

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ПІСКУНОВ ЄВГЕН ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

Прим. №

1

УДК 75.051:7.041.3-044.922](477)(091)

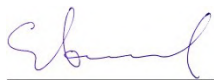
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ТІЛЕСНОГО  
В СУЧАСНІЙ СТАНКОВІЙ КАРТИНІ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Є. О. Піскунов

Творчий керівник – Соловей О. В., кандидат мистецтвознавства

Науковий консультант – Пітеніна В. Є., доктор філософії

Київ – 2026

## АНОТАЦІЯ

**Піскунов Є. О. Трансформація тілесного в сучасній станковій картині.** – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – Київ, 2026.

**Актуальність.** Проблема трансформації тілесного в мистецтві набуває актуальності в умовах соціокультурних, технологічних і воєнних викликів, що спричинили переосмислення уявлень про людське тіло, його репрезентацію та символічні функції. Тілесність постає як багатовимірна категорія, у якій перетинаються біологічне, психологічне, культурне та духовне. Попри зростання дослідницького інтересу до тематики тіла в сучасному українському мистецтвознавстві, методологія мистецтва у відображенні тілесного залишається не достатньо вивченою. Актуальним є також педагогічний аспект: необхідність оновлення методів викладання пластичної анатомії як складової зображення тіла з урахуванням мультимедійних технологій визначає практичну значущість дослідження.

**Об'єктом дослідження** є феномен тілесного в станковій картині як засіб художнього вираження внутрішніх станів, ідентичності та екзистенційного досвіду людини.

**Предметом дослідження** є мистецький проєкт «Позатілесний досвід» як прояв трансформації тілесного в станковій картині через призму особистого творчого досвіду художника.

**Мета дослідження** – виявити художні стратегії репрезентації тілесності в живописі та науково обґрунтувати творчий мистецький проєкт «Позатілесний досвід».

**Хронологічні межі** охоплюють XV – початок XXI ст., що зумовлено темою мистецького проєкту та персоналіями художників, які вплинули на

його формування. *Географічні межі* визначено ареалом європейської художньої традиції з акцентом на українському контексті.

**У першому розділі** проаналізовано еволюцію філософських концепцій тілесного від античності до сучасності. Виявлено, що опозиція платонівського дуалізму (тіло як «темниця душі») та арістотелівської єдності душі й тіла визначила подальший розвиток думки про тілесне в європейській традиції. Простежено трансформацію цих підходів до сучасних концепцій тілесності. Досліджено дискурс щодо тілесності в сучасній українській мистецькій критиці: висвітлено феміністичні, соціальні та мистецтвознавчі дослідження. Визначено методологію дослідження: бібліографічний, історіографічний, формальний, художньо-стилістичний та порівняльний методи аналізу, а також методи спостереження та експерименту.

**У другому розділі** проведено порівняльний аналіз художніх стратегій репрезентації тілесного в станковому живописі. Виявлено, що в класичній традиції тілесність функціонує як зона протистояння матеріального і трансцендентного. Творчість «старих майстрів» – від П'єро делла Франческа до Рембрандта – розглянуто як послідовне зміщення акценту зображення з фізичної форми до психологічного змісту образу. Досліджено радикальне переосмислення тілесного в мистецтві ХХ століття: деконструкція форми в Пабло Пікассо, проблематизація тіла як простору насильства у Френсіса Бекона, матеріальна щільність образу у Люсіана Фройда.

Досліджено специфіку осмислення тілесності в українському мистецтві ХХ–ХХІ ст. Простежено еволюцію живописної мови Валентини Виродової-Готьє та Михайла Гуйди – від академічно-реалістичної традиції до умовно-декоративного узагальнення. Розглянуто роботу Андрія Дудченка з архетипічними тілесними формами в контексті взаємодії візантійської традиції і постгуманістичних образів. Проаналізовано підхід Кристини Мельник, яка перетворює образ тіла-травми на естетичну текстуру, де тілесне виступає медіумом для вираження психічного стану.

Встановлено, що дисципліна «Пластична анатомія» в навчальному процесі НАОМА виконує не лише навчальну, а й концептуальну функцію: сформовані дисципліною компетентності створюють підґрунтя для усвідомленої трансформації тілесної форми. Виявлено типові методичні проблеми в засвоєнні та сприйнятті навчального матеріалу дисципліни студентами, а саме: розрив між теоретичними анатомічними знаннями й практикою зображення, орієнтація студентів на поверхневі ознаки без розуміння внутрішньої конструктивної логіки тіла, тенденція до стандартизації образу через ідеалізовані зразки. Розроблено й апробовано систему мультимедійних методів викладання, що включає онлайн-метод пошарового рисунка, метод «прорисовування» анатомічних структур поверх фотографій натури, застосування інтерактивних 3D-моделей і відеоматеріалів.

**У третьому розділі** визначено етапи формування, концепцію та складові мистецького проєкту «Позатілесний досвід». Доведено, що серія «Маленькі архангели» (2022–2025) досліджує зіткнення живого тіла й механізму насильства в контексті воєнного досвіду: образи дітей у металевих конструкціях-обладунках фіксують контраст між органічним і технологічним, вразливим та агресивним. Встановлено, що в подальших роботах акцент зміщується від зовнішнього конфлікту до внутрішньої рефлексії. Полотно «Мадонна нужденних» визначено кульмінаційним твором проєкту: велике вертикальне полотно з контрастним колоритом, у якому тіло, як порожня і холодна оболонка, постає вмістилищем світла й вогню.

Запропоновано способи експонування проєкту: темний колір стін і направлене освітлення формують середовище зосередженого споглядання. «Мадонна нужденних» розміщується на центральній фронтальній стіні, серія «Маленькі архангели» – ліворуч, три інші полотна – праворуч. Висота монтажу регламентована: центральне полотно – не вище 100 см від підлоги до нижнього краю картини, серія «Маленькі архангели» має бути розташована не вище 150 см від підлоги до нижнього краю картин.

Просторова логіка побудови експозиції і освітлення мають бути підпорядковані контемплативному ефекту.

**Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному підході до проблеми зображення тілесності в станковій картині. Дослідження поєднує теоретичне осмислення, історико-мистецтвознавчий аналіз феномену тілесності та практичне втілення особистого погляду у творчому проєкті.

Уточнено художні стратегії, які дають змогу художникові залишатися у фігуративній традиції і водночас створювати багатопланові символічні образи, де тілесність постає як метафора внутрішнього досвіду.

Розроблено систему мультимедійних методів викладання пластичної анатомії, що інтегрують класичні академічні підходи до зображення тілесного із сучасними цифровими технологіями.

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін «Пластична анатомія», «Рисунок», «Живопис» у закладах вищої мистецької освіти. Авторський спецкурс «Морфологія тілесного» може слугувати основою для розробки аналогічних навчальних програм у закладах середньої спеціальної та вищої мистецької освіти.

Творчий мистецький проєкт «Позатілесний досвід» і його окремі частини можуть бути використані як наочний матеріал у процесі викладання історії мистецтва, композиції, техніки живопису. Художні рішення, застосовані в проєкті, демонструють можливості поєднання академічної традиції з експериментальними підходами до форми, кольору та композиції. Результати дослідження мають значення для розвитку сучасної мистецької критики й мистецтвознавства, зокрема у сфері дослідження тілесності як культурного феномену та способу художнього висловлювання в кризових умовах.

**Ключові слова:** пластична анатомія, методика викладання, тілесність, сучасне мистецтво, станкова картина, живопис, українське мистецтво, історія мистецтва.

## ABSTRACT

**Piskunov Ye. O. TRANSFORMATION OF THE CORPOREAL IN CONTEMPORARY EASEL PAINTING.** – Qualifying scholarly work submitted as a manuscript.

Scholarly substantiation of the creative artistic project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in Specialty 023 «Fine Arts, Decorative Arts, Restoration». National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.

### **Relevance of the Study.**

The problem of the transformation of corporeality in art has gained particular relevance under contemporary sociocultural, technological and wartime challenges that have prompted a reconsideration of perceptions of the human body, its representation and its symbolic functions. Corporeality emerges as a multidimensional category in which biological, psychological, cultural, and spiritual interest in the theme of the body within contemporary Ukrainian art studies, the methodology of artistic representation of corporeality remains insufficiently explored. Equally significant is the pedagogical aspect: the necessity of updating methods of teaching plastic anatomy as a component of bodily representation, taking into account multimedia technologies, determines the practical significance of the research.

The **object of the research** is the phenomenon of corporeality in easel painting as a means of artistic expression of inner states, identity and the existential experience of the individual.

The **subject of the research** is the artistic project Out-of-Body Experience as a manifestation of the transformation of corporeality in easel painting through the prism of the artist's personal creative experience.

The **aim of the research** is to identify artistic strategies of representing corporeality in painting and to provide a scholarly substantiation of the creative artistic project Out-of-Body Experience.

The **chronological framework** encompasses the fifteenth century through the early twenty-first century, determined by the subject matter of the artistic project and by the artists whose works influenced its formation. The geographical framework is defined by the sphere of the European artistic tradition, with particular emphasis on the Ukrainian context.

The **first chapter** analyzes the evolution of philosophical concepts of corporeality from Antiquity to the present day. It has been established that the opposition between Platonic dualism (the body as the «prison of the soul») and the Aristotelian unity of body and soul determined the further development of thought concerning corporeality within the European tradition. The transformation of these approaches into contemporary concepts of corporeality is traced. The study also examines discourse on corporeality in contemporary Ukrainian art criticism, highlighting feminist, social, and art historical research. The methodological framework of the study is defined through bibliographic, historiographic, formal, artistic-stylistic, and comparative methods of analysis, as well as methods of observation and experiment.

The **second chapter** presents a comparative analysis of artistic strategies for representing corporeality in easel painting. It has been determined that within the classical tradition corporeality functions as a zone of tension between the material and the transcendent. The oeuvre of the «Old Masters» – from Piero della Francesca to Rembrandt – is interpreted as a gradual shift of emphasis from physical form toward the psychological content of the image. The chapter also investigates the radical reconsideration of corporeality in twentieth-century art: the deconstruction of form in the works of Pablo Picasso, the problematization of the body as a space of violence in the art of Francis Bacon, and the material density of the image in the paintings of Lucian Freud.

The specific features of conceptualizing corporeality in Ukrainian art of the twentieth and twenty-first centuries are also examined. The evolution of the painterly language of Valentina Virodova-Hotie and Mikhailo Haida is traced from the academic-realist tradition toward conditional and decorative generalization.

The work of Andrii Dudchenko with archetypal corporeality forms is considered in the context of the interaction between Byzantine tradition and post humanist imagery. The study further analyzes the approach of Kristyna Melnyk, who transforms the image of the traumatized body into an aesthetic texture in which corporeality serves as a medium for expressing psychological states.

It has been established that the discipline Plastic Anatomy within the educational process of the National Academy of Fine Arts and Architecture performs not only an instructional but also a conceptual function: the competencies formed by the discipline create a foundation for the conscious transformation of bodily form. Typical methodological problems in students' assimilation and perception of the course material have been identified, namely: the gap between theoretical anatomical knowledge and the practice of depiction; students' orientation toward superficial features without understanding the body's internal constructive logic; and the tendency toward standardization of the image through idealized models. A system of multimedia teaching methods has been developed and tested, including an online method of layered drawing, the method of «drawing through» anatomical structures over photographs from life, and the use of interactive 3D models and video materials.

The **third chapter** defines the stages of formation, the concept, and the constituent elements of the artistic project Out-of-Body Experience. It is demonstrated that the series *Little Archangels* (2022 – 2025) investigates the collision between the living body and the mechanism of violence within the context of wartime experience: images of children enclosed in metallic armor-like constructions articulate the contrast between the organic and the technological, the vulnerable and the aggressive. It has been established that in the subsequent works the emphasis shifts from external conflict toward inner reflection. The painting *Madonna of the Destitute* is identified as the culminating work of the project: a large vertical canvas with a contrasting palette in which the body, as an empty and cold shell, becomes a vessel of light and fire.

Methods for exhibiting the project are proposed: dark walls and directed lighting create an environment of concentrated contemplation. *Madonna of the Destitute* is positioned on the central frontal wall; the series *Little Archangels* is placed to the left, while the remaining three canvases are positioned to the right. The installation height is strictly regulated: the central canvas should be mounted no higher than 100 cm from the floor to the lower edge of the painting, whereas the *Little Archangels* series should be installed no higher than 150 cm from the floor to the lower edge of the works. The spatial logic of the exhibition arrangement and lighting design must be subordinated to a contemplative effect.

The **scientific novelty** of the research lies in its comprehensive approach to the problem of representing corporeality in easel painting. The study combines theoretical reflection, historical and art historical analysis of the phenomenon of corporeality, and the practical embodiment of the author's personal artistic vision within a creative project.

The research clarifies artistic strategies that enable the artist to remain within the figurative tradition while simultaneously creating multilayered symbolic images in which corporeality appears as a metaphor for inner experience.

A system of multimedia methods for teaching plastics anatomy has been developed, integrating classical academic approaches to bodily representation with contemporary digital technologies.

### **Practical Significance.**

The results of the study may be applied in teaching the disciplines *Plastic Anatomy*, *Drawing*, and *Painting* within institutions of higher art education. The author's specialized course *Morphology of Corporeality* may serve as a basis for developing analogous curricula in institutions of secondary and higher art education.

The creative artistic project *Out-of-Body Experience* and its individual components may be used as visual material in teaching art history, composition, and painting techniques. The artistic solutions employed in the project demonstrate the possibilities of combining academic tradition with experimental approaches to

form, color, and composition. The findings of the study are significant for the development of contemporary art criticism and art studies, particularly in the field of researching corporeality as a cultural phenomenon and as a mode of artistic expression under conditions of crisis.

**Keywords:** plastic anatomy, teaching methodology, corporeality, contemporary art, easel painting, Ukrainian art, art history.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Піскунов, Є., Пітеніна В. (2026). Антитеза тіла та обладунків як метафора війни: способи формування образної структури в проєкті «Маленькі архангели». *Актуальні питання гуманітарних наук*, (96), том 2, 162–166. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-23> (особистий внесок здобувача 75 відсотків)

2. Піскунов, Є., Пітеніна, В. (2025). Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення у НАОМА. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, (36), 154–160. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16> (особистий внесок здобувача 75 відсотків)

3. Піскунов, Є. (2025). Методи відображення тілесності у викладанні живопису в НАОМА. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (5), 137–141. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.16>

### *Наукові конференції, які засвідчують апробацію матеріалів кваліфікаційної роботи*

1. Піскунов Є. (2024). До питання розробки робочої програми навчальної дисципліни «Морфологія та анатомічний рисунок» (Піскунов Є., Яковенко С.). *VIII Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА»*, секція 3. Мистецтво, НАОМА, м. Київ, 23–24 травня 2024 року. [https://naoma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/programme\\_innovations\\_2024.pdf](https://naoma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/programme_innovations_2024.pdf)

2. Піскунов Є. (2024). До питання розробки робочої програми навчальної дисципліни «Морфологія та анатомічний рисунок». *Тези*

міжнародної наукової конференції «Дванадцяті Платонівські читання». Київ, Україна. С. 170–171. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-75>

3. Піскунов Є. (2025). Тілесність в творчості В. Виродової-Готьє. Міжнародна наукова конференція «Тринадцяті Платонівські читання». Київ, Україна. С. 102. [https://platonconference.kiev.ua/documents/13\\_platon\\_chit.pdf](https://platonconference.kiev.ua/documents/13_platon_chit.pdf)

4. Піскунов Є. (2024). «La peinture est-elle une arme?». Міжнародна конференція м. Каркасон, Франція.

*Наукові праці, які додатково відображають  
наукові результати кваліфікаційної роботи*

1. Силабус дисципліни «Морфологія тілесного», програма та методичні рекомендації спецкурсу «Морфологія тілесного». Протокол засідання кафедри живопису та композиції № 10 від 06.02.2026.

