

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ДЕРИГУЗ НАТАЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 75.03(477.53)«188/19»

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЛЕВКАС В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ  
СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ, СИНТЕЗ, РЕФЛЕКСІЇ ВОЄННОГО СТАНУ**

Спеціальність 023 — Образотворче мистецтво,  
Декоративне мистецтво, реставрація  
Подається на здобуття наукового ступеня  
Доктора філософії (Ph. D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Н.В.Деригуз

Науковий керівник: Шуліка Вячеслав Вікторович

Кандидат мистецтвознавства, доцент

**Харків — 2024**

## АНОТАЦІЯ

**Деригуз Наталія Володимирівна. Левкас в образотворчому мистецтві України кінця XX – початку XXI століття: традиції, синтез, рефлексії воєнного стану.** – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну й мистецтв. Харків, 2024.

Ця дисертація присвячена дослідженню ролі левкасу в образотворчому мистецтві України на межі XX і XXI століть. Основними напрямками її дослідження є питання традиції, синтезу, інновацій та художніх рефлексій воєнного стану.

Українське образотворче мистецтво в останні десятиліття переживає інтенсивний розвиток та творчий пошук. Одним із напрямів у цьому процесі є використання левкасу як носія мистецького вираження. Левкас, як матеріал для живопису, не тільки зберігає (чи, можна сказати, відновлює) свою значущість і актуальність у сучасному мистецтві, відображаючи традиційні його форми вираження та застосування, а і вражає своїми інноваційними художніми та технологічними стратегіями та способами вжитку, що є малодослідженим явищем, тому дисертація має на меті заповнити прогалини в науковому вивченні місця та ролі левкасу в українському сучасному мистецтві.

**Перший розділ** дослідження присвячений аналізу історіографії, джерельної бази та обґрунтуванню методів дослідження, що дало можливість сформулювати місце левкасу в образотворчому мистецтві, розкрити історичні, технологічні та мистецтвознавчі аспекти побутування левкасу як живописного матеріалу в образотворчому мистецтві як України, так і світу. Історіографія за темою дослідження класифікована на наступні групи: праці реставраційно-дослідницького й іконописного напрямку та сучасні праці, що висвітлюють особливості та інновації у сфері сучасного живопису на левкасі. Джерельна база складається з праць словниково-етимологічного напрямку, візуальних матеріалів (каталогів, альбомів), матеріалів, здобутих за допомогою інтерв'ювання, матеріалів на основі діяльності

музейно-галерейних та бібліотечно-архівних установ. Встановлений низький ступінь дослідженості теми, особливо серед вітчизняних наукових праць та в контексті сучасних форм вираження. Зміст роботи не тільки охоплює історичний досвід формування сучасного живопису на левкасі, а й виявляє критичний аналіз мистецьких тенденцій, ремінісценцій та інновацій, що зумовило використання таких загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів та підходів, як: формально-стилістичний метод, історико-типологічний метод, іконографічний та фактологічний методи, джерелознавчий метод та методика інтерв'ювання.

**Другий розділ** присвячений питанню традиційних форм тлумачення, виготовлення та застосування левкасу в мистецтві в контексті сучасної релігійної картини на левкасі («нової ікони») та розкривається з позиції інноваційних (поза релігійних) художніх напрямів на основі сучасного живопису на левкасі. У розділі виділено основні фактори, що ускладнюють дослідження використання левкасу в українському мистецтві, а саме: недостатність наукових робіт у цій галузі, варіативність тлумачень терміну «левкас», різноманітність хіміко-фізичних характеристик левкасу та його синтетичних замінників.

Проаналізовані творчість західноукраїнської школи, як провідної в галузі сучасної релігійної картини, та як левкас проявляє себе в інших стилістичних напрямках. Водночас розглянуто творчість провідних митців і їхній внесок у сучасне українське мистецтво. Також досліджені основні проєкти, спрямовані на актуалізацію та популяризацію галузі сучасного живопису на левкасі в Україні, на міжнародній та українській мистецьких аренах. На основі дослідження встановлено: 1) пряму залежність основних формотворчих та концептуальних принципів сучасної релігійної картини від основних засад традиційного іконопису; 2) співзалежність та взаємозбагачення сучасного живопису на левкасі і здобутків різних типів народного (декоративно-ужиткового) мистецтва, а також інших ремесел та традицій України; 3) характерну тенденцію до пошуку нових форм репрезентації творів; 4) панівну манеру розкриття теми крізь призму таких різноманітних художніх напрямів, як: абстракціонізм, наїв, мінімалізм, експресіонізм тощо; 5) якщо західноукраїнська школа актуалізує засади традиційного левкасу, то поза сакральний живопис на

левкасі схиляється до тлумачення левкасу як художнього принципу, що призводить до заміни (чи навіть підміни) традиційного левкасу його синтетичними аналогами.

**Третій розділ** зосереджений на питанні «синтезу мистецтв» у сучасному українському живописі на левкасі. Розглянуті варіанти поєднання левкасу з різними видами мистецтва, техніками, матеріалами, художніми стратегіями та стилями, серед яких можна виокремити: міжвидовий синтез (де левкас аналізується в поєднання з такими видами мистецтва, як графіка, скульптура, різьблення по дереву, література й аудіосупровід, інтерактив), техніко-технологічний синтез (в якому аналізується поєднання левкасу з технікою емалі та мозаїки, металевими, епоксидними, керамічними та текстильними вставками). Окремо крізь призму сучасного живопису на левкасі розглянуті такі категорії, як: апропріаціонізм та антипортрет як одні з інноваційніших варіантів художнього синтезу.

Основними інноваційними технічно-концептуальними здобутками міжвидового, техніко-технологічного типів синтезу в контексті сучасного українського живопису на левкасі є: 1) застосування як традиційних (органічних), так і сучасних (синтетичних) рецептур та сумішей левкасу; 2) застосування левкасу не тільки на дерев'яній основі, а й на полотні, металі, емалі тощо; 3) переслідування ідеї гармонізації протилежностей (матеріалів, текстур, форм, змістів); 4) спроба поєднання класичних (традиційних) та сучасних принципів формотворення; 5) використання левкасу з метою імітації матеріалів та технік (наприклад, гравірування, ліногравюра, ксилографія тощо); 6) спроба на основі синтезу живопису на левкасі з іншими видами мистецтва створити інноваційні (авторські) техніки чи прийоми; 7) ідея виявлення прихованих (нехарактерних для матеріалу чи техніки) естетично-технічних значень та можливостей матеріалів (зокрема, левкасу); 8) орієнтація на оригінальність, неповторність та непередбачуваність прийомів та способів репрезентації; 9) ідея вираження певного історичного чи соціокультурного контексту.

Особливості протікання процесу синтезу на основі сучасного українського живопису на левкасі класифіковані та проаналізовані за такими категоріями: 1) супідрядність, за якої один вид мистецтва домінуючий, а інший слугує

доповненням; 2) склеювання, за якого відбувається гармонійне (рівноправне) поєднання певних художніх напрямів, технік чи концепцій; 3) симбіоз, який характеризується взаємовпливом та взаємозбагаченням залучених елементів синтезу; 4) злиття, у якому один вид мистецтва вбирає в себе характеристики іншого; 5) ретрансляційне сполучення, за якого елементи одного жанру чи виду мистецтва слугують засобом імітації або наслідування інших; 6) розмивання, за якого відбувається візуальна та концептуальна дифузія мистецьких кордонів.

Уперше сучасний український живопис на левкасі проаналізований у контексті феномену «художньої апропріації», результатом чого є встановлення основних типів апропріаційного запозичення: 1) пряме присвоєння (для якого характерним є використання образу твору або арт-об'єкту, що вже існує); 2) пародія або сатира (для якого характерним є переміщення та трансформація вже наявних позаживописних зразків масової культури в інший контекст; 3) семплювання чи колаж (характеризується використанням фрагментів оригінальних творів у контексті синтезу матеріалів; 4) реконструкціалізація (коли наявні формотворчі елементи слугують основою для власних інтерпретацій та стають відсилкою на художній досвід, що вже існує).

Уперше проаналізований феномен антипортрету в контексті сучасного релігійного живопису на левкасі в Україні та встановлені основні художні стратегії цього принципу, а саме: 1) гра з абстракцією, де принцип деконструкції образу спирається на експерименти з композицією, ракурсами та формою; 2) експресивність та емоційність, де деперсоналізація передається на основі відтворення певних станів, настроїв, емоцій; 3) використання символічно-знакової системи, яка характеризується використанням традиційної іконописної символіки в поєднанні з антифізіогномічною подачею змісту; 4) використання незвичних матеріалів та технік, як варіант репрезентації релігійних тем інноваційною художньою мовою; 5) інтроспекція та самопізнання, де принципи антипортрету спрямовані на самоаналіз та рефлексію; 6) критичність та іронічність, де деперсоналізаційний принцип зображення є сопором поєднання таких протилежностей, як сакральне й комічне (монструозне, приземлено-побутове, екзотичне).

Уперше досліджено інтерактивне художнє мовлення українського релігійного живопису на левкасі (на прикладі творчості Т. Кузів, С. Владики, Х. Квик, О. Кравченко), що виявило основні художні риси, які сприяють встановленню взаємодії та взаємовпливу інтерактивної складової, серед яких: відтворення ілюзії можливої дії або модифікації на основі композиційних чи техніко-технологічних інноваційних поєднань, значне зміщення інтерактивної складової з фізіологічної ланки в бік уяви, свідомості, психологізму та саморефлексії, синтез сучасного релігійного живопису на левкасі з такими сферами, як діджитал арт, сфера інтерактивних ігор тощо.

**Четвертий розділ** присвячений питанню художніх рефлексій воєнного часу у творах із застосуванням левкасу. Досліджується роль та функції мистецтва у відображенні воєнних подій, пам'яті та травматичного досвіду війни в українській і світовій практиках тогочася та сучасності. Виокремлюються основні художні стратегії та особливості формотворення левкасних творів часів воєнного вторгнення з позиції «артефакту війни». Досліджуються модифікації форм репрезентації творів на левкасі в контексті нестабільних реалій сьогодення.

Розібрані головні концепції ролі мистецтва та його основних функцій у контексті воєнних дій в Україні на основі бачень українських митців ХХІ століття, серед яких можна виокремити такі: нагадування про гуманістичні цінності, пропаганда (провокація), документалізація (чи арт спостереження), спосіб відображення внутрішніх станів чи переживань (своєрідна арттерапія), передбачення (прогнозування та аналітично-художнє оцінювання подій і процесів), самореклама завдяки актуальності теми (вдавання чи викривлення, псевдо рефлексія), демонстрація небайдужості.

Твори сучасного живопису на левкасі воєнного періоду проаналізовані в контексті таких типів рефлексій: 1) рефлексія суспільної дійсності, в основі якої лежить відображення та аналіз суспільних, політичних чи культурних подій або модифікацій 2) рефлексія історії та традицій, яка спрямована на розкриття історично-традиційних аспектів конкретної нації; 3) рефлексія внутрішнього світу, яка спрямована на самоаналіз та переосмислення внутрішніх уявлень та поглядів як

митця, так і аудиторії; 4) рефлексія сприйняття, провідною ідеєю якої є питання національної ідентичності.

Також виокремлені провідні інституції та мистецько-волонтерські проекти, що популяризують ідею синтезу предметів військової інфраструктури та сучасного живопису на левкасі в Україні.

Встановлені основні тенденції до зміни типів репрезентації творів живопису на левкасі в Україні XXI століття, зважаючи на мобільність, зручність і доступність в умовах воєнних дій в Україні, серед яких: переведені на друк на папері левкасні твори Л. Яцків, переведені у формат друку на полотні левкасні твори Х. Яциняк, мініатюрні живописні твори Р. Барабаха та переведені на паперову основу іконописні зразки О. Кравченко.

Виявлені основні ідейні підстави для модифікації способів репрезентації сучасних творів на левкасі в умовах воєнного стану в Україні, серед яких: соціальна відповідальність, культурна збереженість, економічна схильність та символічний підтекст.

Таким чином, у результаті цієї дисертації зроблено вагомий внесок у розуміння розвитку та значення українського живопису на левкасі в сучасному мистецькому контексті.

**Ключові слова:** левкас, живопис на левкасі, іконопис, синтез, рефлексії воєнного стану, сучасний український живопис, релігійна картина, взаємодія мистецтв, антипортрет, художня апропріація, інтерактивна релігійна картина.

## ABSTRACT

**Nataliia Deryhuz. Levkas in the fine art of Ukraine at the end of the 20th — beginning of the 21st century: traditions, synthesis, reflections of martial law. —** Qualification work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy (Ph.D) in specialty 023 — Fine arts, decorative arts, restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2024.

This dissertation is devoted to studying the role of levkas in the fine art of Ukraine at the border of the 20th and 21st centuries. The research's main areas are the issues of tradition, synthesis, innovation, and artistic reflections of martial law.

In recent decades, Ukrainian fine art has experienced intensive development and creative search. One of the directions in this process is using levkas as a carrier of artistic expression. Levkas, as a material for painting, not only preserves (or we can say restores) its significance and relevance in contemporary art, reflecting its traditional forms of expression and application but also impresses with its innovative artistic and technological strategies and methods of use, which is an understudied phenomenon, therefore the dissertation aims to fill the gaps in the scientific study of the place and role of levkas in Ukrainian contemporary art.

**The first chapter** of the study is devoted to the analysis of historiography, the source base, and the justification of research methods, which allowed to define the place of levkas in the fine arts, to reveal the historical, technological and art-theological aspects of the existence of levkas as a painting material in the fine arts of Ukraine and the world. According to the topic of the study, historiography is classified into the following groups: works focused on restoration research and icon painting and contemporary works that highlight the features and innovations in the field of contemporary painting on levkas. The source base consists of works of a dictionary and etymological direction, visual materials (catalogs, albums), materials obtained through interviews, materials based on the work of museums, galleries, libraries, and archives. A low degree of research on the topic is established, especially among national scientific works and in the context of contemporary forms of expression. The content of the work not only covers the historical experience of



the formation of contemporary painting on levkas but also reveals a critical analysis of artistic trends, reminiscences, and innovations, which led to the use of general scientific and special art history methods and approaches, such as formal-stylistic method, historical-typological method, iconographic and factual methods, source method and interview method.

**The second chapter** is devoted to the issue of traditional forms of interpretation, production, and application of levkas in art in the context of contemporary religious paintings on levkas («new icon»), and is covered from the standpoint of innovative (non-religious) artistic trends based on contemporary levkas painting. The section highlights the main factors that complicate the study of the use of levkas in Ukrainian art, namely: the insufficiency of scientific works in this area, the variability of interpretations of the term «levkas», the variety of chemical and physical characteristics of levkas and its synthetic substitutes.

The creativity of the Western Ukrainian school, as a leader in the field of contemporary religious painting, and how levkas manifests itself in other stylistic directions are analyzed. At the same time, the work of leading artists and their contribution to contemporary Ukrainian art are considered. The main projects aimed at the actualization and popularization of the field of contemporary levkas painting in Ukraine on the international and Ukrainian art scene are also researched. Based on the research, such findings are made: 1) direct dependence of the basic formative and conceptual principles of contemporary religious painting on the basic principles of traditional icon painting; 2) interdependence and mutual enrichment of contemporary painting on levkas and achievements of various types of folk (decorative and applied) art of Ukraine and other crafts and traditions; 3) characteristic tendency to search for new forms of representation of works; 4) dominant manner of covering the topic through the prism of various artistic trends, such as abstractionism, naive, minimalism, expressionism, etc; 5) if the Western Ukrainian school actualizes the principles of traditional levkas, then the beyond sacral painting on levkas tends to interpret levkas as an artistic principle, which leads to the substitution (or even replacement) of traditional levkas with its synthetic counterparts.

**The third chapter** is focused on the issue of «synthesis of arts» in contemporary Ukrainian painting on levkas. Various options for combining levkas with different types of art, techniques, materials, artistic strategies, and styles are considered, among which the following can be distinguished: interspecies synthesis (which analyzes levkas in combination with such art forms as graphics, sculpture, wood carving, literature, and audio accompaniment, interactive), technical-technological synthesis (which analyzes the combination of levkas with enamel and mosaic techniques, metal, epoxy, ceramic and textile inserts). Separately, through the prism of contemporary painting on levkas, such categories, as appropriationism, and anti-portraiture are considered the more innovative options of artistic synthesis.

The main innovative technical-conceptual achievements of interspecific, technical-technological types of synthesis in the context of contemporary Ukrainian levkas painting are: 1) the use of both traditional (organic) and modern (synthetic) recipes and mixtures of levkas; 2) the use of levkas not only on a wooden base, but also on canvas, metal, enamel, etc.; 3) pursuing the idea of harmonizing opposites (materials, textures, forms, contents); 4) an attempt to combine classical (traditional) and contemporary principles of form creation; 5) using levkas for the purpose of imitating materials and techniques (such as engraving, linocut, xylography, etc.); 6) an attempt based on the synthesis of levkas painting with other forms of art to create innovative (original) techniques or methods; 7) the idea of revealing the hidden (not characteristic of the material or technique) aesthetic and technical values and possibilities of materials (in particular levkas); 8) focus on originality, uniqueness and unpredictability of representational techniques and methods; 9) the idea of expressing a certain historical or socio-cultural context.

Features of the process of synthesis based on contemporary Ukrainian painting on levkas are classified and analyzed according to the following categories: 1) subordination, in which one form of art is dominant, and the other serves as an addition; 2) bonding, in which there is a harmonious (equal) combination of individual artistic directions, techniques or concepts; 3) symbiosis, which is characterized by mutual influence and mutual enrichment of the involved synthesis elements; 4) fusion, in which one type of art

absorbs the characteristics of another; 5) retransmission combination, in which elements of one genre or form of art serve as a means of imitating others; 6) blurring, in which the visual and conceptual diffusion of artistic boundaries occurs.

For the first time, contemporary Ukrainian levkas painting is analyzed in the context of the phenomenon of «artistic appropriation», the result of which is the establishment of the main types of appropriation: 1) direct appropriation (which is characterized by the use of the image of an already existing work or art object); 2) parody or satire (which is characterized by the transfer and transformation of already existing non-pictorial samples of mass culture into another context; 3) sampling or collage (characterized by the use of fragments of original works in the context of synthesis of materials; 4) reconstruction (when existing form-creating elements serve as a basis for own interpretations and become a reference to already existing artistic experience).

For the first time, the phenomenon of anti-portraiture is analyzed in the context of contemporary religious painting on levkas in Ukraine, and the main artistic strategies of this principle are established, namely: 1) play with abstraction, where the principle of image deconstruction is based on experiments with composition, angles and form; 2) expressiveness and emotionality, where depersonalization is transmitted based on the reproduction of certain states, moods, emotions; 3) the use of a symbolic-emblematic system, which is characterized by the use of traditional iconographic symbolism in combination with an anti-physiognomic presentation of content; 4) the use of unusual materials and techniques, as an option for the representation of religious themes in an innovative artistic language; 5) introspection and self-discovery, where the principles of anti-portraiture are aimed at self-analysis and reflection; 6) criticality and irony, where the depersonalization principle of the image is an obstacle to the combination of such opposites as the sacred and the comic (the monstrous, the down-to-earth, the exotic).

For the first time, interactive artistic communication was studied using the example of Ukrainian religious painting on levkas (based on the works of T. Kuziv, S. Vladyka, H. Kvyk, O. Kravchenko), which revealed the main artistic features that contribute to the establishment of interaction and mutual influence (interactive component), among which: the reproduction of the illusion of a possible action or modification based on

compositional or technical-technological innovative combinations, a significant shift of the interactive component from the physiological link towards imagination, consciousness, psychologism, and self-reflection, the synthesis of contemporary religious painting on levkas with such areas as digital art, the field of interactive games, etc.

**The fourth chapter** is devoted to the issue of artistic reflections of wartime in works using levkas. The role and functions of art in the reflection of military events, memory and traumatic experience of war in world practice and on the territory of Ukraine in the past and present are studied. The main artistic strategies and features of the formation of levkas works during the military invasion from the position of «artifact of the war» are distinguished. Modifications of the forms of representation of works on levkas are studied in the context of unstable realities of today.

The central ideological concepts of the role of art and its main functions in the context of military actions in Ukraine are analyzed based on the visions of Ukrainian artists of the 21st century, among which the following can be distinguished: reminders of humanistic values, propaganda (provocation), documentation (or art observation), a way of reflecting internal states or worryings (a kind of art therapy), prediction (forecasting and analytical-artistic evaluation of events and processes), self-promotion due to the relevance of the topic (pretense or distortion, pseudo-reflection), demonstration of indifference.

The works of contemporary painting on levkas of the war period are analyzed in the context of the following types of reflections: 1) reflection of social reality, which is based on the reflection and analysis of social, political or cultural events or modifications 2) reflection of history and traditions, which is aimed at revealing historical and traditional aspects of a specific nation; 3) reflection of the inner world, which is aimed at self-analysis and reconsideration of the inner views and ideas of both the artist and the audience; 4) reflection of perception, the main idea of which is the issue of national identity. Leading institutions and artistic voluntary projects that popularize the idea of synthesis of military infrastructure items and contemporary painting on levkas in Ukraine are also distinguished.

The main tendencies to change the types of representation of works of painting on levkas in Ukraine of the 21st century are established, with the aim of mobility, convenience and accessibility in the conditions of military action in Ukraine, among

which: translated into printing on paper levkas works by L.Yatskiv, translated into the format of printing on canvas levkas works by H. Yatsynyak, miniature paintings by R. Barabach, and iconographic samples of O. Kravchenko translated onto paper.

The main ideological grounds for modifying the ways of representing contemporary works on levkas in the conditions of martial law in Ukraine are identified, including: social responsibility, cultural conservation, economic inclination and symbolic subtext.

Thus, as a result of this dissertation, we hope to make a significant contribution to the understanding of the development and significance of Ukrainian levkas painting in the contemporary artistic context.

**Key words:** levkas, painting on levkas, icon painting, synthesis, reflections of state of war, contemporary Ukrainian painting, religious painting, interaction of arts, anti-portraiture, artistic appropriation, interactive religious painting.

## ЗМІСТ

Вступ.....	15
<b>Розділ 1. Живопис на левкасі в науковому дискурсі: історіографія, джерельна база, методи дослідження</b>	
1.1 Історіографія.....	21
1.2 Джерельна база.....	31
1.3 Методи дослідження.....	37
Висновки до розділу 1.....	38
<b>РОЗДІЛ 2. ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЖИВОПИСУ НА ЛЕВКАСІ В УКРАЇНІ</b>	
2.1 Місце левкасу в образотворчому мистецтві: етимологія, традиція, інновації.....	39
2.2 Західна школа сучасного релігійного живопису.....	44
2.3 Стилiстичні напрями у сучасному українському живописі на левкасі.....	63
Висновки до розділу 2.....	75
<b>РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМА «СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ НА ЛЕВКАСІ</b>	
3.1 Питання «синтезу мистецтв» в образотворчому мистецтві.....	78
3.2 Міжвидовий синтез.....	83
3.2.1 Графіка та живопис на левкасі.....	83
3.2.2 Скульптура та живопис на левкасі.....	91
3.2.3 Живопис на левкасі та різьблення по дереву.....	97
3.2.4 Інноваційні варіанти інтерпретації живописних творів на левкасі на основі взаємодії з такими категоріями, як література, аудіосупровід, інтерактив.....	99
3.3 Техніко-технологічний синтез.....	108
3.3.1 Живопис на левкасі з технікою емалі.....	108
3.3.2 Живопис на левкасі в поєднанні з металом.....	111
3.3.3 Живопис на левкасі зі смолою, текстилем, мозаїкою та керамікою.....	117

3.4 Апропріаційне запозичення в контексті сучасного українського живопису на левкасі.....	119
3.5 Феномен антипортрету в українському релігійному живописі на левкасі.....	128
Висновки до розділу 3.....	142
<b>РОЗДІЛ 4. РЕФЛЕКСІЇ ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ НА ЛЕВКАСІ</b>	
4.1 Рефлексії воєнного стану: основні художні стратегії та особливості формотворення.....	143
4.2 Сучасний живопис на левкасі як «артефакт війни».....	158
4.3 Особливості репрезентації живописних творів на левкасі воєнного часу.....	165
Висновки до розділу 4.....	169
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>172</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>177</b>
<b>ДОДАТКИ:</b>	
<b>ДОДАТОК А: АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....</b>	<b>190</b>
<b>ДОДАТОК Б: СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....</b>	<b>292</b>
<b>ДОДАТОК В: СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....</b>	<b>350</b>
<b>ДОДАТОК Г: АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>351</b>

## Вступ

**Актуальність дослідження.** Сучасний український живопис на левкасі є складною та мультифакторною реальністю, яка заслуговує на увагу вчених. Завдяки багатству тематики, різноманітності залучених художніх напрямів, видів мистецтва та новаторських техніко-технологічних підходів живопис на левкасі в Україні XXI століття став важливим об'єктом для аналізу та дослідження.

Український живопис на левкасі переживає інтенсивний розвиток та творчу експансію, тому потребує систематизації та аналізу як традиційних форм виготовлення, використання та формотворення, так і сучасних тенденцій, які виділяються своїми реформаторсько-експериментальними підходами та прийомами, що є як прикладом індивідуалістичного переосмислення традицій, так і спробою утворення нового, повноцінного й аутентичного напрямку в українському мистецтві. Особливої уваги та актуальності заслуговує питання «синтезу мистецтв» крізь призму сучасного українського живопису на левкасі, так як процес синтезу дає змогу виявити нові (нехарактерні) властивості та можливості левкасу як матеріалу та творчого принципу. Сучасний світ характеризується мультикультурністю, постійним технологічним прогресом та інтердисциплінарністю, що не обходить і сферу образотворчого мистецтва. Сучасні митці активно експериментують із формами, темами, техніками, видами та напрямками мистецтва у своїх творчих пошуках, тому дослідження інноваційних підходів живопису на левкасі не тільки допоможе виявити нові концептуальні, формотворчі та техніко-технологічні тенденції, а й стане теоретичною та візуальною базою для подальших реставраторських, мистецтвознавчих та культурологічних студій. Суспільно-політична ситуація в Україні та історичні події в цілому також суттєво впливають на митців та творчий процес, що неодмінно відображається у творах і підвищує їх змістовну цінність та актуалізує їх дослідження. Аналіз рефлексій воєнного стану в живописі на левкасі є важливим у контексті як розуміння взаємозв'язку мистецтва та соціокультурних коливань, так і візуалізацій самотньої громадянської позиції чи світобачення митців країни крізь призму живопису на левкасі.



Дослідження художніх рефлексій воєнного стану в контексті сучасного українського живопису на левкасі також є актуальним питанням, оскільки художній образ є важливим джерелом для вивчення не тільки історії воєнних подій, а й таких категорій, як культурна пам'ять, національна ідентичність чи психологічно-емоційна реакція. Соціополітичні конфлікти завжди залишають глибокий слід у пам'яті суспільства, а мистецтво виконує низку важливих функцій, які виходять за рамки естетичного, серед яких зберігач історії, спроба пропаганди, форма пам'яті та вшанування, інструмент впливу на свідомість та інші, але спільним елементом зазначених варіантів прояву мистецтва є метод рефлексії, тому їхній аналіз є актуальним питанням.

**Мета дослідження:** побудова цілісної картини в контексті трансформувальних, інноваційних та рефлексивних у сучасному живописі на левкасі кінця ХХ — початку ХХІ в Україні.

**Мета зумовила такі завдання:**

- зібрати та проаналізувати літературу за темою дослідження та визначити ступінь вивченості проблеми розвитку сучасного живопису на левкасі в Україні та встановити фактори, що ускладнюють дослідження теми
- виокремити установи та мистецькі проекти, які є провідними на шляху становлення та актуалізації сучасного живопису на левкасі в Україні та поза її межами, та визначити їх роль у контексті розвитку українського мистецтва
- проаналізувати західноукраїнську мистецьку школу, як одну з провідних на шляху розвитку такого явища, як «нова ікона»
- проаналізувати, як левкас впроваджується в інші образотворчі напрями (поза релігійного напрямку) та виокремити основні тенденції формотворення
- проаналізувати сучасний живопис на левкасі в Україні в контексті поняття «синтезу мистецтв», класифікувати та виявити характерні закономірності й інноваційні категорії та прийоми формотворення та репрезентації

- розглянути тенденцію до художньої рефлексії в контексті воєнних подій на прикладі світової та української історично-мистецької практики давнини та сучасності з метою встановлення основних можливих типів художніх рефлексій, особливостей художнього мовлення та інноваційних типів репрезентації
- встановити перспективи подальших досліджень

**Об'єкт дослідження:** живопис на левкасі України кінця XX — початку XXI століть

**Предмет дослідження:** особливості формотворчих інтерпретацій, техніко-технологічних інновацій, типів рефлексій та форм репрезентацій живопису на левкасі кінця XX — початку XXI століть на теренах України

**Територіальні межі дослідження** охоплюють територію сучасної України

**Методи дослідження:** Дослідження сучасного живопису на левкасі України базується на цілісному вивченні проблеми, узагальненні теоретичного матеріалу з мистецтвознавства, реставрації, релігієзнавства, культурології, філософії тощо, тому зміст роботи охоплює не тільки історичний досвід формування сучасного живопису на левкасі, а й виявляє критичний аналіз мистецьких тенденцій, ремінісценцій та інновацій. Комплексний характер праці зумовив використання загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів і підходів: формально-стилістичний метод, історико-типологічний метод, іконографічний та фактографічний методи, аналітичний метод, джерелознавчий метод і застосування в процесі дослідження методики інтерв'ювання.

**Новизна дослідження:**

— На основі співвідношення традиційних варіантів тлумачення та вжитку левкасу в образотворчому мистецтві та сучасних експериментальних пластичних рішень виявлено новий підхід у трактуванні поняття «левкас», а саме позиціонування

левкасу не як певної матеріалознавчої суміші, а як художнього принципу з розширеним діапазоном властивостей техніко-технологічного та репрезентативного плану, що є вагомим здобутком у контексті побудови загальної картини досліджуваної теми та подальших критично-мистецтвознавчих оцінок.

— Узагальнені та проаналізовані такі позиції, як: 1) здобутки західноукраїнської мистецької школи в контексті становлення напряму «нової ікони» чи сучасної релігійної картини на левкасі; 2) провідні інституції та мистецькі проєкти, що популяризують ідею синтезу сучасного живопису на левкасі з іншими художніми напрямами, видами мистецтва, техніко-технологічними та концептуальними прийомами та стратегіями та предметами воєнної інфраструктури.

— Вперше проаналізована та типологізована така категорія як «феномен антипортрету» в контексті сучасного релігійного живопису на левкасі в Україні, та встановлені основні художні стратегії цього принципу, а саме: гра з абстракцією, експресивність та емоційність, використання символічно-знакової системи, використання незвичних матеріалів та технік, інтроспекція та самопізнання, критичність та іронічність.

— Запропонована класифікація творів сучасного живопису на левкасі в контексті «синтезу мистецтв» у трьох основних напрямках: міжвидовий синтез, техніко-технологічний синтез, символічно-знаковий синтез, та встановлені варіанти протікання процесу синтезу на основі сучасного українського живопису на левкасі, а саме: супідрядність, склеювання, симбіоз, злиття, ретрансляційне сполучення та розмиття.

— Вперше сучасний український живопис на левкасі проаналізований у контексті феномену художньої апропріації та виокремлені такі типи художніх запозичень: безпосереднє присвоєння, пародія або сатира, семплування чи колаж та реконструкціалізація.

— Проаналізовані особливості інтерактивного художнього мовлення на прикладі українського релігійного живопису на левкасі та виявлені основні художні риси, що сприяють встановленню інтерактивної складової творів.

— Вперше твори сучасного українського живопису на левкасі воєнного періоду проаналізовані в контексті таких типів рефлексій: рефлексія суспільної дійсності, рефлексія історії та традиції, рефлексія внутрішнього світу та рефлексія сприйняття. Також встановлені основні ідейні підстави для модифікації способів репрезентації сучасних творів на левкасі в умовах воєнного стану в Україні.

**Теоретична значущість** роботи полягає в узагальненні та розробленні нових механізмів оцінювання та класифікацій сучасного живопису на левкасі в Україні. Наукова робота відіграватиме важливу роль у навчальній діяльності, зокрема в розробленні лекційних курсів, наукових робіт чи підручників за такими напрямками, як історія українського мистецтва ХХ – початку ХХІ століть, реставрація та техніка й технологія творів живопису на левкасі. Проаналізовані фактологічні та ілюстративні матеріали стануть основою для розроблення узагальнювальних праць з історії та критики сучасного вітчизняного мистецтва.

**Практична значущість роботи.** Основні здобутки дисертації будуть корисними в музейній, експертній, виставкових галузях та індивідуальній художній практиці.

**Апробація і впровадження результатів дослідження.** Результати дисертаційного дослідження опубліковано в 5 наукових працях, зокрема в 3 статтях у фахових наукових виданнях України і 2 тез до наукових міжнародних конференцій. Публікації висвітлюють такі теми: 1) «Проблема синтезу мистецтв у контексті розвитку сучасного українського живопису на левкасі» (2022) (стаття категорії Б у віснику Харківської державної академії дизайну й мистецтв); 2) «Метод художньої апропріації в контексті живопису на левкасі України кінця ХХ — початку ХХІ століть» (2023) (стаття категорії Б у збірнику Рівенського державного гуманітарного університету); 3) «Принципи «анти-портрету» в контексті релігійного живопису на левкасі в Україні ХХІ століття» (2023) (стаття категорії Б у міжвузівському збірнику наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка); 4) «Інтерактивність як засіб художньої виразності в сучасному релігійному живописі на левкасі в Україні ХХІ століття» (2023) (тези ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Гагенмейстерські читання»

Кам'янець-подільського національного університету ім.Івана Огієнка); 5) «Рефлексії війни крізь призму українського живопису на левкасі ХХІ століття» (2023) (тези до Таранушенківських читань. Збірник Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв / Харківська державна академія дизайну й мистецтв).

*Практична апробація:* Участь у виставці церковного мистецтва «Подих серця – до Творця» в Харківському художньому музеї (м. Харків, 2021) з іконою «Жінки-мироносиці в Гроба Господня» (2021).

**Структура та обсяг роботи:** Дисертація складається з анотації, вступу, основної частини (чотирьох розділів) з висновками до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків (ілюстративного ряду). Результати дослідження викладені на 351 сторінках, зокрема: 164 сторінок основного тексту, 173 позиції літературних джерел, 701 ілюстрація.

## Розділ 1.

### Живопис на левкасі в науковому дискурсі: історіографія, джерельна база, методи дослідження

#### 1.1 Історіографія

Актуальні публікації можна розділити на такі групи: історичні відомості з питання походження та використання левкасу в образотворчому мистецтві та техніко-технологічні особливості левкасу від давнини до сучасності, куди можна віднести праці такого напрямку: 1) реставраційно-дослідницькі чи іконописні науково-історичні та технологічні праці вітчизняних та зарубіжних авторів, серед яких В.Є. Лоханько, Ф.П. Лоханько та Т.І. Флорова, В. Щавинський, Е. Бергер, Б. Сланський, Ю. Гренберг та Л.Фейнберг, А. Комаров, О. Кравченко та О. Уткін, Д. Кіплік, В. Філатов та інші [69, 70, 135, 2, 100, 17, 52, 57, 49, 126]; 2) сучасні праці, що висвітлюють теоретичні засади та інновації у сфері живопису на левкасі (М. Титов, В. Шуліка, О. Осадча, І. Дундяк, Л. Скоп, В. Ярема, О.П. Берlach та Т.Д. Галькун, О.К. Зав'ялова та Н.М. Кохан, Т. Лесів) [120, 134, 82, 85, 32, 97, 137, 3, 55, 56].

Першою працею технологічно-хімічного напрямку, яка висвітлює питання особливостей художніх матеріалів та живописних технік та була видана українською мовою в Харкові 1938 року, є книга В. Є. Лоханько «Художні матеріали й техніка живопису» [69]. Авторка намагалася детально та покроково дослідити (зафіксувати) особливості створення живописного твору, вважаючи цей процес важливим у контексті подальшого збереження та вивчення культурної спадщини. Вона наголошує на відсутності систематичного викладу матеріалу з позиції художника в наявних працях за цим напрямом (таких авторів, як В.А. Щавинський, О.О. Рибніков, А.В. Віннер, В.С. Кисельов та інші). Ця робота також спрямована на вивчення та вдосконалення фахових навичок художників-практиків. Основним розділом для аналізу є дослідження методів і рецептур ґрунтування, де авторка розбирає такі елементи процесу, як інструментарій, рецептура, спосіб виготовлення та використання. У роботі немає безпосередньої згадки терміну «левкас», але є схожі

на нього рецептури, що використовують гіпс або крейду в поєднанні з органічними клеями та домішками. Праця Ф.П. Лоханько та Т.І. Флорова «Художні матеріали: Техніка живопису» [70] 1960 року також надає найдокладнішу інформацію про хімічні та фізичні властивості матеріалів, які застосовуються в усіх техніках живопису (зокрема, темпері та фрески) та відомості з питання реставраційних аспектів. Т.І. Флорова закінчила текстильне відділення КХІ у другій половині 20-х років та вчилася у Ф. Лоханька [119]. Її авторству належать багато наукових статей саме хіміко-технологічного напрямку (через досвід роботи в ДНДРМ (ННДРЦУ) завідувачкою лабораторії та реставратором (хоча судячи з архівних даних, реставратором вона була тільки номінально). Праця цих двох авторів є унікальним прикладом наукового експерименту в контексті технології живопису з аналізом результатів і практичними рекомендаціями. В.Щавинський у своєму творі «Нариси з історії техніки живопису та технології фарб у Стародавній Русі» [135], що була видана в 1935 році, критично висвітлює техніко-технологічний досвід, розкриваючи залежність одних рецептів від інших, російських авторів від своїх західних і візантійських першоджерел. Четвертий розділ книги присвячений іконопису, у якому представлений широкий огляд рецептур, завдяки якому можна скласти загальну картину левкасних сумішей, які використовувалися в іконописі XVI – XVII століть. Окрім традиційних складових левкасу (серед яких крейда, алебастр чи гіпс), автор пише про термін «опока», яким російські петрографи позначали дрібнозернистий кремністо-глинистий піщаник, що був гідним заміником основних складових левкасу, а розділ, присвячений настінному живопису на основі аналізу стародавніх трактатів та рукописів, репрезентує ґрунт для монументального живопису на основі вапна як одного з видів левкасу, що підтверджує гіпотезу про матеріалознавче, термінологічне різноманіття традиційного левкасу та галузей, у яких він використовується. Праця німецького автора Е. Бергера «Історія розвитку техніки олійного живопису» [2], що була написана в 1901 році, а в російському перекладі вийшла 1935 року, є спробою підбити до кінця XIX ст. підсумки та переоцінити техніко-матеріальних теоретичних здобутків у живописі. Автор акцентує увагу на тому, як уважно майстри давнини ставилися до технічних питань і яке велике

значення це мало в контексті досягнення бажаних живописних ефектів та довговічності творів. Праця О.В. Віннера «Матеріали олійного живопису» [10, 11] 1950 року є дослідженням історично-технологічного напрямку. У роботі представлений виклад експериментально-практичних та лабораторних здобутків у сфері живописних матеріалів. Автор також здійснив фактологічну перевірку зібраного матеріалу, що спростувало застарілі відомості та методології. У контексті теми дослідження важливим є перший розділ книги, присвячений аналізу матеріалів, що використовуються в процесі виготовлення живописного ґрунту, складів, рецептур і методів виготовлення та його нанесення (з розбором додаткових властивостей матеріалу). В основу праці лягли як стародавні західноєвропейські, московитські, грецькі, сербські та грузинські трактати та рукописи, так і роботи ХХ століття. У книзі згадується «левкасний камінь» (з рукопису Антонієво-Сійського монастиря XVII століття), який по суті є обробленим гіпсом. Але загалом аналіз крейдяних та гіпсових ґрунтів проводиться без прив'язки до терміну «левкас». Б. Сланський (чеський художник-реставратор) в 1953 році презентував працю «Живописні матеріали» [99] мовою оригіналу, а в 1962 році вона вийшла у світ у рос. перекладі (також є 2 том в українському перекладі). Вона є лише першою частиною великої збірки робіт з техніки живопису. У контексті теми дослідження важливим є розділ книги, присвячений аналізу клейових (крейдяних) ґрунтів на дерев'яній основі. У цьому розділі автор суцільно спирається на трактат італійського майстра Ченіні, який у свій час детально описав техніку живопису на дошках, що виходить із традиції Джотто. Викладені склади, рецептури та послідовності виконання, на думку автора, мають провідне значення, так як є прикладом найміцніших, перевірених часом зразків. Автор наголошує на тому, що саме такі методології є поза часовими, і стануть незамінним джерелом знань і в контексті сучасних технологічних інновацій. Подальші праці «Дослідження картин фізичними та хімічними методами» та «Реставрація картин та скульптур» 1956 року та книга «Техніка живопису та реставрації», видана в 1953–1956 роках [100] (в українському перекладі книга видана у 2009 році), теж висвітлюють історичні та технологічні аспекти живопису та найважливіші етапи реставраційних процесів у галузі образотворчого мистецтва.



Також у праці обґрунтовуються причини руйнування творів живопису з огляду на технологію виконання та зберігання. У кожному з наступних видань автор вносить правки, пов'язані з техніко-технологічними інноваціями в художньому процесі, надаючи їм якомога більше актуальності. Ю. Гренберг у своєму науковому посібнику «Технологія станкового живопису» [19] 1982 року на основі європейського та російського станкового живопису досліджує еволюційні технологічні принципи, серед яких окремо розглядаються технологічні особливості ґрунтів. Автор наголошує на тому, що «техніка не лише випадковий спосіб вираження думки та почуттів художника, але часто спрямовуючий, навіть вирішальний момент у творчості» [19 — 5], тому її дослідження завжди буде актуальним питанням. На основі вивчення численних історичних джерел античності, середньовіччя, Відродження та тогочасних лабораторних даних простежується еволюція технологічних принципів створення робіт станкового живопису. Дослідженню ґрунтів присвячений третій розділ книги, у якому автор підкреслює той факт, що не так основа, як ґрунт є тим елементом, від якого більшою мірою залежить збереження твору. Він також згадує слова Ченіні та Дюрера, які ставились до процесу ґрунтування з підвищеною відповідальністю. Автор також згадує грецького живописця Кратона, якому приписують перше вживання ґрунту під живопис («вибіленої дошки»). Окрім рецептур та особливостей відтворення, Ю. Гренберг аналізує, як вибір технології залежить від ресурсів місцевості, наприклад, «на півдні це був гіпс (Італія, Іспанія, ймовірно, країни Балканського півострова), а на півночі – крейда» (Нідерланди, Голландія, Фландрія, Англія, країни Центральної Європи та Скандинавії). У деяких художніх школах, наприклад, у Франції, Візантії та на Русі, використовували обидва види наповнювача. Найбільш ранній із рецептів клейового ґрунту, що дійшли до нас, наповнювачем якого служить перепалений гіпс, датується початком XII століття і згадується в трактаті Теофіла (кн. I, гл. 19)» [19 — 32]. Найбільш повний опис процесу ґрунтування та складу ґрунтів, за словами автора, наводить Арменіні (1587 р.), праця якого узагальнює досвід техніки живопису майстрів італійського Відродження XVI ст. Доповненням можна вважати книгу, написану Ю. Гренбергом у сумісництві з Л. Фейенбергом у 1989 році, а саме

працю «Секрети живопису старих майстрів» [17], в якій автори досліджують різні аспекти живопису (зокрема, ґрунт), на основі творів видатних живописців, розкриваючи їхні індивідуальні методи та техніки, які можуть бути використані сучасними художниками для поліпшення власного художнього мовлення. А. Комаров у праці «Технологія матеріалів стінопису» [52] 1989 року аналізує такі категорії, як гіпсово-крейдяний (трьохшаровий) ґрунт, емульсійний ґрунт та олійно-парцеляновий ґрунт, що розглядаються з позиції модифікації та укріплення матеріалів. Автор акцентує увагу на необхідності дослідження традиційних та сучасних (синтетичних) технологічних особливостей задля винайдення нових матеріалознавчих стратегій, що є показовим у контексті сучасних експериментів із рецептурами ґрунтів та сумішей для ґрунтовки. А. Кравченко та А. Уткін у праці «Ікона. Таємниці ремесла» [57] 1993 року репрезентують технологічні нюанси технік ґрунтування вузько направлено (з позиції іконопису). У роботі мова йде вже саме про левкас у традиційному його розумінні. Автори проводять розмежування між «настінним левкасом», який використовували в монументальній практиці, та «іконним левкасом», що виготовляється з крейдяного чи алебастрового порошку в поєднанні з клеєм. Окрім аналізу рецептур, матеріалів та особливостей нанесення, автори пишуть про чотири способи створення рельєфу, а саме: карбування по визолоченому левкасу (прийом в іконописі, починаючи з XII століття в руському іконописі), різьблення по левкасу (що бере свій початок в XVI столітті), ліпні рельєфи з левкасу (цей спосіб з'явився в українському іконописі у XVI столітті, а в московитському — з другої половини XVII століття) та відтискання рельєфу в сирому левкасі (набуло свого розвитку в XIX столітті). Подібні практики репрезентують нові властивості та якості левкасу. Окреслені технічні прийоми беруть свій початок з іконопису, але прилаштовуються та модифікуються в контексті сучасного українського живопису на левкасі. Монахія Іуліанія (М.М. Соколова) у праці «Труд іконописця» [103] 1995 року, крім традиційних рецептур левкаса, варіантів його пошкодження та реставраторської корекції, розглядає історично-технологічні умови розвитку цього матеріалу. Важливою є інформація про: 1) «полотняну таблетку», традиція створення якої зафіксована в новгородських

таблетках, що датуються XV століттям; 2) прийом фрагментарної паволоки, який був актуальним у XVI столітті і використовувався тільки в місцях схильних до розтріскування, у місцях з'єднання дошок і в місцях утворення сучків, і лише згодом придбав цілісний характер; 3) саме в цій праці є відсилка до єгипетської практики створення саркофагу як прототипу традиційного левкасу; 4) простежуються рецептурні зміни левкасу, пов'язані з переходом митців від темпері до олійних фарб (наприклад, виготовлення левкасу з використанням яєчних жовтків та олії в XVIII столітті або ґрунту із додаванням білил, що набув свого розвитку у XIX столітті). Д. Кіплік у праці «Технологія живопису» [49] 1928 року акцентує увагу на взаємозв'язку технології живопису з іншими науками (такими як хімія, фізика чи матеріалознавство), тому широко демонструє, як ці аспекти процесу відображаються при виготовленні живописного ґрунту. У першому розділі автор аналізує фізико-хімічні властивості таких матеріалів, як вапно, крейда та гіпс, що є одними з провідних під час виготовлення ґрунту як у монументальній практиці, так і в станковій. У праці досліджуються такі види ґрунтів: олійний ґрунт, желатиновий ґрунт, клейовий ґрунт (левкас), левкас із гіпсом, ґрунт із клейстером, емульсійний ґрунт, веймарський ґрунт та інші. Окремо автор аналізує особливості фрескового живопису та живописні техніки видатних митців давнини, що є важливим у контексті розгляду традиційної техніки левкасу як одного з варіантів живописного ґрунту. Також велике значення має виокремлення основного призначення ґрунту в живописі, а саме: 1) надавати поверхні ґрунтованого матеріалу однорідну щільність і шорсткість; 2) перешкоджати просочуванню сполучної речовини з фарб в основу (полотно, дерево, картон тощо); 3) надавати поверхні матеріалу бажаний колір. Зазначені функціональні ознаки ґрунту ляжуть в основу співставлення із сучасними інноваційними впровадженнями. В. Філатов (реставратор за спеціалізацією) у своїй праці «Словник ізографа» [126] 2000 року розподіляє левкас на дві групи: іконописний та настінний, при тому, що рецептура іконописного ґрунту складається з білого порошку (крейди або гіпсу) відмученого від піску, а настінний левкас (який часто подається як штукатурка) складається з гашеного вапна, піску та інших наповнювачів. Це ще раз доводить наявність значної варіативності тлумачення

терміну «левкас». Також автор згадує додаткові технічні прийоми матеріалу, а саме ліпний левкас, карбований левкас та різний левкас, які набувають широкого розповсюдження й удосконалення в сучасному українському живописі на левкасі. У посібнику М. Титова (реставратора, колишнього зав. кафедри Техніки та реставрації НАОМА) «Техніка й технологія темперного жовткового іконопису» [120] 2005 року вивчаються технологія створення ікони й давні рецептури виготовлення левкасу та інших складових процесу. Як і в попередніх дослідженнях, розглядаються технічні аспекти виконання живопису різних шкіл і питання технічних особливостей левкасу, а саме: карбування по визолоченому левкасу, різьблення по левкасу, ліпний рельєф з левкасу та відтискання рельєфу на сирому левкасі, які лягли в основу сучасних живописних експериментів. Л. Скоп (львівський художник-мистецтвознавець) у своїй праці «Українське церковне малярство в Галичині: техніка та технологія XV–XVIII століття» [97] 2013 року висвітлює техніко-технологічну самобутність творів давніх українських майстрів у галузі іконопису. Українське мистецтво досліджується автором у європейському та поствізантійському контексті із метою окреслити відмінності та особливості українського малярства відносно зразків російського іконопису, що довгий час хибно поєднувалось у єдиний теоретичний комплекс. Спираючись на власний та світовий реставраційний та іконописний досвід, автор поетапно розглядає процес створення ікони, спростовуючи на цьому шляху хибні бачення та стереотипи. Праця охоплює не тільки техніко-технологічні, а й мистецтвознавчі аспекти саме українського іконопису, виокремлюючи самобутні шляхи формотворення, що стає в нагоді при дослідженні сучасного українського живопису на левкасі. О. П. Берlach та Т. Д. Галькун у своїй статті «Технологічні особливості матеріалів: живопис, реставрація» [3] 2017 року надають практичні рекомендації з питання застосування художніх засобів та матеріалів в образотворчому мистецтві та ознайомлюють із технічними особливостями роботи з ними на основі техніко-технологічних практик старих майстрів, серед яких Паломіно, Вазарі, Боргіні, Арменіні, Вольпато, Ф. Пачеко Де Майерн та інші. Загалом робота направлена на просвітлення студентів образотворчого напрямку та подальшого вдосконалення їхніх техніко-технологічних навичок на практиці. Шуліка

В.В. (харківський мистецтвознавець та реставратор), який є одним із провідних дослідників українського іконопису, в статті «Техніка декорування левкасів слобожанських ікон другої половини XVII століття» [134] 2017 року досліджує пластичні особливості левкасу на прикладі традиційного українського іконопису. Автор аналізує широкий арсенал левкасних рельєфів, якими було вкрито тло слобожанських ікон. Майстри тогочасся віддавали перевагу саме техніці високого рельєфу, інколи поєднуючи з прийомом гравіювання. В. Шуліка акцентує увагу на розповсюдженому хибному тлумаченні техніко-технологічних особливостей виконання левкасних рельєфів в українському мистецтвознавстві. Автор досліджує технологічну еволюцію процесу виготовлення рельєфу на левкасі та окремих елементів левкасного декорування і зазначає, що рельєфи слобожанських ікон другої половини XVII століття виконувались за допомогою нашарування рідкого левкасу з подальшою шліфовкою, а не методом тиснення. О. Осадча в статті «Технологічні особливості написання української народної (хатньої) ікони» [85] (2018) звертає увагу на спрощенні технології написання народної ікони по відношенню до канонічних вимог. Мова йде про практику так званих «богомазів», які через свою недалекоглядність не тільки порушували процес ґрунтовки, а й нехтували процесом левкашення як одним з етапів створення ікони, що негативно позначилося на подальшій збереженості твору. Ця праця наглядно демонструє важливість дослідження техніко-технологічних особливостей левкасу в образотворчому мистецтві. У праці І. Дундяк «Українське церковне малярство другої половини XX — початку XXI століть: (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» [32] (2019) досліджено особливості сюжетів із християнською іконографією світських українських митців, що є безпосереднім прикладом впровадження левкасу в сучасне мистецтво. Дослідниця підтримує думку про те, що особливості відродження цього жанру образотворчого мистецтва після здобуття Україною незалежності початку XXI століття не мають системного висвітлення в наукових працях. О. Цугорка в статті «Тенденції сучасного українського іконопису» [128] 2019 року розглядає тенденції і з'ясовує перспективи розвитку українського іконопису XXI століття в контексті відродження національного сакрального

мистецтва. Також автор встановлює схильність до синтезованого підходу та авторської стилізації, органічного поєднання стародавніх іконописних традицій та сучасних естетичних вимог, що виявляється в посиленні реалізму, народної символіки, натуралістичних рис втілення образів національних ідеалів. Т. Лесів у праці «Іконопис Галичини кінця ХІХ — початку ХХІ століття: художній образ і теоретичний дискурс» [66] 2021 року на основі наявних іконописних творів та теоретичних матеріалів (релігійних текстів, церковних документів, проповідей та інтерв'ю) розкриває теоретичний дискурс та художньо-образні особливості іконопису Галичини кінця ХІХ — початку ХХІ століття. Хоч праця і є вузькоспрямованою через чіткі географічні межі дослідження, але вона детально висвітлює етапи та характер розвитку східнохристиянської традиції іконопису в регіоні, розглядає художньо-стилістичні особливості іконописних творів і розкриває як традиційні, так і новаторські стратегії митців, що практикують живопис на левкасі. Також автор встановлює вплив естетики модернізму та постмодернізму на творчість художників-іконописців. О. К. Зав'ялова, Н. М. Кохан у статті «Левкас: Традиційна технологія та експеримент у сучасному живописі» [55] 2022 року аналізують та уточнюють техніко-технологічні інновації у контексті сучасних художніх практик на основі живопису на левкасі на прикладі сучасних практик українських митців (зокрема О. Малих, М. Журавля, В. Шкарупи, Л. Берната). Також у праці відбувається осмислення процесу еволюції традиційних левкасних рецептур у зв'язку з впровадженням сучасних синтетичних матеріалів.

Окремо хотілось би зосередити увагу на зарубіжних виданнях, що використовують латиницю для подачі матеріалу. Особливістю таких праць є відсутність поняття «левкас», яке замінюється поняттям «gesso», але в одному з варіантів воно відображає ідею стародавнього ґрунту, суміші клею та гіпсу (карбонату кальцію), а в іншому це назва звичайного сучасного акрилового ґрунту, що ускладнює дослідження теми живопису на левкасі. Прикладом є такі зарубіжні праці: Л. Лосос «Техніка живопису: Довідник із робочих процесів та історії техніки живопису» (1988) [157], Г. Рамос-Поку «Техніка іконопису» (1994) [164], Ж.

Вайсман «Техніки традиційного іконопису» [172] (2012), О. Харт «Техніки іконопису та настінного живопису» (2015) [150].

## 1.2 Джерельна база

Джерельну базу за темою дослідження можна поділити на три напрями: 1) словникові довідники, що дають змогу дослідити еволюцію етимології та змісту поняття «левкас»; 2) візуальні матеріали (каталоги, альбоми) з творами із залученням левкасу (прикладом є три томи «Світ левкасу» [92, 93, 94] за редакцією М. Стороженко 2007 року видання, каталоги з Міжнародного пленеру іконопису та сакрального мистецтва на Волині «Замлиння» за 2015 – 2017 – 2018 – 2019 роки [36], три каталоги Всеукраїнського бієнале левкасу за 2019 – 2021 – 2023 роки [62, 63, 64], каталоги з іконописного пленеру в Новиці [152, 162] та авторські каталоги таких митців, як В. Шкарупа, О. Коваль, О. Малих, Л. Бернат, М. Журавель та інші); 3) безпосередні інтерв'ю з авторами, що практикують живопис на левкасі; 4) інституції музейно-галерейного напрямку, що актуалізують у своїх просторах сучасний український живопис на левкасі.

**Етимологічний напрям.** Основна низка тлумачень звичайно припадає на джерела енциклопедично-словникового напрямку: Словник термінів мистецтвознавця-експерта (В. А. Сіверс, Б. О. Платонов, Н. І. Кравченко, П. В. Нестеренко, Г. М. Юхимець, Н. М. Ревенок, О. Д. Шпетна) [101], Словник термінів образотворчого мистецтва (О.Л. Шевнюка) [131], Словник мистецьких термінів (Г. Сотської, Т. Шмельової) [110], Українська радянська енциклопедія (під редакцією М.П. Бажана) [122], Художня енциклопедія (В.М. Польового) [88], Енциклопедичний словник Ф. А. Брокгауза та І. А. Ефрона [8], Тлумачний словник В.І. Даля [20], Етимологічний словник Макса Фасмера [125], Словник українського сакрального мистецтва М.Є Станкевича, С. Болонської, Р. Василика [102] та інші.

Наведені публікації за темою розкривають питання походження терміну, галузь (чи спосіб) вживання, склад (рецептурні складові, які лежать в основі поняття) та інколи додаткові техніко-технологічні особливості. Примітним є той факт, що термінологія демонструє відсутність чіткої константи серед часів чи галузей

вживання, що дає підставу для продовження довільної модифікації терміну в контексті сучасного українського живопису на левкасі.

Відповідно до проаналізованих термінів склад левкасу в більшості випадків розподіляється на такі складові: 1) основний матеріал (гіпс, алебастр, крейда тощо); 2) клейова складова (риб'ячий клей, столярний клей, міздровий клей, желатин тощо); 3) додаткові домішки (оліфа, мармурова крихта, гліцерин тощо). Проаналізовані тлумачення поняття «левкас» демонструють широку варіативність кореляції трьох основних складових, що доводить нестабільність (гнучкість) у сприйнятті та застосуванні левкасу в живописі, та підкреслює тенденцію до висвітлення терміну в контексті іконописного напрямку.

**Каталоги.** Серед візуальних матеріалів за темою дослідження першим важливим виданням є тритомник «Світ левкасу» [92, 93, 94] за редакцією М. Стороженко 2007 року, який є об'ємною збіркою за конкретним напрямом — живопис на левкасі в Україні. Праця висвітлює митців різних регіонів України та надає інформацію щодо матеріалознавчих особливостей творів, але після ретельного дослідження також можна говорити про те, що велика частина представлених творів не є прикладами живопису на левкасі, що підкреслює той факт, що левкас як матеріал займає неоднозначне місце в мистецтві й потребує конкретизації, уточнень чи інноваційних підходів до тлумачення. Але цей візуальний матеріал є важливим на шляху аналізу, класифікації та популяризації живопису на левкасі через відсутність більшості представлених творів на інших артплатформах чи виданнях. Також профільними можна вважати каталоги, видані на основі артпроєкту «Всеукраїнське бієнале левкасу» галереї «Білий світ» [62, 63, 64]. У період із 2018 по 2022 рік у них представлені твори з 13 регіонів України. Візуальний ряд цілісно присвячений питанню сучасного живопису на левкасі у зв'язку з регламентом конкурсного відбору, який передбачає чітке усвідомлення та використання левкасу в заявлених творах. Але також підкреслюється осучаснене позиціонування левкасу, де від позиції матеріалу він переходить у розряд художнього принципу, що обумовлює використання традиційного левкасу не тільки на основі крейди чи гіпсу, а й на основі цементу, вапняку та інших синтетичних матеріалів (таких як шпаклівки,



текстурні пасти тощо), що окреслено у вступній частині, яка розкриває основну концепцію проекту. Проте етикетажні дані представлених творів не виявляють особливості техніко-технологічного аспекту, тому через хитке тлумачення поняття «левкасу» в сучасному образотворчому середовищі каталоги потребують ретельного додаткового дослідження. Ще одним важливим візуальним джерелом є каталоги з Міжнародного пленеру іконопису та сакрального мистецтва на Волині «Замлиння» [36] за 2015–2017–2018–2019 роки. Висвітлені в каталогах твори демонструють тенденцію до потужної співпраці творчих шкіл та громадських установ України та Польщі. За словами організаторів, подібні колаборації сприяють «співіснуванню чуттєвості духовної та мистецької, зануренню в безкраї іконографічної спадщини, а метою волинських пленерів і виставок є ведення духовного діалогу між митцями, котрі ідентифікують себе як із традиціями католицизму, так і православ'я». Подібний досвід дає змогу простежити нові шляхи розвитку сучасного сакрального живопису на левкасі. Замлинівська колекція має попит серед мистецько-просвітницьких установ, що доводить зростання ролі сучасного живопису на левкасі в мистецькому середовищі. На основі вилучених даних, що висвітлюють техніко-технологічні особливості творів, пленерні матеріали відіграють важливу роль у подальшій класифікації творів. Також, оскільки кожний із пленерів проводиться на основі конкретних тематичних рамок, є змога не тільки подивитися на традиційні іконописні сюжети в новому ракурсі, а і крізь призму сакрального висвітлити глобальні події чи явища сьогодення (такі як тема визволення, Гетто та інші). Не менш важливими є каталоги з Іконописних пленерів у Новиці [152, 162], у яких представлені галузі сучасного релігійного живопису («нової ікони»). За концепцією пленерів, автори поєднують богословський досвід або змісти в контексті часу та місця, в якому вони знаходяться. Як говорить М. Рохецька: «Новиця впродовж багатьох років є «полігоном», чи радше «кузнею», де традиції, канон і таланти трансформуються в нову форму» [152 – 48]. Репрезентовані візуальні здобутки відіграють важливу роль у контексті дослідження сучасного живопису на левкасі, а саме: 1) оглядові виставки, які відбуваються на основі пленерної експозиції, підтверджують інтерес до теми сучасного релігійного живопису серед представників

України, Польщі та Білорусі; 2) крім репродукцій творів, у каталогах публікуються текстуальні здобутки провідних художників та мистецтвознавців, що стає основою для поглибленого критичного осмислення теми; 3) твори наглядно демонструють художньо-конфесійні особливості (православних, католиків та греко-католиків), які відрізняються як регіонально, так і історично; 4) підтверджується тенденція до залучення абстракції у сферу іконопису як однієї з основних форм для вираження образу.

Каталоги, спрямовані на висвітлення творчості конкретного художника, також є цінним джерелом інформації за темою дослідження, серед яких можна виокремити такі: каталог, присвячений творчості Л. Берната (2016) [115], каталог В. Шкарупи (2018, 2019) [114], каталог О. Ковалю «Мала українська серія» [116] (2017), каталоги О. Малих (2015) [117], каталог І. Демчук (2021) [41], каталог М. Журавля [34] та інші. На основі подібних візуальних видань можна виокремити важливі техніко-технологічні, формотворчі та концептуальні особливості творів. У каталогах візуальні матеріали підкріплені як авторськими конотаціями, так і мистецькознавчими баченнями, що є важливим підґрунтям для дослідження теми сучасного живопису на левкасі.

**Інтерв'ювання.** Так як предметом дослідження є сучасне мистецтво, тема є недостатньо висвітленою в літературних джерелах, тому найціннішим та найдостовірнішим ресурсом стає безпосереднє інтерв'ю з автором. У процесі роботи над темою дослідження були проведені інтерв'ю з такими митцями та дослідниками мистецтва: О. Кравченко, І. Солонинка, Х. Квик, Х. Яциняк, К. Щардіна, К. Кузів, В. Кришовський, А. Ялоза, О. Єрофеева, В. Шуліка, П. Ротар, О. Літвінов. У зв'язку із соціополітичною ситуацією в країні, на жаль, варіант інтерв'ювання як способу отримання інформації ускладнений низкою факторів: екстрена еміграція художників, проблеми зі зв'язком в умовах воєнного стану в країні, особисті трагедії та багато інших. У процесі інтерв'ювання провідною метою було виявлення наступних положень: 1) індивідуальні рецептурні особливості виготовлення чи застосування левкасу в живописі (або причини нехтування ним чи його заміни в сприятливих для нього практиках); 2) концепції, які лежать в основі сучасних творів на левкасі в

Україні; 3) наявні прийоми техніко-технологічного, видового чи символічного синтезу на основі живопису на левкасі в їх творчості; 4) персональні бачення щодо ролі та місця левкасу в образотворчому мистецтві України; 5) виявлення можливих чи характерних рефлексій соціокультурних явищ у творах сучасного живопису на левкасі; 6) особливості способів репрезентації живописних творів на основі левкасу. Здобута інформативна база дає змогу розширити розуміння феномену «сучасного живопису на левкасі», який знаходиться на етапі становлення та потребує всебічного дослідження та освітлення, оскільки він набуває значних масштабів та розкриває важливі образотворчі тенденції та запити українського мистецтва XXI століття.

**Музейно-галерейний напрям.** В Україні існує велика низка установ музейного напрямку, що репрезентують видатні приклади традиційного українського та зарубіжного іконопису, які є провідними прикладами вжитку левкасу в традиційному (класичному) образотворчому мистецтві. Прикладами є Київський національний художній музей, Харківський національний музей, музей Волинської ікони в Луцьку, Національний музей у Львові імені А. Шептицького, Одеський національний художній музей та інші. На базі зазначених інституцій проводяться науково-дослідницькі конференції та майстеркласи, що популяризують основні засади традиційного живопису на левкасі та його поступове впровадження в сучасне мистецтво. Але репрезентація творів сучасного живопису на левкасі в Україні має нерівномірний чи фрагментарний характер. Наразі можна виокремити лише декілька галерей, основні експозиції яких присвячені сучасному сакральному мистецтву, і першою з них є галерея «ICONART» [14] у Львові, яка була заснована у 2010 році. Провідною місією галерея вважає репрезентацію інтерпретаційних традиційних мистецьких форм у контексті сучасної культури та напрямів сучасного мистецтва. Галерея, окрім виставкової діяльності, займається реалізацією творів на території України та за її межами. Також галерея публікує теоретичну базу з таких питань, як: 1) концептуальні підґрунтя виставок; 2) біографії та особливості творчості митців; 3) відеографічні інтерв'ю з митцями на основі виставок, що відбулися в галереї; 4) віртуальні виставки (що набуває актуальності в процесі дослідження сучасного живопису на левкасі в часи ковіду та воєнних дій в Україні). У галереї експонуються

твори таких митців: О. Антонюка, Р. Барабаха, І. Демчук, К. Дмитерко, П. Гуменюк, О. Кравченко, К. Кузів, Х. Квик, О. Лозинського, Данила та Ярини Мовчанів, У. Ніщук, С. Радкевича, Н. Русецької, К. Щадрина, Г. Щербак, І. Солонинки, У. Томкевич, А. Винничка, А. Янози, Л. Яцків та Р. Зілінко. Наступною важливою інституцією є ЦСМ «Білий Світ» [5] в Києві, що утворився на основі творчої майстерні Олександра Яновича, у якій об'єдналась спільнота творців та колекціонерів. Основною метою закладу є ознайомлення аудиторії із шедеврами майстрів міжнародного класу та висвітлення інноваційних тенденцій українського мистецького сьогодення, одною з яких і є сучасний живопис на левкасі. У просторі ЦСМ «Білий Світ», у 2019 році львів'янин О. Денисенко започаткував проєкт «Всеукраїнська бієнале левкасу», який уже тричі збирав провідних майстрів нашої країни, що працюють у техніці левкасу, демонструючи широкий потенціал левкасу як матеріалу, який відроджується, впроваджуючись у сучасне мистецтво. Основною умовою участі в проєкті є не відтворення традиційної ікони як традиційного зразка живопису на левкасі, а саме репрезентація сучасних мистецьких стратегій, які пропагують вихід за рамки традиційного іконопису. Синтез стародавніх рецептів і найновіших матеріалів та технік утворює самобутній напрям в образотворчому мистецтві України. Також галерея займається реалізацією творів на українському та міжнародному ринках, що є варіантом їхньої популяризації. Львівські галереї «Дзига» (1997) та «Зелена канапа» (2006) та харківська художня галерея імені Г. Семирадського (2015) теж час від часу експонують твори живопису на левкасі та беруть участь у їхній реалізації, волонтерських проєктах та творчих вечорах на основі цих творів. Також твори сучасного живопису на левкасі періодично експонуються в музеях та галереях Польщі, Білорусі, Німеччини та інших країнах. Особливого поширення співпраця з іноземними інституціями набула в часи воєнного стану в Україні через необхідність мистецько-волонтерського руху в країні та популяризації національно-пропагандистських та сакральних цінностей.

**Бібліотечно-архівні матеріали.** У ході роботи над темою дослідження були використані такі установи: Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка (1886), Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського (1918),

Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника (1940), Deichman Bjørvika, Oslo Public Library. Були досліджені як загальні збірки, так і спеціалізовані секції та відділи рідкісних книг. Метою було накопичення теоретичного та візуального матеріалів за темою дослідження.

### **1.3 Методи дослідження**

Дослідження сучасного живопису на левкасі України базується на цілісному вивченні проблеми, узагальненні теоретичного матеріалу з мистецтвознавства, реставрації, релігієзнавства, культурології, філософії тощо, тому зміст роботи не тільки охоплює історичний досвід формування сучасного живопису на левкасі, а і виявляє критичний аналіз мистецьких тенденцій, ремінісценцій та інновацій. Комплексний характер праці зумовив використання загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів та підходів, що уможливають всебічне розкриття обраного напрямку: 1) формально-стилістичний метод дає змогу виявити основні стійкі формальні, змістові та інші виразні якості предмета дослідження для цілісного розкриття естетичних особливостей сучасного живопису на левкасі. Завдяки цьому методу визначені характерні риси колористики, стилю, композиційних рішень та технічних прийомів, що використовуються митцями; 2) історико-типологічний метод сприяє упорядкуванню сукупності творів сучасного образотворчого мистецтва на теренах України на певні групи на основі властивих їм однорідних загальних ознак, головною з яких є застосування левкасу. Цей метод зробив можливим дослідження еволюцію жанру, відстежити впливи та взаємодії між різними художніми школами та напрямками; 3) іконографічний та фактографічний методи допоможуть атрибутувати та систематизувати вже наявні та згодом отримані результати дослідження за означеною проблемою за численними художньо-естетичними критеріями. Іконографічний метод сприяв аналізу символіки та значення образів, тоді як фотографічний забезпечив точність у документуванні та класифікації творів; 4) аналітичний метод слугує для виявлення спільних регіональних стилістичних особливостей трактування сучасного левкасного живопису. Аналітичний метод дав змогу дослідити специфіку регіональних та

міжконфесійних особливостей формотворення, їхній вплив на загальну картину розвитку жанру, а також виділити ключові тенденції та інновації; 5) джерелознавчий метод і застосування в процесі дослідження методики інтерв'ювання допомогли ввести в науковий обіг доволі значущий інформаційний фактаж, що зумовив уточнення певних культурно-мистецьких феноменів формування обраного жанру. Інтерв'ювання митців, критиків та інших експертів надало безпосередню інформацію про процеси, що відбуваються в сучасному живописі на левкасі, а також про їхнє значення та вплив на культурний контекст.

Отже, комплексне дослідження сучасного живопису на левкасі в Україні дає змогу не лише відтворити історичний контекст і розкрити естетичні особливості цього напрямку, але і провести критичний аналіз сучасних мистецьких тенденцій, виявити впливи минулого на сьогодення, а також вивчити інноваційні підходи, що формують сучасний облік цього жанру.

### **Висновки до першого розділу**

1. Доведено, що тема дисертації має низький ступінь дослідження серед вітчизняних наукових праць, а наявні дослідження мають переважно техніко-технологічний напрям(праці В. Є. Лоханько, Ф. П. Лоханько та Т. І. Флорова, В. Щавинського, Е. Бергера, Б. Сланського, Ю. Гренберга та Л. Фейнберга, А. Комарова, Д. Кіплік та інші), та демонструють поступове впровадження терміну «левкас» у науковий дискурс: якщо на початку ХХ століття вони репрезентують його як гіпсово-крейдяний ґрунт, то вже в середині ХХ століття термін «левкас» виокремлюється в самостійний напрям, а на початку ХХІ століття модифікується в художній принцип без прив'язки до матеріалознавчої складової.

Також виявлена проблема неоднозначної подачі терміну в зарубіжних джерелах створених на основі латиниці, у яких термін «левкас» подається за допомогою терміну «gesso», який може позначати як левкас, так і інші варіанти живописного ґрунту.

2. З погляду репрезентації виокремлені провідні установи, що актуалізують тему дослідження, а саме: 1) національні музеї, що є носіями традиційних

(іконописних) принципів формотворення; 2) сучасні галереї та мистецькі центри, які акцентують свою увагу на експонуванні творів саме сучасного живопису на основі левкасу; 3) приватні майстерні, у яких здійснюються інтерв'ювання та збір візуальних і теоретичних матеріалів безпосередньо від художників-практиків; 4) бібліотеки, які є основою формування історіографії та джерельної бази дослідження.

3. Сучасні публікації, що досліджують живопис на левкасі, можна поділити на дві категорії: ті, що досліджують традиційні варіанти вжитку левкасу в контексті таких аспектів, як іконопис, реставрація, техніка та технологія (М. Титов, В. Шуліка, О. Осадча, Л. Скоп, Т. Лесів та інші), та ті, що намагаються проаналізувати спробу впровадження левкасу в сучасне мистецтво (І. Дундяк, О. Зав'ялова, Н. Кохан та інші). Але праці за цим напрямом мають одиничні та вузькоспрямовані ідеї, що унеможлиблює складення повної картини такого художнього явища, як сучасний український живопис на левкасі.

## Розділ 2.

### Традиції та інновації в контексті сучасного живопису на левкасі в Україні

#### 2.1 Місце левкасу в образотворчому мистецтві: етимологія, традиція, інновації

Термін завжди молодший за той предмет чи феномен, який він окреслює, тому насамперед треба визначити, як та із чого він був утворений. Він не тільки поєднує в собі минулі століття та сучасність, а й зводить у досить незвичний (нетрадиційний) тандем питання сакрального та світсько-актуального. Якщо розглядати живопис на левкасі крізь призму історично-технічного підґрунтя (еволюції матеріалу, з якого виконаний твір), можна виявити нові чи знов актуальні особливості формотворення. Проблемою дослідження цього питання стає багатогранність варіантів походження, тлумачення та наявності застарілих чи, навпаки, новітніх бачень, які автоматично (часом не обґрунтовано) стають прототипами традиційного варіанту левкасу.

У результаті літературного огляду виявлені такі варіанти тлумачень терміну «левкас»:

- 1) Левкас — (від грец. λευκός — білий), назва ґрунту в середньовічному живописі. Після XVII століття збереглась в іконописі за традиційним для руської ікони ґрунтом у вигляді порошкоподібної крейди, розмішаної на тваринному чи риб'ячому клеї [8].
- 2) Левкас — перший шар фарби, виготовлений із крейдою (ґрунт) [110].
- 3) Левкас — різновид рідкої шпаклівки, крейда з клеєм, що використовується для підготовки під фарбу та позолоту (ґрунт) [20].
- 4) Левкас — суміш алебастру чи крейди з клеєм, що використовується для ґрунтовки дерева (ґрунт на основі цієї суміші) [101].
- 5) Левкас — назва ґрунту в давньоруському живописі. В іконописі це зазвичай шар крейди на рідкому міздровому чи риб'ячому клеї; у настінному живописі — виготовлений з особливою ретельністю верхній шар вапняної штукатурки; у прикладному мистецтві — ґрунт на виробі із дерева під фарбу чи позолоту [102].



6) Левкас — ґрунт на основі суміші гіпсу та крейди з клеєм (інколи з такими домішками, як яєчний жовток, олія чи оліфа, які стали необхідними у зв'язку із заміною матеріалу фарбового шару від темпери до олійних фарб) [104]

7) Левкас — ґрунт на основі суміші гіпсу, крейди та столярного клею (який використовував майстер палехської мініатюри Н.М. Зєнов'єв) [95].

8) Левкас (грец. λευκός — білий) — багат шаровий ґрунт із крейдяного або гіпсового порошку в суміші з тваринним клеєм (міздровим або риб'ячим) для іконних дощок; для темперного живопису на стіні — з гашеного вапна з наповнювачами (пісок, товчена цегла, подрібнений вапняк, подрібнене лляне волокно) [126, 131].

9) Левкас – малярна замазка з крейди з глиною [125]

На основі представлених варіантів тлумачення терміну «левкас» вбачається чітке позиціонування терміну як певного матеріалу (чи їх суміші), що зводиться до чіткої рецептури, а не техніки чи художньої стратегії. Якщо посилатися на матеріалознавче різноманіття левкаських рецептур як еталону традиційного левкасу, то споріднені випадки залучення левкасу можна простежити із творами доіконописного (або в поза іконописного) середовища, що мали доволі широкий діапазон вжитку: від ґрунту до архітектурно-відтворювального матеріалу.

Зважаючи на те, що основними складовими левкасу є гіпс, алебастр чи крейда, а такі додаткові елементи, як клеї, пластифікатори чи інші органічні вкраплення (наприклад, залишки давніх мушель чи найпростіших рослин, нерозчинні силікати і т.д.) є додатковою змінною складовою, яка варіюється залежно від майстра, регіону чи сфери залучення, можна було б провести обширні паралелі з творами давніх часів. Наприклад, відомо, що не лише древні греки, римляни та єгиптяни виготовляли твори на основі цих матеріалів, а й народи Малої та Середньої Азії застосовували їх у будівництві та мистецтві. Але незважаючи на непрямі матеріалознавчі збіги, ці приклади демонструють певну термінологічну дифузію. Те, що називається алебастром, має хіміко-фізичні різновиди. Перший тип — гіпсовий алебастр (який дійшов до сучасності), другий — кальцитовий алебастр (який був провідним у часи античності). Ці два матеріали відрізняються як за критерієм

відносної твердості (по шкалі Мооса), так і за можливими хімічними реакціями з іншими інгредієнтами. Пліній у «Природній історії» докладно описує гіпс, проводячи межу між гіпсом, як таким, та кальцитом, баритом і слюдою [168]. Лише згодом дослідження дозволили ідентифікувати всі ці мінерали, як самостійні, відрізнивши їх від гіпсу. Також у дослідженнях можна зустріти такі назви, як єгипетський кварц, восточний алебастр, мраморний онікс та інші, які є похідними матеріалами, але також мають свої індивідуальні фізико-хімічні характеристики та особливості використання. Крейда теж вражає своїм різноманіттям, наприклад: бріансонська крейда (стеарит), іспанська (стеарит), озерна (гажа), французька (тальк), червона (суміш гематиту з глиною) та інші. Серед сучасних видів крейди, яку використовують для виготовлення левкасу, можна виокремити болонську крейду та крейду із Шампані (виготовлену із чистого мікрокристалічного матеріалу). Крейда може відрізнитися не тільки місцем видобутку, а й наявними домішками та варіантом обробки. Саме через подібну нечіткість у тлумаченні, мистецтвознавці зазвичай проводять паралелі іконописної технології левкашення лише з мистецтвом Давнього Єгипту, а саме з практикою створення дерев'яних саркофагів, які обклеювали матерією (на кшталт паволоки) та ґрунтували складом, подібним до левкасної суміші. Цей приклад демонструє технологічний збіг за трьома параметрами: матеріал основи, наявність паволоки, матеріал ґрунту. Прикладом може стати поховальний саркофаг Тутанхамона, зовнішні ковчеги якого були виготовлені з дубових дошок та згодом покриті ґрунтом і позолотою або саркофаг, знайдений у гробниці Сеті I біля Фів і виставлений у музеї сера Джона Соена в Лондоні, який є прикладом використання напівпрозорого кальцитового алебастру з Алабастрону [165].

