику в м. Косові. Від народних митців він переймає тонке відчуття кольору. Барви його творів яскраві, композиції – формалістичні.

У 1964 році О. Заливаха разом із Аллою Горською та Галиною Семикіною створили вітраж до 150-річчя Тараса Шевченка, який був розміщений в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Вітраж розділений на три частини. В центральній зображено Кобзаря, який пригортає до себе скривджену жінку, яка уособлює Україну. В лівій руці він здійснює книгу. Великого значення додавав надпис: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло них поставлю слово». Цей вітраж збурих громадськість і комісію. Втілення національного героя в середньовічному архаїчному образі було протилежним ідеї соцреалізму. Через це твір знищили в ніч на 9 березня. Митців переслідували, а Опанаса Заливаху ув'язнили із заборобою малювати (1965 р.)[4, с. 62].

В ув'язненні Опанас знайшов способи втілення ідей у графіці, створюючи екслібриси для своїх знайомих. Також він виконував рисунки кольоровими ручками, які формував у захаявні книжечки, як у свій час Тарас Шевченко. Спочатку ці малюнки втілювали образи закоханих козака і дівчини, лірника. Проте згодом він переходить до зображень викручених душ ув'язнених [2, с. 20]

Через п'ять років художника звільняють із в'язниці. Він оселяється в Івано-Франківську та одружується з племінницею Степана Бандери – Дарією Возняк.

У творчості О. Заливахивизначають три напрями: особистість, національність і вселюдськість. Він зосереджує увагу на висвітленні долі народу, морально-етичних нормах людського буття. Твори виконує у формалістичній манері, відмовляється від передачі перспективи та об'єму. Акцентує на кольорі, ритмі, силуеті. Характерним прийомом є сплетення образу та простору. Об'єкт сприймається нерозривною частиною тла. Це нашоує на думку, що людина є невід'ємною від оточення, вони формують одне одного. Динаміка композиції переважно вертикальна, вона наче єднає небо і землю, що висвітлює християнський світогляд митця. Заливаха часто звертається до релігійної тематики, а також теми материнства [4, с. 60]. Поряд із роздумами про високі ідеали Опанас розкриває досвід перебування в ув'язненні, жахи тоталітарного режиму, його нищівний вплив на суспільство та мислення людини.

Художник працював у змішаних техніках, поєднував пластиків та металічні деталі, займався різьбою по дереву, малював вивіски, плакати, створював дизайн інтер'єрів тощо. У пізній творчості митця у роботах переважає вертикальна динаміката більш витягнуті, готичніобрази[3, с. 184]. Він малював до останнього подиху і на полотнах втілював віру у світле та вільне майбутнє України.

О. Заливаха є надзвичайно знаковим для українців, особливо для мешканців Івано-Франківська. Йому організують персональні виставки, а також встановлено оригінальний пам'ятник митцю.

Отже, Опанас Заливаха є прикладом усвідомленої людини, яка глибоко обізнана з історією своєї країни, її культурою. Він проймається долею народу та втілює її на полотнах. Тому на прикладі митця ми бачимо, що кожен із нас повинен пам'ятати про своє коріння і завжди знати відповідь на питання: «Хто я?». Адже Заливаха вважав, що людина гармонійна тільки тоді, коли єдина зі своєю Батьківщиною.

Список використаних джерел:

1. Аронець М., Опанас Заливаха. Альбом, 2025 рік, Івано-Франківськ, Лілея-НВ
2. Мисюга Б., Опанас Заливаха 2003 рік, Київ, Смолоскип
3. Ципуга А., Особливості творчої праці Опанаса Заливахи в 1970-х – 2000-х РР. Культурологічний альманах, 2025 рік, <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/546/509>
4. Ципуга А., Художня творчість Опанаса Заливахи в 1950-х - 1960-х РР 2024 рік, https://www.aphn-journal.in.ua/archive/82_2024/part_2/11.pdf

Діана Юрчишин

МУЗЕЙНИЙ ПРОСТІР ЯК ІНСТРУМЕНТ АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ЦЕРКОВНОЇ СПАДЩИНИ

Церковна спадщина є невіддільною частиною культурної ідентичності України. Сьогодні вона опиняється під подвійним тиском: фізичної загрози, пов'язаної з руйнівними наслідками збройного конфлікту, та поступового послаблення живого зв'язку між сучасною людиною і сакральним мистецтвом в умовах секуляризованого суспільства. Водночас розвиток музейних технологій і цифровізація культурної сфери відкривають принципово нові можливості для збереження й трансляції цієї спадщини. Питання про те, яким чином музейний простір може стати ефективним посередником між церковною пам'яткою і сучасним відвідувачем, залишається недостатньо розробленим у вітчизняній музеологічній науці — цим і зумовлена актуальність пропонованого дослідження.