*Виставки-презентації мистецького проєкту*

***Участь у колективних виставках***

1. Виставка творчих робіт викладачів кафедри рисунка. Виставкова зала кафедри рисунка НАОМА, м. Київ, Україна. (18.10.2023 – 31.10.2023). Фотозвіт з відкриття виставки творчих... - Кафедра Рисунка НАОМА | Facebook

2. Виставка рисунків кабінету пластичної анатомії. Виставкова зала кафедри рисунка НАОМА, м. Київ, Україна. (25.11.2023 – 23.01.2024).

3. Виставка «La peinture est-elle une arme?», музей des Abbatoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse, м. Тулуза, Франція. (26.01.2024 – 08.03.2024). <https://www.lesabattoirs.org/Expositions/la-peinture-est-elle-une-arme/#:~:text=Les%20genres%20se%20m%C3%A9langent%20entre%20paysage%20portrait%20d%C3%A9coule%20des%20images%20d'engagement%20et%20de%20propagande>

4. Мистецький проєкт живопису та рок-музики «Кімната 222». Інститут проблем сучасного мистецтва, м. Київ, Україна (16.03.2024 –

01.05.2024). <https://unn.ua/news/kimnata-222-u-stolytsi-mozhna-vidvidaty-proiekt-shcho-poiednav-zhyvorypys-ta-rok-muzyku>

5. Презентація альбому малюнків «Сороміада», Я галерея, м. Київ, Україна. (20.09.2024). <https://www.facebook.com/share/p/1D6ocRcd7C/?mibextid=WC7FNe>

6. X Всеукраїнська триєнале «Графіка - 2024», виставковий зал НСХУ, м. Київ, Україна. (13.06.2024 – 30.06.2024). [dvnshu.com/news/612-ix-vseukrayinska-tryenale-grafka-2024.html](http://dvnshu.com/news/612-ix-vseukrayinska-tryenale-grafka-2024.html)

7. Виставка «Київ вночі», Музейно-виставковий центр Музею історії міста Києва, м. Київ, Україна. (22.05.2024 – 30.06.2024). <https://www.instagram.com/museumofkyiv/>

8. Виставка «Формула витривалості», Національна академія мистецтв України, м. Київ, Україна. (14.11.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1DyudjBZHL/?mibextid=wwXIfr>

9. Виставка «Змішані відчуття», Я галерея, м. Київ, Україна. (27.12.2024 – 23.02.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1N6AY8VVN5/?mibextid=wwXIfr>

10. Виставка «Те, що нас тримає», Vaculenko art consulting, м. Київ, Україна. (25.02.2025 – 25.03.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1BaVwrHMwy/?mibextid=wwXIfr>

11. Виставка в рамках фестивалю «BOOK&ART FEST», ТЦ «Gulliver», м. Київ, Україна. (2025, квітень).

12. Виставка викладачів кафедри рисунка «Весна у майстерні», НАОМА, м. Київ, Україна. 14. (09.04.2025 – 15.05.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1AiChfyqgb/?mibextid=wwXIfr>

13. Виставка претендентів. Актова зала НАОМА, НАОМА, м. Київ, Україна. (21.05.2025). <https://www.facebook.com/share/182FDi6aHJ/?mibextid=wwXIfr>

14. Виставка «Все між нами - переклад», XIII міжнародний фестиваль «Книжковий арсенал», Мистецький арсенал, м. Київ, Україна (29. 05.2025 – 01.06.2025). <https://www.facebook.com/share/1AZGfhZDnS/?mibextid=wwXIf>

15. Виставка творчих робіт викладачів кафедри рисунка «Знайомство», НАОМА. м. Київ, Україна. (22.10.2025 – 15.11.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1AGR5RHSM/?mibextid=wwXIf>

16. Виставка «Війна. Зворотня перспектива», Національний музей історії України у Другій світовій війні, м. Київ, Україна. (23.08.2024 – дотепер). <https://www.facebook.com/share/17vF87UrdL/?mibextid=wwXIf>

### *Персональні виставки*

1. Євген Піскунов. Портрет / Живопис. Виставкова зала Національної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Київ, Україна. (26.10.2023 – 13.11.2023). [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0eMRoEk4nXzuUZ1Qew5J4n4kmk7pK1oTxbPDVzShLZNtf642gSj5CAJ6KZDzv3VMzl&id=100064169823586](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0eMRoEk4nXzuUZ1Qew5J4n4kmk7pK1oTxbPDVzShLZNtf642gSj5CAJ6KZDzv3VMzl&id=100064169823586)

2. Євген Піскунов. «La peinture est-elle une arme?». The Arts Factory, Каркассон, Франція (The Arts Factory, 842, Av. Jules Verne, Carcassonne) (17.11.2023 – 09.12.2024).

3. Євген Піскунов. «Французький альбом». Галерея «Center», НАОМА. м. Київ, Україна. (09.09.2024 – 23.09.2024). <https://www.facebook.com/share/v/1AHNhhAGTp/?mibextid=wwXIf>

4. Євген Піскунов. «Маленькі архангели». Kirisenko art center, м. Київ, Україна. (7.09.2025 – 05.10.2025). [https://www.instagram.com/kirisenko\\_art\\_gallery?igsh=MXg4dHBkamR2a3duYw==](https://www.instagram.com/kirisenko_art_gallery?igsh=MXg4dHBkamR2a3duYw==)

5. Євген Піскунов. «Ретроспекція». Художній музей НАОМА, м. Київ, Україна. (15.10.2025 – 31.10.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1JjiQbSyht/?mibextid=wwXIf>

### *Майстер-класи*

1. 25.09.2023. Майстер – клас з портрету для студентів 1 курсу ОПП «Станковий і монументальний живопис», НАОМА, м. Київ, Україна.  
[https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0ncKCqSaXS6RxxtGTgns9Cgttfkm4DNTViFbs7iakW2NgPN1Wb53TBPUbL7mqC1cl&id=100085346245479](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0ncKCqSaXS6RxxtGTgns9Cgttfkm4DNTViFbs7iakW2NgPN1Wb53TBPUbL7mqC1cl&id=100085346245479)
2. 22.11.2023. Майстер-клас «Портрет з руками». НАОМА, Київ, Україна. <https://www.facebook.com/100085346245479/posts/pfbid0x3oGkwXxDespYe8Jmrf2LLQzVqQ3Wbbyx5LHwkjzEcZAL3E4E65gnyBAQ8wk597kl/>
3. 21.02.2024. Майстер-клас «Портрет». НАОМА, Київ, Україна.  
<https://www.facebook.com/share/p/sAZDRjiVS9ojfumx/>
4. 19.09.2024. Майстер-клас «Портрет». НАОМА, Київ, Україна.  
<https://www.facebook.com/share/1GbUkhXqAD/?mibextid=wwXIfr>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	26
1.1. Історіографія.....	26
1.1.1. Тілесне у філософії: історичний аспект.....	26
1.1.2. Питання тілесності в сучасній українській мистецькій критиці.....	31
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	39
Висновки до розділу 1.....	43
<b>РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ МЕТОДІВ ЗОБРАЖЕННЯ ТІЛЕСНОГО В СТАНКОВІЙ КАРТИНІ</b> .....	44
2.1. Поняття тілесного та його реалізація в станковій картині.....	44
2.1.1. Дискурс тілесності у творчості «старих майстрів».....	50
2.1.2. Тема тілесності у творчості європейських митців ХХ століття.....	56
2.1.3. Проблематика тілесності у творчості українських митців ХХ– ХХІ століття.....	61
2.2. Дисципліна «Пластична анатомія» як чинник формування методів вираження тілесності в рисунку та живописі.....	67
Висновки до розділу 2.....	72
<b>РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «ПОЗАТІЛЕСНИЙ ДОСВІД»</b> .....	74
3.1. Концепція творчого проєкту «Позатілесний досвід».....	74
3.2. Етапи створення проєкту «Позатілесний досвід».....	79
3.3. Завдання проєкту. Особливості експонування.....	87
Висновки до розділу 3.....	91
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	93
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	97
<b>ДОДАТКИ</b> .....	108

## ВСТУП

### Актуальність теми дослідження

Проблема трансформації тілесного в станковій картині набуває особливої актуальності в умовах сучасних культурних, соціальних і технологічних викликів, що змінюють уявлення про людське тіло, його межі та можливості репрезентації. У XXI столітті тілесність перестає бути винятково біологічним чи анатомічним феноменом і постає як складна система культурних кодів, психологічних станів, етичних й естетичних смислів. Трансформація розуміння тіла відбувається на тлі воєнних конфліктів, цифровізації, зміни гендерних та ідентичнісних уявлень, що вимагає переосмислення традиційних підходів до його зображення в образотворчому мистецтві.

Сучасна українська мистецька практика активно звертається до теми тілесності, проте часто це відбувається в контексті травми, насильства, соціальної критики чи політичного висловлювання. Водночас залишається не достатньо дослідженою духовна та екзистенційна площина трансформації тілесного – питання про те, як тіло може стати простором для вираження внутрішніх змін, пошуку сенсу, відновлення зв'язку з власним «Я». Особливо актуальним є дослідження візуальних стратегій, що дають змогу художникові залишатися у фігуративній традиції, але водночас відкривати нові смислові виміри тілесності через її трансформацію в станковій картині.

У педагогічному контексті актуальність теми пов'язана з необхідністю розвитку методів викладання пластичної анатомії та живопису, що не лише враховують технічні навички зображення тіла, але й формують розуміння тілесності як культурно-історичного та психологічного феномену. Інтеграція сучасних мультимедійних технологій у викладання дає змогу розширити можливості студентів у дослідженні форми, руху та простору, що є важливою складовою підготовки сучасного художника.

**Об'єктом дослідження** є феномен тілесного в станковій картині як засіб художнього вираження внутрішніх станів, ідентичності та екзистенційного досвіду людини.

**Предметом дослідження** є мистецький проєкт «Позатілесний досвід» як прояв трансформації тілесного в станковій картині через призму особистого творчого досвіду художника.

**Мета дослідження** – виявити художні стратегії репрезентації тілесності в живописі та науково обґрунтувати творчий мистецький проєкт «Позатілесний досвід».

**Завдання дослідження:**

– проаналізувати філософські та мистецтвознавчі підходи до розуміння феномену тілесності в різні історичні періоди;

– дослідити способи трансформації тілесного образу у творчості європейських та українських митців XVII–XXI століть;

– виявити зв'язок між методами викладання пластичної анатомії та формуванням художніх стратегій вираження тілесності;

– розробити концепцію творчого мистецького проєкту, що поєднує класичну академічну традицію із сучасними експериментальними підходами до зображення тіла;

– визначити роль світла, кольору, форми в репрезентації внутрішніх станів через трансформацію тілесності;

– обґрунтувати художні та композиційні рішення, застосовані у створенні авторських серій станкових картин: «Маленькі архангели», «Весна», «Мадонна нужденних», «Фонтан» та інших творів проєкту.

**Методи дослідження**

У дослідженні застосовано комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, що дали змогу всебічно проаналізувати тему трансформації тілесності в сучасній станковій картині.

Загальнонаукові методи: бібліографічний метод використано для систематизації наукової літератури з філософії, історії мистецтва та

педагогіки; історіографічний метод – для аналізу еволюції наукових поглядів на феномен тілесного; методи систематизації та узагальнення – для структурування етапів розвитку художніх підходів до зображення тіла; контекстуальний аналіз – для виявлення культурних та історичних умов, що впливали на трактування тілесності.

Мистецтвознавчі методи: біографічний та автобіографічний методи застосовано для осмислення впливу життєвого досвіду художників на їхню творчість; формальний аналіз – для вивчення композиційних, колористичних і фактурних характеристик творів; художньо-стилістичний аналіз – для виявлення індивідуальних стратегій трансформації тілесності; порівняльний метод – для зіставлення підходів різних художників та епох.

Емпіричні методи: метод спостереження використано під час педагогічної діяльності для виявлення типових труднощів у засвоєнні пластичної анатомії студентами; експериментальний метод – для розробки та апробації інноваційних мультимедійних методів викладання.

Рефлексивний аналіз власної творчої практики застосовано для осмислення художніх стратегій у роботі над проєктом; структурний аналіз творчого процесу – для виявлення етапів створення живописних серій та їх зв'язку з розумінням тілесності.

### **Наукова новизна отриманих результатів**

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному підході до проблеми трансформації тілесності, що поєднує теоретичне осмислення, історико-мистецтвознавчий аналіз та власну творчу практику художника-педагога.

Вперше здійснено системний аналіз трансформації тілесного образу як процесу, що відображає не лише зовнішні зміни форми, але й внутрішні екзистенційні та духовні стани людини. Запропоновано концепцію «тіла як оболонки», де людське тіло розглядається як порожня конструкція, що має можливість бути наповненою, що дає змогу по-новому інтерпретувати традиційні мотиви світла та вогню в сучасному живописі.

Виявлено специфічні художні стратегії, що дають можливість художникам залишатися у фігуративній традиції і водночас створювати багатопланові символічні образи, де тілесність постає як метафора внутрішнього досвіду.

Обґрунтовано роль контрасту між органічним і механічним, теплим та холодним, живим і штучним у створенні напруженого емоційного простору твору в сучасному станковому живописі.

У педагогічному аспекті вперше розроблено методику викладання дисципліни «Пластична анатомія» за допомогою мультимедійних технологій, що інтегрують класичні академічні підходи із сучасними цифровими технологіями, зокрема: онлайн-метод пошарового рисунка, метод «прорисовування» анатомічної структури поверх живописних творів і метод парадоксального порівняння.

### **Практичне значення отриманих результатів**

Результати дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін «Пластична анатомія», «Рисунок», «Живопис» у закладах вищої мистецької освіти.

Авторський спецкурс «Морфологія тілесного», запроваджений для студентів третього курсу ОП «Станковий та монументальний живопис» НАОМА у 2026 році, може слугувати основою для розробки аналогічних навчальних програм в інших закладах освіти.

Творчий мистецький проєкт «Позатілесний досвід» і його окремі елементи можуть бути використані як наочний матеріал у процесі викладання історії мистецтва, композиції, техніки живопису. Художні рішення, застосовані в проєкті, демонструють можливості поєднання академічної традиції з експериментальними підходами до форми, кольору та композиції.

Результати дослідження мають значення для розвитку сучасної мистецької критики й мистецтвознавства, зокрема у сфері дослідження

тілесності як культурного феномену та способу художнього висловлювання в кризових умовах.

### **Апробація матеріалів дослідження**

Основні положення та результати дослідження пройшли апробацію у формі публікацій у наукових фахових виданнях, участі у міжнародних і всеукраїнських конференціях, а також через виставкову діяльність.

#### *Наукові публікації:*

– Піскунов Є. О., Пітеніна В. Є. (2025). Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення у НАОМА. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, (36), с. 154–160.

– Піскунов Є. О. (2025). Методи відображення тілесності у викладанні живопису в НАОМА. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (5), с. 137–141.

– Піскунов Є. О., Пітеніна В. Є. (2026). Антитеза тіла та обладунків як метафора війни: способи формування образної структури в проєкті «Маленькі архангели». *Актуальні питання гуманітарних наук*, (96), том 2, 162–166.

#### *Участь у конференціях:*

– Міжнародна конференція «La peinture est-elle une arme», м. Каркасон, Франція, 4 жовтня 2024 р.;

– III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА», Київ, 23–24 травня 2024 р. (доповідь «До питання розробки робочої програми навчальної дисципліни «Морфологія та анатомічний рисунок»);

– XII Міжнародна наукова конференція «Платонівські читання», НАОМА, Київ, 30 листопада 2024 р. (доповідь «До питання розробки робочої програми навчальної дисципліни Морфологія та анатомічний рисунок»);

– XIII Міжнародна наукова конференція «Платонівські читання», НАОМА, Київ, 30 листопада 2025 р. (доповідь «Тілесність у творчості В. Виродової-Готьє»).

*Виставки-презентації творчого проєкту включають персональні виставки:*

– «Портрет / живопис» (26.10.2023–13.11.2023, Виставкова зала Національної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, Київ);

– «La peinture est-elle une arme?» (26.01.2024–8.03.2024, The Arts Factory, Каркасон, Франція);

– «Маленькі архангели» (07.09.2025–05.10.2025, Kirisenko art center, Київ);

– «Ретроспекція» (15.10.2025–31.10.2025, Художній музей Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури).