На сьогодні найактуальнішим питанням стає сфера вжитку левкасу в сучасному несакральному мистецтві. Художники часто повертаються до використання техніко-технологічних здобутків минулих століть, і левкас не став винятком. Новаторські інтерпретації можна поділити на дві ланки:

#### 1) Нові способи та прийоми використання

## 2) Нові синтезовані склади для імітації левкасної поверхні

Новаторство із залученням левкасу загалом базується на принципі синтезу матеріалів. Якщо традиційно (в іконописній середі) ми звикли бачити левкас у поєднанні з темперою, позолотою на дерев'яній основі, то зараз ми можемо зустріти роботи, виконані в експериментальних техніках, де левкас поєднується з металом, каменем, емаллю, олівцями, акрилом та іншими матеріалами, що потребує від митців не тільки пошук нових художніх стратегій та принципів формотворення, а і знань та експериментів у техніко-технологічному та матеріалознавчому напрямі. Окрім особливостей процесу виконання твору на основі левкасу, також враховуються особливості транспортування, репрезентації та зберігання. Завдяки поновленню зацікавленості митців до техніки левкасу почалось різке пристосування традиційних левкасних сумішей до сучасних реалій, а саме фабричне виготовлення «левкасних» паст, заміна основних складових левкасу для зручності використання, та поява текстурних паст, як синонімічного за функціональністю матеріалу. Основними прототипами левкасу на сьогодні є акриловий ґрунт-левкас та текстурні пасти на основі тальку. Головним питанням стає доцільність визнання цих матеріалів продовжувачами традицій левкасу, тому далі необхідно детально розглянути фізико-хімічні властивості основних компонентів синтетичних замінників левкасу та сучасних оновлень традиційних рецептур.

На ринку з'являються готові левкасні суміші, прикладом може стати акриловий ґрунт «Левкас» виробника Taig, який за хіміко-фізичними властивостями відрізняється від звичайного акрилового ґрунту тим, що він не віддає свою вологу, завдяки чому поверхня основи не деформується. Але при висиханні ґрунт стає крихким, що стає підставою для уникнення його використання в живописі на полотні [118]. Наступним аналогом є акриловий левкас «Vorma Wachs» (Can d'Oro Line), який поєднує в собі концепцію традиційного ґрунту з акриловим полімером (з білим пігментом та іншими сумішами), яка забезпечує гнучкість, відмінну піщаність та тривалий термін зберігання, що стає зручним для використання в умовах експериментальних запитів сучасного мистецтва (в порівнянні з традиційним

левкасом). Ще одним аналогом стає ґрунт-левкас для золочення IDEA ORO Maimeri. Цей виробник позиціонує себе як зберігач традицій минулих століть та водночас передове виробництво з інноваційними технологіями. У склад цього клейового ґрунту-левкасу входить кролячий клей і болонський гіпс, що має дрібнодисперсну пудрову консистенцію, з якої виходить дуже м'яка маса [159]. Але основним призначенням цього матеріалу є створення основи для золочення, а не для відтворення рельєфних чи текстурних нашарувань, що є характерним для сучасного живопису на левкасі. Також сюди відноситься ґрунт «Левкас» VISTA-ARTISTA. У склад цього ґрунту входить акрилова дисперсія, діоксид титану, наповнювач, загусник, консерванти, вода [65]. Виробник позиціонує свій продукт як матеріал для вирівнювання поверхні основи, що перешкоджає проникненню фарб у поверхню. І це лише ті приклади, які позиціонують себе на артринку як аналог левкасу, але є і ті, які схожі за складом чи властивостями, але відносяться до розряду текстурних паст чи шпаклівок. Провідними складовими стають акрилові полімери чи дисперсії, тальк, білі пігменти в поєднанні з різноманітними домішками та консервантами. Таким чином виникає важлива дилема: або вважати наведені суміші сучасними синтетичними аналогами левкасу, які переслідують ідею відтворення саме технологічного принципу традиційного левкасу, а не хіміко-фізичного, або зробити висновок про неможливе об'єднання цих позицій у єдиний комплекс.

## **2.2 Західноукраїнська школа сучасного релігійного живопису**

Перша група митців, яку можна виокремити як передову в галузі сучасної української релігійної картини, чи «нової ікони», це представники західної школи. Важливу роль у становленні цієї течії виконує кафедра сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв (ЛНАМ) [71], створена в 1995 році, концептуальним автором та засновником якої є заслужений діяч мистецтв України, народний художник України Роман Василик. Концепція діяльності кафедри сакрального мистецтва передбачає відродження і популяризацію українського іконопису, його самобутньої стилістики. За засадничі напрями навчальної і творчої

діяльності кафедри прийнято здобутки сакрального мистецтва Княжої доби, галицької школи іконопису XIV—XVI ст., а також досягнення українських митців першої половини XX ст. Для реалізації поставлених завдань до викладацького складу у різний час входили провідні фахівці галузі: М. Бідняк (1930—2000), художник К. Звіринський, фахівець в сфері технік і технологій сакрального мистецтва М. Кристопчук, мистецтвознавець В. Овсійчук, художник, теолог і культуролог О. Л. Пушкаш та інші. На сьогоднішній момент викладання здійснюють професор Роман Василик, доцент Кость Маркович, доктор мистецтвознавства та доцент Роксолана Косів, старші викладачі Роман Кислий, Любов Яцків, Василь Сивак, Тарас Лесів. Можна виокремити таких представників цієї школи: Н. Русецька, І. Демчук, Х. Квик, О. Лозинський, І. Солонинка, Д. Мовчан, Я. Мовчан, К. Щадрина, С. Владика, Л. Яцків, Х. Яцинях, П. Гуменюк, А. Винничок [71]. Також більшість із тих, хто став випускником Львівської національної академії мистецтв, навчалася у Львівському фаховому коледжі декоративного й ужиткового мистецтва імені І. Труша. На основі початкової декоративно-ужиткової спеціалізації (практики у сфері кераміки, скульптури, художнього розпису, ткацтва, кераміки та інших) художники вміло переносять цей досвід у свої твори, синтезуючи їх із теоретично-формотворчими засадами, отриманими на кафедрі сакрального живопису. Також важливо зазначити, що твори західноукраїнського живопису на левкасі більше пропагують використання саме традиційного левкасу, а використання готових левкасних сумішей і особливо синтетичних ґрунтів є нехарактерним явищем.

Розглянемо особливості творчості основних представників галузі сучасного релігійного живопису західної школи в Україні:

Наталя Русецька (1984) свою творчість описує так: «Моє мистецтво про вічне, позачасове, позапросторове, те, що приховане» [14]. Її твори вирізняються витонченим колоритом і стриманою кольоровою гамою. За композиційною простотою вони відсилають нас до спадщини народної української ікони, а за деталізацією — до мініатюр середньовічних візантійських рукописів. Усі її твори є прикладами як застосування традиційної техніки левкасу, так і створення унікальних

зразків сучасного релігійного живопису на основі традиційних біблійних сюжетів. Ніби дрібною штриховкою, яка створює ефект плетіння (чи пуантелі), авторка в техніці темперного живопису неймовірно повітряно передає такі енергії та явища, як: 1) світло чи сяяння у творах «Христос-воїн» (2023), «Янголи» (2019), «Різдво Христове» (2018), «Сходження в пекло» (2021); 2) вібрації водної поверхні, хвиль чи бурі у творах «Богоявлення» (2023), «Чудо Св. Михаїла в Хоні» (2022, 2023), «Ной» (2018) та «Господь об'являється в бурі» (2019), «Ноїв ковчег» (2023); 3) мінливість повітряних течій та небесних сил у творах «Святий Георгій, що вбиває дракона» (2022), «Покрова Богородиці» (2022), «Розп'яття» (2023), «Створення світу» (2020), «Царство небесне» (2023), «Створення світу. День перший» (2017); 4) образи та сили зла у творах «Архангел Михайло» (2023–1,2), «Сходження в пекло» (2023). Авторка робить акцент на кольорі та стані, а не на розкритті індивідуалістичних характеристик персонажів. Також мисткиня не нехтує використанням традиційної іконописної символіки у звичних для цієї галузі інтерпретаціях, що простежується у творах «Створення Світу» (2021), «П'єта» (2021), «Ісус виноградна лоза та таємна вечеря» (2021), «Розп'яття» (2020), «Свята трійця» (2023) та інші. Символізм цих творів є радше прообразом архаїчних знаків у примітивістичній стилізації, аніж традиційної візантійської іконографії. Ще одним розповсюдженим мотивом є тема вертепа, прикладом можуть стати твори «Вертеп» (2022–1, 2, 3) та «Вертеп» (2023–1, 2, 3). Цікавим є нестандартний формат репрезентації релігійних сюжетів. По-перше, мисткиня часто вдається до круглої форми основи, що простежується у творах «Новозавітня Трійця» (2023), «Святі Косма та Деміан» (2023), «Св. Ілля» (2023) та інших, а по-друге, авторка інколи використовує широку дерев'яну основу, яка за формою нагадує цеглину, що дає змогу використовувати для живопису не тільки фронтальну поверхню, а й торцеві. Такі нестандартно відвернуті та живописно оздоблені поля «ікон» надають цим творам трьохмірності та інтерактивності. Прикладами є твори «Світ» (2020), «Богоявлення» (2020). Усі ці художні стратегії відображають спробу Н. Русецької переосмислити традиційну іконографію і перетворити її на нове особисте візуальне середовище (іл. 1 — 31).

Іванка Демчук (1990) також використовує інноваційні художні методи, які призначені демонструвати нову релігійну сутність без втрати сакральної складової традиційної ікони. Сучасні та стародавні технології, зокрема застосування крейдового та гіпсового левкасу, допомагають їй виявити нові методи виразності, створюючи захопливі колірні й текстурні ефекти. В одному з інтерв'ю авторка говорить про те, що «канон» обмежує чи стримує художній потенціал майстра, що призводить до механічного копіювання. Саме тому І. Демчук у своїх творах намагається знайти певну «золоту середину» між традиційною іконографією та індивідуалістичними інтерпретаціями [14]. Зазвичай майстриня експериментує з такими образотворчими засобами, як стилістика та колорит. Наприклад, більшість її релігійних творів об'єднані білим тлом, що наголошує на ідеї простоти, чистоти та зречення від земних благ. Авторка рідко вдається до використання золота для німбів, частіше вони пурпурові, що є символом царської, божественної влади, або червоні — знак життя, перемоги над смертю, мучеництва та жертви Христа. Прикладом можуть стати твори «Святий Георгій» (2015), «Преображення Господнє» (2015), «Свята трійця» (2014), «По дорозі в Еманус» (2015), «Розп'яття» (2015), «Богоявлення» (2015). Художниця, використовуючи розповсюджені іконографічні сюжети, репрезентує їх у нехарактерних композиційних, колористичних та символічних рішеннях. Наприклад, у творі «Різдво» (2020) І. Демчук застосовує образ дорожніх знаків для передачі таких богословських змістів, як непорочність, «аварійна» (вимушена ночівля), Вифлємська зірка, а у творі «Явлення Христа мирноносцям» (2021) — сучасну сигнальну огорожувальну стрічку, що знаменується на місці поховання Христа. Авторка намагається знайти нові ракурси та текстури для традиційних сюжетів, яскравим прикладом такого самобутнього бачення можуть стати твори «Ковчег Ноя» (2017), «Тиверіадське озеро» (2021), «Wise and unwise \ Притча про розумних і нерозумних дів» (2015), «Христос і мирноносиці» (2019) та інші. Ці твори є прикладами гармонійного поєднання абстракції з іконографією. Фрагменти ликів чи постатей вплітаються в плями кольору та текстур. Тло її робіт, як монохромна монотипія, візуалізує природні ландшафти та явища (іл. 32 — 43).

Христина Квик (1994) говорить про свій творчий шлях такі слова: «... я переважно звертаюся до традиційних іконографічних сюжетів, надаючи їм власного переосмислення та авторського вирішення. Натхнення черпаю з різних джерел, це можуть бути як високохудожні мистецькі твори, так і дуже несподівані речі». Під час особистого інтерв'ю з художницею з'ясувалось, що вона намагається ніколи не замінювати левкас готовими ґрунтівками. Випробувала як різні шпаклівки (від дешевої Tgiora до дорожчої Sadolin), так і малярну суміш Gesso без додавання крейди, проте саме класичний левкас залишається для неї найзручнішою основою, оскільки їй до вподоби його текстура й зернистість крейди. Авторка добре знайома з властивостями левкасу й може запобігти небажаним результатам, які часто стають причиною заміни левкасу на сучасні матеріали для інших митців. Готові суміші, перераховані вище, Х. Квик також використовує, але для створення фактур поверх левкасу безпосередньо при виконанні твору, оскільки вони більш в'язкі і краще тримають форму при висиханні, що можна побачити у творах «Св. Георгій» (2020), «Зішестя в пекло» (2020), «Богоявлення» (2020). Для темперного живопису художниця використовує рецептуру на основі 8-відсоткового кролячого або мездрового клею, а для акрилового живопису – синтетичний клей ПВС (полівініловий спирт). Свій власний стиль виконання майстриня зводить до «авторського переосмислення неовізантійського стилю в іконописі». Авторка висуває цікаву думку про те, що сучасна ікона ще не повністю інтегрована в храмовий простір, оскільки основна маса людей не готова до її сприйняття в силу свого естетичного виховання чи ідеологічних переконань, проте така ікона може і має право називатися іконою та бути поміщеною в будь-який інший публічний простір, виконуючи естетичну функцію, а не обов'язково культову, співіснуючи з релігійною картиною. У кожному з творів мисткині присутні елементи, символи чи композиційні рішення, які виходять за рамки традиційного. Наприклад, традиційний сюжет твору «Преображення» (2022) накладається на сучасну візуалізацію патерну «google map», а ідея Фаворського світла у творах «Світло для світу» (2021) та «Христос Пантократор» (2022) репрезентована за допомогою введення в роботу спектрального кола. Окрім того, що в природі в результаті дисперсії біле світло



розкладається на кольори спектру, веселка є прообразом Воскресіння Христа. Також у Біблії веселка з'являється після Всесвітнього потопу як фізичне явище, якого, згідно з Книгою Буття, не було раніше, і яке Бог створив як певне нагадування про події, пов'язані із потопом, а також символ надії та Божої обітниці. У творі «Зрада Юди» (2021) авторка за допомогою кольору ніби об'єднує декілька сюжетних ліній: момент зради та момент розп'яття майбутнього. У творі «Свята Трійця» (2019) цікавим художнім рішенням є подати фон (який має велике символічно-богословське навантаження) у вигляді символів, а саме Дім — символ Бога-Отця, дерево — Бога-Сина, гора — Святого Духа, які фрагментарно подані у вигляді медальйонів, що допомагає зберегти традиційну змістовність при нехарактерній подачі сюжету. Також цікавим є твір «Еклезія» (2019), у якому у вигляді диптиху подається тема вавилонської вежі та заслання святого духу (іл. 44 — 52).

Остап Лозинський (1983–2022) був збирачем, дослідником та художником-практиком іконопису на склі, маючи на меті продовження цієї рідкісної для українського мистецтва традиції (що частково вплинуло на його манеру виконання релігійного живопису на дерев'яній основі). Прикладом його творів на склі можуть стати такі його твори, як «Домашня ікона» (2020), «Святий Юрій» (2020), «Хресна дорога. Бичування» (2010) та інші. Загалом можна стверджувати що його художня концепція тримається на «трьох китах» (іл. 53 — 64) — українському народному мистецтві (зокрема гуцульською народною культурою), українському іконописі (особливо XV–XVI століть.), українському професійному (поза сакральному) малярстві. Прикладом наслідування народних принципів формотворення в іконописному напрямі є такі його твори: «Богоматір» (2019), «Вертеп» (2015), «Втеча в Єгипет» (2020), «Образ Едеси» (2019) та інші. Прикладом же сучасного підходу до відтворення релігійних сюжетів є твори «Мадонна з немовлям» (2020), «Діва ніжності» (2018), «Великий архітектор» (2017), «Зішестя в ад», «Вертеп», «Святе сімейство» (2018) та інші. Про свій підхід до релігійного живопису автор розповідає так: «Мені здається, що ікона має розвиватися і змінюватися, як і світ довкола. Сучасна ікона є більш персональною, тому що це є твоє індивідуальне ставлення до Бога, твоє ставлення до віри. Я особисто

використовую сучасну форму, сучасну метафору, якусь сучасну форму, але для мене дуже важливий діалог із давньою іконою. Так само важливо дотримуватись тягlosti традицій, важливо показати, що ця ікона не з'явилася нізвідки, показати, що ми маємо давню традицію, на яку частково спираємося, частково використовуємо найкращі здобутки, а особливо — золотого українського іконопису XIV, XV, XVI століть. Але для мене так само важливі досягнення світового мистецтва XX — XXI століть, досягнення, приміром, філософської думки XX — XXI століть, без яких я би не сформувався як особистість, отже, ці речі так само впливають на мою творчість. Тобто сучасний іконопис — набагато складніший комплекс знань, умінь, персональних досвідів, які ти вкладаєш у свою роботу» [14]. Серед основних художніх прийомів митця можна виокремити такі: 1) синтез традиційних іконографічних прийомів формотворення зі стилістикою народної «хатньої» ікони та іконопису на склі з власними художньо-концептуальними інноваціями; 2) репрезентація релігійної тематики через абстрактне художнє мовлення; 3) використання традиційних левкасних рецептур у поєднанні із сучасними синтетичними матеріалами; 4) поєднання живописних творів із предметами з додатковою історичною, мистецькою, сакральною чи символічною складовою. Прикладом є твір «De Anima — Зрада» (2021) чи твір «De Anima – VII» (2021), у яких одним з елементів композиції є фрагмент іншого художнього твору чи його декоративного елементу (в наведених прикладах це фрагмент дерев'яного розп'яття та металевий оклад, які втративши свою цілісність з оригінальними складовими, знайшли нове художнє та символічне навантаження); 5) серійна та модульна подача творів, об'єднаних тематично та колористично (прикладом є виставка «De Anima»).

Ірина Солонинка (1996) також є представницею хвилі «нової ікони». На основі особистого інтерв'ю з художницею були встановлені такі факти: 1) авторка використовує левкас на основі риб'ячого клею та болонської крейди з пастою Snickeri Sadolin (яка, на думку художниці, не провокує розтріскування та легко шліфується); 2) можна говорити про те, що художниця працює в стилістиці «наївного іконопису», одночасно надихаючись старими візантійськими зразками задля дотримання певної канонічності в поєднанні з авторськими трактуваннями; 3)

авторка захоплюється творчістю Єжи Новосельського, Кіта Харінга та Девіда Хокні, свобода, інноваційність та колористика яких надихає на створення власних робіт; 4) характерним елементом є застосування рослинних мотивів, прикладом може стати твір «Спас Нерукотворний» (2021), «Таємна вечеря» (2021), «Вознесіння» (2020), «Коронування Марії» (2023). Іноді залучення рослинних елементів є лише композиційно-стилістичною складовою, а інколи – несе в собі додаткові сенси, як, наприклад, біла лілія у творі «Благовіщення» (2023), яка є символом чистоти й непорочності, або традиційний елемент «хрест», який авторка замінює на квіти у творі «Розп'яття» (2019), маючи на меті візуально продемонструвати бажання зменшення болю Христа (хоч зараз авторка й не підтримує таку ідею). Подібну концепцію яскраво висвітлює О. Осадча в статті «Семантика орнаментальних мотивів у декоруванні українських хатніх ікон» [84], у якій вона говорить про те, що тенденція до прикрашання творів релігійного малярства рослинним орнаментом чи квітковим візерунком набуває злету у XVII столітті, коли орнаментування (як провідний принцип народного розпису) стає одним із домінантних у процесі формування іконописного образу. Авторка підкреслює, що подібний підхід не призводить до спрощення образності, а радше піднімає її до рівня «фольклорного реалізму»; 5) характерним для творчості авторки є виконання символічних творів, які візуально (за стилістикою та композиційно) є ніби сумішшю святкової ікони та коміксу. У цих творах ідея подається роздроблено (покроково), за принципом фотографічної плівки. Сама авторка називає такий композиційний прийом «модульним». Прикладами можуть стати твір «Бо провину визнаю» (2019), у якому одним із головних персонажів є заєць, як символ одного із семи смертних гріхів, «Страшний Суд» (2019), у якому авторка репрезентує ідею того, що «Бог є Любов, Справедливість та Милосердя». За словами мисткині, стародавні зразки мотиву страшного суду були спрямовані на те, щоб залякати глядача, вона ж, навпаки, хотіла своїм твором вселити надію. Твір «Благовіщення» (2021) також можна віднести до цієї групи; 6) авторка експериментує не тільки з формотворчими елементами, а й із формою основи для творів. Наприклад, овальна основа для твору «Пророк Йона» (2023), чи трикутна основа для твору «Чому ви шукаєте живого між мертвими»

(2023), чи кубістична основа для твору «Святі Аристарх Пуд, Трофім» (2023), у якому від грані до грані фарбовий шар перетікає в цілісну композицію; 7) також цікавим прийомом є поєднання живопису з ліногравюрними графічними відбитками, що свідчить як про володіння авторкою різними технічними прийомами, так і про інноваційний синтез у контексті сучасного українського живопису на левкасі. Прикладом можуть стати твір «Розп'яття» (2023) та твір «Весілля в Кані Галілейській» (2023) (іл. 65 — 78).

Данило Мовчан (1979) пише про свої художні пошуки так: «У своїх творах звертаюсь до тем, які мені відкривають дорогу до Бога. Шукаю зображень нових християнських символів, де в центрі стоїть людина зі своїми проблемами. У своїх творчих композиціях використовую новаторські елементи як у царині форми, так і змісту, та по-новому трактую автентичні техніки. Статичні фігури на моїх творах відображають, швидше, внутрішню утробу, преображене буття. Нерухомі образи висловлюють Божий спокій і понадреальне життя. Гадаю, що процес створення образу — це своєрідна молитва» [14]. Таким чином, можна говорити про те, що твори Д. Мовчана є певною рефлексією на основі сакрального (іконографічного) спадку, який надихає митця на створення власних інноваційних художніх рішень. Серед характерних ознак творів Д.Мовчана можна виокремити такі: 1) для стилістики його робіт властиве мінімальне залучення художніх засобів, що можна трактувати як символічно-мінімалістичний підхід. Прикладами такого лаконічного узагальнення можуть стати твори «Втрачені крила» (2013), «Серафим» (2013), «Купання» (2013), «Св. Севастіян» (2013), «Створення світу» (2022), «Символ» (2021), «Сад» (2022) та «Хрест» (2021); 2) часто його левкасні твори реалізуються на основі декількох кольорів, а саме червоного (як символ любові Бога, вогонь віри і кров Христа), синього (як символ вірності, довір'я і безконечності) та золотого (символ святості, свідчення Божественної Сили). Прикладом можуть стати твори «Архангел Гавриїл» (2021) та «Архангел Михаїл» (2018), «Clarification» (2021), «Хрещення» (2021), «Іоанн Хреститель» (2020), «Небо та світло» (2020); 3) автор використовує природний колір ґрунту як тло для своїх творів, що, на його думку, сприяє виразності сприйняття кольору, деталізації та ідейного навантаження та

водночас стає символом Божого спокою та духовної чистоти; 4) цікавим нововведенням є те, що характерна кольорова палітра художника відображається і при відтворенні тіла Ісуса Христа, яке автор також зображує в червоно-синьому відтінку для підкреслення певного стану, а саме напруги та драматизму події. Прикладом може стати серія його розп'ять «Червоне Розп'яття» (2009), «Блакитне Розп'яття» (2010), «Блакитне Розп'яття» (2019), «Червоне розп'яття» (2020), «Спас» (2019); 5) при реалізації архітектурних об'єктів чи деталей автор часто вдається до використання глибокого чорного відтінку, маючи на меті підсилення певного стану. Прикладами можуть бути твори «Чорна хата» (2012), «Чорна хата з терновим вінком» (2020), «Людина в чорному домі» (2020), «Відпочинок» (2021), «Тіло в чорному домі» (2021), «Різдво» (2021); 6) у релігійних творах митця не виявлений ефект джерела світла, у творах воно ніби йде зсередини; 7) автор часто залучає в композицію своїх творів геометричні фігури, які на противагу статиці фігур утворюють ефект динаміки; 8) окрім сучасного релігійного живопису, автор працює над портретними творами у стилістиці іконопису, прикладом можуть стати «Портрет Т.Г. Шевченко» (2018), «Блакитний портрет» (2019), «Портрет батька» (2012), «Портрет Сковороди» (2018), «Хіпстер» (2016), «Автопортрет» (2018) (іл. 79 — 109). Д.Мовчан зі свого боку став поштовхом для творчого шляху своєї дружини Ярини Мовчан (1982), представниці львівської школи. Про свою творчу концепцію авторка пише так: «Моє мистецтво мене оточує, це моє життя. Воно про те, що навколо, із чим я зустрічаюсь кожного дня. Це чуттєве занурення в образні асоціації і смисли. Проникнення філософії та віри в буття, позасвідомого у свідоме людини. Моє мистецтво – це імпульси із соціуму» [14].

Авторка працює в техніці жовткової темпері на основі традиційного левкасу. Її твори вирізняються техніко-технологічними експериментами, багатошаровістю та екзистенційністю. У своїх роботах авторка часто використовує природний колір ґрунту як фоновий, використовує техніки лесування, градієнту, пуантелі, штриховки та продряпування. Можливо, плямово-графічна система художнього мовлення є результатом впливу початкового текстильного напрямку авторки. Графья, яка використовується в традиційному іконописі для прокреслення контуру по левкасу,

стає не тільки підготовчим технічним етапом створення образу, а і є самостійним засобом відтворення текстур, що чітко видно у творі «Св. Георгій» (2023). Авторка використовує темперу за принципом кольорових олівців, які в стилістиці «наїву» лінійно заповнюють площину твору. Релігійні сюжети відтворюються майже без візуальних відсилок до традиційної канонічної іконографії (крім деяких символів, таких як хрест, німб, атрибутика конкретних святих). Прикладами можуть бути твори «Св. Стефан» (2021), «Різдво Христове» (2022), «Вертеп» (2019), «Гефсиманія» (2020), «Створення Адама» (2021), «Св. Гліб» (2020) та інші. Крім творів релігійного напрямку, авторка працює і над абстрактно-інтуїтивними творами, прикладом чого може стати виставка «Проникнення» (2017) у галереї «Зелена канапа», де мисткиня відтворює різноманітні духовні та метафізичні стани в абстрактній художній манері. Стилізовані персонажі, символізм, ніжний колорит, композиційні рішення та формат робіт творять неповторність та підкреслюють виразний стиль авторки (іл. 110 — 116).

Катерина Щадрина (1995) пише про свій творчий шлях так: «До іконопису я прийшла свідомо. Поштовхом до цього було теоретичне підґрунтя. Хотілось робити мистецтво, яке має сенс, а мова іконопису змістовна і зрозуміла. А якщо ще вірити що ікона це просторовий кордон між видимим і невидимим світом, то заняття сакральним мистецтвом річ не лише цікава, а й відповідальна» [14]. На основі особистого інтерв'ю з авторкою встановлено, що: 1) незважаючи на те, що К. Щадрина знайома з рецептурою традиційного левкасу, на сьогодні авторка віддає перевагу шпаклівкам по дереву високої якості. У роки практичного використання традиційної техніки використовувала суміш на основі желатину та крейди із Шампані (Франція). Інколи в якості домішок додавала столярний клей та льняну олію; 2) авторка дуже рідко використовує фактуру, частіше шліфує поверхню до максимальної гладкості; 3) Твори виконуються акриловими фарбами; 4) художниця бере до уваги богословське трактування іконографічної геометрії, символіки жестів і предметів, а те, що стосується кольору, ввіряє власним почуттям та імпровізаціям, що можна простежити на прикладі таких творів, як «Тамна вечеря» (2023), «Св. Георгій» (2023), «Спас» (2022), «Богородиця з немовлям» (2021) та інші; 4) окрім

колористичних експериментів, К. Щадрина створює рідкісні композиційні інтерпретації релігійних сюжетів. Наприклад, у творі «Христос — невипивана чаша» (2022) ми, замість звичного образу Богородиці та Христа в молитовній позі, бачимо іконографію Спасу разом із символом чаші, а у творі «Священне серце» (2022) авторка користується символікою веселки для підсилення образу. Твір «Древо життя» (2022), мотив якого відомий під назвою «Виноградна лоза» чи «Спас Лоза Істини», являє собою своєрідний «хоровод» апостолів навколо символічно зображеного дерева. У творі «Благовіщення» (2023) авторка за принципом барокових релігійних портретів розташовує пейзажну композицію на фоні фігур, що структурно утворює певне просторове вікно; 5) часто мисткиня замінює традиційне пейзажне чи архітектурне тло своїх творів за допомогою абстрактної плями, що, з одного боку, позбавляє твори частини символічного змісту (як, наприклад, у творі «Свята Трійця» (2021)), а, з іншого боку, стає самобутнім художнім засобом формотворення, що ми бачимо у творах «Поклоніння волхвів» (2021) та «Сходження в пекло» (2022); 6) авторка говорить про те, що релігійна тематика приваблює її цікавістю сенсів, якими вона наповнена, тому навіть коли вона виготовляє інші твори в іконографічній стилістиці, вони все одно дотичні до Біблії або мають спільну ідею чи мораль. Ця думка підтверджується творами «Очікування порятунку» (2022) та «Ми разом» (2022), які, незважаючи на свою очевидну візуально приналежність до іконопису, мають поза іконографічне змістовне підґрунтя, продиктоване радше соціокультурним становищем, аніж богословськими істинами (іл. 117 — 129).

Дуже важливою постаттю в контексті сучасного релігійного живопису є Святослав Владика (1975). Окрім того, що він є художником-практиком, також важливо зазначити його приналежність до Асоціації Сакрального Мистецтва, до іконописних студій при Ужгородській духовній академії та при храмі Різдва Пресвятої Богородиці (Львів). Водночас він є членом Української спілки іконописців, викладачем курсу «Іконографічний малюнок» іконописної школи «Радруж» при Українському Католицькому Університеті [42]. Його власний підхід часто атрибуують як «сакральний мінімалізм» або іконопис у стилі модерн, хоча сам автор не відносить себе до якогось конкретного напрямку, бо, на його думку,

будь-яке відхилення від візантійських або барокових «стандартів» чи будь-яке творче узагальнення можна репрезентувати під цими поняттями, що не буде в точності передавати зміст тих художніх інновацій, які відбуваються. Сам же вдається до такого формулювання як «творча ікона» (тобто ікона на часі). Автор, незважаючи на прихильність до традиційного сакрального живопису, вбачає необхідність створювати щось якісно нове, некопійне, те, що зрезонує з сучасним глядачем. С.Владика ґрунтовно займається дослідженнями в галузі технології іконопису, історичного контексту, Святого Письма й навіть питання відмінностей різноконфесійних трактувань для винайдення власного творчого шляху та розуміння унікальності саме українського іконопису. Жага до пошуку національної ідентичності виражається в його творах завдяки введенню традиційних елементів, таких як орнаментика, вбрання, символіка тощо. Прикладами можуть стати твори «Українська Богородиця» (2023), «Євангеліст-іконописець Лука» (2019) та «Бразильська Богородиця» (2021). Також автор виявляє інтерес до відтворення образів вагомих історично-релігійних постатей, Прикладами можуть стати: твір «Йосиф Сліпий» (2022), у якому автор зображує українського верховного архієпископа Йосифа Спіного (Коберницький — Дичковський) (1963–1984), який був не тільки єпископом Української греко-католицької церкви, а й кардиналом католицької церкви, твір «Святий Шарбель» (2022), на якому зображений видатний духовний подвижник із Лівану XIX століття Юсеф Махлуф (1828 — 1898), який має статус чудотворця, або «Портрет Архієпископа Митрополита Львівського Ігора» (2022) (іл 130 — 134). Митець говорить про те, що без розуміння символізму ікона перетворюється на картинку, це саме той аспект, який відрізняє іконопис від інших сфер та потребує ґрунтовного вивчення. Також С. Владика висуває цікаву думку про те, що інновації в іконописі повинні йти в ногу з нововведеннями в галузі літургії та сакральної архітектури, бо цивілізаційний процес неминуче впливає на мистецький простір. Маючи широкий досвід у художньому оздобленні храмів, він зсередини розуміє необхідність балансу між цими складовими.

Люба Яцків (1977) описує свою творчість так: «Для мене найцікавіше в іконописній естетиці – динамічна пластика рисунку. Ніколи не можу підійти до



роботи з готовою, наперед заданою концепцією. Лінія рисунку сама підказує розвиток певного образу, якщо намагатися прислухатися до неї, відчувати її живий рух, тонкі пластичні нюанси. Попри це працюю в рамках іконописного канону, але ніколи не знаю, яким буде кінцевий результат». Авторка використовує традиційні релігійні сюжети та способи їх репрезентації у власній стилістиці (завдяки мінімальному відходу від канонічного типу). Прикладами можуть бути твори «Не ридай мене, мати» (2011), «Преображення Господнє» (2016), «Сходження в пекло» (2011). Інноваційним у її творчості є те, що художниця візуалізує рідкісні мотиви Святого Письма та створює якісно нові композиції та способи репрезентації традиційних мотивів на основі індивідуалістичних формотворчих стратегій, розширюючи у такий спосіб арсенал іконографічних схем. За такого підходу трансформації зазнає не тільки колористичне рішення, а і фрагментарно чи суцільно змінюється ракурсність, атрибутивність та символічна складова. Прикладами можуть стати наступні твори: 1) твір «Адам називає тварин» (2015), у якому Л. Яцків подає цю нерозповсюджену іконографію через образ Адама в поєднанні з образом Св. Софії Премудрості Божої та анімалістичним рядом; 2) твір «Поклоніння Волхвів» (2020), на якому волхви зображені в момент виявлення на небі Віфлеємської зірки, що відтворена у вигляді медальйону із зображенням Богородиці з немовлям, а промені зірки — це позолочені нитки паволоки; 3) твір «Богородиця з немовлям» (2015), у якому співвідношення фігур та жести не відповідають конкретному іконографічному типу; 4) твір «Пророк Давід» (2019), у якому пророк зображується з характерним для нього атрибутом, арфою, але в нетрадиційному ракурсі — із закинutoю головою до неба; 5) твір «Цар Слави» (2015), який подається без атрибутики царського походження, а образ Христа супроводжується рядками з молитви «Душе Христова»; 6) твір «Богородиця в раю» (2015), у якому круглий формат основи сприяв неймовірно тендітній концепції, вона ніби знаходиться в долонях Спасителя в оточенні образів «розбійника» та Авраама; 7) твір «Мойсей веде народ до землі обітованої» (2020) у якому художниця майстерно використовує паволоку як засіб по відтворенню візерунку та рельєфу на тлі ікони. Також мисткиня у своїх творах часто використовує природну текстуру та колір дерева як повноцінний

елемент живописної поверхні, що ми бачимо у творах «Іоан Предтеча. Янгол пустелі» (2019), «Мироносиці» (2019), «Йона в череві риби» (2020). Таким чином основа твору виконує не тільки технічну функцію, а й естетичну. Характерним є модульне композиційне розмежування, як у творі «Створення Світу» (2013), «Чотири Євангеліста» (2020), «Ноїв ковчег» (2019), «Втеча до Єгипту» (2018) (іл. 135 — 151).

Ще однією представницею є Христина Яциняк. На основі особистого інтерв'ю з художницею було встановлено, що авторка використовує і левкас, і шпаклівки залежно від конкретного ефекту, який потрібно відтворити. Х. Яциняк активно застосовує у своїй творчості техніку рельєфів, використовуючи малярну стрічку для перекриття нижніх шарів, майстерно формує площини для подальшого нарощування об'єму та застосування фактур. Характерним для її ікон є рельєфне тло на німби, прикладами якого можуть стати твори «Спас» (2021) та «Св.Миколай» (2020). Також майстриня активно користується прийомом продряпування задля підкреслення освітлених зон одягу святих, мерехтіння німбів чи контурності силуетів (своєрідне відновлення граф'ї). Що стосується колориту, для авторки характерна монохромна сіро-золотиста подача. За словами мисткині, вона не має на меті навмисну відмову від традиційної символіки кольору, це радше «внутрішній поклик». Провідними мотивами ікон Х. Яциняк є образ Богородиці (твори «Благовіщення» (2022), «Замилування-1» (2023), «Замилування-2» (2023), «Діва ніжності» (2022), «Різдво-1» (2022), «Різдво-2» (2021)) та янголів (твір «Янгол» (2021), «Херувім» (2022), «Серафім» (2022), «Янголички» (2021), «Янголи» (2019)). Окрім цього, у творчості художниці присутні й інші мотиви, які вирізняються самотністю стилістики, серед них твір «Навернення Савла» (2020), «Що є чоловік?» (2019), «Розп'яття» (2019) (іл. 152 — 167).

Для творчості Уляни Ніщук-Борисяк (1984) характерна манера виконання, яка тяжіє до стилістики народної (української хатньої) ікони, дотримуючись традиційної іконописної техніки. Як основи для твору авторка зазвичай використовує такі породи, як липа, ясен, дуб чи кипарис. Однак характерним теж є залучення старих дверних панелей, які мисткиня купує в антикварів. У. Ніщук говорить про те, що

«двері зі старих польських та австрійських будинків мають свій старовинний дух, який допомагає створювати своєрідні речі». У ролі паволоки авторка використовує марлю, далі наносить традиційний іконописний ґрунт, у рецептуру якого входить крейда, мед і желатин. Цікавим є і те, що авторка має традицію додавання святої води. Вона зазначає, що «працювати з ґнупом — одне задоволення, адже він має фактуру людського тіла» [14]. У ролі фарбового шару мисткиня використовує порошкоподібні темперні пігменти в поєднанні з ячним жовтком, пивом або білим вином. Для себе авторка вивела три мистецькі пріоритети, а саме асоціативні властивості художнього образу, антропоцентричні тенденції в мистецтві, синтез античного та сучасного. Одним із провідних мотивів її творчості є Богородична серія, серед яких твори «Мати Божа» (2022), «Свята» (2023), «Мадонна з немовлям» (2021), «Мати Божа» (2023), «Мати Божа-2» (2023), «Матір Божа Буковинська» (2023), «Богоматір із немовлям» (2020), «Мадонна» (2021). Характерними для цих робіт є форма основи (дверної тафлі) та певний набір художніх засобів. Авторка поєднує абстрактні плями, текстури та патерни разом із лінією та символікою традиційного іконопису. Продовженням її жіночої теми може стати серія робіт під назвою «Сон Марії», яка складається з 15 образів, у яких образ Богородиці наближений до земного — не має німбу. Її очі заплющені, оскільки вона перебуває у стані сну, під час якого приймає квітку від Архангела Гавриїла. Авторка про концепцію серії висловлюється так: «Хочу показати Марію, як земну жінку, яка приймає небесну вість». Також авторка реалізує жіночі образи, використовуючи лінійно-абстрактні композиції, прикладом чого може стати виставка «Ребро Адама» (2018), яку мисткиня присвятила образу Єви, та окремі лінійно-абстрактні композиції, що можна побачити у творах «Єва» (2018), «Лінія і жінка» (2018), «Благовіщення» (2019). За словами авторки, на створення цієї серії її надихали інструментальна музика та вірші Ю.Іздрика. У її творах також простежується зацікавленість етнічною складовою, а саме особливостями національного костюму, вишивки та орнаментики. За приклади можна взяти твір «Свята» (2021), де використані мотиви весільного одягу молодої (м. Городок, Львівської області), твір «Богородиця» (2021) з елементами Городенківської сорочки, твори «Лемківська

Богородиця» (2020) та «Покрова» (2021), у яких спостерігається залучення колористики та технічних особливостей лемківського орнаменту, «Сокальська Богородиця» (2022) з орнаментикою сокольської вишивки, «Борщівська Богородиця» (2022), «Буковинська Богородиця» (2023). Також авторка використовує прийом подвійної основи, тобто одна з них (з фігурним силуетом меншого розміру) є основою для зображення головного сюжету, а інша виконує функцію тла, що завдяки товщині основи та наявній падаючій тині утворює ефект додаткового об'єма та плановості. Прикладами можуть стати твори «Свята» (2023), «Св. Георгій» (2023), «Покрова» (2021), «Св. Георгій» (2021), «Різдво» (2023), «Богородиця» (2012). Ікони однотонне тло стає своєрідною рамою (концентрує увагу глядача на основній композиції), а іноді покривається орнаментикою, яка стає продовженням центрального зображення. Окрім технічного виведення основного елементу композиції на передній план, У. Ніщук використовує цей прийом і у протилежному варіанті, тобто реконструює подобу ковчегу, але не в традиційній формі (мається на увазі форма овалу, або зменшена відносно поля ікони пропорція), як у творах «Різдво» (2023), «Андрей Шептицький» (2023), «Св. Ольга» (2023), «Св. Соломія» (2023) «Св. Миколай» (2023), «Покрова» (2023). Також у її творах присутня техніка наливного левкасу, яка проявляє себе у творах «Мати Божа» (2023), «Св. Миколай» (2023), «Св. Олексій» (2022), «Св. Єва» (2021), «Св. Варвара» (2023), «Богородиця шлюбна» (2021) (іл. 168 — 206).

Оля Кравченко (1985) також використовує техніку жовткової темпері на основі традиційного левкасу для створення сучасних інтерпретацій на релігійну тему на основі формотворчих засад іконопису. Про такий підхід авторка розповідає так: «Коли я створюю свої ікони, ставлю перед собою завдання показати віками напрацьований сюжет по-новому. Процес творення захоплює, особливо, коли щось звичне й сотні раз бачене відображаю за допомогою найдавнішої техніки малярства, яка має свої особливості фактури та способи моделювання об'ємів. Саме таким поєднанням давнього та нового я стараюсь зацікавити глядача, який, знайомлячись із моїм твором, водночас занурюється та пізнає традиції» [81]. Для творів мисткині характерна площинність та стилізація, декоративність подачі образів. Прикладами

характерної для неї стилістики є твори «Вавилонська вежа» (2014), «Св. Варвара» (2014), «Богородичка» (2014), «Ноїв ковчег» (2014), «Ноїв ковчег-2» (2014), «Різдво» (2023), «У твоїх ніг» (2023), «Св. Георгій» (2022), «Богородиця. Нев'янучий цвіт» (2022), «Вертеп» (2021), «Херувим» (2020), «Благовіщення» (2021), «Мадонна з немовлям» (2021), «Ангел» (2020), «Св. Йоаким і Анна» (2017), «Закохана пара» (2018), «Адам і Єва» (2015), «Св. Миколай у човні» (2021), «Покрова» (2022) (іл. 207 — 225).

Андрій Винничок (1967). Автор працює в жанрах пейзажу, портрету, а найбільше — релігійного живопису та іконопису. Особливість його творів полягає в поєднанні традиційних прийомів іконопису із сучасними мистецькими техніками та індивідуальним підходом до створення «ікон». Автор використовує яскраві кольори та динамічні композиції, що надає його творам особливий емоціональний вираз. Спираючись на символіко-сюжетну базу традиційної іконографії, митець створює релігійну картину експресіоністичного типу. Прикладами можуть стати твори «Святе сімейство» (2023), «Вертеп» (2022), «Ми, які містично представляють херувимів» (2021), «Плащаниця» (2022), «Не чіпайте мене (Іо. 20:17)» (2020), «Плащаниця» (2023), «Різдво» (2020), «Воскресіння Христове» (2021) (іл. 226 — 233).

Окремо можна виділити творчість Роман Зілінко (1979), який не є випускником ЛАМ, але є представником західної школи. Його творчий шлях розпочався приблизно у 2010 році з дружнього «поштовху-подарунку» Остапа Лозинського. Р. Зілінко, навчаючись у богословській академії, спочатку займався теоретичними релігійними питаннями, але вже тоді робив нариси, ікони на склі, портрети дружини. Поштовхом до початку власної художньої практики стало саме знайомство з О. Лозинським. Автор описує свою творчість так: «Те, що я роблю — це ікона та релігійне мистецтво. Але я намагаюся бути дуже простим і доступним у своїх роботах. Джерелом моїх пошуків є народна ікона, народне мистецтво, наїв та кіч. Сподіваюсь мої ікони про любов і про дружбу Бога й людей. Мої роботи про пошук втраченого дитинства, чи то особистого, чи нас як людства» [14]. Автор часто у своїй творчості вдається до таких прийомів, як: 1) використання кольору та текстури дерева без додаткової обробки чи живописного нашарування як фону для своїх

творів, прикладами чого можуть бути твори «Святе сімейство» (2022), «Молитва чаші» (2022), «Сходження в пекло» (2022), «Христос у труні» (2022); 2) відтворення форми дерев'яної основи чітко за силуетами головних персонажів чи об'єктів (мається на увазі відсутність фону), прикладами чого можуть стати твори «Плат Вероніки» (2022), «Св. Ів. Хреститель. Ангел Пустелі» (2020), «Розп'яття» (2022); 3) застосування технік наливного левкасу, тиснення та чеканки. Прикладами можуть стати твори «Спас» (2022), у якому терновий вінок Христа відтворений окремим металевим рельєфом (за принципом металевих окладів), «П'єта» (2022), у якому корона Богородиці також являє собою окрему металеву вставку, оздоблення якої імітується в техніці тиснення; 4) твори «Свята Трійця» (2020) та «Богородиця» (2014) є прикладами застосування техніки наливного левкасу, що є властивою ознакою для оздоблення німбів; 5) характерним прийомом є репрезентація творів у різному дерев'яному обрамленні за мотивами різдвяного вертепу, що можна побачити у творах «Вертеп» (2020), «Вертеп» (2022); 6) створення мініатюрної дерев'яної скульптури-іграшки із живописним покриттям, що притаманно творам «Св. Георгій» (2016), «Св. Михайло» (2017), «Вхід у Єрусалим» (2017); 7) митець створює самобутні візуальні тлумачення на основі різних традицій. Наприклад, його твори «Христос скорботний» (2022) та «Ессе Номо» (2022) є відсилками до західноєвропейського релігійного мистецтва XVIII–XIX століть, а твір «Хатня ікона» (2014) є прикладом перенесення стилістики традиційної української ікони на склі; 8) автор часто використовує у ролі основи для своїх творів старі дошки, які мали зовсім інше призначення або несуть певну історичну чи символічну цінність. Це можуть бути рами, кришка від родинного столу, дошка, яка була заповідана покійним О. Лозинським, дошка від ящика з-під набоїв тощо (іл. 234 — 252).

З огляду на проаналізований матеріал можна сміливо говорити про те, що західноукраїнська школа сучасної релігійної картини відіграє провідну роль у становленні феномена «нової ікони» на території України та популяризації традиційного принципу виготовлення та застосування левкасу в живописі.

Окрім особистого вкладу за напрямом сакрального мистецтва, львівський творчий осередок визначається участю в таких іконописних пленерів, як пленер

іконопису у Новиці (Лемківщина, Польща) й у Замлинні (Волинь, Україна), співорганізатором та куратором яких є професор кафедри Р.Василик, пленер сакрального мистецтва в Трускавці під керівництвом А. Кульчицького, Л. Грицака та А. Винничка. Ці творчі об'єднання відіграють важливу роль у контексті сучасного українського живопису на левкасі, так як: 1) відбувається культурологічно-мистецький обмін різних шкіл сакрального мистецтва. Міжнародні пленери створюють унікальну можливість для художників із різних країн обмінюватися досвідом, техніками і традиціями іконопису, що спонукає митців до впровадження новаторських підходів у власній творчості; 2) проведення міжнародних пленерів також допомагає просувати та популяризувати іконопис як вид мистецтва, оскільки художники отримують можливість представити свої твори широкій аудиторії і привернути увагу до художніх чи змістовних модифікацій цієї галузі; 3) іконописні пленери є тематичними. Наприклад, XIII Міжнародний пленер 2021 року в Новиці був присвячений книзі «Пісня Пісень», пленер сакрального мистецтва в Трускавці 2017 року був присвячений темі «Символіка води в християнській культурі», іконописний пленер у Замлинні 2017 року був присвячений темі «П'ятикнижжя в іконі», 2018 року – темі «Знаки часу» (зважаючи на 65-ту річницю спалаху повстання у Варшавському гетто), 2019 року – темі «Визволення». Така концепція пленерів привертає увагу до певних іконописних, релігійних та навіть соціокультурних питань, що сприяє обговоренню та аналізу важливих тем. Це допомагає глибше зрозуміти певне питання, уникнути обмеженості однієї точки зору та знайти нові підходи до вирішення проблеми.

Окрім іконописних пленерів, важливим у контексті розвитку сучасної релігійної картини є артпроект «Від Романа до Йордана», який був створений 2010 року за ініціативою львівських художників О. Кравченко, О. Лозинський, Я. Ткачук, О. Пильник, У. Ніщук. Спочатку ідея проекту полягала в створенні традиційної різдвяної атрибутики, виконаної в різних жанрах, стилях та техніках, серед яких велика кількість робіт виготовляється за допомогою техніки живопису на левкасі. Із часом цей проєкт розвивався та перетворився на повноцінну тематичну експозицію. Незважаючи на те, що засновники проєкту є представниками сучасного релігійного

мистецтва, у ньому вони намагаються дослідити тему Різдва з нових ракурсів. Кожного року тематика різна. Наприклад, у 2021 році митці об'єднались темою дванадцяти різдвяних страв. Вони не просто відтворили страви, вони ділились своїми сімейними традиціями та звичаями, своїм святом, теплом і затишком, своїми смаками й ароматами. Левкас же став ніби білою скатертиною святкового столу, на якому ми бачимо «Борщ» і «Голубці» Анни Атоян, «Оселедець» Ярина Мовчан, «Оселедець мочений у молоці» Уляни Ніщук та її твір «Богородиця з кутею», «Борщ-ясько» Олени Кравенко, «Тушкована капуста» Наталії Русецької, «Пампук» Остапа Лозинського. Це приклад не тільки нового художнього бачення Різдва та Святвечора, а й живопису на левкасі. У 2022 році у зв'язку з воєнним станом у країні вирішили експонувати іконопис із зображенням «всіх тих, хто нас оберігає», а саме воїнів, ангелів та всіх святих які опікують нас у темні часи. Подібні артпроекти не тільки демонструють, як левкас проявляє себе в незвичних для нього тематиках, а і як він адаптується до формотворчих принципів народного та декоративно-ужиткового мистецтва, таких як народна лялька, вишивка, декоративні розписи тощо (іл. 253 — 259).

### **2.3 Стилiстичнi напрями в сучасному українському живописі на левкасі**

Окрім того, що левкас посідає чільне місце в галузі традиційного релігійного живопису, він також долучається до інших напрямів мистецтва, таких як абстракціонізм, експресіонізм, сюрреалізм та інші. Знаходження нових способів використання традиційних матеріалів у нехарактерних для них проявів є важливим аспектом розвитку мистецтва, так як інноваційне використання матеріалу стане способом перетворення його на нову форму самовиразності. Багато сучасних митців цікавляться використанням традиційних технік у поєднанні з новаторськими підходами до мистецтва. На основі попередніх художніх здобутків художники взяли до уваги той факт, що левкас володіє особливою текстурою та здатністю до модулювання та деталізації. Це робить його ідеальним матеріалом для створення творів експресивного, абстрактного чи будь-якого іншого художнього напрямку. Українська мистецька спільнота XXI століття є досить активною та відкритою в



питаннях дослідницького обміну, що дає змогу безупинно збагачувати сучасну мистецьку сцену різноманітністю підходів та оригінальністю стратегій. Аналіз творчості таких митців, як І. Панейко, В. Шкарупа, О. Малих, О. Анд, Ю. Підкурманна (Скрипка), В. Гуменний, А. Подерев'янська, Р. Романішин, О. Судаков, К. Борисюк, Б. Буряк, С. Савченко, О. Стівбур, Ю. Салко та О. Літвінов допоможе виявити основні поєднання живопису на левкасі з іншими художніми напрямками та зрозуміти особливості протікання подібного симбіозу.

Почнемо з представника львівської школи Ігора Панейко (1957), у стилістиці якого можна побачити характерні ознаки кубізму (пов'язані з експериментами з формою, кольором і просторовими відношеннями), метафоризм сюрреалізму (який проявляється в символічно-алегоричній подачі змістів та образів) та «клімтовського модерну» (а саме його орнаментальність, паттерновість та особливо вмiла взаємодія плям та ліній). Усе це поєднується з технікою темперного живопису на левкасній основі з додаванням жовткової та жовтково-воскової емульсії. Серед провідних тем творчості митця можна виокремити мотив людини, який можна підрозділити на: 1) автопортрети майстра, такі як «Монолог» (2004) та «Автопортрет із моноклем» (1991); 2) абстрактні жіночі образи «муз», серед яких твір «Киця» (2021), «Киця-2» (2021), «Муза» (2016), «Муза» (2016); 3) відтворення історичних постатей, таких як «Паганіні» (1993), «Нефертіті» (1995), «Мадонна з дітьми» (1995), «Джаконда з дітьми» (1995), «Обійми Соломеї» (2006); 4) алегорично-метафоричні та міфологічні образи у творах «Червона вовчиця» (2002), «Європа» (2003–2004), «Мавка» (2015), «Портрет ночі» (1989); 5) відтворення в жанрі портрету певних станів, настроїв, відчуттів, такі як «Дороги» (1999) та «Сум» (1997); 6) портрети, присвячені образам та людям рідного краю, наприклад, у творах «Ганнуся. Карпатська перлина» (1999), «Гуцул» (1996), «Прощання з горами» (1999), «Карпатські коралі» (1996–1997). Для його портретних робіт характерною ознакою є акцент на очах. Митець відтворює їх за принципом мозаїки\вітражу: вони водночас і є, і їх не має. Якщо А. Модільяні, який переніс скульптурні масочні «глазні щилини» у свої портрети, підкреслював ідею непізнаної душі, то очі у творах Ігора Панейко радше відображують багатогранність та осяйну таємницю створених ним персонажів. Вони, як

калейдоскопи, відображають навколишній та внутрішній світи. Самобутня колористика є ще одним визначним аспектом творчості І. Панейка. Він вміло використовує яскраві та насичені кольори, особливу роль виділяє відтінкам жовтого та зеленого, які домінують у багатьох його творах. Окрім створення фігуративних та портретних композицій, автор долучає левкас і до своїх пейзажних творів, які стають певним омажем красотам рідного краю. Прикладами можуть стати твори «Канал» (1994 — 1995), «Великий канал та малі гори» (2024), «Перед грозою» (1985), «Ужгородська Венеція» (1990). Його краєвиди містичні та ностальгічні. Свою основну концепцію художник формулює так: «... звук породжує Мелодію. Слово — Поезію. Лінія і Колір творять Гармонію. І хай не завжди прийнятну і зрозумілу. І хай не для всіх. Але багато простору на морі, і хто-небудь зустрінеться. І буде не так самотньо й самотньо. Тільки проповіді збирають натовпи. Сповіді — достатньо одного...» [13] (іл. 260 — 285).

Оля Кравченко (1985). Характерні для авторки прийоми можна визначити на основі таких її проєктів, як «Тісто» (2009), «Садок едемський біля хати» (2015), «Екліптика» (2017), «Моменти» (2018), «Перетворення» (2021). На базі цих проєктів та особистого інтерв'ю з авторкою можна виокремити такі особливості творчості: 1) авторка використовує крейдяний левкас із додаванням міздрового клею, оліфи та гліцерину, що, за її словами, робить його міцним та пластичним і дає змогу вилощувати поверхню до блиску; 2) інколи мисткиня застосовує полівінілацетатну темперу замість ґрунту (як це було зроблено в її скульптурах «Благовіщення», у яких вона поєднала кераміку із жовтковою темперою); 3) деякі з її станкових робіт мають тематичну та стилістичну подібність до концепції бойчукістів, що є цікавим наслідуванням, зважаючи на те, що Охрім Кравченко (1903 – 1985) є дідусем мисткині. Прикладом може стати концепція проєкту «Садок едемський коло хати», який є спробою авторки відобразити власні інтенції. Художниця намагається «у техніці стародавньої ікони вимальовувати свій Рай на землі – у щоденних справах, які виконуються з любов'ю, у звичних речах, що оточують та явищах природи, які хвилюють та захоплюють. Рай є тим місцем, де є любов, радість і краса. Його не варта шукати «десь» і чекати «колись», він є тут, треба відкрити очі й

насолоджуватись». Серед творів можна виокремити такі: «Сестри» (2016), «Саджанці» (2016), диптих «Наречена, наречений» (2016). Детально стилістична концепція бойчукістів досліджується Л. Соколюк у праці «Михайло Бойчук та його школа» [106] (2014), у якій яскраво продемонстровано, як колористичні, формотворчі та композиційні засади іконопису відображаються у творах поза релігійної тематики; 4) одним із поширених жанрів творчості авторки є пейзаж. Особливо виразно О. Кравченко виразила концепцію своєї пейзажної серії на основі проекту «Моменти», про який вона розповідає так: «це про моменти, які ми намагаємось фотографічно утримати у своїй пам'яті та підсвідомості, закарбувати їх у пам'яті, пережити і відтворивши на картині, відчувати його знову». Прикладами можуть стати твори «Захід сонця» (2017), «Пейзаж» (2018), «Ніч у гілках» (2018), «Озеро поміж сосен» (2018), «Мандруючи» (2018), триптих «Дорога» (2018), у яких авторка віддає перевагу стану, намагаючись вловити відтінки заходу сонця, тишу ночі, коливання водної гладі та інші; 5) також авторка звертається до абстракції задля вираження складних метафоричних змістів. Прикладами можуть стати твори з проекту «Перетворення», а саме твір «Пір'іна» (2021), як символічне зображення ангела (знак його присутності), твір «Чорне» (2021), що символізує плинність часу, тяглість традиції та її перетворення, твір «Біле» (2021), що є відображенням легкості ритму, повітряності звуку, плинності голосу, твір «Теракота» (2021), у якому репрезентована спроба відобразити традиційність ритму, матерії, природи; 6) у контексті синтезу матеріалів інноваційним є проєкт «Тісто», у якому авторка поєднує техніку жовткової темпері з тістом. Концепцію виставки вона описує так: «Тісто – це початок буття у світовому просторі, першопочаток людства, вагітність, від якої все походить. Тіло людства є тістом, що стає хлібом і заповнює собою глибокий синій простір світу» [81] (іл. 286 — 290).

Левкас в абстрактному живописі гармонійно співіснує у творчості Валерія Шкарупи (1950). Автор використовує традиційну техніку левкасу, наповнюючи її новим техніко-технологічним змістом, а саме: 1) автор використовує льняне полотно в ролі основи; 2) у його рецептурах присутня не тільки крейда, а й доломіт (мінерал класу карбонатів); 3) автор поєднує левкас з акрилом, олією чи пігментами,

використовуючи не тільки колір, як засіб формотворення, а й об'єм та фактурність; 4) автор відтворює асоціативні портретні образи, балансуючи на грані фігуративу й абстракції. На основі застиглих згустків фарби на поверхні утворюються контури. Прикладами можуть стати твори «Портрет» (2010), «Парсуна» (2010), «Людина дощу» (2009), «Дріада й Гоблін» (2013); 5) також для автора характерним є захоплення фактурами та колористикою природи та навколишнього світу загалом. Прикладами можуть стати твори «Степ. Ніч» (2009), «Подорож під місяцем» (2013), «Червона риба в білої гори» (2013), «Дощ у літню ніч» (2013); 6) також автор практикує відображення в абстрактній формі різноманітних міжкультурних образів. Прикладами можуть стати твори «Подорож на Схід» (2009), «Тибет» (2013) та «Тайська вежа» (2007). не дарма художника називають «археологом живопису»: у дослідницькому дусі він експериментує з можливостями матеріалів та кольору; 7) також для автора є характерним відтворення абстрактних композицій із глибоким філософським підґрунтям, прикладами чого можуть стати двосторонні твори «Надвечірня розмова про головне (Яйце чи курка)» (2018), «Людина плинної води» (2007) (іл. 291 — 303).

Олексій Малих (1956) у своїх абстрактних творах також використовує левкас як один із важливих формотворчих елементів. Художник, як і багато інших сучасних митців, схиляється до думки, що «левкас» у сучасному розумінні – це художній принцип, який дозволяє створювати об'єм, рельєф та ефект світіння завдяки прозорим лесуванням на основі білого ґрунту. Саме тому автор використовує у своїх творах сучасні матеріали-аналоги (шпаклівки та пасти). Для митця є характерним використання символічно-знакової системи різних культур та народів, запозичені з печер первісності, мистецтва давнього Єгипту, народної вишивки, кераміки тощо. Прикладами можуть стати твори «Космогонія I» (2012), «Космогонія IV» (2012), «Риб» (2019), «Лист із Вавилону I» (2018), «Лист до Міріам II» (2018) та «Лист до Міріам I». Художник також вдається до пейзажної теми, оспівуючи красу як рідного краю, так і вражень від інших міст, прикладом чого можуть стати твори «Вірменське подвір'я» (2014), «Поле» (2014), «Сад» (2015) та «Пейзаж із каменем II» (2018), «Згадуючи Мцхета. Гранати» (2016). Окрім того автор використовує пейзажні образи

міфологічних світів, які можна знайти у творах «Вавілон I», «Вавілон 17» (2018), «Шлях до Вавилону» (2017), «Вавілон. Частки моєї пам'яті IV» (2017) (іл. 304 — 316).

Київський художник Олексій Анд (1962) винайшов власну художню мову, яку автор позиціонує як «асоціативний символізм», характерною складовою якого є своєрідна модифікація зовнішнього з навмисним виявленням внутрішньої сутності. Для автора є характерним залучення стародавніх технік, серед яких техніки енкаустики та левкасу. Серед творів можна виокремити «Тридцять срібників» (2006), «Охоронець Давностей» (2005), «Охоронець Печаток» (2005) і «Red line» (2020). Для цих творів характерними є монохромність, дрібна деталізація, використання текстури дошки та шрифтових вкраплень як додаткового художнього засобу. Твір Олександра Павленка «Вершники» (2015) можна вважати наслідуванням формотворчих принципів Олексія Анда (іл. 317 — 321).

Для представниці київської школи Юлії Підкурғанної (Скрипки) (1982) «левкас — це бездонна криниця натхнення і різноманітних технічних можливостей, що породжує широкий діапазон об'ємів і фактур та відкриває неосяжні творчі обрії» [28]. Мисткиня використовує традиційний крейдяний левкас на основі риб'ячого клею з додаванням льняної олії. Авторка вдається як і до традиційних іконописних тем, прикладом чого може стати твір «Благовіщення» (2006), так і до історично-сюрреалістичних, відтворюючи образи на основі сновидінь чи спогадів. Прикладами цієї тематики можуть стати триптих-інсталяція «Вавилонська вежа» (2006), у якому авторка поєднує живопис із металевими та текстуальними вставками та вінчає композицію годинником, надаючи твору додаткової утилітарної функції, твір «Рибалка» (2006), у якому зображений персонаж східнослов'янської міфології, а саме образ русалки, і твір «Літопис» (2006), у якому авторка експериментує з формою для основи твору та включає в композицію додаткові (поза живописні) елементи (іл. 322 — 325).

Львівський художник Володимир Гуменний (1952–2013) довго шукав свій стиль. Автор створював графічні, живописні та ілюстративні зображення. Живописні твори на основі левкасу ж можна віднести до

абстрактно-мінімалістичного напрямку. Можна говорити про те, що автор мав на меті певне переосмислення традиційного іконопису крізь призму атеїстичного, декоративно-візуалістичного підходу. Використання дошок зі шпугами, принципу ковчегу, левкасу, особливості світло-тіньових положень образу — усе це вказує на техніко-технологічне наслідування. Колористичні та фактурні ж елементи, які є одними з провідних інструментів на шляху створення образу, беруть свій початок із сучасного безпредметного. Як зазначає мистецтвознавець Анатолій Звіжинський: «Гуменний ніби вбирає в себе історичність і різнобарвність культури разом із бажанням інтегрувати в гравюри й картини нові, або історичні іконографічні знахідки — скифія, християнство, козацтво, космос» [37]. Прикладами можуть стати твори «Зелена маска» (2006), «Буковинська Княгиня» (2006), «Образ-2» (2002) та «Скіфія» (2002). Образи у цих роботах балансують між іконописним способом відтворення лику та експресивно-абстрактною манерою формотворення (іл. 326 — 329).

Київська художниця Анастасія Подерев'янська (1978) також є представницею експериментаторського напрямку. Для авторки є характерним використання різноманітних матеріалів та технік, зокрема живопису на склі, полотні, дошці, текстилі та левкасі. Можна говорити про те, що мисткиня, спираючись на традиційні техніки та особливості народного мистецтва, намагається переосмислити їх, надаючи їм певного міжкультурного значення. Своїми творами вона порушує стереотипне бачення матеріалу чи техніки. Про концепцію своєї творчості художниця висловлюється так: «Мені подобається грати із глядачем у гру, де ти даєш поштовх, а він переосмислює твори на свій лад». Її твори балансують між традицією та сучасною образною мовою. Художниця не боїться поєднувати у своїх творах елементи української народної міфології, класичного мистецтва, поп-культури чи іконопису. Другу премію III Всеукраїнської Бієнале Левкасу Анастасія Подерев'янська здобула з твором «Сон 6». Можна сказати, що у цій роботі перед нами постає певна ілюзія чи містифікація, образ, зімітований за допомогою левкасної маси, ґрунт, який без додаткових засобів формотворення відбудовує ідею. За рахунок фактури, об'єму та природній грі світла й тіні левкас вбирає в себе

додаткові функції та змісти. Захоплення текстилем відобразилось у спробі відтворити структуру невагомої тканини на основі залучення важкого, але пластичного левкасного матеріалу. Також цікавим є твір «Втеча з раю» (2020), у якому відбувається колажне поєднання персонажів мультимедійного сектору на основі релігійного сюжету, який можна побачити на тлі твору. До того ж авторці належить твір «Anonymous X» (2011), який також є прикладом переосмислення традиційної техніки левкасу (іл 330 — 332).

Львівський художник Роман Романишин (1957) теж актуалізує левкас на основі своїх абстрактно-символічних творів. Для митця є характерними: 1) використання насичених кольорів та залучення міжкультурних семіотичних елементів, що перегукується з принципами формотворення народного мистецтва; 2) використання традиційних технічних іконописних особливостей (таких як наявність шпуг на дерев'яній основі, ковчег та застосування левкасу як ґрунту); 3) залучення до живопису металевих елементів; 4) володіючи великою кількістю графічних технік та прийомів, автор впроваджує їх у свої живописні твори; 5) синтез європейських, національних та регіональних традицій. Таким чином у творах митця простежується розмиття меж між жанрами, формами та художніми технічними прийомами. Прикладами можуть стати твори «Червоний кінь» (2007), «Відображення» (2007), «Жовта вертикаль» (2007), «Гражда» (2013), «Загублений годинник» (2018), «Острів у тумані» (2020) (іл. 333 — 340). Твори Руслана Романишина (1963) мають певну схожість, оскільки автор також експериментує з текстурами, долучає до твору додаткові елементи та матеріали (такі як гілка з дерева, дзвіночки, цвяхи тощо) й експериментує з формою творів (використовуючи природні вигини та щілини чи покриваючи обидві сторони твору фарбовим шаром, надаючи двосторонності). Прикладами можуть стати твір «Золотий пісок» (2020) та твір «Поводир» (2018) (іл. 341 — 342).

Представник харківської школи Олександр Судаков (1943 — 2021) також на основі левкасу в поєднанні з власними художніми напрацюваннями вивів власну манеру, яка базується на поєднанні природи й метафори. Часто автор працює в жанрі

пейзажу, ностальгічно прославляючи красу рідного краю. Ідеться про місто Старобільськ (Луганської області), яке митець висвітлює з позиції своїх дитячих спогадів, мрій та снів. Мається на увазі недокументальне відтворення конкретної локації, але, на думку автора, відтворені ландшафти ніби стають асоціативно впізнаваними для тих, хто там був [75]. Білі крейдянні гори Старобільського краю та білий крейдяний левкас стали ніби прообразом одне одного, через що білий колір не залишає полотна автора. Прикладами можуть стати твори «Морось» (2001), «На початку травня» (2003), «Сходить сніг» (2006), «На осінньому лузі» (2006). Автор демонструє, як живопис переходить від простого відображення дійсності в спосіб пізнання певних процесів, подій чи станів. Реалістичне та асоціативне, фігуративне та абстрактне сплітаються воедино, що створює певну дифузію між протилежними системами художнього бачення (іл. 343 — 346).

Кость Борисюк (1949), представник львівської школи, у своїх творах експериментує з абстрактними формами й кольорами, створюючи абстрактно-експресіоністичні композиції. Він грає з геометричними формами, лініями і просторовими відношеннями, чим створює динамічну й напружену енергію у своїх роботах, що ми спостерігаємо у творах «Світло, що проходить крізь мене – II» (2006), «Світло, що проходить крізь мене — III» (2006). Митець експериментує з матеріалами та техніками, але колористика є одним із передових засобів його художньої мови, за допомогою якого він поєднує предметне з безпредметним. Власну специфіку накладання фарби на основу сам художник називає словом «заміс». Він не практикує ескізів і не повторює робіт. Коли його запитують, як правильно «читати» його картини, він відзначає, що його малярство ближче до музики, аніж до літератури. Тому важливіше слухати, як воно звучить, аніж намагатись висловити відчуття словами [90]. Прикладами портретного жанру можуть стати твори «Подвійний портрет» (2006), «Саломея» (2007). Роботи цього художника засновані на постмодерністських принципах, які заперечують однозначність тлумачення. Автор вміло втілює витончені абстрактно-фігуративні образи в манері іконописних ликів, оточуючи їх об'ємними згустками фарби на тлі, які не тільки підсилюють силуетність образів, а й ніби імітують мерехтіння



різноманітних відтінків одного кольору, нагадуючи мозаїчний ефект Оранти в Софійському соборі. К. Борисюк отримав прізвисько «волинський Ван Гог» через його захоплення творчістю цього митця, яке він проносить крізь своє світобачення, що стає певним містком крізь століття (іл. 347 — 350).

Борис Буряк (1953), представник львівської школи, який працює в експресіоністичній живописній манері, також залучає до своїх творів левкас. У творах автора простежується декілька провідних тем, а саме натюрморт, портрет, пейзаж, фігура. Для його творів характерними є: 1) використання пастозних (об'ємних) мазків та плям; 2) наявність процарапувань живописної поверхні для утворення контуру зображених об'єктів; 3) багатошаровість фарбового шару з наявними протертостями, що візуально ускладнює колористичне рішення та допомагає досягти цікавих фактурних рішень. Прикладами можуть стати твори «Протистояння» (2007), «Балада» (2007), «Очікування» (2007) та «Рушення» (2007). Мистецтвознавець Орест Голубець пише про творчість автора так: «Художник вважає, що завдання живописця полягає «не в малюванні кольорових плям, а в мисленні ними». Автор трактує колір «не як чисту барву», а як «складну субстанцію» [90] (іл. 351 — 354).

Місце левкасу в експресіоністичному середовищі нам може продемонструвати представник львівської школи Сергій Савченко (1972). Автор використовує різні художні методи, матеріали та розміри. Його твори можуть бути як абстрактними, так і фігуративними, захоплюючи глядача своєю розкутістю та легкістю. Митець часто у своїх творах досліджує теми свідомості, підсвідомості та емоційних станів людини. Він створює сміливі абстрактно-фігуративні композиції, які спонукають глядачів задуматися над сутністю людської природи та відносин. Прикладами можуть стати твори «Двоє» (2006) «Отара» (2006) «Гуси» (2006) «Піаніно» (2006). Основними інструментами автора є колір та текстури, де левкасні суміші та їхні замітники відіграють провідну роль (іл. 355 — 358).

Художника родом із Чернівців Олександра Літвінова (1955) також опосередковано можна віднести до представників, які працюють у галузі сучасного поза релігійного живопису на левкасі. Під час особистого інтерв'ю виявлено, що

автор не використовує у своїх творах традиційний левкас, але, виконуючи твори на дерев'яній основі, схиляється до репрезентування сучасних синтетичних ґрунтів як аналогів традиційних левкаських сумішей завдяки суміжності функціоналу та особливостей застосування (підтвердженням чого є неодноразове вживання поняття «левкас» в етикетажних даних творів). Прикладами можуть стати такі твори: «Місячна ніч» (2023), «Літо» (2023), «Рік дракона» (2023), «Подорож» (2023), «Пані осінь» (2023). Характерною особливістю творів є використання дверних рельєфних частин, що, по-перше, утворює цілісну багетну завершеність, по-друге, дає змогу використовувати обрамлення як частину живописного поля, по-третє, за принципом ковчега в іконописі підкреслює основне за допомогою східчастої розбіжності між поверхнями твору. Провідним образом робіт є образ жінки, який автор виспівує, не поєднуючи художні принципи абстракціонізму та примітивізму. Його твори алегоричні, символічні та інколи міфологічні. Вони вирізняються насиченими кольорами та використанням нехарактерних для живопису матеріалів (таких як монети та латунні вставки) (іл. 359 — 367).

Творчість Олександра Стовбура (1943–2019), представника одеської школи, залучає левкас у середовище абстрактного мінімалізму, який базується на мінімальній кількості геометричних форм і кольорів на шляху створення композиційного рішення. Автор фокусується на лінійних, просторових та колористичних відносинах, відшукуючи для цих категорій найлаконічніші співвідношення. Творча стратегія митця перегукується з такими поняттями, як геометричний абстракціонізм, постживописна абстракція, синтетичний кубізм та неопластицизм, які базуються на схожих категоріях формотворення, але вирізняються глибиною роботи з простором, ступенем перетворення дійсності в абстрактну форму чи варіантами залучення різноманітних технік чи текстур. Прикладами можуть стати твори «Тема білого. Білий образ» (1999), «Тема IV» (1999), «Без назви» (1999) та «Вертикальна структура» (2000). Це яскравий приклад того, як левкас знаходить для себе нові пластичні та естетичні значення. Автор говорить про те, що «колір — це вже ідея, сюжет, він має самоцінність», а так як саме білий колір левкасу в більшості творів береться за основу, ми маємо змогу

говорити про те, що левкас в абстрактному середовищі може відігравати одну з провідних ролей у творі. Колір левкасу, який у традиційному виконанні здебільшого перекривається великою кількістю нашарувань фарби, зараз виходить на передній план та стає самостійною художньою одиницею. Також цікавою є гра з рельєфом та світлотіньовими відносинами у творах митця. Незважаючи на мінімалістичний підхід, автор на основі пластичних здібностей матеріалу досягає ефектів об'єму, простору та динаміки, що в поєднанні з монохромно стриманою геометризацією створює неймовірно збалансовану структуру твору (іл. 368 — 370).

Юрій Салко (1964), хоч і пройшов одеську та харківську школи, але в мистецькому середовищі презентується саме як митець придністровської школи. Одною з провідних особливостей його творчості є майстерне поєднання традиційних українських та релігійних мотивів і символіки із сучасними техніками та елементами. Хоч автор і не використовує левкас у традиційному його розумінні, але працює з власно виготовленими пастами, які як за складом, так і за художньо-пластичними рішеннями нагадують левкас, через що в етикетажі робіт автора можна зустріти саме левкасну складову. Прикладами можуть стати диптих «Поєдинок. Ідилія» (2006), диптих «Пісня. Берег. Час риб» (2006), «Прощання зі знаком» (2005) та «Колискова» (2006). На основі цих творів можна виокремити такі характерні прийоми майстра: 1) часте використання знакової системи різних культур та народів; 2) пластично-силуетна подача образу, який інколи виконує роль своєрідним ілюстративним рядом до шрифтових конотацій чи шрифтових вставок; 3) фрагментарне (а не цілісне) використання полотна як паволоки (медіатору між дерев'яною основою та живописним шаром), що дає змогу використовувати природні естетичні якості дерев'яної основи твору; 4) використання текстурних паст здебільшого для відтворення вібруючого мерехтіння на тлі твору, що контрастує відносно гладкої (безтекстурної) подачі центрального образу, концентруючи у такий спосіб увагу глядача; 5) зацікавлення тематикою козацтва, релігійними сюжетами, розкриття складних соціокультурних тем на основі глибокого художнього психологізму в поєднанні з естетикою експресіонізму (іл. 371 — 374).

## Висновки до другого розділу

1. Виокремлений основний арсенал синтетичних замінників левкасної суміші на артринку, які частково (часом хибно) впроваджуються в сучасне мистецтво як певна альтернатива традиційного левкасу.

2. Було з'ясовано, що термін «левкас» демонструє відсутність чіткої константи крізь часи чи галузі вживання, що стає аргументом для прийняття (ухвалення) сучасних інноваційних замінників левкасної суміші як можливих (повноцінних) прототипів у порівнянні з традиційним левкасним ґрунтом.

3. Визначені освітні установи, які є основоположними на шляху становлення та актуалізації сучасного релігійного живопису на левкасі в Україні, серед яких Львівська академія мистецтв (а саме кафедра сакрального мистецтва), Львівський коледж декоративного й ужиткового мистецтва ім. І. Труша, Національна академія мистецтва та архітектури.

4. На основі дослідження мистецьких проєктів, які спрямовані на: актуалізацію та популяризацію галузі сучасного українського релігійного живопису на левкасі, встановлено, що подібні заходи відіграють важливу роль у культурологічно-мистецькому обміні на регіональній та міжнародній аренах, у просуванні релігійної ідеології в поза храмовому середовищі, у привертанні уваги до певних іконографічних, релігійних чи соціокультурних проблем, у підтримці та просуванні аутентичного традиційного українського мистецтва.