Мета дослідження — виявити потенціал музейного простору як механізму актуалізації та популяризації церковної спадщини в сучасному культурному контексті. Об'єктом є музейний простір церковних і світських музеїв, що зберігають та експонують сакральні пам'ятки і церковні артефакти. Предметом — форми, методи та механізми, завдяки яким музей здатен перетворити церковну спадщину на живий культурний ресурс.

Для досягнення мети визначено п'ять завдань: проаналізувати теоретичну базу музеєфікації сакральної спадщини; виявити специфіку церковного артефакту як музейного об'єкта; систематизувати форми музейної презентації церковних пам'яток; охарактеризувати інноваційні методи їх популяризації; розробити практичні рекомендації щодо оптимізації музейної комунікації.

Церковна спадщина охоплює щонайменше чотири категорії: матеріальну (ікони, облачення, церковне начиння, мощевики), документальну (рукописи, метричні книги, богослужбові тексти), нематеріальну (обряди, піснеспіви, усні перекази) та архітектурну (сакральні будівлі, монастирські ансамблі, некрополі). Кожна з них потребує специфічного підходу до музейної інтерпретації. Проте спільною і принциповою особливістю сакрального об'єкта є його подвійна природа: він одночасно є богослужбовим предметом і пам'яткою культури. Ця двоїстість — джерело і труднощів, і багатства музейної роботи з церковною спадщиною [1].

Дослідження виявило чотири основні форми музейної презентації церковної спадщини. Стаціонарна експозиція залишається базовою формою, яка не втрачає актуальності за умови концептуальної побудови. Тимчасові виставки дають змогу гнучко реагувати на актуальні події й залучати нові аудиторії. Цифровий музей — 3D-тури, онлайн-каталоги, доповнена реальність — принципово розширює географію і час доступу до спадщини. Нарешті, музейна педагогіка: саме через освітні програми, екскурсії та майстер-класи формується тривалий і особистісний зв'язок відвідувача з темою [2].

Центральним для дослідження є питання методів актуалізації, тобто способів зробити так, щоб церковна пам'ятка «заговорила» з сучасним відвідувачем. Виокремлено чотири ключових методи. Перший — контекстуалізація: артефакт має бути поміщений у широкий богословський, мистецтвознавчий та історичний контекст, інакше він лишається незрозумілим предметом за склом. Другий — наративізація: побудова живої розповіді про те, хто і навіщо створив предмет, де і як він використовувався та яку долю пройшов. Третій — сенсорна іммерсія: залучення запаху ладану, церковного співу, тактильних копій суттєво поглиблює сприйняття. Четвертий — міждисциплінарний підхід: залучення до формування експозиції богословів, мистецтвознавців, істориків і самих релігійних громад [3].

Важливого значення у популяризації церковної спадщини набувають цифрові технології. 3D-реконструкції уможливають «відвідування» зруйнованих храмів; VR занурює людину в богослужбовий простір минулих епох; мобільні аудіогіди персоналізують маршрут; QR-коди перетворюють кожен артефакт на точку входу до цифрового архіву; соціальні мережі роблять спадщину видимою для молодшої аудиторії; відкриті цифрові каталоги стають інструментом наукових досліджень у всьому світі. Цифровізація — це не «осучаснення заради осучаснення», а реальний спосіб подолати просторові, часові і соціальні бар'єри на шляху до спадщини [4].

Ефективна музейна комунікація неможлива без диференційованого підходу до різних аудиторій. Для паломників і вірників необхідна глибока богословська інтерпретація. Для науковців — відкрита документація і фондові каталоги. Для широкої громадськості — доступна мова й емоційний досвід. Для молоді — гейміфікація, квести й медіаконтент. Одна й та сама колекція може і повинна «звучати» по-різному для різних груп [2].

Аналіз практики провідних музейних інституцій підтверджує ефективність окреслених підходів. Національний Києво-Печерський заповідник здійснює комплексну музеєфікацію із залученням цифрового архіву. Музей історії релігії у Львові демонструє міждисциплінарний підхід від ранньохристиянської доби до сучасності. Паризький Musée de Cluny є прикладом блискучої реконтекстуалізації середньовічного сакрального мистецтва. Лондонський Victoria and Albert Museum вибудовує діалог культур навколо ритуальних предметів різних традицій. Усі ці приклади об'єднує одне: пам'ятка не просто експонується — вона інтерпретується, включається в живий культурний діалог [5].