Участь у шістнадцятьох колективних виставках, зокрема: «Війна. Зворотна перспектива» (Музей війни, Київ, 2024–2025), «Формула витривалості» (НХМУ, Київ, січень–лютий 2025), Всеукраїнське трієнале графіки (виставковий зал НСХУ, Київ, 2024) та ін.

Розроблено силабус з дисципліни «Морфологія тілесного» та програму авторського спецкурсу «Морфологія тілесного», що впроваджено в навчальний процес НАОМА з 2026 року.

**Структура та обсяг.** Наукове обґрунтування складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 166 сторінок, з них 96 сторінки основного тексту. Список використаних джерел містить 110 найменувань. Робота ілюстрована 43 зображеннями.

У першому розділі «Теоретико-методологічні основи дослідження» проаналізовано філософські концепції тілесності від античності до сучасності. Доведено, що тілесність може бути розглянута як комплекс взаємопов'язаних міждисциплінарних понять. Зазначено, що сучасне

розуміння тілесності змінилося у зв'язку з появою нових технологій, штучного інтелекту і поняття постгуманізму.

Сформовано комплекс загальнонаукових, мистецтвознавчих та емпіричних методів, які дають змогу дослідити трансформацію тілесності в станковій картині, поєднуючи історико-культурологічний, порівняльний, іконографічний та художньо-стилістичний підходи з аналізом педагогічних практик і власної творчості автора.

З'ясовано, що попри наявність великого обсяга літератури, теоретичне осмислення художньої трансформації тілесності в контексті академічного навчання і фігуративної мистецької практики в межах сучасної станкової картини не було в колі уваги дослідників. Досі не достатньо вивчено творчі методи, які дають можливість художникові відображати проблематику сучасного життя, питання індивідуальності і суб'єктності, в межах фігуративного станкового живопису.

У *другому розділі* досліджено трансформацію уявлень про тілесність у творчості європейських майстрів XVII–XXI століть та українських митців, проаналізовано роль пластичної анатомії у формуванні методів вираження тілесності. Здійснено комплексний аналіз творчості «старих майстрів», який засвідчив, що в європейській традиції тілесність може розглядатися як зона напруги між матеріальним і трансцендентним. У працях П'єро делла Франческа, Ель Греко, Дієго Веласкеса, Жоржа де Ла Тура та Рембрандта Харменса ван Рейна трактування тілесного еволюціонує від гармонійно побудованої форми до спіритуалізованого образу. Доведено, що світло, колір, пропорції та живописна фактура стають інструментами трансформації зображення тіла.

Творчість українських митців XX–XXI століть розглянута також скрізь призму осмислення тілесності. На прикладі робіт Валентини Виродової-Готьє виявлено еволюцію від реалістичної традиції до психологічно насичених формальних рішень. Окрему увагу в розділі приділено педагогічному аспекту викладання дисципліни «Пластична анатомія» та

спецкурсу «Морфологія тілесного», як інструментів усвідомленого переосмислення тілесної форми.

У *третьому розділі* здійснено комплексний аналіз мистецького проєкту «Позатілесний досвід» як художньо-дослідницької системи, що поєднує особистісний досвід автора, філософське осмислення тілесності та професійні засади академічного живопису. Проєкт розглядається як послідовний процес художнього мислення, спрямований на дослідження трансформації тілесного образу в умовах сучасної культурної та екзистенційної кризи. Сформульовано та обґрунтовано концепцію проєкту, етапи формування проєкту. Визначено основні мистецькі завдання проєкту та принципи його експонування. Доведено, що проєкт поєднує академічну традицію з експериментальним пошуком, використовуючи класичні засоби живопису як інструмент візуалізації внутрішніх, екзистенційних і духовних станів та підтверджує теоретичні пошуки першого та другого розділів. Особливу увагу приділено світлу та експозиційному простору. Через образи тілесної оболонки, світла, механізму та порожнечі проєкт актуалізує питання ідентичності, духовної присутності та зв'язку свідомості з тілом у сучасному світі.

### **Хронологічні межі дослідження**

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від XVII століття до сучасності. Нижня межа зумовлена зверненням до творчості барокових майстрів (Дієго Веласкес, Рембрандт, Жорж де Ла Тур, Ель Греко), у яких формувалися важливі підходи до психологізації тілесного образу та використання світла як засобу вираження духовного виміру. Верхня межа визначена сучасним станом українського та світового мистецтва початку XXI століття, коли проблематика тілесності набуває нових смислів у контексті воєнних конфліктів, цифрових технологій і трансформації культурних ідентичностей.

Основну увагу приділено XX–XXI століттям, коли відбувається радикальне переосмислення тілесності у творчості європейських митців

(Френсіс Бекон, Люсьєн Фройд, Пабло Пікассо, Сесілі Браун) та українських художників (Валентина Виродова-Готьє, Михайло Гуйда, Андрій Дудченко, Кристина Мельник, Марія Куліковська, Оксана Мельник). Власний творчий проєкт, що становить практичну частину дослідження, створено у 2022–2025 роках.

### **Географічні межі дослідження**

Географічні межі дослідження визначено ареалом європейської художньої традиції та українським контекстом. Дослідження охоплює мистецькі практики Іспанії (Дієго Веласкес, Ель Греко), Нідерландів (Рембрандт), Франції (Жорж де Ла Тур), Великої Британії (Френсіс Бекон, Люсьєн Фройд), Італії (П'єро делла Франческа).

Особливу увагу приділено українському контексту – як у площині історичного розвитку (творчість митців ХХ століття), так і в сучасних мистецьких практиках.

Виставкова діяльність у межах творчого проєкту відбувалася в Києві (Україна) та Каркасоні (Франція), що дало змогу апробувати результати дослідження в українському та міжнародному культурному просторі.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія

##### 1.1.1. Тілесне у філософії: історичний аспект

Філософське розуміння тіла формувалося з давніх часів і містило в собі різні підходи й концепції. Феномен тілесного в античній філософії являє собою складну систему уявлень про роль тіла в людському житті, яка охоплює духовні, фізичні, соціальні й етичні аспекти. Відображення тілесного в діалогах Платона, теоріях Арістотеля, атомістичному підході Демокріта та етичних концепціях Епікура й стоїків ілюструє багатогранність і значимість тілесності в людському бутті. У «Діалогах» Платон цитує Сократа: «Оця цілість, тобто сплав душі й тіла, називається "істотою"» (Платон, 2017, с. 71), тоді як згодом наголошує на протиріччі між «душею» і «тілом»: «Допущені до непорочних, простих, незмінних і щасливих видінь, ми споглядали їх у світлі чистому, самі чисті, до того ж не оповиті оболонкою, яку ми тепер називаємо тілом і яке мусимо носити, немов слимак свою домівку» (Платон, 2017, с. 72). У діалозі «Федон» Платон розглядає тіло як «в'язницю душі»: «дійти до чистого пізнання будь-чого можна лише за умови звільнення від впливу тіла й споглядання речей самих по собі самою душею» (Платон, 1995, с. 242–243).

У філософії Арістотеля тіло й душа розглядалися як нерозривні аспекти людської сутності: «Жива істота складається насамперед з душі й тіла, одне з них за природою – владний початок, інше – підлеглий». (Арістотель, 2000, с. 18). За філософією Епікура, тіло – важлива складова щастя та благополуччя людини, а за філософією стоїків – засіб досягнення внутрішньої гармонії та мудрості. Епікур пише: «Душа є тіло з тонких часток, розсіяне в нас ... Свідчення цього – душевні наші здібності, терпіння, збудливість, дія думки і

все, без чого ми гинемо. Причому слід вважати, що саме душа є головною причиною відчужень. ... Доки душа утримується в тілі, доти вона не втрачає чутливості. ... коли розруйнується весь наш склад, то душа розсіюється і не має вже ні колишніх сил, ні рухів, а водночас і відчужень» (Епікур, 1992, с. 176–181).

В епоху Середньовіччя тіло співвідносилось з поняттями гріховності та благочестя. Феномен тілесного в середньовічній філософії відображається у визначенні та розумінні тіла як ключової складової людської сутності, що зазнає впливу як фізичних, так і духовних чинників. Середньовічна філософія сприймала тіло як об'єкт, який виражав духовно-моральний стан людини та її відносини з Божеством. У філософії середньовіччя християнська доктрина грала визначальну роль у розумінні тіла. Тіло розглядалося як тимчасове місце для душі, а саме життя на землі – як період випробувань перед вічним життям у раї або пеклі. Це сприйняття вплинуло на багатогранність розуміння тілесного досвіду та моральних норм. У середньовіччі філософи докладали зусиль для розуміння природи тіла, його місця в ієрархії створеного світу та співвідношення з душею. Феномен тілесного в середньовічній філософії відображає складність і різноманітність уявлень про тіло в контексті духовності, моралі та відносин з Божеством. Розуміння тілесного в середньовіччі вплинуло на подальший розвиток філософських та етичних концепцій у людській культурі.

Августин Аврелій вважав, що людина як духовне створіння радше має прагнути до духовних цілей і вищих цінностей, ніж до фізичних (Августин Аврелій, 1999). Його погляди на тіло та його роль у свідомості й духовному житті були важливим елементом філософії і теології середньовіччя. У філософських працях Аквінського, зокрема в його «Сумі теології», тіло підпорядковане душі. Дослідник Д. Добко зазначає, що, за Томою Аквінським, «реалізуючи свої інтелектуальні спроможності в здобутті теоретичного знання, людська особа актуалізує свою найвищу досконалість як духовна істота. На його думку, розумова природа людини проявляє себе

двоєко. По-перше, розум може започаткувати діяльність, у якій він залишається в якомусь значенні сам із собою або з тим, що подібне до нього. По-друге, розум може втрутитися в щось практично, у щось, що в якомусь сенсі є чужим і зовнішнім щодо нього. Тут розум виражає себе в спробі впорядкувати й оформити «з розумом», тобто відповідно до пізнаної правди, цей чужий матеріал. Цей тип діяльності посідає нижчий щабель в ієрархії, на думку Томи Аквінського, оскільки за означенням має за передумову для своєї дії і вияву існування тіла» (Добко, 2011, с. 84–89).

Філософська концепція періоду Відродження антропоцентрична, відповідно людина усвідомлюється такою, як вона є: не носієм гріховності, а як вища цінність й онтологічна реальність. Дж. Піко делла Мірандола, італійський гуманіст, філософ і письменник, також звертав увагу на тілесність у своїх творах, зазначаючи, що людина сама створює своє місце, форму та функції (Pico della Mirandola, n.d.). Саме в період Відродження починається активне дослідження пластичної анатомії, створюються анатомічні атласи.

У Флоренції в другій половині XVIII століття було створено музей природничої історії Museo La Specola, який відкрив свої зали в 1775 році. Художник Клементе Сузіні виготовив для музею воскові анатомічні експонати – знаменита колекція воскових моделей анатомії, яка стала символом переходу від практичної медицини до сприйняття людського тіла як об'єкта мистецтва і науки (Hilloowala, Renahan, 1985).

Класична німецька філософія, зокрема, присвятила значну увагу розумінню тіла як ключового компонента людського буття і його взаємодії зі світом. Ф. Ніцше розглядав тіло як важливий аспект людського існування та самореалізації; його концепція «волі до влади» вказує на пошук і вираження особистого потенціалу через тіло, емоції та інтелект (Nietzsche, 1886).

Г. Гегель розглядав тіло як засіб, через який розум виявляє себе у світі, а розум формує сприйняття і дії тіла та впливає на них – така взаємодія створює єдність особистості, що виявляється в діяльності та самосвідомості

людини (Гегель, 2025). Концепція «Волі до життя» А. Шопенгауера (Copenhaver, 2019) вказує на бажання людини до самозбереження та виживання через тілесні й психічні прояви; тіло для А. Шопенгауера є не лише засобом вираження, але й об'єктом боротьби зі світом. З. Фрейд розглядав тілесність через «ерос і танатос», енергії і їх сублімацію людиною (Фрейд, 2019). Екзистенціальна філософія виставила на перший план ідею абсолютної унікальності людського буття та її місця у світі: вона зосереджувала увагу на кризових ситуаціях у житті людини та суспільства в умовах складних історичних випробувань ХХ століття. У цій традиції феномен тілесного проявляється як ключовий аспект людської ідентичності, взаємодії з іншими та пошуку сенсу життя; усвідомленість власної смертності стає одним із глибинних знань про природу людини, а трансцендування – виходом за межі не лише тіла, але й самої людини. Ж.-П. Сартр вважав тіло не лише фізичним об'єктом, але й важливим аспектом індивідуальності та свободи: «буття-для-себе» підкреслює активну роль особистості у визначенні власного життя через вибори й дії; тіло стає засобом вираження своєї ідентичності та взаємодії зі світом (Сартр, 2001).

Сучасна філософія відображає складний і багатогранний підхід до розуміння тіла як ключового елемента людського досвіду, існування та взаємодії зі світом. З'явилися нові аспекти розгляду феномену тілесності: Д. Харуей та К. Хейль досліджують взаємодію між тілом і технологіями, а також вплив цих взаємодій на наше розуміння себе та світу. Д. Харуей у своїй праці «A Cyborg Manifesto» пише, що переважна більшість соціалістів і феміністок бачать глибокі дуалізми розуму й тіла, тварини і машини (Харуей, 2003). У філософії М. Фуко концепція феномена тілесного (corporeal) переплітається з дослідженнями влади, знання та суспільства: він розглядає тіло як об'єкт, що підлягає медичним, науковим і соціальним технікам, які регулюють і контролюють поведінку й ідентичність особи в суспільстві. (Фуко, 2012). Дж. Батлер, дослідниця гендерних ідентичностей і фемінізму, активно досліджує проблематику тілесності й сексуальності та доводить, що

суспільні норми й уявлення впливають на трактування тілесності, статевої ідентичності та сексуальності, вважаючи, що тілесність є соціально конструйованим явищем, а не незмінним (Butler, 1988). Е. Левінас відзначає асиметрію взаємодії між суб'єктом й іншим, де тіло іншого завжди впливає на нас етично та вимагає нашої відповідальності перед ним (AltezAlbela, 2011) і тіло як *sensible* та *vulnerable body* стає не просто фізичною оболонкою, а етичним викликом. Дж. Агамбен досліджує тему тілесності й наготи в контексті політики, влади та суспільства: він аналізує, як влада контролює тіло, використовуючи технології і біополітичні засоби, та розглядає наготу (*nudity / bare life*) як символічну категорію, яка виявляє уразливість тіла перед владою і маніпуляцією суспільними структурами (Agamben, 2010).

Жан-Люк Нансі – французький філософ, який досліджує філософію тіла й тілесності, транспонуючи термін «тіло» у сферу неречових понять: тіло сенсу, тіло змісту, протяжність тіла сенсу. У своїх працях, зокрема в книзі *Corpus* (2006–2008), Ж.-Л. Нансі розглядає тілесність як основу нашого існування, що взаємодіє з іншими, впливає на наші переживання та сприйняття (Nancy, 2008). Він підкреслює важливість тілесних взаємодій у формуванні нашої ідентичності та співіснуванні у світі та розглядає тіло як пункт входження у світ, де наша тілесна присутність взаємодіє з іншими тілами й оточенням. Основною темою дослідження Ж.-Л. Нансі є розгляд тіла як «корпуса» (*corpus*), осьової точки взаємодії зі світом; тілесність постає як постійна діалектика між нашим внутрішнім буттям і зовнішнім світом; тіло як фундаментальний аспект нашого існування і сприйняття світу; аналіз тіла представлено як місце співіснування, взаємодії та взаємозв'язку між людьми. Розмірковуючи над поняттям тілесного, Ж.-Л. Нансі швидше не пропонує концепцію тіла як матеріального об'єкта, а розглядає поняття «тіла» як можливість бути архітектонікою сенсу (Nancy, 2008).