5. На основі дослідження західноукраїнської школи живопису на левкасі в контексті сучасного релігійного живопису (Н. Русецька, І. Демчук, Х.Квик, О. Лозинський, І. Солонинка, Д. Мовчан, Я. Мовчан, К. Щадріна, С.Владика, Л. Яцків, Х. Яциняк, П.Гуменюк, А. Винничок, Р. Зілінко) встановлені такі тенденції: 1) принципи традиційного сакрального формотворення посідають чільне місце у створенні сучасної релігійної картини в Україні ХХІ століття. Це стосується таких категорій, як: традиційні рецептури левкасу, традиційні семіотичні, колористичні та богословські теорії, концепції та тлумачення: вони не нівелюються, а частково модифікуються, збагачуються чи адаптуються до потреб сучасного глядача, що в перспективі може вплинути на формування нових канонів зображення; 2) сучасний

релігійний живопис залучає здобутки різних типів народного (декоративно-ужиткового) мистецтва України та інших культур, таких як вишивка, декоративний розпис, різьблення по дереву тощо; 3) автори експериментують зі способами репрезентації, що виявляється в інноваційних формах основи твору. Це яскраво простежується у творчості Н. Русецької та У. Ніщук; 4) частим феноменом стає залучення поза сакральної семіотичної системи в релігійне живописне середовище, яке набуває нових тлумачень (яскравим прикладом є творчість І. Демчук); 5) художники розкривають релігійні теми крізь призму таких художніх напрямів, як абстракціонізм, наїв, мінімалізм, експресіонізм та інші. У противагу до цієї групи проаналізована творчість митців позарелігійного напрямку (І. Панейко, О. Кравченко, В. Шкарепи, О. Малих, О. Анда, Ю. Підкурғанної (Скрипки), В. Гуменного, А. Подерев'янської, Р. Романішина, О. Судакова, Б. Буряка, С. Савченка, О. Літвінова, О. Стівбура, Ю. Салко) та виявлені тенденції цього напрямку: 1) залучення особливостей формотворення таких напрямів, як абстракціонізм, кубізм, неопластицизм, мінімалізм, пуантилізм та інші; 2) більшість із представлених митців нехтують традиційними тлумаченнями та способами виготовлення левкасу, схиляючись до сприйняття левкасу як принципу формотворення, за якого левкас може замінюватися сучасними синтетичними левкасними сумішами чи ґрунтами; 3) на відміну від західноукраїнської школи левкасу, яка працює в напрямку релігійної картини, у позарелігійних напрямках використання левкасу найбільше проявляється серед митців центральної частини України, хоча є одиничні прояви і в інших регіонах.

## Розділ 3

### Проблема «синтезу мистецтв» у контексті сучасного українського живопису на левкасі в Україні

#### 3.1 Питання «синтезу мистецтв» в образотворчому мистецтві

У мистецтві ХХІ століття спостерігаються різноманітні співвідношення між технічним і художнім напрямками. Техніка й конструювання об'єднуються з естетикою та художніми здібностями матеріалу й середовища, що призводить до утворення новітніх підходів і новаторських рішень у сучасному мистецтві. Тобто виникає зацікавленість у поєднанні та відображенні дійсності за допомогою синтезу, який може відбутися на різних рівнях.

Стрімке впровадження різноманітних типів синтезу в мистецтві відбувалося з кінця ХІХ століття до початку ХХ століття. Це обумовлено декількома факторами. По-перше, це було пов'язано з розвитком промисловості та технологій. Поява фотографії та кінематографу стимулювала художників шукати нові способи вираження своїх ідей. Вони почали експериментувати з комбінуванням різних технік чи видів образотворчого мистецтва, щоб створити щось нове й оригінальне. По-друге, синтез у мистецтві був також результатом нових ідей та мистецтвознавчих концепцій, які з'явилися в цей період. Наприклад, кубізм, який розквітав на початку ХХ століття, містив елементи декольоризму, футуризму та інших напрямів. Це була спроба виразити багатогранність та складність світу за допомогою поєднання різних технік і стилістик. По-третє, синтез у мистецтві також відображав потребу художників використовувати різні засоби виразності, щоб відтворити складну реальність. Художники відчували, що жодна окрема техніка або стилістика не може передати повністю все те, що вони хочуть відобразити, тому вони стали поєднувати їх, щоб створити максимально точне візуальне враження.

На сучасному етапі розвитку українського образотворчого мистецтва проблеми художньої виразності є ключовими в методах та стратегіях роботи митців. Сучасні українські художники постійно відзначаються використанням різних образотворчих практик і прагненням до «єдності мистецтв». Левкас, який раніше розглядався лише як ґрунт для станкової картини (ікони), отримує нові якості та значення. У сучасному

розумінні левкасу приділяється особлива увага. Завдяки появі нових аналогів левкасних сумішей цей технічний елемент вийшов за межі традиційного релігійного живопису і став популярним серед митців різних течій як в Україні, так і за її межами. Сьогодні левкас вражає своєю пластичністю та широким діапазоном застосувань. Цей матеріал не лише є старовинною технікою виконання творів мистецтва, але і являє собою автономний вид мистецтва. Завдяки експериментам та взаємодії з іншими мистецькими формами левкас визначає нові ідеї та образні концепції, сприяючи виникненню сучасних синтетичних мистецьких форм.

Синтез мистецтв як один із фундаментальних принципів еволюції художньої культури коріниться в давнині, коли всі види мистецтва об'єднувалися у єдиний синкретичний комплекс, прикладом чого може стати мистецтво античності. Навіть попри подальшу диференціацію їхнє прагнення до єдності залишилося актуальним. Важливо зазначити, що синтез мистецтв не має бути самоціллю: його експерименти повинні мати ідейну основу, бо без цієї складової вони безплідні. Умови для реалізації синтезу та його результати змінюються в різні історико-культурні періоди, оскільки еволюція призводить до переосмислення та трансформації як термінологічної бази, так і розуміння окремих явищ. Цей постійний рух і самовдосконалення є реакцією на зміни в часі та потребах суспільства.

Між різними художніми галузями, які здобули самостійність у своїй основі, завжди є певні зв'язки та взаємодії, які і призводять до виникнення нових художніх структур. Важливою в контексті типізації процесів синтезу в мистецтві є праця Мойсея Кагана «Морфологія мистецтва» [44], у якій автор аналізує питання художнього синкретизму та ілюструє, як у ході розвитку художньої культури формувалися та взаємодіяли різні види мистецтва, породжуючи нові синтетичні форми виразності. Автор розподіляє типи взаємодії синтетичних структур у такий спосіб: конгломеративні, ансамблеві й органічні. У першому випадку йдеться про механічний тип об'єднання різних мистецтв у межах «трьох єдностей»: місця, часу та дії. У такому випадку кожний компонент конгломерату виявляється пов'язаним з іншими лише зовні, повністю зберігаючи свою художню самостійність. Наступним є ансамблевий тип поєднання, який вирізняється більш високим рівнем організації

системи «мистецтво-публіка» та відносною самостійністю окремих компонентів процесу. Органічний же тип завдяки схрещенню двох або кількох мистецтв народжує якісно своєрідну нову художню структуру, у якій складові її компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз здатний вичленувати їх із цієї структурної єдності. На відміну від перших двох типів взаємозв'язку має вирішальне значення для утворення нових, якісно своєрідних художніх структур, видів, різновидів [44, 234–236].

Праця українського вченого В. Куцевича «Мистецтво взаємодії» визначила синтез мистецтв як об'єднання різних видів мистецтва в єдиний твір. За висновками дослідника, синтез мистецтв являє собою суму окремих видів мистецтва, наділених особливим художнім впливом [61]. В. Яромчук визначає синтез мистецтв як гармонійне злиття різних мистецтв або їх видів у цілісне художнє явище. Автор вивчає взаємодію мистецтв у сучасному медіапросторі та аналізує технології, які дають можливість об'єднати музику, образотворче мистецтво, танець, театр, літературу та інші мистецькі напрями. В. Яромчук у праці «Синтез мистецтв мультимедіа в контексті сучасних практик культури» наголошує на тому, що шляхом синтезу різних мистецьких форм можна досягти більш глибокого та комплексного сприйняття твору [138]. У статті О. Жовкви «Особливості синтезу мистецтв в архітектурі та дизайні» авторка крізь призму архітектурної галузі, яка передбачає використання при проектуванні різних видів мистецтв та матеріалів, виводить власне тлумачення ідеї синтезу. За словами авторки, повний синтез та гармонія в архітектурному об'єкті досягаються, коли елементи різних мистецьких видів взаємодіють та взаємо врівноважують один одного в контексті архітектурного образу чи ідеї [78]. Є. Бондар у своїй роботі «Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хорovій музиці» визначає синтез мистецтв як об'єднання різних мистецьких форм у єдине та цілісне художнє явище. Автор висвітлює можливість співіснування, взаємодії та взаємовпливу, а також перехрещення художньо-музичних (зокрема інтонаційно-стильових) образів. Акцент робиться на діалогічності творчості, яка співіснує зі старовинним, що утворює ґрунт для явища, відомого як художньо-стильовий синтез [6]. Праця М. Кристопчака



зосереджена на аспектах синтезу технік і технологій у монументальному храмовому мистецтві. Автор розглядає комплекс традицій, що пов'язані з оздобленням та облаштуванням православного храму, зосереджуючись на технологіях та взаємовідносинах між живописом і скульптурою [60]. Для здійснення синтезу у своїй концепції Г. Степанов виділяє ключові елементи взаємодій. У сфері архітектур ці елементи містять тектоніку та простір, у скульптурі – пластику форм, а в живописі – колорит і малюнок. У конкретній художній творчості ці елементи взаємодіють, утворюючи єдиний образ, який сприймається глядачем чи користувачем як єдність. Якщо така цілісність не досягнута, це може викликати антисинтез, який руйнує мистецькі якості твору [112]. В. Власов також ідентифікував чотири послідовні рівні взаємодій, серед яких: 1) взаємодія частин однієї форми між собою — «гармонійна композиція»; 2) взаємодія кількох самостійних композицій — «ансамблева композиція»; 3) взаємодія окремих видів мистецтва в одному художньому просторі та часі; 4) взаємодія мистецьких стилів та історичних типів мистецтва за допомогою контекстуалізму, стилізації, еkleктики [78]. О. Шевнюк тлумачить поняття «синтез мистецтв» так: «синтез мистецтв — це органічний взаємозв'язок різних видів мистецтв у єдиному художньому цілому, що естетично організовує середовище буття людини на основі світоглядної, образної та композиційної цілісності. Синтез мистецтв характеризує якісно нове художнє явище, яке неможливо звести до простої суми його складових. Синтез мистецтв може відбуватись у рамках одного художнього твору або ансамблю» [131].

На основі літературного огляду та аналізу візуального матеріалу виокремлені головні риси сучасного розвитку живопису на левкасі, що віддзеркалюють ідею синтезу за допомогою таких модифікацій: наявність міжвидових, техніко-технологічних та символічно-знакових поєднань, використання левкасу як аналогу для відтворення інших матеріалів, тенденція до виходу за межі традиційного використання левкасу в храмовому середовищі та знаходження нових форм репрезентації й активне впровадження феномену художньої апропріації як основи для власних інноваційних художніх стратегій. Саме ці висновки та залучення компаративного методу та порівняльного аналізу формотворчих і концептуальних

особливостей творів живопису на левкасі стали основою для створення класифікації типів синтезу в контексті сучасного українського живопису на левкасі. Виокремлені такі типи синтезу: міжвидовий, техніко-технологічний, символічний та апропріаціаністичний. Кожен із цих розділів має додаткове розмежування.

Міжвидовий типу синтезу досліджується з позиції взаємодії живопису на левкасі з такими видами мистецтва, як графіка, скульптура, різьблення по дереву, література, аудіосупровід та окремо інтерактив у сфері релігійного живопису на левкасі (як один з видів міжвидового синтезу). Техніко-технологічний тип синтезу своєю чергою розподіляється за матеріалознавчими інноваціями, введеними у живопис на левкасі, а саме: емаль, метал, епоксидна смола, текстиль, мозаїка, кераміка. Окремий розділ присвячений символічно-знаковому типу синтезу. Розберемо детальніше кожний із них.

### **3.2 Міжвидовий синтез**

**Міжвидовий тип синтезу** характеризується взаємодією різних видів образотворчого мистецтва із живописом на левкасі. Особливість такого поєднання полягає в тому, що кожен вид мистецтва (живопис, графіка, скульптура тощо) має свої характеристики, власну мову та способи виразності. Поєднання різних художніх галузей створює можливості для поглиблення художнього виразу та створення нових способів комунікації. Також взаємодія різних видів мистецтва може розширювати кордони естетичного сприйняття та збагачувати художній досвід глядача. Отже, міжвидовий синтез у контексті живопису на левкасі визначається не лише поєднанням різних мистецьких галузей, але і створенням нових горизонтів для творчості та взаємодії, які сприяють естетичному розвитку мистецтва.

#### **3.2.1. Графіка та живопис на левкасі**

Першою великою групою є твори, які поєднують у собі основні принципи живопису на левкасі та графіки. Цей принцип синтезу широко використовується у творчості братів Дмитра та Вадима Кришовських, Ольги Єрофєєвої та Ігоря Моргунова, Олега та Олександра Денисенків, Івана Паламара, Альбіни Ялози та

Анни Варшавської. Твори Дмитра Кришовського (1988) часто містять елементи парадоксу та іронії. Вони відображають зіткнення між сучасним та традиційним, масовим та індивідуальним, і висловлюють його особисте бачення світу. Д. Кришовський майстерно користується технічними характеристиками левкасу, створюючи автентичні зображення з високим рівнем деталізації. Яскравим прикладом є його серія робіт присвячених темі панельних будівель, серед яких «ПО-2» (2020), «Панелька Фаберже» (2020), «Сейф моїх спогадів» (2020), «КООП» (2020), «Перспективний район» (2020), «Панелька» (2020), «Дім» (2020), «Обривки пам'яті» (2018). У них автор відтворює «фактуру нашого часу». Ставлення до панельних будинків може різнитися: для когось вони залишаються спогадами про дитинство, які можуть бути як піднесеними, так і пригніченими, а для когось це лише зразки архітектури ХХ століття з її стандартними забудовами, які позбавлені індивідуальності. Проте є і ті, хто вбачають у них натхнення для своєї творчості, наприклад Дмитро Кришовський. Автор досягає ностальгічного ефекту завдяки правдоподібності деталізації та залученим елементам-образам: тріщини, графіті, еkleктичні балкони з мозаїкою, що нагадують про радянську епоху, вікна, які ніби прикрашені силуетами людей та блакитним полум'ям газових плиток. Усе це формує унікальний образ реконструйованого місця-епохи. Левкас у цих творах не тільки виконує функцію ґрунту, але і стає інструментом відтворення конкретних текстур та фактур, які стають «спусковим гачком» наших підсвідомих асоціацій. Автор також використовує цікаві технічні поєднання, такі як залучення техніки мозаїки у творі «Райдужні перспективи» (2020), поєднання живопису на левкасі з різьбленням та металом у творі «Борги наша. Дім із Корonoю» (2021) або підхід до твору «Вовче перехрестя» (2021, у сумісництві з Олександром Яновичем), за якого олійний живопис на левкасі співіснує з графічними елементами виконаними тушшю. Левкасні твори Д. Кришовського сьогодні можна виокремити в певний період його творчості, який почався у 2019 році й обірвався у 2022 через події в Україні, що побудило автора повернутися до галузі графіки. Його твори балансують між живописом та графічними принципами формотворення. Він змішує олійний живопис із лінером, левкас із тушшю, метал з різьбленням, що робить його твори

унікальними (іл. 375 — 385). В. Кришовський ще є резидентом галереї «Білий світ» (Київ), що заснувала проєкт «Всеукраїнська бієнале левкасу». Він не тільки повертає левкас у розряд значущих елементів сучасного українського живопису, актуалізуючи та розповсюджуючи його використання, але і пропагує нові тлумачення цього елемента творчого процесу. Автор висуває цікаву ідею, говорячи про те, що «левкас» на даний момент — це не просто матеріал, який має відповідати певним матеріалознавчим чи хімічним формулам, це художній принцип (принцип використання об'єму), який (судячи зі статистики левкасної бієнале) поділяється на 2 методики використання: 1) левкас як матеріал для відтворення рівної (класично-іконописної) поверхні, що є більш характерним для представників західної школи та ґрунтується на традиційних рецептурах; 2) левкас як матеріал для відтворення об'єму та фактур, що, по-перше, є притаманним для представників центральної та східної шкіл, а, по друге, не спростовує та актуалізує можливість залучення подібних левкасу матеріалів. Це призводить до важливої мистецтвознавчої дилеми. З одного боку, такий підхід можна трактувати як розмиття розуміння змісту левкасу як художнього інструменту, а, з іншого, як розширення та оновлення функціоналу та техніко-технологічної складової цього елемента. Повертаючись до особливостей творчості В. Кришовського, автор репрезентував свої власні твори в рамках проєкту «Бієнале левкасу», а саме «Routine» (2020) та «Марія Магдалина» (2018). Автор дотримується стилістики брут-арту, «несамовито вибрасує на полотно раптові образи» персонажів із минулого. Ці образи насичені хаотичними фактурами, що утворені з використанням текстурних паст у поєднанні з олійною чи акриловою фарбами (іл. 386 — 387). Під час інтерв'ю митець підкреслив, що саме він познайомив брата з левкасом. Ще одним цікавим технічним прийомом є схильність працювати в горизонтальній площині (через особливість нанесення та змішування фарб на поверхні). Графічна манера відтворення, ймовірно, є впливом інженерної освіти автора, через що у творах часто зустрічаються графіки, креслення, діаграми та шрифтові вкраплення. Незважаючи на еволюцію його творчих підходів, сюжетів та колористики, гумор та абсурд продовжують залишатися важливими засобами у творчому арсеналі

Навіть при візуальній різноманітності методів, які використовують брати Кришовські у своїх роботах, вони мають спільну сутність, яка полягає у використанні рефлексивних образів із життя, що виражаються в різноманітних парадоксальних комбінаціях ідей, сенсів і відчуттів. Їх твори наповнені спонтанністю, непередбачуваністю, гумором та свободою від умовностей і стереотипів.

Серед митців харківської школи, які застосовують подібний тип синтезу вирізняється творчість подружжя Ольги Єрофєєвої (1953) та Ігора Моргунова (1949–2018). У них є як сумісні роботи (першу з яких вони виконали 1976 року), так і персональні. Вони розробили авторську техніку станкового живопису на левкасі, у якій вони змогли досягти гармонійної єдності між живописом та графікою. Це приклад інтелектуального живопису з візуальними цитатами, впізнаваними символами та образами, які інтерпретовані за допомогою індивідуальної мистецької манери авторів. Їх твори апелюють до зразків європейської класики — античності, бароко, ренесансу. Роботи цього дуету художників вражають різноманіттям стилів, вони можуть бути абстрактними, експресивними, романтичними або кубо-футуристичними. Важливою частиною їх творчого доробку є робота в області монументального мистецтва. Це може пояснювати наявність образно-пластичних паралелей між їхніми станковими творами в живописі та графіці та їхніми великими монументальними творами. Художники активно використовують техніку левкасу, розвивши власне авторське фарбове поєднання, яке допомагає їм створювати тонке лесирувальне письмо. І. Моргунов віддає перевагу великим формам, створюючи враження великих світлотіньових плям. У колористичному плані художник схилився до м'яких кольорових поєднань і пастельних тонів. Його улюблена палітра містила блакить та різні відтінки вохри. О. Єрофєєва натомість виявляє вподобання до насичених кольорів, намагається створювати виразні акценти за допомогою колірних елементів і ретельної деталізації. Взаємодія різних художніх вподобань обох митців у їхніх спільних роботах не призводить до конфлікту, а, навпаки, збагачує та наповнює їхні твори [33]. Вони вміло змінювали свої творчі стилі, адаптуючи їх для реалізації конкретних творчих задумів. У більшості їхніх спільних робіт практично

неможливо визначити візуально внесок кожного митця або розпізнати авторський вплив одного на роботу іншого. Прикладами сумісних творів можуть стати «Натюрморт із гранатом» (2014), «Натюрморт із черешнею» (2017), «Натюрморт із годинником» (2016), «Натюрморт із келихом» (2016), «Натюрморт із виноградом» (2016). Серед окремих творів І. Моргунова можна згадати такі: диптих «Ранок-Вечір» (1992), «Три музи» (1992), «Падіння Фаетона» (1996), «Грація» (2009), «Каріатида» (1998), «Дівчина в промінні сонця» (2009), «Аллегорія» (2006) та інші. Серед персональних творів О. Єрофєєвої можна виокремити такі: «Квітка папороті» (1989), «Млини» (1996), «Корабель» (1994), «Перевіз» (1999), «Біля колодязя» (1992), «Пори року» (1985). Їхній художній метод є унікальним із декількох причин, а саме: 1) вони використовують як основу для левкасу не тільки дошку, але й полотно; 2) вони використовують не тільки темперу, а й акварель (що ніби імітує техніку темперної пуантелі чи пуантилізму як способу вираження часів постімпрессионізму), що допомагає досягти ефекту вібрації кольору, його візуального поєднання та легкості; 3) в одному з варіантів рецептур левкасу автори використовують зубний порошок, який у своїй основі має крейду чи каолін, що дає змогу розширити спектр техніко-технологічних особливостей матеріалу (іл. 388 — 405).

Творчість Олега Денисенко (1960) та його сина Олександра Денисенко (1983) також є прикладом інноваційних підходів у поєднанні формотворчих засад графіки із живописом на левкасі. Ідеться про винайдену в сумісництві техніку «гесографію». Сама техніка отримала свою назву від двох слів: «gesso» (з англ. «левкас») та «графія», що вказує на графічний малюнок, який є базовою мовою творів. Олег Денисенко разом зі своїм сином винайшли цю техніку після майже 10 років мистецьких експериментів. Автор зізнається, що його завжди приваблювала ідея оновлення та оживлення естампу (монохромного відбитку на шовку та інших матеріалах), що додає йому унікальності за допомогою кольору, обсягу й духовного аспекту візантійських ікон. Художник був вражений епохою Відродження, коли межі між жанрами розмивалися, і постійно експериментував із різними техніками. Ця стратегія пролягала від сакрального мистецтва та живопису до формування нового

вираження в мистецтві. Автор вирішив збагатити графіку кольоровим живописом і додати до нього вишукану графіку. Від іконопису він позичив сакральність, духовність та левкас (зводячи його на новий рівень виразності); від естампу — найтонші елементи, вишукані лінії та символи. За словами художників, кожна з їхніх створених картин можна «читати» руками, і це є ще однією особливістю гесографії. Причина полягає в тому, що ця інноваційна техніка надає їхнім творам унікальну рельєфність. Нова технологія дає авторам змогу створювати неповторні роботи, що візуально можна віднести до трьохмірної графіки [79]. Автори поєднують різні матеріали, включно з мастикою, олійним живописом, графікою та аквареллю. Вони орієнтуються на різні жанри, від релігійної картини до портрету, експериментують з абстрактним мистецтвом. Прикладами жанрового, міжвидового та технічного різноманіття можуть стати твори «Чоловік-кінь» (1999), «Голова» (2008), «Помпеї» (2007) як приклади портретного жанру, «Симеон Стопник» (2022), «Адам та Єва» (2012), «Архангел» (2007) як приклади релігійної картини, та твори «Бачення» (1990), «Маленька притча» (2000), «Веселка» (2006), «Натюрморт із вином та сходами в небеса» (2004), «The Winged Knight» (2021) як приклади символічно-метафоричної картини. Також митець часто надихається історичним й культурним спадком Львова та Західної України (у його роботах можна побачити зображення архітектурних споруд, вуличних краєвидів, а також місцевих традицій та костюмів). Прикладами можуть стати твори «Тіні незабутих предків» (2014), «Мотанка» (2016) та «Він щось знає». В одному з інтерв'ю автори говорять про те, що в перспективі «гесографія» може зайняти унікальне положення як самостійний жанр мистецтва та стати важливою частиною культурного спадку: «Мова йде про інтелектуальний спадок для майбутніх поколінь, інновація, яка в певний момент стане традицією. Й у свою чергу поштовхом до чергової інновації» [79] (іл. 406 — 417).

Творчий підхід Івана Паламара (1967–2011), представника одеської школи, також є прикладом поєднання живопису на левкасі з графічними засобами формотворення. У його творах «Портолан для подорожей» (2005), «Німці Причорномор'я» (2001), «Вид Одеси з малої пристані» (1967) та «Вихід із порту»

(1967) автор поєднує левкас із технікою гравірування для отримання ефекту друку. Твори сприймаються не як живопис, а радше як приклад художньої документалізації, певної історично-пейзажної фіксації. Перед нами мапи, які містять усі характерні для них позначки, приписи чи символи (образно-знакові моделі дійсності). Твір «Вид Одеси з малої пристані» є відсилкою до літографії Франца Гроса (1850). Митець маніпулює ефектами штучного зістаріння, імітацією кракелюру та вигорання, але водночас твір ілюзорно постає перед глядачем як об'єкт декоративно-прикладного напрямку, виконуючи не тільки естетичну функцію, а й культурно-освітню чи технічну, виступаючи у ролі наглядного посібника для дослідження та відбивача умов і подій конкретного часу та місця. Левкас у його творах виконує другорядну функцію, адже є білосніжною підкладкою для подальших нашарувань (іл. 418 — 420).

Ще одна представниця харківської школи Альбіна Ялоза (1978) також впровадила левкас у свій графічний арсенал художніх засобів. Авторка є графіком за освітою та художнім мисленням, вона спеціалізується на ліногравюрі, що ідеально зсинтезувалося із сучасною релігійною картиною на левкасі. Вона вміло використовує складні сакральні й міфологічні образи, виносячи їх із контексту та демонструючи, як «чистий» образ працює без традиційних (чи стереотипних) інтерпретацій, які його оточують, що свідчить про глибоке занурення авторки в богословські контексти. Відокремлюючи ці образи від традиційних інтерпретацій, вона надає їм новий статус та розуміння. Такий підхід вказує на бажання авторки створювати унікальний спосіб сприйняття релігійних сюжетів, що своєю чергою призводить до нових та неочікуваних рефлексій аудиторії. Мисткиня часто експериментує з основою для своїх творів, що уможливорює створення не лише візуально, але й тактильно унікальних творів. Вона використовує папір, полотно, текстиль та залевкашену дошку в поєднанні з технікою ліногравюри. Прикладами такого поєднання стають твори «Наречена» (2021), «Ісус Христос — суперзірка» (2020), «Це рани мої II (Вознесіння)», «Це рани мої I», «Це Син твій» (2023), «Це Мати твоя» (2023), «Ісус — це любов» (2020) та «Благовіщення» (2021). До того ж твори стають прикладами деперсоналізованого типу подачі релігійних сюжетів. За



словами авторки, така стратегія подачі традиційних мотивів є концептуальною можливістю заміщення цілого без втрати його значення, що дає змогу посилити наявні змісти (іл. 422 — 423).

Ще одним цікавим живописно-графічним досвідом є творчість Анни Варшавської (1997), представниці одеської та львівської шкіл. Молода художниця створила серію приголомшливих графічних творів, використовуючи кулькову ручку. Головною темою її творчості є антропоморфність, яку вона подає в оригінальному графічному стилі. Авторка відтворює складні концептуальні ідеї, ставлячи глядачам запитання та занурюючи їх у проблематику екзистенції. Левкасні твори Анни Варшавської «Юдіфь» (2020) та «Вінець творіння» (2018), які є частиною артпроекту «Mitosis», підкреслюють глибокий культурно-філософський зміст і монументальність порушених тем. Як зазначає авторка: «Тематика мого проекту саме про нескінченну «нитку» життя, про іпостасі людини, її перетворення, рефлексії на зовнішні та внутрішні події. Кожна робота створена під враженням від оточуючих проблем існування: повторюваність та швидкість календарних днів; системи та норми суспільства, затверділі у свідомості мас, не даючи змоги «іншим» пробивати собі шлях, або просто навіть мати на це право; інформаційне перевантаження і водночас її недоступність... і лише ілюзія змін у стані речей, прикрита цензурою та технологіями...» [71]. Отже, можна визначити, що використання левкасу в графічній творчості є експериментальним підходом, який додає унікальності та текстури творам. Роботи авторки є не лише художніми, але й важливим засобом висловлення соціокультурних поглядів та рефлексії (іл. 424 — 425).

Окрім авторів, у творчості яких левкас використовується на постійній основі, є художники, твори яких також є прикладами синтезу графіки із живописом на левкасі, але які не відображають основні художні орієнтири митця (котрі є радше одиничним експериментом). Прикладами можуть стати твори Валентини Левіної «Незвіданість» (2020) та «Мадонна» (2014), які візуально наближені до робіт у техніці ліногравюри завдяки використанню чорних силуетів та білих експресивних контурів. Варто звернути увагу і на твір Володимира Топія «Adoratio» (2019–2020),

який за принципом виконання наближений до ксилографії (деревориту), так як левкас на дерев'яній основі є базою для утворення різного зображення, яке при подальшому золоченні набуває видимості та графічної чіткості. Твір Святослава Вірста «Я формула» (2018) є певним інсталяційним втіленням пізнання, так як візуально являє собою дошку з великою кількістю формульних нашарувань. Завдяки використанню левкасу на дерев'яній дошці автор імітує певний побутовий об'єкт, надаючи йому візуальні якості прообразу. Твір Вероніки Чередніченко «Очікування» (2020) є відсилкою до її серії, яку авторка виконала на паперовій, а не на дерев'яній основі за допомогою олівців та ручки. Ці твори свідчать про те, що деякі митці виходять за межі своїх звичайних художніх орієнтирів та експериментують із новими техніками, зокрема з левкасом. Це захоплення можна розглядати як тимчасовий експеримент чи особливу художню подію, але це також свідчить про розповсюдження левкасу та широку зацікавленість митців у цьому матеріалі як інструменті по відтворенню інноваційних художніх витворів мистецтва чи технік.

### **3.2.2. Скульптура та живопис на левкасі**

Поєднання скульптури із живописом не є новим феноменом для українського мистецтва. Яскравим підтвердженням може стати доба українського модерну, яка характеризується широким розмаїттям стилів, матеріалів і тем. Прикладом може слугувати творчість Олександра Архипенка (1887–1964), який у своїх творах поєднував форми, текстури та кольори. Інший відомий український скульптор, який експериментував із живописними елементами, – митець Михайло Дзиндра (1921–2006), у творах якого також спостерігається поєднання скульптури з кольоровими плямами та графічними елементами. Керамічні скульптури Марії Примаченко (1908–1997) розписані яскравими кольорами з використанням народних орнаментів і мотивів теж є прикладами цього типу синтезу. Скульптори поєднували живописну художню мову з тривимірною формою, щоби передати і вдихнути в скульптуру життя та динаміку. Цей метод розширював можливості виразності й допомагав скульпторам використовувати більш багатозарові та фактурні рішення.

Даний підхід давав змогу створити синтетичне мистецтво, яке знаходиться на межі двох різних медіа. У такий спосіб у тогочасному мистецтві відображалися новітні тенденції, які пропагували фузію різних жанрів та експерименти з формою та матеріалами, що ретроспективно відображується в сучасному українському живописі на левкасі.

Вагомий внесок у галузь художньої пластики, в основі якої лежить синтез живопису на левкасі та скульптури, зробив Іван Фізер (1953–2020), представник львівської школи. Автор успішно реалізує себе в графіці, живописі, скульптурі, монументально-декоративному мистецтві. Тематика робіт охоплює такі теми, як народні звичаї і вірування далекого минулого, бурхливе сьогодення, біблійні сюжети, образи сучасників. Твори «Одвічне» (2004), «Народження планети» (2005), «Відлуння Чорнобиля-1» (2004) та «Відлуння Чорнобиля-2» (2005) є прикладами того, як скульптура залучає живопис на левкасі як інструмент, здатний привнести додаткові технічно-естетичні навантаження. Ці твори є прикладами притаманних автору своєрідних національних рис, таких як органічне поєднання реального і вимислу, глибинної філософічності й щирого ліризму. Цікавим є той факт, що станковий живопис та скульптура із залученням живопису на левкасі перегукується за формотворчими та колористичними особливостями. Для автора є характерним використання круглої скульптури, поверхня якої обшита ніби орнаментальним килимом. Інколи пластичне вирішення основи зведено до мінімуму, й основне пластичне навантаження виконує геометризація фарбового шару, а інколи саме дерев'яна основа своєю динамічною будовою підлаштовується під орнаментику живописного шару, і вони гармонійно співіснують та підсилюють одне одного. Це створює враження внутрішньої єдності та взаємодії між різними аспектами мистецтва, поглиблюючи естетичний вплив та збагачуючи художній досвід глядача (іл. 431 — 434).

Синтез скульптури із живописом на левкасі зустрічається і у творчості Олексія Малих (1956), представника київської школи. Його твори вирізняються оригінальністю, експресивністю та сміливим підходом до форми та матеріалу. Вони уособлюють поєднання сучасності та традицій. Для своїх творінь він використовує

різні матеріали, такі як дерево, метал, кераміка та інші змішані авторські техніки. Живописні скульптури О. Малих характеризуються унікальним стилем і естетикою, вони можуть бути абстрактними, символічними чи міфологічними. Про свою зацікавленість у левкасі митець розповідає так: «У левкасі можна досягти таких ефектів, які неможливо досягти у звичайному олійному живописі, наприклад, створювати різні фактури. Також можна робити різні нашарування, лесування; досягти свічення ґрунту за допомогою фарби; по-різному зачищати поверхню...» [117]. Одними із прикладів такого міжвидового симбіозу є твори «Фетиш-2» (2005), «Фетиш-4» (2005), «Фетиш-5» (2005), «Сонце» (2005), серія робіт «Ровер для Повітрулі», «Трасе» (2022), «Корабель-рятівник» (2023), у яких живопис на левкасі знаходиться зі скульптурою у взаємодоповнювальних відносинах. Для творів митця властиві монохромність колориту та фактурність поверхні, що досягається за допомогою використання левкасу. Але для досягнення вищезазначеного ефекту художник вносить зміни в традиційну рецептуру левкасу, а, точніше, віддає свою перевагу сучасним левкасним сумішам та шпаклівкам. Білою або кольоровою акриловою шпаклівкою він покриває великі поверхні, а за потреби формує невеликий рельєф. Також характерною є естетизація текстури основи твору (дошки), тобто основа покривається ґрунтом не повністю, що притаманно індивідуальному художньому вираженню автора. Таким чином художник, використовуючи нестандартні технічні рішення, досягає у своїх творах виразної індивідуальності та витонченості (іл. 435 — 441).

Творчість київського художника Євгена Дерев'янка (1968) також актуалізує питання міжвидового синтезу в контексті живопису на левкасі. Євген Дерев'янку працює в стилі, який можна охарактеризувати як «символічний експресіонізм». Серед різноманіття матеріалів, які він вміло використовує у своїй скульптурній творчості (серед яких бронза, дерево, камінь, кераміка та скло), не останнє місце посідає левкас. Поєднання в одному об'ємі та в одному образі різних фактур і матеріалів є важливою частиною його індивідуальної художньої стратегії. Автор органічно гармонізує протилежності: еластичне і тверде, матове і блискуче, деталізоване та узагальнене, у чому й полягає одна з найважливіших якостей його

творів. Виконання робіт відбувається у двох протилежних напрямках: нарощування та вилучення, що дає митцю змогу поєднувати тонкі та крихкі форми з масивними, вузлуватими структурами. Його твори складно об'єднати в певну серію, бо вони різняться не тільки за змістом, але і за структурою. Деякі з них схожі на статуетку, як твори «Ідол» (2006) та «Зерно рису» (2006), деякі — на реконструкцію елементів інтер'єру чи аксесуарів, серед яких твори «Акваріум» (2006), «Акумулятор часу» (?), «Антигравітація» (2007), «Віяло» (2006), «Пісочний годинник» (2006). Значно виділяється робота «Мрію, бачу, сподіваюсь. Такий підхід надає його творам унікальний характер і виражає його майстерність у роботі з різноманітними матеріалами та фактурами (іл. 442 — 448).

Одиничними прикладами міжвидового синтезу в живописі на левкасі (нехарактерними для провідної лінії творчості художників) може стати твір Романа Опалинського (1947) «Поєдинок» (2006), який є прикладом релігійної картини з металевою скульптурою. Вона ніби стає центральним елементом святкового циклу. Іконописний мотив «Св. Юрія змієборця» переосмислюються завдяки індивідуальному світогляду художника. Подібний видовий та технічний синтез створює динамічну та експресивну композицію та актуалізує традиційні мотиви художньою мовою сучасності. У творі автор відтворює унікальне поєднання просторовості та глибини. Також цікавим для цієї категорії синтезу є твір Романа Романішина (1982) «Балерина» (2003), який є прикладом поєднання живопису на левкасі зі скульптурою та з бронзовою ковкою. Художник часто співпрацює з такими матеріалами, як бронза, камінь, дерево. Його скульптури часто є кінетичними, що ми можемо бачити і в цьому творі. Подібні вкраплення слугують за джерело динаміки та рівноваги. Митець вміло втілює силу, грацію та рух у своїх скульптурах. Його твори часто зосереджені на пластиці людського тіла. В оцінці експертів із мистецтвознавства вказується, що авторська мова художника являє собою об'єднання різних традицій: європейської, національної, регіональної, — а також враховує сучасні культурні коди. Твори Миколи Журавля «Вулик» (2006) та «Транс-сфер, об'єкт, фрагмент» (1997) теж є прикладами поєднання живопису, скульптури та частково архітектури. Це твори з артпроектів «Транс-сфери» та

«Пасіка». Провідною темою проєкту «Транс-сфери» є відображення впливу людини на навколишнє середовище. Автор створює складні композиції на основі пластики геометричних форм. Незважаючи на різні художні образи артоб'єктів, ми можемо виділити деякі загальні риси їхньої обробки: ідеально відшліфована поверхня та майже монохромний живопис із вкрапленнями фактур. Динамічна подача творів акцентує увагу на ідеї прогресу, швидкості та постійних змінах, які є невід'ємною частиною світу. Проєкт «Пасіка» своєю чергою є прикладом об'єднання скульптури не тільки з живописом, але й із дизайном, який відображає різні елементи української культури, природи, міфології та історії. Твори є певними символами єдності та гармонії між людиною та природою. Кожен вулик у проєкті має власні історію та тематичне наповнення. Роботи виконані з різних матеріалів, таких як метал, дерево, скло та інші. Автор описує цей проєкт так: «Цей проєкт актуальний на сьогодні тим, що він працює в суспільстві як генератор розвитку позитивного, гармонійного і кращого. Бо ж із бджолами пов'язано багато чого корисного, цікавого. І ми знаємо в християнстві багато паралелей проводять із бджолами, з пасікою, з медом. Мед має сакральне значення. Якось я знайшов в енциклопедії, що бджола вилазить зі сльози розп'ятого на хресті Ісуса Христа. Я був здивований таким образом, але він є. Також проводять багато паралелей між Богоматір'ю з дитиною та маткою бджоли. Ще один момент, який підштовхнув до праці над цим проєктом — це українець Петро Прокопович. Він ще в 1825 році розробив вулик, де бджоли не знищуються заради меду. Такі вулики з рамками досі використовуються у всьому світі. Збереження бджолиної родини-пасіки є образом гармонійного буття людського соціуму» [34]. Найцікавішим є те, що частина сконструйованих скульптурно-живописних вуликів перебувають у роботі, тобто вони виконують не тільки естетичну, а й утилітарну функцію. Творчий шлях Івана Салевича (1960) теж має зразки синтезу скульптури із живописом на левкасі. Автор у рамках станкової скульптури виконує твори на основі таких матеріалів, як метал, пластика, кераміка, дерево. І саме до дерев'яної основи автор долучає левкас, що спостерігається у творах «Реквієм за Олександром» (2005) та «Дерево життя» (2015). Його роботи вирізняються ритмічністю й узагальненістю силуетів. Автор говорить про ідейну

складову своєї творчості так: «Коли приступаю до роботи, завжди вивчаю, що зроблено. І моя задача як митця — створити неповторну річ». І. Салевич, працюючи на зламі традиційних уявлень та експериментуючи з різними видами мистецтва, органічно вписується в сучасну мистецьку ситуацію в Україні. Він прагне створювати нові виміри реальності за допомогою як використання символіки та візуальних метафор, так і поєднання раціонального та асоціативного, що робить його часткою постмодерністського простору (іл. 449 — 453).

Одиничними прикладами поєднання скульптури із живописом на левкасі також можуть стати твори Марини Афанасьєвої «Готика» (2020), Василя Бедея «Непевне» (2020), Віктора Проданчука «Чотири вектори» (2018), Андрія Сіверського «Час» (2020) із циклу «Замріяні», Олександра Смирнова «Елементарні частки II» (2004), Артура Солецького «Шайн брайт лайк е даймон» (2020), творче об'єднання Журнов\Локатир «Родинне Дерево» (2020), твори Леонида Берната «Іван Федорович Ной» (2017), Валерія Шкарупи «Розірвані ночі» (2022–2023), Марії Черничко «Коник-мрія» (2023), Олександри Кришовської «Бамбетелі» (2023), Віктора Дейсуна «Ніагара» (2006), Наталії Колесник «Доля кавуна» (2023). На основі аналізу цих робіт можна зробити такі висновки: 1) твори репрезентовані в концепції проекту «Бієнале левкасу» (м. Київ), який є одним із провідних актуалізаторів левкасу в сучасному українському мистецтві; 2) найчастіше вони є прикладами круглої скульптури; 3) дерево є найрозповсюдженішим матеріалом у якості основи, але є і приклади, виконані на металі, кераміці тощо.

### **3.2.3 Живопис на левкасі та різьблення по дереву**

Комбінація живопису та різьблення має довгу традицію в українському народному та декоративно-прикладному мистецтві. Починаючи з гуцульських гудзиків і закінчуючи різьбленими іконними ризами. Українська техніка різьблення відзначається своєрідністю стилю, техніки та характерних мотивів. Вона надає твору певну індивідуальність і допомагає відобразити особливості української культури та національного художнього стилю. Використання різьблення в українському

сучасному живописі сприяє підвищенню художньої цінності та виразності творів і додає їм оригінальності й унікальності.

Художник львівської школи Мирослав Ясінський (1956) є одним із тих, хто поєднує у своїх творах художню обробку дерева із живописом. Митець використовує різноманітні техніки та матеріали, такі як: олійні та акрилові фарби, на полотні та склі, дереві, левкасі. Освоєння допоміжних міжгалузевих художніх навиків допомогло автору віднайти свою власну універсальну творчу методологію, в основі якої лежить гармонійне поєднання минулого й сучасного, фольклору та історії. Завдяки такому широкому спектру засобів художник легко імпровізує між різноманітними художніми стратегіями, маючи на меті пошук «відлунь традиції» та етнографічних алюзій. М. Ясінський конструює смисли органічно, не опираючись ідеї, композиційному задуму чи іншим елементам образно-пластичної форми. Прикладами можуть стати його твори «Обереги вічності» (2006), «Трипільське» (2006), «Прадавнє» (2005) та «Вічне» (2006), «Гуцульське. Зимове» (2020), «Житейські тенета» (2022). Мирослав Ясінський на шляху міфологізації Гуцульщини використовує формалістичний інструментарій, який об'єднує неоекспресіоністську стилістику та декоративну форму. Митець використовує техніку площинного та наскрізного різьблення та застосовує окремі елементи різьбленої мініатюри, які стають певною сучасною відповіддю на мистецьку спадщину тих часів. Автор апелює до первісних та сакральних мотивів, застосовуючи власну авторську техніку. Живопис митця виходить за межі площинності. Природна фактура дерева, колажність подачі формату, стилізація антропоморфних форм та символізм творів робить їх унікальними та самобутніми. Завдяки колажності подання та використанню символізму художник досягає глибокого звучання та вираження міфологічних образів. Його твори стають не тільки витворами мистецтва, але і спробою оживити дух і сенс давніх культурних традицій (іл. 460 — 464).

Також до цієї групи синтезу відноситься творчість Валерія Дувірака (1951), представника львівської школи. Майстер поєднує плоско-рельєфний, наскрізний та скульптурний типи різьблення, об'єм яких гармонійно перегукується із живописно



відтвореним об'ємом сюжетних вставок. Левкас вжитий у звичній для нього формі — як ґрунт. У своїй творчості автор зазвичай поетизує традиції та звичаї рідного краю, видатних постатей, використовуючи при цьому яскраві та насичені кольори та створюючи ефект взаємодії та розбалансування, але для левкасних творів автор залучає релігійні мотиви, керуючись принципом монохромної або стриманої колористики та традиційної репрезентації сюжету. Інколи різьблення вплітається в живопис, утворюючи єдиний комплекс, іноді — стає окремим декоративним елементом, який виконує радше функцію обрамлення (не втрачаючи при цьому своєї естетичної цінності). Твори «Хранителі закону» (2007), «Діяння Мойсея» (2006) та «Моше» (2007) стають прикладами поєднання левкасу з технікою різьблення по дереву, що додає незвичайної форми та рельєфу як поверхні роботи, так і обрамленню. Для його творів характерними є вертикальна ритмічність композиції та гармонійний симбіоз традиційних елементів іконопису та сучасної художньої мови (іл. 465 — 467).

### **3.2.4 Інноваційні варіанти інтерпретації живописних творів на левкасі в на основі взаємодії з такими категоріями як: література, аудіосупровід, інтерактив.**

**1. Живопис на левкасі та література.** Живопис на левкасі, маючи широкий досвід у сфері іконопису, демонструє, як мистецтво може бути нерозривно пов'язане з текстуальним джерелом, а саме Святим Письмом, яке стає головним диктатором тематики й ідейної складової. Іконопис століттями відтворює події та персонажів з Біблії, зображуючи їх у регламентованому стилі та в суворій відповідності до тексту. Але в цьому розділі йдеться про, по-перше, приклади сучасної релігійної картини, художні концепції яких ґрунтуються на нетрадиційних (рідковживаних) уривках зі Святого Письма або інших богословських джерел, а по-друге, приклади поєднання художнього з класичною та сучасною літературою. Особливість літературно-художнього синтезу полягає в тому, що художник вільно інтерпретує описи та факти з літературного джерела, створюючи власну візуалізацію. Митець може змінювати деталі, кольори, композицію та інші аспекти зображення, аби

підкреслити своє бачення, але твір у більшості випадків стає асоціативно впізнаваною відсилкою до текстуального джерела.

Першим масштабним прикладом можуть стати твори з «XIII міжнародного іконописного пленеру в Новиці» (2021), який був проведений у селі Криворівня на Гуцульщині і тематикою якого стала книга «Пісня пісень» Соломона, що входить до складу єврейської Біблії та Старого Завіту. Перед нами постають твори, які є безпосередньою інтерпретацією біблійського тексту-розповіді про тугу, бажання єднання крізь ідеї богородичного та христологічного тлумачення. Хоча «Пісня пісень» є однією з найкоротших книг Старого Заповіту (8 коротких глав, 117 віршів), її лірика, зміст та інтерпретація зробили твір одним із найважливіших як в іудейській, так і в християнській традиціях. Ця книга стала однією з найбільш обговорюваних біблійних книг у середньовічних монастирях при тому, що в ній майже не згадується ім'я Бога чи значні теологічні традиції. Однак ця книга була включена до святого канону, головню завдяки її змісту та певній символічній інтерпретації. Її трактували як священну алегорію любові між Богом та його народом [162]. Павло Пашко пише про те, що існує багато різноманітних напрямів духовного прочитання цього джерела, а саме: 1) історична інтерпретація, відповідно до якої головні образи книги, наречений та наречена, є метафоричним порівнянням із Богом та святим містом Єрусалимом, що робить провідною темою любов Бога до свого народу, що виявляється в історії спасіння (подібно до Книги Пророцтв [Ез. 16; Ос. 2; Іс. 52]); 2) літургійна інтерпретація, яка частково повторює тему першого варіанту, але також стає відсилкою до місця, предметів і діяльності, пов'язаної з культом; 3) космічно-христологічна інтерпретація, в якій образи нареченого та нареченої є метафоричним відображенням «любовного союзу», божественної та людської природи Христа; 4) церковна інтерпретація, в якій образ «нареченого» — це все ще Христос, а ось роль «нареченої» переходить до церкви. Саме цей варіант прочитання був розповсюдженим у перші століття християнства; 5) містична інтерпретація, відповідно до якої нареченим є Бог, а образ нареченої посідає конкретна індивідуальна душа людини, що перебуває в «духовних заручинах зі своїм творцем і переживає дар містичної контемплії» (цей варіант прочитання був

характерним у часи Середньовіччя); б) Богородична інтерпретація, де наречений — це Бог, а наречена — Пресвята Діва Марія [162]. На основі загального огляду можливих інтерпретацій ми бачимо, наскільки широким може бути діапазон візуальних тлумачень, що становить великий інтерес для дослідження. Серед творів є такі, які відмовились від ілюстративності та вдалися до відображення почуттів та станів, а не сюжетної лінії. Прикладами можуть стати твори Катерини Кузів «Єдність», Христини Квик «Пісня пісень», Альбіна Ялоза «Наречена», Уляни Ніщук «Завіт любові зі своїм народом». Серед робіт українських митців, які в основу твору поклали цитати з книги, можна виокремити такі: твір Катерини Кузів «Повернення до раю» (ПнП 2,6), твір Остапа Лозинського «Оце, Жінко, син твій!» (Ів. 19,25–27), твір Уляни Томкевич «Яка ж бо ти прекрасна, моя люба!» (ПнП 4,5), твір Данила Мовчана «Уставай же, подруго моя, моя красна, і до мене ходи!» (ПнП 2,10), твір Олі Кравченко «Світло через щілину» (ПнП 5,4–6), твір Костянтина Марковича «Зо мною з Лівану, моя наречена...» (ПнП 4,8), твір Соломії Казанівської «Що та лілея між будяками, то моя люба між дочками» (ПнП 2,2), твір Святослава Владики «Нехай він цілує мене поцілунками уст своїх» (ПнП 1,2). У цьому випадку йдеться про своєрідну ілюстративність і відповідність написаному. Персонажі та мотиви, хоч і представлені за допомогою індивідуальної авторської художньої концепції, але водночас є впізнаваним віддзеркаленням певного текстуального джерела (іл. 468–478).

Результати першого пленеру сакрального мистецтва у м. Трускавець «Джерела» (2017), наскрізною тематикою якого стала символіка води в християнській культурі, теж має приклади візуалізації нехарактерних для сакральної галузі рядків (чи текстуальних цитувань). Наприклад, твір Софії Білик «Коли спраглий хтось, нехай прийде до мене і п'є!» (Ів.7, 37–38), або твір Наталії Русецької «Чудесний улов риби», на який був накладений мотив чудодійства Христового на Галілейському морі (Лк. 5, 5), або твір Остапа Лозинського «Ярмо бо моє любе й тягар мій легкий» (Мт 11,28–30) який автор пов'язував із мотивом «омивання», твір Уляни Ніщук «Об'явлення Богородиці на водах», твір Романа Зілінко «Радуйся корабле тих, хто хочуть спастися» (іл 478 — 482).

Поза пленерним прикладом може стати твір Христини Квик «За кого мене вважаєте?». В основу роботи покладений фрагмент із Євангеліє від Луки:

«18 І сталося, коли Він молився в безлюдному місці, ученики були з Ним. Він запитав їх: за кого вважає Мене народ? 19 Вони сказали у відповідь: за Іоанна Хрестителя, а інші за Іллю; а ще інші говорять, що воскрес один із давніх пророків. 20 Він же спитав їх: а ви за кого Мене вважаєте? Петро відповів: за Христа Божого» (Лк: 9,18–20). Під час особистого інтерв'ю з авторкою з'ясовано, що цей твір – це деперсоналізація заради персоналізації, він створений для діалогу з глядачем. У силуетах авторка схематично зобразила три відомі шедеври іконопису: Вишгородську Богородицю (Третьяковська галерея, Москва), ікону Спаса із Синаю (монастир Св. Єкатерины, Єгипет) та Пресвяту Трійцю авторства А. Рубльова (Москва, ВГНРЦ ім. І. Е. Грабаря). Авторка вважає, що навіть людина, яка не обізнана в історії іконопису, впізнає в силуетах три найважливіші християнські образи. Відсутність детального промальовування має на меті поставити глядачу запитання «За кого ви мене вважаєте?», провокуючи низку наступних запитань: «Ким(або чим) для вас є Бог?», «Чим для вас є християнська віра?», «Чим для вас є ікона?», і спонукаючи до рефлексій на ці теми. Артпроект «Чому небо не падає» Катерини Кузів, створений спільно з Юлією Вінтонів, яка доповнила та посилила візуальний ряд поезією, також слугує прикладом текстуально-візуального синтезу. Релігійний живопис К. Кузів доповнює поетичний зміст віршів, втілює ідейні та емоційні аспекти та розкриває додаткові тлумачення за допомогою використання художніх засобів. Окрім іконописної манери репрезентації, цікавим є той факт, що як вірші, так і живопис висвітлюють трагічну тему репресій сучасної України. Авторки поєднали безмежну трагіку віршів з естетикою ікони, створивши потужний зв'язок між словом та образом. Абстрактна релігійна картина Катерини Дмитерко (1996) «Кого ти шукаєш?» (2020) спирається на Євангеліє від Матвія «... знаю, бо що ви шукаєте Ісуса розіп'ятого. Нема його тут, бо він воскрес, як ото сам прорік. Ходіть, гляньте на місце де він лежав. Та біжіть притьмом, скажіть учням, що він воскрес із мертвих» (Мт.28,5–7), а назва твору є першими словами Воскреслого Ісуса до Марії Магдалини: «Жінко, чого ж ти плачеш, кого шукаєш?» (Ів. 20,15). Твір Вячеслава

Шуліки (1976) «Той Хто...» (2021) асоціативно нагадує персонажа з роману Тамаса Майн Ріда «Вершник без голови» або алегорію до сюжетної лінії роману Мігеля де Сервантеса «Дон Кіхот», але, за словами автора, є його самоіронічним автопортретом. Емоційна репрезентація персонажів у поєднанні з глибокозмістовними геральдичними натяками утворює певну містифікацію, яка розрахована на різностороннє тлумачення твору. В основу робіт Дмитра Михалко (1975) «Коту-Котку I» (2006) та «Коту-Котку II» (2001) покладено текст колискової «Ой ну, котику, котику» яка була записана 1991 році в с. Крячківка (Полтавської обл., Україна). Виконувала колискову Загорулько Єфросинія Петрівна (1923), а збирачами були Галина Лук'янець та Дмитро Лебединський [43]. Таким чином, твори стають прикладами візуалізації народного фольклору крізь призму іконописних художніх засобів. Наявність «ковчега», технічне виконання одяг персонажів, стилістика личного письма – всі ці ознаки вказують на приналежність твору до релігійної картини, але при детальному розгляді відкриваються нехарактерні для цього жанру персонажі та мотиви. Деякі з творів із проекту Олі Кравченко «Перетворення» (2021) також можна віднести до літературно-живописного синтезу. Цей проект присвячений темі Різдва — часу, коли відбувається «єднання Неба й Землі». Авторка описує концепцію творів так: «У цьому процесі виникає відчуття Творця в собі, знаходяться відповіді про початок і вічність, світло й тіні, виникає розуміння про перетікання одного в друге, перетворення, які продовжують життя». Мовою співу та живопису мисткиня шукає образ Різдва: Сім творів, створених художницею, інспіровані текстами та мелодіями прадавніх коляд. Картини виконані за допомогою техніки темперного живопису. Про колористику авторка пише так: «у кольорах, які стали початком мільйонів відтінків, з яких починалося мистецтво: білий – крейда, теракота – глина й чорний – вугілля, є відображенням та переосмисленням різночасових вірувань наших предків, які нашаровуючись, збереглися в колядах» [81]. Твори «Поза горойки й ідуть хмарочки» (2021), «Чий же то плужок найраньше вийшов» (2021), «Нове літечко на здоровейко» (2020), «На святий вечір, на вечеренько» (2021), «Течуть річеньки з полониноньки» (2021) та «У чистім полію зелена грушка»

(2021) є візуалізацією конкретних рядків, які актуалізують такий феномен української культури, як фольклор, а саме — колядки (іл. 483 - 487).

Твори, які поєднують у собі текст та зображення на основі тексту, мають низку характерних ознак, серед яких: 1) наявність прямих текстових вставок, які є відсилкою до джерела; 2) текстова відсилка є назвою твору; 3) уже наявний ілюстративний матеріал слугує основою для створення подібних за ознаками образів, які стають відсилкою до текстового джерела; 4) зображення конструюється за принципом іконописного житія або коміксу, де послідовність візуальних фрагментів слугує послідовним відтворенням тексту, який сприймається візуально (без додаткових текстових відсилок).

**2. Живопис на левкасі з аудіосупроводом.** Для мистецтва ХХІ століття характерним є поєднання живопису з елементами, що здатні відтворювати звук, або з фоновим тематичним супроводом, оскільки це дає їм змогу створювати мультидисциплінарні та інтерактивні твори мистецтва. Звуки або мелодії можуть додаватися в супровід живопису задля створення атмосфери чи поглиблення розуміння та сприйняття картини, так як звук також здатний передавати емоції, настрій або доповнювати сюжет твору. Прикладами залучення звукових елементів можуть стати твір Л. Берната «Об'єкт» (2005) та твір-лялька О. Ковалю «Янгол\Демон» (2016), у яких ми бачимо різні види дзвоників, які при взаємодії з аудиторією або силою вітру здатні відтворити певне звучання. Щодо аудіосупроводу можна сказати, що такий прийом часто використовується в галерейних практиках, але рідко музика створюється безпосередньо під візуальний ряд, прикладом чого якраз і є аудіовізуальний проєкт Олени Кравченко (1985) «По колу» (2023). Авторка пише про свій проєкт так: «Життя в знайомому кругообігу, який перервався для нас... Раніше були пори року, пори доби, свята, традиції; все повторювалося, мало свій ритм і створювало відчуття комфорту та впевненості в завтрашньому дні. Ми рухалися в просторі й часі, ніби за координатами. Через війну ми втратили ці координати, а з ними й відчуття, які надавали сенсу руху життя. Як символ руху життя, коло дозволяє нам візуалізувати те, що було втрачено, наповнюючи це традицією та відновлюючи життєві ритми з новою силою для продовження нашого

існування» [14]. Мистецькі твори Олени Кравченко, які відобразили чотири обрядові пісні про пори року, стали живим втіленням мови пісні та живопису. Картина візуалізує образи, перетворюючи їх на кольори та символи. Мелодії Марії Онещак у поєднанні з електронними експериментами Олесь Ковалюк відкрили новий всесвіт, у якому після занурення відновлюються сенси життя. Концепція інсталяції «Перехід» виникла з вивчення вірувань гуцулів, які вважали, що ключі від чотирьох пір року тримають чотири Святі особи – Святий Миколай, святий Георгій, святий Петро і святий Дмитрій. Втілення ідеї інсталяції стало можливим завдяки зусиллям і технічним рішенням Василя Каліцинського. Твір являє собою своєрідний кінетичний живопис. За основу взято чотири живописні фрагменти (у формі кола), у результаті поєднання цих фрагментів за принципом годинникового механізму фрагменти по чергово починають обертатися, утворюючи при кожному оберті нові конфігурації. Саме тоді подібна механізація живописного образу підсилюється аудіодоріжкою О. Ковалюка, що утворює ефект занурення та безперервний колообіг ідей та змістів. Подібні поєднання також пропагують ідею необхідності неперервної адаптації до нових умов та обставин (іл. 488 - 490).

### **3. Принцип інтерактивності в сучасному релігійному живописі на левкасі.**

Інтерактивність як засіб художньої виразності все частіше проникає в різні галузі мистецтва і є активним учасником артпроцесу з перетворення традиційних мистецьких засобів формотворення. Поняття інтерактивності XXI століття переважно має технічно-цифровий контекст, але ми не повинні поєднувати ці два поняття, оскільки цифрові засоби не є обов'язковим атрибутом у процесі відтворення інтерактивного мистецтва. Таким чином, основні засади інтерактивного мистецтва перманентно існують поза цифровими чи медійними видами мистецтва. І саме такі неочевидні впровадження чи нехарактерні жанри побутування інтерактивності є актуальним питанням.

Сакральний живопис завжди мав інтерактивний теологічно-богословський контекст, але розглядався більше з позиції певного вчення або культу (ритуалу). Незважаючи на велику кількість праць, які розкривають ідею взаємозв'язку між

іконою, іконописцем, глядачем та Горнім світом, сакральне мистецтво (що канонічно не розраховане на можливість довільної трансформації чи залучення некомпетентних учасників творчого процесу чи споглядання) має дуже великі комунікативний та синергетичний потенціали, що є надзвичайно актуальним питанням для розглядання у контексті інтерактивності. Новий тип ікони шукає нові засоби формотворення, варіанти репрезентації та шляхи залучення глядача. Втративши сакральну складову, сучасна релігійна картина відносно ікони не може трактуватися як медіум між глядачем і Горнім світом, не може претендувати на традиційний психологічно-естетичний зміст, але релігійний живопис на левкасі віднайшов свої художні стратегії з відтворення інтерактивного середовища.

Сучасне мистецтво нерідко стає інтерактивним, маючи на меті залучення глядачів, взаємодію з ними та розширення їхніх меж сприйняття. Релігійний живопис на левкасі, як особлива форма мистецтва, теж еволюціонує і адаптується до сучасних реалій. Інтерактивність у релігійному живописі може набувати різних форм, але ключова ідея залишається незмінною: це можливість глядача брати участь у творчому процесі чи впливати на його подальший розвиток, що може полягати в тому, що глядач має можливість додавати чи вилучати елементи картини або змінювати її структуру. У релігійному живописі на левкасі подібна концепція зазнає певних модифікацій, а саме: відтворення ілюзії можливої дії чи зміни, або перенаправлення інтерактивної складової з фізіологічної ланки в бік уяви, свідомості та психологізму. Першим варіантом переведення традиційної релігійної картини у формат інтерактиву може стати твір Тараса Кузів «Інтерактивна ікона» (2018) у якому автор використовує візуальні цифрові інтерфейси як засіб художньої виразності. Хоча й пасивно, але твір пропонує глядачу певний набір дій і варіантів розвитку. Ми не можемо прожити в реальних обставинах кожен ситуацію, але підсвідомо маємо змогу відтворити будь-який обраний сценарій. Коли «Біблія для неписьменних» застаріває, на сцену виходить «іконка» як урбаністичне наближення релігійних ідей. Елементи діджитал індустрії потрапляють у живопис, оскільки вони розширюють межі мистецтва, допомагають художникам використовувати нові технології та ефекти, виражати сучасні прагнення і актуалізувати традиційні жанри.



Подібний синтез стає одним зі способів адаптації до сучасних реалій. Ще однією формою поєднання релігійної теми з інтерактивом може стати спроба візуалізації на базі принципу розвивальних ігор, в основі якого лежить ідея розвитку моторики, креативності, сприйняття кольору чи форми, фантазії та концентрації на основі творчого процесу. Прикладом може стати триптих Святослава Владики «Не ридай мене, Мати» (2013) з проєкту «Частина цілого». Цей твір виконаний із дерев'яних брусків у стилі мозаїки. Елементи мозаїки нагадують гру в кубики з дитинства, де з одних і тих самих елементів можна було скласти безліч варіантів комбінацій. Ми бачимо перед собою вже цілісний образ, у якому кожна деталь сама по собі не є змістовною, але при поєднанні у визначеному автором алгоритмі набуває сенсу. Проте головною інтерактивною складовою в творі стає навіть не це. Третя робота даного триптиха представлена ніби на етапі, як стверджує автор: «тут може бути кожен, це простір для нас, тих, хто вірить» [14]. Пропонуючи нові просторові та формотворчі рішення релігійної теми, автор візуалізує ідею цілісності та гармонії. Сюди ж відноситься твір Христини Квик «Агаре» (2023). Назва роботи не випадкова: термін «агаре» з давньогрецької тлумачиться як «любов», яка не залежить від емоцій, обставин та почуттів і поєдналась з ідеєю практики літургії. Ця концепція символізує взаємну підтримку та єдність, яка рефлексивно на основі воєнних подій в Україні відобразилася в релігійному живописі. Авторка використала пазловий силуетний модуль для підсилення цієї ідеї. Твір складається з дев'яти пазлів, які репрезентовані ніби в момент збору, а рельєфний край роботи натякає на можливе продовження. Ефект чи принцип пазлу в живописі дає можливість винайти цікаві композиційні рішення на основі техніки розчленування та злиття форм і кольорів, що створює враження розпаду чи розщеплення на окремі елементи, які своєю чергою утворюють спільне ціле. Такий підхід допомагає додати твору глибини та складності, створюючи цікаву візуальну динаміку [22].

Ще однією формою інтерактивності в сучасній релігійній картині стає прийом залучення шрифту Брайля, прикладом чого може стати твір Святослава Владики «Зцілення сліпого». Такий метод робить цю роботу тактильно-інтерактивною. Подібний синтез несе в собі цілу низку можливих контекстів: 1) наголошує на

необхідній доступності живописних (зокрема релігійних) зразків для аудиторії з інклюзивними потребами; 2) підсилює емоційно-змістовну складову, встановлюючи взаємозв'язок між сюжетом та візуальною мовою твору; 3) такий підхід може стати способом привернути увагу до необхідності художніх інновацій у сфері релігійного живопису. Створюючи унікальний досвід для глядача, художник торкається важливих соціокультурних питань, що стає поштовхом для переосмислення усталених форм вираження.

Твір Олі Кравченко «Богородиця-Сонце» (2021) з проєкту «Перетворення» на основі поєднання левкасного живопису з багатогранною основою відтворює візуальну ілюзію, що може стати відсилкою до феномену під назвою «лінзоподібний живопис», або «переливні зображення». Основна ідея полягає в зміні зображення залежно від кута зору. У цій техніці на паперовий носій наноситься два зображення, розбитих на смужки, що чергуються. Зверху формуються грані, що складаються нібито з призм, прозорою поверхнею. Одна грань цих призм відображає смужки однієї картини, інша — іншої. Такий самий принцип використовується О. Кравченко у творі «Богородиця-Сонце». Таким чином твір спонукає глядача до руху задля виявлення додаткових живописних граней. На основі подібних технічних інновацій авторка намагається відтворити взаємодію язичницьких природних вірувань і традиційних християнських значень (іл. 491 - 494).

Таким чином, сучасна релігійна картина поступово залучає інтерактивні засоби формотворення інших сфер діяльності: ігор, архітектури, психології тощо, переймаючи характерні для них риси, а саме: 1) глядач — необхідний (невід'ємний) елемент твору чи творчого процесу; 2) є змога впливу чи взаємодії з твором (реакція, втручання, модулювання та інше); 3) внесок глядача є результатом творчого процесу або елементом, який допомагає розкрити зміст твору (чи відшукати множинність змістів).

### **3.3 Техніко-технологічний синтез**

У техніко-технологічному типі синтезу відбувається нехарактерна взаємодія матеріалів та технік із залученням живопису на левкасі. Цьому типу синтезу

властивий творчий пошук і бажання відкрити нові шляхи в живописі. Художники експериментують із різними речовинами, сумішами, об'єктами позахудожнього змісту та технічними прийомами, що уможлиблює створення неповторних та унікальних текстур та ефектів. Художньо-матеріалознавчий експеримент лежить в основі такого типу синтезу, який допомагає митцям виразити свою індивідуальність і художню концепцію, а також розширити межі традиційного живопису.

### **3.3.1 Живопис на левкасі з технікою емалі**

З моменту виникнення техніка емалювання зазнала численних естетичних трансформацій і заслужила статус самостійної форми образотворення. У поєднанні з розкішними металевими виробами чи прикрасами емалі виявляються стійкими до впливу часу. Майстри протягом століть відкривали і продовжують відкривати її нові можливості. Проте навіть досвідченим художникам важко повністю передбачити результат хімічних процесів та оптимальні температури для досягнення конкретного результату. Гнучкість цієї техніки вдосконалює та коригує творчу концепцію художника, особливо в контексті колірних рішень, текстур та відтінків.

Окремою групою тут виступають художники-емальєри. До цієї групи увійшли такі майстри: Т. Колечкова, С. Колечков, О. Коваль, М. Губарева, І.Юрков та І. Кириченко. Твори Тетяни Колечко (1962) «Мікельанджело» із серії «Портрети улюблених майстрів» (2000) та «Яблучний ноктюрн» (2005) є прикладами залучення техніки гарячої емалі в тандемі з левкасом, і твори «Морська колекція» (2004) та «Пісня моря» (2004), які, окрім левкасу та техніки гарячої емалі, залучають такі елементи, як мушлі, монети та мідь. Художники все більше почали користуватися технікою емалі для створення станкових живописних композицій. Мисткиня майстерно володіє кольором і фактурою, вміло поєднує прораховані деталі зі спонтанними ефектами, які властиві цій техніці. Сергій Колечко (1960) у своїх творах «Яблуневий цвіт» (2004), «Літня пора» (2004), «Чорнобривці» (2007) та «Лілія» (2005) крізь пейзажну та ботанічну тематику актуалізує поєднання живопису на левкасі в поєднанні з технікою емалі та міддю. Левкас знаходить нові варіанти художнього залучення: він імітує текстуру дерева, відтворює рельєфні фактури, бере

на себе функцію білого пігменту, який не просто повністю перекривається живописним шаром, а і стає повноцінним учасником формотворення. Також прикладом емальєрної спеціалізації стане творчість київського художника Олексія Ковалю (1977), представника київської школи. Митець віртуозно не тільки поєднує живопис на левкасі з технікою емалі, а й долучає до своїх творів естетику та символіку вишивки, килимарства, ювелірних виробів, порохівниць, народного костюму й аксесуарів, ретрофотографії, орнаментику та колористику різних народів. Його твори стають прикладами етнографічного та художнього симбіозу, що яскраво відображається в таких роботах, як «Дівчинка з куріпкою», «Даринка», «Радощі життя», «Доля» (2015), «Перед побаченням» (2016) та багато інших. Насиченість пігментів емалі вражає, особливо в контрасті з графічністю тьмяної міді в контурах та портретними живописними чи фотографічними вставками. Характерною особливістю композиції є використання видовжених форм основи, що віддзеркалюють традиційний стиль українських вишитих рушників. Митець поєднує стародавні техніки виготовлення емальованих виробів із сучасними та власним художнім візіонерством. О.Коваль володіє високим рівнем технічної вправності, що дає йому змогу створювати складні та деталізовані емальовані композиції. Він використовує традиційні методи виробництва, такі як розпилювання порошоків емалі та нагрівання їх до високих температур, але одночасно експериментує із залученням нових (нетрадиційних для цієї техніки) матеріалів і технологій [116].

Твори київської художниці Марина Губарева (1970) теж є прикладами техніко-технологічного типу синтезу. У роботах «Скрижаль» (2002), «Межа часу» (2006), «Колесо життя» (2006) та «Подорож до...» (2003) авторка також поєднує левкас із технікою емалі. Для творчості мисткині характерне проникнення в глибини підсвідомості. У її композиціях рівноцінні люди, тварини, стихії чи явища. Протилежні якості тимчасового та просторового буття становлять нерозділену цілісність. Символи насичені силою традицій Месопотамії, Стародавнього Єгипту, Індії та інших країн. Однак при розмаїтті традицій, до яких апелюють образи художниці, у творах втілена ідея присутності постійної світобудови, яка виражається через раму чи фонові вставки з різнокольорових візерунків. До того ж цікавим є

вибір форми основи для твору. У роботах Івана Юркова (1944) також зустрічається поєднання техніки емалі з левкасом. Цікавим є той факт, що автор використовує такий тип синтезу для утворення фрагментів творів, що імітують художні особливості чи якості інших культур, які містять у собі певну символіку, характерну орнаментику та колористику. Тобто одна з провідних тем творчості митця — декоративно-національний символізм, який він черпає з традицій народної творчості: декоративного розпису, писанкарства, килимарства, вишивки, але в поєднанні з власними творчими інтерпретаціями. Прикладами можуть стати твори «У потоці» (2007), «Відокремлення» (2006), «Освячені джерела» (2006) та «Втрачена спадщина» (2007).

Також окремі твори художника Івана Кириченко (1960), представника київської школи, відносяться до цієї групи. Автор теж залучає до свого творчого інструментарію левкас у поєднанні з емаллю. У творах «Грішні ангели» (1999), «На березі сновидінь» (1996) та «Натюрморт» (2000) автор поєднує живопис на левкасі з технікою емалі та фрагментами міді. Одиничний твір Неллі Княжовської «Фокус сузір'я Риби» (2006) є прикладом технічного синтезу. Авторка поєднує техніку гарячої емалі, олійний живопис, левкас і мідь. Також не можна оминати подружжя Марії та Сергія Павленко, які є представниками миколаївської іконописної майстерні «Небо на землі». Їх твори «Хрест - вірних утвердження» та «Пийте з неї усі» є прикладом того, як традиційні засади іконопису знаходять своє відображення в нових формах та матеріалах (іл. 495 - 517).

### **3.3.2 Живопис на левкасі в поєднанні з металом**

До окремої групи можна віднести М.Журавля, Л. Берната та О. Міловзорова, у творчості яких часто живопис на левкасі поєднується з металом. Микола Журавель(1972) – представник київської школи, працює з традиційною рецептурою ґрунту (яка містить крейду та желатин) [31]. У його ранніх творах можна виявити вплив іконопису як із погляду тематики, так і з позиції методики обробки поверхні. У його роботах простежується техніка наливного левкасу, наприклад, у багатофігурній композиції «Розп'яття» (1994). Пізніше художник істотно підвищує

висоту рельєфу, використовуючи для його формування матеріали, такі як дерево, а також, крім традиційних левкасних компонентів, впроваджує метал, картон, тканину та інші. Наразі левкасний живопис М. Журавля являє собою змішану техніку, у складі якої скульптурний рельєф, покритий левкасним ґрунтом, елементи живопису та колажні техніки. Окрім технік та матеріалів, автор активно експериментує із жанрами, створюючи пейзажі, сюжетні й абстрактні композиції. Твори «Вулик-човен» (2017), «Храм Самурая» (2017), «Срібний вулик» (2017), «Вершник» (2020), «Чорна корова» (2018) та інші є прикладами технічного синтезу. Автор не тільки поєднує левкас з олією, металом, воском та іншими матеріалами, а й намагається досягти єдності між архаїкою та урбаністикою, язичництвом і християнством, абстракцією та сюжетною композицією. Усі ці категорії гармонійно співіснують на поверхні від твору до твору, очолюючи першість, або розчиняються, утворюючи оригінальні та інтегровані художні твори. Маючи досвід роботи з різними техніками та матеріалами і прагнучи досягти єдності завдяки відтворенню гармонійного співіснування протилежних категорій, митець працює над творами, які виходять за межі традиційних мистецьких практик. Левкас у його роботах не тільки виконує функцію ґрунту, а й набуває нових пластичних та естетичних якостей. Він стає інструментом відтворення об'єму, рельєфу та фактурних імітацій. Левкас стає одною із провідних матеріалознавчих складових творчого процесу, яка на рівні з іншими техніками розкриває свій формотворчий потенціал. Насиченість технік і матеріалів змушує автора особливо уважно поводитися з технологічними процесами. Особливістю левкасних рецептур художника є відсутність пластифікаторів і досить насичена пропорція желатину (150 гр. на 1000 мл. води) [34]. Дерево або товста фанера виконує функцію основи, на якій відбудовується додатковий рельєф.

Леонід Бернат (1962), представник київської школи, маючи досвід роботи в галузі живопису, графіки, книжкової ілюстрації, монументально-декоративного, іконописного та скульптурного мистецтва, використовує здобуті навички для утворення унікальних творів, які базуються на ідеї синтезу. Його роботи вирізняються нестандартною формою та самобутньою технікою виконання. Рідко коли основа для твору обмежується прямокутником або квадратом. Асоціативно за

своєю формою його твори нагадують складні ікони чи ставні вікон. Часто у роботах автора можна натрапити на поєднання левкасного живопису з металом. Це можуть бути металеві пластини з кільцями чи пруті, які виступають як конструктивно-образний елемент, що продовжує та доповнює зображення. Автор синтезує як художні жанри, так і технічні прийоми. Основною з провідних тем його творчості є міфологічно-казкові мотиви. Серед прикладів можна виокремити такі твори: «Сутінки» (1994), «Хранитель старого міста» (1998), «Хранитель старого міста» (2002), «Посвята» (2000), «Мелюзина» (2001), «Казка» (2003), «Вітальний сезон» (2003), «Царське полювання» (2003), «Полювання за мушлею» (2004), «Іменини» (2005), «Викрадення в Євпорі» (2002), «Вечірня прогулянка» (2004), «Політ над містом» (2002), «Друзі» (2002), «Викрадення» (2004), «Аравійська ніч» (2004), «Східний страж» (2006), «Парад» (2008), «В дорогу» (2019–2020), «Микола Васильович пише...» (2019–2020). Також для автора є характерною галузь релігійної картини, прикладами можуть стати такі твори, як «Той, кого любить душа моя» (2005), «Яблучний спас» (1998), «Ангел охоронець» (2013), «Георгій-змієборець» (2004), «Миколай» (2003), «Іван Федорович Ной» (2004), «У саду» (2003), «Іван Федорович Ной» (2017), «Вечеря на дванадцять персон» (2004), «Яблуко» (2004), «Вхід до Єрусаліму» (2004), «Санта» (2007). Окремо можна виділити портретний живопис на левкасі: «Сіеста» (2004), «Гуша» (2004), «Зустріч» (2013), «В осінній тіні» (2003), «Портрет» (2003), «Мадонна» (2004), «Дует» (2004), «Зустріч» (2002), «Муза» (2011). Особливу увагу я б приділила твору «Об'єкт» (2005), який є прикладом поєднання живопису, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва. Автор використовує в цій роботі дзвіночки різних форм, які додають звуковий аспект до візуальної історії, що можна тлумачити як приклад аудіовізуального синтезу. Дмитро Корсунь пише про творчість Л.Берната такі рядки: «... Далеко не всі твори художника безпосередньо пов'язані з церковним мистецтвом зокрема. Але завжди в роботах Берната є особлива атмосфера, настрої, які залишились, як інверсійний слід після висотного польоту літака, від могутнього й постійного присутнього канону» [115].