Водночас музеєфікація церковної спадщини пов'язана з серйозними викликами. Головний із них — конфлікт між сакральним і музейним статусом предмета: не кожна релігійна громада готова до «музеєфікації» своїх святинь. Шлях до вирішення — у діалозі та спільному виробленні протоколів. Інші проблеми — брак фінансування, недосконале законодавство у сфері охорони культурних цінностей, слабка інституційна взаємодія між церквою і музейною спільнотою [6].

На основі проведеного дослідження сформульовано такі практичні рекомендації: розробити концепції сакральних відділів у регіональних музеях із залученням релігійних громад; провести цифрову інвентаризацію та 3D-оцифрування церковних колекцій; сформувати міждисциплінарні команди (музеологи, богослови, ІТ-фахівці); впровадити освітні програми з регіональної сакральної спадщини у навчальних закладах; налагодити загальнонаціональну мережу музеїв церковної спадщини для міжінституційного обміну.

Отже, дослідження підтвердило: музейний простір здатен бути не архівом минулого, а живим медіатором між церковною спадщиною і сучасним суспільством. Для цього необхідно поєднувати богословський і культурологічний підходи, активно використовувати цифрові технології, формувати міждисциплінарні команди й залучати до роботи самі релігійні громади. Церковна спадщина — це не лише пам'ять про минуле, а активний ресурс культурної ідентичності, здатний об'єднувати, просвіщати й надихати. Музей — за умови грамотної роботи — є найбільш природним простором для цього діалогу.

Список використаних джерел

1. Юрєнева Т. Ю. Музееведение : учебник. Москва : Академический проект, 2004. 560 с.

2. Маньківська Р. В. Музеї України в інформаційному просторі: проблеми та перспективи. *Українська біографістика*. 2013. Вип. 10. С. 246–263.
3. Омельченко Ю. А. Сакральна спадщина в контексті музейної комунікації. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 112–118.
4. Kavanagh G. *Dream Spaces: Memory and the Museum*. London : Leicester University Press, 2000. 191 p.
5. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник : офіційний сайт. URL: <https://kplavra.kiev.ua> (дата звернення: 10.04.2026).
6. Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000 № 1805-III. *Відомості Верховної Ради України*. 2000. № 39. Ст. 333.

Відомості про учасників круглого столу:

Надія БАБІЙ, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Богдан БОЙЧУК, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Діана БУБНЮК студентка 4 курсу кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Богдан ГУБАЛЬ, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Ольга ДЕРКАЧОВА, доктор філологічних наук, професор, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Ірина ДМИТРІВ, аспірантка кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, директорка Долинської дитячої художньої школи.

Ірина ДУНДЯК, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вікторія ДУНІТРАШ, студентка 4 курсу кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Анастасія ІЛЬНИЦЬКА, студентка 3 курсу кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Володимир КІНДРАЧУК, аспірант, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Олександр КОГУТЯК, аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Петро КУЗЕНКО, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Орест-Василь КУЗІВ, аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Василь ЛУБИК, аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Уляна МЕЛЬНИК, кандидат мистецтвознавства.

Христина НАГОРНЯК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Роман ПЕТРІВ, аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Юлія ПОПЕНЮК, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Володимир САНДЮК, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Лариса САНДЮК, старша викладачка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Діана ТАРНАВСЬКА, студентка 1 курсу **ОР «Магістр»** кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вікторія ТИПЧУК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, менеджер, куратор, координатор проєктів ІФООНСХУ.

Володимир ШПІЛЬЧАК, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Ірина ЧМЕЛИК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Олег ЧУЙКО, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Соломія ЧУЙКО студентка 3 курсу кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вікторія ШМІТИК, студентка 2 курсу кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Діана ЮРЧИШИН, студентка 1 курсу **ОР «Магістр»** кафедри дизайну і теорії мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Організатори круглого столу

Інститут мистецтв

0342 52 34 29 / 0342 52 34 30

art@pnu.edu.ua

вул. Академіка Сахарова, 34-а м. Івано-Франківськ

Кафедра дизайну і теорії мистецтва

kdtm@pnu.edu.ua



Орг. комітет:
І.Чмелик, Н.Бабій, О.Чуйко,
П.Кузенко, Б.Бойчук, В.Федорак.