### **1.1.2. Питання тілесності та станкової картини в сучасній українській мистецькій критиці**

У сучасній теорії культури поняттю «тілесність» відводиться одна з ключових ролей. Питання тілесності стало одним з головних тем у сучасній українській мистецькій критиці 2020-х років. Відображення тілесності в українському мистецтві активно досліджують через практики художниць, а саме: Аліни Кахідзе, Марії Куліковської та ін. Їхні роботи зосереджені на темах сексуальності, саморепрезентації і тілесної ідентичності, що стають важливими елементами сучасного мистецького дискурсу. Зокрема, як зазначає критикиня мистецтва Є. Буцигіна, художниця у своїй творчості досліджує взаємозв'язок між жіночим, архітектурним і політичним тілами, створюючи перформативні скульптури, які ставлять під сумнів традиційні уявлення про тілесність та її функції у суспільстві (Буцигіна, 2021).

Антологія «Образ, тіло, порядок» об'єднує академічні та есеїстичні тексти з німецько- та англомовного наукового простору, присвячені гендерній проблематиці. Збірка охоплює широкий спектр дисциплін – від філософії, психоаналізу та історії мистецтва до економіки, медицини, кінознавства і юриспруденції. Така міждисциплінарна оптика дозволяє простежити, як гендер пронизує найрізноманітніші сфери людського існування: від розподілу ресурсів і організації простору до можливостей самовираження, політичної участі, стану тіла та виробництва знання (Образ, 2014).

Мистецтвознавиця Г. Глеба в дослідженнях харківської фотографії вказує, що зображення тіла завжди містить у собі відбиток соціальних, цензурних і політичних структур та критичне ставлення до радянської і пострадянської культури (Глеба, 2018). У схожому ракурсі К. Яковленко аналізує тіло як візуальний образ, що ставить під сумнів суспільні табу та дає змогу переосмислити норми й гендерні конструкції (Яковленко, 2021). Український філософ О. Івашина в лекції «Тілесність і не тільки в мистецтві дев'яностих» розглядає еволюцію розуміння тілесності в українському

мистецтві, зокрема в контексті пострадянської трансформації. Його погляд зосереджений на тому, як у мистецтві 1990-х тілесність стає інструментом деконструкції пострадянських норм і пошуку нової суб'єктності. О. Івашина розглядає тілесність не лише як біологічну даність, а як соціокультурну практику, через яку художники артикують свободу, протест і травму (Івашина) Дослідник також підкреслює, що феномен тілесності в українському мистецтві 1990-х формується на перетині соціальної тілесності (як реакції на нову публічність), художньої тілесності (як мови самовираження) і тілесності як етичного жесту, коли митці використовують власне тіло як медіум для висловлення соціальної правди чи вразливості. О. Івашина розглядає українське мистецтво цього періоду у світовому контексті, порівнюючи роботи українських художників із практиками Марини Абрамович, Дженні Севілл та ін. Ключовим є також спостереження О. Івашини про трансформацію тілесності після 2014 року – коли тіло стає не лише естетичним об'єктом, а й свідченням травматичного досвіду війни, тілом пам'яті й тілом спротиву.

Тема тілесності активно представлена в українських виставкових проєктах. Наприклад, Я-Галерея організувала виставки «Любощі і пестоці. Тіло в мистецтві 18+» та «Маленьке тіло», які супроводжувалися лекціями та дискусіями, на яких обговорювали соціально-культурні аспекти тілесності в мистецтві. У межах виставки «Маленьке тіло» відбулася дискусія «Про тілесність в мистецтві: межа дозволеного», де порушили питання межі дозволеного в мистецькому зображенні тілесності та її соціальні наслідки в бесіді із сексологами, культурологами, юристами. Акцентовано було що через тему тілесності в мистецтві актуалізується питання національної ідентичності (LvivArt Center, 2022), (бесіда «Про тілесність в мистецтві: межа дозволеного»). Культурологиня О. Щокіна аналізує концепцію тілесності в сучасному українському мистецтві через призму «розширеного тіла». Авторка підкреслює, що тілесність у мистецькому дискурсі виходить за межі біологічного тіла, інтегруючись у соціокультурні практики та художні

експерименти. Цей підхід дає змогу осмислювати тіло як перформативний і символічний конструкт, що формується у взаємодії художника та глядача й слугує інструментом вираження ідентичності, протесту та культурних трансформацій. О. Щокіна також демонструє, як сучасні українські художники використовують концепт «розширеного тіла» для дослідження нових форм взаємодії, тілесності та простору в артпрактиках (Щокіна, 2020).

Каталог «Українське тіло» став одним з найгучніших скандалів в українській виставковій практиці часів незалежності. Він вийшов у Києві 2012 року за підтримки Фонду імені Гайнріха Бьоля. Це не просто супровідне видання до виставки – це документ, який фіксує одну з найгучніших культурних подій в Україні початку 2010-х (Українське тіло, 2012).

Виставка відкрилася 7 лютого 2012 року в галереї Києво-Могилянської академії і була закрита вже через три дні – президент університету Сергій Квіт особисто замкнув двері галереї, прокоментувавши це словами «це не мистецтво, а лайно». Виставку так і не відновили. Натомість каталог зафіксував і самі роботи, і хвилю протестів, що виникла після закриття, і теоретичні тексти, які пояснюють, що насправді відбулося.

Кураторка Леся Кульчинська у вступному есеї «Тіло як доказ» пояснює задум виставки: художники намагалися подивитися на українське суспільство крізь призму тілесного досвіду. Тіло тут – не об'єкт естетики, а місце, де суспільство залишає свої відбитки: бідність, хвороба, сексуальність, старість, ув'язнення. Все те, про що зазвичай не говорять вголос.

Виставка об'єднала дванадцять художників і художниць з дуже різними підходами. Вова Воротнєв відтворив у галереї синю емалеву смугу – ту саму, що покриває стіни лікарень, шкіл і відділків міліції. Здавалося б, звичайний декор. Але художник пропонує прочитати її інакше: її функція – захищати стіни від забруднення тілами. Тобто тіло тут – загроза, яку треба стримувати. Артур Белозьоров зварив зі сталі портрет учительки й чемпіонки світу з бодібілдингу – образ «супержінки», за яким стоїть не гламур, а

щоденна боротьба за виживання. Оксана Брюховецька зібрала графічний альбом про бездомних і людей за межею бідності, поруч із якими розмістила цитату із закону про соціальний захист – гарантії є, реальності немає. Олександр Володарський наповнив пляшку власною кров'ю: зелене скло не дає розгледіти колір рідини – так само, як суспільна мораль не дає розгледіти справжню природу «злочину». Євгенія Белорусець фотографувала побут українських ЛГБТ-родин – звичайне домашнє життя, яке змушене ховатися від публічного погляду.

Окремий розділ каталогу присвячений акціям солідарності. Після закриття виставки протести відбулися не лише в Києві, а й у Римі, Парижі та Лондоні. Ця частина видання перетворює каталог на хроніку ширшого руху.

У теоретичних текстах троє міжнародних кураторів коментують побачене. Єкатеріна Дьоготь вказує на парадокс: м'яка еротика під виглядом класичного живопису в українських галереях вважається нормою, тоді як аналітичний погляд на тіло викликає скандал. Справа не в наготі, а в критичній позиції. Девід Елліот говорить про соціальну гостроту виставки і про те, як вона ставить незручні питання про нерівність. Саймон Шейх зауважує, що виставка несподівано нееротична для проєкту про тіло: тут немає насолоди – є дослідження меж того, що ми взагалі готові бачити.

Директор ЦВК Василь Черепанин у своєму есеї аналізує, чому виставка спричинила таку реакцію. Його головна теза: «Українське тіло» проявило те, що зазвичай залишається прихованим – культурні табу, страхи і межі терпимості суспільства. Олександр Івашина розмірковує про те, що «тіло культури» стає невидимим саме через свою повсюдність: ми настільки звикли до певних образів і явищ, що перестаємо їх помічати. Виставка змусила подивитися на них прямо. Каталог вийшов накладом 500 примірників. Виставка, закрита фізично, продовжила існування у формі тексту – і в цьому сенсі видання виявилось ефективнішим за саму виставку.

Дослідниця скульптури М. Протас пов'язує переосмислення тілесності, у якому «зображення форм людського тіла стає не самоціллю, натомість

мотивом для визначення філософської програми твору» з періодом початку ХХ століття. (Протас, 2006, с. 25). На прикладі робіт Володимира Татліна дослідниця наголошує на тенденції «переходу пластичного мислення від ренесансної схеми і роденівсько-россовської дрібності, через кубістичний аналітизм до концептуальної пластики «лінійної скульптури», конструктивного мислення, що потребувало іншої системи бачення, адже скульптура залишала тривимірність тілесного об'єму для просторового відчуття часу й руху» (Протас, 2006, с. 44). У 1950-ті роки в радянському мистецтві тіло стає ознакою нової ідеології. Як зазначає М. Протас, «саме тіло було ідеалом активності» (Протас, 2006, с. 103), а в середині 1970-х фігуративна пластика «за допомогою жорстко геометризованих форм втілює тоталітарний міф з гіпертрофованим пафосом» (Протас, 2006, с. 143).

Показовим у сприйнятті тілесності є боротьба з «формалізмом», яка проявилася в історії знищення барельєфів «Стіни пам'яті» авторства Ади Рибачук та Володимира Мельниченка. «Нарочито зламані форми людських тіл з викривленням пропорцій і деталей, їх надмірна гіперболізація не містять у собі художнього змісту. Подальшу роботу здійснювати недоцільно, оскільки за власними ідейно-художніми якостями панно є чужим філософським поглядам нашого суспільства», цитує документ 1972 року М. Протас (Протас, 2006, с. 150). Перед розпадом СРСР Василь Бородай писав: «уникнути протокольної описовості, стереотипності композиційних рішень, зокрема портретів, так само як позбавитися млявої правдоподібності й психологічної однозначності, український скульптор зможе тільки за умов зацікавленого, глибоко особистісного ставлення до людини» (Протас, 2006, с. 161).

Дослідниця сучасного мистецтва А. Ложкіна влучно зазначає, що мистецтво 1960-х років паралельно із практикуванням абстракції перевідкриває для себе фігуратив. «У творчості Гавриленка червоною ниткою проходить два мотиви – захоплення східною філософією та образ жінки. Муза художника, якщо користуватися платонівськими категоріями, –

це не «м'ясна», земна жінка, а абстрактна, небесна Афродіта Уранія», пише вона, вступаючи в діалог з іншим дослідником українського мистецтва ХХ століття – О. Титаренком, який називає шістдесятників українським проторенесансом, вочевидь, маючи на увазі, що вже за два десятиліття настане сценічний час більш грубого, тілесного живопису трансавангарду. А поки що мистецтво інтелектуалів кола Ламаха – це радше мрії про тіло» (Ложкіна, 2019, с. 196). Історію української фотографії 1970-х років, а саме фотографії Харківської школи, дослідниця також співвідносить з поняттям тілесності. А. Ложкіна зазначає, що «оголеність, зняття із себе «футляра» радянської людини, під яким сяє чисте біле й шокує еротичне тіло – єдиний промінь надії в депресивному всесвіті, зафіксованому об'єктивом авторів цього кола». (Ложкіна, 2019, с. 242). Як найвиразніший прояв переосмислення тіла в сучасному мистецтві А. Ложкіна розглядає роботи Марії Куліковської, яка скульптурно відтворює власне тіло (Ложкіна, 2019, с. 513).

У 2020-х роках захищено кілька бакалаврських, магістерських робіт та дисертацій, присвячених темі тілесності (Скорик, 2020). Отже, дискурс тілесності в сучасній українській мистецькій критиці та практиці охоплює широкий спектр тем і підходів – від індивідуальних художніх практик до колективних виставкових проєктів та академічних досліджень. Це свідчить про глибоку зацікавленість та необхідність осмислення тілесності як важливого аспекту сучасної культури та мистецтва.

Поняття станкової картини та її сприйняття розглядає О. Соловійов. Дослідник пише: «Поняття «картина» є настільки ж очевидним та самодостатнім, наскільки й ефемерним та фантомним. Його практично не можна сформулювати, бо воно і є формулою. Але формулою, що відкрита для найрізноманітніших, у тому числі, й етимологічних тлумачень. Серед багатьох слів, що позначають картину, є і давньогрецьке – «zoop» – «жива істота» картиноцентризма (звідси і назва живопису у деяких слов'янських мовах: «zoographia» - «мистецтво живого»). У зв'язку з цим постає питання:

наскільки сьогодні є актуальною реактуалізація станкової картини – поняття ніби-то вже похованого сучасним мистецтвом зачиненого ним в якомусь Пікторіалі. Можливо, замість того, що є частковим та віддзеркаленим живописної картини, більш актуальною була б розмова про те, що віддзеркалюється – про Загальну Картину Світу? Тобто говорити про принципи візуального мислення за нинішніх умов «зміни парадигм» взагалі умов переходу, перегляду, переусвідомлення» (Соловйов, 2006). Довгий час станкова картина асоціювалася з картиною соцреалістичною та тематичною. Тематична картина на історичні та побутові теми з детально опрацьованою режисурою композиції та емоційно-психологічними характеристиками персонажів і сюжетних колізій стала визначати провідні реалістичні тенденції станковізму як у живопису, так і в інших видах образотворчого мистецтва. «Тихий живопис» 1970-х років майже повністю змінив ставлення до станкової картини. Дослідниця О. Петрова пише: «Під впливом мистецької атмосфери, що панувала у майстрнях, живопис 1970-х еволюціонував до лірико-сповідальної станкової картини». Йдеться про роботи І. Григор'єва, М. Вайнштейна, Ю. Єгорова, О. Орябінського, особливо – В. Рижих. Демонстративно непоказні сюжети перетворювалися на поетичне дійство.» (Петрова, 2015, с.112)

Трансформація станкової картини в українському мистецтві почалася в період поступового розвалу СРСР, а з ним – усталеної системи соцреалістичного мистецтва. Розглядаючи цей період, Г. Вишеславський пише: «Геополітичні, екологічні й соціальні катаклізми, що відбувалися на теренах СРСР наприкінці 1980-х – початку 1990-х років, торкалися й долі культури. Через економічний занепад страждали насамперед галузі, які за своєю природою залежали від державного фінансування та системного планування роботи, виробництва й координації зусиль багатьох фахівців. Це були монументальне мистецтво, архітектура, кінематограф. Відносно вільно почувалися ті види, де переважала індивідуальна ініціатива у поєднанні з відносною дешевизною виробництва артефакту – станкове малярство,

вуличний театр, музика, література, хоча і тут відчувалися негаразди.». Таким чином автор наголошує на початковій відносній сталості станкової форми в період мистецьких зрушень (Вишеславський, с. 22).

Більш того, станкова картина не лише витримала перший удар змін, але й отримала інші форми експонування. Так в період 1989, 1991, 1993, 1995 та 1997 роках під кураторством Ігоря Панчишина проводилася у Івано-Франківську Міжнародна бієнале станкових мистецтв «Імпреза» (Вишеславський, с. 452). ««Імпреза» відкривала глядачам підпілля нонконформістського мистецтва і представляла зразки західного модернізму.» (Вишеславський, с. 134).

В той же час, розглядаючи проблематику і трансформації станкової картини в мистецтві пострадянської України, іноді складається враження непохитності академічних устоїв і разом з ними найтрадиційнішої форми, якою є станкова картина. Цей феномен описує Г. Вишеславський, згадуючи термін «картиноцентризм». «Наприклад, увагу мистецтвознавців на виставках привертала живопис, графіка, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво, натомість присутні в експозиціях часопросторові техніки та жанри, що виходили за межі традиційних (об'єкти, інсталяції, гепенінги та ін.), лишалися непоміченими. Як наслідок, у дослідника тогочасної преси виникає хибне враження про схильність українських митців до станковізму, або, як мовили тоді, «картиноцентризму». (Вишеславський, ст. 201).

На межі 1980-1990-х років полеміка стосовно станкової картини набуває нового змісту. Поява крупних мистецьких угруповань, таких як «Паризька комуна» та «Живописний заповідник», викликала дискусію і щодо станкової картини та її нового змісту. О. Соловійов зазначає, що «Живописний заповідник» з його схильністю до експерименту, все ж таки зберігає живопис у вигляді живопису як такого, інтровертного, чуттєвого, пластичного, змістовного з яскравою особистісною суб'єктивною основою, що не пориває до кінця з елементами реальності (своєрідно «натурфілософії»), і не культивує концептуалізовану метаморфозність

живопису, яка виводить його власне за видову межу. Об'єднує митців «Заповідника» і їхня відданість станковій картині. Не тільки в практичному, але й в теоретичному плані.» (Соловйов, 2006). Реактуалізація станкової картини реалізується і завдяки поширенню постмодернізму, з його відкритістю до всіх прийомів і стилів, з проголошеною цитатністю і варіативністю.