Завершує цей розділ творчість київського художника Олександра Міловзорова (1938). Автор на основі живопису на левкасі та залученню предметів вжитку (таких як чіпи, метал та інші) експериментальним шляхом відшукує самобутні техніки. Як стверджує сам митець: «Люблю працювати з різноманітним брухтом, вириваючи його з полону звичного, побутового, і вводячи в новий символічний світ мистецтва, надаючи йому «нове життя», тим самим ніби допомагаючи проникнути в реальність як артефакт» [77]. У творах «Золотий дощ-1» (2006) та «Золотий дощ-2» (2006) художник виразно демонструє несподівані пластичні можливості матеріалів, що, імовірно, є наслідком декоративно-прикладного та художньо-промислового досвіду років навчання. Автор описує концепцію своїх синтезованих шукань так: «Мої «сопроматизми» — безперервна тема пошуку прихованих можливостей матеріалів — різних матеріалів, починаючи з традиційних: глини, металу, скла, дерева й закінчуючи брухтом. Найцікавішим, захоплюючим для мене є сам процес роботи, процес мінливий, нескінченний. Працюючи з матеріалами, намагаюсь максимально виявити «графіку ребра» та силуету, посилюючи виразність форми. Я люблю форму. Люблю долати інерцію матеріалу, оголюючи його пластичні можливості, приховану «мовчазну» естетичну цінність. Мені важливо при конструюванні досягти співвідношення частин та цілого, де пропорції, ритмічна структура, кольорове рішення склали б гармонію» [77].

Опосередковано в цю ж групу можна долучити творчість Олександра Дмитрієва (1943), представника одеської школи. Твір «Конфлікт» (2006) є прикладом поєднання живопису на левкасі з предметами позахудожнього змісту, таких як електродеталі, фрагменти вінтажної рами тощо. Цікавим є метод аплікаційного накладання полотна у роботі «Сім'я» (2006), який створює рельєф та підкреслює силуетність форм. У творі «Свято» (2006) автор виконує навмисне заглиблення фону, залишаючи силует фігур і раму на одній висоті, що створює ефект виходу зображення за межі основної поверхні роботи. Таким чином, ми бачимо, як автор експериментально відшукує можливі варіанти технічного синтезу на основі естетичних і технологічних можливостей матеріалу (іл. 518 - 543).



### 3.3.3 Живопис на левкасі зі смолою, текстилем, мозаїкою, керамікою

Серед прикладів є техніко-технологічні комбінації, які не набули широкого розповсюдження в поєднанні із живописом на левкасі, можна виокремити поєднання левкасу зі смолою, текстилем, мозаїкою, керамікою. Говорячи про введення в живопис на левкасі такого матеріалу, як епоксидна смола, ми не можемо не згадати творчість Олега Давиденко, представника львівської школи. Автор поєднує левкас зі смолою, папером, деревом і промисловим матеріалом. Завдяки поєднанню цих матеріалів митцю вдається відтворити глибину, багатошаровість, рельєфність і фактурність на поверхні своїх абстракцій. Комплекс знань, отриманих автором протягом навчання на факультеті кераміки, (свідомо чи підсвідомо) відображається в живописі в постійних спробах відтворити ефекти, характерні цій галузі (наприклад поливи, глазури, лаки тощо). Прикладами можуть стати такі його твори, як «Джерело» (2007), «Глибина» (2007), «Після дощу» (2007), у яких художник виразно та багатомірно (за допомогою вживання епоксидної смоли) відтворює природні рельєфи та текстури. Смола дає змогу досягти ефекту глибини, багатошаровості, певної фотографічної застигlosti, глянцевої. Окрім зацікавленості темою природних текстур, у творах автора часто можна зустріти певні підтексти, які описують сучасне суспільство, його проблеми та конфлікти. Прикладом такої текстуальності можна вважати роботу «Консерва» (2007), у якій на основі взаємодії таких матеріалів, як смола, папір, дерево та левкас, утворюється «фактура споживання». Цей твір можна сприймати і як абстракцію, і як зразок пропаганди екологічності.

Якщо говорити про поєднання левкасу з текстилем, прикладом може стати серія робіт Івана Лисанюка (представника київської школи). У творах «Словацькі мотиви I» (2006), «Словацькі мотиви II» (2006), «Українські головні убори» (2007), «Баби» (2007) автор на основі живопису на левкасі не тільки відтворює приклади української наївної картини, а й долучає фрагменти фіранки як символу «вікна», через яке видніються певні задуми. Автор за допомогою залучення елементів традиційного текстилю та відтворення елементів традиційного костюму актуалізує тему національної ідентичності. Левкас же у творах виконує не тільки другорядну

функцію ґрунту, а й завдяки своїм пластичним і формотворчим (моделюючим) властивостям стає засобом імітації текстур. Сюди ж можна віднести твір Івана Кириченко «Відпочинок» (1999) який є прикладом поєднання живопису на левкасі з апропріаційним типом залученням фрагменту гобелену. Творчий підхід художника в цих роботах продемонстрував його вміння виражати свої ідеї за допомогою використання різних матеріалів і технік. Експерименти в контексті технічного синтезу забезпечують неповторність та оригінальність образів і тлумачень. Якщо говорити про синтез живопису на левкасі з мозаїкою, то можна ще раз згадати творчість Дмитра Кришовського з його твором «Райдужні перспективи» (2020), твір Ігора Бадяка «ДНІ-СТЕР» (2020), твір Марії Рахімової «Bluest» (2017), твір Сергія Лук'янова «Шара pleas. Like share please» (2023). Усі вони замінюють цементний або вапняний розчин на левкас у якості основи для викладання тессер. Автори вдаються до використання як керамічних, так і скляних тессер із класичними квадратними або нестандартними за формою та обробкою формами. Рідкісним явищем є поєднання живопису на левкасі та кераміки, прикладами можуть стати твори Сергія Радченко «Holy Face. Black», Катерини Дмитерко «Богородиця» та «Христос» (2023) у співпраці з керамісткою Софією Шарабурою. Цікавим є те, що не тільки синтез ікономалярства з керамікою може об'єднувати митців із цих двох галузей, а і процес створення відбувається нарізно. Окремо створюється темперний лик і керамічна база, яка охоплює фон та облачення. Така дистанційність процесів і різниця в насиченості та текстурі матеріалів ускладнює гармонізацію елементів. Темперно-левкасна частина твору вставляється до керамічної, як фото в медальйон. По новому керамічні глазурі репрезентують текстурні, але водночас монолітні (нескладчасті) елементи вбрання святих. По новому сприймається ступінчастість фонових керамічних нашарувань. Перед нами постають два аспекти мистецтва — релігійна символіка й художнє вираження за допомогою матеріалу, що відкриває нові перспективи для сучасного релігійного мистецтва.

Одиничними творами, які вибиваються зі звичного для автора напряму, але є прикладами техніко-технологічного синтезу на основі живопису на левкасі, представлені в проєкті «Біснале левкасу» (м.Київ) такі роботи: твір Нікити Багрія

«Сон жовтого носорога» (2023), твір Олександра Антонюка «Вихід» (2016), твір Олександра Сиса «Дніпро» (2020), триптих Ігоря Бадяка «Червона хмара» (2018), твір Нікіти Багрія «Суєта» (2018), твір Євгенія Валюка «Ти не маєш рації» (2018), твір Тараса Гавриша «Без назви» (2018), твір Тетяни Губіної «Місто» (2018), твір Яни Гудзан «Наодинці з вершиною» (2018), триптих Тетяни Думан «Форми, Змісту, Сенсу» (2018), твір Маргарити Журунової «Стежка» (2018), твір Анастасії Подерев'янської «Anonymous X» (2011), твір Олександра Павленка «Вершники» (2015), двосторонній твір Валерія Шкарупи «Надвечірня розмова про головне (яйце чи курка)» (2018), твір Тали Вовк «Лінії трави» (2020), твір Таши Торби «Кров із молоком» (2023), твір Анастасії Подерев'янської «Сон» (2022), твір Володимира Олещука «Сакральна композиція» (2020), триптих Віктора Медведєва «Різдво» (2022), твір Валентини Левіної «Старожитності буття» (2023), твір Катерини Вільховецької «Півонії» (2019), твір Софії Дорошенко «Замилування» (2014). На основі дослідження цих творів можна виокремити такі тенденції: 1) регламенти проекту «Бієнале левкасу» заохочують митців до техніко-технологічних та формотворчих експериментів, що стає поштовхом як для винайдення аутентичних шляхів самовираження, так і для впевненого впровадження левкасу в арену сучасного мистецтва; 2) техніко-технологічні експерименти стосуються і самої левкасної суміші, яка насичується різноманітними органічними та синтетичними домішками задля винайдення додаткових властивостей матеріалу; 3) експериментаторські поєднання матеріалів можуть стати причиною різних типів руйнування та пошкодження, тому дослідження техніко-технологічних особливостей процесу їхнього створення є актуальним питанням (іл 544 - 554).

На основі викладеного матеріалу можна говорити про те, що левкас завдяки своїй гнучкості та варіативності може існувати в симбіозі з іншими техніками та видами мистецтва. Це дає змогу створювати нові форми синтезу й розширювати розуміння самого поняття «синтез мистецтв». Широкі пластичні можливості левкасу забезпечують відкритість до художніх пошуків і підходів для поєднання з іншими видами мистецтва, тому наступним важливим питанням є аналіз можливих варіантів

взаємопроникнення елементів синтезу. В естетиці сформовані такі способи синтезування мистецтв: супідрядність, склеювання, симбіоз, злиття, ретрансляційне сполучення, розмивання [22]. Роздивимось детальніше, яким чином зазначені типи синтезування відобразились на сучасному українському живописі на левкасі:

1) **Супідрядність.** Цей тип синтезу в мистецтві може відбуватися на різних рівнях і має суттєві наслідки для взаємодії між різними видами мистецтва. За такого співвідношення один вид мистецтва стає домінантним, а інший — співпрацює з ним і доповнює його. Прикладом може стати розділ присвячений синтезу літератури із живописом на левкасі, де живопис, як ілюстрація, є доповненням джерела та повністю підкорюється сюжету та можливим інтерпретаціям.

2) **Склеювання.** Цей тип синтезу має на меті гармонійне поєднання художніх елементів, технік, концепцій чи ідей. Такий підхід вимагає креативності та вміння працювати з різними матеріалами та техніками, а також здатності бачити потенціал різних видів мистецтва. Подібний тип синтезу є провідним для творів розділу техніко-технологічного синтезу.

3) **Симбіоз.** Як тип синтезу, симбіоз виступає як рівноправна взаємодія між різними видами мистецтва, при якій кожний з них здобуває користь від іншого. Це означає, що в такому симбіозі жоден вид мистецтва не переважає і не підпорядковується іншому, але вони взаємодіють і співпрацюють, взаємозбагачуючи один одного. Сюди можна віднести творчість Д. Кришовського, О. Денисенка.

4) **Злиття.** Це такий тип синтезу, при якому один вид мистецтва вбирає в себе елементи чи властивості іншого. Це може бути скульптура О. Малих, яка підпорядкувала живопис основним пластичним вимогам пластики, утворюючи нерозривний (невідокремлений) тип сприйняття, чи графічно-живописні твори Дмитра Маркелова «Шукачі пригод» (2006) та «Розмова про подорож» (2005), де колір гармонійно влітається в графічну лінійну мову.

5) **Ретрансляційне сполучення,** коли один вид мистецтва використовується як засіб передачі або імітації іншого виду мистецтва. Як приклад можна навести левкасні інсталяції Тетяни Бахтової. У її творах побут переплітається з театральними декораціями, а реальність перетворюється на уявлення. Візуально твори імітують

певне оточення (сценічний задум), де левкас стає інструментом відтворення певної реальності.

б) **Розмивання.** Ідеться про явище, при якому елементи одного жанру або виду мистецтва починають проникати в інші. Таке «розмивання» кордонів може відбуватися з метою експерименту, пошуку нових виразних можливостей або об'єднання різних видів мистецтв із метою створення комплексних (мультидисциплінарних) творів. Традиційні межі, норми чи стереотипи сприйняття можуть бути порушені, проте саме ці порушення можуть сприяти інноваціям та втіленню нових ідей у мистецтво. На прикладі творів Ігоря Прокоф'єва «Роксолана» (2003) та «Триєдинство» (2005) можна побачити, як на основі концепції ікони-складня автор поєднує живопис на левкасі з фотографією. Це дає змогу відчувати, як кожний із компонентів синтезу здобуває нові риси та значення ( іл. 555 - 558).

### **3.4 Апропріаційне запозичення в контексті сучасного українського живопису на левкасі**

Впровадження художниками прийомів цитування, присвоєння, наслідування та запозичень у галузі живопису не є нововведенням, але останнім часом ця художня стратегія виявляється в нових вимірах, а саме в сучасному українському живописі на левкасі. По-перше, вона розкривається в нових ракурсах, допомагаючи художникам переосмислювати традиції, які вкорінені в історії живопису, що спонукає до утворення інноваційних підходів і технік. По-друге, ця стратегія стає передумовою синтезування різних елементів і принципів формотворення. Мистецьке поєднання та взаємодія різних стилів, технік, художніх концепцій може вивести живопис на левкасі на новий рівень виразності та глибини. Синтез стає не лише засобом відтворення минулих традицій, але і способом їхнього трансформування та впровадження в художній контекст.

Водночас левкасна техніка виявляє себе як універсальний інструмент для відтворення різноманітних художніх присвоєнь. Митці можуть експериментувати,

використовуючи техніку ренесансного живопису для створення сучасних образів та мотивів або відновлюючи рельєф із застосуванням левкасу та посилаючись на мистецтво Стародавнього Єгипту чи палеоліту. Левкас може також слугувати зв'язувальним елементом для синтезу різних матеріалів чи стилів, що раніше існували відокремлено.

Процес застосування елементів із різних культур завжди має певні кореляції з поняттями автентичності, авторства, оригінальності, синтезу й іншими формами рекомбінування. Отже, процес художньої апропріації може одночасно розглядатися з позиції культурології, соціології, археології, права та інших. Наукові дослідження, присвячені питанням культурної апропріації, мають глобальний характер і детально розкривають проблематику її конкретних аспектів і в цілому. Наприклад, у статті американського арткритика Крейга Оуенса «Репрезентація, апропріація, влада» (1982) порушуються питання правової основи апропріаційних запозичень у рамках чинних законодавчих положень про культурні цінності [161]. Дослідження професора Джеймса Янга «Культурна апропріація та мистецтво» [173] (2008) вирізняється тим, що це філософське вивчення моральних та естетичних проблем процесу апропріацій. Автор пропонує виділяти кілька типів апропріації: апропріація ідеї, апропріація об'єкта (конкретних матеріальних цінностей) й апропріація голосу (коли відбувається репрезентація стороннім життя, почуттів і досвіду людини із чужої культури). Провідною ідеєю є виправдання залучення принципів апропріації як способу самовираження та ідентифікації (але тільки за умов наявності демонстрації поваги оригіналу). У книзі Дебори Рут «Культура канібалів: мистецтво, апропріація та комерціалізація відмінностей», важливим є теоретичне відокремлення понять запозичення й обміну від апропріації, оскільки останнє обов'язково супроводжується комерціалізацією культурних і духовних цінностей [167]. У статті Річарда А. Роджерса «Від культурного обміну до транскультурації: огляд та перегляд поняття «культурна апропріація»» автор розмежовує культурну апропріацію на чотири складові: обмін, домінування, експлуатація та транскультурація, та намагається простежити характер запозичень і співвідношення влади та впливу, яку мають культури [166]. Ці джерела демонструють важливість і значимість досліджень

процесів апропріаціонізму в культурологічно-правовій площині. Що стосується прикладів дослідження саме художніх апропріацій, можна звернути увагу на такі праці, як «Апропріація» Девіда Еванса, де автор досліджує різноманітні стратегії та форми апропріаційного мистецтва, такі як редімейд, рефотографія, рекомбінація, симуляція, пародія і інші. Виділяючи, що переосмислення цих процесів є формою критики сучасності, він висуває ідею альтернативного розуміння майбутнього [148]. Ніколя Буріо у своїй праці «Постпродакшн. Культура як сценарій: як мистецтво перепрограмує світ» вказує на суттєві механізми функціонування та можливих взаємовпливів апропріативно залучених елементів на мистецтво, а саме: 1) художній апропріаціонізм сприяє поступовому знищенню традиційного розрізнення між такими поняттями, як виробництво та споживання, створення та копіювання, новизна й оригінальність; 2) принцип запозичення залучає мистецтво в активну взаємодію з пасивною культурою, вимагаючи функціонування повсякденних форм і предметів у новому контексті; 3) митці, застосовуючи принцип художньої апропріації, здатні відновлювати функції та процеси, які знаходяться на етапі занепаду [144]. Далі в статті Майке Адена «Давайте танцювати, як ми звикли...» автор висвітлює основні можливі інтерпретації феномену художнього апропріаціонізму, серед яких: 1) акт художнього присвоєння не підриває сутність таких понять, як новизна, оригінальність, винахідливість, творчість, вираження, автономність і власність, а навпаки — бере їх за основу; 2) пропонуючи новий зразок тому, що раніше було визнано стандартним, мистецтво апропріації зумовлює переосмислення усталених значень; 3) художники-апропріаціоністи активно експериментують, оперуючи між-, транс- та мультидисциплінарними підходами, розширюючи у такий спосіб сферу мистецтва і визволяючи його від обмежень телеології, що в результаті дає можливість використовувати корисні та важливі аспекти творчої індустрії [140]. У своїй праці «Кради як митець» Остін Клеон висуває ідею про те, що можна поповнити свою творчість за допомогою використання творчих апропріацій. Він відкидає ідею про те, що оригінальність є єдиним шляхом до успіху, й закликає використовувати різноманітні методи запозичення інших авторів задля винайдення власної художньої мови [153]. Ідея

утворення індивідуалістичного підходу в мистецтві на основі синтезу вже наявного досвіду також є наскрізною темою праці Роберта Шора «Благай, кради й позичай. Митці проти оригінальності». Автор пропонує сім варіантів опрацювання запозичених елементів чи об'єктів, а саме: видалення, ремікс, спотворення, глобалізація, переробка, реанімація та усиновлення, кожний з яких має на меті ідею унікальності [133].

У результаті аналізу джерел за темою дослідження твори розподілено за змістовним ступенем провадження інтегрованих елементів чи об'єктів [23], а саме:

- 1) Пряме присвоєння;
- 2) Сатира або пародія;
- 3) Семплювання чи колаж;
- 4) Реконструкціалізація.

1) **Прямий тип запозичення** визначається використанням образу, який уже існує в певному творі чи артоб'єкті, у ролі ключового елементу, що доповнює новий твір як композиційно, так і концептуально. Одним із прикладів цього виду апропріації може бути твір, де художник використовує вже відомий образ, щоб розширити або змінити його сенс. У результаті може створитися нова композиція або контекст, де наявний образ стає частиною нового концептуального вирішення. Основними представниками цього типу є Анатолій Федірко, Орест Криворучко та Костянтин Могилевський.

Анатолій Федірко (1958), представник київської школи. Мистецький артпроект «Арт фабрика ім. проф. Малевича» від А. Федірка є цікавим явищем у контексті сучасного українського апропріаціонізму, оскільки митець недвозначно вдається до досягнень європейської візуальної культури ХХ-ХХІ століть. Художні концепції постмодернізму та постсупрематизму стають основою інспірацій художника. Мистецький проект налічує 40 творів, створених протягом 2015–2020 рр. в техніці класичного живопису на левкасі. У контексті прямого запозичення цікавим для розгляду є твір «Українська Супрематична Таємна Вечеря» (2020), у якому простежується принаймні дві асоціативні відсилки до творчості Казимира Малевича, а саме до його творів «Чорний квадрат» (пр.1915), «Спортсмени» (1931) та



«Супрематичний Т.Г. Шевченко», який містить у собі як відсилку до відомого портрету Шевченка, створеного І. Крамським (1871), так і знову ж таки твору Казимира Малевича «Червоний хрест на чорному колі» (1915). Окрім цілісного переносу твору в нову композицію, ми бачимо й інші запозичення, а саме стильові, колористичні, формотворчі. Перенесений у нові реалії твір не завжди залишається з початковим змістом, але саме він провокує перші несвідомі чи навмисні стратегії сприйняття. Напередодні своєї виставки «Супрематична Україна» автор говорить такі слова: «Я, Анатоль Федірко, не пишу вербальних сумнівних концепцій арт-проектів, я просто відчуваю себе онуком К.Малевича, який мені, студенту Київського державного художнього інституту, міг би читати лекції в Києві, 1928 року» [129]. Таким чином автор відкрито розповідає про своєрідний омажний тип вшанування та запозичення. Таким чином, митець має на меті встановлення діалогу між минулим і сучасним мистецтвом, та збереження й актуалізації традиції, закладеної видатним майстром супрематизму (іл. 559 - 560). Творчість Ореста Криворучко (1942–2021) тяжіє до колажного реалізму. Його левкасні твори «Плинність часу» (2005), «Володимир Гамаль» (2006), «Картина-обманка» (2005) є прикладами детального й аутентичного відтворення наявних об'єктів, художніх чи культурних цінностей, які відтворюють певну епоху та тему. Автор залучає до своїх творів такі атрибути, як квитки, монети, скульптури, гральні карти, фотореференси, марки тощо. Кожний із цих предметів існує поза творчістю автора та залучений до твору без характерних трансформацій, що може трактуватися також як пряме запозичення ( іл. 561 - 562). К. Могилевський (1953–2020), представник харківської школи, у своїх творах «Троянда» (2006), «Вино Вітомира» (2002), триптихів «Натюрморт з іконою» (2002) та «Романтичний натюрморт» (2006) порушує важливе питання: чи можна вважати реалістично-академічне відтворення предметів (в контексті жанру натюрморту), які становлять художньо-культурну цінність чи є об'єктами інтелектуальної власності, художнім запозиченням. У творах, які виконані темперою на левкасі, ми бачимо зразки іконописних творів, фотографії, карти й інші предмети побуту. У зв'язку зі стилістикою автора достовірність відтворення

наближена до реальної, що стає основою для того, щоб віднести ці твори до прикладів прямого запозичення (іл. 563).

2) **Сатира або пародія.** Запозичення цього типу відображає використання вже наявних брендів-зразків із метою їхнього введення у новий (не характерний для них) контекст. Розквіт принципу іронії та сатири в живописі можна віднести до XVIII–XIX століть в епоху романтизму та реалізму. Живописці цього періоду, Франц Хальс, Гойа, Едуард Мане та Гюстав Кубре, активно використовували сатиру у своїх творах. Цей прийом може виявлятися за допомогою використання комічних деталей, спотворення або візуалізації в непритаманних обставинах, або метафоричних зображень, які мають підтекстове значення. Сучасні художники також часто використовують цей принцип у своїх творах задля критичного висвітлення суспільних проблем і недоліків. Серед представників галузі живопису на левкасі яскравим прикладом є проєкт Дмитра Кришовського «жлоб-арт». Предмети, об'єкти чи образи, які художник залучає до своїх творів, втрачають свою утилітарну функцію і постають у новому, іронічному, часом критичному ракурсі. Твори «LV», «Когівка», «Ні, дякую. Пакет не треба. У мене свій» та «Синя свиня мого двору» – це своєрідний жарт, в основі якого лежать глибока соціальна критика. Для переміщення та трансформації предметів масової культури в інший контекст використовуються такі прийоми, як зміна масштабу, заміна техніки виконання та матеріалу, привнесення додаткових елементів. Провідною ідеєю є співставлення закріплених у підсвідомості людей образів класу «люкс» з аналоговими творами, виконаними на основі залишків класу «економ». Даний тип апропріації спонукає до критичного мислення та саморефлексії. Це явище є унікальним для сучасного українського живопису, але почався із постмодерністського руху на Заході (1980–90-х). Цей період характеризувався анексією мистецької форми, яка досі ігнорувалася або недооцінювалася. Прикладом може стати творчість Марселя Дюшана, Барбари Крюгер, Річарда Гамільтона й Енді Уорхола, які також, реконтекстуалізуючи образи чи предмети масової культури або вжитку, надавали їм нового статусу та змісту (іл. 564 - 567).

3) **Семплювання чи колаж.** Цей тип запозичення полягає у використанні частин оригінальних творів чи артоб'єктів із метою створення нового візуального та контекстуального ефекту. Принцип колажу допомагає художнику комбінувати різні матеріали, форми та кольори в рамках одного твору, створюючи враження багат шаровості та глибини. До того ж таке запозичення може стати підґрунтям для утворення нових асоціативних значень і семантики. Експериментальні й інноваційні засади цього принципу засновані на відході від традиційних форм репрезентації та сприйняття, що стимулює творчий потенціал митця та дає змогу відкрити нові можливості та здатності мистецтва. Серед творів сучасного українського живопису на левкасі можна виокремити роботи С. Юркова «Освячені джерела» (2006) та «Втрачена спадщина» (2007), у яких автор використовує фрагменти емальованих розписів. Твори нагадують незавершену мозаїку, фрагменти якої навіть частково на основі колориту, стилістики та символіки залучених уламків асоціативно стають відсилкою до першоджерела, або твір І.Кириченко «Відпочинок» (1999), у якому митець комбінує живопис на левкасі з гобеленовою вставкою невідомого автора. Цей фрагмент утворює контрастне заглиблення та затемнення на фоні, силуетно акцентуючи увагу на центральній фігурі. Саме радикальна технічна та стилістична різноманітність залучених фрагментів допомагає досягти ефекту різноплановості та розширити варіативність інтерпретацій. Творчість О. Ковалю наповнена архетипами України, Раджасану, Японії та Європи. На основі стилістичного, символічного та прямого залучення елементів інших культур були створені такі його серії, як «Ляльки», «Тисяча й одна ніч», «Retro Frame Portrait», «Мала українська серія», у яких автор відображає глибинну сутність тієї чи іншої культури. Використовуючи у творах фотографічні референси, репліки дукатів, колтів, дукачів, традиційного намиста, відтворюючи орнаментику старих килимів, рушників, вишиванок на основі техніки гарячої емалі, автор за допомогою колажного накладання свідомо змішує різні часові та регіональні традиції, оскільки, як він сам стверджує, його цікавлять «етнографізм та викликана ним естетична емоція» [116] (іл. 512, 513, 552, 504 - 505).

4) **Реконструкціалізація.** Цей тип запозичень заснований на використанні вже наявних формотворчих елементів, таких як стилістика, колористика, символіка тощо.

До цієї групи запозичень можна віднести твір Д. Касаткіна «Чичелія Гонзаго» (2005) у співставленні з роботою Антоніо Пізано «Портрет принцеси з дому Есте (Маргарита Гонзаго)», що є прикладом художнього запозичення наявної портретної характеристики та техніко-технологічних особливостей. Автор намагався відтворити стилістику та сюжети минулих часів. Тема рецепції минулого знову змушує митця вдатися до творчих надбань минулого, а левкас у цьому конкретному випадку стає найбільш доречною технікою, яка є характерною для живопису тих часів. Техніко-технологічні наслідування та запозичення нарівні зі стилістичними відіграють важливу роль і мають вагомі візуально-репрезентативні особливості. Можна порівняти твір О. Стовбура «Вертикальна структура» (2000 р.) з художньою мовою П. Модріана й основних формотворчих засад неопластицизму загалом. Асиметричний баланс фігур, простота ліній, вертикалі та горизонталі, обмежена кольорова свобода, динаміка в статиці — це ті елементи, які поєднують художню мову цих авторів. Твір Валерія Шкарупи «Присвята Ротко» (2008) у самій назві демонструє жест поваги митцю й асоціативно відсилає нас до твору М. Ротко «Зелений і темно-бордовий» (1953). Ідеться не про копіювання чи технологічне наслідування, а про те, що спроба відтворення певного колористично-емоційного поля може слугувати причиною віднесення цієї роботи до створених на основі наслідування (іл. 568 - 570).

Символічно-знаковий тип художньої апроприації використовується як засіб вираження певного історичного, культурного або соціального контексту. Цей вид запозичення базується на використанні розширеної бази даних, що впливає на формулювання і вираз конкретного художнього «повідомлення». Символічно-знаковий синтез вражає своєю гнучкістю та варіативністю, тобто він може виражати різні види контексту залежно від потреб аудиторії та автора. Інакше кажучи, створення синтезованого підтексту залежить від певної залученої мистецької практики. Митці часто вдаються до символічно-знакової системи різних культур і традицій у своїх творах із декількох причин: 1) символічно-знакова система є виразним та універсальним засобом, який допомагає художникам реконструювати конкретне культурно-етнічне тло та розширити змістовні межі твору; 2) будь-яка

символічно-знакова система має за основу широкий асоціативний ряд, який неодмінно збагачує та поглиблює тему або ідею автора; 3) також можна розглядати залучення символічно-знакової системи в мистецтві як своєрідну художню апропріацію, що сприяє художньо-культурному обміну та взаємозбагаченню мистецьких практик.

Творчість Віри Конської (1963), представниці одеської школи, є прикладом поєднання живопису на левкасі із символікою й орнаментикою народної вишивки, солярної, рослинної та геометризованої знакової системи й інших фольклорних мотивів. Її роботи є унікальним поєднанням різних народних елементів і традицій. У творах «Солярні знаки. Волочився Ярило...» (2005), «Солярні знаки. Сам Бог ходить...» (2005), «Солярні знаки. Ярило, вставай рано» (2005) та «Солярні знаки. Собітка» (2005) переважають образи птаха, дерева життя та сонця, які мають широкий спектр тлумачень та є часто вживаними в галузі вишивки та писанкарства. Образи подані декоративно, візуально нагадуючи традицію килимарства, де часто орнаментика вибудовується відповідно до певної раціональної схеми (симетрії чи закону віддзеркалення). За колоритом, за знаковою системою твори також мають багато спільного з трипільською керамікою, поверхню якої вкривали заглибленим орнаментом або канелюрами у вигляді стрічок із кількох паралельних ліній, що утворювали спіральні форми орнаменту. Левкас, як і глина, розрахований не тільки на подальше фарбове нашарування, а й на відтворення рельєфу, що уможливило реконструкцію різноманітних етнографічних мотивів. Представниця київської школи, Наталія Герасименко (1957), теж демонструє активне залучення символічно-знакових художніх елементів. По-перше, авторка у своїх творах побічно (чи несвідомо) нагадує про той факт, що левкас своїм корінням виходить не з іконопису, а з часів Стародавнього Єгипту залучаючи до своїх сюжетів фрагменти, які є візуальною відсилкою до зооморфного міфологізму тих часів, що відобразилось у творах «День» (2006) та «Ніч» (2006). По-друге, у творах «Згадки про Золотий Вік» (2005), «Прогулянка янголів» (2005) авторка звертається до тем і зразків часів відродження. По-третє, мисткиня залучає до творів рослинні рельєфи античності. У результаті відбувається як жанрове, так і символічно-технічне поєднання, яке

візуально підсилюється цікавим форматом репрезентації. Фарбовий шар покриває не всю площину основи, а радше реконструює приклад часткової руйнації старих зразків, тому левкас у даному випадку стає елементом, який несе в собі певну автентичність та традицію. Сюди ж можна віднести символічний примітивізм Олександра Куркчі (1972), представника Івано-франківської школи. Його твори «Вершники давніх часів» (2006), «Тропічні символи» (2006), «Folk I» (2006) та «Дослідження циклічності ритуалів» (2006) є прикладами символічного синтезу. Автор використовує архаїчні мотиви, різноманітну символіку, фольклорний примітивізм і графічні елементи часів первісності. Його твори композиційно нагадують принцип «святкової ікони», яка циклічно дає уявлення про певну подію, явище чи постать. Левкас виконує функцію ґрунту та фонові підкладки, не набуваючи нових (нехарактерних для нього) характеристик.

Сучасний релігійний живопис львівського художника Данила Мовчана є ще одним прикладом впровадження сторонніх (невластивих) для жанру символічно-знакових елементів. У творах «Грифон» (2006) та «Сирин» (2005) автор за допомогою іконописної техніки вдається до тем, які є нехарактерними для неї, а саме: 1) на першій роботі зображує грифона, мотив якого був частим декоративним елементом у скульптурі й образотворчому мистецтві античної Греції та Риму; 2) на другій зображує сирин, образ якої відсилає нас до середньовічної книжкової міфології або образів Давньої Греції. Таким чином художник використовує іконопис як засіб не лише релігійного вираження, але і введення в іконографію нових елементів і тем. Д. Мовчан використовує іконопис як засіб для переосмислення та трансформації традиційних образів, розширюючи границі іконографії та надаючи їй нові, виразні контексти.

Таким чином, значення такого творчого художнього наслідування полягає в тому, що художники використовують наявні форми й елементи у рамках власних тлумачень, що утворює простір для візуальних і концептуальних порівнянь і співставлень (іл. 571 - 580).

### **3.5 Феномен антипортрету в українському релігійному живописі на левкасі**

«Обличчя» відіграє важливу роль у мистецтві, оскільки воно є основою для вираження емоцій і комунікації з глядачем. На основі фізіогномічних властивостей обличчя здатне передавати різноманітні почуття, бути ключовим елементом характеру персонажів, розкриваючи їхні бачення, настрої та ідеї. Відповідно «обличчя» розуміється не тільки як фізична частина тіла, але і як символічний образ, яким можуть користуватися художники для створення своєї художньої концепції.

Принцип антипортрету в живописі має на меті відмову від стандартного зображення особи й заміну його на більш незвичні, абстрактні або символічні інтерпретації. Ідея полягає в тому, щоб передати внутрішній світ моделі, її емоції, стани або задуми, використовуючи не тільки реалістичний зовнішній вигляд, а й вираження кольору, форми, композиції та інших художніх засобів. Таким чином антипортрет простежує ідею глибинної і самотньої інтерпретації особи, а не просто фіксування зовнішньої відповідності. У результаті цього принципу виникають твори живопису, які відображають інтимні емоції, внутрішні конфлікти або загальні філософські чи соціальні ідеї. Термін «антипортрет» був запропонований французьким художником Жаном Дюло в 1900 році, коли він використав його для опису різновиду портрету, який не мав подібності до реального обличчя моделі. Незважаючи на це, основні принципи антипортрету можна простежити й на більш ранніх етапах розвитку жанру портрету. Прикладом може стати підпорядкована геометричним принципам архітектури портретна скульптура Стародавнього Єгипту, у якій відтворюваний образ підкорявся узагальненій схемі моделювання аж до часів амарнського мистецтва, або часи Стародавньої Греції, де портретне зображення ідеалізувалося та підпорядковувалося певним «канонам краси». Еллінські республіки, наприклад, з метою уникнення ефекту громадянського марнославства та рівності забороняли приватним особам і громадським діячам замовляти власні реалістичні портрети. Особисте начало у їхньому розумінні розчинялося в релігійній соборності. Портрет Середньовіччя своєю чергою відносно зразків Стародавнього Риму зазнав технічного регресу, що виражалось у відсутності інтересу до натуралістичності. Узагальнені, стандартизовані риси мали на меті відображення радше певного статусу чи суспільної ролі, аніж особистісної

подібності. Найменша зацікавленість у принципах антипортрету датується часами Відродження, коли гуманістичний реалізм набуває свого піку. Але вже у XVIII столітті всі досягнення портретного жанру відходять на другий план через тенденцію до художніх лестоців, сентиментальності, ляльковості, театральності й умовної репрезентативності. З появою фотографії в XIX столітті, яка взяла на себе основну функцію реалістичної фіксації та документалізації, митці імпресіонізму та модерну мали змогу відійти від реалістичної традиції в бік відмови від правдоподібності. Художники лаконічно чи поверхнево, відтворюючи фізіономічні деталі, акцентують увагу на таких категоріях, як духовність, моральність, мінливість та інші. І саме в часи модернізму криза розуміння особистості підносять принципи антипортрету на новий рівень, відкрито та розповсюджено уникаючи реального вигляду зображуваного об'єкту, зводячи зображення до умовної схеми.

У світовому мистецтві XX століття існує багато зразків використання принципу антипортрету. Прикладом може стати творчість іспанського художника Франциско Гойя (1746–1828), який у своїх творах виражав внутрішній стан або наголошував на ідеї втрати індивідуальності під впливом зовнішніх факторів. Для творчості бельгійського художника-сюрреаліста Рене Магрітт (1898–1967) також є характерним перетворення обличчя на незвичайні форми та аморфні структури. Він використовував ефект дезорієнтації, натякаючи на складність розуміння нашого «Я». Британський художник-експресіоніст Френсіс Бекон (1909–1992) відомий своїми викривленими, експресивними портретами, в яких акцентував увагу на внутрішньому, а не на зовнішньому. Американська мисткиня Луїса Буржуа (1911–2010) також у своїх творах використовувала карикатурні та гротескні образи, аби показати негативні аспекти людської особистості. Марлен Дюма (1953), сучасна голландська художниця, відома своїми сміливими й емоційними антипортретами, у яких мисткиня досліджує соціальні, расові, політичні та інші аспекти.

В українське мистецтво феномен антипортрету проник на рубежі 1920–1930-х років. Він відбивав дух тогочасної революції й виражав бажання художників вийти за межі традиційних форм відтворення образу людини. Прикладом є творчість Олександра Архипенко (1887–1964), який використовував абстрактні форми та



просторові конструкції, щоби передати глибокий психологізм суб'єкта. Він відмовився від деталізації зовнішності, сфокусувавшись на вираженні станів. Прикладами можуть стати твори «П'єро» (1913), «Синя танцівниця» (1913), «Жінка з віялом» (1914), «У кафе / Жінка із чашкою» (1915) та інші. Супрематичні та кубістичні твори Казимира Мелевича (1879–1935) теж є прикладом відмови від традиційного зображення людського обличчя й індивідуальних рис зображуваного. К. Малевич пропонує абстрактні форми та геометричні фігури, спрощуючи образ до найбазовіших елементів і зосередивши свою увагу на універсальних символах і формах. Прикладами можуть стати твори «Торс у жовтій сорочці» (1928–1932), «Людина, що біжить» (1932–1933), «Жінка з відрами» (1912) та інші. Давид Бурлюк (1882–1967) також намагався викреслити типову природу портретного зображення і натомість відобразити найбільш індивідуальні й неповторні риси зображуваного суб'єкта. Він експериментував із формами, кольорами та композицією, створюючи абстрактні та деконструктивістські портрети, розбиваючи стереотипи й конвенції. Прикладами можуть стати такі його твори, як: «Орач» (1910), «Футуристична жінка» (1911), «Муляр» (1910), «Сибірський флот» (1911) та інші. Олександр Богомазов (1880–1930) своєю чергою використовує незвичайні ракурси та перспективи, створюючи портрети на основі геометричних фігур, кубістичних форм чи абстрактних контурів. Для його творів характерна експресивність і динамізм, що передають енергію, рух і емоції персонажа, не звертаючи увагу на реалістичну схожість. Прикладами можуть стати його роботи «Портрет Ванди Монастирської» (1914), «Автопортрет» (1915) і «Портрет доньки» (1928). Також прикладами можуть стати твори представників вищої мистецької школи Харкова, дослідження якої провела Л. Соколюк [95]. Це, наприклад, ескіз Б. Косарева «Маска» або його ескіз костюмів «Чорти-гості», у яких автор використовує театральний прийом «маски» для відтворення певного образу, стану, емоції, або твір А. Петрицького «Портрет М. Семенка» (1929), у якому одна з фігур подана зі спини, що у жодному разі не позбавляє її індивідуалістичних характеристик. Поза, жести й навіть емоційне віддзеркалення персонажа в середовищі стає фізіогномічною складовою замість безпосередньої репрезентації обличчя.

Ті самі принципи, засоби й засади формотворення впроваджуються в український живопис на левкасі ХХІ століття. Прикладами позасакрального нововведення можуть стати твір Володимира Гуліча (1958) «Золото Малевича» (2019), який можна тлумачити як омаж художнім принципам К. Малевича, твір Галини Андрусенко (1992) «Чаювання» (2020), твір Єгора Анцигіна (1989) «Кращий співробітник» (2018), твір Володимира Луцика (1968) «Небо» (2020) та «Вечеря» (2018), поліптих Бориса Фірцака «Список №» (2008). У цих роботах принципи антипортрету реалізовані завдяки ухиленню від безпосереднього фізіогнамичного утворення, підтримуючи подібну художню стратегію концептуально.

Зазначені вище приклади прояву антипортрету можуть ґрунтуватися на філософсько-естетичних теоріях, які досліджують питання антиобразу позасакральної галузі, що в подальшому можуть лягти в основу вивчення сучасної релігійної картини деперсоналізованого типу. Наприклад, ідея Х. Бельтинга, який пише про те, що обличчя завжди перетворюється на маску, залишаючи після себе відбиток зовнішності, але не життя, що є частковою компенсацією втрати [141]. Важливою також є деконструктивістська теорія Р. Вайгеля, який говорить про те, що «обличчя, взагалі кажучи, ніколи не показує себе цілком. Ми бачимо певні вирази особи, які нам у даний момент доступні» [171]. Цю ідею підтримали та розвинули Мона Кьорте та Джудіт Елізабет Вайс які стверджували, що «Знеособлення, не обов'язково означає знищення людського — часом саме здатність відвернутися відновлює його». Також вони порушували питання про імпліцитно наявне «знання обличчя», межі впізнаваного, естетику фронтального, взаємозв'язок між портретом та особистістю й обличчя як артефакт [154]. За словами мистецтвознавця Джеймса Елкінса: «Обличчя – ніби білий аркуш паперу, що молить змінити його,....це щось незавершене: робота, яка постійно потребує того, щоб її побачили, торкнулися чи написали». Ідеться про хиткі, нестабільні художні конструкції, які в процесі інтеграції в рецептивно-естетичні процеси спонукають глядачів заповнювати порожнечі й надавати їм зміст [147]. Мішель Фуко своєю чергою досліджує образи та символи, пов'язані з обличчям, і розкриває їхню роль у формуванні суб'єкта та встановленні соціальних відносин. Автор вважає, що обличчя має «іншу сторону»,

яка пов'язана з маскуванню, прихованням і вдаванням. Він розглядає різні техніки, такі як грим, маски, жести та поведінка, які допомагають індивідам приховувати свою справжню сутність або вдавати інших (Foucault, 1975).

Антипортрет, як форма створення образу, зазвичай має на меті спростування канонів традиційного портрету, але в останні десятиліття спостерігається виразне зростання вживаності феномену антипортрету у сфері сучасного релігійного живопису, що призводить і до спростування традиційних канонів зображення у галузі іконопису. Іконописна традиція — це явище, яке поєднує в собі культурні, духовні та художні аспекти, що пройшли крізь історію та зберегли інтерес до себе й донині. Релігійне мистецтво впродовж багатьох століть було захищене або певним чином сковане безліччю регламентованих норм, які за визначенням були «стрижнем, що дозволяє поряд із постійними змінами свідчити про істину». Але не можна не помітити і той факт, що подібна візуальна аскетичність ніколи не відмовлялася від нових виразних елементів (за винятком тимчасової незатребуваності). Одним із таких елементів стає «лик», який починає модифікуватися в бік деперсоналізації. Залучення в релігійний живопис принципів антипортрету не є новим, підтвердженням можуть стати ренесансні роботи Фра Анжеліко «Нагірна проповідь» (1437–1445) та твір Хуана де Фландеса «Вознесіння» (близько 1500), у яких принцип деперсоналізації виявляється через мотив моління, прихилення, візіонерського споглядання чи гріхопадіння. Серед прикладів ХХ століття можна виокремити твір Сальвадора Далі «Христос Святого Іоанна Хреста» (1950–1952), у якому автор відобразив образ Христа в нетрадиційному ракурсі, який не дає глядачам змогу побачити обличчя, але стає важливим для відтворення концепції світу небесного та земного. У творі Едварда Мунка «Голгофа» (1900) художник у свій експресіоністичний манер за допомогою властивостей кольору та композиції розкриває ідею жертвності, а в роботі Марка Шагала «Воскресіння» (1937–1952) автор крізь призму воєнних подій висвітлює ідею спокути.

Незважаючи на те, що ознаки принципу антипортрету простежуються на різних історичних відрізках, ідейна складова може змінюватися. Роботи, які утворюються на основі поєднання з традиційною іконою, можуть містити

переосмислення Святого Письма, відображаючи альтернативу або критичну перспективу на релігійні теми. Для концептуалізації феномену «релігійного антипортрету», можна посилатися на такі витяги з нього: 1) «Ти повірив лише після того, як побачив мене? Щасливі ті, хто не бачив, але вірить» (ІВ. 20:29); 2) «Тільки він має безсмертя і перебуває в неприступному світлі; його жодна людина не бачила й бачити не може. Йому належить шана та вічна могутність. Амінь» (1Т 6:16); 3) «Серце моє говорить від Тебе: «шукайте обличчя Мого»; і я шукатиму лица Твого, Господи». (Пс 26:8); 4) «І пішов Ісус з учнями Своїми до селищ Кесарії Пилипової. Дорогою Він питав Своїх учнів: За кого шанують Мене люди?» (М 8:27) (Біблія, 2003). Усі наведені витяги зі Святого Письма можуть лягти в основу концепції сучасного релігійного антипортрету, а деякі з них уже візуалізовані [4].

Сучасне релігійне розуміння також може охоплювати дослідження в галузі філософії, релігії, естетики та мистецтвознавства, які були проведені на рубежі ХІХ–ХХ століть. Ці дослідження висвітлюють різноманітні питання, концепції та інтерпретації, які є важливими в контексті розуміння змісту традиційного іконописного образу (лику). Наприклад, Іоанн Дамаскін у своїх працях на основі христології розвиває теорію образу в іконі, яка полягає у «виявленні» Невидимого [21]. За словами Л. Успенського, лик повинен бути ідеалізованим та має відображати певну надлюдську сутність. Він підкреслює різницю між принципами відтворення обличчя в іконописі та традиційного портрету, яка полягає у відображенні духовної складової [160]. В. Овсійчук у своїй праці пише про те, що в іконі жодною мірою не мається на меті змалювання ні поверхневої життєвої подібності, ні матеріальності предметів, ні хвилинного стану, ні давніх сцен, що відбувались у конкретному часі й місці. Реальність ікони не збігається з реальністю зображеного. Отже, в іконі відтворене не живе зображення бо світський портрет ніколи іконою бути не може, а лише преображений, просвітлений божественним світлом і позбавлений плотського стану образ [80]. Є. Трубецький пише про те, що світ ікони — це наявність двох світів: реального й нереального, однак її реальність не портретна, бо вона не має на меті досягнення матеріальності і натуралізму, або ж академічної ідеалізації чи реалістичної побутовості [121]. Мистецтвознавиця Ірина Язикова говорить про те,

що «ікона не портрет, це ідеальний образ людини, і тому тут недоречний психологізм, активна міміка, вираження будь-яких афектів. В іконописній термінології обличчя називається ликом, оскільки він є не природним станом людини, а його преображенню версією» [136]. Яків Креховецький має тотожну думку, говорячи про те, що «лиця, постать та анатомія в іконі не реалістичні: святі — «преображені», оскільки вже перебувають у Божій присутності, та «божественні» — бо є учасниками Божої природи» [59]

На основі дійсних художніх стратегій відтворення антипортрету в сучасному релігійному живописі на левкасі можна виокремити такі позиції:

**Гра з абстракцією.** Концепція антипортрету, як і іконопис після іконоборчої доби, заперечує ідею реалістичного відтворення реальності. Якщо традиційний іконопис використовує такі засоби, як символіка, то антипортрет до того ж ґрунтується на засадах абстрактного формотворення. У результаті появи феномену «нової ікони» межі між цими стратегіями розмиваються, що призводить до переосмислення та реконструкції традиційних іконографічних норм. Прикладами впровадження такої концепції в сучасний релігійний живопис на левкасі є твори Альбіни Ялози «Благовіщення» (2021), «Це рани мої II (Вознесіння), «Це рани мої I», «Це Син твій» (2023), «Це Мати твоя» (2023), «Ісус — це любов» (2020). У них авторка, застосовуючи нетрадиційні ракурси та фрагментарне відтворення персонажів, доводить, що емоційну та змістовну складові релігійного живопису можна візуалізувати за допомогою асоціативних художніх відсилок-натяків. Жест благословення, біла лілія, пробиті цвяхами кінцівки — ці елементи як частини великого пазлу, яких достатньо для ідентифікації сюжету для глядача-знавця і які будуть приховані для не підготовленої в іконографічних питаннях публіки. У її творах не має облич (ликів), не має фігуративу, що в жодному разі не позбавляє робіт композиційної цілісності, а радше стає поштовхом для утворення великої кількості інтерпретацій (іл. 581 - 586). Сюди ж можна віднести цикл творів Сергія Радкевича з виставки «Майже чорний» (2022), у яких автор, експериментуючи з формою основи для своїх творів, намагається відтворити «пошук форм і окремих частин тіла, що натякають на знак людини». Автор говорить про те, що ключовою ідеєю є

дослідження хиткого особистого, своєрідний маніфест опору насильству, а строгість ліній, які набувають різноманітних форм ухилення за допомогою перекриття, навмисної затемненості чи часткової відсутності, вказують на певну форму аскетизму та спокою [14]. Також у творі «Руки любові» (2021) традиційний сюжет «Богородиця Замилування» репрезентований у вигляді чорного силуету з акцентом на жести. Анатолій Федірко теж крізь призму супрематизму висвітлює релігійні теми, поєднуючи безпредметність із безликовістю (антипортретом). Прикладами можуть стати композиція «Вівтар для каплиці Св. Пантелеймона» (2017) та твір «Супрематична Українська Голгофа» (2019), у яких живописні колірні плями та геометричні форми створюються з метою викликати емоції безпосередньо, без посилення на об'єкти або конкретні зображення. Мінімалістська орієнтованість супрематизму, його «іконоборство», що спирається на ідею ілюзорності видимого світу, неминуче вибудовує паралелі з феноменом «мовчазництва», таємного ядра православ'я [24]. Злитість, єдність, безвага є основними категоріями супрематичної безпредметності, які гармонійно співіснують із засадами сучасного антипортрету, а в контексті релігійних мотивів можуть говорити про модифікацію геометричної форми в універсальний символ. Також прикладами є твір Катерини Щадриної «Адам та Єва» (2019), який можна з одного боку тлумачити як спробу візуалізації онтологічної таємниці створення Богом Єви, а з іншого – сприймати як спробу відтворення ідеї скорботного гріхопадіння крізь призму абстрактно-деконструктивістських засад формотворення. У творі Ольги Богданець «Христос Виноградна лоза» (2023) авторка подає образ Христа євхаристичними символами та очима (поглядом), що відтворює комунікативний ефект, про який В. Лоський писав як про «початок споглядання віч-на-віч» [160], а Є. Трубецький – «не ми дивимося на ікону, – ікона дивиться на нас» [121]. У творі Ірини Солонинки «Святі Косма й Даміан» (2023) образ святих репрезентований як зріз формату, що також утворює ефект мовчазного споглядання. До того ж на основі цього твору ми можемо говорити не тільки про залучення принципів антипортрету в релігійний живопис, а і про антиікону, так як таке зображення встановлює розрив (бар'єр) між вірянном та прообразом (іл. 591 - 593).

**Експресивність та емоційність.** Оптичні образи, що зображені в рамках концепції антипортрету, мають великий ступінь емоційності та виразності, оскільки вони передають не лише зовнішній вигляд зображуваного об'єкту, а і внутрішній світ, емоційний стан чи настрій. Цей деперсоналізовано-експресивний принцип відтворення яскраво продемонстрований у творах Ярини Мовчан. Наприклад, у роботах «Св. Варвара» (2021) і «Святий Миколай» (2023) авторка художніми засобами здійснює спробу дослідити внутрішній світ образів святих, використовуючи символи та метафори в поєднанні із самотньою колористикою. У її творах увага звертається на стан, а не на впізнаваність чи відповідність іконописним зразкам. Це не ікони: це картини, які завдяки залученим в них символам чи атрибутам опосередковано можна віднести до галузі релігійного. Серія творів Уляни Ніщук також є зразком експресивної подачі релігійного сюжету, серед яких «Розп'яття» (2021), «Богородиця з розп'яттям» (2022), «Розп'яття» (2022), «Ось Син Твій» (2023), «Розп'яття» (2023). Більшість із них можна тлумачити як саморефлексію чи спробу винайдення відповідної (інноваційної) художньої мови. Представлені твори дуже емпатичні, вони підштовхують до пошуку індивідуальних тлумачень і рефлексії.

Роботи Дениса Тимчишина «Розп'яття» (2018), Ірини Солонинки «Я – Альфа й Омега» (2018) й Анастасії Загурської «Знак часу» (2018), виконані у рамках VIII Міжнародного пленеру іконопису та сакрального мистецтва на Волині «Замлиння» (2018), також слугують прикладом деперсоналізованого типу відображення релігійних тем. Беручи за основу принципи абстрактного образу творення, автори дотримувалися тематики пленеру, яка мала на меті «створити своєрідний журнал знаків добра та ненависті, не тільки описаних у Біблії, але й тих, котрі власно проявляються – завжди і всюди» [36]. Ще в часи Давньої Греції майстри вдавалися до принципів втрати чи уникнення обличчя для відображення болю чи інших ознак глибокої емоційності, що стало певним містком між траурною традицією давніх культур і християнською традицією плачу. У численних прикладах ми спостерігаємо зображення, які є ідентифікаторами емоцій через свою відвернутість чи навмисне уникнення глядача: варто згадати лише сцени вигнання з раю, розп'яття чи

поховання в традиційній іконописній традиції. Але якщо тоді йшлося про ракурсні композиційно-психологічні чи богословські стратегії, то зараз ракурс змінюється на художню мову абстракціонізму, а богословські концепції поєднуються з прийомами та методами сучасного концептуалізму (іл. 594 - 603).

**Використання символіко-знакової системи.** Основною причиною залучення символіки до антипортрету полягає в прагненні художника показати більше, ніж просто зовнішнє зображення особи. За допомогою принципу непрямого відображення митець може передати характерні уявлення, якості чи риси, що властиві конкретному персонажу. Якщо простежити становлення іконопису від Климентія Олександрійського до VI Вселенського Собору та проаналізувати символізм та особливості трактування сучасних творів, ми побачимо циклічність різних ступенів подачі символу від ідеї «приховання» до розквіту прямого відображення текстів, щоб уникнути алегорії, і навпаки. Тобто використання символіки не є новим і навіть є одним з основних елементів художнього мовлення іконописної галузі. Але ту трансформацію, яка відбувається з тілесним зображенням святих у «новій іконі», не завжди можна трактувати як символ – радше як силует, знак, образ.

Наприклад, у творі Катерини Дмитерко «Нехай станеться» (2019) авторка відображає мотив Боговтілення, який є «актом синергії між Богом і людиною». Центральне місце займає історія спасіння, яка складається з воплощення, смерті, воскресіння (Різдво, Розп'яття, зішестя в Ад). Справа по вертикалі представлені мотиви Богоявлення, П'ятидесятниці та Преображення, у яких реалізована традиційна символіка у вигляді голуба, вогнених язиків та осяйної хмари, але й фігури святих перетворюються на ледве впізнавані обриси звичних для нас трактувань. Перед нами контур чи пляма, які стають обрамленням порожнечі. Ми не бачимо ані натяку на фізіогномічний стан лику (що навіть підсилює ідею відсутності індивідуалізму зображуваного в іконі), але відчуваємо його завдяки графічно-пластичним рішенням фігур, що є відсилкою до творчості польського художника-іконописця Є. Новосельського. Також традиційні уявлення зазнають своїх інноваційних модифікацій у творі К. Дмитерко «Спас Нерукотворний» (2020),



створений для проекту «Пророчі хрести України». У цій роботі спростовується концепція «Фаворського світла», яка полягає у використанні світових ефектів для підкреслення святості або божественної сили зображених на іконі святих чи подій, та нівелюється концепція іконописного погляду. Висвітлення світових ділянок лику Христа подається у вивернутому (рентгенівському) варіанті, що лежить в основі візуалізації мотиву Туринської плащаниці. Використання такого прийому не є одиничним: можна згадати твори Святослава Владики «Розп'яття» та Іванки Демчук «Воскресіння», де світло-тіньові відносини лику Христа репрезентовані в контексті мотиву «плащаниці», який ліг в основу багатьох чисельних наслідувань і копій.

За означеними характеристиками прикладами можуть стати і твори Івана Івердуна «Кроки», Катерини Хананейчук «Апокаліпсис», Ірини Солонинки «Злі маскуються під добрих, а добрі залишаються самі собою» (2020), у яких також спостерігається використання символічної іконописної системи в поєднанні з антифізіогномічною подачею змісту. Подібний підхід допомагає по-новому подивитися на традиційні богословські теми (іл. 604 - 609).

**Використання незвичайних матеріалів та технік.** Іноді принципи антипортрету можуть виникати як реакція на творчі методи часу. Сучасна релігійна картина поступово оновлюється завдяки залученню інноваційних технік, матеріалів і художніх стратегій, які можуть стати основою для поєднання релігійної тематики з художніми принципами антипортрету. Наприклад, у творі Олексія Малого «Ковчег» (2009) автор, зосереджуючись на текстурі левкасу, в абстрактній формі відтворює умовні символічні сенси, а в роботах Дмитра Кришовського «MP ΘΥ» (2019) та «Без назви» (2021) художник інтерактивним способом вилучає об'єкт споглядання, надаючи можливість самостійного асоціативного доповнення та тлумачення. Олена Смага у творі «Я — Життя» (2015) на основі графічних засобів формотворення створює образ, який ідентифікується за допомогою пози, атрибутики та шрифтових доповнень. Твір Тетяни Мялковської «Апостольське покликання» (2018) комбінує левкас з графікою та металом, реалізуючи релігійні сенси. Перед нами образ, зведений до плями, силуетно сформований за допомогою паттернової подачі навколишнього середовища, яке незважаючи на наявність десятків портретних

структур, сприймається як тло і стає додатковим, підсилювальним засобом центрального деструктивного. Це ніби традиційна ікона під окладом навиворіт, де металева частина твору, яка раніше слугувала обрамленням, посідає головне місце, а живописне зображення стає лише декором основного сенсу. Таким чином, ми спостерігаємо, як традиційні елементи, матеріали чи цілі мистецькі галузі, об'єднуючись у нехарактерні для себе артсоюзи, зумовлюють появу нових, якісно та змістовно, художніх стратегій. У творі Романа Романішіна «Трійця» (2017) автор на основі колажно-абстрактного підходу гармонійно втілює основні принципи антипортрету, паралельно розкриваючи широкий спектр технічних можливостей левкасу. Ми бачимо і техніку лесування, яка на основі левкасу дає змогу досягти ефекту світіння, і прийом процарапування, схожий на техніку відтворення контурних борозд у традиційному іконописі. Як в іконах «Триликій Спас Нерукотворний», де три іпостасі Христа поєднані воедино, так і у творі Р. Романішіна стирання ідентифікаційних ознак стає способом гармонізації (іл. 610 - 615).

**Інтроекція.** В антипортреті цей принцип відображається за допомогою глибокого аналізу власних почуттів, емоцій і думок. Художник поринає у свій внутрішній світ і виявляє його складнощі, протиріччя та самоаналіз. Митець перебуває в постійному пошуку сенсу свого буття, намагаючись відповісти на питання про своє місце у світі та свої особисті цінності. Яскравим прикладом такого підходу в контексті сучасної релігійної картини на левкасі деперсоналізованого типу може бути твір Глафіри Щербак «Божий подих» (2020), у якому авторка за допомогою мотиву цвітіння уособлює ідею видимого прояву бажання жити та рухатися, бажання втілюватися у своїй найпрекраснішій формі. Також прикладами є твори Остапа Лозинського з артпроекту «De Anima» (2021), у яких митець намагається візуалізувати неосяжне. Це твори-одкровення, твори-сповідь, твори-роздуми, твори-повчання. Наприклад, у роботі «De Anima — Зрада» автор використовує образ півня з відсилкою до зради апостола Петра, яка призводить до каяття, та скульптурну мініатюру розп'яття, яку автор знайшов на смітнику, підкреслюючи ідею зради віри, історії, пам'яті. У творі «De Anima –V» художник намагається відобразити дорогу праведності для душі, символічно зобразивши її у

вигляді лабіринту. У творі «De Anima VII» за допомогою принципу асамбляжу (а саме залучення старого окладу московської школи в живописний твір) митець акцентує увагу на неважливості зовнішнього блиску. Для автора є характерним надання нового життя речам, які були невшановані, забуті, викинуті. Твір «De Anima — Розп'яття» є одним із серії творів, присвячених ідеї переходу душі Адама в потойбічний світ, але окремо його можна розглядати в контексті ідеї поклоніння ранам Христа, що є однією з католицьких молитовних практик. Подібні концепції демонструють індивідуалістичне ставлення до богословських ідей і віри загалом (іл. 616 - 621).

**Критичність та іронічність.** Тут доцільно б було згадати, що в часи Середньовіччя необхідність запровадження цензури й регламенту (канону) у релігійному мистецтві була спричинена розвитком візуальної пропаганди єретичних рухів, яка поєднувала в собі такі поняття, як священне та комічне, священне та монструозне, священне та приземлено-побутове, священне й екзотичне. Теолог Ян ван дер Мелен (Іоанн Моланус), а трохи пізніше болонський архієпископ Габріеле Палеотті, склав величезні трактати, у яких прагнули класифікувати сумнівні образи за ступенем небезпеки і відокремити ті, що необхідно прибрати, від тих, що можна залишити. Однак є і радикально протилежна точка зору, що належить французькому мистецтвознавцю Емілю Малю, який висміював тих, хто шукав глибокий сенс там, де його шукати не варто. Він наполягав, що маргіналії – це всього лише декор, а декор не зобов'язаний мати сенс [127]. Сьогодні ми стаємо свідками повернення своєрідних «віровідступних» зображень, які зараз поміщені в зовсім інший контекст та наділені іншими смислами. Прикладом можуть стати твір Модеста Гаврілова «Життя Святого Мандарина Клементинського» (2020) та твір Олександра Антонюка «Житіє преподобного трактора» (2010). У цих роботах у традиційний для іконопису спосіб, а зокрема для іконографії та колористики житійних ікон, репрезентований живописний образ звичайного сільськогосподарського знаряддя праці та фрукта мандарина в оточенні сцен (у іконі – клейм), у яких переплітаються образи із життя святих (наприклад, Св.Миколай: Чудо з килимом, Порятунок несправедливо ув'язнених) та фантасмагоричні образи «псевдосвятих». Відтворення таких

художніх метафор на основі законів формотворення іконопису можна тлумачити як спробу відображення «Божої присутності» за допомогою образів повсякденності, як спосіб висвітлення серйозних тем іронічним зображенням сакрально незначимих об'єктів, як своєрідну адаптацію до певних концепцій чи історій віри, як індивідуалістичне сприйняття художником релігійних сенсів тощо (іл. 622 - 623).

У релігійний живопис принципи антипортрету можуть проникати з різних причин: 1) у сакральному живописі, подібно до сучасного мистецтва, часто використовується семіотичний принцип вираження духовних істин. Антипортрет може бути способом вираження більш загальних ідеалів і понять, які перевершують індивідуальність конкретної особи. Відмова від деталізації обличчя та зосередження на символічних або абстрактних елементах може допомогти підкреслити універсальність і загальність послугу; 2) принципи антипортрету можуть виражати ідею про те, що релігійна мистецька робота не є простим зображенням фізичної особи, а звертанням до духовного аспекту людини, тобто відмова від реалістичного зображення може сприяти зосередженню на духовній сутності, внутрішньому світі людини і спонукати глядача до роздумів над духовними аспектами релігійної теми; 3) подібний синтез може бути спричинений індивідуалістичними потребами митців у пошуку нової художньої мови (неканонічні шляхи реалізації релігійного сюжету); 4) також це може сприйматися як відображення (рефлексія) соціокультурних змін (певних світоглядних хвилювань) тощо.

### **Висновки до третього розділу**

1. Виявлені основні типи «синтезу мистецтв, серед яких конгломеративні, ансамблеві та органічні (М. Каган), концепція взаємопроникнення та взаєморівноваги (В. Куцевич, В. Яромчук, Є. Бондар, М. Кристопчук та Я. Жовква), взаємодія частин однієї форми між собою, взаємодія кількох самостійних композицій, взаємодія окремих видів мистецтва в одному художньому просторі та

часі, взаємодія мистецьких стилів та історичних типів мистецтва за допомогою контекстуалізму, стилізації, еkleктики (В. Власов).

2. У результаті дослідження в контексті «синтезу мистецтв» твори сучасного українського живопису на левкасі класифіковані за такими критеріями: міжвидовий синтез, техніко-технологічний синтез. Міжвидовий тип синтезу був досліджений із позиції взаємодії живопису на левкасі з такими видами мистецтва, як графіка (Д. Кришовський, В. Кришовський, О. Єрофеева та І. Моргунов, О. Денисенко, І. Паламар, А. Ялоза, А. Варшавська), скульптура (І. Фізер, О. Малих, Є. Дерев'янка, Р. Опалинського, Р. Романішин, М. Журавель, І. Салевич та ін.), різьблення по дереву (М. Ясинський, В. Дувірак), література (Міжнародний іконописний пленер у Новиці (2021), музика («Пісня пісень», творчість К. Кузів та Ю. Вінтонів, К. Дмитерко, В. Шуліки, Д. Михалко, О. Кравченко, аудіосупровід (О. Кравченко та О. Коваль).

Основними інноваційними технічно-концептуальними здобутками міжвидового типу синтезу в контексті сучасного українського живопису на левкасі є застосування як традиційних (органічних), так і сучасних (синтетичних) рецептур та сумішей левкасу, застосування левкасу не тільки на дерев'яній основі, а й на полотні, прагнення до гармонізації протилежностей (матеріалів, текстур, форм, змістів), спроба поєднання класичних (традиційних) і сучасних принципів формотворення, використання левкасу з метою імітації матеріалів та технік (таких як гравірування, ліногравюра, ксилографія тощо), спроба на основі синтезу живопису на левкасі з іншими видами мистецтва створити інноваційні (авторських) техніки чи прийоми («географія» О. Денисенка).

3. Виявлені основні художні риси, що сприяють встановленню взаємодії та взаємовпливу (інтерактивної складової), серед яких відтворення ілюзії можливої дії чи модифікації на основі композиційних чи техніко-технологічних інноваційних поєднань, значне зміщення інтерактивної складової з фізіологічної ланки в бік уяви, свідомості, психологізму, саморефлексії, синтез сучасного релігійного живопису на левкасі з такими сферами, як діджитал арт, сфера інтерактивних ігор, тощо, внесок глядача є результатом творчого процесу та невід'ємною складовою твору (Т. Кузів, С. Владики, Х. Квик, О. Кравченко).

4. Техніко-технологічний тип синтезу у сфері сучасного українського живопису на левкасі класифікований за трьома галузями: живопис на левкасі в поєднанні з технікою емалі (Т. Колечко, С. Колечко, О. Коваль, М. Губарева, І. Юркова, І. Кириченко, Н. Княжовська), живопис на левкасі в поєднанні з металевими вставками (М. Журавель, Л. Бернат, О. Дмитрієва та О. Міловзорова), живопис на левкасі в поєднанні з такими техніками, як епоксидна смола, текстиль, мозаїка (О. Давиденко, І. Лисанюк, І. Кириченко, Д. Кришовський та ін.).

5. Серед основних характеристик цього типу синтезу можна виокремити такі: синтез культур, традицій і художніх стратегій як у контексті творчого експерименту, так і задля імітації чи наслідування; ідея виявлення прихованих (нехарактерних для матеріалу чи техніки) естетично-технічних значень та можливостей матеріалів (зокрема левкасу); орієнтація на оригінальність, неповторність і непередбачуваність прийомів і способів репрезентації.

6. Були виокремлені особливості протікання процесу синтезу на основі сучасного українського живопису на левкасі: супідрядність, при якій один вид мистецтва домінує, а інший слугує доповненням; склеювання, при якому відбувається гармонійне (рівноправне) поєднання окремих художніх напрямів, технік чи концепцій; симбіоз, який характеризується взаємовпливом та взаємозбагаченням залучених елементів синтезу; злиття, у якому один вид мистецтва вбирає в себе характеристики іншого; ретрансляційне сполучення, при якому елементи одного жанру чи виду мистецтва слугують засобом імітації чи наслідування інших; розмивання, при якому відбувається візуальна та концептуальна дифузія мистецьких кордонів.

8. Встановлені основні типи запозичення в контексті сучасного живопису на левкасі: пряме присвоєння (використання образу твору або арт-об'єкту, що вже існує: А. Федірко, О. Криворучко, К. Могилевський); пародія або сатира (переміщення та трансформації вже наявних позаживописних зразків масової культури в інший контекст); семплювання чи колаж (характеризується використанням фрагментів оригінальних творів у контексті синтезу матеріалів: С. Юрков, І. Кириченко, О. Ковалья); реконструкціалізація (коли наявні формотворчі

елементи слугують основою для власних інтерпретацій і стають відсилкою на художній досвід, що вже існує: Д. Касаткін, О. Стівбур, В. Конська, Н. Герасименко, Д. Мовчан).

9. Встановлені основні художні стратегії принципу антипортрету в контексті сучасного живопису на левкасі, а саме: гра з абстракцією, де принцип деконструкції образу спирається на експерименти з композицією, ракурсами та формою (А. Ялоза); експресивність та емоційність, де деперсоналізація передається на основі відтворення певних станів, настроїв, емоцій (Я. Мовчан, У. Ніщук, Д. Тимчишин І. Солонинка, А. Загурська; використання символічно-знакової системи, якому властиве використання традиційної іконописної символіки в поєднанні з антифізіогномічною подачею змісту (К. Дмитерко, І. Солонинка); використання незвичних матеріалів та технік, як варіант репрезентації релігійних тем інноваційною художньою мовою (О. Малих, Д. Кришовський, О. Смага, Т. Мялковська, Р. Романішин); інтроспекція, де принципи антипортрету спрямовані на самоаналіз і рефлексію (Г. Щербак, О. Лозинський); критичність та іронічність, де деперсоналізаційний принцип зображення є сопором поєднання таких протилежностей, як сакральне та комічне (монструозне, приземлено-побутове, екзотичне (М. Гаврілов, О. Антонюк).

10. Зафіксована тенденція зміни термінологічного тлумачення поняття «левкас» в мистецькому середовищі. Від традиційного сприйняття левкасу як ґрунту (поверхні) відбувається перехід у бік тлумачення левкасу як художнього принципу відтворення об'єму та фактур, що є результатом модифікації на основі сучасних мистецьких практик.

## Розділ 4

### Особливості функціонування сучасного живопису на левкасі в період воєнного стану в Україні XXI століття

#### 4.1 Рефлексії воєнного стану: основні художні стратегії та особливості формотворення

Воєнний період є важливою частиною історії будь-якої нації, а мистецтво, яке формується на основі такого складного суспільно-політичного явища, як війна, виходить за рамки естетичного досвіду та зазнає значних структурних, ідейних і формотворчих змін. Умови війни часто зумовлюють зменшення витрат на культуру та мистецтво, що може призвести до зменшення можливостей для митців, до припинення діяльності мистецьких установ: вони можуть стати недоступними через евакуацію або пошкодження. Митці також можуть бути змушені зупинити свою творчість або шукати безпечне місце для праці. Вони можуть переживати емоційну та психологічну тривогу, що може впливати на їхню інспірацію та творчість. І коли, здавалось би, не на часі нести мистецтво в маси проходить процес переналаштування та адаптації, знаходячи нові шляхи репрезентації, теми для висвітлення, художні мови, функціональні засади. Мистецтво воєнного стану проявляє себе як свідок і зберігач історії, як варіант відображення людського досвіду, як спроба пропаганди чи критики воєнних дій, як форма пам'яті чи вшанування, як інструмент впливу на суспільну свідомість чи навіть своєрідна фасилітація, а об'єднувальним елементом вказаних варіантів прояву мистецтва сучасних воєнних реалій є метод рефлексії.

У світовій історії існує безліч прикладів того, як на мистецтві відображались травмувальні події історії, серед них картина Якопо Тинторетто «Битва при Зорі» (близько 1585), серія гравюр Франциско Гої «Лихоліття війни» (1810–1820) як протест проти жорстокості придушення антифранцузького повстання другого травня в Мадриді, Пабло Пікассо «Герніка» (1937), яка висвітлює події бомбардування баскійського міста Герніка (важливим є коментар автора, який на питання нацистів про картину, чи це він зробив, відповів: «Ні, це зробили ви»), ленд-арт Йозефа Бойса



«7000 дубів» (1982), який можна тлумачити як репрезентацію каяття, болю та прагнення відновлення зв'язків сторін, які колись конфліктували, «Зламаний стілець» Даніеля Берсе (1997) як символ боротьби з протипіхотними мінами, меморіал на згадку про жертви Голокосту «Взуття на річці Дунай» Д'юла Пауера, встановлений у 2005 в Будапешті, перфоманс Марини Абрамович «Балканське барокко» (1997), у якому авторка намагається переосмислити проблему збройних конфліктів і наслідків, пов'язаних із ними, робота «Війна. Триптих» (1932) Отто Дікса, у якій художник відображає рефлексії власного досвіду як добровольця часів Першої світової, «Гірське озеро» Сальвадора Далі, яке є символічною відсилкою до німецько-британських переговорів 1938 року, чи картина цього ж автора «Обличчя війни», яка є відображенням жахів концентраційних таборів, картина Тома Лі «Ціна», яка є художнім коментарем автора як військового кореспондента часів Другої Світової війни, або картина німецького художника Ернста Кірхнера «Солдат» (1915), яка є прикладом відображення особистої психологічної драми митця як учасника воєнних дій, та багато інших. Кожна країна, яка стала учасником воєнних чи репресійних подій, та більшість митців, які стали свідками, учасниками або жертвами, неминуче намагаються конвертувати цей досвід в артоб'єкт, який не просто буде спроможний тішити серце чи вписуватися в ландшафт, а який би на повне горло промовляв би чітку громадянську позицію, був би символом страждань або надії, закликав би до миру чи був би вічним нагадуванням про незворотне.

Історично маючи великий воєнний досвід, Україна також не в перше стає «виробником» мистецтва війни, тому існує ціла низка митців, які відображали у своїх творах тему війни, беручи початок з мотиву козацтва, який яскраво відображений у творах Миколи Самокіша («Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким», «Напад запорізьких козаків на обоз» та інші), Опанаса Сластіона («Проводи на Січ»), Миколи Івасюка («Битва під Хотиним», «Зустріч Богдана Хмельницького з тілом сина Тимоша», «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва» та інші), Михайла Дерегуса (серія «Хмельниччина», триптих «Дума про козака Голоту», «Перебендя», «Тарас Бульба на чолі війська» та інші. Однією з провідних тем був героїзм козаків. Багато художників зображували битви, походи та інші події,

пов'язані з козацьким рухом. Ці твори часто мали епічний характер, вони підкреслювали мужність та силу козацького духу. До того ж українські художники висвітлювали козацьке життя та побут, зображуючи козацькі будинки, сімейні сцени, роботу на полі й різні повсякденні ситуації. Ці твори демонстрували усамітнений погляд на козацьке життя та його близькість до народу. Крім того, козацтво часто асоціювалося зі свободою, незалежністю та патріотизмом. У своїх творах художники акцентували увагу на цих аспектах. Вони зображували козаків у неволі, які борються за свої права та волю своєї країни. Ці роботи мали на меті піднести дух національної гордості та прагнення до вільного й незалежного життя.

Також тема геноциду українського народу набула інерційної сили у творчості шістдесятників. Прикладами можуть стати твір Алли Горської «Синій хлопчик. Голодомор» (1964), твір Віктора Зарецького «Дзвоник. Золотий череп» (1989), твори Опанаса Заливахи «Табірне», «За московською завісою» (1975) та «Сліди КГБ» (1990) і т.д.. Одним із головних напрямів вираження теми війни у творчості шістдесятників було відображення антиколоніального протесту, через що вони часто стикалися з репресіями й цензурою. Автори намагались втілити у своїх творах почуття горя і жалю за загубленим життям, образи воїнів, розділених війною від рідних, плач матерів, спогади про загиблих і трагічні події на фронті. Вони осмислювали війну як деструктивне явище, що призводить до втрати людського життя, морального руйнування та страждань. Способи вираження теми війни у творчості шістдесятників були різноманітні. Вони використовували поетичні засоби, такі як метафори, сингулярності й алегорії, щоб передати почуття і емоції, пов'язані з війною. Багато їхніх творів були наповнені образністю, символікою й інтимною лірикою. Шістдесятники також використовували реалістичні зображення життя на війні, висвітлюючи жорстокість, страждання та знищення. Вони використовували свій особистий досвід, спогади ветеранів, факти історії, щоб передати реалістичний образ війни та її наслідків. Творчість шістдесятників зіграла важливу роль у формуванні громадської думки та свідомості щодо теми війни [68].

Зважаючи на те, як митці сьогодення рефлексують над сучасними реаліями можна зробити припущення, що це буде перша настільки художньо зафіксована

війна на теренах України. Наприклад, Матвій Вайсберг із його артпроектом «Стіна» (2014) як приклад живопису «прямої дії» та відсилок до сюжетів Старого Завіту. Діяльність «Відкритої групи» (Ю.Білей, П. Ковач, А. Варга) та їхні проекти «Задній двір» і «Синонім до слова «Чекати»» (2015) стають прикладами відтворення гуманістичних цінностей у часи конфлікту. Твір «В очікуванні війни» (2014) Гамлета Зінківського, який став «харківським Бенксі», намагається метафорично висловити мінливість суспільної думки. Серія робіт «Інтервенція» Ірини Калених є прикладом відображення багатошаровості накопичених емоцій і подій. Твір Дар'ї Марченко «Мозок війни» візуалізує механізм пропаганди та десятки інших. Провідною ідеєю проекту Тараса Полатайка та Вальдемара Татарчука «Гібридна виставка» (2016) було співставлення двох типів рефлексій на війну: прямої (художників у країнах, де відбувається війна) та пасивної (твори польських художників на тему війни). У творі Влади Ралко «Туга за Батьківщиною» (2015) підкреслюється ідея гуманізму в темні часи. Робота Олександра Ройтбурда «Той, що підіймає стяг» (2014) є апропріативною переспівкою картини Гелія Коржева (1960), а твір «Останній день Помпеї» був створений на основі подій Революції гідності. У своїй Сантьяго Сьєрра в Україні під назвою «Ветеран війни, поставлений у кут» Сантьяго Сьєрра надзвичайно потужно (можна навіть сказати скандально) говорить про мета позицію, яку займає мистецтво. Для виконання своїх каліграфічних антивоєнних творів «Ой, у лузі червона калина» (2022) Олексій Чекаль надихнувся піснею, яка була написана на початку 1914 року Степаном Чарнецьким за мотивами останнього куплету козацької пісні XVII століття «Розлилися круті бережечки». Після початку Першої світової війни, ймовірно доповнена Григорієм Трухом, мелодія виконувалася січовими стрільцями, стала народною та набула нових патріотичних сенсів у зв'язку з подіями 2022 року в Україні [15,68].

Аналізуючи сучасний мистецький досвід і суб'єктивну позицію самих митців на основі праці Олесі Геращенко «Не свідоме мистецтво» (Художні рефлексії України після 2013), ми робимо дуже цікаві висновки щодо ролі мистецтва та його основних можливостей і цілей, наприклад: 1) теорія Алевтини Кахідзе (художниця, куратора, дизайнера, Жданівка) яка ділить ролі мистецтва на такі складові:

провокатор, спостерігач, шукач рішень, лікар, політик, шаман, які можуть лягти в основу типізації форм художньої рефлексії [15]; 2) позиція Федіра Александровича (художник\перформер, Київ\Чернігів), який вважає, що митець, який не став безпосереднім свідком чи носієм наслідків війни не може творити справжнє мистецтво, а створює лише конструкт із телебачення та пропаганди, що по суті анулює діяльність та призначення багатьох представників цієї галузі та ставить під сумнів дієвість і значущість подібної псевдорефлексії [15]; 3) думка П. Армяновського (режисер, художник, Донецьк\Київ), який говорить про те, що мистецтво потребує дистанції, і що тільки на часовій відстані ми можемо адекватно його сприйняти, обробити та зрефлексувати. І справді, узагальнювати досвід незавершеного процесу є необачним рішенням, але якщо сприймати мистецтво за Дж. Леноном як «газетну передовицю», то негайна мистецька хронологізація подій стає важливою складовою майбутніх концепцій [15]; 4) бачення М.Вайсберга (художник, Київ), який говорить про те, що сподіватися, що мистецтво викликатиме емпатію в жорстокої людини не доводиться, нехай навіть естетика, що унеможлиблює будь-який вплив мистецтва на маси, які дотримуються деспотичних бачень; 5) думка А. Звягінчевої (художниця, Київ) про те, що мистецтво – це універсальна мова, яка не потребує перекладу. Саме цей принцип стає провідним у розумінні мистецтва як пропаганди, бо вірусне розповсюдження певної ідеології має відбуватися на міжнаціональному рівні [15]; 6) позиція І. Ісупова (діяч візуального мистецтва, Київ), який говорить про те, що мистецтво – це наратив, який закладається для наступного покоління, тобто це час для рефлексій митця, а не для рефлексій аудиторії. Процес сприйняття і дійсно залежить від умов, у яких людина знаходиться, і можливо, перебуваючи у критичному стані, глядач не в змозі зробити правильні висновки, що також сьогодні паралізує одну з основних функцій мистецтва [15]; 7) концепція П.Макова (художник, Харків), який пише про те, що мистецтво — як ліки: можливо вони й не врятують, але з ними можна прожити довше (або легше). Таке саме можна сказати і про митців: вони не завжди воїни, але якщо вони допомагають суспільству своїми творами, вони виконують миротворчу функцію [15]; 8) ідея Павли Нікітіної (художниця, Київ\Брно) полягає в тому, що

основним завданням твору є розповісти певну історію, а не примусити глядача змінити власну позицію. «Інтерпретуючи, глядач уже позбавляється пасивності». Тобто резонансний відгук аудиторії — це те, на що ми маємо розраховувати [15]; 9) бачення Ольги Петрової (художниця, Київ) яка згадує про дуже важливі функції мистецтва, а саме «демонстрацію небайдужості» та «культурної дипломатії» з боку інтелігенції [15]; 10) теорія Влади Ралко (художниця, Київ) пише про те, що «не можна забувати про те, що мистецтво також діє через митця, іноді сміючись із його найкращих намірів». Тобто навіть якщо звести роль мистецтва до політичного чи ідеологічного заклику, воно неминуче міститиме суб'єктивні, приватні рефлексії часу, події, позиції тощо [15]; 11) ідея Лесі Хоменко (художниця, Київ) говорить про те, що «конфлікти корисні як для мистецтва, так і для суспільства, бо завдяки їм виробляються механізми критичного мислення». Таким чином, можна говорити про те, що мистецтво стає більш аналітичним, прогнозувальним, оціночним [15]; 12) думка Олексія Чекаля (каліграф, дизайнер, Харків), який пише про те, що «мистецтво та релігія повинні бути камертоном або лакмусовим папірцем подій зовнішнього світу», але очевидно, що художня фіксація може бути як правдивою, так і спотвореною, що ставить під сумнів роль мистецтва як еталону відображення [15].

Таким чином, ми бачимо, що традиційне уявлення про мистецтво, під яким мають на увазі певне образне осмислення дійсності чи процес та підсумок висловлювання внутрішнього та зовнішнього світу, в контексті війни не завжди є однозначним. Те, що зазвичай вимірюється категоріями краси, має два полюси: воно може перетворитися на піар чи інтенсивну рекламу, вдавання на радість більшості, викривлену реальність чи політичну кон'юктуру, а може бути і важливим дієвим ресурсом на шляху подолання критичної суспільної ситуації.

Таким чином, мистецтво в контексті війни потребує нових форм репрезентації та сенсів, що ми й маємо змогу спостерігати. Інноваційним феноменом українського живопису XXI століття стають твори, які не тільки є прикладами воєнних рефлексій, але й у результаті синтезу стали носіями стародавньої техніки левкасу. Ця техніка століттями служила «миротворчій місії» іконопису, і лише зараз, в XXI столітті, здійснює численні спроби пошуку себе в позасакральному середовищі. Іконопис

завжди відігравав важливу роль під час соціально-політичних проблем та є значимою частиною культурного спадку багатьох країн, тому використання техніко-технологічних, формотворчих чи символічних особливостей іконописної традиції є логічним, а ось спроба її переосмислення в контексті воєнного стану є досить самобутнім та неймовірно цікавим для дослідження художнім явищем.

Для початку нам потрібно визначити основні типи художньої рефлексії, на яких базуватиметься аналіз творів. В основу ляжуть загальноприйняті в науковій галузі категорії, які ґрунтуються на філософсько-естетичних працях, серед них можна виокремити такі: 1) рефлексія суспільної дійсності, яка згадувалась у працях Жан-Поль Сартра, Мішеля Фуко, П'єра Бурдьє, Герберта Маркузе й інших представників постмодернізму та критичної теорії; 2) рефлексія історії та традиції, про яку писали Вальтер Беньямін, Мішель Фуко, Мартін Гайдеггер, Маршалл Маклюєн і багато інших; 3) рефлексія внутрішнього світу, яка згадується в працях різних філософів і психологів, таких як Зигмунд Фрейд, Карл Юнг, Жан-Поль Сартр та інші; 4) рефлексія сприйняття, про яку писали мистецтвознавці й естетики, такі як Гюльєн Девідс, Михайло Бахтін, Моррісон Гарднер та інші.

Розберемо детальніше тлумачення кожного із запропонованих типів рефлексії:

1) **Рефлексія суспільної дійсності**, коли художники використовують свої роботи для відображення та аналізу суспільних проблем, політично чи історично значущих подій, культурних змін тощо.

2) Рефлексія історії та традицій, коли творці використовують історичні події та традиції, щоб відобразити та аналізувати їхнє значення та вплив на сучасне суспільство.

3) Рефлексія власного внутрішнього світу, коли мистецтво спонукає глядача до роздумів і самоаналізу, а також переосмислення своїх поглядів та уявлень. Художники можуть використати мистецтво для самопізнання, вираження своїх емоцій, думок, фантазій і снів.

4) Рефлексія сприйняття, в основі якої проблема національної ідентичності.

Таким чином, рефлексія в мистецтві проявляється в різних формах і може бути спрямована на самого художника, на глядача, суспільство чи світ загалом. Для нас є

важливим аналіз того, як наведені типи рефлексії відобразились у живописі на левкасі воєнного періоду в Україні ХХІ століття:

**Рефлексія суспільної дійсності.** Рефлексія цього типу часто створює безпосередню візуальну чи історично реконструктивну репрезентацію воєнних подій. Це може бути зображення боїв, бомбардувань, руйнувань та інших воєнних сцен. Вона також ставить питання про причини та наслідки війни, військові операції чи характерні для неї стани, атрибути чи оточення.

Яскравою репрезентацією такого художнього методу може стати живопис на левкасі Уляни Ніщук, яка є представницею львівської школи. Перша її серія присвячена образу Богородиці в контексті конкретних регіональних подій. Наприклад, у творі «Ірпінська Покрова», навколо українського народу зображений терновий вінок, «Чернігівська Покрова», у якій абстрактно візуалізован той трагізм, який вітає в повітрі. У роботі «Гостомельська Покрова» образ Богородиці ніби утворює образ бомбосховища, з людьми, погляд яких направлений у небо, «Харківська Покрова», тло якої пробивають кулі. Київську Покрову як центр всесвіту боронять небесні сили в однойменному творі (схожу концепцію має твір «Київ під обороною Богородиці»). У роботі «Ікона Бучі» руки Богородиці оповиті терновими гілками, а з долонь проростає квітка надії. Це твори-меморіали, твори-обереги. Іншою концептуальною основою є спроба відображення певних станів, почуттів та емоцій, що оточують людину у воєнний час. Цікавим є вибір форми основи для творів, яка за силуетом нагадує людську голову. Така концепція слугує ніби художнім узагальненням народної думки та переживань. Наприклад, у творі «Сирена» ніби ілюструється те, як тривожний звук сирен обриває мирний стан та думки людини. У роботі «Атака» замість ракет на місто дощем літають чорні змії. У творі «Вибух» відображено стан тривоги та страху, який закрадається в наші голови. У роботі «Могили в Маріуполі» за допомогою образу хреста, який складається в паттерн, відображена ідея втрат, безвиході, але той маленький острівець, у якому ми бачимо образ людей, також проголошує ідею незламності. Схожу концепцію має твір «Окупований Маріуполь». Сюди ж відносяться роботи «Сховище» та «Ті, хто покидає свої домівки», у яких ми бачимо образ дому, сім'ї,

долі. Усі ці твори створені протягом 2022–2023 років та виконані в самобутній, характерній для авторки техніці. Мисткиня, яка черпає натхнення від домашньої української ікони, гуцульської ікони на склі, української вишивки вражає своїм індивідуалістичним підходом, який водночас і іконописний, і наївно-примітивний, й абстрактний, і концептуальний. Твори мають велике асоціативне навантаження, яке виражається мінімальними художніми засобами, мінімальною колористичною палітрою, модульною системою подачі. За словами авторки, правда на боці людини, яка захищає свою землю, і ці твори – це спроба зобразити «правду» реалій, які відбуваються.

Ще одним прикладом є виставка Ірини Солонинки «Святий і день» (2023). Концепція виставки має на меті поєднання днів (дат) вшанування конкретних святих із днями, які через війну назавжди залишаться в нашій пам'яті. Наприклад, 11 березня 2022 року внаслідок обстрілу будинку престарілих у Кременінній загинуло 56 осіб, але також цей день є днем пам'яті святого отця Порфирія, єпископа Газького, або 13 березня 2022 року у Яворівському військовому центрі від балістичних ракет загинули 35 осіб, але водночас це й день пам'яті преподобного Касіяна й так далі.

Авторка пише про те, що «з початку повномасштабного російського вторгнення наша країна зазнала значних втрат. Дні війни злилися в одне ціле, але деякі залишили в пам'яті свою особливу жорстокість, нелюдність і шалену кількість жертв. Саме ці дні я згадую сьогоднішньою виставкою, зберігаючи пам'ять про них і вкликаючись до святих. Кожного дня церква вшановує пам'ять святих мучеників. Багато з них нами забуті; їхні імена не є популярними в Україні, і ми не молимося до них щодня, хоч кожен із них пожертвував своїм життям за нашу віру. Кожен твір несе в собі два змісти: пам'ять про жертв російської агресії в певний день і вшанування святого, якого вшановують у цей день» [14] (іл. 624 - 636).

**Рефлексія історії та традиції.** Даний тип рефлексії полягає в тому, що митці відображають історичні події, соціокультурні процеси та народні традиції у своїх творах. Це може виявлятися в розповідях про минулі події, використанні символів інших епох, аналізі соціальних проблем тощо. Художня рефлексія історії допомагає



розуміти минуле та його вплив на сьогодення. Вона відображає соціальні, політичні та культурні зрушення.

Яскравим представником цього типу можуть стати Вячеслав Шуліка (представник харківської школи) з такими творами, як «Козацький монастир» (2018), «Благословення. Харківський полк» (2016), «Молитва» (2019), «Битва» (2017). Маючи освіту художника-реставратора, автор віртуозно демонструє багатогранність не тільки техніки левкасу як ґрунту, а й техніки ліпних рельєфів на левкасі. Ця техніка з'являється в українського іконописі в XVI столітті та вирізняється високою складністю виконання. Окрім цього, твори є носіями іконописної символіки, історичної геральдики й артефактів. Наприклад, у творі «Молитва» змальований прапор із зображенням Св. Миколая, який є художньою реконструкцією справжнього прапору Першої Харківської сотні Харківського слобідського полку. Також для автора є характерним створення власних іконографічних моделей для елементів чи об'єктів, які не є характерними для іконопису, таких як зброя, архітектура, тварини, орнаменти тощо. Наведені роботи були створені під час війни на сході України, але відображають історичні події тогочасся, тобто події, що навколо нас і митця, не завжди призводять до безпосередніх рефлексій.

Ще одним прикладом може стати твір Ольги Кравченко «Облога Львова 1648» (2012), у якому авторка висвітлює повстання під Пилявцями (11–13 вересня 1648) – одну з визначних битв у ході Національно-визвольної війни, у якій українська армія, під проводом Б. Хмельницького, здобула блискучу перемогу над польсько-шляхетським військом. Художниця використовує у своєму творі стяги (прапори козацьких полків XVII століття), які є аналогами збережених до наших часів зразків. Вони містять рівносторонній козацький хрест та восьмипроменеві зірки, іноді в поєднанні із зображеннями півмісяця як символ християнсько-мусульманського цивілізаційного протистояння. Також авторка звертає увагу на деталізацію вбрання воїнів (іл. 637 - 641).

**Рефлексія внутрішнього світу та сприйняття.** Цей тип рефлексії містить три важливі аспекти: 1) емоційність, так як ця форма рефлексії виражає внутрішні емоції та переживання автора; 2) індивідуальність чи суб'єктивність, бо внутрішній світ

людини є суб'єктивним відображенням авторських думок і почуттів. Кожен автор має свій спосіб вираження тієї самої теми. Відображення світу за допомогою залучення до неї своїх уявлень є приватним. Аудиторії лишається можливість інтерпретувати та сприймати твір залежно від свого власного внутрішнього світу; 3) творчий підхід, тому що суб'єктивний підхід у репрезентації певної теми дає авторам не тільки свободу думки, а і свободу вибору художньої мови. Це можуть бути образи, символи, метафори, ритми, потоки свідомості тощо.

Першим яскравим представником цього напрямку є Глафіра Щербак (представниця львівської школи) з такими її творами, як «Відкрите небо», «Чотири вершника Апокаліпсису», «Чумацький шлях. Дорогою у вічність», «Тривога творення\В передчутті», «Світла пам'ять», «Люди в темні часи», «Не спіймати душу мою», «У світлі життя», «Оживуть усі». Усі ці твори створені протягом 2023 року й були представлені на персональній виставці в м. Львів «Веди його стежкою рівною».

Авторка описує концепцію своїх творів так: «Моє мистецтво про простір і межі, втілення сенсів і зміни. Пошуки й експерименти, спостереження, мінливість, невизначеність, але в той самий час віра, глибоке переконання — це все в процесах, наслідком яких є мої роботи сакрального мистецтва.

Більше ніколи не буде так, як було раніше. Це зрозуміло всім.

Війна кинула виклик кожному українцеві... Війна змінила. Війна позбавляє щомиті. Війна вросла біллю... Кожна з представлених робіт є фіксацією української життєстійкості. Це спроба виокремити найважливіше, висвітлити переживання і вихопити з буремного потоку миттєве відчуття. Це спроба переусвідомити ще раз і відпустити» [14].

Подібна рефлексія може стати вираженням власних переживань, спробою знайти відповіді на абстрактні питання чи спробою вхопити швидкоплинне, але незважаючи на приватність ідеї, вона резонує з аудиторією завдяки важливості, розповсюдженості та емоційності теми, що висвітлюється. Важливою характеристикою її творів стає міцний зв'язок з іконописною традицією. Техніка виконання, залучені текстуальні елементи, символи й атрибути є очевидним

відсиланням до основ сакрального живопису. Твори Г.Щербак можна назвати іконами сучасності, релігійними картинами життя.

Ще однією представницею стане Катерина Кузів (львівська школа), та такі її твори, як «Вертепи» (2023), «Праведники» (2023), «Рілля» (2023) та «З нами Бог» (2022). Мисткиня працює в традиційній техніці іконопису: жовтковою темперою по ґрунтованих левкасом дошках. Можна говорити про те, що К. Кузів дотримується догматичного, а не візуального канону. Її твори колористично утворюють єдиний комплекс, певний ілюстративний ряд Святого Письма з домішками власних інтерпретацій. Авторка розповідає про власний творчий процес так: «У часі війни малювання стало не таке, як раніше. Є певне мовчання від шоку, але, як доходить до межі, з'являється крик, крик швидких замальовок, що переважно малювалися в підвалі під час повітряних тривог».

Більшість згаданих творів були представлені в рамках мистецько-поетичного проекту «Чому небо не падає?» спільно з Юлією Вінтонів. На даний момент триває робота над тим, щоб перевести його у формат короткометражного фільму з метою висвітлення подій в Україні. Залучення до проекту віршів Ю. Вінтонів також можна вважати певним літературним підсилювачем. Як каже сама авторка, подібна стратегія була використана для «підсилення візуального». Авторка прагнула відтворити діалог як між експозицією та глядачем, так і між глядачем і Богом. К. Кузів не дарма хронологічно вибудовує експозицію від народження до смерті та від смерті до воскресіння, що яскраво віддзеркалено в циклічності творів. Наприклад, про твір «Сокрушене серце» авторка пише такі слова: «Це про стан людини зараз, розтерзане, зранене але яке тримається вірою, той стан що зараз розумієш що сам би не витримав би того, але в Бозі є сила...». Цей твір йде в діалозі з роботою «Триєдиний» (яка відтворена за принципом апофатичного богослов'я, символічно-абстрактійно). Бог Отець у цій роботі також зображений після воскресіння з ранами, але омитими. Мисткиня підкреслює важливість такої подачі, бо ідея полягала в демонстрації страждань минулих, пройдених. Ікона «Вертепи» (символом якої стає український різдвяний павук як паралель створення світу) про «дітей, що народжуються в часі війни, що помирають через війну, про

ненароджених». Ікона «Євхаристія» – про життя (символом стає використаний фрагмент берещанської верети), про причастя та віру, що є незламними навіть у часи руйнування храмів. Христос на розп'ятті зображений без кінцівок, «зادля проведення паралелі до людей, які, захищаючи країну втратили та продовжують втрачати їх на війні». Ікона «Рілля» – це про любов жертовну. Авторка проводить паралель із пшеницею, з посівною, як символом життя та мирного побуту, який наразі є можливим лише завдяки жертвному опору захисників. Ікони «Праведники» та «Пришестя» – це про людей, яких вбила росія, про кінець життя земного (символом чого стає дим догорілої свічки). Ікона «Воскресіння» – це символічне зображення цвинтаря, де «гробы стають породі, бо померлі воскресають, а хрести перетворюються на розквітлі дерева, де змурдована земля стає раєм».

Також представниками цього типу рефлексії є Ярина Мовчан і такі її твори, як «Боротьба» (2021), «Тіла» (2021). Художниця має власний неповторний стиль, який відрізняється від інших художників. Її твори можна охарактеризувати як абстрактні, оскільки вони відображають нереальні об'єкти, або поєднують реальність з абстрактними елементами. Вона дає глядачеві можливість самостійно інтерпретувати її твори і створити власну історію. На художніх полотнах Я. Мовчан багато уваги приділяється колориту та графізму. Вона вміло поєднує яскраві кольори, структури та форми, створюючи гармонійне і водночас виразне візуальне сприйняття. У її творах часто зустрічаються символи, які спонукають до роздумів та розшифрування. Вона відтворює свої внутрішні почуття та думки за допомогою емблематичних образів, що зачаровують глядача та пробуджують у ньому різні емоції.

Самобутнім прикладом внутрішніх рефлексій є творчість львівської художниці Анни Атоян (1967). На виставці «Міні монументи» (2021) авторка представила декілька серій, у яких були приклади творів у техніці живопису на левкасі. Про сам проєкт авторка висловлюється так: «це про [не] великі [не] архітектурні або скульптурні пам'ятники на честь [не] важливої [не] історичної події» [35]. Левкасні твори наявні в серіях «Польське радіо й телебачення», «Час літати», «Весна якої не було», «Літо якого не було». У них авторка експериментує з технікою колажу,

залучаючи фотореференси, газетні вирізки тощо. У творах часто малюнок олівцем співіснує на поверхні із живописними вставками, чи навпаки. «Перша думка — цього не може бути, друга — не думала, що доживу до такого. Минуле лишилось у минулому, здається в попередньому житті. Чим більше нас затягувало у війну, блекаути, тривоги, тим недоречно яскравішим, безтурботним, майже міфічним, несправжнім, почало здаватися минуле. Ніби все це було не зі мною, не з нами. Отже недоречне минуле, якого не було....і трохи сьогодні, яке, сподіваюсь, скоро стане минулим» [38].

Сюди ж можна віднести роботи Олі Кравченко «Розп'яття у війні» (2022) та Христини Максименко «Кричали тоді й зараз» (2023). У цих двох творах художниці символічно перенесли ідею жертвовної спокути Христа на воєнні події в Україні. В одному з них ми бачимо місто в огні на тлі сцени розп'яття, в іншому немає образу Христа (як і верхньої балки хреста), бо це метафоричний образ народу, що страждає. Окрім цього твору, у творчості Олі Кравченко можна виокремити такі роботи: «Зимова втеча» (2023), «Богородиця миру та перемоги» (2022), «Той, хто оберігає небо над містом. ППО» (2022). У творі «Зимова втеча» ми бачимо образ жінки, фон навколо якої оздоблений двома кольорами: зі спини — червоний, попереду — сірий. Це своєрідна метафора війни та тієї невідомості, що чекала людей, які, покинувши свої домівки, кочували по інших містах чи країнах. Твір виконаний на 100-літній дошці, яку художниці презентували друзі-музиканти. Вони знайшли подарунок в Закопанах у столяра, який виготовляє скрипки й мав насушені дошки зі старого будинку 1900 р. Як текстури часу, так і історичне підґрунтя надають твору неймовірної значимості.

Також одиничними прикладами візуалізації даного типу рефлексії можуть стати такі твори: «В очікуванні миру» (2015) Олексія Малих, «Лютий» (2015) Марії Зенькової, «Сирена» Уляни Ніщук (2023), «Правило двох стін» (2023) Анни Атоян, скульптурна композиція «П'єта» (2023) Євгена Барабана (іл. 642 - 673).

**Рефлексія сприйняття.** Цей тип рефлексії можна розподілити шляхом залучення національно ідентифікаційних структур у творі за допомогою трьох

аспектів: використання колористики, використання символічно-орнаментальних структур і використання національної атрибутики, які сприяють розумінню та прийняттю культурних традицій і цінностей, позицій, бачень.

Наприклад, у творі Катерини Щадріної «Прийміть жертву з ваших рук» (2022) є носієм як національної колористики, так і промовистого меседжу для аудиторії. У роботах «Страшний суд» (2023) К. Щадріної та «Св. Миколай» (2023) Глафіри Щербак на тлі традиційного відтворення канонічного сюжету проступає камуфляжний патерн. У творах Олени Кендзор «За правду і волю», Олени-Ольги Кендзор «На тіні смертної» (2023) та «Код. Квітка перемоги» (2023) Ганни Довбиш відсилкою стають елементи текстилю (вишивки). У роботах «Супрематична Свята Київська Княгиня Ольга» (2020) Анатолія Федірко, «2023» (2023) Тараса Кузіва та «Відшарування зайвого» (2023) Тимофія Осипова також колористика українського прапора керує асоціативним рядом. У творі «Воля» (2023) Лілії Лесюк зображені традиційні елементи обрядовості та декору. У роботі «Святі воїни» (2015) Люби Яцків можна виокремити образ українського воїна-козака, у руках якого ми бачимо грона калини, які є символом мужності та незламності духу в боротьбі за незалежність рідного краю. У творі Ірини Калених «Переможемо!» (2023) авторка використовує колористику українського прапора як тло, на якому демонструє певний образ жіночої мужності. Ще одним яскравим прикладом стане твір Олега Денисенко «Вдале полювання» в контексті виставки «ANTIQUITAS NOVA» [79]. За допомогою цієї роботи автори продемонстрували заклик протистояння російській агресії та подолання «варварського російського медведя». На картині «Вдале полювання», що стала символом виставки, з пробитого черепа окупанта зростає тризуб, як знамення долі агресора. Це певна алегорія вільного та незалежного українського народу, повноправного господаря своєї землі. До цієї групи також можна віднести твори «Правило двох стін» (2023) Анни Атоян та скульптурну композицію «П'єта» (2023), які також є прикладом відображення конкретних реалій та громадянських позицій (іл. 674 - 685).

У релігійному малярстві України залучення національної айдентики не є чимось новим, але на основі соціокультурних подій набуває нових рис. Це вже не

питання стилістики, це питання самоідентифікації та самобутності. Загалом використання таких елементів у релігійному малярстві України має великий потенціал для підсилення національної свідомості. Таке поєднання релігії та національної айдентики створює специфічну художню мову, яка сильно впливає на людей, психологічно та сакрально. Коли глядач або читач бачить у творі елементи своєї національної ідентичності, він знаходиться в зручній позиції для розуміння його значення та контексту. Це допомагає ідентифікувати себе з персонажами, подіями та темами, що порушуються у творі, і відчувати більший емоційний зв'язок із ним.

#### **4.2 Сучасний живопис на левкасі як «артефакт війни»**

Цей розділ присвячений окремому явищу — мистецтву воєнного стану в Україні XXI століття, а саме живопису на левкасі, відтвореному на дошках із ящиків з-під набоїв. Збір артефактів під час війни є досить розповсюдженим явищем, так як будь-який предмет військової інфраструктури, який стає основою для сучасного мистецтва, може становити важливу історичну цінність, здобути певні символічні чи національно ідентичні характеристики, стати прикладом збереження культурної спадщини, бути способом для художників висловити свою рефлексію та критику війни та насильства в суспільстві. Також перетворення військових об'єктів на мистецтво може бути методом подолання насильства та руйнування за допомогою створення нового та конструктивного. Це свідчить про здатність художників синтезувати нові змісти чи спростовувати укорінені.

Окрім того, що відбувається введення утилітарного предмета в мистецьке середовище, у більшості випадків сформовані твори є прикладом релігійного живопису, що свідчить про синтез таких категорій, як мистецтво та військова справа чи іконопис та артефакти війни. Подібне суперечливе поєднання має широке поле можливих тлумачень і художніх рішень. Залучення та впровадження в сучасні мистецькі практики класичних технік чи візуальних рішень може відбуватися з метою інспірації, бо вивчення стилю, техніки й інших аспектів стародавніх майстрів може допомогти митцям покращити та розвинути свій власний творчий потенціал.

Також це може відбуватися в контексті реінтерпретацій наявних художніх традицій. Вони можуть поєднувати традиційні елементи з новими ідеями та технологіями, щоб створити щось унікальне й сучасне. Це дає митцям змогу поєднати спадщину минулих століть з оригінальними та сучасними підходами. Використовуючи здобутки минулих століть, митці підкреслюють та порушують традиційні стандарти, ставлячи під сумнів уявлення про мистецтво та його ліміти. Вони можуть порушувати стандарти й показувати, що мистецтво не обмежується рамками минулих століть, а є живим і еволюційним процесом.

Як українське, так і зарубіжне мистецтво має приклади залучення артефактів, або майже нехарактерних для своєї творчості предметів чи матеріалів. Яскравим зразком можуть стати унікальні подорожні ікони, виконані на сушеній рибі. Датовані XVIII — серединою XIX століття, вони були виготовлені на теренах України і являють собою символ чумацтва. Це вид нині забутого народного ужиткового мистецтва, який є справжнім раритетом через вузький сектор вжитку. Ймовірно, вибір «матеріалу» для ікон був здійснений не лише з практичних, а й із релігійно-символічних міркувань. Риба вже давно є одним із символів Христа, оскільки його учні були рибалками, а одне з його чудес полягало в примноженні риби та хлібів. Також, *ixmic*, що в перекладі з грецької означає риба, є акронімом слів «Ісус Христос Божий Син Спаситель» [47, 111]. Таким чином, чумаки використали цей стародавній символ, вдаючись до традицій, а не маючи на меті паплюження певних релігійних засад. Дана традиція не перервалася, а відобразилася у творах сучасної мисткині з Херсону, яка впродовж 2019–2023 років готувала серію робіт, виконаних на сушеній камбалі, голові щуки та гіпсовій основі. Також прикладом можуть стати ікони, які писалися на крилі дерев'яних сховищ або корі дерев. Ці ікони, відомі як «арфографія», були популярні в Україні й Польщі в XVII–XVIII століттях. Вони розвинулись в умовах воєнних конфліктів, коли доступ до традиційних матеріалів для живопису був обмежений, та коли художники перебували на передовій. Один із музеїв, де можна знайти інформацію про ікони «арфографії», — музей історії релігії у Львові, Україна. У цьому музеї зберігаються рідкісні ікони, разом з тими, що були написані на крилі дерев'яних сховищ [53].



Також написання ікон на палицях або жезлах було характерно особливістю для різних культур і періодів історії. Наприклад, у візантійському імператорстві палиці з іконами використовувалися як символи імператорської влади. Такі палиці, що називаються лабаруми, мали велике значення для позначення імператорського статусу та відображення його божественної підтримки. Інші монархи того часу, наприклад, французькі та англійські королі, також використовували ікони на жезлах, щоб підкреслити свою владу та правомірність трону. Це був один зі способів візуального показу влади та легітимації правителя [73]. Ще однією незвичайною основою для іконопису слугувало людське тіло. Іноді на пальцях руки або ступень і ніг писались мініатюрні ікони, яких носили як талісмани або декоративні аксесуари. Цей феномен був особливо поширений серед народів Східної Європи та Близького Сходу, а також у східних християнських традиціях. На пальці на руках чи ногах наносились мініатюрні ікони або символи, які мали релігійне значення. Це могли бути ікони святих, ангели, хрести, релігійні символи або крилаті слова. Прикрашати руки або ступні такими мініатюрними іконами було практикою, яка спрямовувалась на захист, благословення та допомогу у разі небезпеки.

Наступним прикладом можуть стати патрони вогнепальної зброї, які іноді мали художнє оформлення в часи Відродження в Європі. Ці патрони прикрашалися релігійними та геральдичними зображеннями. Вони були не просто засобом вогневої сили, але й художніми виробами, які відображали соціальний статус власника, тобто мали не тільки практичне значення, а й естетичне. Подібний феномен відбувається і зараз. У творі Ярослави Ткачук «Жінка» (2023), у картині Дар'ї Марченко та Данієля Грина «Обличчя війни», у багатьох благодійних художніх аукціонах патрони або гільзи від них стають артоб'єктом, наголошуючи на деконструкції початкових для предмета значень та функцій. Наступним прикладом можуть стати ікони, написані на дошці Мамврійського дубу. Він є важливим символом в іконографії, об'єктом паломництва, із його кори виготовляють ікони та розп'яття, тобто впровадження цього матеріалу для іконопису є досить метафоричним внаслідок поєднання таких категорій, як біблейська реліквія та сакральний живопис. Однією з таких є ікона Святої Трійці, яка відома з досліджень історії Козацьких Могил. Ікона була однією з

православних святинь, які були даровані Свято-Георгіївському монастирю на Козацьких Могилах. Якщо в даному випадку артефакт і живопис підсилюють один одного змістовно та працюють в одному ідейному руслі, то в контексті воєнних дій в Україні спостерігається подібне, але й докорінно відмінне явище — ікони (а також світський чи декоративно-ужитковий живопис) на дошках із ящиків з-під набоїв.

Використання дошок із ящиків з-під набоїв задля створення релігійної картини викликає неоднозначні інтерпретації через сформовану століттями філософсько-естетичну роль дошки в традиційному іконописі. Символічного значення дерев'яна основа в іконописі набуває як символ Хреста та його спасіння, через що дерев'яна основа символізує духовну силу та вічність. Також побутує філософсько-естетичне припущення про «ковчег» в іконі, згідно з яким поля ікони візуально утворюють рамку, просторово заглиблений живопис відокремлюється від навколишнього середовища, утворюючи ніби «вікно» у світ зображуваного. Практичне значення виражається через її стійкість та міцність, що допомагає зберігати ікону в чудовому стані протягом тривалого часу, а художнє значення проявляється в текстурі, яка здатна передавати об'єм, рельєфність, природні відтінки та візерунки, що додає іконі особливої естетичної цінності. Своєю чергою ящик з-під набоїв має радикально протилежне значення. Загалом ящик з-під набоїв несе в собі функції, пов'язані зі зберіганням, транспортуванням, організацією, безпекою та ідентифікацією набоїв. Тобто має утилітарне призначення, і лише етикетаж (етикетки чи позначки шрифтового чи знакового характеру) як невід'ємна частина оформлення може претендувати на художню цінність. Саме цей елемент художники вписують у композицію, саме заради нього нехтують ґрунтом, бо саме він є основним носієм інформації. Недосконалість поверхні дошки стає символічним, а негативно-войовничий контекст використання нейтралізується чи навіть підсилюється тим сакральним середовищем, у яке вони введені.

Серед інституцій чи угруповань, які організують виставки та проекти волонтерського та пропагандистського характеру, можна зазначити такі:

- 1) Галерею Iconart (м. Львів) [14], яка влаштувала виставку в рамках проекту «Ікони рятують життя» з подальшим благодійним аукціоном. Організатори

пишуть про те, що «ці ікони є символом боротьби та надії, творами, які не лише відображають емоції окремого свідка війни, а й уособлюють віру та силу, які допомагають долати важкі випробування». На виставці були представлено багато творів, зокрема робота Люба Яцків «Господь моє світло і спасіння моє. Кого буду боятись?...» (Пс 26). Авторка говорить про те, що «головним артефактом у її роботі є саме дошка, на якій вона намальована, вона несе в собі енергетику війни, є її «свідком». Сама ікона є ілюстрацією того, як себе відчуває людина в умовах війни. Ми маємо захист наших воїнів і захист неба». Наступними є твори Ірини Солонинки «Розп'яття», Уляни Томкевич із твором «Найсвятіше серце», Олі Кравченко «Нев'янучий цвіт», Костя Марковича «Юний Захисник», якого «видовжені пропорції дошки підштовхнули до думки зорганізувати свою роботу на основі передачі осі Небо-Земля. Композиція зображує реальну особу – хлопця з Київщини, любителя безпілотних літальних апаратів. Він допоміг нашим захисникам у перші дні війни знищити колону ворожої техніки на трасі Житомир-Київ, а на зворотному боці митець символічно зображує іконографічні «дрони» – Сили небесні. Ще одними учасниками виставки є Уляна Креховець «Не плач, Рахиле...» та «Нам допоможе Св.Юрій і Пречиста Мати ворога здолати!», Ярослава Ткачук «Покрова», Андрій Винничок «Спас Нерукотворний», Роман Зілінко «Воскресіння Господнє», Іван Дашко «Спас Нерукотворний», Катерина Кузів «Спас Нерукотворний», Наталя Русецька «Юрій Змієборець», Анна Макач «Хустка святої Вероніки», Тетяна Скоромна «Преображення Господнє», Тарас Кеб «Навіть у найтемнішу ніч ростуть квіти», Юрій Смольський «Під синій небом», Лідія Якобчук «Юрій-змієборець», Лев Скоп «Марія», Уляна Ніщук «Богородиця Бучі», Оксана Адрушенко «Хрест при дорозі», Глафіра Щербак «Святий Миколай», Аліна Грубець «Цар Слави» та інші (іл. 686 - 690).

2) Волонтерський мистецький проєкт «Ікони на ящиках з-під набоїв» Соні Атлантової та Олександра Клименка (київська школа). Твори Олександра Клименка та Соні Атлантової були представлені на 117 локаціях у 60 містах 15 країн світу, що стало потужним засобом культурної дипломатії. Цей проєкт, він не тільки про мистецтво, він також є втіленням волонтерського руху України. Автори вбачають

головну ідею проєкту в «перетворенні смерті (символом якої є ящик від озброєнь) на життя (яке в українській культурі традиційно символізує ікона)» [50]. Твори наслідують традиційну іконографічну техніку написання, але використання левкасу, як невід'ємної складової іконописного жанру, нівелюється задля підкреслення інформативно-змістовної складової дошки з-під набоїв, задля збереження аутентичної змістовності. Художники намагаються змінити споживчу цінність цих ящиків, які часто просто викидаються чи спалюються, та перетворити їх на предмети, які несуть позитивне значення та мають мистецьку цінність, таким чином проводячи певну паралель із долею солдат, які пройшовши шлях війни, нерідко стають забутими. Автори проєкту підкреслюють той факт, що художні рефлексії ґрунтуються на християнській традиції не тільки через звичність до українського етносу, а й через широке осмислення в ній теми життя, смерті, жертвності, віри. Відбувається виведення ікони з колії несвідомого механічного копіювання в русло візуальної антитези війни. Письменник Володимир Рафеєнко пише про цей проєкт такі слова: «Коли навіть самі дошки з-під набоїв починають світитися безсмертям, стає ясно – війна не вічна. І цей проєкт не стільки про життя і смерть, скільки про відбудовування в людях людськості...» [67].

3) Мистецько-волонтерська діяльність Лева Скопа теж не лишається осторонь. «Я шалено люблю старе дерево. Кожна тріска в дерев'яній церкві для мене дуже важлива» – промовляє автор [97]. Окрім того, що митець довгий час підтримує ідею залучення до іконопису дошок, вилучених у результаті реставраторських чи будівельних робіт із храмів України (і не тільки). Прикладом можуть стати гонти із церкви Св. Юра в Дрогобичі (яка внесена в список світової спадщини ЮНЕСКО і є дерев'яною пам'яткою кінця XV- початку XVI ст.). До того ж митець є автором портативного фронтального вівтаря, який був виготовлений із ящика для патронів, який передали бійці з фронту.

4) Ще одним прикладом творчої реінкарнації воєнних артефактів може стати «Військово-польовий арт» Павла Ротара, який є безпосереднім учасником руху опору з 2014 р., організовує пленери, і збирав портативний (мандрівний) музей, колекція якого, на жаль, була знищена в Лисичанську у 2022 р. Експозиція пропонує

подивитися на події зони АТО очима українських художників. Головна ідея проєкту полягає в тому, щоб об'єднати діяльність художників образотворчого мистецтва, митців народно-прикладного мистецтва та самодіяльних митців із предметами військової інфраструктури, такими як амуніція, обладнання, текстиль тощо. Павло Ротар збирав артефакти, що пережили військові події. Він перевозив їх до Києва після кожної бойової операції і направляв до майстра з метою переведення їх у художню площину. В експозиції було понад 200 експонатів, які в більшості випадків не є прикладом живопису на левкасі, але які є прикладом рефлексії теми війни на основі артефактів. У процесі такого міжгалузевого синтезу на світ з'являлися не тільки картини, а й дитячі іграшки, музичні інструменти

5) Проєкт «Arma Christi» («Зброя Христа»), який відбувся за ініціативою Львівської національної академії мистецтв у 2023 році. За мету основоположники проєкту та митці вбачають привернення уваги до воєнних подій на території України крізь призму сучасного сакрального живопису (зокрема живопису на левкасі). Назва проєкту є досить метафоричною, адже «вона вказує на те, що зброєю Христа стали знаряддя його страстей. Своєю смертю Христос переміг смерть і зло, що дає певність, що зло в будь-якому разі буде переможене» [72]. Спільною концепцією творів було використання реальних артефактів війни, а саме осколків снарядів, які стали повноцінними елементами композиції (десь ставали частиною тернового вінку Христа, десь виринали з ран Христа в мотиві розп'яття, десь ставали частиною списа, яким ранили Христа і т.д.). Серед митців, які взяли участь можна виокремити К. Марковича з творами «Оруддя Страстей Христових з оруддям страстей українських» та «Не плач над мене Мати, побачивши на гробі», твори Л. Яцків «Esse Homo», К. Кузів «Arma Christi», Д. Мовчана «Архангел Михаїл», Г. Щербак «Коли страждали вони, страждав і Він» та інші. Митці розкрили тему за допомогою різних образів та іконографічних мотивів, але провідною темою є страсті Христові. Створені на основі цього проєкту роботи взяли участь у виставці-продажі в Музеї Ватикану, що стає прикладом мистецької дипломатії та мистецько-волонтерського руху в Україні (іл. 691 - 701).

6) Волонтери-художники з Харкова також у Тернополі представили виставку під назвою «Від мистецтва — до війни». Починаючи з 2014 року, вони у мистецький спосіб обробляють ящики від боєприпасів, гільзи від снарядів, шоломи та туби від гранатометів, перетворюючи їх на артоб'єкти, які виставляють чи продають. За отримані кошти вони направляють допомогу на потреби українського війська та родин загиблих захисників рідної землі. За словами учасників, утворивши таку ініціативу, вони хотіли не тільки продемонструвати талановитість українських майстрів, а й насамперед мати змогу висловити свою патріотичну позицію [90].

На виставці «Від мистецтва — до війни» презентовано твори небагатьох митців. Окрім Олени Вовк і Ірини Ільїнської, серед художників зазначені Ігор Сенькін та подружжя Олени і Станіслава Пилипенків. Цікавою фігурою є Ірина Ільїнська, левкасні твори якої були представлені у виданні «Світ левкасу», а саме роботи «Зима» (2003), «Березень» (2003), «Спека» (2006) та «Балтика» (2006). Зараз художниця є засновницею майстерні під назвою «Тьох-тьох», у якій митці об'єднуються та реалізують свої художні ідеї, засновані на артефактах війни. На цьому прикладі ми бачимо, як від відтворення звичних для себе мотивів майстри переходять до соціокультурних смислів.

Війна є великою загрозою як для фізичного, так і для культурного спадку суспільства. Часи війни характеризуються руйнуваннями, вбивствами, знищенням історичних і культурних пам'яток, втратою цінних артефактів, зникненням деяких традицій і звичаїв, тому подібні художні спроби використати наявні реліквії не тільки для відтворення певної ідеї, а і для фіксації та збереження культурної спадщини є важливим етапом країни, що потерпає від війни.

#### **4.3 Особливості репрезентації живописних творів на левкасі воєнного часу**

Окрім того, що в процесі переналаштування мистецтво знаходить нові теми, ідеї та форми, воно також підлаштовується під аудиторію відповідно до її можливостей і потреб. Ідеться не про знецінення мистецтва через відсутність масштабної затребуваності, а про особливості подачі та варіанти художнього підходу

до творів, які спираються на мобільність, зручність і доступність в умовах воєнного стану в Україні.

Мистецтво завжди було чутливим та гнучким щодо зміни формату на основі різних соціокультурних нововведень, заборон чи потреб. Яскравим прикладом можуть стати книжкові мініатюри середньовіччя: пісняр *Chansonnier de Jean de Montchenu* (1475) у формі серця, Кодекс Ротундусом (мініатюрний часослов XV століття), діаметр якого складає 9 см, двосторонні книги з плетінням «dos-à-dos», поясні книги XV–XVI століть, які можна було читати, не знімаючи з поясу, дитяча абетка на «ніжці» XVII століття, яка є результатом покращення ергономічності використання. Ще одним прикладом може стати винахід кулькової ручки, яка вперше була замовлена Королівськими військово-повітряними силами Великобританії, оскільки звичайні пір'яні ручки протікали в літаках через зниження атмосферного тиску при піднятті на висоту. Відхід від дерев'яної архітектури на користь більш міцних, надійних матеріалів, феномен хатньої ікони в Україні – усі наведені вище приклади демонструють, як мистецтво прислухається до запитів свого часу, яким «дбайливим» та винахідливим воно може бути.

Якщо художники намагаються зробити своє мистецтво доступнішим чи зручнішим для людей під час війни, на мою думку, це може свідчити про:

**Соціальну відповідальність:** Художники розуміють, що війна обмежує людей і змушує їх страждати. Таким чином мистецтво стає своєрідним художнім «плацебо», яке здатне привнести красу та надію в життя людей, особливо в складні часи. Це свідчить про бажання підтримувати спільноту та ділитися своїм творчим вираженням із різними людьми, незалежно від їхнього соціального статусу чи матеріального стану.

**Культурну збереженість:** Художники можуть намагатися зробити своє мистецтво більш доступним, щоб зберегти та розповсюдити цінності свого народу та культури, показати силу та значення мистецтва. На сучасний лад відбувається тиражована музеєфікація (дублікація) пам'яток живопису на левкасі. На основі давніх засад техніки гравіювання за допомогою професійних сканерів та принтерів оригінальний твір здобуває безліч своїх прообразів, що стимулює не тільки

збільшення споживацької рентабельності, а й розповсюдження певних ідейних засад (часто стає необхідним кроком для благодійних акцій).

**Економічний чинник** (комерційна складова). У ситуації, коли виробництво й торгівля можуть бути обмежені або зупинені, витрати на матеріали та інструменти можуть значно зрости, а доступність художніх ресурсів та практик може бути лімітована, деякі художники переходять на дешевші або доступніші варіанти репрезентації, навіть якщо вони не є для них характерними. Метою може бути як продовження власної практики, так і спроба зближення та заохочення аудиторії. Унаслідок цього відбувається процес заміщення левкасних технік сучасними шпаклівками, темпера замінюється акрилом, сусальне золото – поталлю, а інколи ґрунт взагалі зникає як важливий технологічний прошарок.

**Символічний підтекст.** Під час війни релігійний живопис чи іконопис переходить у ранг оберегу, який має відповідати певним критеріям, серед яких портативність, національна ідентифікація та сакральність є передовими. Процес сприйняття, створення чи навіть збереження мистецтва набуває змін. Це не час довгих споглядань, а час швидких рефлексій. Це не час колекціонування, а радше час захисту. Це не час монументальних дифірамбів, а час коротких символічних констатацій. У «тривожній торбинці» українського сьогодні не місце творчій кризі, але точно місце мистецтву. Питання в тому, яким воно має стати, щоб незалежно від умов бути поряд зі своїми поціновувачами чи творцями.

Левкас завжди вважався складною для відтворення, кропіткою та частково непередбачуваною складовою творчого процесу. Він потребує від митця не тільки теоретичних знань та практики, а й регламентованої послідовності етапів виконання та відповідних умов навколо (як мінімум температурних). У часи сирен, вибухів, відключення світла та опалення використання цієї техніки стає вкрай скрутним, але це стає лише викликом на шляху техніко-технологічних інновацій.

Прикладом таких інновацій можуть стати переведені на друк на папері левкасні твори Люби Яцків (львівська школа) «Не журись мене, мати», «Таємна вечерея», «Зішестя в пекло», «Адам і Єва», «Створення світу». Твори темперного живопису після переведення у формат друку здобувають нові елементи, такі як



паспарту, рама, авторський підпис. Роботи трансформуються в масштабі та кольоропередачі. Христина Яциняк (львівська школа) репрезентує свій релігійний живопис на левкасі у форматі друку на полотні, незважаючи на фактурність і рельєфність поверхні оригінальних зразків (твори «Янгол охоронець» (2022), «Eleusa»(2023), «Image of Edessa» (2022), «Nativity» (2022) та інші). Сама авторка говорить про те, що однією з причин подібних інновацій є великий запит артринку на репліку. Однак Христина Яциняк зазначає, що подібний процес складно назвати творчим, це більше про «напрацювання і вдосконалення техніки». Другою причиною, на думку мисткині, є фінансовий аспект, бо видрук значно дешевший, ніж традиційна ікона, яка виконана вручну за багато часу. Загалом художниця підкреслює, що подібні інновації у сфері репрезентації традиційної ікони мають позитивні наслідки. Ікона стає доступнішою та має змогу розширити кордони свого впливу. Неймовірно самобутнім прикладом є живописні мініатюри, які межують між станковизмом та скульптурою, Романа Барабаха (львівська школа): «Невідомий святи», «Св. Миколай, Єпископ міста Мира», «Сон посеред шторму», «Тау-хрест зі Святим Франциском», «Архангел Михаїл із літерою «ї»», «Чого ви злякалися, маловірні?», «Янгол Азовсталі» та багато інших, які наслідують формотворчі принципи народної ікони та наїву, але, як зазначає сам автор, його твори «більше тяжіють до коміксів, ніж до ікон чи класичної станкової графіки». Р. Барабах почав створювати ікони для військових ЗСУ на початку російсько-української війни та передає частину прибутків від їхнього продажу на благодійність. Спочатку він займався створенням ситуативних ілюстрацій подій в Україні, але потім перейшов до синтезу із сакральними темами іконопису. Наприклад, Юрій Змієборець із протиракетною зброєю як символ подолання зла, рятівники з військовими та волонтерами навколо мотиву Покрови як символ наближення перемоги та єдності, святи з крилами та німбами в уніформі ЗСУ як прообраз архангелів-воїнів, що нас боронять і т. д. Художник експериментує з форматом мініатюрних (кишенькових) ікон, які можна носити із собою. Роман стверджує, що якщо ці іконки приносять військовим хоча б невеличку радість, забезпечують відчуття підтримки або зміцнюють віру, то, звичайно, варте того, щоб їх створювати. Так народилася серія

робіт для воїнів на лінії фронту. Наступним прикладом можуть стати живописні мініатюри Ольги Кравченко(львівська школа). Авторка не просто застосовує техніку друку, як швидкий і доступний варіант тиражування реплік, а створює мініатюрні твори в техніці темперного живопису на папері. З особистого інтерв'ю з авторкою встановлено, що змінити дошку на папір авторку змусили обставини. На початку війни авторка опиняється в Польщі. Ті декілька дошок, які мисткиня взяла із собою, перетворились на ікони вже в перші тижні, їх авторка обмінювала на військові потреби. Тоді виникла необхідність в пошуку нових художніх стратегій, які б стали в нагоді в контексті волонтерської діяльності. Саме тоді відбулася заміна звичної для художниці техніки на варіант із використанням паперу в якості основи, що допомогло розвинути цей напрям в акцію під назвою «Солодощі для військових». Також її твори брали участь у благодійному проєкті від «Ukraina Pomagamy Zbiorka Medyczna».

Таким чином, ми бачимо як, чому й за яких умов деякі митці ухиляються від використання традиційного левкаса, деякі взагалі вилучають ґрунт із процесу створення твору, концептуалізуючи цей підхід. Хтось використовує технічні можливості ХХІ століття, тиражуючи те, що іноді стає лише поверхневим відголоском оригіналу, а іноді дає змогу помножити художні здобутки майстра, а хтось знаходить нові форми та рішення, відштовхуючись від умов та потреб.

### **Висновки до четвертого розділу**

1. Встановлені основні ідейні концепції ролі мистецтва та його основних функцій у контексті воєнних дій в Україні на основі бачень українських митців ХХІ століття, серед яких можна виокремити такі: нагадування про гуманістичні цінності, пропаганда (провокація), документалізація (чи артпостерігання), спосіб відображення внутрішніх станів чи переживань (своєрідна арттерапія), передбачення (прогнозування й аналітично-художнє оцінювання подій і процесів), самореклама завдяки актуальності теми (вдавання чи викривлення, псевдорефлексія), демонстрація небайдужості.

2. Виявлені наступні типи рефлексій: рефлексія суспільної дійсності, в основі якої лежить відображення та аналіз суспільних, політичних чи культурних подій чи модифікацій (У. Ніщук та І. Солонинки, Р. Романішин); рефлексія історії та традиції, яка спрямована на розкриття історично-традиційних аспектів конкретної нації (В. Шуліка та О. Кравченко); рефлексія внутрішнього світу, яка спрямована на самоаналіз та переосмислення внутрішніх поглядів та уявлень як митця, так і аудиторії (Г. Щербак, К. Кузів та А. Атоян); рефлексія сприйняття, провідною ідеєю якої є питання національної ідентичності (К. Щадриної, Г. Щербак, О. Кендзор, Г. Довбиш, А. Федірко, Т. Кузів, Т. Осінова, Л. Лесюк, Л. Яциняк, І. Калених, О. Денисенко).

3. Виокремлені провідні інституції та мистецько-волонтерські проекти, що популяризують ідею синтезу предметів воєнної інфраструктури та сучасного живопису на левкасі в Україні, серед яких: проект «Ікони рятують життя» галереї Iconart, волонтерський проект «Ікони на ящиках з-під набоїв» С. Атлантової та О. Клименка, мистецько-волонтерська діяльність художника Л. Скопа, проект «Військово-польовий арт» П. Ротара, проект «Arma Christi» («Зброя Христа») за ініціативи ЛАМ та волонтерський проект «Від митця – до війни». На базі представлених мистецько-волонтерських ініціатив встановлені основні ідейно-символічні засади творів створених на їхній основі, серед яких: твір як засіб культурної дипломатії та волонтерського руху, твір як спосіб розкриття таких тем як боротьба, спротив, віра, життя та смерть тощо, твір як антитеза війни.

4. Встановлені основні тенденції до зміни типів репрезентації творів живопису на левкасі в Україні XXI століття, спираючись на мобільність, зручність та доступність в умовах воєнних дій в Україні, серед яких: переведені на друк на папері левкасні твори Л. Яцків, переведені у формат друку на полотні левкасні твори Х. Яциняк, мініатюрні живописні твори Р. Барабаха та переведені на паперову основу іконописні зразки О. Кравченко.

5. Виявлені основні ідейні підстави модифікації способів репрезентації сучасних творів на левкасі в умовах воєнного стану в Україні, серед яких: соціальна відповідальність, де основною ідеєю є створення певної стабільно-надихаючого чи

обнадійливого середовища; культурна збереженість, яка ставить за мету зберегти та розповсюдити цінності та традиції свого народу, показати значущість та силу мистецтва «понад усе»; економічний чинник, який розширює діапазон творчих стратегій митців за допомогою використання сучасних чи спрощених способів репрезентації, тим самим наближуючи та заохочуючи аудиторію до мистецтва; символічний підтекст, який характеризується переведенням мистецького твору в розряд символу-оберегу та набуттям портативних і багатосарових змістовних підтекстів.

## Висновки

1. Аналіз літератури виявив: 1) недостатній рівень дослідженості теми (особливо серед вітчизняних дослідників) та превалювання праць техніко-технологічного напрямку; 2) зафіксовано, що термін «левкас» поступово впроваджується в науковий дискурс у працях середини ХХ століття (до цього часу переважно репрезентується в контексті варіанту гіпсово-крейдяного ґрунту); 3) продемонстровано значну варіативність (неоднозначність) у тлумаченнях поняття «левкас» та матеріалознавчу різнотипність складу, що ускладнює визначення предмету дослідження; 4) на початку ХХІ століття поняття «левкас» модифікується в художній принцип без прив'язки до матеріалознавчої складової, що порушує традиційне бачення даної теми та спонукає до виявлення нових критерій оцінки творів на основі левкасу; 5) виявлена проблема неоднозначної подачі терміну в зарубіжних джерелах, створених на основі латиниці, у яких термін «левкас» подається за допомогою терміну «gesso», що може позначати як левкас, так і інші варіанти живописного ґрунту, що ускладнює дослідження теми.

2. Встановлені провідні установи та мистецькі проєкти, що актуалізують тему дослідження, серед яких: 1) музеї: Національний художній музей України, Харківський художній музей, музей Волинської ікони (Луцьк), Національний музей у Львові імені А. Шептицького, Одеський національний художній музей та інші; 2) освітні заклади: Львівська академія мистецтв (кафедра сакрального мистецтва), Львівський коледж декоративного й ужиткового мистецтва ім. І. Труша, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Харківська державна академія дизайну й мистецтв, Іконописна школа «Радруж» (Львів) та інші; 3) сучасні галереї та мистецькі центри: «ICNART» (Львів), ЦСМ «Білий Світ» (Київ), львівські галереї «Дзига» та «Зелена канапа», харківська художня галерея імені Г. Семирадського та інші; 4) мистецькі проєкти та заходи: міжнародні пленери іконопису та сакрального живопису «Замлиння» (Волинь), міжнародні іконописні пленери в Новиці та артпроєкт «Від Романа до Йордана» (Львів).

Встановлено, що зазначені установи та заходи відіграють важливу роль у культурно-мистецькому обміні на регіональній та міжнародній арені у просуванні

релігійної ідеології в позахрамовому середовищі, у привертанні уваги до певних іконографічних, релігійних чи соціокультурних проблем, у підтримці та просуванні аутентичного традиційного українського мистецтва.

3. На основі дослідження західноукраїнської школи живопису на левкасі в контексті сучасного релігійного живопису (Н. Русецька, І. Демчук, Х. Квик, О. Лозинський, І. Солонинка, Д. Мовчан, Я. Мовчан, К. Щадрина, С. Владика, Л. Яцків, Х. Яциняк, П. Гуменюк, А. Винничок, Р. Зілінко) встановлені такі тенденції: 1) принципи традиційного сакрального формотворення посідають важливе місце у створенні сучасної релігійної картини в Україні XXI століття. Це стосується таких категорій, як традиційні рецептури левкасу, традиційні семіотичні, колористичні та богословські теорії, концепції та тлумачення. Вони не нівелюються, а частково модифікуються, збагачуються чи адаптуються до потреб сучасного глядача, що в перспективі може вплинути на формування нових канонів зображення. 2) сучасний релігійний живопис залучає здобутки різних типів народного (декоративно-ужиткового) мистецтва України й інших культур, таких як вишивка, декоративний розпис, різьблення по дереву та інші. 3) автори експериментують зі способами репрезентації, що проявляється в інноваційних формах основи твору. Такий підхід яскраво простежується у творчості Н. Русецької та У. Ніщук. 4) частим феноменом стає залучення позасакральної семіотичної системи в релігійне живописне середовище, що набуває нових тлумачень (яскравим прикладом є творчість І. Демчук). 5) художники розкривають релігійні теми крізь призму таких художніх напрямів, як абстракціонізм, наїв, мінімалізм, експресіонізм тощо.

4. На основі аналізу живописних творів, які були виконані на левкасі та які за тематикою є творами позарелігійного напрямку (І. Панейко, О. Кравченко, В. Шкарепа, О. Малих, О. Анд, Ю. Підкурганна (Скрипка), В. Гуменний, А. Подерев'янська, Р. Романішин, О. Судаков, Б. Буряк, С. Савченко, О. Літвінов, О. Стівбур, Ю. Салко), виявлені такі тенденції: встановлено залучення особливостей формотворення таких напрямів, як абстракціонізм, кубізм, неопластицизм, мінімалізм, пуантилізм і т. д. Більшість із зазначених митців нехтують традиційними тлумаченнями та способами виготовлення левкасу, схилившись до сприйняття

левкасу як принципу формотворення, при якому левкас може замінюватися сучасними синтетичними сумішами чи ґрунтами.

5. Виявлені різноманітні варіанти поєднання левкасу з різними видами мистецтва, техніками, матеріалами, художніми стратегіями та стилями. Серед них можна виокремити міжвидовий синтез (поєднання з такими видами мистецтва, як графіка, скульптура, різьблення по дереву, література й аудіосупровід, інтерактив), техніко-технологічний синтез (поєднання левкасу з технікою емалі та мозаїки, металевими, епоксидними, керамічними та текстильними вставками).

Основними інноваційними технічно-концептуальними здобутками міжвидового та техніко-технологічного типів синтезу в контексті сучасного українського живопису на левкасі є: застосування як традиційних (органічних), так і сучасних (синтетичних) рецептур і сумішей левкасу; застосування левкасу не тільки на дерев'яній основі, а й на полотні, металі, емалі, тощо; підтримка ідеї гармонізації протилежностей (матеріалів, текстур, форм, змістів); спроба поєднання класичних (традиційних) та сучасних принципів формотворення; використання левкасу з метою імітації матеріалів та технік (таких як гравірування, ліногравюра, ксилографія тощо); спроба на основі синтезу живопису на левкасу з іншими видами мистецтва створити інноваційних (авторських) технік чи прийомів; ідея виявлення прихованих (нехарактерних для матеріалу чи техніки) естетично-технічних значень та можливостей матеріалів (зокрема левкасу); орієнтація на оригінальність, неповторність і непередбачуваність прийомів і способів репрезентації; ідея вираження певного історичного чи соціокультурного контексту.

Були встановлені найбільш унікальні категорії художнього синтезу на основі сучасного живопису на левкасі в Україні, серед яких інтерактивність, апропріаціонізм та антипортрет. На основі дослідження цих категорій: 1) встановлені основні типи запозичення: пряме присвоєння, пародія або сатира, семплювання чи колаж, реконструкціалізація; 2) встановлені основні художні стратегії принципу антипортрету в контексті сучасного живопису на левкасі, а саме: гра з абстракцією, експресивність та емоційність, використання символічно-знакової системи, використання незвичних матеріалів і технік, інтроспекція та самопізнання,

критичність та іронічність; 3) виявлені основні художні риси, що сприяють встановленню взаємодії та взаємовпливу (інтерактивної складової) живописних творів на основі левкасу, серед яких: відтворення ілюзії можливої дії чи модифікації на основі композиційних чи техніко-технологічних інноваційних поєднань, значне зміщення інтерактивної складової з фізіологічної ланки в бік уяви, свідомості, психологізму, саморефлексії, синтез сучасного релігійного живопису на левкасі з такими сферами, як діджитал арт, сфера інтерактивних ігор, тощо, внесок глядача є результатом творчого процесу та невід'ємною складовою твору. (Т. Кузів, С. Владики, Х. Квик, О. Кравченко)

6. Виявлені основні ідейні концепції ролі мистецтва та його головних функцій у контексті воєнних дій в Україні на базі бачень українських митців ХХІ століття, серед яких можна виокремити такі: нагадування про гуманістичні цінності, пропаганда (провокація), документалізація (чи артспостерігання), спосіб відображення внутрішніх станів чи переживань (своєрідна арттерапія), передбачення (прогнозування й аналітично-художнє оцінювання подій і процесів), самореклама завдяки актуальності теми (вдавання чи викривлення, псевдорефлексія), демонстрація небайдужості. Були виявлені такі види рефлексій на основі українського сучасного живопису на левкасі воєнного стану: рефлексія суспільної дійсності, рефлексія історії та традиції, рефлексія внутрішнього світу, рефлексія сприйняття. Також виділені провідні інституції та мистецько-волонтерські проекти, які популяризують ідею синтезу предметів воєнної інфраструктури та сучасного живопису на левкасі в Україні, що є важливим аспектом на шляху розкриття символічно-змістовної складової творів воєнного часу, а саме: твір як засіб культурної дипломатії та волонтерського руху, твір як спосіб розкриття таких тем, як боротьба, спротив, віра, життя та смерть тощо, твір як антитеза війни. Встановлені основні тенденції до зміни типів репрезентації творів живопису на левкасі в Україні ХХІ століття, спираючись на мобільність, зручність і доступність в умовах воєнних дій в Україні, серед яких: переведені на друк на папері левкасні твори Л. Яцків, переведені у формат друку на полотні левкасні твори Х. Яциняк, мініатюрні



живописні твори Р. Барабаха та переведені на паперову основу іконописні зразки О. Кравченко.

Виявлені основні ідейні підстави для модифікації способів репрезентації сучасних творів на левкасі в умовах воєнного стану в Україні, серед яких: соціальна відповідальність, зберігання культурної спадщини, економічна схильність та символічний підтекст.

7. Дисертація розкриває перспективу подальших досліджень за такими напрямками: реставраційне дослідження пам'яток сучасного живопису на левкасі синтезованого типу, впровадження левкасу в практиках монументального мистецтва. Окрім розгляду художніх рефлексій у контексті живопису на левкасі, також перспективною є тема художніх рефлексій у сфері декоративно-ужиткового мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська культура. Курс лекцій. Регенсбург, Берхтесгаден, 1947. 399 с.
2. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / пер. с нем. А. Н. Лужецкой. Москва: Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. 607 с.
3. Берlach О. П., Галькун Т. Д. Технологічні особливості матеріалів: живопис, реставрація. Технологічний практикум для бакалаврів, магістрантів образотворчого мистецтва: навчально-методичне видання. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 47 с.
4. Біблія, або книги Святого письма Старого й Нового Заповіту: Із мови давньоєвр. і грец. на укр. дослівно наново переклад. / пер. І. Огієнка. Київ: Укр. Бібл. Т-во, 2003. 1162 с.
5. Білий світ: центр сучасного мистецтва. URL: <https://whiteworld.net/contact/> (дата звернення: 07.12.2022).
6. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хорovій музиці. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 20. С. 316–326.
7. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Москва: Крутицкое Патриаршее Подворье\Русс. путь, 1996. 169 с.
8. Бутич І. Л. Брокгауза і Єфрона енциклопедичний словник: у 5 т. Київ: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 2. С. 66.
9. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес. Зб. наук.-популярн. статей. Львів : ЛАМ, 1995. 100 с.
10. Виннер А. В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Стенная, плафонная и декоративная живопись. Москва: Искусство, 1953. 756 с.
11. Виннер А. В. Материалы масляной живописи. Москва: Сварог и К, 2000. 480 с.
12. Вінницька А. Світ ікони. *Наше слово. Культура*. 2013. № 28. URL: <https://nasze-slowo.pl/svit-ikoni/> (дата звернення: 20.02.2022).
13. Галерея ABC-арт. Панейко Ігор. URL: <https://avs-art.com.ua/about/painters/207> (дата звернення: 24.05.2022).

14. Галерея сучасного сакрального мистецтва ICONART. URL: <https://iconart-gallery.com/en/> (дата звернення: 15.09.2023).
15. Геращенко О. (Шамбур) Не свідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013-го. Київ: Основи, 2022. 256 с.
16. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Академічний експрес, 2001. 176 с.
17. Гренберг Ю. И., Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 322 с.
18. Гренберг Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. Санкт-Петербург: Планета музыки, 1987. 336 с.
19. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 318 с.
20. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2009. 573 с.
21. Дамаскин И. Три слова в защиту иконопочитания. Москва: Азбука, 2008. 192 с.
22. Деригуз Н. Інтерактивність як засіб художньої виразності в сучасному релігійному живописі на левкасі в Україні ХХІ століття. ІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Гагенмейстерські читання». URL: <https://art.kpnu.edu.ua/gagenmeister/>
23. Деригуз Н. Метод художньої апропріації в контексті живопису на левкасі України кінця ХХ — початку ХХІ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2023. №. 46. С. 184–192. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.694>
24. Деригуз Н. Принципи «анти-портрету» в контексті релігійного живопису на левкасі в Україні ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 68. С. 63–70. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-11>

25. Деригуз Н. В. Проблема синтезу мистецтв у контексті розвитку сучасного українського живопису на левкасі. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. 2022. № 2. С. 99–106.
26. Деригуз Н. Рефлексії війни крізь призму українського живопису на левкасі XXI століття. *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукр. наук. конф. кафедри теорії і історії мистецтв* (м. Харків, 14–15 квітня 2023 р.). Харків: ХДАДМ, 2023. С. 30–32.
27. Джерела: каталог першого пленеру сакрального мистецтва у м. Трускавець. Львів: ТЗОВ «Фабрика Вольф», 2017. 46 с.
28. Дніпропетровська філармонія. Юлія Скрипка «Віддзеркалення». URL: <https://philharmonic.com.ua/vidzermalenniya/> (дата звернення: 09.10.2022).
29. Драган М. Д. Українська декоративна різьба XVI — XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 204 с.
30. Дундяк І. М. Стилiстичний аналіз стiнописiв Мирона Левицького в українських церквах Австралії. *Мистецтво. Культура. Освіта*. 2019. Вип. 1. С. 26–31.
31. Дундяк І. М. Сюжет молитви в живописі України нонконформістів другої половини ХХ століття. *Society and science. Problems and prospects: матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. (London, 25–28 January 2022)*. Лондон, 2022. С. 45–46.
32. Дундяк І. М. Українське церковне малярство другої половини ХХ — початку ХХІ століть: (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження): монографія. Івано-Франківськ, 2019. 448 с.
33. Єсипенко К. Мистецтво О. Єрофеевої та І. Моргунова (до сторінок історії творчих союзів у сучасному мистецтві України). *Перші Таранушенківські читання: матеріали Всеукр. наук. конф. кафедри теорії і історії мистецтв* (м. Харків, 14–15 квітня 2023 р.). Харків: ХДАДМ, 2023. С. 37–38.
34. Журавель М. Від бджоли до меду. URL: <https://rukotvory.com.ua/nevdovzi/vid-bdzholy-do-medu-bachennya-mykoly-zhuravlya/>

35. Журавель М. Інвазія Презавантаження. Київ: Huss, 2016. 81 с. URL: [https://issuu.com/artfira/docs/zhuravel\\_invasion\\_redux\\_2016\\_catalogue\\_1\\_](https://issuu.com/artfira/docs/zhuravel_invasion_redux_2016_catalogue_1_) (дата звернення: 04.03. 2023).
36. Замлиння: VIII міжнар. пленер іконопису та сакрального мистецтва на Волині. Луцьк, 2018. 62 с. URL: [https://issuu.com/volodymyrmarchuk8/docs/\\_\\_\\_\\_\\_2018\\_\\_compressed](https://issuu.com/volodymyrmarchuk8/docs/_____2018__compressed)
37. Звіжинський А. Володимир Гуменний — живопис, графіка, міфологія. *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/volodimir-gumennyi--zhivopis-grafika-mifologiya-/>
38. Зелена канапа: мистецька галерея. Анна Атоян «Міні монументи», 8 червня — 4 липня 2021. URL: <https://artgreensofa.com/?p=5210> (дата звернення: 08.10.2023).
39. Зись А. Я. Теоретические предпосылки для синтеза искусств. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград: Наука, 1978. 270 с.
40. Іваніна М. С. Видавнича візуалізація військового конфлікту: проект створення альбому живопису: кваліфікаційна робота першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Дніпро: Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, 2023. 42 с.
41. Іванка Демчук. URL: <https://www.ivankademchuk.com/> (дата звернення: 06.03.2022).
42. Іконописна школа українського католицького університету «Радруж». Семінар з іконографічного рисунку Святослава Владики. URL: <https://radruzh.org/news/seminar-z-ikonografichnogo-rysunku-svjatoslava-vladyky-/> (дата звернення: 06.03.2022).
43. Історія української музики: у 7 т. / О. В. Богданова та ін. Київ: ІМФЕ, 2016. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. 440 с.
44. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
45. Карнаух А. *Telegraf № 1. Український дизайн*. Київ: Projector Publishing, 2021. 200 с.

46. Карнаух А. *Telegraf № 2. Креатив у війні*. Київ: Projector Publishing, 2022. 200 с.
47. Катаєва М. У столиці добігає кінця унікальна виставка ікон на рибі: де подивитися. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/86163/> (дата звернення: 06.04.2023).
48. Киплик Д. И. *Техника живописи*. Москва; Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1948. Т. III: Масляная живопись. 127 с.
49. Киплик Д. И. *Техника живописи*. Москва: ЗАО Сварог и К, 1999. 395 с.
50. Клименко А., Атлантова С. *Ікони на ящиках з-під набоїв*. Вид. 2-ге. Київ: Дух і Літера, 2021. 152 с.
51. Ковальчук І. Український іконопис другої половини ХХ — початку ХХІ ст. (формування мистецької школи). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2020. Вип. № 43. С. 40–46.
52. Комаров А. А. *Технология материалов стенописи*. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 193 с.
53. Корнієнко В. *Епіграфіка сакральних пам'яток Галича (ХІІ — ХІХ ст.): монографія*. Галич, 2017. 448 с.
54. Котляр Е. А., Ван М. *Иконография донаторского чина в росписях буддистского храмового комплексу Дуньхуан*. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* 2021. № 1. С. 10–14.
55. Кохан Н. М., Зав'ялова О. К. *Методичні рекомендації «Левкас: технологія, виразні можливості та застосування» в курсі вивчення дисц. «Робота в матеріалі»*. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2022. 32 с.
56. Кохан Н. М., Стахевич Г. О. *Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»)*. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв*. 2022. № 2. С. 116–121.
57. Кравченко А. С., Уткин А. П. *Икона: пособие для художников, реставраторов*. Москва: Стайл А ЛТД, 1993. 126 с.
58. Крвавич Д. *Українське сакральне мистецтво в період авангардних течій у культурі ХХ століття*. *Київська церква: альманах християн. думки*. 1999. № 5. С. 82–84.

59. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2002. 184 с.
60. Кристопчук М. Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі: навч. посібник. Львів: НТШ, 2002. 252 с.
61. Куцевич В. Мистецтво взаємодії. *Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель. Засоби монументально-декоративного мистецтва та дизайну в міському середовищі*. 2006. С. 7–17.
62. Левкас. I (Перша) всеукраїнська бієнале левкасу. Київ: Huss, 2019. 108 с.
63. Левкас. II (Друга) всеукраїнська бієнале левкасу. Київ: Huss, 2021. 108 с.
64. Левкас. III (Третя) всеукраїнська бієнале левкасу. Київ: Huss, 2023. 145 с.
65. Леонардо: хобби-гіпермаркет. Грунт акриловий «Левкас». URL: [https://leonardo.ru/ishop/good\\_76858677674/](https://leonardo.ru/ishop/good_76858677674/) (дата звернення: 19.04.2021).
66. Лесів Т. В. Іконопис Галичини кінця ХІХ — початку ХХІ століття: художній образ і теоретичний дискурс: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2021. 392 с.
67. Лесів А. Мистецтво між тилом і фронтом. Сучасні українські ікони на дошках із ящиків з-під набоїв. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1674–1683.
68. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
69. Лоханько В. Є. Художні матеріали й техніка живопису. Харків: Мистецтво, 1938. 187 с.
70. Лоханько Ф. П., Флорова Т. І. Художні матеріали: техніка живопису. Київ: Держ. Видавництво образотворчого мистецтва й музичної літератури УРСР, 1960. 142 с.
71. Львівська національна академія мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/> (дата звернення: 16.07.2022).
72. Львівська національна академія мистецтв. Проєкт «Arma Christi» — «Зброя Христа». URL: <https://lnam.edu.ua/uk/248/projekt-arma-christi-zbroja-xrista.html> (дата звернення: 02.08.2023).
73. Львівський музей історії релігії. URL: <https://museum.lviv.ua/> (дата звернення: 06.04.2023).

74. Манин Ю. А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов: учеб. пособие. Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2014. 281 с.
75. Мітець: Сучасне мистецтво України. Судаков Олександр. URL: <https://mitec.ua/category/artists/sudakov-oleksandr/> (дата звернення: 19.04.2022).
76. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва: Искусство, 1982. 192 с.
77. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Олександр Міловзоров: виставка «Out of...». URL: [https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O\\_MILOVZ.SHTML](https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O_MILOVZ.SHTML)
78. Несен І. І. Синтез мистецтв: навч. посібник. Київ: НАКККиМ, 2020. 120 с.
79. Нова старовина: ANTIQVITAS NOVA. URL: <https://www.antiqvitas-nova.art/> (дата звернення: 23.01.2023).
80. Овсійчук В., Кравич Д. Оповідь про ікону. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. 397 с.
81. Оля Кравченко: художниця. URL: <https://olyakravchenko.art/uk/portfolio/> (дата звернення: 08.08.2023).
82. Осадча О. А. Відображення принципів іконічності в іконографічному образі / *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 36. С. 145–151.
83. Осадча О. А. Категорія образу-парадигми в контексті релігійної тематики в сучасному українському мистецтві. *Virtus*. 2015. № 3. С. 27–29.
84. Осадча О. А. Семантика орнаментальних мотивів у декорванні українських хатніх ікон. *Вісник Харківської державної академії дизайну й мистецтв*. 2012. С. 70–80.
85. Осадча О. А. Технологічні особливості написання української народної (хатньої ікони). *Актуальні проблеми сучасної науки: матеріали десятої міжнар. наук.-практ. конф. (17–19 жовтня 2013 р.)*. Київ, 2013. С. 18–23.
86. Осадча О.А. Структурно-просторова схема Дерева Життя у топографічній іконічності міста-храму-ікони-людини / Олена Осадча // Українська академія



мистецтва: зб. дослідницьких та науково-методичних праць. – Київ, 2019. – Вип. 27. – С. 178–187.

87. Павлова Т. Перша публічна виставка групи «Время» у Харкові: маніфест нового арт-медіуму. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, №3. 2020. С.54-61
88. Популярная художественная энциклопедия: у 2 т. / под. ред. Полевого В. М. Москва: Советская энциклопедия, 1986. Т. 1. 448 с.
89. Популярная художественная энциклопедия: у 2 т. / под. ред. Полевого В. М. Москва: Советская энциклопедия, 1986. Т. 2. 464 с.
90. Разом. *Kyiv daily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/denisenki/> (дата звернення: 18.08.2022).
91. Рижова О. О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII–XVIII століть: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2020. 463 с.
92. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ: XXI. Кн., 2007. Т. 1. 147 с.
93. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ: XXI. Кн., 2007. Т. 2. 155 с.
94. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ: XXI. Кн., 2007. Т. 3. 155 с.
95. Сергеев Ю. П. Секреты иконописного мастерства. Москва: Юный художник, 2000. 20 с.
96. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть. Ін-т проблем сучасного мист-ва Акад мист-в України. Київ: ВК [студіо], 2008. 187 с., іл.
97. Скоп Л. Українське церковне малярство в Галичині: техніка та технологія XV — XVIII ст. Львів: Коло, 2013. 192 с.
98. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х т. Київ: ArtHuss, 2020.
99. Сланский Б. Техника живописи. Живописные материалы. Москва: Издательство академии художеств СССР, 1962. 378 с.
100. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с.