Таким чином на початку XXI століття форма станкової картини набуває іншого значення в українському мистецтві. Зникає тісний зв'язок між станковістю і реалізмом, тематичністю, фігуративізмом. Станкова картина реалізується в широкому діапазоні від трансавангардної гри формами і змістами до експресивної абстракції «Живописного заповідника».

## **1.2. Джерельна база та методи дослідження**

Джерельну базу освітньо-творчого дослідження сформовано відповідно до його проблематики та специфіки предмета вивчення. Дослідження трансформації тілесного в станковій картині потребує залучення різнопланових джерел, зокрема тих, що охоплюють теоретико-методологічні аспекти викладання пластичної анатомії. Це методичні розробки з викладання пластичної анатомії: авторські конспекти лекцій, схеми, наочні матеріали, що відображають систему викладання дисципліни й дидактичні прийоми презентації матеріалу. Навчальні програми з пластичної анатомії, рисунка, живопису – документи, що фіксують зміст, структуру та методологію освітнього процесу в НАОМА. Спецкурс «Морфологія тілесного», який автор започаткував у 2025 році, – це програма та навчальні матеріали, присвячені теоретичним і практичним аспектам інтерпретації людського тіла в образотворчому мистецтві. Студентські роботи з власного педагогічного архіву – малюнки, етюди, начерки – демонструють процес засвоєння анатомічних знань та їх трансформацію в художню форму. Ці

матеріали дають змогу простежити еволюцію методики викладання й типові траєкторії освоєння тілесного в навчальному процесі.

Джерельну базу наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту також становили твори митців, що в той чи інший спосіб трактують тему тілесності, від XVII століття до сучасності.

Методологічною основою дисертації є комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, які необхідні для повноти аналізу теми. Дослідження базується на міждисциплінарному підході, оскільки тема тілесності в мистецтві виходить за межі вузько мистецтвознавчого або мистецького підходів. Тому було поєднано методи історії мистецтва, філософської антропології, педагогіки мистецької освіти та практики художньої творчості.

Використано такі загальнонаукові методи: бібліографічний, історіографічний, систематизації, узагальнення та контекстуального аналізу.

*Бібліографічний метод* застосовано для виявлення, систематизації та критичного аналізу наукової літератури з проблематики тілесності у філософії, історії мистецтва, мистецькій педагогіці. Цей метод дав змогу сформувати теоретичну базу дослідження та виявити лакуни в науковому дискурсі.

*Історіографічний метод* використано для аналізу еволюції наукових поглядів на феномен тілесного в образотворчому мистецтві від епохи Бароко до сучасності, виявлення головних концептуальних підходів різних періодів і дослідницьких шкіл.

*Метод систематизації* застосовано для виявлення окремих етапів розвитку уявлень про тілесне та способів його художньої трансформації, структурування різноманітних видів і форм педагогічних завдань з пластичної анатомії.

*Методи узагальнення та контекстуального аналізу* застосовано для виявлення можливостей нових систем викладання пластичної анатомії і перспектив їхнього розвитку в умовах сучасної мистецької освіти.

Також використано мистецтвознавчі методи, а саме: біографічний, формального, художньо-стилістичного та порівняльного аналізу.

*Біографічний та автобіографічний метод* застосовано для вивчення життєвого шляху художників як чинника, що впливає на їхню творчість, а також для розуміння впливу умов життя на художній стиль і підхід до трактування тілесного. Автобіографічний аспект методу передбачає рефлексію власного педагогічного й творчого досвіду автора дослідження.

*Формальний аналіз* базується на вивченні формальних характеристик творів, а саме: композиції, матеріалу, форми, кольору, фактури, незалежно від сюжету та ідейного змісту. Цей метод дав можливість виявити специфічні засоби виразності, через які реалізується трансформація тілесного в станковій картині.

*Художньо-стилістичний аналіз* використано для визначення особливостей художнього бачення та застосування засобів виразності різними майстрами при роботі з тілесним образом, виявлення індивідуальних стилістичних стратегій трансформації анатомічної форми.

*Порівняльний аналіз творів мистецтва* дав змогу виявити спільні й відмінні риси між конкретними творами, простежити еволюцію підходів до зображення тілесного від XVII до XXI століття, зіставити методи різних художніх шкіл та індивідуальні особливості майстрів.

Для аналізу педагогічних аспектів роботи використано методи спостережень та експерименту.

*Метод спостереження* застосовано в процесі педагогічної діяльності для фіксації особливостей сприйняття студентами матеріалу з пластичної анатомії, виявлення типових труднощів і помилок у засвоєнні дисципліни.

*Експериментальний метод* використано для розробки та апробації інноваційних мультимедійних методів викладання пластичної анатомії, зокрема: онлайн-метод багатопланового рисунка; онлайн-метод «прорисовування» анатомічного рисунка по поверхні живописного або графічного твору; метод парадоксального порівняння; аналіз помилок у роботі за допомогою мультимедійних технологій. Експериментальна робота

дала змогу виявити можливості створення системи завдань та отримання практичних результатів у процесі навчання.

Для роботи над власним творчим проєктом використано методи рефлексії і структурного аналізу.

У роботі над авторським творчим проєктом «Позатілесний досвід» застосовано *метод рефлексивного аналізу власної творчої практики* для осмислення художніх стратегій і технік, які використовує автор у роботі з тілесним образом, і *метод структурного аналізу творчого процесу* – для виявлення окремих етапів роботи над картиною та встановлення зв'язку з розумінням тілесного на кожному з них.

## Висновки до розділу 1

Проаналізовано філософські та мистецтвознавчі концепції розуміння тілесності в різні історичні періоди та виявлено, що тілесність розглядається як комплекс взаємопов'язаних міждисциплінарних понять. У ХХ столітті розуміння тілесності ускладнилося у зв'язку з появою нових технологій і поняття постгуманізму.

Сформовано комплекс загальнонаукових, мистецтвознавчих та емпіричних методів, які дають змогу дослідити трансформацію тілесності в станковій картині, поєднуючи історико-культурологічний, порівняльний, іконографічний та художньо-стилістичний підходи з аналізом педагогічних практик і власної творчості автора.

Водночас теоретичне осмислення сучасних художніх стратегій трансформації тілесності в контексті академічного навчання і фігуративної мистецької практики в межах станкової картини не розглянуто і не проаналізовано. Досі не достатньо вивчено творчі методи, які дають можливість художникові, залишаючись фігуративним, відобразити проблематику сучасного життя, питання індивідуальності і суб'єктності, особливості сприйняття і «проживання тілом» викликів нашого часу. Дослідження теми через осмислення творчості митців минулого і власну творчість дає змогу виявити нові можливості розкриття теми тілесності в станковій картині.

## РОЗДІЛ 2

### ЕВОЛЮЦІЯ МЕТОДІВ ЗОБРАЖЕННЯ ТІЛЕСНОГО В СТАНКОВІЙ КАРТИНІ

#### 2.1. Поняття тілесного та його реалізація в станковій картині

Тілесність – властивість, притаманна фізичному, матеріальному тілу, характеристика того, що має конкретну, відчутну форму. Це поняття охоплює не лише факт фізичного існування, організації та сприйняття тіла людини чи іншого організму, а й біологічні, культурні та символічні виміри, що формують багатшаровий образ тіла в суспільстві. У мистецтві тілесність постає як сукупність усіх аспектів, пов'язаних із тілом: його формою, рухом, матеріальністю та вираженням. Вона може виявлятися як у безпосередньому зображенні людської фігури, так і в дослідженні її присутності, вразливості чи сили. Мистецька практика звертається до фізичної присутності тіла, до його функціонування і взаємодії з простором, що простежується як у традиційному живописі та скульптурі, так і в перформансах, де тіло стає безпосереднім носієм художньої дії. Жести, рухи, ритми дихання або пульсація, втілені у засобах виразності, надають твору експресивності й символічної насиченості, відкриваючи простір для соціальних, культурних та особистісних інтерпретацій. У сучасному мистецтві тілесність нерідко осмислюється у зв'язку з питаннями ідентичності, сексуальності, гендеру й тілесних практик, стає способом аналізу соціальних стереотипів та пошуку нових форм самовираження. Тіло може виступати і як матеріал, і як інструмент творчості – у хореографії, перформансі, інтерактивних інсталяціях, де глядач стикається з безпосереднім досвідом тілесного. У цьому сенсі тілесність постає не лише як об'єкт зображення, а і як матеріальність самого творчого процесу, що особливо яскраво проявляється в практиках Марини Абрамович (Абрамович, 2018).

Художнє творення тісно пов'язане з особистістю митця, адже трансформація тілесного в образах неминуче супроводжується внутрішніми змінами самого художника. Творчість як складний психологічний процес охоплює етапи підготовки й занурення в тему, збору та інкубації матеріалу, усвідомлення й осяння, реалізації задуму, а також рефлексії над створеним. Цей розтягнутий у часі рух формує унікальний досвід, що впливає на світогляд і мислення митця, поєднуючи фізичне, емоційне й духовне. Психологічний аспект творчості відкриває новий вимір тілесного. Він охоплює дослідження того, як психічні процеси, емоції, мотиви й когнітивні здібності впливають на створення художнього образу. Взаємодія митця чи глядача з твором мистецтва на емоційному й когнітивному рівнях виявляє психологію його сприйняття, яка залежить від досвіду, світогляду й внутрішнього стану людини. У психоаналітичних підходах творчість розглядається як спосіб відкриття несвідомого: для Зигмунда Фрейда (Фрейд, 2021, 2026) мистецтво є засобом сублимації прихованих бажань, тоді як Карл-Густав Юнг (Юнг, 2016) вбачав у ньому прояв архетипів колективного несвідомого.

В культурологічному аспекті М. Пухнер пише про зображення як «зовнішні інструменти пам'яті», «техніки запам'ятовування» та «передачі знань» (Пухнер, 2024). Творчий процес ґрунтується на роботі свідомості, інтуїції та підсвідомості, спирається на уяву, асоціативне мислення та здатність поєднувати ідеї в несподівані комбінації. Емоції можуть бути як рушійною силою натхнення, так і чинником, що блокує творення; і мистецтво стає простором самовираження і терапії, способом подолання травм та стресів, формою самопізнання й духовного відновлення. Чуттєвість тілесного в станковому живописі розкривається через передавання відчуттів, емоцій і фізичних переживань у зображенні тіла. Це може бути ніжність, еротика, біль чи вразливість, виражені у світлі, фактурі, русі, кольорі (Голинська, Соловей, 2025).

Рембрандт Харменс ван Рейн і Мікеланджело Мерізі да Караваджо створювали ефект теплоти й реальності завдяки світлотіні, зазначав історик мистецтва Е. Гомбріх (Гомбріх, 2024). Для Пітера Пауля Рубенса тілесність стала одним з ключових понять. «Саме Рубенс, більше ніж будь-який інший художник ранньої модерної епохи, за можливим винятком Мікеланджело, використовував людське тіло, щоб висловити деякі з найскладніших і найширших ідей про межі між тілесним і духовним. Чоловік чи жінка, молодий чи старий, чуттєвий чи стоїчно стійкий під впливом крайнощів пристрасті, людське тіло було його найяскравішим означальником і ключовою фігурою в його візуальній риториці» (Cordula van Wyhe, 2018. P. 118). Пітер Пауль Рубенс надавали тілу м'якості або напруги завдяки фактурі мазка і самому методу живописного письма. «Вчені відзначали, як різноманітні поверхні фарб Рубенса асоціюються з шарами людського тіла, аналогія, яку також можна знайти в його теоретичних працях. Хоча імпасто Рубенса передає плоть і матеріальність кольору, це зазвичай поєднується з напівпрозорими ділянками, де фарба наноситься тонкими шарами або глазур'ю, передаючи прозорість людської шкіри», пише Марія Мандабах (Mandabah, 2021). Тоді як Егон Шил через гострі лінії та контур передавав внутрішню експресію. «Характерно для експресіоністського стилю, який Шиле дедалі більше практикував у цей час, він виражає свою тривогу через лінію та контур, а також плоть, яка здається потертою та підданою впливу жорстких стихій» (Thearthistory.org). Колір – від теплих тілесних відтінків у Гюстава Клімта (Néret, 2015) до пастельної холодності «блакитного періоду» Пабло Пікассо – відіграє ключову роль у формуванні чуттєвої атмосфери. Поза, рух і найменші деталі – вигин шиї, дотик руки, напруження м'язів – здатні викликати глибокий емоційний відгук. У Люсьєна Фройда тілесність постає як оголеність та вразливість, натомість у Огюста Родена акварельні начерки передають тремтливість і недомовленість. (Collet, 2025) Вразливість тілесного в живописі розкриває не лише фізичну крихкість, а й психологічний вимір тіла перед поглядом глядача чи перед тиском

середовища. Радикальну тілесність можна знайти в Гюстава Курбе, (Chu, 2020) Егона Шиле (Natter, 2025) й Едварда Мунка, (Bischoff, 2016) які використовували жестикуляцію й пози, що виражають захисну реакцію або сором. Рафаель Санті (Thoenes, 2016) та Мікеланджело Буонарроті (Panofsky, 2014), (Monti, 2000) використовували світло як символ духовного осяяння, класичну гармонію тіла, що виражає божественне начало, тоді як Френсіс Бекон і Дженні Севілл фіксували увагу на розпаді чи фрагментації тілесного. Люсьєн Фройд через фактуру мазка передавав ефект оголеної і вразливої шкіри. Окремий вимір тілесності відкривається у взаємодії фізичного та духовного. У живописі тіло часто стає межею, що розділяє і водночас поєднує матеріальне та трансцендентне. У бароковій традиції Пітера Пауля Рубенса чи Лоренцо Берніні тілесні рухи, спрямовані вгору, втілюють прагнення до надчуттєвого. Мікеланджело Мерізі да Караваджо (Schutze, 2025), Ель Греко, Сальвадор Далі та багато інших створювали образи, де тіло балансує між стражданням і світлом, земним і божественним.

Людське тіло – це не лише фізична форма, а й живий архів досвіду, носій пам'яті та символ перетворення. Художники в різні епохи використовували тілесність, щоб показати, як час, історія та внутрішні переживання залишають свої сліди на плоті. Старіння, шрами, втома чи будь-які інші зміни стають не просто фізичними явищами, а метафорами часу та свідченням людської присутності в історії. Зморшки, ослаблена постава, зношені руки перетворюються на знаки прожитих років, у класичному мистецтві вони символізували мудрість або нагадували про неминучість смерті, у модерному – набули відвертої особистісної інтонації, іноді навіть брутальної. Дієго Веласкес, Рембрандт Харменс ван Рейн, Люсьєн Фройд – серед тих, хто відчув тілесність як простір, де перетинаються індивідуальне й універсальне. Шрами, рани, рубці, зміни в текстурі шкіри постають як своєрідні знаки, що розповідають історії, – від символіки страждання у зображеннях Христа до особистих автопортретів Фріди Кало, де тіло стає носієм травми, чи творів митців ХХ століття, які документували фізичну

боротьбу й уразливість людини. Втома, тілесна зношеність, виснажені обличчя і фігури у творчості Дженні Севілл чи Отто Дікса є своєрідними доказами того, як тіло зберігає історію часу й суспільства. У воєнному мистецтві спотворене тіло стає метафорою катастрофи: Франсіско-Хосе де Гоя чи Френсіс Бекон показують не індивідуальну, а колективну травму; у соціальному мистецтві тіло може бути носієм політичного досвіду; у Герхарда Ріхтера чи Ай Вейвєя – знаком культурної пам'яті. Тіло є не лише образом, а й свідченням. Рембрандт Харменс ван Рейн у пізніх автопортретах зафіксував змучене, зморшкувате обличчя як видиму поверхню внутрішньої історії; Люсьєн Фройд показав оголене тіло у всій його важкості й недосконалості як абсолютну чесність існування; Фріда Кало перенесла біль у зображення ран і медичних атрибутів; Франсіско-Хосе де Гоя в «Третьому травня 1808 року» перетворив тіла жертв на символ страждання народу; Дженні Севілл своїми масивними й спотвореними фігурами розвінчує канонічні уявлення про красу, наголошуючи на тому, що тіло завжди є історією змін.