101. Словник термінів мистецтвознавця-експерта / уклад.: В. А. Сіверс та ін. Київ: НАКККіМ, 2011. 124 с.
102. Словник українського сакрального мистецтва / за наук. ред. М. Станкевича. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. 287 с.
103. Соколова М. Н. Труд иконописца. Москва: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 157 с.
104. Соколова М. Н. Труд иконописца. Москва: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. 158 с.
105. Соколюк Л. Д. Вища мистецька школа Харкова: Від модернізму до трансформації (1921–1962): монографія. Харків: Видавець О. Савчук, 2023. 150 с.
106. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його школа: монографія. Харків: Видавець О. Савчук, 2014. 386 с.
107. Соколюк Л. Д., Стешенко С. Монументально-декоративний розпис у храмах Харківщини доби модерну (особливості образно-пластичної мови). Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2022. № 2. С. 73–86.
108. Соколюк, Л., Найденко, В., & Худякова, А. Взаємодія мистецтв у творах українських митців межі ХХ–ХХІ ст. (на прикладі Харківської школи). *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, (18(2), 2022. С. 36–44.
109. Соловей О.В. Творчий універсалізм Миколи Стороженка в мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ: НАОМА, 2021. 362с.
110. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
111. Староселець І. Ікона на камбалі: на Херсонщині згадали про чумацьку традицію. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2674950-ikona-na-kambali-na-hersonsini-zgadali-pro-cumacku-tradiciu.html>
112. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Ленинград: Художник РСФСР, 1984. 319 с.

113. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. Київ: Либідь, 2004. 442 с.
114. Сучасне мистецтво. Художники України. Валерій Шкарупа. URL: <https://pubhtml5.com/nbmf/drdu/basic/> (дата звернення: 02.03.2023).
115. Сучасне мистецтво. Художники України. Леонід Бернат. URL: <https://issuu.com/bolsheznat/docs/lbc> (дата звернення: 15.04.2023).
116. Сучасне мистецтво. Художники України. Олексій Коваль. URL: <https://issuu.com/bolsheznat/docs/oleksii-koval> (дата звернення: 13.04.2023).
117. Сучасне мистецтво. Художники України. Олексій Малих. URL: <https://issuu.com/bolsheznat/docs/am146> (дата звернення: 12.04.2023).
118. Таир: бренд акрилових красок и товаров для художников. URL: <https://tairtd.ru/> (дата звернення: 14.04.2021).
119. Тимченко Т., Петліна Д. До витоків експертизи живопису в Україні. *Тексти культури: дослідження, інтерпретація*. 2017. С. 127–154. URL: <https://academia.edu/43157709>
120. Титов М. Ф. Техніка й технологія темперного жовткового іконопису. Київ: Вона Менте, 2005. 96 с.
121. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Москва, 1916. 44 с.
122. Українська радянська енциклопедія: в 12 т. / голов. редкол. М. П. Бажан. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1977–1985. Т. 8. 576 с.
123. Уманцев Ф. Мистецтво давньої України. Київ: Либідь, 2002. 217 с.
124. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Переславль: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.
125. Фасмер М. Большая советская энциклопедия: у 30 т. 3-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1973. Т. 14. 624 с.
126. Филатов В. В. Словарь изографа. Москва: Лествица, 2000. 256 с.
127. Харман Д., Зотов С., Майзульс М. Страдающее Средневековье. Парадоксы Христианской иконографии. Москва: АСТ. 2021. 416 с.

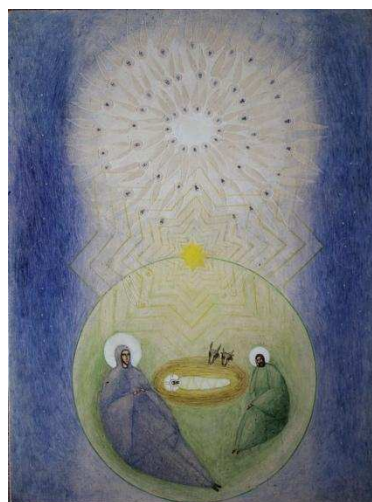
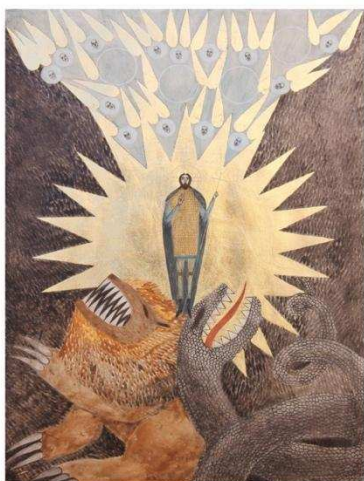
128. Цугорка О. Тенденції сучасного українського іконопису. *Вісник Київського національного університету культури й мистецтв*. 2019. № 40. С. 228–233. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172708>
129. Чернівчанин Анатолій Федірко номінується на Шевченківську премію. *BukNews*. URL: <https://buknews.com.ua/page/chernivchanyn-anatolii-fedirko-nominuietsia-na-shevchenkivsku-premiyu.html> (дата звернення: 05.11.2022).
130. Чернявський В. Г., Кузнецова І. О., Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Синтез мистецтв: навч. посібник. Київ: НАУ, 2019. 320 с.
131. Шевнюк О. Л. Словник термінів образотворчого мистецтва: навч. посіб. Вид. 2-ге, виправлене й доповнене. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 100 с.
132. Шор Р. Благай, кради й позичай. Митці проти оригінальності. Київ: ArtHuss, 2019. 186 с.
133. Шот М. Проєкт «Мистецтво, яке бореться та перемагає». *Урядовий кур'єр*. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/mistectvo-yake-boretsya-i-peremagaye/>
134. Шуліка В. В. Техніка декорування левкасів слобожанських ікон другої половини XVII століття. *Історичні, культурні, та соціально-економічні аспекти регіонального розвитку: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Кременчук: ПП. Щербатих О. В., 2017. С. 110–120.*
135. Щавинский В. О. Очерки по истории техники живописи и технологии красок у Древней Руси. Москва — Ленинград, 1935. 158 с.
136. Языкова И. К. Со-Творение образа. Богословие иконы. Москва: ББИ, 2019. 350 с.
137. Ярема В. Дивний світ ікон. Київ: Центр учбової літератури, 2019. 69 с.
138. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедіа в контекст сучасних практик культури: автореф. дис.... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2012. 17 с.
139. Яців Р. Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії 3б. статей. Львів, 2006. 351 с.
140. Aden M. «Let`s dance like we used to...». A critical intervention on new trend of Appropriationism. *Kunstchronik*, 4, 2016. p. 201–203.

141. Belting H. *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck, 2013. p. 343
142. Berger E. *Beiträge Zur Entwicklungs-Geschichte: Der Maltechnik (1901)*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010. p. 707
143. Borma Wachs. Retrieved from <https://bormawachs.com.ua/ua/g53874555-borma-wachs-can>
144. Bourriaud N. *Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world II has*. New York: Lukas & Sternberg, 2002. p. 96
145. Didi-Huberman, G. *Geschenk des Papiers, Geschenk des Gesichts*. Köln: DuMont, 2001. p. 174 - 190
146. Dundiak I. Taras Shevchenko in the works of Opanas Zalyvakha: contexts and meanings. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 2021. p. 11–17. doi: 10.31866/2410–1176.44.2021.235214
147. Elkins J. *Exploring the Visual World*. Vilnius: YSU, 2010. p. 534
148. Evans D. *Appropriation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. p. 239
149. Foucault M. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. p. 352
150. Hart A. *Techniques of Icon and Wall Painting*. Leominster: Gracewing, 2011. p. 517
151. Hick D. H. *Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation*. Chicago: University of Chicago Press, 2017. p. 240
152. Jakubowskiej-Krawczyk K., Łozińskiego O., Sory M. (Ed.). *Nowa ikona. Wiara i forma*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Mówią Wieki, 2021. p. 151
153. Kleon A. *Steal Like An Artist: 10 Things Nobody Told You About Being Creative*. Des Moines: Turtleback, 2014. p. 160
154. Körte M., & Weiss J. E. *Randgänge des Gesichts: Kritische Perspektiven auf Sichtbarkeit und Entzug*. Paderborn: Fink Wilhelm GmbH + Co.KG, 2017. p. 359
155. Kotlyar E., Sokolyuk L., Pavlova T. Synagogue Decorations in Present-Day Ukraine: Practice in Preservation of Cultural and Artistic Heritage. *Muzeologia a kulturne dedicstvo*, 8 (4), 2020. p. 111–136. doi: 10.46284/mkd.2020.8.4.8

156. Kovalova M., Alforova Z., Sokolyuk L., Chursin, O., & Obukh, L. The digital evolution of art: current trends in the context of the formation and development of metamodernism. *Amazonia Investiga*, 11(56), 2022. p.114-123.
157. Losos L. *Die Technik der Malerei*. Praha: Artia Verlag, 1988. p. 191
158. Macho, T. Das prominente Gesicht. Vom Face-to-face zum Interface. In Manfred Fassler (ed.), *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung. Ethik der Kommunikation*. Paderborn: Brill/Fink. 1999. p. 121–136.
159. Maimeri. Retrieved from <https://www.maimeri.it/en/products/decorative-arts/idea-oro.html>
160. Ouspensky L., & Lossky V. *The meaning of icons*. 2nd ed. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1982. p. 222
161. Owens C. Representation, Appropriation, and Power. In S. Bryson, B. Kruger, L. Tillman, J. Weinstock (Eds.), *Beyond Recognition* (pp. 88–113). Berkley & LA & Oxford: University of California Press. 1992
162. *PIEŚŃ NAD PIEŚNIAMI: XIII Międzynarodowe warsztaty ikonopisow Nowica — Krzyworownia*. Warszawa: INVEST-DRUK, 2021. p. 104
163. Rabb T. K. *Artist and the Warrior: Military History Through the Eyes of the Masters*. New Haven: Yale University Press, 2012. p. 228
164. Ramos-Poqui G. *The technique of icon painting*. Tunbridge Wells: Burns & Oates/Search Press, 1991. p. 80
165. Robins G. *The art of ancient Egypt*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. p. 278
166. Rogers R. A. From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*, 16(4), 2006. p. 474–503. doi: 10.1111/j.1468–2885.2006.00277.x
167. Root D. *Cannibals Culture: Art Appropriation, and the Commodification of Differences*. New York: Routledge, 1996. p. 258
168. Slansky B. I. *Maliřský a konzervační material. II. Průzkum a restaurování obrazu*. Praha: Paseka, 1953. p. 416

169. Slansky B. *Technika malby. Díl 1, Malířský a konzervační materiál*. 2. vyd. Praha: Paseka. 2003. p. 564
170. Sokolyuk L., Naydenko V., & Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *ARTISTIC CULTURE. TOPICAL ISSUES*, 18(2), 2022. p. 36–44. doi: 10.31500/1992–5514.18(2).2022.269776
171. Weigel S. Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses. In T. Kutschbach (Ed.), *Gesichter: kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, Munchen: Wilhelm Fink. 2013. p. 7–29.
172. Weissmann G. *Techniques of Traditional Icon Painting*. Tunbridge Wells: Search Press, 2012. p. 128
173. Young J. *Cultural appropriation and the Arts*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2008. p. 184

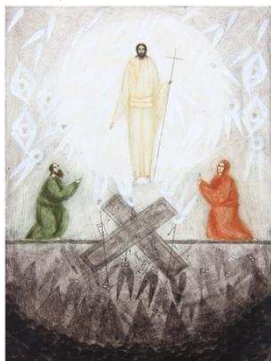
**Додаток А: Альбом ілюстрацій  
Твори Наталії Русецької**



1. Русецька Н. «Христос воїн» 2023 р.

2. Русецька Н. «Янголи» 2019 р.

3. Русецька Н. «Різдво Христове» 2018 р.



4. Русецька Н. «Сходження в пекло» 2021 р.

5. Русецька Н. «Богоявлення» 2023 р.

6. Русецька Н. «Чудо Св. Михайла в Хоні» 2022 р.

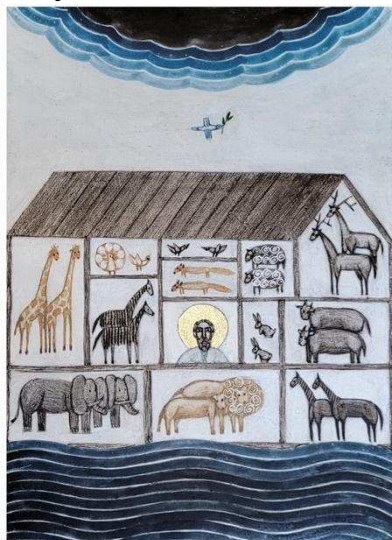
7. Русецька Н. «Чудо Св. Михайла в Хоні» 2023 р.





8. Русецька Н. «Ной» 2018 р.

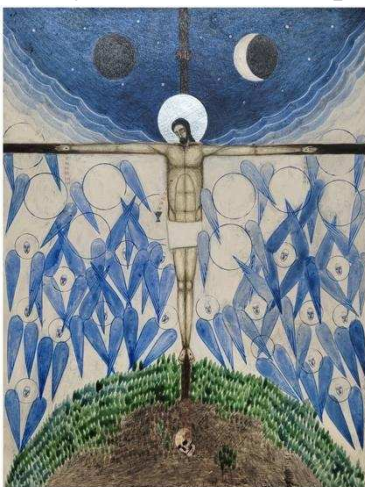
9. Русецька Н. «Господь об`являється в бурі» 2019р.



10. Русецька Н. «Ноїв ковчег» 2023р.

11. Русецька Н. «Св. Георгій, що вбиває дракона» 2022 р.

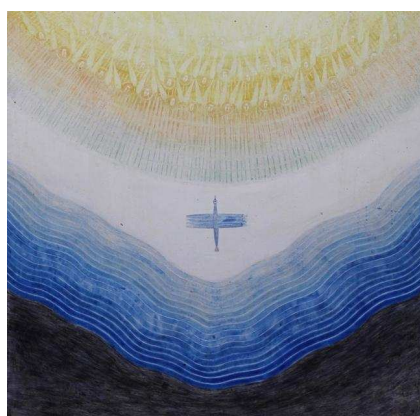
12. Русецька Н. «Покрова» 2022 р.



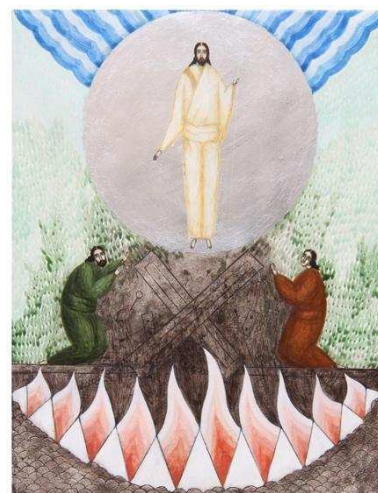
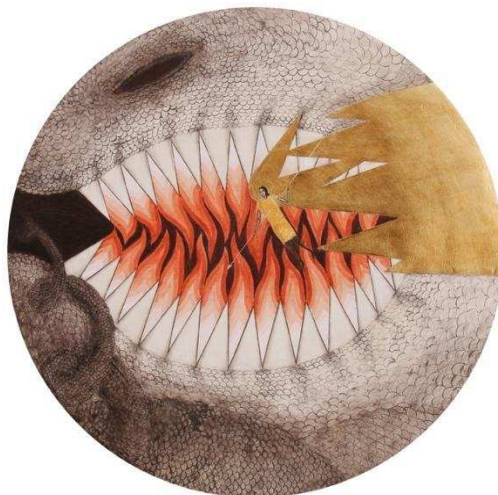
13. Русецька Н. «Розп'яття» 2023 р.

14. Русецька Н. «Створення світу» 2020 р.

15. Русецька Н. «Царство небесне» 2023р.



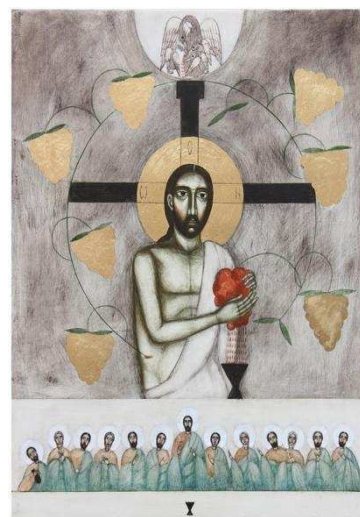
16. Русецька Н. «Створення світу. День перший» 2017 р.



17. Русецька Н. «Архангел Михайло» 2023 р.

18. Русецька Н. «Архангел Михайло» 2023 р.

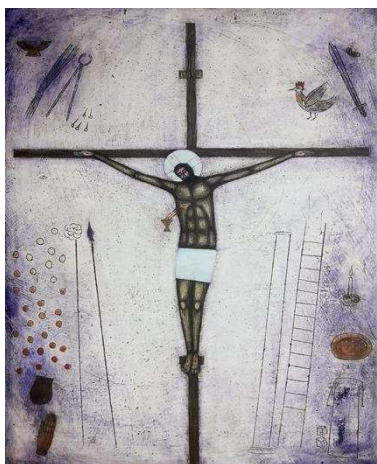
19. Русецька Н. «Сходження в пекло» 2023 р.



20. Русецька Н. «Створення світу» 2021 р.

21. Русецька Н. «П'єта» 2021 р.

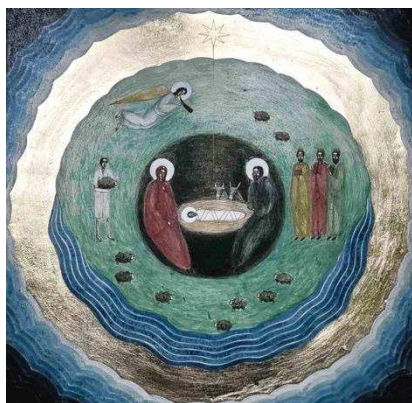
22. Русецька Н. «Ісус виноградна лоза та таємна вечеря» 2021 р.



23. Русецька Н. «Розп'яття» 2020 р.



24. Русецька Н. «Свята Трійця» 2023 р.



25. Русецька Н. «Вертеп» 2022 р.

26. Русецька Н. «Вертеп» 2023 р.



27. Русецька Н. «Новозавітня Трійця» 2023 р.

28. Русецька Н. «Святі Косма та Деміан» 2023р.

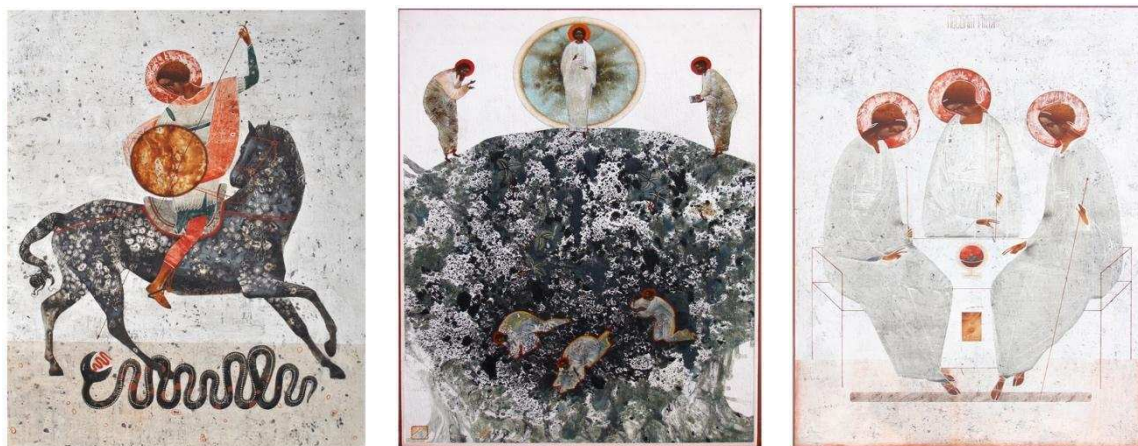
29. Русецька Н. «Св. Ілля» 2023 р.



30. Русецька Н. «Світ» 2020 р.

31. Русецька Н. «Богоявлення» 2020 р.

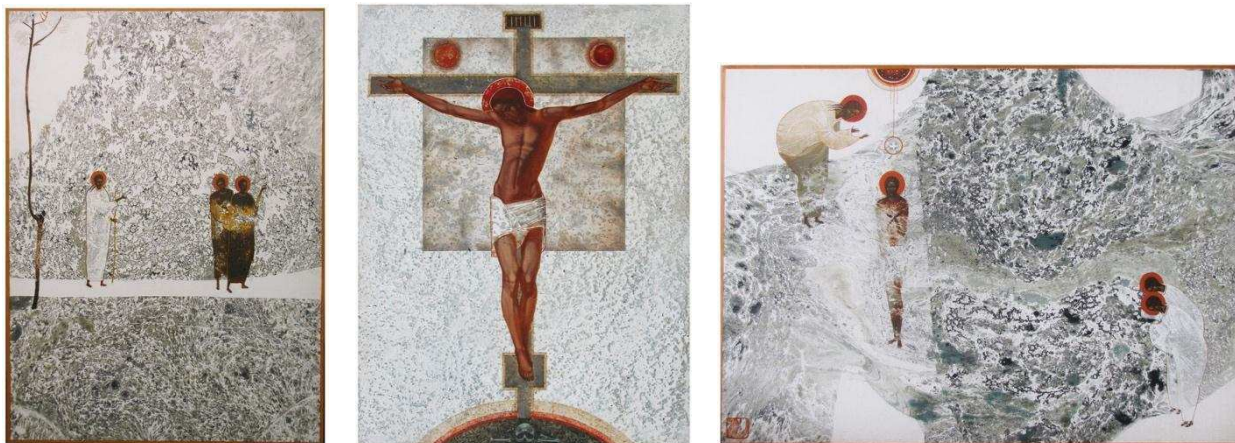
### Іванка Демчук



32. Демчук І. «Св. Георгій» 2015 р.

33. Демчук І. «Преображення Господнє» 2015р.

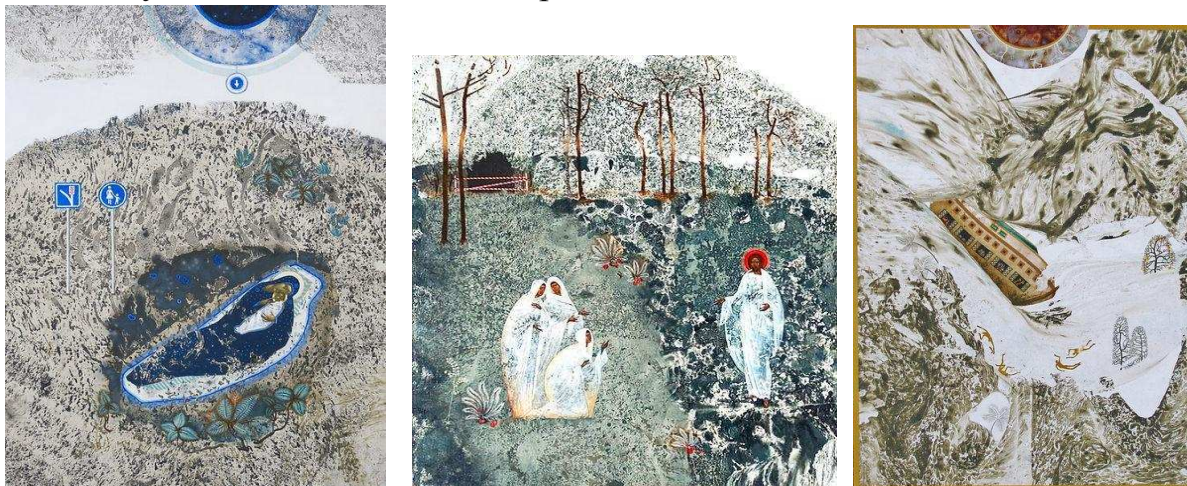
34. Демчук І. «Свята Трійця» 2014 р.



35. Демчук І. «По дорозі в Емаус» 2015р.

36. Демчук І. «Розп'яття» 2015р.

37. Демчук І. «Богоявлення» 2015р.



38. Демчук І. «Різдво»

39. Демчук І. «Явлення Христа мироносицям»

40. Демчук І. «Ковчег Ноя»



41. Демчук І. «Тиверіадське озеро» 30x40 см.; дошка, полотно, левкас, змішана техніка

42. Демчук І. «Wise and unwise \ Притча про розумних та нерозумних дів»

43. Демчук І. «Христос і мироносиці»

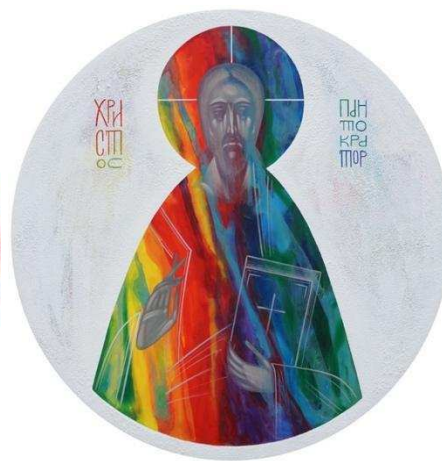
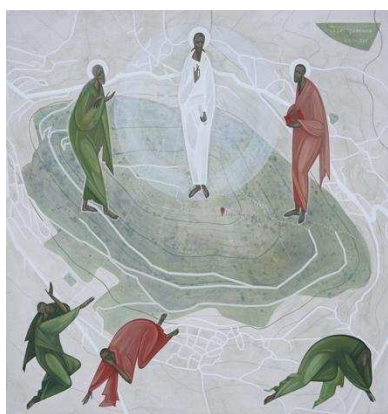
### Христина Квик



44. Квик Х. «Св. Георгій» 2020 р.

45. Квик Х. «Зішестя в пекло» 2020 р.

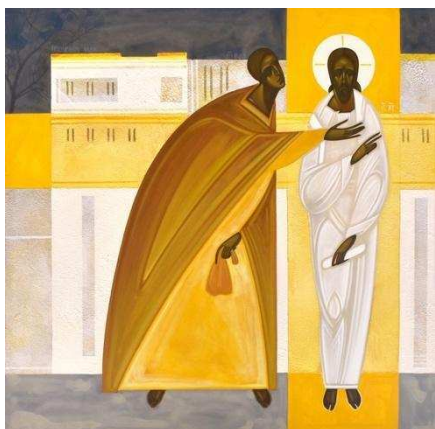
46. Квик Х. «Богоявлення» 2020 р.



47. Квик Х. «Преображення» 2022 р.

48. Квик Х. «Світло для світу» 2021 р.

49. Квик Х. «Христос Пантократор» 2022 р.



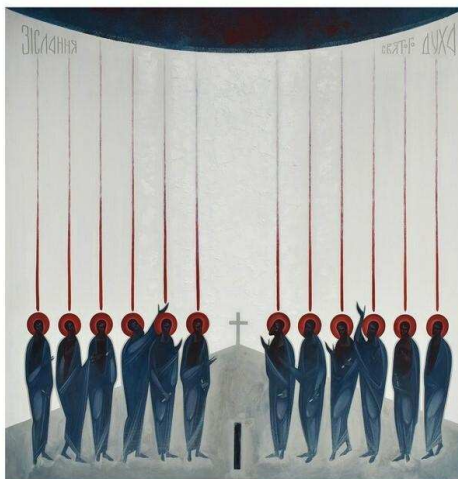
50. Квик Х. «Зрада Юди» 2021 р.



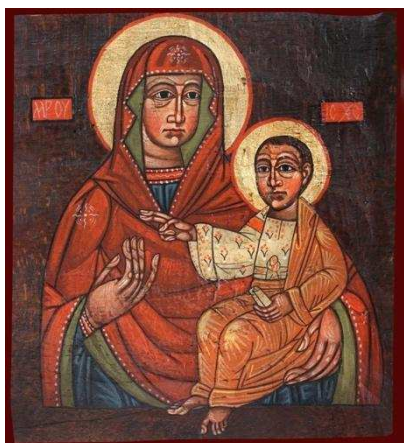
51. Квик Х. «Свята Трійця» 2019 р.



52. Квик Х. «Еклезія» 2019 р.



**Остап Лозинський**

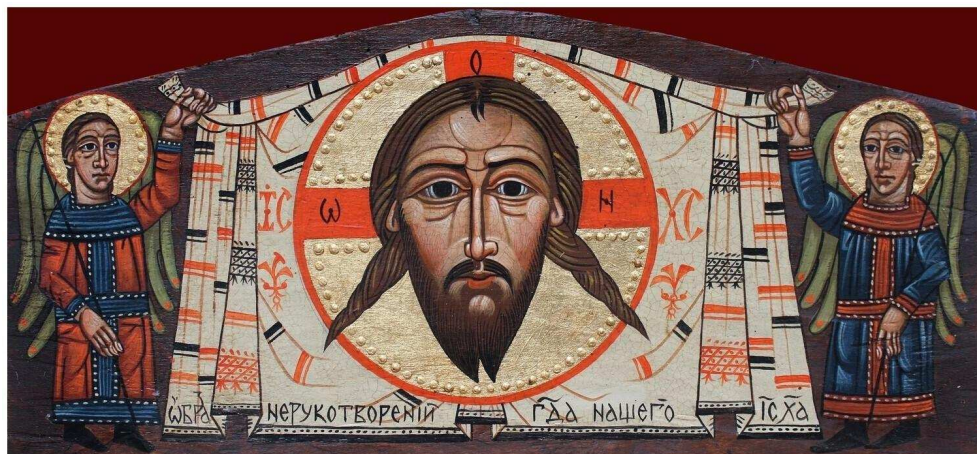


53. Лозинський О. «Богоматір» 2010 р.

54. Лозинський О. «Вертеп» 2015 р.



55. Лозинський О. «Втеча в Єгипет» 2020 р.



56. Лозинський О. «Образ Едеси» 2019 р.



57. Лозинський О. «Мадонна з немовлям» 2020 р.



58. Лозинський О. «Діва ніжності» 2018 р.

59. Лозинський О. «Великий архітектор» 2017р.



60. Лозинський О. «Зішестя в пекло»

61. Лозинський О. «Вертеп»

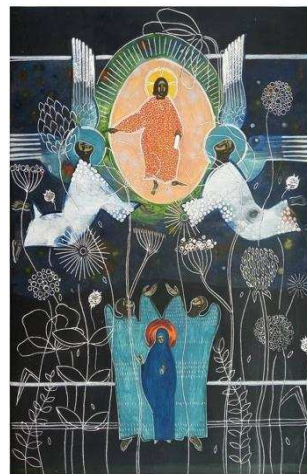
62. Лозинський О. «Святе сімейство» 2018р.



63. Лозинський О. «De Anima – Зрада» 2021 р.

64. Лозинський О. «De Anima – VII» 2020 р.

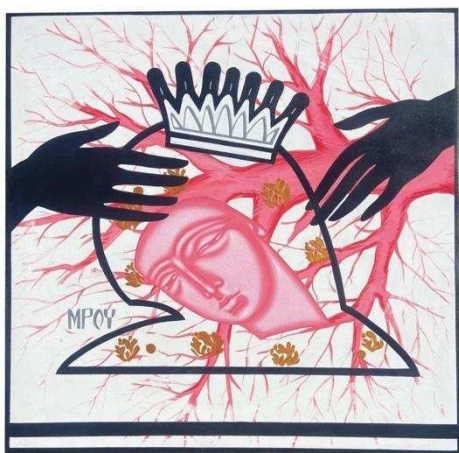
**Грина Солонинка**



65. Солонинка І. «Спас» 2021 р.

66. Солонинка І. «Таємна вечеря» 2021 р.

67. Солонинка І. «Вознесіння» 2020 р.



68. Солонинка І. «Коронування Марії» 2023 р.

69. Солонинка І. «Благовіщення» 2023 р.



70. Солонинка І. «Розп'яття» 2019 р.

71. Солонинка І. «Бо провину мою визнаю» 2019 р.



72. Солонинка І. «Страшний суд» 2019 р.

73. Солонинка І. «Благовіщення» 2021 р.



74. Солонинка І. «Св. Аристарх, Пуд, Трофим» 2023 р.

75. Солонинка І. «Пророк Йона» 2023 р.

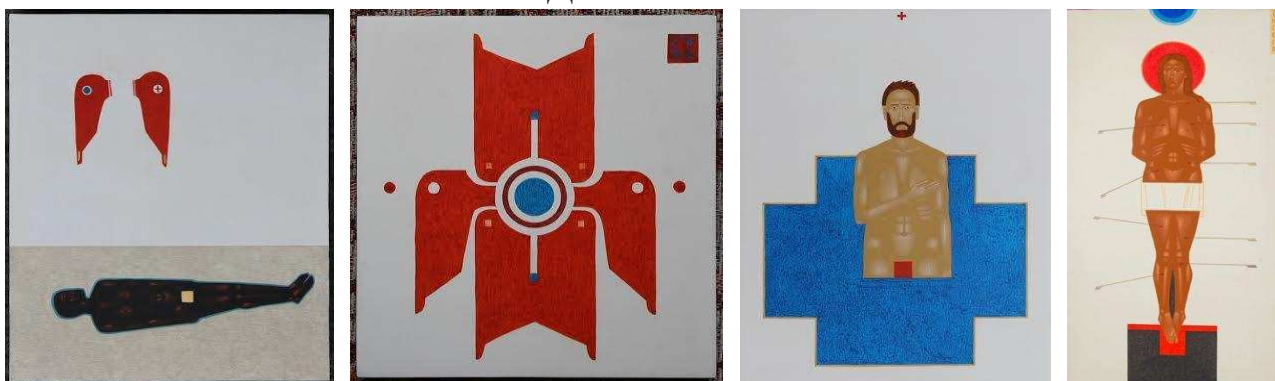
76. Солонинка І. «Чому ви шукаєте живого між мертвих» 2023 р.



77. Солонинка І. «Розп'яття» 2023 р.

78. Солонинка І. «Весілля в Кані Галілейській» 2023 р.

## Данило Мовчан

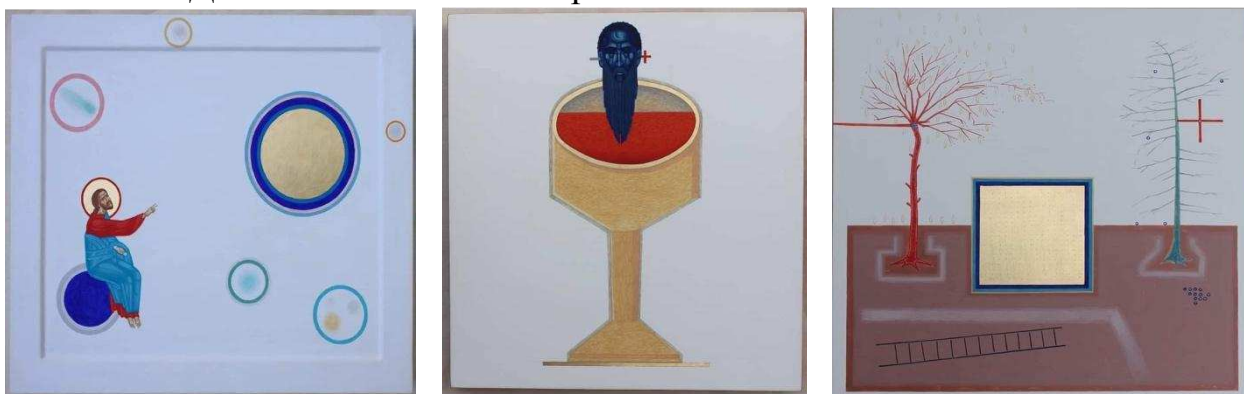


79. Мовчан Д. «Втрачені крила» 2013 р.

80. Мовчан Д. «Серафим» 2013 р.

81. Мовчан Д. «Купання» 2013 р.

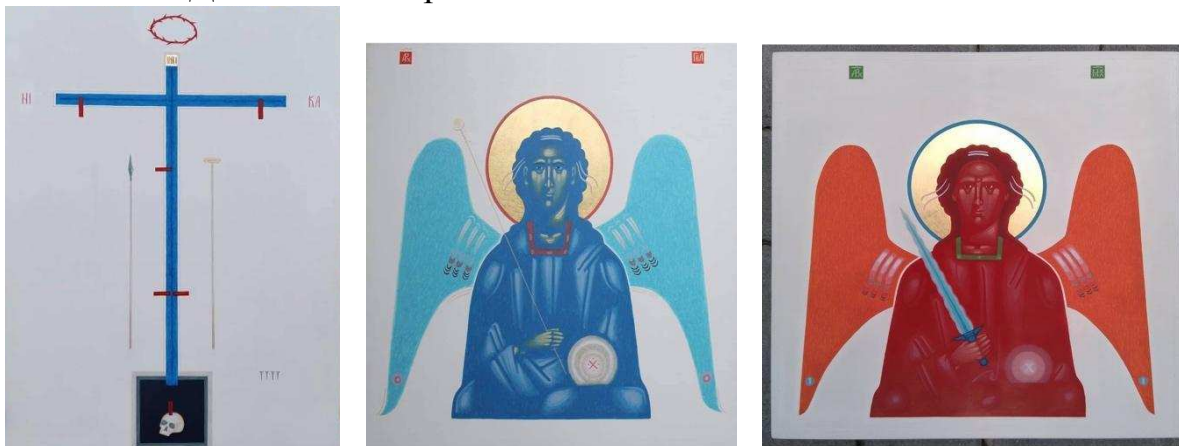
82. Мовчан Д. «Св.Севастијан» 2013 р.



83. Мовчан Д. «Створення Світу» 2022 р.

84. Мовчан Д. «Символ» 2021 р.

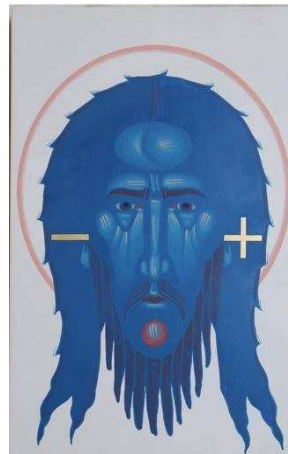
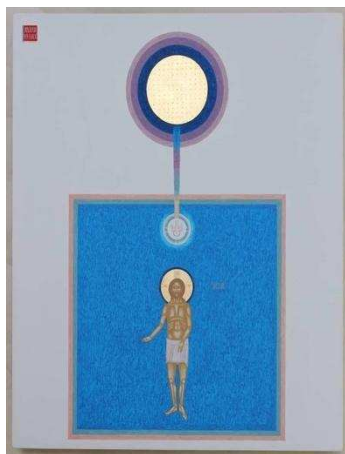
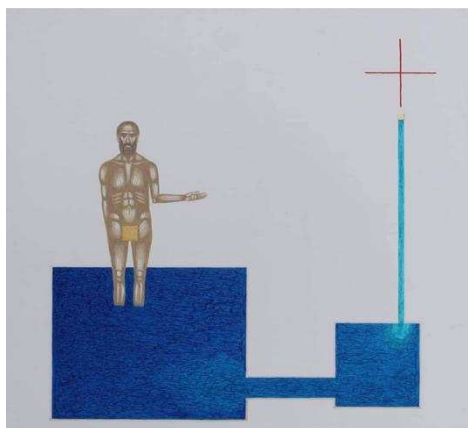
85. Мовчан Д. «Сад» 2022 р.



86. Мовчан Д. «Хрест» 2021 р.

87. Мовчан Д. «Архангел Гавриїл» 2021 р.

88. Мовчан Д. «Архангел Михаїл» 2018 р.



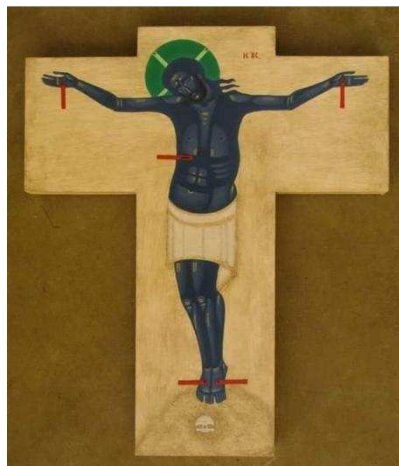
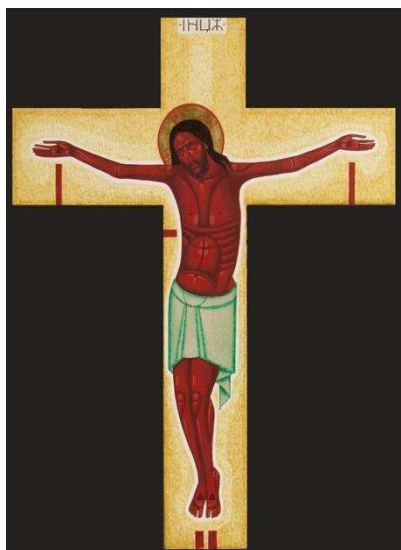
89. Мовчан Д. «Clarification» 2021 р.

90. Мовчан Д. «Хрещення» 2021 р.

91. Мовчан Д. «Іоанн Хреститель» 2020 р.



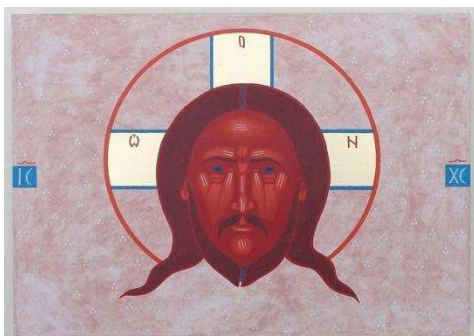
92. Мовчан Д. «Небо та світло» 2020 р.



93. Мовчан Д. «Червоне розп'яття» 2009 р.

94. Мовчан Д. «Блакитне розп'яття» 2010 р.

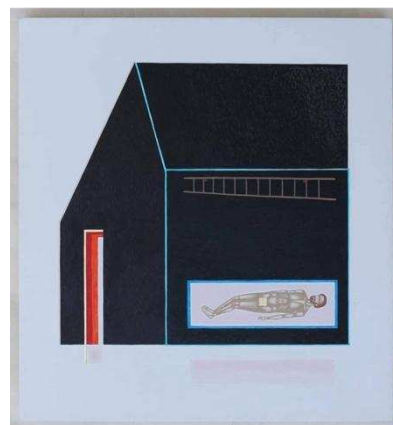
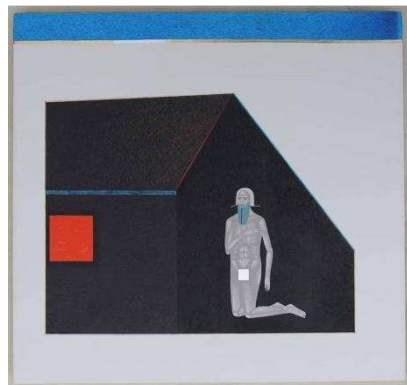
95. Мовчан Д. «Блакитне розп'яття» 2019 р.



96. Мовчан Д. «Червоне розп'яття» 2020 р.

97. Мовчан Д. «Спас» 2019 р.

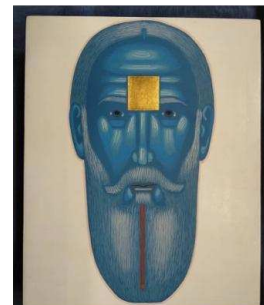
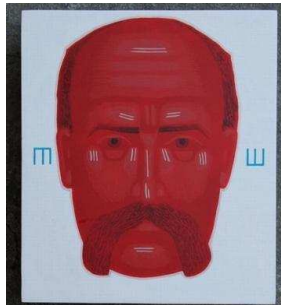
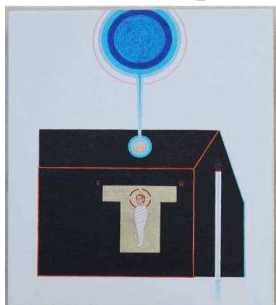
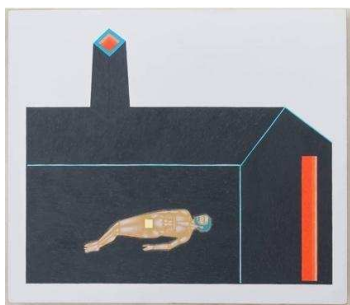
98. Мовчан Д. «Чорна хата» 2012 р.



99. Мовчан Д. «Чорна хата з терновим вінком» 2020 р.

100. Мовчан Д. «Людина в чорному домі» 2020 р.

101. Мовчан Д. «Відпочинок» 2021 р.



102. Мовчан Д. «Тіло в чорному домі» 2021 р.

103. Мовчан Д. «Різдво» 2021 р.

104. Мовчан Д. «Т.Г. Шевченко» 2018 р.

105. Мовчан Д. «Блакитний портрет» 2019 р.



106. Мовчан Д. «Портрет батька» 2012 р.

107. Мовчан Д. «Портрет Сковороди» 2018 р.

108. Мовчан Д. «Хіпстер» 2016 р.

109. Мовчан Д. «Автопортрет» 2018 р.

### Ярина Мовчан



110. Мовчан Я. «Св. Георгій» 2023 р.

111. Мовчан Я. «Святий Стефан» 2021 р.

112. Мовчан Я. «Різдво» 2022 р.



113. Мовчан Я. «Вертеп» 2019 р.

114. Мовчан Я. «Гефсиманія» 2020 р.

115. Мовчан Я. «Створення Адама» 2021 р.

116. Мовчан Я. «Св. Гліб» 2020 р.

### Катерина Щадріна



117. Щадріна К. «Темна вечеря» 2023 р.

118. Щадріна К. «Св. Георгій» 2023 р.

119. Щадріна К. «Спас» 2022 р.

120. Щадріна К. «Богородиця з немовлям» 2021 р.

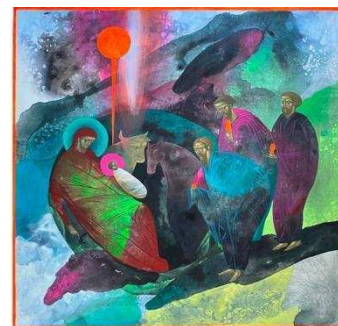


121. Щадріна К. «Христос – невиписана чаша» 2022 р.

122. Щадріна К. «Священе серце» 2022 р.

123. Щадріна К. «Древо життя» 2022 р.

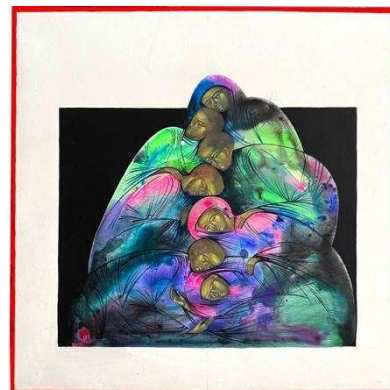




124. Щадріна К. «Благовіщення» 2023 р.

125. Щадріна К. «Свята Трійця» 2022 р.

126. Щадріна К. «Поклоніння волхвів» 2021 р.



127. Щадріна К. «Сходження в пекло» 2022 р.

128. Щадріна К. «В очкуванні порятунку» 2022 р.

129. Щадріна К. «Ми разом» 2022 р.

### Святослав Владика



130. Владика С. «Українська Богородиця» 2023 р.

131. Владика С. «Євангеліст-іконописець Лука» 2019 р.

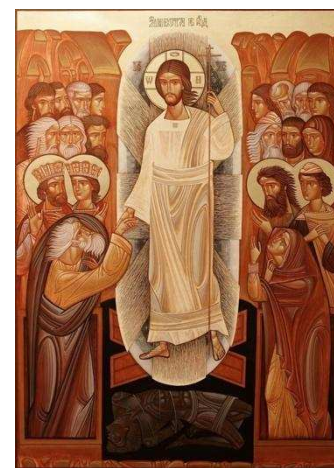
132. Владика С. «Бразильська Богородиця» (фрагмент) 2021 р.



133. Владика С. «Йосиф Сліпий» 2022 р.

134. Владика С. «Святий Шарбель» 2022 р.

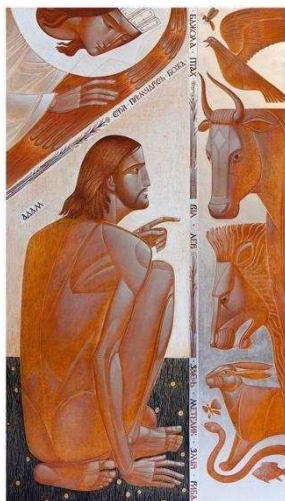
### Люба Яцків



135. Яцків Л. «Не ридай мене, мати» 2011 р.

136. Яцків Л. «Преображення Господнє» 2016р.

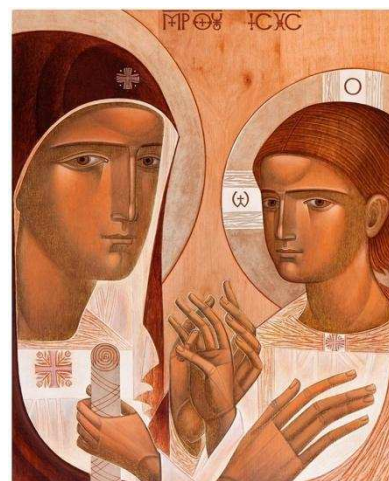
137. Яцків Л. «Сходження в пекло» 2011 р.



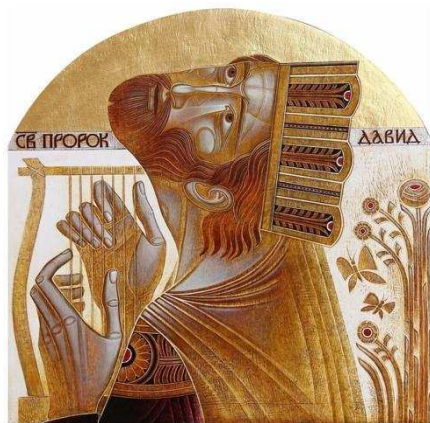
138. Яцків Л. «Адам називає тварин» 2015 р.



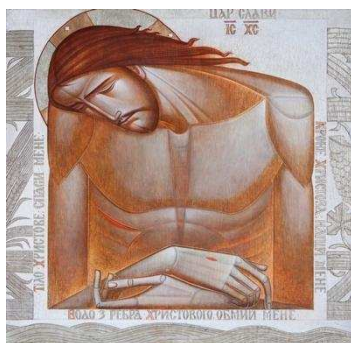
139. Яцків Л. «Поклоніння волхвів» 2020 р.



140. Яцків Л. «Богородиця з немовлям» 2015р.



141. Яцків Л. «Давид-пророк» 2019 р.



142. Яцків Л. «Цар Слави» 2015 р.

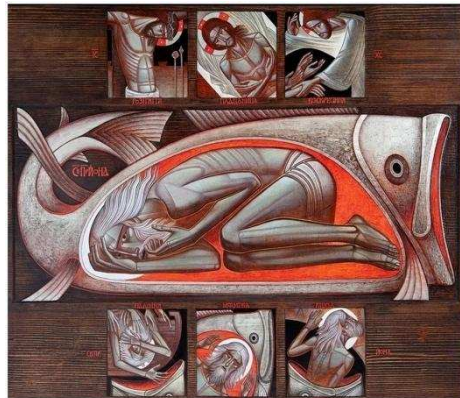


143. Яцків Л. «Богородиця раю» 2015 р.



144. Яцків Л. «Мойсей веде народ до землі обітованої» 2021 р.

145. Яцків Л. «Іоан Предтеча. Янгол пустелі» 2019 р.

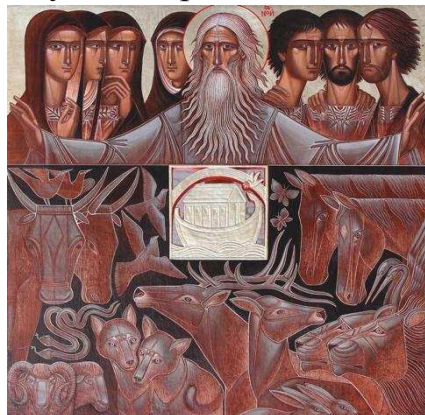


146. Яцків Л. «Мироносиці» 2019 р.

147. Яцків Л. «Йона в череві риби» 2020 р.



148. Яцків Л. «Створення Світу» 2013 р.

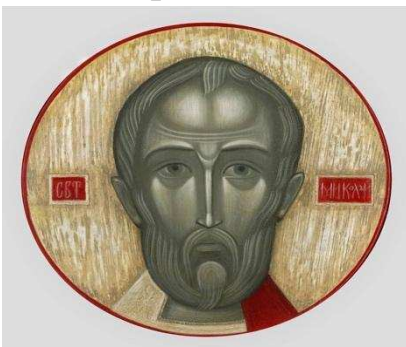
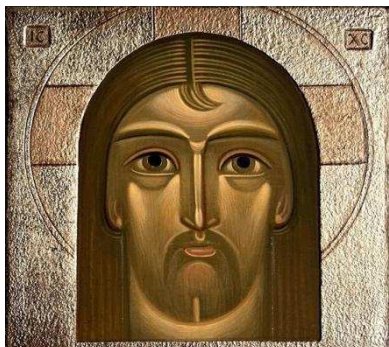


149. Яцків Л. «Чотири Євангелісти» 2013 р.

150. Яцків Л. «Ноїв ковчег» 2019 р.

151. Яцків Л. «Втеча до Єгипту» 2018 р.

## Христина Яциняк



152. Яциняк Х. «Спас» 2021 р.

153. Яциняк Х. «Св. Миколай» 2020 р.

154. Яциняк Х. «Благовіщення» 2022 р.



155. «Замилування» 2023 р. / дошка, левкас, темпера

156. «Замилування-2» 2023 р. / дошка, левкас, темпера

157. «Діва ніжності» 2022 р. / дошка, левкас, темпера



158. Яциняк Х. «Різдво» 2022 р.

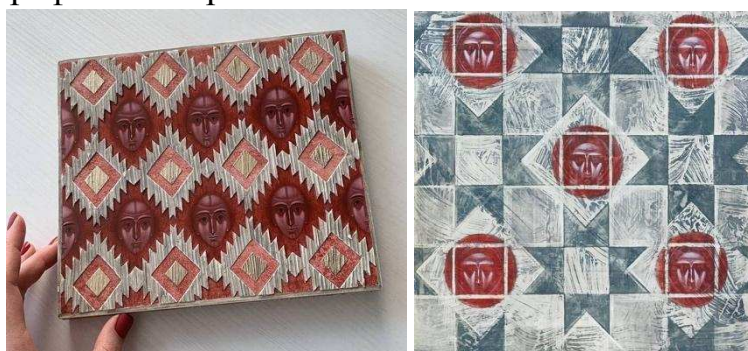
159. Яциняк Х. «Різдво» 2022 р.

160. Яциняк Х. «Янгол» 2022 р.



161. Яциняк Х. «Херувім» 2022 р.

162. Яциняк Х. «Серафім» 2022р.



163. Яциняк Х. «Янголички» 2021 р.

164. Яциняк Х. «Янголи» 2019 р.



165. Яциняк Х. «Навернення Савла» 2020 р.

166. Яциняк Х. «Що є чоловік?» 2019 р.

167. Яциняк Х. «Розп'яття» 2019 р.

## Уляна Ніщук



168. Ніщук У. «Мати Божа» 2022 р.

169. Ніщук У. «Свята» 2023 р.

170. Ніщук У. «Мадонна з немовлям» 2019 р.



171. Ніщук У. «Мати Божа» 2023 р.

172. Ніщук У. «Мати Божа» 2023 р.

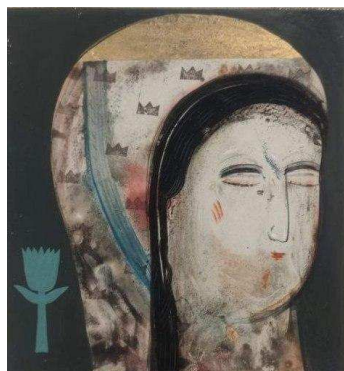
173. Ніщук У. «Матір Божа Буковинська» 2023 р.



174. Ніщук У. «Богоматір з немовлям» 2020 р.

175. Ніщук У. «Мадонна» 2021 р.

### З виставки «Сон Марії»



176. Ніщук У. «Сон Марії» 2022 р.

177. Ніщук У. «Мрія» 2022р.

178. Ніщук У. «Свята» 2021 р.

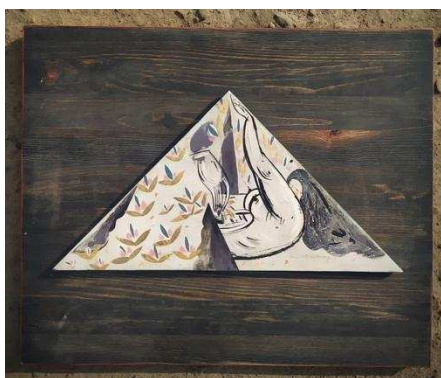


179. Ніщук У. «Єва» 2018 р.



180. Ніщук У. «Лінія і жінка» 2018 р.





181. Ніщук У. «Благовіщення» 2019 р.

182. Ніщук У. «Свята» 2021 р.

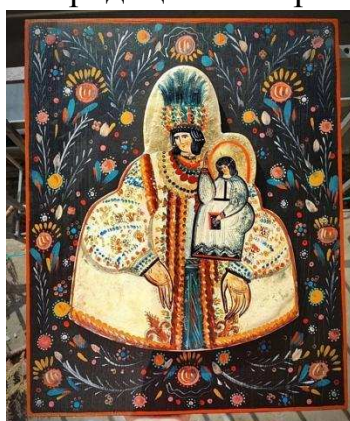
183. Ніщук У. «Богородиця» 2021 р.



184. Ніщук У. «Лемківська Богородиця» 2021 р.

185. Ніщук У. «Покрова» 2021 р.

186. Ніщук У. «Сокальська Богородиця» 2022 р.



187. Ніщук У. «Борщівська Богородиця» 2022 р.

188. Ніщук У. «Буковинська Богородиця» 2023 р.

189. Ніщук У. «Свята» 2023 р.



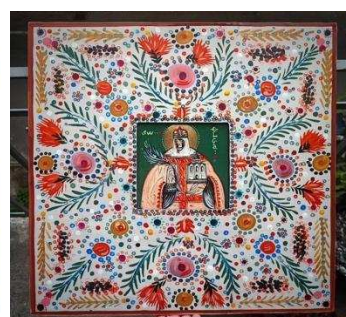
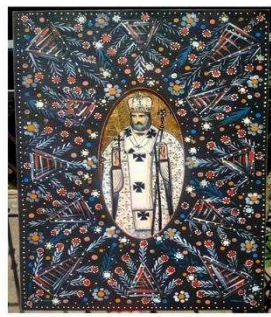
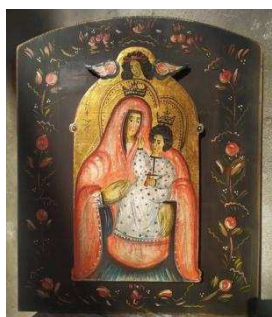
190. Ніщук У. «Св. Георгій» 2023 р.

191. Ніщук У. «Покрова» 2021 р.

192. Ніщук У. «Св. Георгій» 2021 р.



193. Ніщук У. «Різдво» 2023 р.



194. Ніщук У. «Богородиця» 2012 р.

195. Ніщук У. «Різдво» 2023 р.

196. Ніщук У. «Андрій Шептицький» 2023 р.

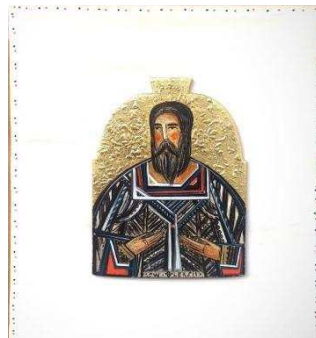
197. Ніщук У. «Св. Ольга» 2023 р.



198. Ніщук У. «Св. Соломія» 2023 р.

199. Ніщук У. «Св. Миколай» 2023 р.

200. Ніщук У. «Покрова» 2023 р.



201. Ніщук У. «Мати Божа» 2023 р.

202. Ніщук У. «Св. Миколай» 2023 р.

203. Ніщук У. «Св. Олексій» 2022 р.

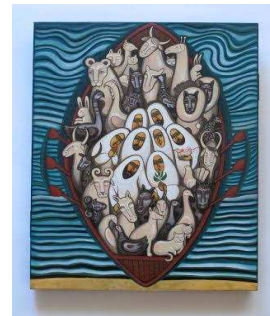
204. Ніщук У. «Св. Єва» 2021 р.



205. Ніщук У. «Св. Варвара» 2023 р.

206. Ніщук У. «Богородиця шлюбна» 2021 р.

## Оля Кравченко



207. Кравченко О. «Вавилонська вежа» 2014 р.

208. Кравченко О. «Св. Варвара» 2014 р.

209. Кравченко О. «Богородичка» 2014 р.

210. Кравченко О. «Ноїв ковчег» 2014 р.



211. Кравченко О. «Ноїв ковчег» 2013 р.

212. Кравченко О. «Різдво» 2013 р.

213. Кравченко О. «У твоїх ніг» 2023 р.



214. Кравченко О. «Св. Георгій» 2022 р.

215. Кравченко О. «Богородиця. Нев'янучий цвіт» 2022 р.

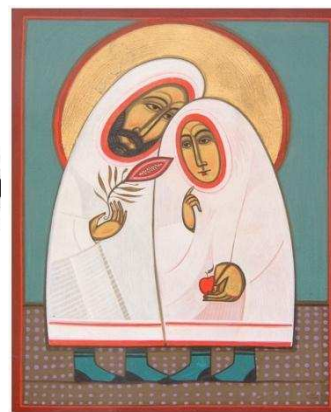
216. Кравченко О. «Вертеп» 2021 р.



217. Кравченко О. «Херувим» 2020 р.

218. Кравченко О. «Благовіщення» 2021 р.

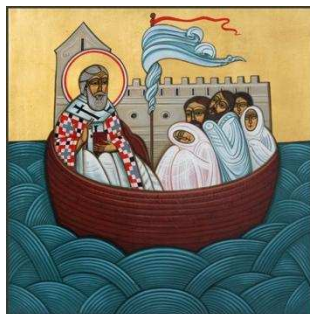
219. Кравченко О. «Мадонна з немовлям» 2021 р.



220. Кравченко О. «Ангел» 2020 р.

221. Кравченко О. «Св. Йоаким і Анна» 2017 р.

222. Кравченко О. «Закохана пара» 2018 р.

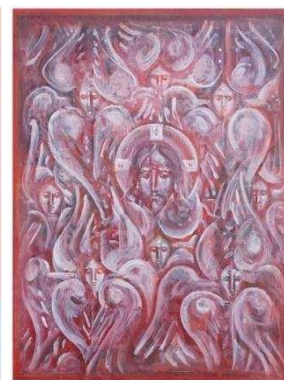


223. Кравченко О. «Адам і Єва» 2015 р.

224. Кравченко О. «Св. Миколай у човні» 2021 р.

225. Кравченко О. «Покрова» 2022 р.

## Андрій Винничок



226. Винничок А. «Святе сімейство» 2023 р.

227. Винничок А. «Вертеп» 2022 р.

228. Винничок А. «Ми, що містично уявляємо херувимів» 2021р.



229. Винничок А. «Плащаниця» 2022 р.

230. Винничок А. «Не чіпайте мене (Іо. 20:17)» 2020 р.

231. Винничок А. «Плащаниця» 2023 р.



232. Винничок А. «Різдво» 2020 р.

233. Винничок А. «Воскресіння» 2021 р.

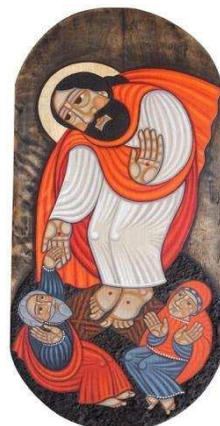
## Роман Зілінко



234. Зілінко Р. «Святе сімейство» 2022 р.



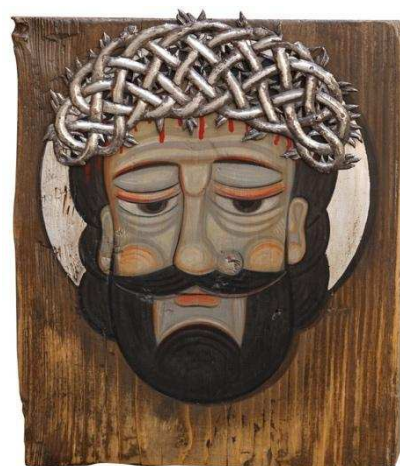
235. Зілінко Р. «Молитва чаші» 2022 р.



236. Зілінко Р. «Сходження в пекло» 2022 р.



237. Зілінко Р. «Христос у труні» 2022 р.



238. Зілінко Р. «Плат Вероніки» 2022 р.

239. Зілінко Р. «Іоан Хреститель янгол пустелі» 2020 р.

240. Зілінко Р. «Розп'яття» 2022 р.

241. Зілінко Р. «Спас» 2022р.



242. Зілінко Р. «П'єта» 2022р.

243. Зілінко Р. «Свята Трійця» 2020 р.

244. Зілінко Р. «Богородиця» 2014 р.

245. Зілінко Р. «Вертеп» 2022 р.



246. Зілінко Р. «Вертеп» 2020 р.

247. Зілінко Р. «Св. Георгій» 2016 р.

248. Зілінко Р. «Св. Михайло» 2017 р.

249. Зілінко Р. «Вхід в Єрусалим» 2017 р.





250. Зілінко Р. «Христос скорботний» 2022 р.

251. Зілінко Р. «Ессе Ното» 2022р.

252. Зілінко Р. «Хатня ікона» 2014 р.

### Арт-проект «Від Романа до Йордана»



253. Анна Атоян «Борщ» 2021 р.

254. Ярина Мовчан «Оселедець\ Риб» 2021р.

255. Уляна Ніщук «Богородиця з кутею», 2021 р.

256. Уляна Ніщук «Риба» 2021 р.



257. Юлія Долинська «Борщ» 2021 р.

258. Наталія Русецька «Тушкована капуста» 2021р.

259. Остап Лозинський «Пампук» 2021р.

### Стилістичні напрямки в сучасному українському живописі на левкасі

#### Твори Ігоря Панейко

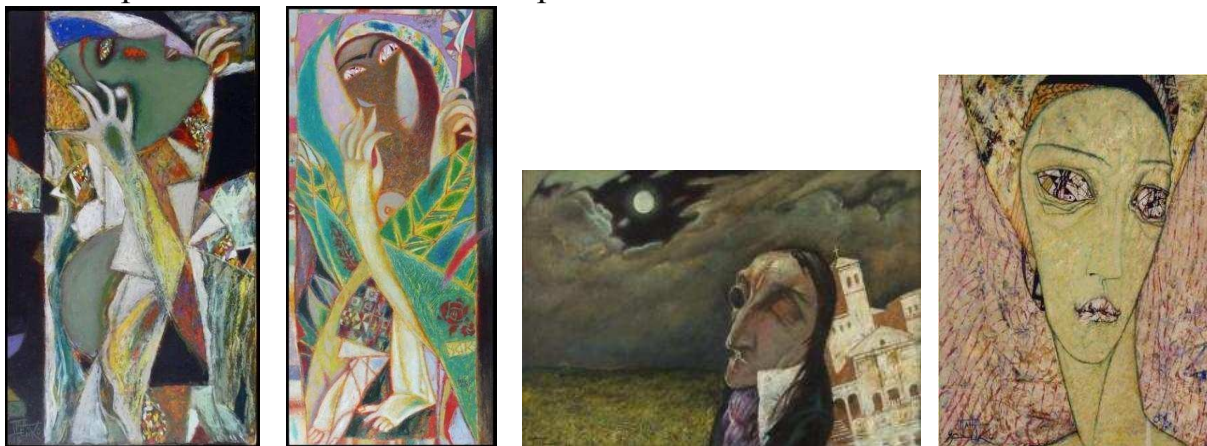


260. Ігор Панейко «Монолог» 2004 р.

261. Ігор Панейко «Автопортрет з моноклем» 1991 р.

262. Ігор Панейко «Киця» 2001 р.

263. Ігор Панейко «Киця-2» 2001 р.



264. Ігор Панейко «Муза» 2013 р.

265. Ігор Панейко «Муза» 2016 р.

266. Ігор Панейко «Паганіні» 1993 р.

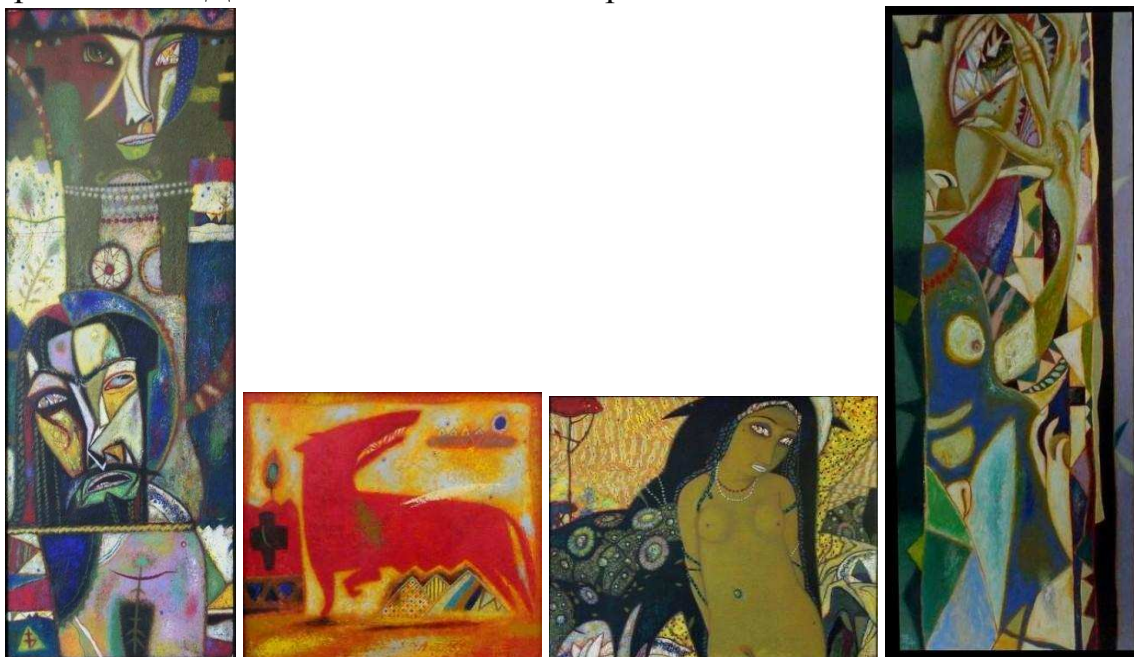
267. Ігор Панейко «Нефертіті» 1995 р.



268. Ігор Панейко «Мадонна з дитям» 1995 р.

269. Ігор Панейко «Мадонна з дитям. Відродження» 1995 р.

270. Ігор Панейко «Джоконда з дитям» 1995 р.

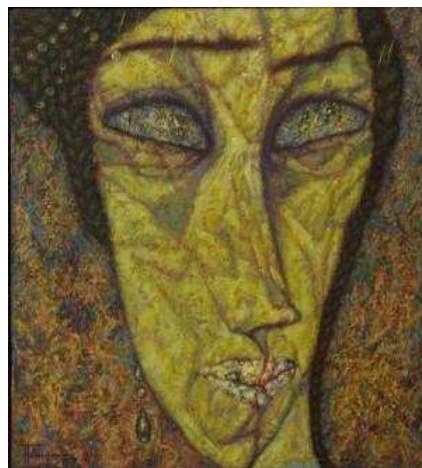


271. Ігор Панейко «Обійми Соломеї» 2006р.

272. Ігор Панейко «Червона вовчиця» 2002 р.

273. Ігор Панейко «Європа» 2003 – 2004 рр.

274. Ігор Панейко «Мавка» 2015 р.



275. Ігор Панейко «Портрет ночі» 1989 р.

276. Ігор Панейко «Дороги» 1999 р.

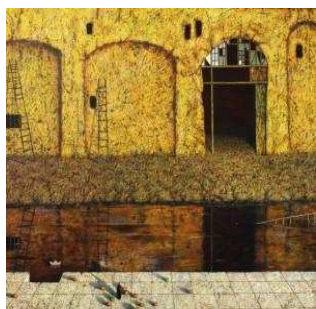
277. Ігор Панейко «Сум» 1997 р.



278. Ігор Панейко «Ганнуся. Карпатська перлина» 1999 р.

279. Ігор Панейко «Гуцул» 1996 р.

280. Ігор Панейко «Прощання з горами» 1999 р.

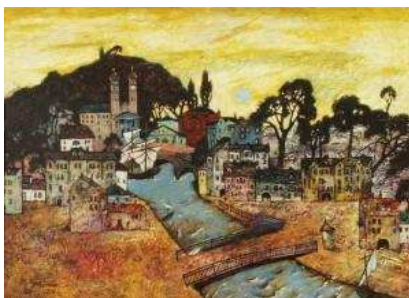


281. Ігор Панейко «Карпатська Мадонна» 2007 р.

282. Ігор Панейко «Канал» 1994 – 1995 рр.

283. Ігор Панейко «Великий канал та малі гори» 2004 р.

284. Ігор Панейко «Перед грозою» 1985 р.



285. Ігор Панейко «Ужгородська Венеція» 1990 р.

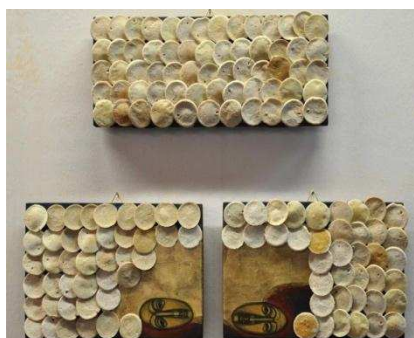
**Проект Олі Кравченко «Тісто» (2009) (іл. 286)**



286. Кравченко О. «Хлібне тіло» 2009 р.

286. Кравченко О. «Моя принцеса» 2009 р.

286. Кравченко О. «Люди» 2009 р.



286. Кравченко О. «З неба» 2009 р.

286. Кравченко О. Триптих. «Багатство» 2009 р.

Проект Олі Кравченко «Садок едемський біля хати» (2015) (іл. 287)



287. Кравченко О. «Сестри» 2016 р.

287. Кравченко О. Фрагмент. Диптих. «На роверах» 2016 р.



287. Кравченко О. Диптих. «Саджанці» 2016 р.



287. Кравченко О. «Гніздо лелек» 2016 р.

287. Кравченко О. «Вуж» 2016 р.

287. Кравченко О. «Горнятко» 2016 р.



287. Кравченко О. Диптих. «Наречена», «Наречений». 2016 р.

**Проект Ольги Кравченко «Екліптика» (2017) (іл. 288)**



288. Кравченко О. «Зоряне небо» 2017 р.

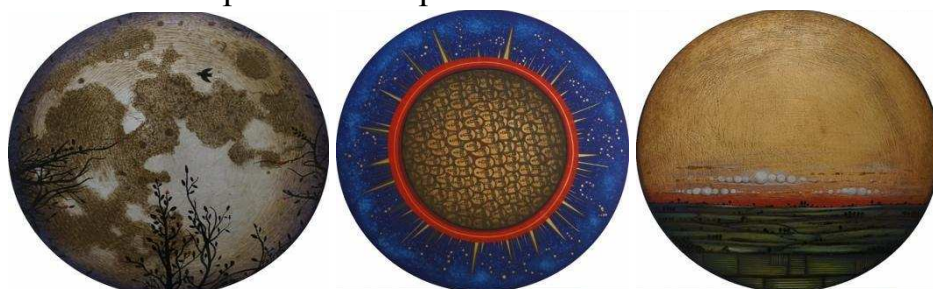
288. Кравченко О. «Ніч» 2017 р.



288. Кравченко О. «Сонце і місяць» 2017 р.

288. Кравченко О. «Світ» 2017 р.

288. Кравченко О. «Пояс Оріона» 2017 р.



288. Кравченко О. «Місяць» 2017 р.

288. Кравченко О. «Екліптика» 2017 р.

288. Кравченко О. «Захід сонця» 2017 р.

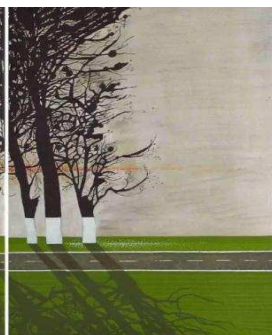
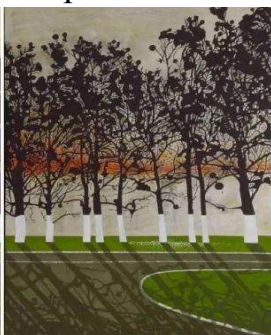
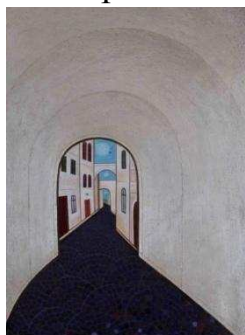
**Проект Олі Кравченко «Моменти» (2018) (іл. 289)**



289. Кравченко О. «Пейзаж» 2018 р.

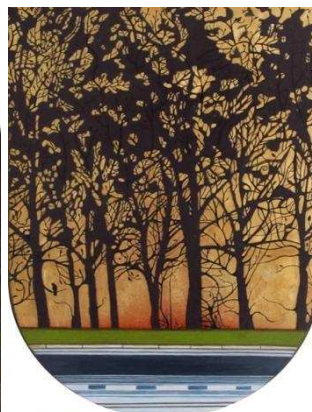
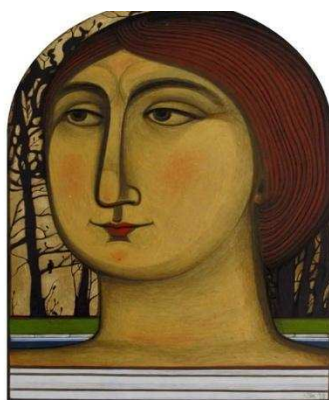
289. Кравченко О. «Ніч у гілках» 2018 р.

289. Кравченко О. «Озеро поміж сосен» 2018 р.



289. Кравченко О. «Мандруючи» 2018 р.

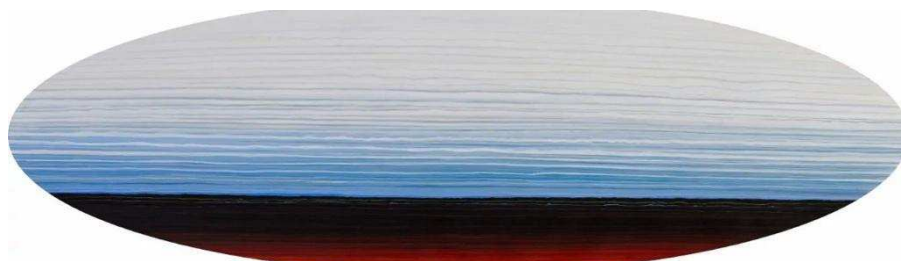
289. Кравченко О. Триптих «Дорога» 2018 р.



289. Кравченко О. Триптих «Зустріч». «Вона» 2018 р.

**Проект Олі Кравченко «Перетворення» (2021) (іл. 290)**





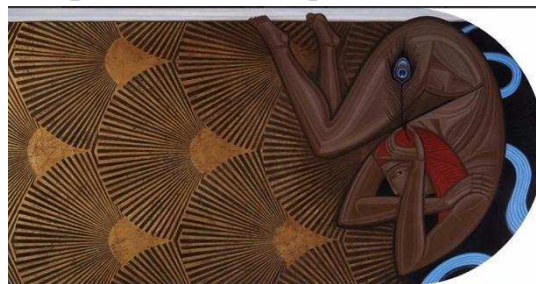
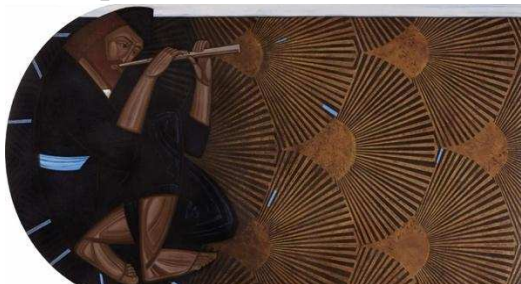
290. Кравченко О. «Коли не було з нащада світа» /«Подуй же» 2021 р.



290. Кравченко О. «Поза горойки й ідуть хмаройки» 2021 р.

290. Кравченко О. «Чий же то плужок найранче вийшов» 2021 р.

290. Кравченко О. «Нове літейко на здоровейко» 2020 р.

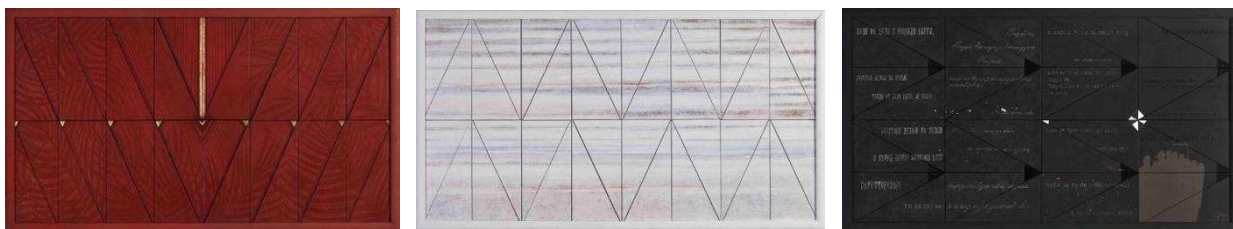


290. Кравченко О. «На святий вечер, на вечеренько» 2021 р.

290. Кравченко О. «Течуть річеньки з полониноньки» 2021 р.



290. Кравченко О. «Ой у чистім полі зеленя грушка» 2021 р.



290. Кравченко О. «Теракота» 2021 р.

290. Кравченко О. «Біле» 2021 р.

290. Кравченко О. «Чорне» 2021 р.



290. Кравченко О. «Пір'іна» 2021 р.

290. Кравченко О. «Перетворення. Богородиця-Сонце» 2021 р.

### Валерій Шкарупа



291. Шкарупа В. «Портрет» 2010 р.

292. Шкарупа В. «Парсуна» 2010 р.

293. Шкарупа В. «Людина дощу» 2009 р.

294. Шкарупа В. «Дріада і Гоблін» 2013 р.

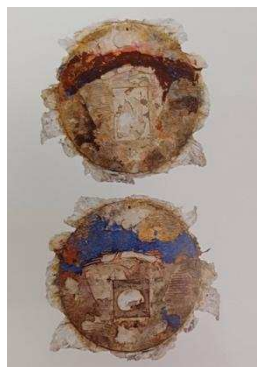


295. Шкарупа В. «Степ. Ніч» 2009 р.

296. Шкарупа В. «Подорож під місяцем» 2013 р.

297. Шкарупа В. «Червона риба у білої гори» 2013 р.

298. Шкарупа В. «Дощ у літню ніч» 2013 р.



299. Шкарупа В. «Подорож на Схід» 2009 р.

300. Шкарупа В. «Тибет» 2013 р.

301. Шкарупа В. «Тайська вежа» 2007 р.

302. Шкарупа В. «Надвечірня розмова про головне (Яйце чи курка)» 2018 р.

303. Шкарупа В. «Людина плинної води» 2007 р.

### Олексій Малих



304. Малих О. «Космогонія І» 2012 р.

305. Малих О. «Космогонія ІV» 2012 р.



306. Малих О. «Риб» 2019 р.



307. Малих О. «Лист з Вавілону І» 2018 р.

308. Малих О. «Лист до Міріам ІІ» 2018 р.

309. Малих О. «Лист до Міріам І» 2018 р.



310. Малих О. «Вірменське подвір'я» 2014 р.

311. Малих О. «Поле» 2014 р.

312. Малих О. «Сад» 2015 р.



313. Малих О. «Пейзаж з каменем II» 2018р.

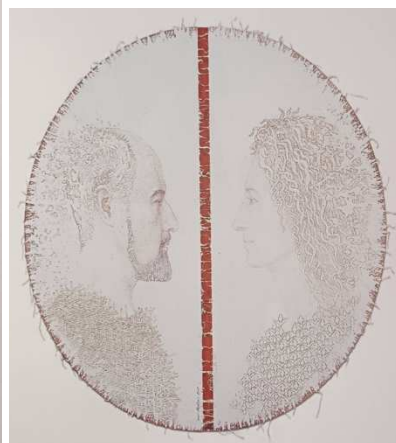
314. Малих О. «Згадуючи Мцхета. Гранати» 2016 р.



315. Малих О. «Вавілон 17» 2018 р.

316. Малих О. «Вавілон. Частки моєї пам'яті IV» 2017 р.

### Олексій Анд



317. Анд О. «Тридцять срібників» 2006 р.

318. Анд О. «Охоронець Давностей» 2005 р.

319. Анд О. «Охоронець Печаток» 2005 р.

320. Анд О. «Red line» 2020 р.



321. Павленко О. «Вершники» 2015 р.

### Юлія Підкурганна



322. Підкурганна Ю. «Вавилонська вежа» (триптих-інсталяція) 2006 р.

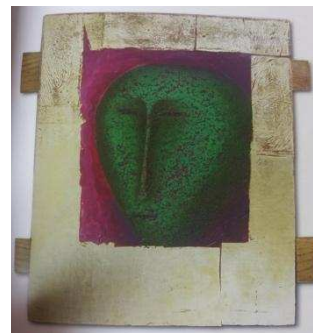
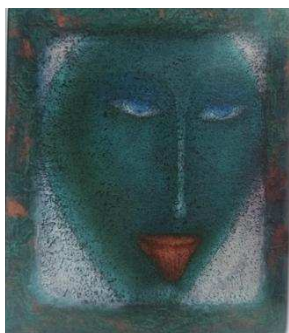
323. Підкурганна Ю. «Рибалка» 2006 р.



324. Підкурганна Ю. «Літопис» 2006 р.

325. Підкурганна Ю. «Блага вість» 2006 р.

### Володимир Гуменний



326. Гуменний В. «Зелена маска» 2006 р.

327. Гуменний В. «Буковинська княгиня» 2006 р.

328. Гуменний В. «Образ – 2» 2002 р.

329. Гуменний В. «Скіфія» 2002 р.



330. Подерев'янська А. «Сон 6» 2022 р.

331. Подерев'янська А. «Втеча з раю» 2020 р.

332. Подерев'янська А. «Anonymous X» 2011 р. / 80x60 см.; дошка, левкас, олія

### Роман Романішин



333. Романишин Р. «Червоний кінь» 2007р.

334. Романишин Р. «Відображення» 2007 р.



335. Романишин Р. «Жовта вертикаль» 2007 р.

336. Романишин Р. «Острів в Тумані» 2020 р.

337. Романишин Р. «Загублений годинник» 2018 р.



338. Романишин Р. «Трійця» 2017 р.

339. Романишин Р. «Гражда» 2013 р.



340. Романишин Р. «Метроном» (?) \ дошка, левкас, олія, металеві вставки



### Руслан Романішин

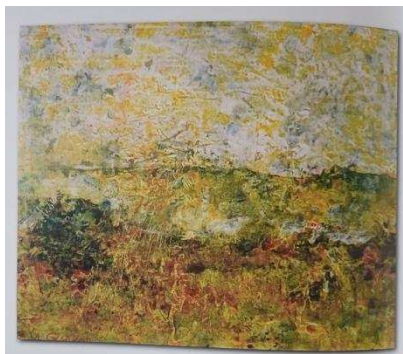


341. Романішин Р. «Золотий пісок» (двостороння) 2020 р.



342. Романішин Р. «Поводир» 2018 р.

### Олександр Судаков



343. Судаков О. «Моросить» 2001р.

344. Судаков О. «На початку травня» 2003р.

345. Судаков О. «Сходить сніг» 2006р.



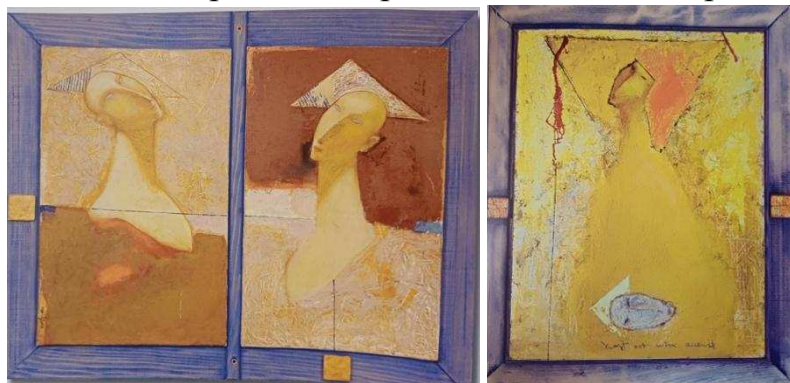
346. Судаков О. «На осінньому луку» 2006 р.

### Кость Борисюк



347. Борисюк К. «Світло, що приходиться крізь мене- II» 2006р.

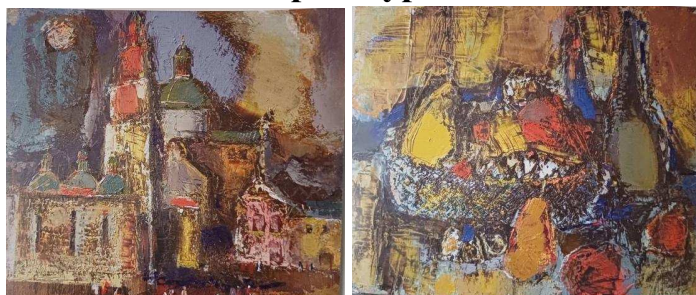
348. Борисюк К. «Світло, що проходить крізь мене – III» 2006р.



349. Борисюк К. «Подвійний портрет» 2006 р.

350. Борисюк К. «Соломея» 2007р.

### Борис Буряк



351. Буряк Б. «Львівський мотив» 2007р.

352. Буряк Б. «Натюрморт» 2007р.



353. Буряк Б. «Портрет» 2007 р.

354. Буряк Б. «Погляд» 2007 р.

### Сергій Савченко



355. Савченко С. «Двоє» 2006 р.



356. Савченко С. «Отара» 2006 р.



357. Савченко С. «Гуси» 2006 р.



358. Савченко С. «Піаніно» 2006 р.

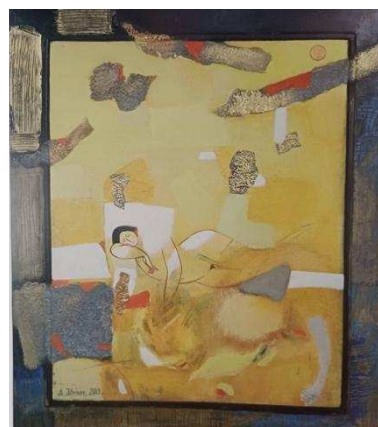
### Олександр Літвінов



359. Літвінов О. «Місячна ніч» 2023 р.

360. Літвінов О. «Літо» 2023 р.

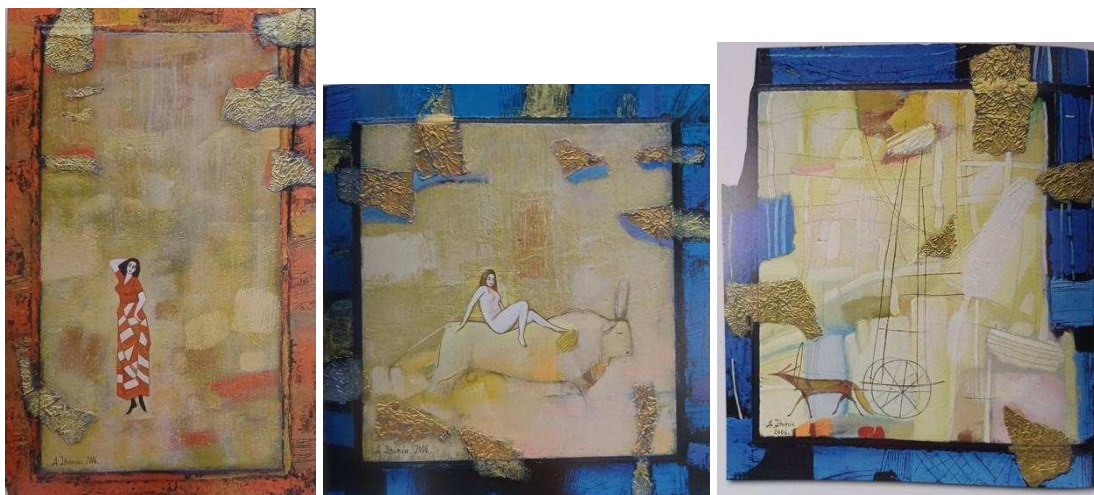
361. Літвінов О. «Рік дракона» 2023 р.



362. Літвінов О. «Подорож» 2023 р.

363. Літвінов О. «Пані Осінь» 2023 р.

364. Літвінов О. «Бабине Літо» 2005 р.



365. Літвінов О. «Дівчина в червоному» 2004 р.

366. Літвінов О. «Викрадення Європи» 2004 р.

367. Літвінов О. «Подорож» 2006 р.

### Олександр Стовбур



368. Стовбур О. «Тема білого. Білий образ» 1999 р.

369. Стовбур О. «Без назви» 1999 р.

370. Стовбур О. «Вертикальні Структури» 2000 р.

### Юрій Салко



371. Салко Ю. Диптих «Поєдинок. Ідилія» 2006 р.

372. Салко Ю. «Пісня. Берег. Час риб» 2006 р.

373. Салко Ю. «Прощання зі знаком» 2005 р.

374. Салко Ю. «Колискова» 2006 р.

### Розділ 3



375. Кришовський Д. «ПО-2» 2020 р.

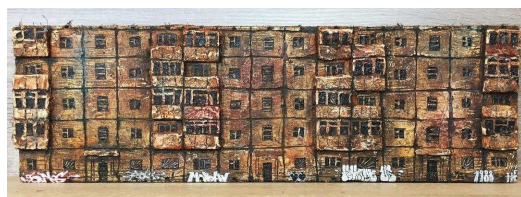
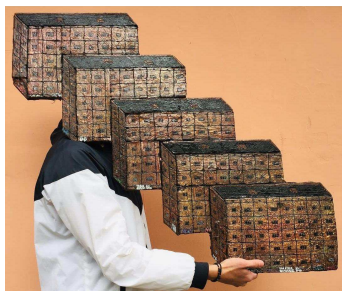


376. Кришовський Д. «Панелька Фаберже» 2020 р.



377. Кришовський Д. «Сейф моїх спогадів» 2020 р.

378. Кришовський Д. «КООП» 2020 р.



379. Кришовський Д. «Перспективний район» 2020 р.

380. Кришовський Д. «Панелька» 2020 р.

381. Кришовський Д. «Дім» 2020 р.



382. Кришовський Д. «Райдужні перспективи» 2020 р.

383. Кришовський Д. «Будинок з короною» 2021 р.



384. Кришовський Д., Янович О. «Вовче перехрестя» 2021 р.



385. Кришовський Д. «Обривки пам'яті» 2018 р.

386. Кришовський В. «Routine» 2020 р.

387. Кришовський В. «Марія Магдалина» 2018 р.



388. Єрофєєва О., Моргунов І. «Натюрморт з гранатом» 2014 р.

389. Єрофєєва О., Моргунов І. «Натюрморт з черешнею» 2017 р.

390. Єрофєєва О., Моргунов І. «Натюрморт з годинником» 2016 р.

391. Єрофєєва О., Моргунов І. «Натюрморт з келихом» 2016 р.



392. Єрофєєва О., Моргунов І. «Натюрморт з виноградом» 2016 р.

393. Моргунов І. диптих «Ранок-вечір» 1992 р.



395. Моргунов І. «Грація» 2009 р.

394. Моргунов І. «Три музи» 1992 р.



396. Моргунов І. «Падіння Фаєтону» 1996 р.

397. Моргунов І. «Каріатіди» 1998 р.



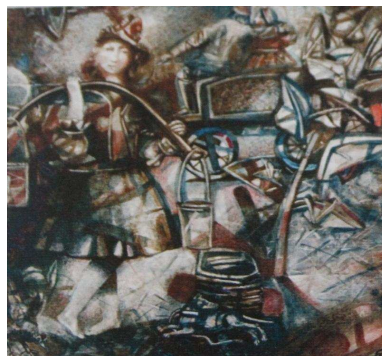
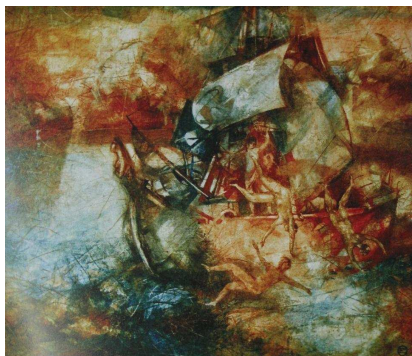
398. Моргунов І. «Дівчина в промінні сонця» 2009 р.



399. Моргунов І. «Алегорія» 2006 р.

400. Єрофєєва О. «Квітка папороті» 1989 р.

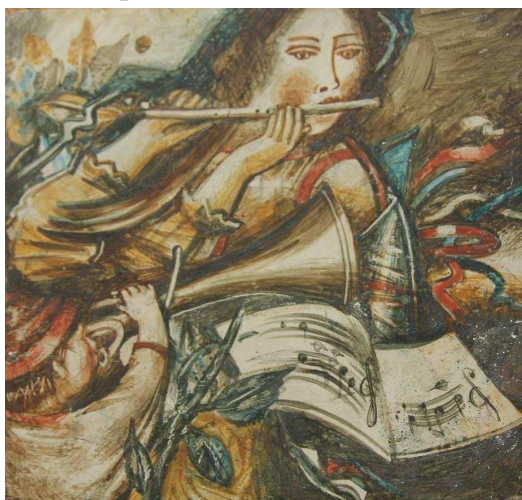
401. Єрофєєва О. «Млини» 1996 р.



402. Єрофєєва О. «Корабель» 1994 р.

404. Єрофєєва О. «Біля колодязя» 1992 р.

403. Єрофєєва О. «Перевіз» 1999 р.



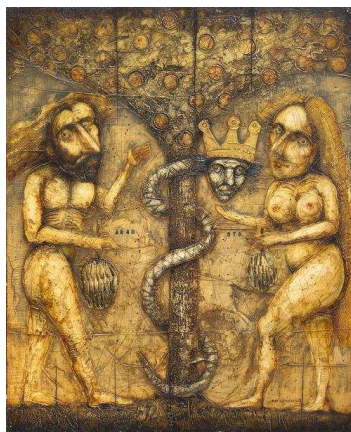
405. Єрофєєва О. «Пори року. Жовтень» 1985 р.



406. Денисенко О. «Чоловік-кінь» 1999 р.

407. Денисенко О. «Голова» 2008 р.

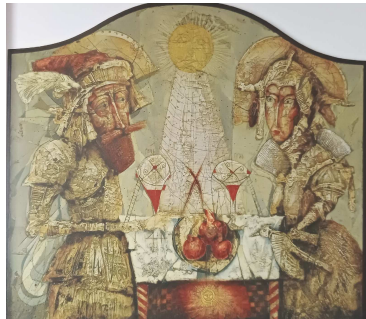
408. Денисенко О. «Помпеї» 2007 р.



409. Денисенко О. «Адам та Єва» 2012 р.

410. Денисенко «О. Архангел» 2007 р.

411. Денисенко О. «Бачення» 1990 р.



412. Денисенко О. «Маленька притча» 2000 р.

413. Денисенко О. «Веселка» 2006 р.

414. Денисенко О. «Натюрморт з вином та сходами у небеса» 2004 р.



415. Денисенко О. «Крилатий лицар» 2021 р.

416. Денисенко О. «Тіні забутих предків» 2014 р.

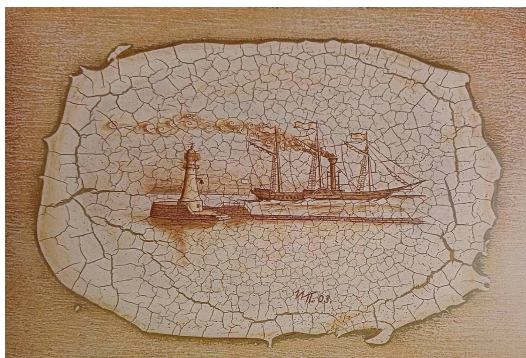
417. Денисенко О. «Мотанка» 2016 р.



418. Паламар І. «Портолан для подорожей» 2005 р.

419. Паламар І. «Німці Причорномор'я» 1967, 2001 р.

421. Паламар І. «Вид Одеси з малої пристані» 1967 р.



420. Паламар І. «Вихід з порту» 1967 р. / 15x20 см.; дошка, левкас, гравірування, олія, акрил



422. Ялоза А. «Наречена» 2021р.

423. Ялоза А. «Ісус Христос - суперзірка» 2020р.



424. Варшавська А. «Юдіфь» 2020 р.

425. Варшавська А. «Вінець творіння» 2018 р.

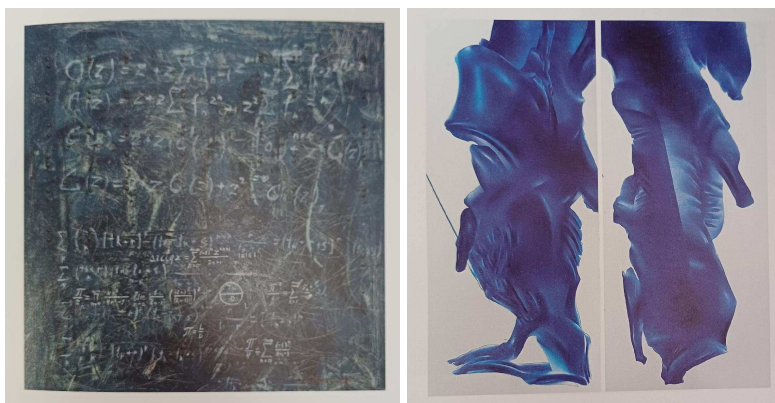


426. Левіна В. Триптих «Незвіданість» 2020 р.

427. Левіна В. «Мадонна» 2014 р.



428. Топій В. «Adoratio» 2019-2020 рр.



429. Вірста С. «Я формула» 2018 р.

430. Чередниченко В. «Очікування» 2020 р.



431. Фізер І. «Одвічне» 2004 р.

432. Фізер І. «Народження планети» 2005 р.

433. Фізер І. «Відлуння Чорнобиля-2» 2005 р.

434. Фізер І. «Відлуння Чорнобиля-1» 2005 р.

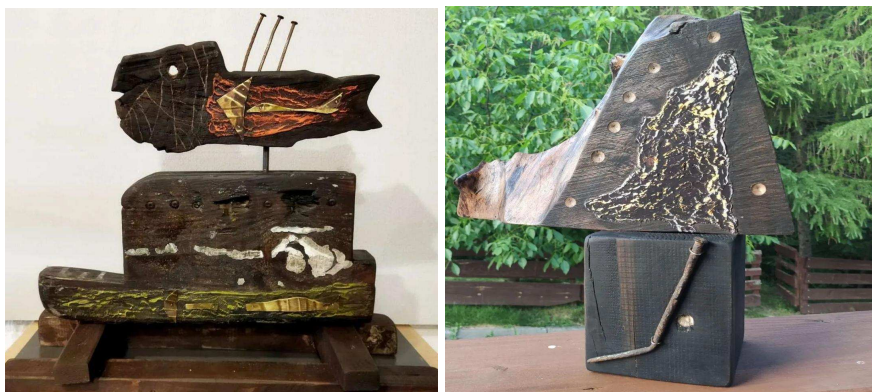


435. Малих О. «Фетиш-2» 2005 р.

436. Малих О. «Фетиш-4» 2005 р.

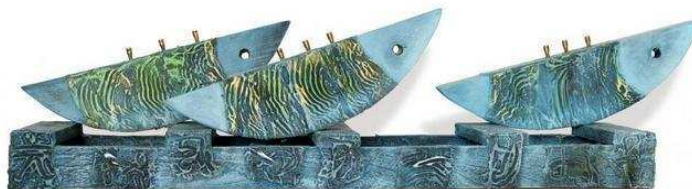
437. Малих О. «Сонце» 2005 р.

438. Малих О. «Фетиш-5» 2005 р.



439. Малих О. «Корабель-рятівник» 2023 р.

440. Малих О. «Trace» 2022 р.



441. Малих О. «Риби» 2016 р.



442. Дерев'янка Є. «Ідол» 2006 р.

443. Дерев'янка Є. «Зерно рису» 2006 р.

444. Дерев'янка Є. «Акваріум» 2006 р.

445. Дерев'янка Є. «Акумулятор часу»

446. Дерев'янка Є. «Антигравітація» 2007 р.



447. Дерев'яно Є. «Віяло» 2006 р.

448. Дерев'яно Є. «Пісочний годинник» 2006 р.

449. Опалинський Р. «Поєдинок» 2006 р.

450. Романишин Р. «Балерина» 2003 р.



451. Журавель М. «Вулик» 2006 р.

452. Салевич І. «Реквієм за Олександром» 2005р.



453. Салевич І. «Дерево життя» 2015 р.

454. Афанасьєва М. «Готика» 2020 р.

455. Колесник Н. «Змій» 2020р.

456. Проданчук В. «Чотири вектори» 2018 р.

457. Сіверський А. «Час» 2020 р.



458. Творче об'єднання Журнова/Локатир «Родинне дерево» 2020 р.

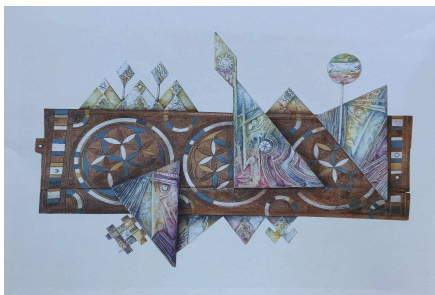


460. Ясінський М. «Обереги вічності» 2006 р.

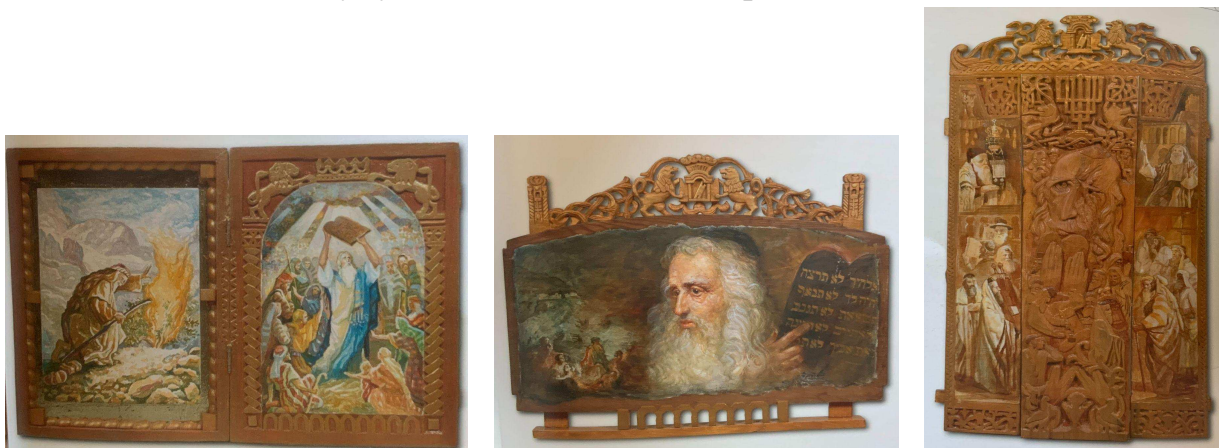
461. Ясінський М. «Трипільське» 2006 р.

462. Ясінський М. «Прадавнє» 2005 р.

463. Ясінський М. «Вічне» 2006 р.



464. Ясінський М. «Гуцульське. Зимове» 2020 р.

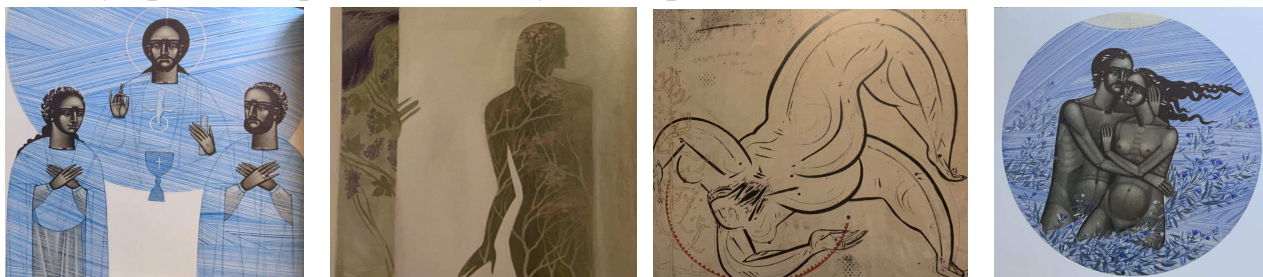


465. Дувірак В. «Діяння Мойсея» 2006 р.



466. Дувірак В. «Моше» 2007 р.

467. Дувірак В. «Хранителі Закону» 2007 р.

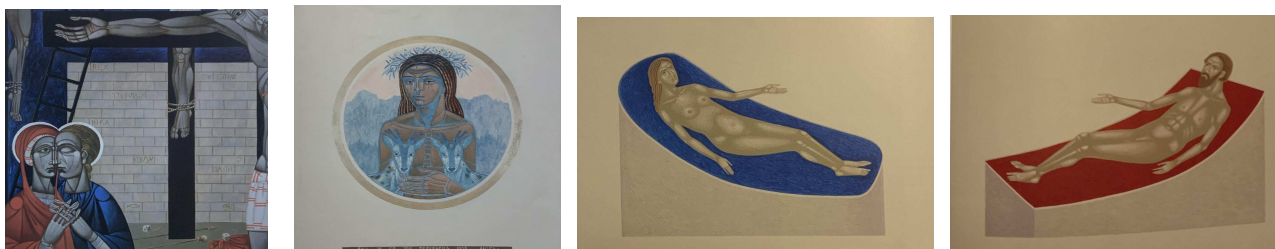


468. Кузів К. «Єдність» 2021р.

469. Квик Х. «Пісня пісень» 2021р.

470. Нішук У. «Завіт любові зі своїм народом» 2021 р.

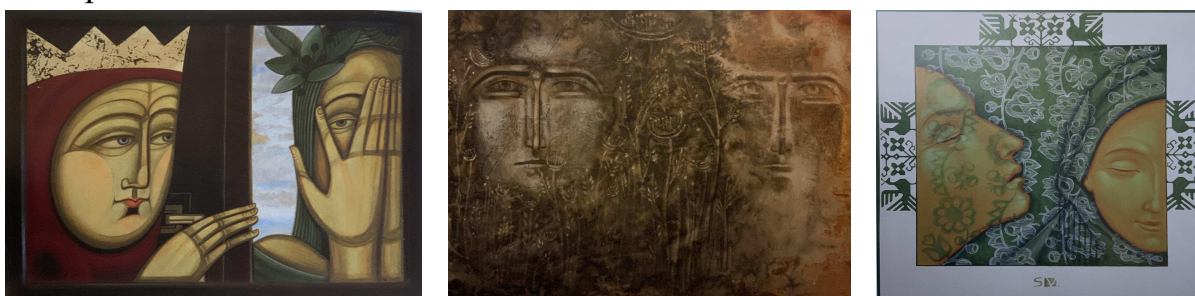
471. Кузів К. «Повернення до раю» (ПнП 2,6) 2021р.



472. Лозинський О. «Оце, Жінко, син твій!» (Ів. 19,25-27) 2021 р.

473. Томкевич У. «Яка ж бо ти прекрасна, моя люба!» (ПнП 4,5) 2021 р.

474. Мовчан Д. «Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи!» (ПнП 2, 10) 2021 р.



475. Кравченко О. «Світло через щілину» (ПнП 5,4-6) 2021 р.

476. Казанівська С. «Що та лілея між будяками, то моя люба між дочками» (ПнП 2,2) 2021 р.

477. Владика С. «Нехай він цілує мене поцілунками уст своїх» (ПнП 1,2) 2021 р.



478. Білик С. «Коли спраглий хтось, нехай прийде до мене і п'є!» (Ів.7, 37-38) 2017 р.

479. Русецька Н. «Чудесний улов риби» (Лк. 5, 5) 2017 р.



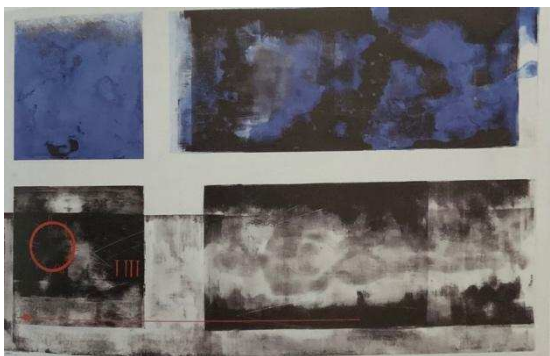
480. Лозинский О. «Ярмо об моє любе і тягар мій легкий» 2017 р.

481. Ніщук У. «Об'явлення Богородиці на водах» 2017 р.

482. Зілінко Р. «Радуйся корабле тих, що хочуть спастися» 2017 р.



483. Христина Квик «За кого мене вважаєте?» 2021 р. / дошка, левкас, темпера



484. Дмитерко К. «Кого ти шукаєш?» 2020 р.

485. Шуліка В. «Той Хто...» 2021 р.



486. Михалко Д. «Коту-Котку II» 2001 р.

487. Михалко Д. «Коту-Котку I» 2006 р.



ANGEL / DEMON  
Light and dark, black and white, hot and cold ... These combinations express all the complexity and richness of personality, character and life. This conflict gives multiplicity and curiosity to sensation.

488. Бернат Л. «Об'єкт» 2005 р.

489. Коваль О. «Янгол/Демон» 2016 р.

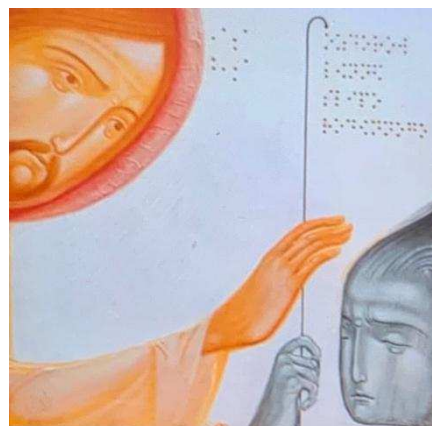
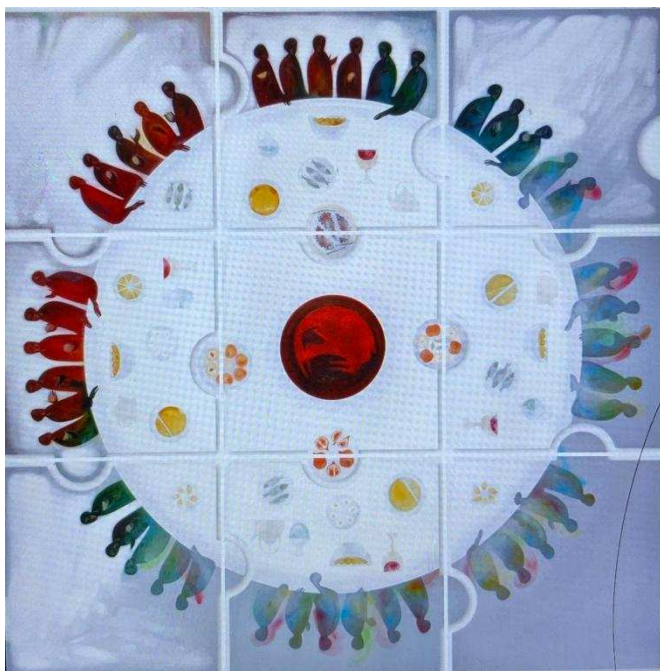




490. Кравченко О. «По колу» 2023 р.

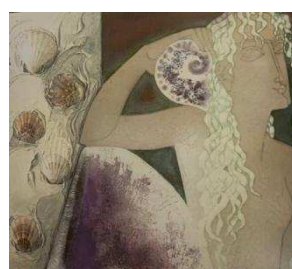
491. Кузів Т. «Інтерактивна ікона» 2018 р.

492. Владика С. «Не ридай мене, Мати» 2013 р.



493. Квик Х. «Агаре» 2023 р.

494. Владика С. «Зцілення сліпого» 2018 р.



495. Колечко Т. «Мікельанджело» 2000 р.

496. Колечко Т. «Морська колекція» 2004 р.

497. Колечко Т. «Пісня моря» 2004 р.

498. Колечко Т. «Яблучний ноктюрн» 2005 р.



499. Колечко С. «С. Яблуневий цвіт» 2004 р.

500. Колечко С. «Літня пора» 2004 р.

501. С. Колечко «Лілія» 2005 р.

502. Колечко С. «Чорнобривці» 2007 р.



503. Коваль О. «Дарина» 2015 р.

504. Коваль О. «Доля» 2015 р.

505. Коваль О. «Дівчина з куріпкою» 2016 р.

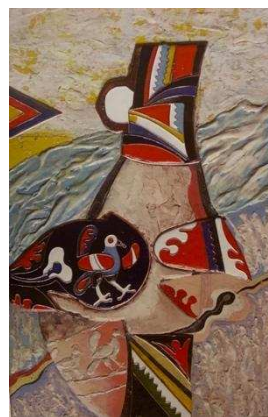


506. Губарева М. «Скрижаль» 2002 р.

507. Губарева М. «Межа часу» 2006 р.

508. Губарева М. «Подорож до...» 2003 р.

509. Губарева М. «Колесо життя» 2006 р.



510. Юрков І. «У потоці» 2007 р.

511. Юрков І. «Відокремлення» 2006 р.

512. Юрков І. «Освячені джерела» 2006 р.

513. Юрков І. «Втрачена спадщина» 2007 р.



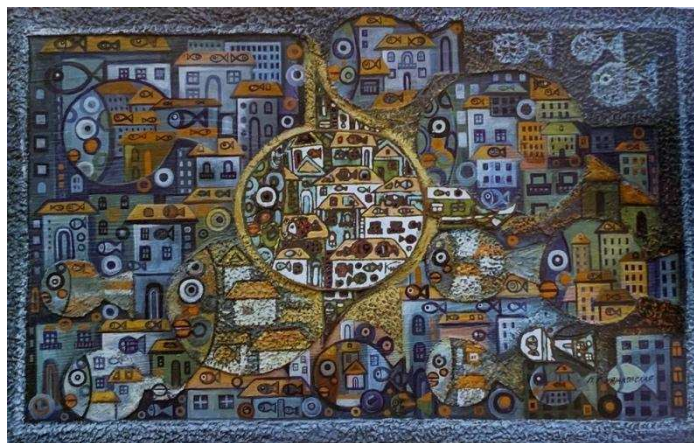
514. Кириченко І. «Грішні ангели» 1999 р.



515. Кириченко І. «На березі сновидінь» 1996 р.



516. Марія та Сергій Павленко «Хрест — вірних утвердження» та «Пийте з неї усі» 2018 р.



517. Княжовська Н. «Фокус сузір'я Риби» 2006 р.



518. Журавель М. «Храм самурая» 2017 р.

519. Журавель М. «Архангел Гавриїл» 2021 р.

520. Журавель М. «Білий вулик» 2017 р.

530. Журавель М. «Благовіщення» 2021р.

531. Журавель М. «Вулик-човен» 2017 р.

532. Журавель М. «Чорна корова» 2018 р.

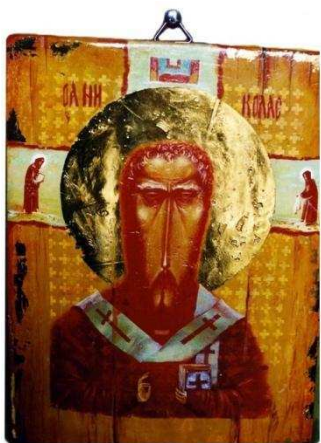


533. Бернат Л. «Полювання за раковиною» 2004 р.

534. Бернат Л. «Вітальний сезон» 2003 р.

535. Бернат Л. «У саду» 2003 р.

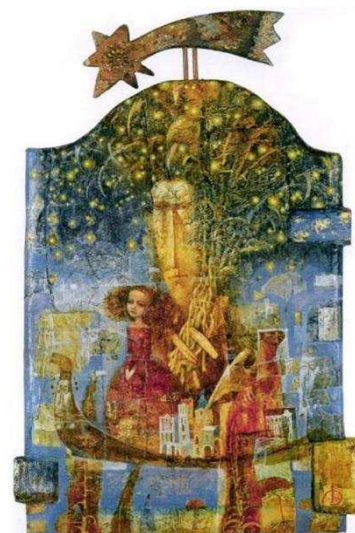
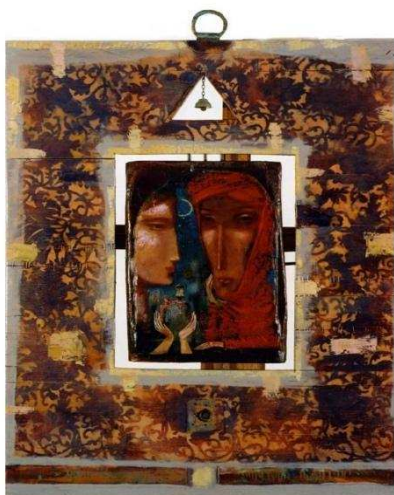




536. Бернат Л. «Миколай» 2003 р.

537. Бернат Л. «Вечеря на дванадцять персон» 2004 р.

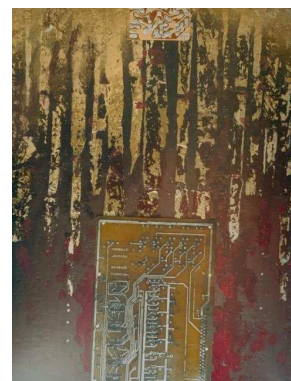
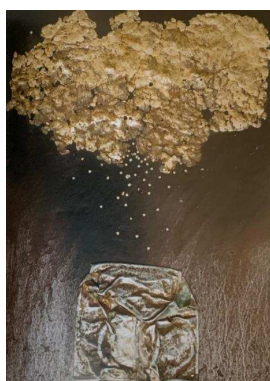
538. Бернат Л. «Санта» 2007 р.



539. Бернат Л. «Аравійська ніч» 2004 р.

540. Бернат Л. «Яблуко» 2004 р.

541. Бернат Л. «Хранитель старого міста» 1998 р.



542. Міловзоров О. «Золотий дощ 2» 2006 р.

543. Міловзоров О. «Золотий дощ 1» 2006 р.



544. Давиденко О. «Джерело» 2007 р.

545. Давиденко О. «Глибина» 2007 р.

546. Давиденко О. «Консерва» 2007 р.

547. Давиденко О. «Після дощу» 2007 р.

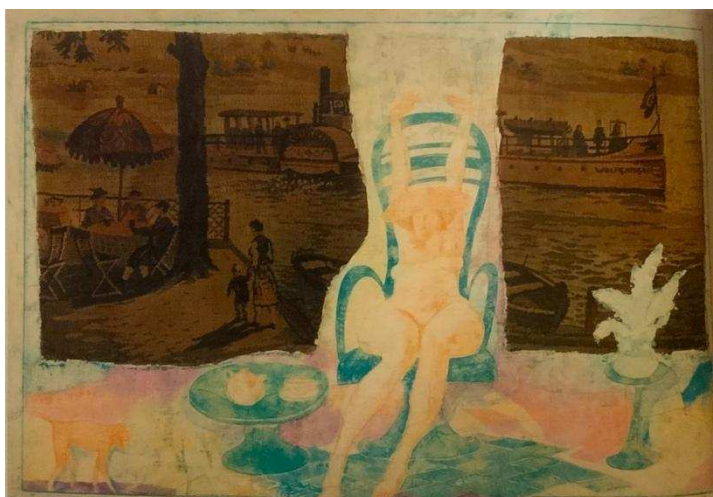


548. Лисанюк І. «Словацькі мотиви» 2006 р.

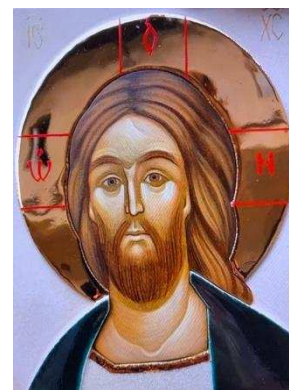
549. Лисанюк І. «Баби» 2007 р.

550. Лисанюк І. «Словацькі мотиви 2» 2006 р.

551. Лисанюк І. «Українські головні убори» 2007 р.

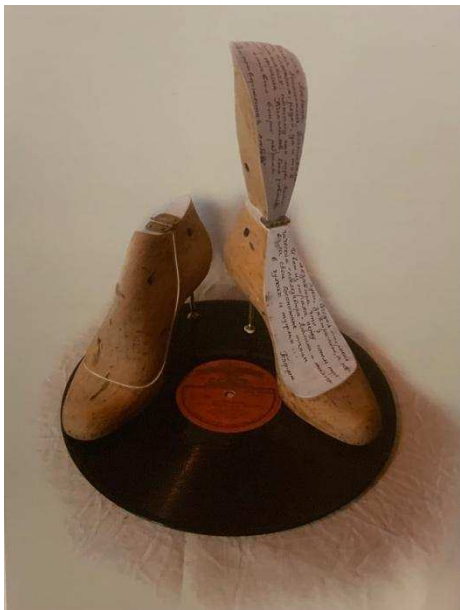


552. Кириченко І. «Відпочинок» 1999 р.



553. Радчевич С. «Святе обличчя. Чорний» 2018 р.

554. Дмитерко К. та Шарабура С., серія робіт на основі поєднання кераміки та темперного живопису на основі левкасу, 2023 р.



555. Бахтова Т. «Черевички Теффі» 2006 р.

556. Бахтова Т. «Зінгер» 2006 р.



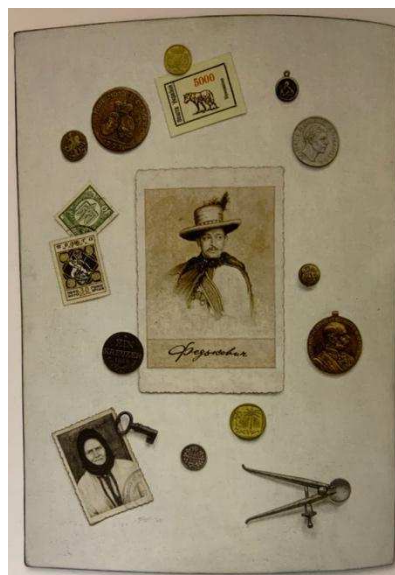
557. Прокоф'єв І. «Роксолана» 2003 р.

558. Прокоф'єв І. «Триєдинство» 2005 р.



559. Федірко А. «Українська Супрематична Таємна Вечеря» 2020 р.

560. Федірко А. «Супрематичний Т.Г. Шевченко» 2018 р.



561. Криворучко О. «Плинність часу» 2005 р.

562. Криворучко О. «Картина-обманка» 2005 р.



563. Могилевський К. «Натюрморт з іконою» (триптих) 2002 р.

564. Кришовський Д. «LV» 2022 р.



565. Кришовський Д. «KORIVKA» 2022 р.

566. Кришовський Д. «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій» 2021 р.

567. Кришовський Д. «Синя свиня мого двора» 2021 р.



568. Касаткін Д. «Чичелія Гонзаго» 2005 р.

569. Стовбур О. «Вертикальна структура» 2000 р.

570. Шкарупа В. «Присвята Ротко» 2008 р.



571. Конська В. «Солярні знаки» 2005 р.

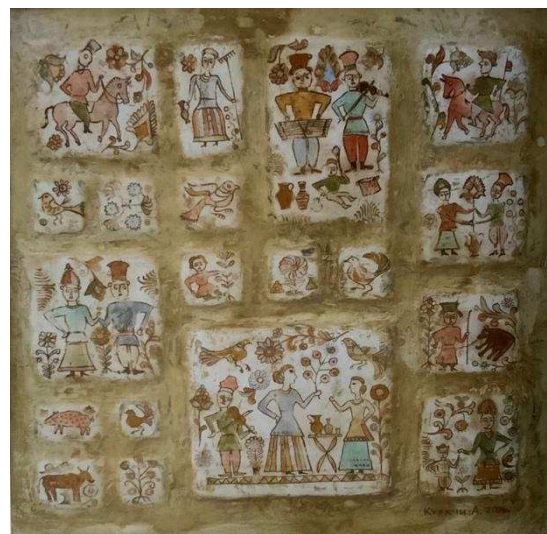
572. Конська В. «Солярні знаки. Сам Бог ходить...» 2005 р.



573. Герасименко Н. «Ніч» 2006 р.



574. Герасименко Н. «День» 2006 р.



575. Куркчі О. «Дослідження циклічності ритуалів» 2006 р.

576. Куркчі О. «Folk I» 2006 р.

577. Куркчі О. «Вершники давніх часів» 2006 р.



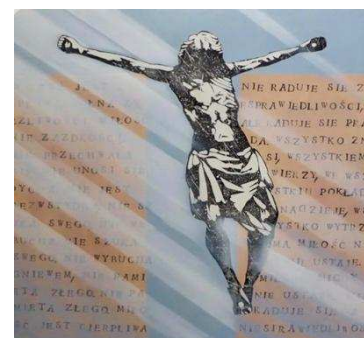
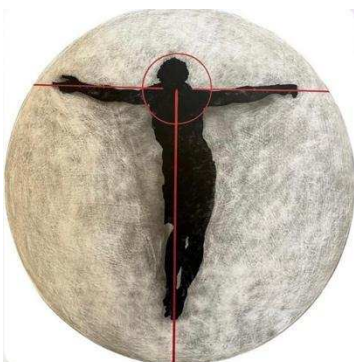
578. Куркчі О. «Тропічні символи» 2006 р.



579. Мовчан Д. «Сирин» 2005 р.

580. Мовчан Д. «Грифон» 2006 р.

### Феномен анти-портрету в українському релігійному живописі на левкасі.



581. Ялоза А. «Благовіщення» 2021 р.

582. Ялоза А. «Це рани мої II (Вознесіння)» 2022р.

583. Ялоза А. «Це рани мої I» 2022р.

584. Ялоза А. «Це Син твій» 2023 р.

585. Ялоза А. «Це Мати твоя» 2023 р.

586. Ялоза А. «Ісус – це любов» 2020 р.



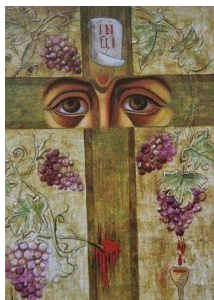
587. Радкевич С. «Фрагменти тіла» 2022 р.

588. Радкевич С. «Руки любові» 2021 р.



589. Федірко А. «Супрематичний Вівтар для каплиці Св. Пантелеймона» 2017 р.

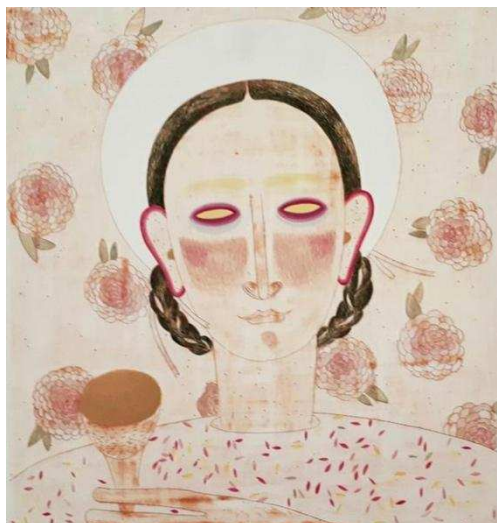
590. Анатолій Федірко «Українська Супрематична Голгофа» 2019 р. / дошка, левкас, акрил



591. Щадріна К. «Адам та Єва» 2019 р.

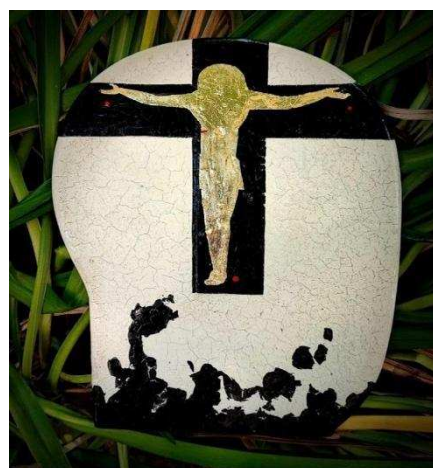
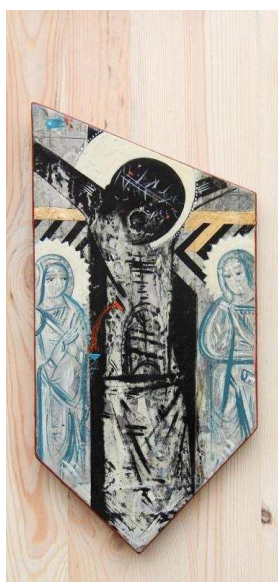
592. Богданець О. «Христос Виноградна лоза» 2023 р.

593. Солонинка І. «Святі Косма і Доміан» 2023 р.



594. Мовчан Я. «Св. Варвара»

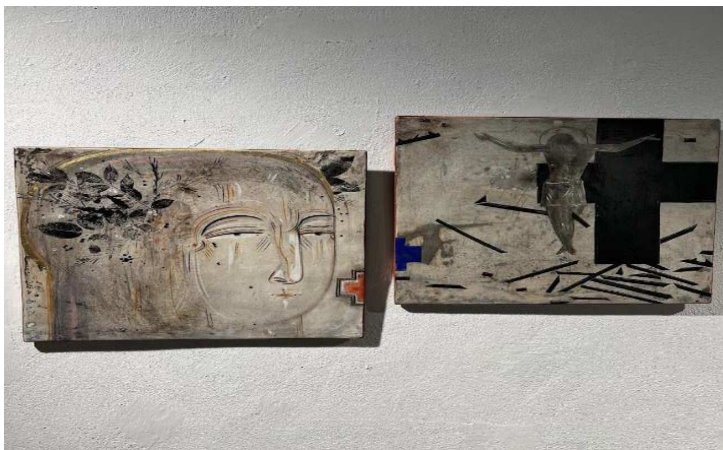
595. Мовчан Я. «Св. Миколай» 2023 р.



596. Ніщук У. «Розп'яття» 2021 р.

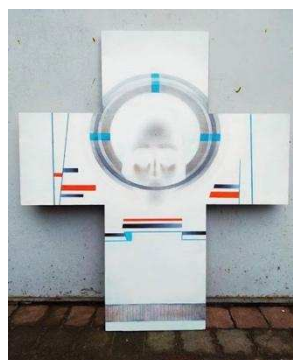
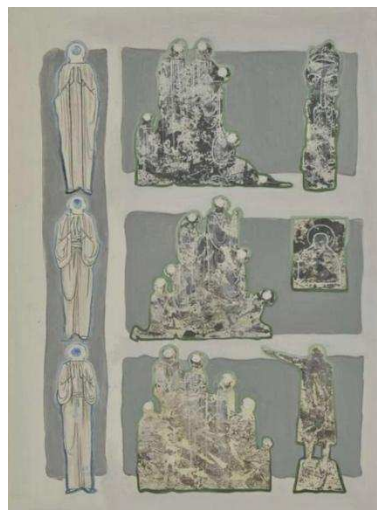
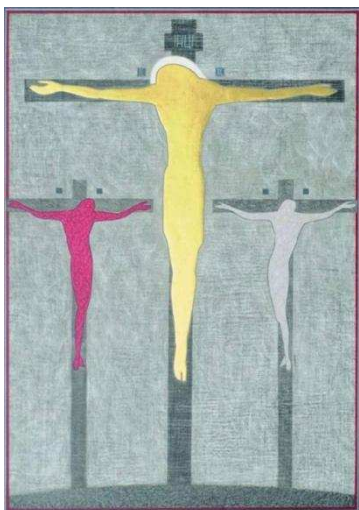
597. Ніщук У. «Богородиця з розп'яттям» 2022 р.

598. Ніщук У. «Розп'яття» 2022 р.



599. Ніщук У. «Ось Син Твій» 2023 р.

600. Ніщук У. «Розп'яття» 2023 р.



601. Темчишин Д. «Розп'я» 2023 р.

602. Солонинка І. «Я — Альфа і Омега» 2018 р.

603. Загурська А. «Знак часу» 2018 р.

604. Дмитерко К. «Нехай станеться» 2019 р.

605. Дмитерко К. «Спас Нерукотворний» 2020 р.



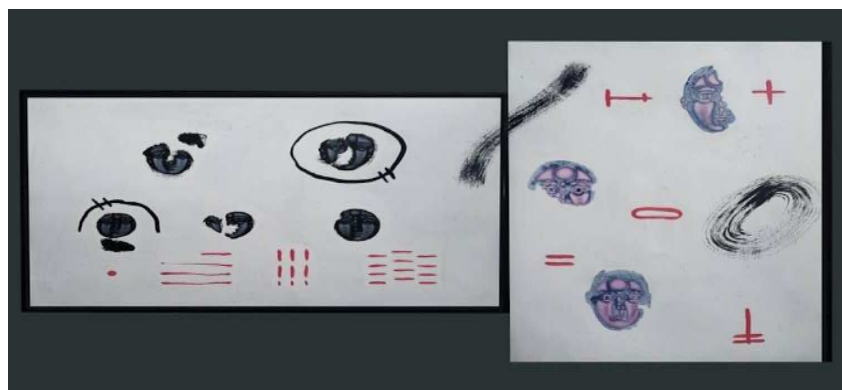
606. Владика С, «Розп'яття» 2018 (?)

607. Демчук І. «Воскресіння» 2019 (?)

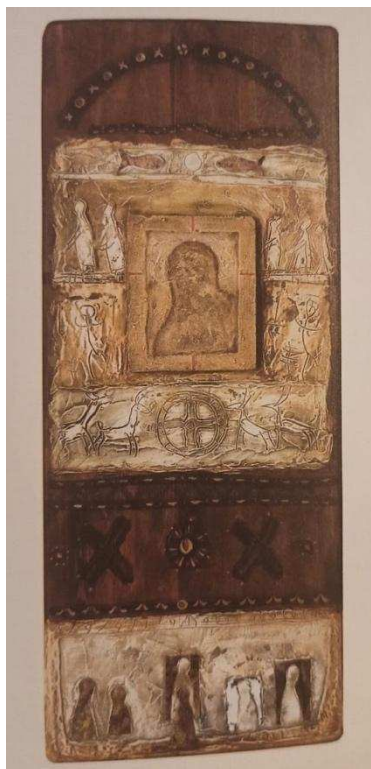


608. Івердун І. «Кроки» 2006 р.

609. Хананейчук К. «Апокаліпсис» 2016 р.



610. Солонинки І. «Злі маскуються під добрих, а добрі залишаються самі собою» 2020 р.



611. Малих О. «Ковчег» 2009 р.

612. Кришовський Д. «MP ΘΥ» 2019 р.

613. Кришовський Д. «Без назви» 2021 р.

614. Мялковська Т. «Апостольське покликання» 2018 р.

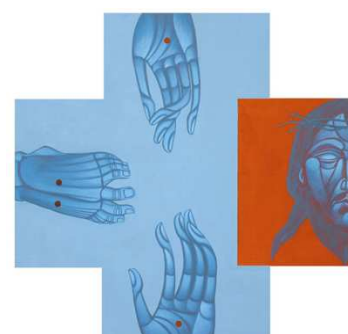
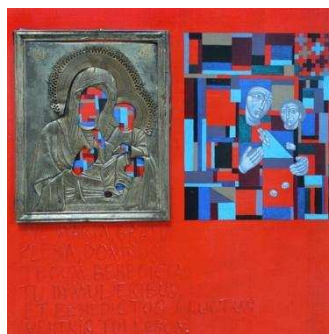
615. Романішин Р. «Трійця» 2017 р.



616. Смага О. «Я – Життя» 2015 р.



617. Щербак Г. «Божий подих» 2020 р.

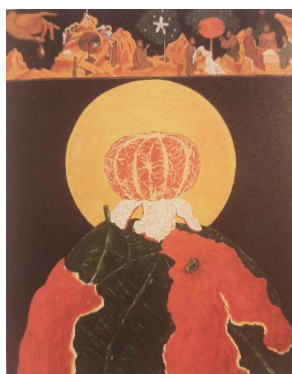


618. Лозинський О. «De Anima – Зрада» 2021 р.

619. Лозинський О. «De Anima –V» 2021 р.

620. Лозинський О. «De Anima VII» 2021 р.

621. Лозинський О. «De Anima – Розп'яття» 2021 р.



622. Гаврілова М. «Життя Святого Мандарина Клементинського» 2020 р.

623. Антонюк О. «Житіє преподобного трактора» 2010 р.

#### Розділ 4



624. Ніщук У. «Ірпінська Покрова» 2022 р.

625. Ніщук У. «Чернігівська Покрова» 2022 р.

626. Ніщук У. «Гостомелівська Покрова» 2022 р.



627. Ніщук У. «Харківська Покрова» 2022 р.

628. Ніщук У. «Київська Покрова» 2022 р.

629. Ніщук У. «Київ під обороною Богородиці» 2022 р.





630. Ніщук У. «Икона Бучі» 2022 р.

631. Ніщук У. «Сирена» 2022 р.

632. Ніщук У. «Атака» 2022 р.



633. Ніщук У. «Вибух» 2022 р.

634. Ніщук У. «Могили в Маріуполі» 2022 р.

635. Ніщук У. «Окупований Маріуполь» 2022 р.



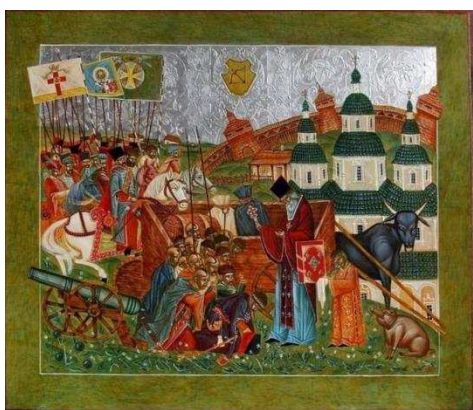
636. Ніщук У. «Сховище» та «Ті, хто покидає свої домівки» 2023 р.



637. Шуліка В. «Козацький монастир» 2018 р.

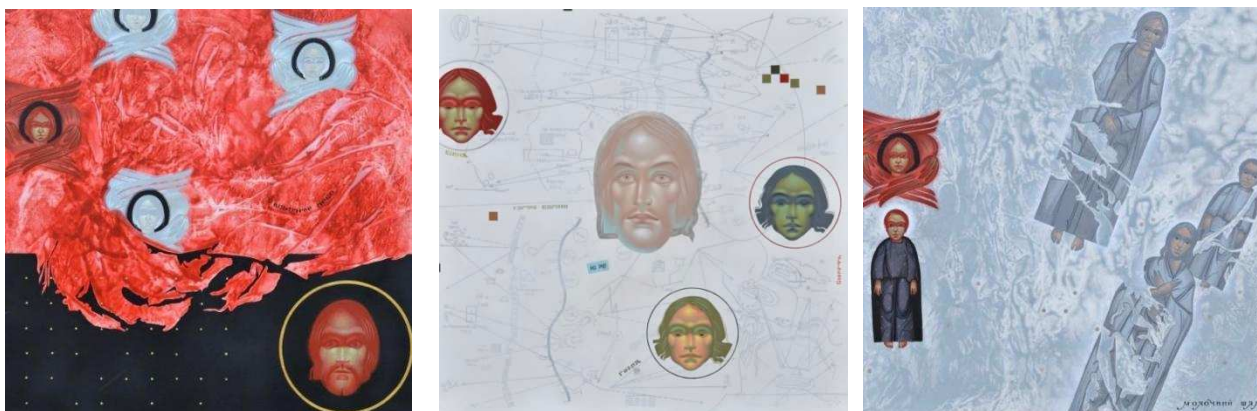
638. Шуліка В. «Молитва» 2019 р.

639. Шуліка В. «Битва» 2017 р.



640. Шуліка В. «Благословення. Харківський полк» 2016 р.

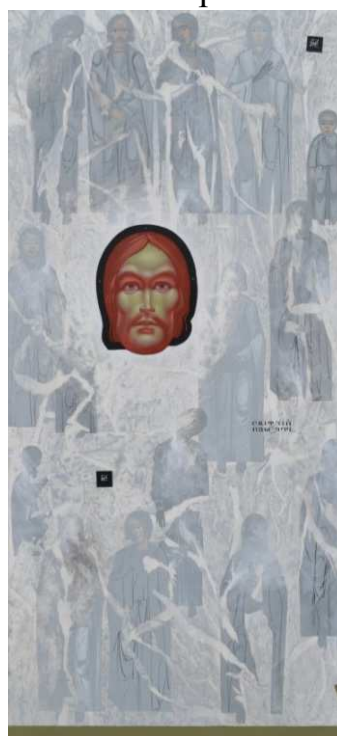
641. Кравченко О. «Облога Львова 1648» 2012 р.



642. Щербак Г. «Відкрите небо» 2023 р.

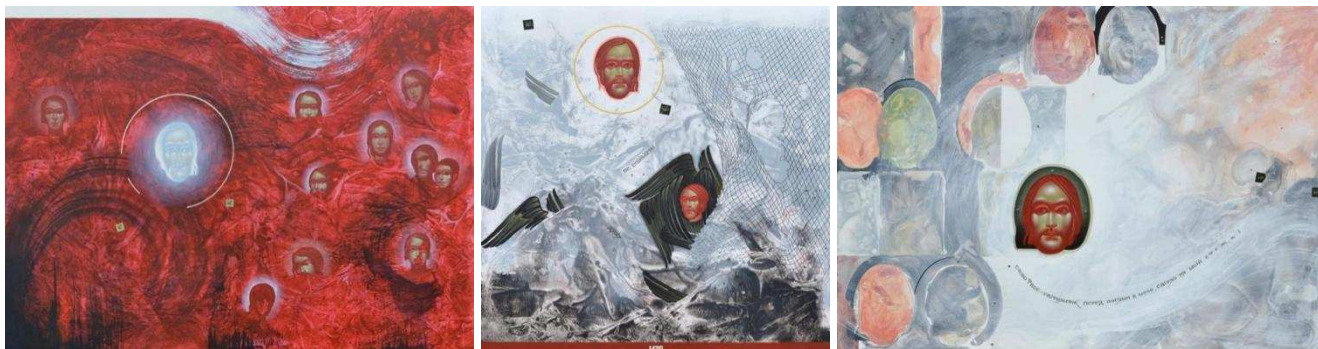
643. Щербак Г. «Чотири вершники апокаліпсису» 2023 р.

644. Щербак Г. «Чумацький шлях. Дорогою у вічність» 2023 р.



645. Щербак Г. «Тривога творення. В передчутті» 2022 р.

646. Щербак Г. «Світла пам'ять» 2023 р.

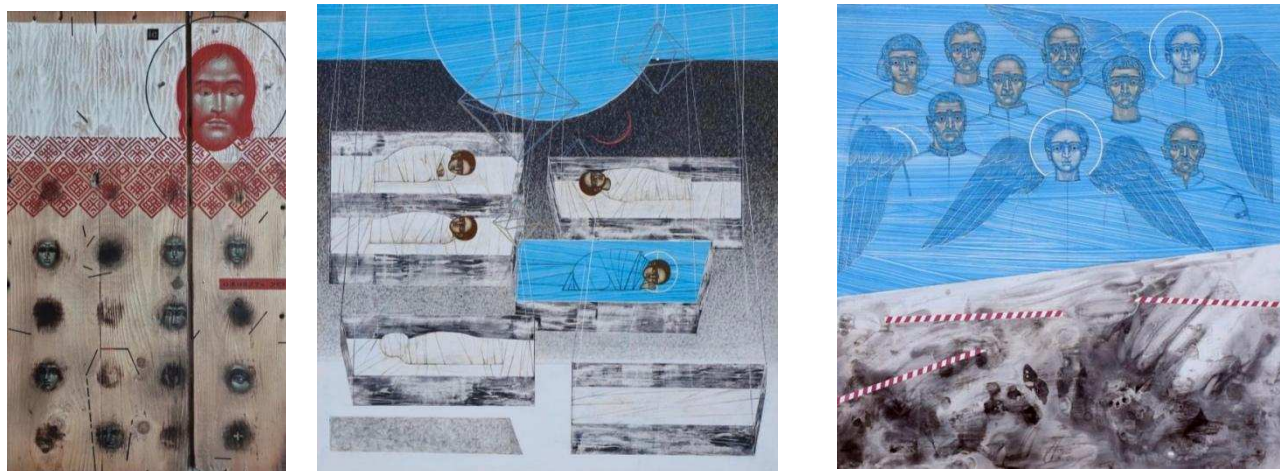


647. Щербак Г. «Люди в темні часи» 2023 р.

648. Щербак Г. «Не спіймати душу мою» 2023 р.

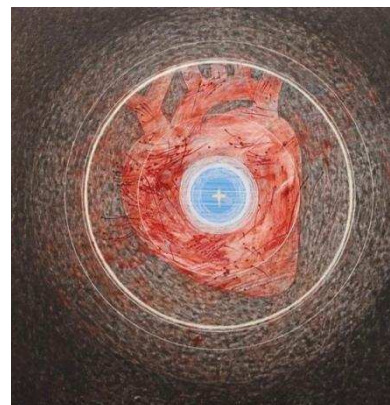
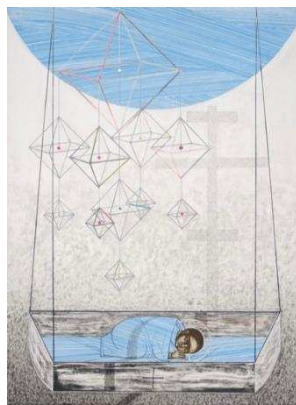
649. Щербак Г. «У світлі життя» 2023 р.

650. Глафіра Щербак «Оживуть усі» 2022 р. / дошка, левкас, акрил



651. Кузів К. «Вертепи» 2023 р.

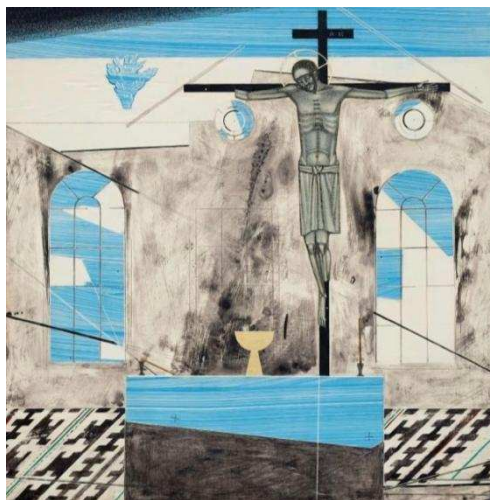
652. Кузів К. «Праведники» 2023 р.



653. Кузів К. «Рілля» 2023 р.

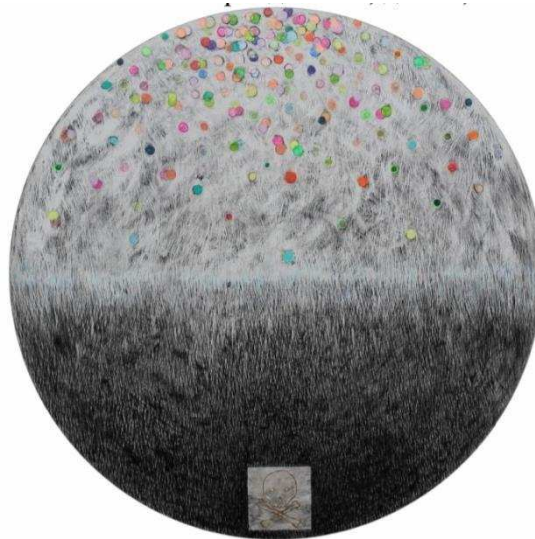
654. Кузів К. «З нами Бог» 2022 р.

655. Кузів К. «Сокрушене серце» 2023 р.



656. Кузів К. «Воскресіння» 2023 р.

657. Кузів К. «Євхаристія» 2023 р.



658. Мовчан Я. «Тіла» 2021 р.

659. Мовчан Я. «Боротьба» 2021 р.





660. Атоян А. Серія «Польське радіо і телебачення» 2022 р.

661. Атоян А. Серія «Польське радіо і телебачення» 2022 р.

662. Атоян А. Серія «Час літати. Стрікози» 2021 р.

663. Атоян А. «Весна якої не було» 2021 р.

664. Атоян А. «Весна якої не було» 2021 р.



665. Атоян А. Серія «Весна якої не було» 2021 р.

666. Атоян А. Серія «Літо якого не було» 2021 р.

667. Атоян А. Серія «Літо якого не було» 2021 р.

668. Атоян А. Серія «Літо якого не було» 2021 р.



669. Кравченко О. «Розп'яття у війні» 2022 р.

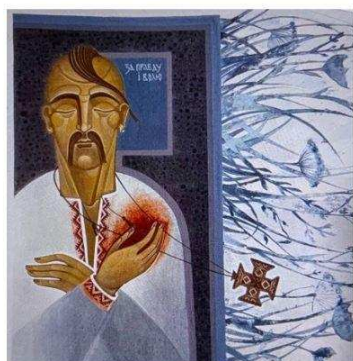
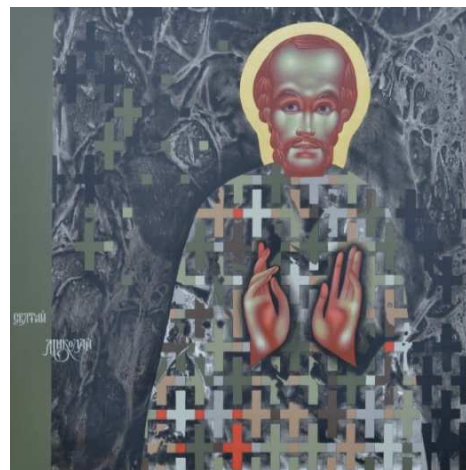
670. Максименко Х. «Кричали тоді і зараз» 2023 р.



671. Кравченко О. «Зимова втеча» 2023 р.

672. Кравченко О. «Богородиця миру та перемоги» 2022 р.

673. Кравченко О. «Той, хто оберігає небо над містом. ППО» 2022



674. Щадріна К. «Прийміть жертву з ваших рук» 2022 р.

675. Щадріна К. «Страшний суд» 2023 р.

676. Щербак Г. «Св. Миколай» 2023 р.

677. Кензор О. «За правду і волю» 2023 р.

678. Кендзьор Олена-Ольга «На тіні смертної» 2023 р.

679. Кузів Т. «2023» 2023 р.





680.. Атоян А. «Правило двох стін» 2023 р.



681. Барабан Є. «П'єта» 2023 р.

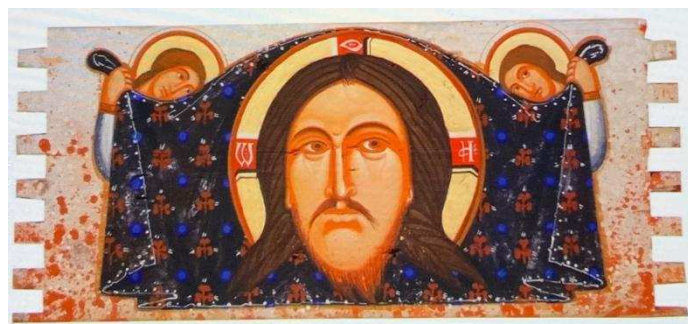
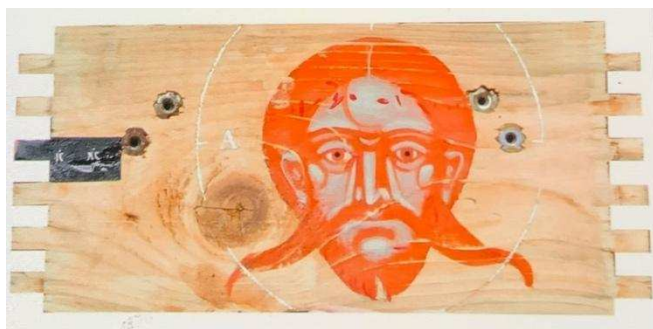
682. Калених І. «Переможемо!» 2023 р.

683. Лесюк Л. «Воля» 2023 р.



684. Денисенко О. «Вдале полювання» 2023 р.

685. Довбиш Г. «Код. Квітка перемоги» 2023 р.



686. Кузів К. «Спас Нерукотворний» 2023 р.