Українська художниця Кристина Мельник, працюючи з левкасом, фіксує увагу на поверхні фрагментів тіла, на ранах і шрамах, але перетворює цю матерію на естетику, не переходячи в натуралістичність і гіперреалізм. Тілесність постає і як вираження ідентичності, соціальних чи культурних ролей. Через тіло виявляється гендерна ідентичність і боротьба з усталеними стереотипами: у класичному мистецтві тіло підкорювалось уявленням про жіночність чи мужність, сучасність – навпаки, ставить ці уявлення під сумнів, як у роботах Джуді Чікаго чи Ненсі Спір. Тіло здатне позначати соціальний статус і культурну приналежність, за допомогою пластики тіл і облич виводити на перший план внутрішній світ. Воно може стати знаком опору і свободи, як у творчості художників-активістів, які використовують його як простір революційної зміни, або символом етнічної приналежності через татування, одяг чи зачіску, що зберігають культурний код.

У XX і XXI століттях з'являється тема тілесності й штучного, людини й технологій. Сучасне мистецтво демонструє тіло, поєднане з протезами, імплантатами чи цифровими модифікаціями, зображає андроїдів і «штучну плоть» як знак майбутнього. Ідеали краси та маніпуляції тілом через операції, фоторедактори чи цифрові образи перетворюються на предмет критики. Віртуальні світи створюють нову тілесність, де тіло не обмежене фізичними законами. Джеймс Таррелл працює зі світлом, змінюючи сприйняття присутності, Герхард Ріхтер розмиває реальність, ставлячи під сумнів межу між натуральним і штучним, Енді Уорхол показує масову штучність культури, Марк Куїнн та Вільям Вегман – технологічні імітації, Марина Абрамович – діалог тіла й технології в перформансі. Сергій Сабакарь у рисунках спотворює тілесність, збираючи її з фрагментів, немов розсипаних у просторі. Тілесність стає місцем зіткнення людини та машини, біологічного й технологічного. Мистецтво відображає і трансформацію свідомості, яка йде поруч із трансформацією тілесного. Тіло постає символом еволюції людства, у ньому відображається адаптація до нових ідеологій, технологій і соціальних викликів. Розрив між природним тілом і технологічним прогресом показує перехід від біологічної людини до гібридних форм існування, де свідомість і тіло зливаються з машинами, протиставляються ним. У візуальних образах це проявляється в деформованих тілах Френсіса Бекона як метафорі кризи ідентичності, у тілах Томаса Кінеарі з імплантатами й протезами, що ставлять питання про межу людяності, чи у роботах Джеймса Вебстера, які поєднують фізичне й цифрове. Це не просто відображення змін, а постановка питання: ким ми є в умовах постлюдської епохи, коли тіло більше не є єдиним простором для свідомості, бо поруч із фізичною присутністю виникають віртуальні реальності й нові технології. В Україні проблематика тілесності в мистецтві є актуальною і осмислюється у відкритому суспільному просторі як на телебаченні (LvivArt Center, 2022) так і в соціальних мережах. Так, Т. Дорошенко є авторкою серії лекцій за цією

тематикою, в яких вона розглядає проблему тілесності у феміністичному аспекті (SUR.KYIV, 24).

Трансформація в мистецтві – це зміна, перевтілення, перехід від одного вигляду до іншого, від однієї ідеї до іншої. Цьому процесу властиві часовий вимір і внутрішня глибина, що завжди пов'язані з пошуком ідентичності художника – особистісної і стильової. Саме трансформація як процес аналізу, синтезу й усвідомлення стає ключовою, бо вона дозволяє мистецтву не лише фіксувати, а й осмислювати рух свідомості, історії і тілесності в потоці змін.

### **2.1.1. Дискурс тілесності у творчості «старих майстрів»**

П'єро делла Франческа «Вівтар Монтефельтро» (іл. 1) належить до іконографічного типу *sacra conversazione* («Свята бесіда»), поширеного в релігійному живописі італійських князівств доби Відродження (Maetzke, 2020). У межах цього типу зображували Мадонну з Немовлям в оточенні ангелів і святих, а також донаторів або замовників твору. Відмова від вимоги історичної достовірності відкривала художникові більшу свободу композиційного вирішення та дозволяла поєднувати постаті, що належали до різних часових площин. Зокрема, поширюється мотив уклінних фігур біля Богородиці. У вівтарі П'єро делла Франческа такою фігурою постає Федеріко да Монтефельтро, герцог Урбінський, – єдиний сучасник художника в композиції. Він зображений на першому плані в лицарських обладунках перед Мадонною, ангелами та святими, що підкреслює його земну присутність у сакральному просторі. Важливим пластичним акцентом картини є ретельно опрацьований металевий блиск обладунків герцога. Їх сріблясто-сірий тон органічно включений у загальний колорит композиції та пов'язаний із простором через подібну тональність фігури Святого Франциска.

П'єро делла Франческа, відомий як майстер перспективи й геометрично виважених побудов, лінійно виділяє постать герцога, виносячи

її на передній план, але водночас утримує її в межах єдиної тональної системи групи (Вазарі, 1970). Це запобігає надмірному просторовому розриву між фігурами та посилює відчуття їхньої єдності в сакральному середовищі. Кожна постать у композиції наділена чітким атрибутом, що забезпечує її ідентифікацію: Іоанн Хреститель тримає ціпок, Святий Франциск має стигмати, Іоанн Богослов – книгу, тоді як обладунки й меч герцога Монтефельтро вказують на його світську функцію та соціальне покликання. Тілесність у цій роботі проявляється насамперед у підкреслено реалістичному профільному зображенні герцога – єдиному такому типі в композиції, а також в ілюзорно-об'ємній архітектурі заднього плану. На її тлі фігури набувають відчуття легкості й майже безтілесності, що посилює контраст між матеріальною присутністю донатора та трансцендентним характером сакрального простору.

Через унікальний досвід греко-іспанського художника Ель Греко простежується процес трансформації тілесного та зміна ставлення митця до його трактування. Ранній період творчості художника формувався в межах візантійської традиції іконопису, у якій він здобув первинну художню освіту. Це виразно виявляється в трактуванні складок одягу апостолів у картині «Тайна вечеря» (іл. 2), де яскраві блики розміщені за принципом іконописної умовності, а фігури подані як цілісні декоративні кольорові плями. Водночас ця робота вже не є іконою. Ключовою зміною стає точка споглядання: зворотна перспектива поступається прямій ренесансній, хоча окремі елементи іконної мови – промені світла навколо голови Христа, умовність простору, декоративна зелена драперія – зберігаються. Візуально виникає враження, ніби фігури, сформовані в іконній традиції, перенесені в інтер'єр з ренесансною перспективою. Очевидно, що ця робота є експериментом художника, який опановує нову для себе художню парадигму, віддалену від візантійського канону, але все ще пов'язану з ним. Подальший розвиток творчості Ель Греко свідчить про зростаючий інтерес до реалістичного трактування фігури й тілесності. Іконописна традиція, з її умовністю та

дистанцією між образом і глядачем, не давала змогу повною мірою реалізувати його здібності портретиста. У картинах «Моденський триптих» (іл. 3), «Поклоніння пастухів» (1570–1576) та «Зцілення сліпого» (іл. 4) художник демонструє засвоєння естетики античних зразків і прагнення до зображення живої, матеріальної тілесності, яке ще підвладне йому не вповні. В цій картині-іконі помітне прагнення художника до зміни стилю, переосмислення самих методів зображення. Ель Греко ще працює в іконописній парадигмі та вже намагається використовувати отримані знання з прямої перспективи і анатомії. В картині помітні труднощі, з якими зіткнувся художник у побудові простору; його невпевненість у моделюванні оголеного людського тіла» (Drandaki, 2009).

Це виявляється в реалістичному відтворенні оголених частин тіла, фактури тканин, жестів, а також у більш складному використанні світлотіні, повітряної перспективи та єдиного джерела світла, що є нетиповим для площинної мови ікони. Середній період творчості Ель Греко характеризується більш академічним підходом у побудові фігур і портретів, а також активним використанням матеріального середовища – пейзажів, архітектури, розкішного вбрання, предметів побуту. Часто композиція вибудовується на контрасті двох світів – земного й небесного. У картині «Похорон графа Оргаса» (іл. 5) ця дихотомія набуває особливої виразності. Мертве тіло графа в металевих обладунках уособлює матеріальний, плинний, тілесний вимір життя, тоді як духовний вимір позначений образом ангела, який супроводжує душу померлого до фігури Христа. Тіло постає як оболонка, що втратила життєву сутність, і водночас як межа між двома рівнями буття. У пізньому періоді творчості Ель Греко відбувається принципова зміна підходу: художник більше не протиставляє земне і небесне; навпаки, він намагається використовувати такі живописні засоби, які дали б йому змогу показати взаємозв'язок тілесного й духовного. Фігури він зображує деформованими, витягнутими, напруженими, ніби просякнутими світлом, але вони ще зберігають упізнаваність. Світло й колір

набувають автономної виразності, підкреслюючи внутрішній стан фігур. Контрастні, сріблясто-перламутрові акценти на краях силуетів створюють враження внутрішнього світіння тіла. Отже, тілесність перетворюється на носія духовної напруги та емоційного стану. Приклад Ель Греко демонструє послідовну трансформацію тілесного – від плоских іконних форм до реалістичних, а згодом до деформованих, експресивних фігур. Центральною темою його творчості стає внутрішній духовний світ особистості. Реалістична манера, хоча й відкривала можливості для психологічної виразності, виявилась для художника не достатньою. Власний стиль Ель Греко формується через зміну пропорцій фігур та активне використання живописних засобів, що відображали його темперамент.

Інший підхід до трактування тілесного демонструє Дієго Веласкес – один із найвизначніших майстрів психологічного портрета (López-Rey, Velazquez, 2020). На відміну від Ель Греко, він не вдається до такого засобу виразності як деформація пропорцій фігур у картині, що ставить на грань самої можливості їх ідентифікації як людських і залишається в межах реалістичної традиції. Тілесність у його творчості виступає не лише як фізична присутність, а і як носій соціального та психологічного статусу персонажа. Через точне поєднання форми, пози, жесту й світла Дієго Веласкес досягає глибини образу, не порушуючи зовнішньої стриманості. «...його пензель змінюється разом з його враженнями, як тони людського голосу змінюються з його емоціями» (Stevenson, 1895, p. 89).

Еволюцію ставлення до тілесного можна простежити від ранніх жанрових сцен, таких як «Сніданок» і «Севільський водоноша» (іл. 6) до пізніх дитячих портретів. Якщо в ранніх роботах акцент зроблено на матеріальності форми, фактурі та світлотіні, то згодом тілесність набуває більш психологічного змісту. Зміна характеру освітлення – від бічного контрастного до фронтального, більш умовного – дає змогу художникові зосередитися на живописних відношеннях і декоративній узагальненості. Особливе місце у творчості Дієго Веласкеса займають дитячі портрети. У

«Портреті інфанти Маргарити у білій сукні» (іл. 7) фігура дівчинки виділена світлим силуетом на темному тлі. Важка, жорстка сукня з коштовної тканини контрастує з ніжністю обличчя, а червоні акценти підсилюють відчуття крихкості. Тілесне тут набуває психологічного виміру: відчуття скутості передається без прямого зображення тіла. Дієго Веласкес зберігає певну дистанцію між глядачем і моделлю, що посилює ефект внутрішньої зосередженості та вразливості образу.

Окремий вимір трактування тілесного відкривається у творчості Жоржа де Ла Тура (Thuillier, 2002). Його живопис ґрунтується на світлотіньових контрастах і зосередженості на внутрішньому стані персонажів. Єдине джерело світла створює відчуття внутрішнього осяяння, а статичні пози фігур надають сценам медитативного характеру. У таких роботах, як «Каяття Марії Магдалини» (іл. 8), «Новонароджене немовля» (іл. 9) і «Святий Себастьян під піклуванням Ірини» (іл. 10) тілесність підпорядкована темам співчуття, милосердя та духовної тиші. Для Жоржа де Ла Тура не характерна динаміка та сюжетна експресія. Його увагу зосереджено на межовому стані між дією і зупинкою, між подією та її усвідомленням. Тіло постає ізольованим у темному просторі, освітлене теплим світлом, позбавлене зайвих деталей, залишене сам на сам із самим собою, і в нього є простір задля буття собою. Тілесність Жоржа де ла Тура наче направлена всередину самої себе. Цікавою є думка Д. Юдовіц, яка поєднує ідеї М. Мерло-Понті з творчістю Жоржа де ла Тура. Дослідниця так пише про способи осмислення бачення, навіяних картинами Жоржа де ла Тура: «... спостерігача можна побачити так, що це спонукає нас переосмислити природу живопису та його способи перебування у видимому» (Judovitz, 2018, p. 31).

Рембрандт Харменс ван Рейн розвиває наратив психологічно осмисленої матеріальності (Bockermühl, 2016). Трактування тілесного у його творчості зазнає послідовної трансформації, що пов'язана зі зміною художніх пріоритетів і засобів виразності. «... з ранніх років Рембрандт мав яскраво виражену антикласицистичну жилку» і там же «...розкриває грубу людську

істоту, чие тіло, ... було протилежне типажам богинь епохи Відродження» (Wallace, 1973, p. 106).

Ранній період художника характеризується відносно гладкою манерою живопису, реалістичністю та певною академічністю образів. Це простежується в таких роботах, як «Урок анатомії доктора Ніколаса Тюльпа» (іл. 11), «Жертвопринесення Авраама» (іл. 12), а також у численних портретах, виконаних на замовлення, зокрема «Саскія в образі Флори» (1634) та «Дівчина в картинній рамці» (іл. 13). Підкреслена матеріальність фігур у поєднанні з технічною майстерністю часто створює ефект ілюзорної переконливості. Водночас уже в ранніх творах помітний експериментальний характер мислення художника. У «Портреті Агати Бас» (іл. 14) Рембрандт Харменс ван Рейн використовує ілюзію просторового прориву, зображаючи мальовану чорну раму як реальний об'єкт, за який фігура ніби виходить, спираючись на раму рукою з віялом. Подібний прийом застосовано й у картині «Дівчина в картинній рамці», проте трактування одягу та живописної фактури в цій роботі істотно відрізняється від попередніх. Художник поєднує ілюзорний простір із суто живописним, використовуючи специфічні властивості олійної фарби, якими він володів з винятковою чутливістю. Рембрандт Харменс ван Рейн розробляє широкий спектр прийомів для зображення як матеріальних, так і нематеріальних явищ, однак ключовим чинником його живописної мови стає світло. Уважне ставлення до освітлення форми та простору, у який вона занурена, дає змогу художникові досягти особливої переконливості й виразності образів – якостей, що були повною мірою осмислені лише в подальші століття (Panofsky, 1958).

Із часом інтерес до матеріальності зображуваних предметів поступово зміщується в бік осмислення самої матерії живопису. Світло перестає бути лише засобом моделювання форми та стає самостійною живописною категорією. У таких творах, як «Нічна варта» (іл. 15), «Змова Юлія Цивіліса» (іл. 16), а також у численних автопортретах, світло виконує визначальну роль у побудові образу. Фігура й тіло в цих роботах дедалі частіше слугують

приводом для розгортання світлової динаміки, а не її кінцевою метою. У пізніх автопортретах художник наближається до межі абстрагування форми, де світло фактично стає головним носієм смислу. Рембрандт Харменс ван Рейн експериментує з білими світлоносними ґрунтами та різною гущиною фарбового шару, що має вирішальне значення для оптичного ефекту. В «Автопортреті в образі Зевксиса, що сміється» (іл. 17) діалектика світла та форми досягає максимальної напруги, а живописна поверхня полотна набуває самостійної цінності. Отже, у творчості Рембрандта Харменса ван Рейна формується нове розуміння тілесного – як носія світла, а не лише фізичної присутності. Світло більше не належить поверхням, які воно освітлює, а саме стає матерією живопису. Цей підхід дає змогу говорити про зародження ідеї «тіла світла», що згодом набуде розвитку у творчості Вільяма Тернера та художників-імпресіоністів.