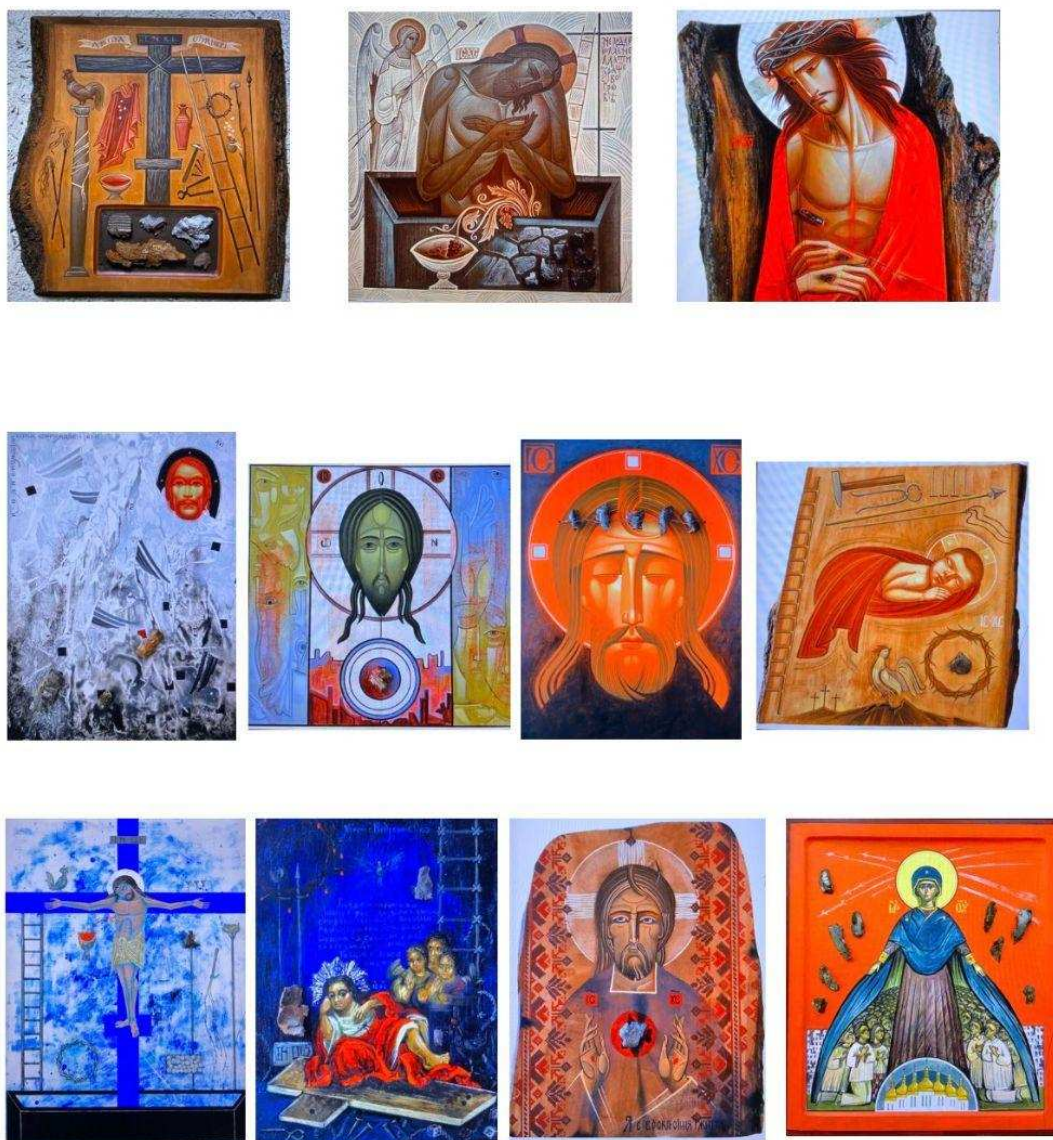
687. Дашко І. «Спас Нерукотворний» 2023 р.

688. Винничок А. «Спас Нерукотворний» 2023 р.

689. Яцків Л. «Господь моє світло і спасіння моє. Кого були боятись?» (Пс. 26) 2023 р.

690. Кравченко О. «Нев'янучий цвіт» 2023 р.

## Проект «Arma Christi»



691. Маркович К. «Оруддя Страстей Христових з оруддями страстей українських» 2023 р.

692. Маркович К. « Не ридай мене, мати» 2023 р.

693. Яцків Л. «Ессе Ното» 2023 р.

694. Щербак Г. «Коли страждали вони, страждав і він» 2023 р.

695. Шеремета Б. «Манділіон» 2023 р.

696. Новак Т. «Обличчя» 2023 р.

697. Устьянович А. «Рятівник» 2023 р.

698. Томкевич У. «Arma Christi» 2023 р.

699. Скоромно Т. «Christ the Lidless Eye» 2023 р.

700. Кендзьор Олена-Ольга «Я є воскресіння життя» 2023 р.

701. Василік Р. «Захист» 2023 р.

**Додаток Б: Список ілюстрацій****Наталія Русецька**

1. «Христос воїн» 2023 р./ 21х30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
2. «Янголи» 2019 р./ 120х20 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
3. «Різдво Христове» 2018 р. / 30х40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
4. «Сходження в пекло» 2021 р./ 20х30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
5. «Богоявлення» 2023 р./ d-25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
6. «Чудо Св. Михайла в Хоні» 2022 р. / 10х10 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
7. «Чудо Св. Михайла в Хоні» 2023 р. / 10х15 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
8. «Ной» 2018 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
9. «Господь об`являється в бурі» 2019р. / 40х40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
10. «Ноїв ковчег» 2023р./ 10х15 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
11. «Св. Георгій, що вбиває дракона» 2022 р./ 25х25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
12. «Покрова» 2022 р. / 25х35 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
13. «Розп`яття» 2023 р. \ 20х25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
14. «Створення світу» 2020 р. / 30х40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

15. «Царство небесне» 2023р. / 170x170 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
16. «Створення світу. День перший» 2017р. / 35x35см.; дошка, левкас, жовткова темпера
17. «Архангел Михайло» 2023 р. / 12x17 см.; дошка, гіпс, жовткова темпера
18. «Архангел Михайло» 2023 р. / д-40 см.; дошка, гіпс, жовткова темпера
19. «Сходження в пекло» 2023 р. / 20x25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
20. «Створення світу» 2021 р. / 30x40 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера
21. «П'єта» 2021 р. / 24x30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
22. «Ісус виноградна лоза та таємна вечеря» 2021 р. / 24x30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
23. «Розп'яття» 2020 р. / 22x30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
24. «Свята Трійця» 2023 р. / d-16 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
25. «Вертеп» 2022 р. -1,2,3/д-25, 25x25,д-20; дошка, левкас, жовткова темпера
26. «Вертеп» 2023 р. -1,2,3 /15x20, д-16, д-30, д-16; дошка, левкас, жовткова темпера
27. «Новозавітня Трійця» 2023 р. / d-16 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера
28. «Святі Косма та Деміан» 2023р. / d-25 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера

29. «Св. Ілля» 2023 р. / d-25 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера

30. «Світ» 2020 р. / 16,5x9,5x6 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

31. «Богоявлення» 2020 р. / 16,5x9,5x6 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

### **Іванка Демчук**

32. «Св. Георгій» 2015 р. / дерево, левкас, змішана техніка

33. «Преображення Господнє» 2015р. / 40x27 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

34. «Свята Трійця» 2014 р. / 30x40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

35. «По дорозі в Емаус» 2015р./ 36x26 см.; дошка, левкас, канва, змішана техніка

36. «Розп'яття» 2015р. / дошка, левкас, змішана техніка

37. «Богоявлення» 2015р. / 26x35 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

38. «Різдво» 40x30 см.; дошка, левкас, темпера, акрил

39. «Явлення Христа мироносицям» 44x40 см.; дошка, левкас, темпера, акрил

40. «Ковчег Ноя», 40-30 см.; дошка, полотно, левкас, змішана техніка

41. «Тиверіадське озеро» 30x40 см.; дошка, полотно, левкас, змішана техніка

42. «Wise and unwise \ Притча про розумних та нерозумних дів» 30x40 см.; дошка, левкас, темпера

43. «Христос і мироносиці» 30x40 см.; дошка, левкас, змішана техніка

### **Христина Квик**

44. «Св. Георгій» 2020 р. / d-33 см.; дошка, левкас, акрил

45. «Зішестя в пекло» 2020 р. / d-33 см. ; дошка, левкас, акрил

46. «Богоявлення» 2020 р. / 40x30 см.; дошка, левкас, акрил

47. «Преображення» 2022 р./ 40x40 см.; дошка, левкас, акрил

48. «Світло для світу» 2021 р./ d-35 см.; дошка, левкас, акрил

49. «Христос Пантократор» 2022 р./ d-25 см.; дошка, левкас, акрил

50. «Зрада Юди» 2021 р./ 30x30 см.; дошка, левкас, акрил

51. «Свята Трійця» 2019 р./ 40x30 см.; дошка, левкас, акрил

52. «Еклезія» 2019 р. / 40x40 / 40x40 см.; дошка, левкас, акрил

### **Остап Лозинський**

53. «Богоматір» 2010 р. \20x22 см.; дошка, левкас, акрил



54. «Вертеп» 2015 \30x40 см.; дерево, левкас, акрил
55. «Втеча в Єгипет» 2020 р. \ 50x27 см.; акрил, оброблена деревина
56. «Образ Едеси» 2019 р.\ 15x42 см.; дерево, левкас, акрил
57. «Мадонна з немовлям» 2020 р. \121x20,5 см.; дерево, гіпс, акрил
58. «Діва ніжності» 2018 р.\ 25x35 см.; дерево, левкас, акрил
59. «Великий архітектор» 2017р.\ 40x40 см.; дерево, левкас, акрил
60. «Зішестя в пекло» (?); дерево, левкас, акрил
61. «Вертеп» (?); дерево, левкас, акрил
62. «Святе сімейство» 2018р.\24x30 см.; дерево, левкас, акрил
63. «De Anima – Зрада» 2021 р. \40x40 см.; оброблена деревина, акрил, розп'яття
64. «De Anima – VII» 2020 р.\ 40x40 см.; оброблена деревина, акрил, оклад

### **Ірина Солонинка**

65. «Спас» 2021 р./ 21x30 см. ; дошка, левкас, акрил
66. «Таємна вечеря» 2021 р./ дошка, левкас, акрил
67. «Вознесіння» 2020 р./ дошка, левкас, акрил

68. «Коронування Марії» 2023 р./ 40x40 см.; дошка, левкас, акрил
69. «Благовіщення» 2023 р./ d-40, d-10 см.; дошка, левкас, акрил
70. «Розп'яття» 2019 р./ d-30 см.; дошка, левкас, акрил
71. «Бо провину мою визнаю» 2019 р./ дошка, левкас, акрил
72. «Страшний суд» 2019 р. / дошка, левкас, акрил
73. «Благовіщення» 2021 р./ дошка, левкас, акрил
74. «Св. Аристарх, Пуд, Трофим» 2023 р./ 6x6 см.; дошка, левкас, акрил
75. «Пророк Йона» 2023 р./ дошка, левкас, акрил
76. «Чому ви шукаєте живого між мертвих» 2023 р./ 40x40x40 см.; дошка, левкас, акрил
77. «Розп'яття» 2023 р./ дошка, левкас, акрил, ліногравюрна вставка
78. «Весілля в Кані Галілейській» 2023 р. / д-40 см. ; дошка, левкас, акрил, ліногравюрна вставка
- Данило Мовчан**
79. «Втрачені крила» 2013 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
80. «Серафим» 2013 р. / дошка, левкас, жовткова темпера

81. «Купання» 2013 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
82. «Св.Севастіян» 2013 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
83. «Створення Світу» 2022 р./ дошка, левкас, жовткова темпера
84. «Символ» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
85. «Сад» 2022 р./ дошка, левкас, жовткова темпера
86. «Хрест» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
87. «Архангел Гавриїл» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
88. «Архангел Михаїл» 2018 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
89. «Clarification» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
90. «Хрещення» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
91. «Іоанн Хреститель» 2020 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
92. «Небо та світло» 2020 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
93. «Червоне розп'яття» 2009 р./ дошка, левкас, жовткова темпера
94. «Блакитне розп'яття» 2010 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
95. «Блакитне розп'яття» 2019 р. / дошка, левкас, жовткова темпера

96. «Червоне розп'яття» 2020 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
97. «Спас» 2019 р. / 32x24 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера
98. «Чорна хата» 2012 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
99. «Чорна хата з терновим вінком» 2020 р. / 30x30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
100. «Людина в чорному домі» 2020 р. / 45x50 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
101. «Відпочинок» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
102. «Тіло в чорному домі» 2021 р. / 30x40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
103. «Різдво» 2021 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
104. «Т.Г. Шевченко» 2018 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
105. «Блакитний портрет» 2019 р. / 17x15 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера
106. «Портрет батька» 2012 р. / 17x15 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
107. «Портрет Сковороди» 2018 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
108. «Хіпстер» 2016 р. / дошка, левкас, жовткова темпера
109. «Автопортрет» 2018 р. / дошка, левкас, жовткова темпера

110. «Св. Георгій» 2023 р. / 25x25 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера
111. «Святий Стефан» 2021 р. / d-35 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера
112. «Різдво» 2022 р. / 40x40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
113. «Вертеп» 2019 р. / d-25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
114. «Гефсиманія» 2020 р. / d-25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
115. «Створення Адама» 2021 р. / d-30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
116. «Св. Гліб» 2020 р. / d-25 см. ; дошка, левкас, жовткова темпера

### **Катерина Щадріна**

117. «Таємна вечеря» 2023 р. / 50x50 см.; дошка, левкас, акрил
118. «Св. Георгій» 2023 р. / 30x40 см.; дошка, левкас, акрил
119. «Спас» 2022 р. / 13x13 см.; дошка, левкас, акрил
120. «Богородиця з немовлям» 2021 р. / 35x35 см.; дошка, левкас, акрил
121. «Христос – невиписана чаша» 2022 р. / 13x13 см.; дошка, левкас, акрил
122. «Священе серце» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
123. «Древо життя» 2022 р. / 60x60 см.; дошка, левкас, акрил

124. «Благовіщення» 2023 р. / 20x27 см.; дошка, левкас, акрил
125. «Свята Трійця» 2022 р. / 40x40 см.; дошка, левкас, акрил
126. «Поклоніння волхвів» 2021 р. / 30x30 см.; дошка, левкас, акрил
127. «Сходження в пекло» 2022 р. / d-20 см.; дошка, левкас, акрил
128. «В очкуванні порятунку» 2022 р. / 60x60 см.; дошка, левкас, акрил
129. «Ми разом» 2022 р. / 40x40 см.; дошка, левкас, акрил

#### **Святослав Владика**

130. «Українська Богородиця» 2023 р. / дошка, левкас, темпера
131. «Євангеліст-іконописець Лука» 2019 р. / дошка, левкас, темпера
132. «Бразильська Богородиця» (фрагмент) 2021 р. / дошка, левкас, темпера
133. «Йосиф Сліпий» 2022 р. \50x40 см.; дошка, левкас, акрил, сріблення
134. «Святий Шарбель» 2022 р. \ 30x24 см.; дошка, левкас, акрил, сріблення

#### **Люба Яцків**

135. «Не ридай мене, мати» 2011 р.\30x40 см.; дошка, левкас, акрил, позолота
136. «Преображення Господнє» 2016р.\ дерево, левкас, акрил

137. «Сходження в пекло» 2011 р. / 50x70 см.; дерево, левкас, акрил, позолота
138. «Адам називає тварин» 2015 р. / 80x50 см.; дошка, левкас, акрил
139. «Поклоніння волхвів» 2020 р. / 90x48x3 см.; дошка, левкас, акрил
140. «Богородиця з немовлям» 2015р. / 43x34 см.; дошка, левкас, акрил
141. «Давид-пророк» 2019 р. / 30x30 см.; дошка, левкас, акрил
142. «Цар Слави» 2015 р. / 60x60 см.; дошка, левкас, акрил
143. «Богородиця раю» 2015 р. / d-60 см.; дошка, левкас, акрил
144. «Мойсей веде народ до землі обітованої» 2021 р. / дошка, левкас, акрил
145. «Іоан Предтеча. Янгол пустелі» 2019 р. / 70x20/70x40/70x20 см.; дошка, левкас, акрил
146. «Мироносиці» 2019 р. / 40x82 см.; дошка, левкас, акрил
147. «Йона в череві риби» 2020 р. / дошка, левкас, акрил
148. «Створення Світу» 2013 р. / d-60 см.; дошка, левкас, акрил
149. «Чотири Євангелісти» 2013 р. / 66x66x8 см.; дошка, левкас, акрил
150. «Ноїв ковчег» 2019 р. / 60x60 см.; дошка, левкас, акрил

151. «Втеча до Єгипту» 2018 р. / 60х60 см.; дошка, левкас, акрил

**Христина Яциняк**

152. «Спас» 2021 р. / дошка, левкас, темпера

153. «Св. Миколай» 2020 р. / дошка, левкас, темпера

154. «Благовіщення» 2022 р. / d-30 см.; дошка, левкас, темпера

155. «Замилування» 2023 р. / дошка, левкас, темпера

156. «Замилування-2» 2023 р. / дошка, левкас, темпера

157. «Діва ніжності» 2022 р. / дошка, левкас, темпера

158. «Різдво» 2022 р. / дошка, левкас, темпера

159. «Різдво» 2022 р. / дошка, левкас, темпера

160. «Янгол» 2022 р. / дошка, левкас, теипера

161. «Херувім» 2022 р. / дошка, левкас, темпера

162. «Серафім» 2022р. / дошка, левкас, темпера

163. «Янголички» 2021 р. / 22х17 см.; дошка, левкас, темпера

164. «Янголи» 2019 р. / дошка, левкас, темпера



165. «Навернення Савла» 2020 р. / 48x48 см.; дошка, левкас, темпера

166. «Що є чоловік?» 2019 р. / d-40 см.; дошка, левкас, темпера

167. «Розп'яття» 2019 р. / 40x40 см. ; дошка, левкас, темпера

### **Уляна Ніщук**

168. «Мати Божа» 2022 р. / 50x52 см.; дошка, левкас, акрил, жовткова темпера

169. «Свята» 2023 р. / 20x19 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

170. «Мадонна з немовлям» 2019 р. / 40x37 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

171. «Мати Божа» 2023 р. / 36x36 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

172. «Мати Божа» 2023 р. / 70x38 см.; дошка, левкас, жовткова темпера, акрил

173. «Матір Божа Буковинська» 2023 р. / 36x36 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

174. «Богоматір з немовлям» 2020 р. / 36x40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

175. «Мадонна» 2021 р. / 37x35 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

### **З виставки «Сон Марії»**

176. «Сон Марії» 2022 р. / 50x52 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

177. «Мрія» 2022р. / 28,5x27 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

178. «Свята» 2021 р. / 38x38 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
179. «Єва» 2018 р. / дошка, левкас, акрил
180. «Лінія і жінка» 2018 р. / дошка, левкас, акрил
181. «Благовіщення» 2019 р. / дошка, левкас, акрил
182. «Свята» 2021 р. (з мотивами весільного одягу молодої м. Городок, Львівської області) / 36x36 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
183. «Богородиця» 2021 р. (з елементами Городенківської сорочки) / 36x36 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
184. «Лемківська Богородиця» 2021 р./ 36x36 см.; дошка, левкас, темпера
185. «Покрова» 2021 р. / 48x47 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
186. «Сокальська Богородиця» 2022 р. / 38x36 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
187. «Борщівська Богородиця» 2022 р. / 36x32 см.; фанера, левкас, темпера, акрил
188. «Буковинська Богородиця» 2023 р./ дошка, левкас, темпера, акрил
189. «Свята» 2023 р./ 40,5x40,5 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
190. «Св. Георгій» 2023 р. / 30x30 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
191. «Покрова» 2021 р./ 33,5x35,5 см.; дошка, левкас, темпера, акрил

192. «Св. Георгій» 2021 р. / 34x30 см.; дошка, левкас, темпера
193. «Різдво» 2023 р. / 80x30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера, акрил
194. «Богородиця» 2012 р. / дошка, левкас, темпера
195. «Різдво» 2023 р./ 48x47 см.; дошка, левкас, темпера
196. «Андрій Шептицький» 2023 р. / 51x35 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
197. «Св. Ольга» 2023 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
198. «Св. Соломія» 2023 р. / 51x42 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
199. «Св. Миколай» 2023 р. / 51x35 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
200. «Покрова» 2023 р. / 51x48 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
201. «Мати Божа» 2023 р. / 38x38 см.; дошка, левкас, темпера
202. «Св. Миколай» 2023 р. / 15x15 см.; дошка, левкас, темпера
203. «Св. Олексій» 2022 р. / 40,5x33 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
204. «Св. Єва» 2021 р. / 25x18,5 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
205. «Св. Варвара» 2023 р. / 28x36 см.; дошка, левкас, акрил, темпера
206. «Богородиця шлюбна» 2021 р. / 35x25 см. ; дошка, левкас, акрил, темпера

**Оля Кравченко**

207. «Вавилонська вежа» 2014 р. / дошка, левкас, темпера
208. «Св. Варвара» 2014 р. / дошка, левкас, темпера
209. «Богородичка» 2014р. / дошка, левкас, темпера
210. «Ноїв ковчег» 2014 р. / дошка, левкас, темпера
211. «Ноїв ковчег» 2013 р. / дошка, левкас, темпера
212. «Різдво» 2013 р. / дошка, левкас, темпера
213. «У твоїх ніг» 2023 р. / 40x15 см. ; дошка, левкас, темпера
214. «Св. Георгій» 2022 р. / 17x25 см. ; дошка, левкас, темпера
215. «Богородиця. Нев'янучий цвіт» 2022 р. / 15x18 см.; дошка, левкас, темпера
216. «Вертеп» 2021 р. / 15x18 см.; дошка, левкас, темпера
217. «Херувим» 2020 р. / 36,5x27 см.; дошка, левкас, темпера
218. «Благовіщення» 2021 р. / 59x20 см. Дошка, левкас, темпера
219. «Мадонна з немовлям» 2021 р. / 12x25 см.; дошка, левкас, темпера
220. «Ангел» 2020 р. / 15x18 см.; дошка, левкас, темпера
- 221.«Св. Йоаким і Анна» 2017 р. / d-40 см.; дошка, левкас, темпера

222. «Закохана пара» 2018 р. / 20х15 см.; дошка, левкас, темпера

223. «Адам і Єва» 2015 р. / 38х16 см (2 частини); дошка, левкас, темпера

224. «Св. Миколай у човні» 2021 р. / 25х25 см.; дошка, левкас, темпера

225. «Покрова» 2022 р. / 25х25 см.; дошка, левкас, темпера

### **Андрій Винничок**

226. «Святе сімейство» 2023 р. / d-40 см.; дошка, левкас, темпера

227. «Вертеп» 2022 р. / 35х30 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

228. «Ми, що містично уявляємо херувимів» 2021р. / 30х40 см.; дошка, левкас, темпера

229. «Плащаниця» 2022 р. / 40х23,5 см.; дошка, левкас, темпера

230.«Не чіпайте мене (Іо. 20:17)» 2020 р. / 29х40 см.; дошка, левкас, темпера

231. «Плащаниця» 2023 р. / 40х23,5 см.; дошка, левкас, темпера

232. «Різдво» 2020 р. / d-40см. ;дошка, левкас, темпера

233.«Воскресіння» 2021 р. / 29,5х39,5 см.; дошка, левкас, темпера

### **Роман Зілінко**

234. «Святе сімейство» 2022р. / 22x38,5 см.; дошка, левкас, акрил
235. «Молитва чаші» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
236. «Сходження в пекло» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
237. «Христос у труні» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
238. «Плат Вероніки» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
239. «Іоан Хреститель янгол пустелі» 2020 р. / 52,5x32 см.; дошка, акрил, левкас, різьблення, паволока
240. «Розп'яття» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
241. «Спас» 2022р. / дошка, левкас, акрил, металева вставка.
242. «П'єта» 2022р. / дошка, левкас, акрил
243. «Свята Трійця» 2020 р. \ 43x20,5 см.; дошка, левкас, акрил
244. «Богородиця» 2014 р. / d- 42 см.; дошка, левкас, акрил
245. «Вертеп» 2022 р. / 50x26x13 см.; дошка, левкас, акрил
246. «Вертеп» 2020 р. / 50x26x13 см. ; дошка, левкас, акрил
247. «Св. Георгій» 2016 р. / дошка, левкас, акрил

248. «Св. Михайло» 2017 р. / дошка, левкас, акрил

249. «Вхід в Єрусалим» 2017 р. / дошка, левкас, акрил

250. «Христос скорботний» 2022 р. / дошка, левкас, акрил

251. «Ессе Ното» 2022р. / дошка, левкас, акрил

252. «Хатня ікона» 2014 р. / 32x22 см.; дошка, левкас, акрил

### **Арт-проект «Від Романа до Йордана»**

253. Анна Атоян «Борщ» 2021 р.\ D 25 см.; дошка, левкас, олійний живопис

254. Ярина Мовчан «Оселедець\ Риби» 2021р.\ D 30 см.; дошка, левкас, темпера

255. Уляна Ніщук «Богородиця з кутею», 2021 р.; дошка, левкас, темпера

256. Уляна Ніщук «Риба» 2021 р.\ 34x25 см.; дошка, левкас, золочення, темпера

257. Юлія Долинська «Борщ» 2021 р. \ D 30 см.; дошка, левкас, олія, поталь

258. Наталія Русецька «Тушкована капуста» 2021р. \ D 20 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

259. Остап Лозинський «Пампук» 2021р.\ дошка, левкас, акрил

### **Стилістичні напрямки в сучасному українському живописі на левкасі**

260. Ігор Панейко «Монолог» 2004 р. / двп, левкас, жовткова темпера

261. Ігор Панейко «Автопортрет з моноклем» 1991 р. / двп, левкас, жовткова темпера
262. Ігор Панейко «Киця» 2001 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
263. Ігор Панейко «Киця-2» 2001 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
264. Ігор Панейко «Муза» 2013 р. / двп, левкас, жовткова темпера
265. Ігор Панейко «Муза» 2016 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
266. Ігор Панейко «Паганіні» 1993 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
267. Ігор Панейко «Нефертіті» 1995 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
268. Ігор Панейко «Мадонна з дитям» 1995 р. / 47x35.5 см.; двп, левкас, жовткова емульсія
269. Ігор Панейко «Мадонна з дитям. Відродження» 1995 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
270. Ігор Панейко «Джоконда з дитям» 1995 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
271. Ігор Панейко «Обійми Соломеї» 2006р. / двп, левкас, жовткова емульсія
272. Ігор Панейко «Червона вовчиця» 2002 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
273. Ігор Панейко «Європа» 2003 – 2004 рр. / двп, левкас, жовткова емульсія
274. Ігор Панейко «Мавка» 2015 р. / двп, левкас, жовткова емульсія



275. Ігор Панейко «Портрет ночі» 1989 р. / полотно, жовткова темпера
276. Ігор Панейко «Дороги» 1999 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
277. Ігор Панейко «Сум» 1997 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
278. Ігор Панейко «Ганнуся. Карпатська перлина» 1999 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
279. Ігор Панейко «Гуцул» 1996 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
280. Ігор Панейко «Прощання з горами» 1999 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
281. Ігор Панейко «Карпатська Мадонна» 2007 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
282. Ігор Панейко «Канал» 1994 – 1995 рр. / двп, левкас, жовткова емульсія
283. Ігор Панейко «Великий канал та малі гори» 2004 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
284. Ігор Панейко «Перед грозою» 1985 р. / двп, левкас, жовткова емульсія
285. Ігор Панейко «Ужгородська Венеція» 1990 р. / двп, левкас, жовткова емульсія

**Проект Олі Кравченко «Тісто» (2009) (іл. 286)**

286. «Хлібне тіло» 2009 р. /23x43 см.; дошка, левкас, темпера, тісто.
286. «Моя принцеса» 2009 р. /18x34 см.; дошка, левкас, золочення, темпера

286. «Люди» 2009 р. /40x40 см.; дошка, левкас, темпера, цвяхи

286. «З неба» 2009 р./35x13,5 см.; дошка, левкас, золочення, темпера

286. Триптих. «Багатство» 2009 р. /40x35 см.; дошка, левкас, золочення, темпера, тісто

### **Проект Олі Кравченко «Садок едемський біля хати» (2015) (іл. 287)**

287. «Сестри» 2016 р. /27x36 см.; дошка, левкас, поталь, жовткова темпера

287. Фрагмент. Диптих. «На роверах» 2016 р. /15, 6 см.х40 см.; дошка, левкас, поталь, жовткова темпера

287. Диптих. «Саджанці» 2016 р. /15, 5 х 40 см.; дошка, левкас, поталь, жовткова темпера

287. «Гніздо лелек» 2016 р. /D 40 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

287. «Вуж» 2016 р. /D 20 см.; дошка, левкас, жовткова темпера

287. «Горнятко» 2016 р. /D 20 см.; дошка, левкас, поталь, жовткова темпера

287. Диптих. «Наречена», «Наречений». 2016 р. /2 шт. 45x60 см.; дошка, левкас, поталь, жовткова темпера

### **Проект Ольги Кравченко «Екліптика» (2017) (іл. 288)**

288.«Зоряне небо» 2017 р. /20 х 59 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Ніч» 2017 р. /12 x 17, 5 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Сонце і місяць» 2017 р. /12 x 16,5 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Світ» 2017 р. /27,5 x 37,5 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Пояс Оріона» 2017 р. /10 x 13 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Місяць» 2017 р. /D 20 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Екліптика» 2017 р. /D 40 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

288. «Захід сонця» 2017 р. /D 20 см.; дошка, левкас, поталь, темпера

### **Проект Олі Кравченко «Моменти» (2018) (іл. 289)**

289. «Пейзаж» 2018 р. /D 40 см; дошка, левкас, сріблення, золочення, жовткова темпера

289. «Ніч у гілках» 2018 р. /40x40 см.; дошка, левкас, золочення, жовткова темпера

289. «Озеро поміж сосен» 2018 р. /D40 см.; дошка, левкас, сріблення, жовткова темпера

289. «Мандруючи» 2018 р. /30x40 см.; дошка, левкас, сріблення, жовткова темпера

289. Триптих «Дорога» 2018 р. /30x40;30x40;40x40 см.; дошка, левкас, сріблення, темпера

289. Триптих «Зустріч». «Вона» 2018 р. /3 шт. по 19х28 см.; дошка, левкас, золочення, жовткова темпера

**Проект Олі Кравченко «Перетворення» (2021) (іл. 290)**

290. «Коли не було з нащада світа» /«Подуй же» 2021 р. 60х180 см.; дошка, левкас, темпера

290. «Поза горойки й ідуть хмаройки» 2021 р. 60х90 см.; дошка, левкас, золочення, темпера

290. «Чий же то плужок найранче вийшов» 2021 р. Проект «Перетворення». /60х68 см.; дошка, левкас, сріблення, темпера

290. «Нове літейко на здоровейко» 2020 р. 60х60 см.; дошка, левкас, темпера

290. «На святій вечер, на вечеренько» 2021 р. 60х120 см.; дошка, левкас, золочення, темпера

290. «Течуть річеньки з полониноньки» 2021 р. 60х120 см.; дошка, левкас, золочення, темпера

290. «Ой у чистім полію зелена грушка» 2021 р. 60х50 см.; дошка, левкас, темпера

290. «Теракота» 2021 р. 60х120 см.; дошка, левкас, темпера

290. «Біле» 2021 р. 60х120 см.; дошка, левкас, золочення, сріблення темпера

290. «Чорне» 2021 р. 60х120 см; дошка, левкас, сріблення, темпера

290. "Пір'їна" 2021 р. 60x50 см.; дошка, левкас, сріблення, темпера

290. «Перетворення. Богородиця-Сонце» 2021 р. /(60x40 см.) дошка, левкас, золочення, темпера

### **Валерій Шкарупа**

291. Валерій Шкарупа «Портрет» 2010 р. / 90x75 см.; полотно, левкас, акрил, олія

292. Валерій Шкарупа «Парсуна» 2010 р. / 70x50 см.; полотно, левкас, акрил, олія

293. Валерій Шкарупа «Людина дощу» 2009 р. / 100x85 см.; полотно, левкас, акрил, олія

294. Валерій Шкарупа «Дріада і Гоблін» 2013 р. / д-104 см.; полотно, левкас, акрил, олія

295. Валерій Шкарупа «Степ. Ніч» 2009 р. / 60x60 см.; полотно, левкас, акрил, олія

296. Валерій Шкарупа «Подорож під місяцем» 2013 р. / 60x50 см.; полотно, левкас, акрил, олія

297. Валерій Шкарупа «Червона риба у білої гори» 2013 р. / 60x45 см.; полотно, левкас, акрил, олія

298. Валерій Шкарупа «Дощ у літню ніч» 2013 р. / 130x120 см.; полотно, левкас, акрил, олія

299. Валерій Шкарупа «Подорож на Схід» 2009 р. / 150x140 см.; полотно, левкас, акрил, олія

300. Валерій Шкарупа «Тибет» 2013 р. / 70x60 см.; полотно, левкас, акрил, олія
301. Валерій Шкарупа «Тайська вежа» 2007 р. / 145x90 см.; полотно, левкас, акрил, олія
302. Валерій Шкарупа «Надвечірня розмова про головне (Яйце чи курка)» 2018 р. / д-60 см.; дошка, левкас, акрил, олія
303. Валерій Шкарупа «Людина плинної води» 2007 р. / д-50 см.; полотно, левкас, бронза, акрил, олія

### **Олексій Малих**

304. Олексій Малих «Космогонія I» 2012 р. / 43x64 см.; полотно, левкас, олія, акрил
305. Олексій Малих «Космогонія IV» 2012 р. / 43x64 см.; полотно, левкас, олія, акрил
306. Олексій Малих «Риб» 2019 р. / 50x120 см.; двп, левкас, акрил
307. Олексій Малих «Лист з Вавілону I» 2018 р. / 46x34 см.; двп, левкас, акрил
308. Олексій Малих «Лист до Міріам II» 2018 р. / 123x123 см.; двп, левкас, акрил
309. Олексій Малих «Лист до Міріам I» 2018 р. / 123x123 см.; двп, левкас, акрил
310. Олексій Малих «Вірменське подвір'я» 2014 р. / 130x100 см.; полотно, левкас, акрил, олія

311. Олексій Малих «Поле» 2014 р. / 80x100 см.; полотно, левкас, олія
312. Олексій Малих «Сад» 2015 р. / 80x80 см.; полотно, левкас, олія
313. Олексій Малих «Пейзаж з каменем II» 2018р. / 80x120 см.; полотно, левкас, олія
314. Олексій Малих «Згадуючи Мцхета. Гранати» 2016 р. / 95x110 см.; полотно, левкас, олія
315. Олексій Малих «Валвілон 17» 2018 р. / 160x60 см.; полотно, левкас, олія
316. Олексій Малих «Вавілон. Частки моєї пам'яті IV» 2017 р. / 130x35 см.; полотно, левкас, олія, акрил

#### **Олексій Анд**

317. Олексій Анд «Тридцять срібників» 2006 р. / 80x49 см.; дошка, левкас, авторська техніка
318. Олексій Анд «Охоронець Давностей» 2005 р. / 119x35 см.; дошка, левкас, авторська техніка
319. Олексій Анд «Охоронець Печаток» 2005 р. / 119x35 см.; дошка, левкас, авторська техніка
320. Олексій Анд «Red line» 2020 р. / д-100 см.; дошка, левкас, авторська техніка
321. Олександр Павленко «Вершники» 2015 р. / 40x105 см.; дошка, левкас, авторська техніка

#### **Юлія Підкурганна**

322. Юлія Підкурганна «Вавилонська вежа» (триптих-інсталяція) 2006 р. / 130x70 см. ; дошка, левкас, олія, авторська техніка
323. Юлія Підкурганна «Рибалка» 2006 р. / 100x65 см.; дошка, левкас, олія, авторська техніка

324. Юлія Підкурманна «Літопис» 2006 р. / 200x70 см. ; дошка, левкас, олія, авторська техніка

325. Юлія Підкурманна «Блага вість» 2006 р. / 70x12 см.; дошка, левкас, олія, авторська техніка

### **Володимир Гуменний**

326. Володимир Гуменний «Зелена маска» 2006р.\48x80см.; дошка, левкас, олія

327. Володимир Гуменний «Буковинська княгиня» 2006р. \60x50 см.; дошка, левкас, олія

328. Володимир Гуменний «Образ – 2» 2002р.\ 40x30 см.; дерево, левкас, олія

329. Володимир Гуменний «Скіфія» 2002 р. \ 22x29 см.; дошка, левкас, олія

330. Анастасія Подерев'янська «Сон 6» 2022 р. / 59x60 см.; дошка, левкас

331. Анастасія Подерев'янська «Втеча з раю» 2020 р. / 40x100 см.; дошка, левкас, олія

332. Анастасія Подерев'янська «Anonymous X» 2011 р. / 80x60 см.; дошка, левкас, олія

### **Роман Романішин**

333. Роман Романішин «Червоний кінь» 2007р.\ 75x87 см.; дошка, левкас, олія

334. Роман Романішин «Відображення» 2007 р.\ 130x45 см.; дошка, левкас, олія



335. Роман Романішин «Жовта вертикаль» 2007 р.\ 130x49 см.; дошка, левкас, олія
336. Роман Романишин «Острів в Тумані» 2020 р. / 120x53 см.; дошка, левкас, акрил
337. Роман Романишин «Загублений годинник» 2018 р. / 110x125 см.; дошка, левкас, акрил
338. Роман Романишин «Трійця» 2017 р. / 43x37 см.; дошка, левкас, акрил
339. Роман Романишин «Гражда» 2013 р. / 55x126 см.; дошка, левкас, акрил
340. Роман Романишин «Метроном» (?)\ дошка, левкас, олія, металеві вставки

### **Руслан Романішин**

341. Руслан Романишин «Золотий пісок» (двостороння) 2020 р. / 140x62 см.; дошка, левкас, акрил
342. Руслан Романишин «Поводир» 2018 р./ 150x79 см.; дошка, левкас, акрил

### **Олександр Судаков**

343. Олександр Судаков «Моросить» 2001р.\ 27x32 см.; дерево, левкас,темпера
344. Олександр Судаков «На початку травня» 2003р.\ 22.5x20.5 см.; дошка, левкас, темпера
345. Олександр Судаков «Сходить сніг» 2006р.\ 22x28.3 см.; дошка, левкас, темпера

346. Олександр Судаков «На осінньому лузі» 2006 р.\ 22.3x28.5 см.; дошка, левкас, темпера

### **Кость Борисюк**

347. Кость Борисюк «Світло, що приходить крізь мене- II» 2006р.\ 32x62 см.; дерево, левкас, олія

348. Кость Борисюк «Світло, що проходить крізь мене – III» 2006р.\ 32-62 см.; дерево, левкас, олія

349. Кость Борисюк «Подвійний портрет» 2006 р.\ 72x58 см.; дерево, дошка, олія

350. Кость Борисюк «Соломея» 2007р.\ 58.5x72 см.; дерево, левкас, олія

### **Борис Буряк**

351. Борис Буряк «Львівський мотив» 2007р.\ 35x40 см.; дерево, левкас, олія

352. Борис Буряк «Натюрморт» 2007р.\ 35x40 см.; дошка, левкас, олія

353. Борис Буряк «Портрет» 2007 р.\ 40x35 см.; дерево, левкас, олія

354. Борис Буряк «Погляд» 2007 р.\ 40x35 см.; дерево, левкас, олія

### **Сергій Савченко**

355. Сергій Савченко «Двоє» 2006р.\ 80x25 см.; дошка, левкас, олія

356. Сергій Савченко «Отара» 2006р. \ 130x40 см.; дерево, левкас, олія

357. Сергій Савченко «Гуси» 2006р. \ 110x30 см.; дошка, левкас, олія

358. Сергій Савченко «Піаніно» 2006 р.\ 120x40 см.; дошка, левкас, олія

### **Олександр Літвінов**

359. Олександр Літвінов «Місячна ніч» 2023р.\ дерево, левкас, олія

360. Олександр Літвінов «Літо» 2023р.\ дерево, левкас, олія

361. Олександр Літвінов «Рік дракона» 2023р. \ дерево, левкас, олія

362. Олександр Літвінов «Подорож» 2023 р.\ дерево, левкас, олія

363. Олександр Літвінов «Пані Осінь» 2023 р. \ дерево, левкас, олія

364. Олександр Літвінов «Бабине Літо» 2005р. \ 50x41 см.; дерево, левкас, олія

365. Олександр Літвінов «Дівчина в червоному» 2004 р.\ 60x35 см.; дерево, левкас, олія

366. Олександр Літвінов «Викрадення Європи» 2004р.\ 51x51

367. Олександр Літвінов «Подорож» 2006 р.\ 45x43 см.; дерево, левкас, олія

### **Олександр Стовбур**

368. Олександр Стовбур «Тема білого. Білий образ» 1999р.\ 68x52 см.; дошка, левкас, акрил

369. Олександр Стівбур «Без назви» 1999р.\ 65x47 см.; дошка, левкас, рельєф

370. Олександр Стівбур «Вертикальні Структури» 2000р.\ 78x54 см.; дошка, левкас, акрил

### **Юрій Салко**

371. Юрій Салко Диптих «Поєдинок. Ідилія» 2006р. \ 27x35 (2) см.; дерево, левкас, олія, акрил

372. Юрій Салко « Пісня. Берег. Час риб» 2006р. \ 29x41(2) см.; дерево, левкас, олія, акрил

373. Юрій Салко «Прощання зі знаком» 2005р.\ 29x51 см.; дошка. Левкас, олія, акрил

374. Юрій Салко «Колискова» 2006р.\ 43x42 см.; дошка. Левкас, олія, акрил

### **Розділ 3**

375. Дмитро Кришовський «ПО-2» 2020 р. / 130x100 см.; дошка, левкас

376. Дмитро Кришовський «Панелька Фаберже» 2020 р. / 26x26 см.; дошка, левкас, олія, туш

377. Дмитро Кришовський «Сейф моїх спогадів» 2020 р./ 27x15x11 см.; дошка, левкас, олія, метал, туш

378. Дмитро Кришовський «КООП» 2020 р. / 40x17 см.; дошка, левкас, олія, метал

379. Дмитро Кришовський «Перспективний район» 2020 р. / 105x42 см.; дошка, левкас, олія
380. Дмитро Кришовський «Панелька» 2020 р. / 46x15 см.; дошка, левкас, олія
381. Дмитро Кришовський «Дім» 2020 р. / 19x12 см.; дошка, левкас, олія, метал
382. Дмитро Кришовський «Райдужні перспективи» 2020 р. / 55x25 см.; дошка, левкас, олія, метал
383. Дмитро Кришовський «Будинок з короною» 2021 р. / 90x55 см.; дошка, левкас, олія, метал
384. Дмитро Кришовський, Олександр Янович «Вовче перехрестя» 2021 р. / дошка, левкас, олія, туш
385. Дмитро Кришовський «Обривки пам'яті» 2018 р./ 50x40 см.; дошка, левкас, олія, туш
386. Влад Кришовський «Routine» 2020 р. / 71x50 см.; дошка, ґрунт, акрил
387. Влад Кришовський «Марія Магдалина» 2018 р. / 50x40 см.; дошка, ґрунт, акрил
388. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов «Натюрморт з гранатом» 2014 р. / 40x40 см.; дошка, левкас, темпера
389. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов «Натюрморт з черешнею» 2017 р. / 40x50 см.; дошка, левкас, темпера

390. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов «Натюрморт з годинником» 2016 р. / 40х50 см.; дошка, левкас, темпера
391. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов «Натюрморт з келихом» 2016 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, темпера
392. Ольга Єрофєєва, Ігор Моргунов «Натюрморт з виноградом» 2016 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, темпера
393. І. Моргунов диптих «Ранок-вечір» 1992 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, темпера
395. І. Моргунов «Грація» 2009 р. / 24х46 см.; дошка, левкас, темпера
394. І. Моргунов «Три музи» 1992 р. / 65х65 см.; дошка, левкас, темпера
396. І. Моргунов «Падіння Фаєтону» 1996 р. / 70х65 см.; полотно, левкас, темпера
397. І. Моргунов «Каріатіди» 1998 р. / 80х60 см.; полотно, левкас, темпера
398. І. Моргунов «Дівчина в промінні сонця» 2009 р. / 30х20 см.; дошка, левкас, темпера
399. І. Моргунов «Алегорія» 2006 р. / 80х65 см.; полотно, левкас, темпера
400. О. Єрофєєва «Квітка папороті» 1989 р./ 100х100 см.; полотно, левкас, олія
401. О. Єрофєєва «Млини» 1996 р. / 65х65 см.; полотно, левкас, темпера
402. О. Єрофєєва «Корабель» 1994 р. / 60х80 см.; полотно, левкас, темпера

404. О. Єрофєєва «Біля колодязя» 1992 р. / 40x40 см.; дошка, левкас, темпера
403. О. Єрофєєва «Перевіз» 1999 р. / 65x80 см.; полотно, левкас, олія
405. О. Єрофєєва «Пори року. Жовтень» 1985 р. / дошка, левкас, темпера
406. Олег Денисенко «Чоловік-кінь» 1999 р. / дошка, гесографія, олія
407. О. Денисенко «Голова» 2008 р. / дошка, гесографія, олія
408. О. Денисенко «Помпеї» 2007 р. / полотно, левкас, олія
409. О. Денисенко «Адам та Єва» 2012 р. / полотно, левкас, олія
410. О. Денисенко «Архангел» 2007 р. / полотно, левкас, олія
411. О. Денисенко «Бачення» 1990 р. / 70x50 см.; дошка, левкас, олія, акрил
412. О. Денисенко «Маленька притча» 2000 р. / 73x49 см.; дошка, левкас, олія, акрил
413. О. Денисенко «Веселка» 2006 р. / 70x60 см.; дошка, левкас, олія, акрил
414. О. Денисенко «Натюрморт з вином та сходами у небеса» 2004 р. / 38x68 см.; дошка, левкас, олія
415. О. Денисенко «Крилатий лицар» 2021 р. / 114x76 см. дошка, левкас, авторська техніка

416. О. Денисенко «Тіні забутих предків» 2014 р. / дошка, левкас, олія
417. О. Денисенко «Мотанка» 2016 р. / дошка, левкас, авторська техніка
418. Іван Паламар «Портолан для подорожей» 2005 р. / 125x160 см.; дошка, левкас, акрил
419. І. Паламар «Німці Причорномор'я» 1967, 2001 р. / 15x20 см.; дошка, левкас, гравірування, олія, акрил
421. І. Паламар «Вид Одеси з малої пристані» 1967 р. / 66x99 см.; дошка, левкас, гравірування, олія, акрил
420. І. Паламар «Вихід з порту» 1967 р. / 15x20 см.; дошка, левкас, гравірування, олія, акрил
422. Альбіна Ялоза «Наречена» 2021р. / 40x40 см.; дошка, левкас, ліногравюра, акрил
423. Альбіна Ялоза «Ісус Христос - суперзірка» 2020р./ дошка, левкас, авторська техніка
424. Анна Варшавська «Юдіфь» 2020 р. / 30x40 см. ; дошка, левкас, ручка
425. А. Варшавська «Вінець творіння» 2018 р. / 34.5x40 см.; дошка, левкас, ручка
426. Валентина Левіна Триптих «Незвіданість» 2020 р. / 62x120 см.; дошка, левкас
427. Валентина Левіна «Мадонна» 2014 р. / 40x27.5 см.; дошка, левкас



428. Володимир Топій «Adoratio» 2019-2020 рр. / 110x15 см.; дошка, левкас
429. Святослав Вірста «Я формула» 2018 р. / 60x60 см.; дошка, левкас
430. Вероніка Чередниченко «Очікування» 2020 р. / 80x100 см.; дошка, левкас, олівець
431. Іван Фізер «Одвічне» 2004 р. / 68x37x15 см.; дерево, левкас, олія
432. І. Фізер «Народження планети» 2005 р. / 70x55x20 см.; дерево, левкас, олія
433. І. Фізер «Відлуння Чорнобиля-2» 2005 р. / 70x55x20 см.; дерево, левкас, метал, акрил
434. І. Фізер «Відлуння Чорнобиля-1» 2005 р. / 70x55x20 см.; дерево, левкас, метал, акрил
435. Олексій Малих «Фетиш-2» 2005 р. / 40x100 см.; дерево, левкас, авторська техніка
436. Олексій Малих «Фетиш-4» 2005 р. / 40x100 см.; дерево, левкас, авторська техніка
437. О. Малих «Сонце» 2005 р. / 48x38 см.; дерево, левкас, авторська техніка
438. Олексій Малих «Фетиш-5» 2005 р. / 40x100 см.; дерево, левкас, авторська техніка

439. О. Малих «Корабель-рятівник» 2023 р. / 45x42 см.; дерево, левкас, олія, метал
440. О. Малих «Trace» 2022 р. / h-42 см.; дерево, левкас, олія, метал
441. О. Малих «Риби» 2016 р. / дерево, левкас, акрил
442. Євген Дерев'янка «Ідол» 2006 р.
443. Є. Дерев'янка «Зерно рису» 2006 р. / 66x18x12 см.;
444. Є. Дерев'янка «Акваріум» 2006 р. / 50x93 см.; дерево, левкас, скло
445. Є. Дерев'янка «Акумулятор часу» / h-80 см.; дерево, левкас, метал
446. Є. Дерев'янка «Антигравітація» 2007 р. / 70x70 см.; левкас, авторська техніка
447. Є. Дерев'янка «Віяло» 2006 р. / 223x202 см.; левкас, авторська техніка
448. Є. Дерев'янка «Пісочний годинник» 2006 р. / 137x27x16 см.;
449. Роман Опалинський «Поєдинок» 2006 р./ 70x82, 111x120, 70x82 см.; дерево, олія, метал
450. Роман Романишин «Балерина» 2003 р./ 120x30 см.; дошка, левкас, олія, бронза
451. Микола Журавель «Вулик» 2006 р./ 120x90x100 см.; дерево, левкас, авторська техніка
452. Іван Салевич «Реквієм за Олександром» 2005р./H-80 см.; дерево, левкас, акрил

453. Іван Салевич «Дерево життя» 2015 р./ 113 см.; дерево, левкас, розпис
454. Марина Афанасьєва «Готика» 2020 р./ 134х31см.; дерево, левкас, акрил
455. Наталія Колесник «Змій» 2020р./ 120х25 см.; дерево, левкас, авторська техніка
456. Віктор Проданчук «Чотири вектори» 2018 р./ Н-52 см.; метал, левкас, авторська техніка
457. Андрій Сіверський «Час» 2020 р./ Н-107 см.; дерево, левкас, акрил
458. Творче об'єднання Журнова/Локатир «Родинне дерево» 2020 р./ 10х65 см.; авторська техніка
460. Мирослав Ясінський «Обереги вічності» 2006 р./ 90х80 см.; дошка, левкас, олія, позолота
461. Мирослав Ясінський «Трипільське» 2006 р./ 39х36 см.; дерево, левкас, акрил, олія
462. Мирослав Ясінський «Прадавнє» 2005 р./ 75х50 см.; дошка, левкас, олія, позолота
463. Мирослав Ясінський «Вічне» 2006 р./ 80х80 см.; дерево, левкас, олія, позолота
464. Мирослав Ясінський «Гуцульське. Зимове» 2020 р./ 74х125 см.; дошка, левкас, олія

465. Валерій Дувірак «Діяння Мойсея» 2006 р./ 32х24 см.; дерево, левкас, акрил, різьба
466. Валерій Дувірак «Моше» 2007 р./ дерево, левкас, акрил, різьблення
467. Валерій Дувірак «Хранителі Закону» 2007 р./ 46х87 см.; дерево, левкас, акрил
468. Катерина Кузів «Єдність» 2021р./ 40х40 см.; дошка, левкас, темпера
469. Христина Квик «Пісня пісень» 2021р./ 40х40 см.; дошка, левкас, акрил
470. Уляна Ніщук «Завіт любові зі своїм народом» 2021 р./ 40х40 см.; дошка, левкас, шлягметал, акрил
471. Катерина Кузів «Повернення до раю» (ПнП 2,6) 2021р./ Д-40 см.; дошка, левкас, золото, темпера
472. Остап Лозинський «Оце, Жінко, син твій!» (Ів. 19,25-27) 2021 р./ 40х40 см.; дошка, левкас, акрил
473. Уляна Томкевич «Яка ж бо ти прекрасна, моя люба!» (ПнП 4,5) 2021 р./ 40х40 см.; дошка, левкас, темпера
474. Данило Мовчан «Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи!» (ПнП 2, 10) 2021 р./ 2х 30х40 см.; дошка, левкас, темпера
475. Оля Кравченко «Світло через щілину» (ПнП 5,4-6) 2021 р./ 30х40 см.; дошка, левкас, акрил, олівець

476. Соломія Казанівська «Що та лілея між будяками, то моя люба між дочками» (ПнП 2,2) 2021 р./ 40x50 см.; дошка, левкас, акрил, авторська техніка
477. Святослав Владика «Нехай він цілує мене поцілунками уст своїх» (ПнП 1,2) 2021 р./ 40x40 см.; дошка, левкас, акрил
478. Софія Білик «Коли спраглий хтось, нехай прийде до мене і п'є!» (Ів.7, 37-38) 2017 р./ дошка, левкас, акрил
479. Наталя Русецька «Чудесний улов риби» (Лк. 5, 5) 2017 р./ дошка, левкас, темпера
480. Остап Лозинский «Ярмо об моє любе і тягар мій легкий» 2017 р. / дошка, левкас, сріблення
481. Уляна Ніщук «Об'явлення Богородиці на водах» 2017 р. / дошка, левкас, акрил
482. Роман Зілінко «Радуйся корабле тих, що хочуть спастися» 2017 р. / полотно, левкас, акрил, золочення
483. Христина Квик «За кого мене вважаєте?» 2021 р. / дошка, левкас, темпера
484. Катерина Дмитерко «Кого ти шукаєш?» 2020 р. / 25x37 см., дошка, левкас, акрил
485. Вячеслав Шуліка «Той Хто...» 2021 р. / 24.6x29.7 см. дошка, левкас, темпера
486. Дмитро Михалко «Коту-Котку II» 2001 р. / 29x18.5, 18,5x18,5 см., дошка, левкас, олія, жовткові темпера

487. Дмитро Михалко «Коту-Котку I» 2006 р. / 40x40 см., дошка, левкас, олія, жовткові темпера
488. Леонід Бернат «Об'єкт» 2005 р. / дерево, левкас, метал, авторська техніка
489. Олексій Коваль «Янгол/Демон» 2016 р. / техніка гарячої емалі, левкас
490. Оля Кравченко «По колу» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, кінетичний живопис
491. Тарас Кузів «Інтерактивна ікона» 2018 р. / дошка, левкас, темпера
492. Святослав Владика «Не ридай мене, Мати» 2013 р. / дерево, левкас, акрил
493. Христина Квик «Агаре» 2023 р. / дошка, левкас, акрил
494. Святослав Владика «Зцілення сліпого» 2018 р. / дошка, левкас, акрил
495. Тетяна Колечко «Мікельанджело» 2000 р. / 47x38 см. дерево, левкас, мідь, емаль
496. Тетяна Колечко «Морська колекція» 2004 р. / 58x82 см. дерево, левкас, мідь, емаль, мушлі, монети
497. Тетяна Колечко «Пісня моря» 2004 р. / 44x55 см. дерево, левкас, мідь, емаль, мушлі
498. Тетяна Колечко «Яблучний ноктюрн» 2005 р. / 50x57 см. дерево, левкас, мідь, емаль

499. Сергій Колечко «Яблуневий цвіт» 2004 р. / 89х57 см. дерево, левкас, мідь, емаль
500. Сергій Колечко «Літня пора» 2004 р. / 75х44 см. дерево, левкас, мідь, емаль
501. Сергій Колечко «Лілія» 2005 р. / 44х46 см. дерево, левкас, мідь, емаль
502. Сергій Колечко «Чорнобривці» 2007 р. / 90х40 см. дерево, левкас, емаль, мідь
503. Олексій Коваль «Дарина» 2015 р. / мідь, емаль, левкас
504. Олексій Коваль «Доля» 2015 р. / мідь, емаль, левкас
505. Олексій Коваль «Дівчина з куріпкою» 2016 р. / мідь, левкас, емаль
506. Марина Губарева «Скрижаль» 2002 р. / 45х43 см. дерево, левкас, емаль
507. Марина Губарева «Межа часу» 2006 р. / 53х26 см. дерево, левкас, емаль, олія
508. Марина Губарева «Подорож до...» 2003 р. / 63х43 см. дерево, левкас, емаль
509. Марина Губарева «Колесо життя» 2006 р. / 45 см. дерево, левкас, емаль, олія
510. Іван Юрков «У потоці» 2007 р. / 18х33 см. дерево левкас, емаль
511. Іван Юрков «Відокремлення» 2006 р. / 25,5х50 см. дерево, левкас, олія
512. Іван Юрков «Освячені джерела» 2006 р. / 24,5х43,5 см. дерево, левкас, емаль
513. Іван Юрков «Втрачена спадщина» 2007 р. / 23х35 см. дерево, левкас, емаль

514. Іван Кириченко «Грішні ангели» 1999 р. / 70х90 см. дерево, левкас, емаль, мідь
515. Іван Кириченко «На березі сновидінь» 1996 р. / 65х45 см. дерево, левкас, емаль, мідь
516. Марія та Сергій Павленко «Хрест — вірних утвердження» та «Пийте з неї усі» 2018 р. / дошка, левкас, емаль, мідь
517. Незлі Княжовська «Фокус сузір'я Риби» 2006 р.
518. Микола Журавель «Храм самурая» 2017 р. / 70х103 см. дошка, левкас, олія, метал
519. Микола Журавель «Архангел Гавриїл» 2021 р. / 67х60 см. дошка, левкас, олія
520. Микола Журавель «Білий вулик» 2017 р. / 210х200 см. дошка, левкас, олія, метал
530. Микола Журавель «Благовіщення» 2021р. / 67х60 см. дошка, левкас, олія
531. Микола журавель «Вулик-човен» 2017 р. / 65х150 см. левкас, дерево, олія, воск
532. Микола Журавель «Чорна корова» 2018 р. / 100х140 см. дошка, левкас, олія, метал
533. Леонід Бернат «Полювання за раковиною» 2004 р. / дошка, левкас, авторська техніка
534. Леонід Бернат «Вітальний сезон» 2003 р. / дошка, левкас, авторська техніка



535. Леонід Бернат «У саду» 2003 р. / дошка, левкас, авторська техніка
536. Леонід Бернат «Миколай» 2003 р. / 30x20 см. дошка, левкас, авторська техніка
537. Леонід Бернат «Вечеря га дванадцять персон» 2004 р. / 60x110 см. дошка, левкас, авторська техніка
538. Леонід Бернат «Санта» 2007 р. / 70x35 см. дошка, левкас, авторська техніка
539. Леонід Бернат «Аравійська ніч» 2004 р. / 90x60 см. дошка, левкас, авторська техніка
540. Леонід Бернат «Яблуко» 2004 р. / 90x60 см. дошка, левкас, авторська техніка
541. Леонід Бернат «Хранитель старого міста» 1998 р. / 70x40 см. дошка, левкас, авторська техніка
542. Олександр Міловзоров «Золотий дощ 2» 2006 р. / 47x35.5 см. дошка, левкас, олія, метал, авторська техніка
543. Олександр Міловзоров «Золотий дощ 1» 2006 р. / 44.5x34.5 см. дошка, левкас, олія, метал, авторська техніка
544. Олег Давиденко «Джерело» 2007 р. / 30x60 см. дерево, левкас, смола
545. Олег Давиденко «Глибина» 2007 р. / 50x60 см. дерево, левкас, смола
546. Олег Давиденко «Консерва» 2007 р. / 60x60 см. дерево, левкас, смола, папір

547. Олег Давиденко «Після дощу» 2007 р. / 40x50 см. дерево, левкас, смола
548. Іван Лисанюк «Словацькі мотиви» 2006 р. / 40x60 см. дошка, левкас, мереживо, акрил
549. Іван Лисанюк «Баби» 2007 р. / 40x60 см. дошка, левкас, акрил, тюль
550. Іван Лисанюк «Словацькі мотиви 2» 2006 р. / 40x60 см. дошка, левкас, кружево, акрил
551. Іван Лисанюк «Українські головні убори» 2007 р. / 87x90 см. дошка, левкас, акрил, тюль
552. Іван Кириченко «Відпочинок» 1999 р. / дошка, левкас, гобелен, темпера
553. Сергій Радчевич «Святе обличчя. Чорний» 2018 р. / кераміка, дошка, левкас, акрил
554. Катерина Дмитерко та Софія Шарабура, серія робіт на основі поєднання кераміки та темперного живопису на основі левкасу, 2023 р.
555. Тетяна Бахтова «Черевички Теффі» 2006 р. / дерево, левкас, олія
556. Тетяна Бахтова «Зінгер» 2006 р. / дерево, левкас, олія
557. Ігор Прокоф'єв «Роксолана» 2003 р. / 35x40 см. дерево, левкас, олія
558. Ігор Прокоф'єв «Триєдинство» 2005 р. / 77x48 см. дерево, левкас, фото, авторська техніка

559. Анатолій Федірко «Українська Супрематична Таємна Вечеря» 2020 р. / 35x124 см. дошка, левкас, акрил
560. Анатолій Федірко «Супрематичний Т.Г. Шевченко» 2018 р. / 108x82 см. дошка, левкас, акрил
561. Орест Криворучко «Плинність часу» 2005 р. / 39.7x30.7см. дерево, левкас, акрил, метал, папір, колаж
562. Орест Криворучко «Картина-обманка» 2005 р. / 32.2x22.7 см. дерево, левкас, темпера, лак
563. Костянтин Могилевський «Натюрморт з іконою» (триптих) 2002 р. / 58x64 см. дерево, левкас, темпера
564. Дмитро Кришовський «LV» 2022 р. / дошка, левкас
565. Дмитро Кришовський «KORIVKA» 2022 р. / 50x15x20 см. дерево, левкас, олія
566. Дмитро Кришовський «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій» 2021 р. / 35x26 см. дерево, левкас, олія
567. Дмитро Кришовський «Синя свиня мого двора» 2021 р. / 20x25 см. дошка, левкас, олія
568. Дмитро Касаткін «Чичелія Гонзаго» 2005 р. / 27x34 см. дерево, левкас, олія

569. Олександр Стівбур «Вертикальна структура» 2000 р. / 78x54 см. дошка, левкас, рельєф, акрил
570. Валерій Шкарупа «Присвята Ротко» 2008 р. / полотно, левкас, акрил, олія
571. Віра Конська «Солярні знаки» 2005 р. / 37x39 см. левкас, дерево, авторська техніка
572. Віра Конська «Солярні знаки. Сам Бог ходить...» 2005 р. / 37x 39см. левкас, дерево, авторська техніка
573. Наталія Герасименко «Ніч» 2006 р. / 53x25 см. дерево, левкас, олія
574. Наталія Герасименко «День» 2006 р. / 53x26 см. дерево, левкас, олія
575. Олександр Куркчі «Дослідження циклічності ритуалів» 2006 р. / 51x51 см. дерево, левкас, олія
576. Олександр Куркчі «Folk I» 2006 р. / 51x51 см. дерево, левкас, олія
577. Олександр Куркчі «Вершники давніх часів» 2006 р. / 51x51см. дерево, левкас, олія
578. Олександр Куркчі «Тропічні символи» 2006 р. / 50.5x50.5 см. дерево, левкас, олія
579. Данило Мовчан «Сирин» 2005 р. / 35x39.5 см. дошка, левкас, олія, жовткові темпера

580. Данило Мовчан «Грифон» 2006 р. / 50x40 см. дошка, левкас, олія, жовткові темпера

**Феномен анти-портрету в українському релігійному живописі на левкасі.**

581. Альбіна Ялоза «Благовіщення» 2021 р. / дошка, левкас, акрил, лінорит

582. Альбіна Ялоза «Це рани мої II (Вознесіння)» 2022р. / дошка, левкас, акрил, лінорит

583. Альбіна Ялоза «Це рани мої I» 2022р. / дошка, левкас, акрил, лінорит

584. Альбіна Ялоза «Це Син твій» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, лінорит

585. Альбіна Ялоза «Це Мати твоя» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, лінорит

586. Альбіна Ялоза «Ісус – це любов» 2020 р. / дошка, левкас, акрил, лінорит

587. Сергій Радкевич «Фрагменти тіла» 2022 р. / фанера, ґрунт, акрил, аерозоль

588. Сергій Радкевич «Руки любові» 2021 р. / 50x59 см.; дошка, акрил, поталь

589. Анатолій Федірко «Супрематичний Вівтар для каплиці Св. Пантелеймона» 2017 р. / дошка, левкас, акрил

590. Анатолій Федірко «Українська Супрематична Голгофа» 2019 р. / дошка, левкас, акрил

591. Катерина Щадріна «Адам та Єва» 2019 р. / дошка, левкас, акрил

592. Ольга Богданець «Христос Виноградна лоза» 2023 р. / 40x30 см.; дошка, левкас, темпера
593. Ірина Солонинка «Святі Косма і Доміан» 2023 р. / 35x25 см.; дошка, левкас, акрил
594. Ярина Мовчан «Св. Варвара» 2023 (?) / дошка, левкас, жовткова темпера
595. Ярина Мовчан «Св. Миколай» 2023 р. / 25x25 см.; дошка, левкас, жовткова темпера
596. Уляна Ніщук «Розп'яття» 2021 р. / 45x20 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
597. Уляна Ніщук «Богородиця з розп'яттям» 2022 р. / 50x52 см.; дошка, левкас, темпера
598. Уляна Ніщук «Розп'яття» 2022 р. / 25x19 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
599. Уляна Ніщук «Ось Син Твій» 2023 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
600. Уляна Ніщук «Розп'яття» 2023 р. / 38x24 см.; дошка, левкас, темпера, акрил
601. Денис Темчишин «Розп'я» 2023 р. / 40x30 см. дошка, левкас, акрил
602. Ірина Солонинка «Я — Альфа і Омега» 2018 р. / 30x20 см. дошка, левкас, акрил
603. Анастасії Загурська «Знак часу» 2018 р. / 40x30 см. дошка, левкас, акрил
604. Катерина Дмитерко «Нехай станеться» 2019 р. \ 170x110 см.; дошка, левкас, акрил, темпера

605. Катерина Дмитерко «Спас Нерукотворний» 2020 р. / дошка, левкас, акрил, темпера
606. Святослав Владика «Розп'яття» 2018 р. (?)
607. Іванка Демчук «Воскресіння» 2019 (?) / 30x70 см.; мдф, левкас, акрил
608. Іван Івердун «Кроки» 2006 р. / дошка, левкас, темпера
609. Катерина Хананейчук «Апокаліпсис» 2016 р. / 40x30 см.; дошка, левкас, темпера
610. Ірини Солонинки «Злі маскуються під добрих, а добрі залишаються самі собою» 2020 р. / 29,5x49,5 см.; дошка, левкас, акрил
611. Олексій Малих «Ковчег» 2009 р. / 140x57 см.; дошка, левкас, акрил
612. Дмитро Кришовський «MP ΘΥ» 2019 р. / 32x24 см.; дошка, левкас, метал, випалювання
613. Дмитро Кришовський «Без назви» 2021 р. / 80x25 см. ; дубова дошка, левкас, поталь
614. Тетяна Мялковська «Апостольське покликання» 2018 р. / 40x30 см. дошка, метал, левкас, акрил
615. Роман Романішин «Трійця» 2017 р. / 43x37 см. дошка, левкас, акрил
616. Олена Смага «Я – Життя» 2015 р. / дошка, левкас, ручки

617. Глафіра Щербак «Божий подих» 2020 р. / 30х40 см. ; дошка, левкас, акрил
618. Остап Лозинський «De Anima – Зрада» 2021 р. / 40х40 см. ; дошка, левкас, акрил
619. Остап Лозинський «De Anima –V» 2021 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, акрил
620. Остап Лозинський «De Anima VII» 2021 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, акрил
621. Остап Лозинський «De Anima – Розп’яття» 2021 р. / 40х40 см.; дошка, левкас, акрил.
622. Модеста Гаврілова «Життя Святого Мандарина Клементинського» 2020 р. / 50х40 см.; дошка, левкас
623. Олександр Антонюк «Житіє преподобного трактора» 2010 р. / дошка,

#### **Розділ 4**

624. Уляна Ніщук «Ірпінська Покрова» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
625. Уляна Ніщук «Чернігівська Покрова» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
626. Уляна Ніщук « Гостомелівська Покрова» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
627. Уляна Ніщук «Харківська Покрова» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
628. Уляна Ніщук «Київська Покрова» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил



629. Уляна Ніщук «Київ під обороною Богородиці» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
630. Уляна Ніщук «Ікона Бучі» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
631. Уляна Ніщук «Сирена» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
632. Уляна Ніщук «Атака» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
633. Уляна Ніщук «Вибух» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
634. Уляна Ніщук «Могили в Маріуполі» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
635. Уляна Ніщук «Окупований Маріуполь» 2022 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
636. Уляна Ніщук «Сховище» та «Ті, хто покидає свої домівки» 2023 р. / дошка, левкас, темпера, акрил
637. Вячеслав Шуліка «Козацький монастир» 2018 р. / 65x55 см. дошка, левкас, темпера
638. Вячеслав Шуліка «Молитва» 2019 р. / 24.4x29.5 см. дошка, левкас, темпера
639. Вячеслав Шуліка «Битва» 2017 р. / 36x56.5 см. дошка, левкас, темпера
640. Вячеслав Шуліка «Благословення. Харківський полк» 2016 р. / 65x55.3 см. дошка, левкас, темпера

641. Ольга Кравченко «Облога Львова 1648» 2012 р. / дошка, левкас, акрил
642. Глафіра Щербак «Відкрите небо» 2023 р. / 50х50 см. дошка, левкас, акрил
643. Глафіра Щербак «Чотири вершники апокаліпсису» 2023 р. / 50х50 см. дошка, левкас, акрил
644. Глафіра Щербак «Чумацький шлях. Дорогою у вічність» 2023 р. / 50х50 см. дошка, левкас, акрил
645. Глафіра Щербак «Тривога творення. В передчутті» 2022 р. / 30х40 см. дошка, левкас, акрил
646. Глафіра Щербак «Світла пам'ять» 2023 р. / 107х50 см. дошка, левкас, акрил
647. Глафіра Щербак «Люди в темні часи» 2023 р. / 70х50 см. дошка, левкас, акрил
648. Глафіра Щербак « Не спіймати душу мою» 2023 см. / дошка, левкас, акрил
649. Глафіра Щербак «У світлі життя» 2023 р. / 50х70 см. дошка, левкас, акрил
650. Глафіра Щербак «Оживуть усі» 2022 р. / дошка, левкас, акрил
651. Катерина Кузів «Вертепи» 2023 р. / 40х39.5 см. дошка, левкас, темпера, акрил
652. Катерина Кузів «Праведники» 2023 р. / 40х39.5 см. дошка, левкас, темпера
653. Катерина Кузів «Рілля» 2023 р. / 40х39.5 см. дошка, левкас, темпера

654. Катерина Кузів «З нами Бог» 2022 р. / 30x40 см. дошка, левкас, темпера
655. Катерина Кузів «Сокрушене серце» 2023 р. / 15x15 см. дошка, левкас, темпера
656. Катерина Кузів «Воскресіння» 2023 р. / 40x39.5 см. дошка, левкас, темпера
657. Катерина Кузів «Євхаристія» 2023 р. / 40x39.5 см. дошка, левкас, темпера
658. Ярина Мовчан «Тіла» 2021 р. / 30 см. дошка, левкас, темпера
659. Ярина Мовчан «Боротьба» 2021 р. / 25 см. дошка, левкас, темпера
660. Анна Атоян Серія «Польське радіо і телебачення» 2022 р. / 30x18x8 см. дошка, левкас, колаж
661. Анна Атоян Серія «Польське радіо і телебачення» 2022 р. / 30x18x8 см. дошка, левкас, колаж
662. Анна Атоян Серія «Час літати. Стрікози» 24 см. дошка, левкас, акрил
663. Анна Атоян «Весна якої не було» 2021 р. / 160x25 см. дошка, левкас
664. Анна Атоян «Весна якої не було» 2021 р. / 24 см. дошка, левкас
665. Атоян А. Серія «Весна якої не було» 2021 р. / 24 см. дошка, левкас
666. Атоян А. Серія «Літо якого не було» 2021 р. / 24 см. дошка, левкас
667. Атоян А. Серія «Літо якого не було» 2021 р. / 24 см. дошка, левкас

668. Атоян А. Серія «Літо якого не було» 2021 р. / 160x25 см. дошка, левкас
669. Кравченко О. «Розп'яття у війні» 2022 р. / 15x20 см. дошка, левкас, темпера
670. Максименко Х. «Кричали тоді і зараз» 2023 р. / 30x40 см. дошка, левкас, акрил
671. Кравченко О. «Зимова втеча» 2023 р. / дошка, левкас, акрил
672. Кравченко О. «Богородиця миру та перемоги» 2022 р. / дошка, левкас, темпера
673. Кравченко О. «Той, хто оберігає небо над містом. ППО» 2022 р. / 15x18 см. дошка, левкас, темпера
674. Щадріна К. «Прийміть жертву з ваших рук» 2022 р. / 26x40 см. дошка, левкас, акрил
675. Щадріна К. «Страшний суд» 2023 р. / 70x130 см. дошка, левкас, акрил
676. Щербак Г. «Св. Миколай» 2023 р. / 50x50 см. дошка, левкас, акрил
677. Кензор О. «За правду і волю» 2023 р. / дошка, левкас, акрил
678. Кендзьор Олена-Ольга «На тіні смертної» 2023 р. / 50x40 см. дошка, левкас, акрил
679. Кузів Т. «2023» 2023 р. / 29.5x40x4.2 см. дошка, левкас, акрил
681. Барабан Є. «П'єта» 2023 р. / 32x21x10 см. дерево, левкас, змішана техніка

682. Калених І. «Переможемо!» 2023 р. / 62х90 см. дошка, левкас, акрил
683. Лесюк Л. «Воля» 2023 р. / 30 см. дошка, левкас, акрил
684. Денисенко О. «Вдале полювання» 2023 р. / дошка, левкас (гесографія)
685. Довбиш Г. «Код. Квітка перемоги» 2023 р. / 91х65 см. дошка, левкас
686. Кузів К. «Спас Нерукотворний» 2023 р. / 135 см. акрил, дерев'яна коробка з-під набоїв
687. Дашко І. «Спас Нерукотворний» 2023 р. / 19.5х44 см. акрил, дерев'яна коробка з-під набоїв
688. Винничок А. «Спас Нерукотворний» 2023 р. / акрил, дерев'яна коробка з-під набоїв
689. Яцків Л. «Господь моє світло і спасіння моє. Кого були боятись?» (Пс. 26) 2023 р. / левкас, акрил, дерев'яна коробка з-під набоїв
690. Кравченко О. «Нев'янучий цвіт» 2023 р. / левкас, акрил, дерев'яна коробка з-під набоїв

### **Проект «Arma Christi»**

691. Маркович К. «Оруддя Страстей Христових з оруддями страстей українських» 2023 р. / дошка, левкас, темпера, уламки знаряддя

692. Маркович К. « Не ридай мене, мати» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя
693. Яцків Л. «Ессе Ното» 2023 р. / дошка, акрил, уламки зняряддя.
694. Щербак Г. «Коли страждали вони, страждав і він» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя.
695. Шеремета Б. «Манділіон» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя.
696. Новак Т. «Обличчя» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя.
697. Устьянович А. «Рятівник» 2023 р. / дошка, левкас, темпера, уламки зняряддя.
698. Томкевич У. «Arma Christi» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя.
699. Скоромно Т. «Christ the Lidless Eye» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя.
700. Кендьзор Олена-Ольга «Я є воскресіння життя» 2023 р. / дошка, левкас, акрил, уламки зняряддя.
701. Василік Р. «Захист» 2023 р. / дошка, левкас, темпера, уламки зняряддя.

## Додаток В: Список публікацій

### СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Деригуз Н. Проблема синтезу мистецтв у контексті розвитку сучасного українського живопису на левкасі. *Вісник Харківської державної академії дизайну й мистецтв*. 2022. № 1. С. 99–106.
2. Деригуз Н. Метод художньої апропріації в контексті живопису на левкасі України кінця ХХ — початку ХХІ століть // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. №. 46. С. 184–192.
3. Деригуз Н. Принципи «анти-портрету» в контексті релігійного живопису на левкасі в Україні ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. № 68 С.68–75.

### ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Деригуз Н. Інтерактивність як засіб художньої виразності в сучасному релігійному живописі на левкасі в Україні ХХІ століття. *III Міжнародна науково-практична конференція «Гатенмейстерські читання». Кам'янець-подільський національний університет ім.Івана Огієнка, 2023. С. 203*
2. Деригуз Н. Рефлексії війни крізь призму українського живопису на левкасі ХХІ століття. *Таранушенківські читання. Збірник Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв / Харківська державна академія дизайну й мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2023. № 1. С. 30

### Додаток С: Апробація результатів дослідження

**Апробація і впровадження результатів дослідження.** Результати дисертаційного дослідження опубліковано в 5 наукових працях, зокрема в 3 статтях у фахових наукових виданнях України і 2 тез до наукових міжнародних конференцій. Публікації висвітлюють такі теми: 1) «Проблема синтезу мистецтв у контексті розвитку сучасного українського живопису на левкасі» (2022) (стаття категорії Б у віснику Харківської державної академії дизайну й мистецтв); 2) «Метод художньої апропріації в контексті живопису на левкасі України кінця ХХ — початку ХХІ століть» (2023) (стаття категорії Б у збірнику Рівенського державного гуманітарного університету); 3) «Принципи «анти-портрету» в контексті релігійного живопису на левкасі в Україні ХХІ століття» (2023) (стаття категорії Б у міжвузівському збірнику наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка); 4) «Інтерактивність як засіб художньої виразності в сучасному релігійному живописі на левкасі в Україні ХХІ століття» (2023) (тези ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Гагенмейстерські читання» Кам'янець-подільського національного університету ім.Івана Огієнка); 5) «Рефлексії війни крізь призму українського живопису на левкасі ХХІ століття» (2023) (тези до Таранушенківських читань. Збірник Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв / Харківська державна академія дизайну й мистецтв).

**Практична апробація:** Участь у виставці церковного мистецтва «Подих серця – до Творця» в Харківському художньому музеї (м. Харків, 2021) з іконою «Жінки-мироносиці в Гроба Господня» (2021).