### **2.1.2. Тема тілесності у творчості європейських митців ХХ століття**

У творчості Френсіса Бекона тілесність постає як радикально проблематизований феномен, пов'язаний із досвідом граничного існування, страждання та втрати екзистенційної опори (Harrison, 2024). Його живопис не репрезентує тіло як цілісну форму, а фіксує процес його руйнування, розпаду та втрати антропоморфної визначеності, що особливо виразно проявляється в «Триптиху» (іл. 28).

Біографічний контекст – хронічна хвороба, постійне відчуття крихкості життя та близькості смерті – формує в Френсіса Бекона загострене сприйняття тілесного буття як простору насильства і вразливості. Однак у живописі художника цей досвід не подається як особисте зізнання, а трансформується в універсальний образ тіла, позбавленого захисту та символічної стабільності. Тіло в Френсіса Бекона перестає бути носієм ідентичності й постає як слід дії, як матерія, що зазнала радикального втручання. У цьому сенсі доречною є концепція «тіла насилля» Ж.-Л. Нансі.

У ранньому «Розп'ятті» (іл. 19) тілесний образ редукований до умовного світлого силуету, що викликає асоціації з підвішеною тушею. Назва роботи активує традиційну християнську іконографію, однак сам образ позбавлений сакральної структури. Христологічний мотив тут не відтворюється, а радше деконструюється: тіло втрачає символічну вертикаль спасіння і перетворюється на знак страждання як такого. Формальні деформації фігури перегакуються з досвідом Пабло Пікассо, проте у Френсіса Бекона вони набувають екзистенційно-загостреного характеру. У «Трьох етюдах до фігур у підніжжя розп'яття» (іл. 20) художник остаточно відмовляється від цілісного тілесного образу. «Жахливі фігури несуть на собі відбиток спотвореної форми» (Азарова, 2019, с. 45). Він трансформує фігури в хтонічні утворення, максимально наближені до глядача та позбавлені стабільних меж. Антропоморфність редукується до фрагментів, які функціонують як зони напруги – крику, болісного сприйняття, внутрішнього розриву. Художник будує простір полотна площинно, без будь-яких ознак глибини, але використовує насичений колір, що посилює відчуття тілесної незахищеності та замкненості в межах власної плоті. Водночас живопис Френсіса Бекона не зводиться до неконтрольованої експресії. Його композиції відзначаються вивіреністю, а деформація форми є результатом свідомого художнього рішення. У пізній творчості формується послідовна естетика огидного, де відразу перестає бути емоційною реакцією і набуває статусу структурного принципу образу. Принципово інший підхід до тілесного демонструє Люсіан Фройд, чия творчість вирізняється радикальною щирістю в ставленні до моделі та відмовою від будь-якої ідеалізації. Його численні автопортрети та портрети сучасників засвідчують послідовну зосередженість не на зовнішній привабливості, а на внутрішньому психологічному стані зображуваного. «Його довгі та виснажливі сеанси з натурницями можна порівняти з психоаналітичною практикою його діда – Зигмунда Фрейда» (Безугла, 2024, р. 58). У ранніх роботах Люсіана Фрейда, зокрема «Жінка з кошеням» (іл. 21) та «Дівчина в

темному пальті» (1947), особливого значення набуває трактування погляду (Smeє, 2020). Очі часто гіперболізовані, спрямовані всередину, що створює відчуття внутрішньої замкненості або зосередженого заціпеніння. Живопис цього періоду відзначається гладкою поверхнею та стилістично балансує між реалістичним і декоративним, як, наприклад, у «Жінці в білій сорочці» (іл. 22). Пізній період творчості Люсіана Фройда означений радикальною зміною живописної мови. Художник переходить до пастозної манери, грубої щетини пензля та щільного нашарування фарби. «Фарба у його творах, що митець називав "оголеними портретами", чуттєво передає людську плоть, яку художник називав "живою"» (Безугла, 2024, с. 58).

Поверхня полотна насичується деталями, які формують відчуття фізичної присутності образу. Внутрішні психологічні стани – часто напружені або дискомфортні – ніби матеріалізуються у формах обличчя і тіла. Ці переживання не мають однозначного емоційного забарвлення, а постають як складний, багатосаровий психічний процес. У ньому Люсіана Фройда цей підхід до тілесного досягає максимальної радикальності. Художник свідомо обирає некласичні ракурси й наполягає на портретності оголеного тіла, відмовляючись від його деперсоналізації. Поєднання важкої, матеріально насиченої плоти з психологічно напруженим образом голови створює ефект надмірності, який може спровокувати в глядача відчуття дискомфорту. Цей ефект не є побічним, а виступає засобом загострення сприйняття тілесного як носія внутрішнього досвіду. Тілесність у творчості Люсіана Фройда постає як антипод ідеалізованої традиції, яку репрезентував, зокрема, Огюст Ренуар (Néret, 2025). Якщо у Люсіана Фройда внутрішній психічний стан поступово проступає крізь поверхню тіла, то у Френсіса Бекона тілесне переживається як насильницький прорив назовні, що руйнує форму й саму можливість цілісного образу. У цій напрузі між внутрішнім і зовнішнім окреслюються два полярні способи осмислення тілесного в мистецтві другої половини ХХ століття.

Найбільш розгорнутий і послідовний корпус експериментів із трансформацією тілесного залишив по собі Пабло Пікассо (Bernardi). Його творчість структурована на низку чітко окреслених періодів, кожен із яких має власні естетичні, формальні та концептуальні характеристики.

«Блакитний період» (1901–1904) (Гомбріх, 2024) визначається домінуванням холодної синьо-зеленої гами та зосередженістю на темах соціальної маргіналізації, відчуження і психологічної напруги. Композиції характеризуються видовженими фігурами та підкресленою експресією. Образи набувають типізованого характеру, втрачаючи індивідуальну персоніфікацію. Видовженість форм створює ефект безтілесності, тоді як важкий, затемнений колорит і напружена організація простору утримують їх у межах картинної площини, посилюючи драматизм.

У «Рожевому періоді» (1904–1906) художник переходить до теплішої палітри та м'якших тональних співвідношень. Тематично цей етап зосереджений на циркових мотивах і постатях мандрівних артистів. Форми набувають більшої пластичності, водночас зберігаючи внутрішню напругу, що свідчить про поступовий перехід від психологічної зосередженості до формального експерименту. «Африканський період» (1907) пов'язаний із засвоєнням пластичних принципів африканської скульптури та ритуальних масок. Переосмислення обличчя та простору призводить до появи геометризованих, різко окреслених форм і спрощеної пластики, що стає передумовою виникнення кубізму. Звертаючись до африканського мистецтва, Пабло Пікассо не наслідує його безпосередньо, а інтегрує окремі формальні рішення у власну художню систему, трансформуючи їх відповідно до європейської традиції станкового живопису. Французькі, іспанські та африканські пластичні елементи поєднуються в єдину, внутрішньо напружену структуру, що свідчить про глибоку внутрішню трансформацію художнього мислення.

На цьому ґрунті формується кубізм (1907–1917), представлений аналітичною та синтетичною фазами. Аналітичний кубізм характеризується

розчленуванням об'єкта на площинні структури, приглушеною палітрою і дослідженням множинності точок зору. «Кубістичне бачення, неймовірно абстрактне за формою, було спробою розвинути новітню форму надмірно реалістичного способу бачення» (Дротенко, 2022, с. 268).

Від радикального формального експерименту «Авіньйонських дів» (іл. 23) Пабло Пікассо переходить до складної деконструкції форми, зокрема в «Портреті Деніела-Генрі Канвейлера» (іл. 24). Синтетичний кубізм розширює можливості живопису через використання колажу, газетних фрагментів і декоративних елементів. У співпраці із Жоржем Браком Пікассо докорінно змінює парадигму станкової картини, закладену в епоху Відродження, переосмислюючи співвідношення форми, фону й простору. Форма та простір перестають бути ієрархічно розмежованими й перетворюються на рівноправні складові картинної площини. У цьому сенсі тілесність набуває нової форми існування – не як впізнаваний об'єкт, а як спосіб проявлення в живописному полі.

Подальші етапи творчості художника засвідчують його постійний діалог із різними пластичними традиціями, зокрема з первісним мистецтвом і не лише африканського походження. Цей інтерес проявляється як прагнення до випробування меж художньої мови, до переосмислення архаїчних форм у контексті модерного мистецтва. Період неокласицизму й сюрреалізму (1917–1930-ті) характеризується зверненням до монументальної класичної пластики та водночас експериментами з деформацією форми, міфологічними мотивами й психологічною напруженістю. Пізній період (1940–1973) позначений синтезом попередніх пошуків, зростанням експресії, свободою в трактуванні форми та кольору, а також високою динамікою живописного письма, у якому тілесність остаточно постає як енергія, а не як стабільна форма.

Виставка «Теми та варіації» («Themes and Variations») Сесілі Браун (Dallas museum of art, 2024) у Музеї мистецтв Далласа (2025) репрезентує добірку робіт різних періодів творчості мисткині та демонструє стилістичну послідовність її живописної мови впродовж десятиліть. Масштабні полотна

формують враження інтенсивного емоційного напруження, побудованого на взаємодії абстрактного й фігуративного. У живописній тканині проступають фрагменти тіл, що перебувають у нестійкому балансі між тілесною експресією, еротичністю та вуаеристичним поглядом (The Barnes Foundation, 2025). Візуальна мова Сесілі Браун характеризується постійно підтримуваним високим рівнем напруження, де жест і колір функціонують як безперервний імпульс, а не як кульмінаційний акцент.

### **2.1.3. Проблематика тілесності у творчості українських митців XX–XXI століть**

Доречно окреслити проблематику тілесності у творчості деяких українських художників, які мали вплив на автора. Упродовж тривалого періоду навчання в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури автор мав можливість безпосередньо спостерігати за творчістю окремих митців та взаємодіяти з їхньою художньою практикою. Одним з таких вчителів стала професорка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Валентина Виродова-Готьє. Творчість художниці охоплює майже три чверті століття – від 1950-х років до сьогодення. Її формування як мисткині відбувалося в межах академічної традиції радянського соцреалізму, однак, попри ідеологічні обмеження епохи, художниці вдалося виробити власну пластичну мову та зосередитися на темі, що стала наскрізною для всієї творчості. Значну роль у цьому відіграла і її педагогічна діяльність у НАОМА, де вона працює і нині, передаючи сформоване бачення кільком поколінням учнів. Центральним мотивом живопису Валентини Виродової-Готьє є людина. Художниця послідовно працює з натури, уважно вивчаючи модель і принципово уникаючи умовних або вигаданих рішень. До її 90-річчя у 2024 році в художньому музеї НАОМА було відкрито персональну виставку «Моє життя», що підсумувала багаторічний творчий шлях художниці. У статті Р. Михайлової та

О. Храпачова зроблено спробу типологічного аналізу станкових творів художниці за низкою формальних і жанрових ознак (Михайлова, Храпачов, 2025, с. 147). У межах цього дослідження увагу зосереджено передусім на специфіці тілесності та способах її художнього втілення в різні періоди творчості Валентини Виродової-Готьє. Попри наявність у її доробку натюрмортів і пейзажів, саме портрет посідає домінантне місце: у цьому жанрі художниця здійснює послідовні експерименти з формою, композицією та колористикою. Як зазначають дослідники, у творах Валентини Виродової-Готьє простежується «художнє рішення, яке втілює ідею людиноцентризму, гуманізму та життєствердження» (Михайлова, Храпачов, 2025, с. 147). Водночас доцільним є аналіз конкретних пластичних засобів, за допомогою яких ця ідея втілюється. Ключовим у цьому контексті є феномен тілесності, що трансформується у відповідь на зміну історичних, соціальних та екзистенційних умов. Навчання в Київському художньому інституті у Карпа Трохименка визначило ранній період творчості художниці, для якого характерне академічно-реалістичне трактування форми. Це виразно простежується в портретах і станкових композиціях 1950–1960-х років. Уже в цей час виявляється стійкий інтерес мисткині до людського образу. Валентина Виродова-Готьє створює широку галерею портретів – від образів відомих сучасників до зображень людей повсякденних професій та дітей (Гончаренко, 2009) Персонажі її робіт подані без пафосу, у стані внутрішньої зосередженості або короткої паузи між діями. Міміка стримана, часто з ледь помітною усмішкою. Важливу роль у формуванні образу портрета відіграє колір. Висока колористична культура дає змогу художниці поєднувати портретну характеристику з вирішенням суто живописних завдань. Постійна робота з натури, зокрема на пленері, передбачає складні умови, однак саме вона забезпечує безпосередність сприйняття реальності й сприяє формуванню сміливої, відкритої колористики картин художниці. Разом із цим у картинах відчутна ретельно продумана композиційна структура, відсутність випадкових елементів і виважене ставлення до деталі.

Картина «Вишивальниці» (іл. 25) є показовим прикладом такого поєднання безпосередності й структурної організованості. Образи Валентини Виродової-Готьє мають виразні національні риси, а саме: білі сорочки, хустки, у які вдягнуті жінки. Ці риси також виявляються в жестах, поглядах, ритмах форм і колірних співвідношеннях. У зрілому періоді творчості художниця тяжіє до декоративності й узагальнення, прагнучи мінімізувати кількість засобів, необхідних для характеристики образу. Тілесність передається через систему умовних, але виразних знаків – елементи обличчя, рук, стоп, які функціонують не як анатомічні деталі, а як складові композиційної структури. Цей підхід сходить до традицій українського живопису, зокрема до практики Олександра Мурашка, а також тісно пов'язаний із принципами іконного та мозаїчного мистецтва собору Святої Софії в Києві. «Особлива «тілесність» Єви вбачається в поєднанні чистої цнотливої чуттєвості, природно закладеної в кожному, із сільською хтонічною енергією, що вивільняється в народних танцях, ярмарках та гуляннях» – так пише про одну з робіт української художниці Марії Синякової Т. Жмурко (Жмурко, 2025, с. 108). Ця сентенція пасує і до творчості Валентини Виродової-Готьє, де можна простежити певну наступність у любові до природи, тонкості чуттєвого переживання, тонкої стилізації попередників, таких як Марія Синякова, Олександр Мурашко, Василь Кричевський, автори парсунних портретів XVI-XVII століть. У творах Валентини Виродової-Готьє тілесність не акцентує матеріальну щільність форми, а пов'язана з відчуттям світла, ліричності та внутрішнього стану. Це стосується переважно їх портретів, особливо жіночих.

Мінімізуючи описові елементи, художниця спрямовує увагу глядача не на впізнавання предмета, а на переживання настрою. У цьому сенсі тілесність її образів набуває ознак легкості, гармонійності та життєствердної цілісності. Не менш значущою фігурою для автора став професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Михайло Гуйда. Про його портретний живопис О. Федорук пише, що він «дав йому свободу дії в

колориті, ... повернув зацікавлення мистця до людей, ... скоротив відстань у характерах від того, що маємо, до того, що має настати» (Федорук, 2014, с. 38).

Тілесність у творчості Михайла Гуйди – це не проста демонстрація академічної вправності, а спосіб мислення через форму. У полотнах «До перемоги!» та «Зустріч І. Мазепи з Карлом XII в Гірках» (іл. 27) людське тіло постає як носій історичного досвіду, емоційної напруги й колективної пам'яті. У картині «До перемоги!» (іл. 26) три чоловічі фігури, що б'ють у барабан, є композиційним центром картини. Червона пляма їхніх шаровар створює ефект цілісності трьох фігур і є композиційним центром картини. Пластика фігур передає стан внутрішнього напруження, фігури статичні, але сповнені енергії. Художник працює з рельєфною фактурою, за допомоги світлотіні акцентує на м'язовій структурі, підкреслює фізичну силу образу. Водночас композиція вирізняється врівноваженістю, певною демонстративною завершеністю, що надає твору рис репрезентативності. У цій впорядкованості, у декоративній вишуканості живописної поверхні можна вбачати відгомін традиції парадного живопису – не як поверховості, а як орієнтації на ефектність і цілісну естетичну презентацію образу. У «Зустріч І. Мазепи з Карлом XII в Гірках» тілесність має інший характер – менш героїчний зовні, більш психологічно насичений. Поза, жести, ритм складок одягу формують драматургію внутрішнього стану. Тіло тут не лише символ сили, а й знак історичного тягара. При цьому композиційна вишуканість, увага до костюма, до живописної обробки деталей створюють атмосферу певної піднесеної театральності. Ця театралізована ясність образу також наближає роботу до естетики показовості – у сенсі прагнення до видовищності та емоційної виразності, зрозумілої глядачеві. Отже, тілесність у цих творах балансує між експресією і репрезентативністю. З одного боку – енергія мазка, щільність фарби, відчуття матеріальної присутності персонажа. З іншого – композиційна завершеність і декоративна організованість, що формують ефект урочистої візуальної переконливості.

Тілесність у творчості Михайла Гуйди постає пластичним інструментом історичної інтерпретації: його образи одночасно конкретні й узагальнені, індивідуальні й символічні, а виразність підсилюється завдяки особливій увазі, що художник приділяє зображенню костюмів відповідної епохи, що дозволяє надати образу максимальної ясності та зримості. Зображення костюму в Михайла Гуйди не є маскуванням оголеної фігури, а навпаки, підкресленням її форм.

Виставка «Кров з молоком» (Національний музей «Київська картинна галерея», 2025) демонструє людське тіло як фізичний, емоційний і культурний феномен. Куратори експозиції зробили акцент на функціях тіла – як носія досвіду, пам'яті, чутливості, травми, краси та пошуку «я». Експозиція об'єднує живопис, графіку, скульптуру та фотографію, серед авторів – Зінаїда Серебрякова, Ілля Рєпін, Зоя Лерман, Влада Ралко, Марія Куліковська. Розділ виставки «Тіло травма / пам'ять» підкреслює роль тіла як архіву пережитого, водночас сучасне мистецтво відновлює суб'єктність жіночого тіла, виходячи за межі класичного ідеалу чи еротичного образу. Суттєвим чинником формування ідей тілесного є феміністичні практики, що повертають автономію та активну роль тілесності. Сучасне мистецтво демонструє прямоту й чесність вираження: після тривалого періоду цензури стало можливим висловлювати індивідуальність, досліджувати емоції та показувати тіло як носія особистості й самоусвідомлення. Виставка відображає еволюцію сприйняття тілесного – від естетики піднесеного до естетики потворного, а також різні способи локалізації емоції на полотні, що відповідає сучасним умовам глобальної та швидкої комунікації.

У творчості художника та викладача НАОМА Андрія Дудченка помітна трансформація його ставлення до тіла й тілесного. Ранній період його творчості орієнтований на пошук духовного в людині: у трактуванні фігур він відходить від академічно-реалістичної тілесності, зображує їх площинно, з відкритою експресією мазка та фактури. Водночас художник прагне позбавити зображувані ним образи фігур надлишку тілесного,

замінюючи його духовним («Хрещення князя Володимира», 2009; «Дві голови анфас», 2009). Наступним періодом стало розписування храмів, що дало змогу глибше ознайомитися з традицією сакрального мистецтва. Захоплення візантійським стилем сюрреалістами та символістами ХХ століття сформувало основу для нового творчого пошуку, який вилився в такі роботи, як «Привід героя» (іл. 28), «Дівчина з веслом» (іл. 29), де архітектурно-геометричні форми співвідносяться з пропорціями жіночої фігури, «Святий Себастьян» (іл. 30), де зображення тіла трактується як абстрактні, але об'ємні деталі. Гра «з фігурами минулого, як з персонажами античних трагедій, створює реальність нової присутності» (NordArt 2021, с. 31).

Художник фокусує увагу не на конкретних образах, а на первинних формах, досліджуючи архетипи та співвідношення чоловічого й жіночого, залишаючи абстрактну інтерпретацію глядачеві.

У 2023 році Кристина Мельник у межах виставкового простору The Naked Room представила поліптих «Вівтар» (іл. 31), створений під впливом творів Франсіско-Хосе де Гої (Hagen, 2022) та Матіаса Грюневальда (Joris, 1958). Художниця пропонує тілесності однозначний, але водночас складний вимір: тіло страждальне, його поверхня заповнює всю площину поліптиху, часто без чітко впізнаваного контуру. Зображення фрагментів тіла в техніці левкасу створює ефект макропогляду, де тіло видно, але його реалістична оголеність пом'якшена: рубці, напівзагоєні рани та сліди травм трансформуються у візуально-естетичну текстуру. На двох, найбільшого розміру дошках зображено фігури, у яких підкреслено інтимність образу тіла за рахунок поз і мінімуму зображень ран. Решта дошок поліптиху, навпаки, насичена такими зображеннями, хоча вони не викликають відчуття огиди в глядача. Художниця балансує на межі естетики потворного. Через зображення такого тіла художниця ніби хоче продемонструвати саме відображення душі, пропонуючи глядачеві одночасно фізичне та символічне прочитання. (Artslooker, 3)

## **2.2. Дисципліна «Пластична анатомія» як чинник формування методів вираження тілесності в рисунку та живописі**

У сучасній академічній системі викладання образотворчого мистецтва одним з найскладніших завдань для студентів є опанування мистецтва зображення фігури людини. Питання пропорційності та засобів зображення об'ємної форми тіла на площині є фундаментальними складовими формування художньої компетентності, і водночас вони залишаються джерелом численних труднощів для студентів. Основними є фрагментоване сприйняття пропорцій об'єкта, поверхневе уявлення про анатомічну будову тіла та його частин, що стає помітним при ретельному вивченні студентських рисунків. Пропонується кілька ключових аспектів, що визначають ефективність навчання живопису та рисунку в контексті роботи з тілесністю: по-перше, це рівень анатомічної підготовки та розуміння пропорцій, по-друге, розвиток спостережливості й уміння відтворювати не лише зовнішні обриси, а й внутрішню структурну організацію тіла, по-третє, застосування сучасних технологій для підвищення ефективності навчання (Піскунов, 2023).

Однією з головних проблем у зображенні форм тіла є неузгодженість між теоретичними знаннями та практичними навичками студентів. Готфрід Баммес вніс вагомий внесок в педагогіку анатомії для художників (Bammes, 2008). Сучасна академічна освіта все ще базується на засадах класичної академічної традиції, що оформилася за часів перших академій Європи. З часів Давньої Греції й до Відродження «поняття правила належало до поняття мистецтва, до його дефініції» і там же «вміння полягає у знанні правил, тож не було мистецтва без правил» (Татаркевич, 2001, с. 17). Вітчизняна педагогіка у викладанні пластичної анатомії спирається на дослідження та підручники Г. Баммеса, Є. Барчаї, Р. Дюваля, П. Ріше, а також на авторитетні методичні розробки М. Рабиновича та М. Іваницького,

що свідчить про глибоку традицію осмислення цього питання (Мельничук, 2017).

Часто студенти вивчають анатомію у відриві від живописної практики, що створює ситуацію, коли знання про кісткову або м'язову структуру тіла не інтегрується в процес створення художнього образу, що є помітним завдяки багаторічній педагогічній практиці. Як зауважують дослідники, поверхнєве знання анатомії на практиці може призводити не лише до нездатності коректно трактувати пластичні форми живого тіла, а й до повного уникання теми людини у власній художній творчості. У результаті студентські роботи залишаються поверхневими, а зображення тілесності – умовним і пласким. Важливим у педагогічній роботі зі студентами є поєднання класичної академічної системи навчання із сучасними методами навчання, зокрема використанням мультимедійних ресурсів, що дають змогу студентові бачити анатомічні деталі в динаміці, розглядати різні ракурси та підходи до моделювання форми.

Спираючись на багаторічний педагогічний досвід, зазначимо, що студенти під час малювання з натури часто зосереджуються на поверхневих ознаках: лініях, контурах, тінях – і при цьому не досягають глибокого розуміння внутрішньої структури та «логіки» тіла. Ця ситуація може призводити до того, що тілесність у рисунку буде сприйматися як зовнішній декоративний ефект, а не як об'єкт, який має власну внутрішню організацію і підпорядкований законам анатомії та фізіології. Вирішення цієї проблеми полягає в систематичному поєднанні анатомічних досліджень з практичними завданнями на натурі, а також у використанні різноманітних художніх засобів – від класичного лінійного й тонального рисунка до сучасних графічних і цифрових методів. Перспективним у цьому контексті є метод пошарового рисунка, апробований у практиці викладання пластичної анатомії: студент послідовно опрацьовує кісткові структури, глибокі та поверхнєві м'язи, що дає змогу не просто запам'ятати окремі елементи будови тіла, а сформувати цілісне об'ємне уявлення про його внутрішню

організацію. Такий підхід однаково ефективний як під час аудиторних занять, так і в дистанційному форматі навчання.

Безумовно важлива й художньо-естетична складова, без якої неможливе становлення художника. Не менш важливою для художника є проблема сприйняття тілесності як суб'єктивного явища. Студенти часто намагаються зображати тіло, орієнтуючись лише на власні уявлення або ідеалізовані зразки, не помічаючи індивідуальних особливостей моделі. Це може призводити до стандартизації образів, втрати відчуття життя та психологічної наповненості форми. Розширити межі педагогічного діалогу зі студентом допомагає звернення до досвіду великих майстрів: Леонардо да Вінчі, наприклад, наполягав на нерозривній єдності фізичного й духовного у зображенні людини, застерігаючи від надмірного анатомічного схематизму, що «дерев'янить» малюнок і позбавляє його живого відчуття. Аналіз подібних джерел формує в студентів розуміння пластичної анатомії не як суто технічної дисципліни, а як інструменту осягнення внутрішнього стану людини через рух і форму. Вбачається доречним робити акцент у роботі зі студентами на розвиток їхньої спостережливості, уважності до деталей та нюансів, що урізноманітнить та збагатить можливості у зображенні індивідуальних особливостей тіла, його пропорцій та динаміки руху. Водночас важливо сформувати в студентів уміння «читати тіло» як цілісну систему, що поєднує кісткову, м'язову та шкірну структури, а також враховує психологічний стан моделі.

Сучасний художник працює з тілесністю в багатовимірному полі, де поєднуються її фізичний, психологічний і художньо-образний аспекти. Про формування образного мислення пише в своїй статті Олег Ясенєв (Ясенєв, 2020). Фізичний аспект тілесного передбачає правильне відтворення пропорцій та анатомічних деталей моделі; психологічний – розуміння внутрішнього стану моделі, її пози, рухів, емоційної наповненості; художній – застосування композиційних, світлотіньових і колірних рішень, що підкреслюють об'ємність і реалістичність зображення. Ці аспекти

взаємопов'язані і не можуть існувати ізольовано, оскільки художній образ тілесності формується саме на перетині цих трьох вимірів. Ця позиція корелює з позицією Мерло-Понті, який звертався до понять тілесності та цілісності (Мерло-Понті, 2001, с. 552).

Ще однією важливою темою розкриття теми тілесності є використання мультимедійних засобів для навчання рисунку. Традиційна практика роботи з натурою не завжди дає студентіві достатньо можливостей для експериментів з освітленням, ракурсами та масштабом зображення. Використання цифрових моделей, інтерактивних анатомічних програм і відео дає змогу моделювати різні пози, освітлення та перспективу, що значно розширює можливості для опанування об'ємного мислення та глибокого розуміння тілесності. Практика свідчить, що особливо результативним є метод накладання аналітичного графічного рисунка на поверхню живописного твору: така деконструкція форми дозволяє наочно показати студентіві ієрархію пластичних об'ємів, ритм мас та анатомічну логіку конкретного зображення, перетворюючи шедеври минулого на живий навчальний матеріал. Сучасні графічні програми – Procreate, Sketchbook, Photoshop – роблять цей підхід доступним як в аудиторії, так і в онлайн-форматі, а функція таймлапс дозволяє студентам переглядати хід роботи у зручному темпі. Такі методи не замінюють класичну практику, але допомагають інтегрувати її в сучасний освітній процес, роблячи його більш гнучким та адаптованим до індивідуальних потреб студентів.

У спецкурсі «Морфологія тілесного» студентам 3 курсу ОП «Станковий та монументальний живопис» запропоновано не лише технічно відтворювати форму тіла, а й передавати відчуття живої плоти, динаміку руху, психологічну наповненість образу. Це потребує розвитку інтуїції, художньої чутливості та вміння «зчитувати» рух і масу. Для цього студентам запропоновані вправи на швидкі етюди, робота з експресивними жестами та варіаціями освітлення, що дає можливість студентам не тільки з високим ступенем точності відтворювати поверхню моделі, а й відчувати її

внутрішню організацію та пластичність. Доречним доповненням до цієї роботи є принцип парадоксального порівняння – пошук несподіваних аналогій з природними формами, що допомагає студентові через особистий, зокрема тактильний досвід, глибше відчутти й запам'ятати пластичні особливості тіла.

Інтеграція таких компонентів, як анатомічний рисунок, швидка аналітична копія, виконання форескізу вибраної стилістики дасть змогу студентові сформувати цілісне уявлення про тілесність, навчитися відтворювати її на папері чи полотні, а також передавати унікальні індивідуальні та емоційні характеристики моделі, знаходити відповідну та влучну стилістику. Тому сучасне навчання рисунку в академічній системі має залишатися динамічним, поєднувати традиційні та інноваційні методи, стимулювати творче мислення і формувати глибоке розуміння тілесності як художнього й життєвого феномену.

## Висновки до розділу 2

У другому розділі здійснено комплексний аналіз відображення тілесного в станковій картині крізь призму історичних, стилістичних і концептуальних трансформацій у творчості майстрів живопису з XV до XX століття. Аналіз творчості «старих майстрів» засвідчив, що в класичній європейській традиції тілесність функціонує як зона напруги між матеріальним і трансцендентним. У працях П'єро делла Франческа, Ель Греко, Дієго Веласкеса, Жоржа де Ла Тура та Рембрандта Харменса ван Рейна трактування тілесного зазнає еволюції від гармонійно впорядкованої, ієрархічно вибудованої форми до психологічно й духовно насиченого образу. Виявлено, що світло, колір, пропорції та живописна фактура стають ключовими інструментами, що дають змогу трансформувати підходи в зображенні тілесності, поступово зміщуючи акцент із фізичної присутності на внутрішній стан і духовну напругу образу. Особливо показовим є досвід Рембрандта Харменса ван Рейна, у картинах якого тіло набуває статусу носія світла, що відкриває перспективу подальших модерністських пошуків.

Дослідження європейського мистецтва XX століття продемонструвало радикальну зміну підходів до тілесного. У творчості Френсіса Бекона тілесність постає як проблематизований, фрагментований простір картини, де відчуваються насильство й екзистенційна тривога, тоді як у Люсіана Фройда вона осмислена через матеріальну щільність і психологічну присутність, позбавлену ідеалізації. У мистецькому доробку Пабло Пікассо ставлення до сприйняття тілесності проходить послідовний шлях деконструкції і переосмислення – від експресивно-психологічних образів до розчленованої кубістичної форми й подальшого синтезу, де тіло перестає бути стабільним об'єктом і перетворюється на динамічний елемент живописного поля. Ці приклади засвідчують, що в модерному та постмодерному мистецтві тілесність функціонує як процес, а не як завершена форма. Сучасні художні практики, зокрема творчість Сесілі Браун, виявляють тенденцію до збереження фігуративного мислення за одночасного розмивання меж між

абстракцією і тілесною впізнаваністю. Тіло в таких роботах постає фрагментарно, як зона напруження між жестом, еротичністю, поглядом і живописною енергією, що свідчить про актуалізацію тілесного досвіду як безперервного стану, а не сюжетно завершеного образу.

Аналіз творчості українських митців XX–XXI століть дав змогу простежити специфіку осмислення тілесності в національному мистецькому контексті. На прикладі робіт Валентини Виродової-Готьє виявлено послідовну еволюцію тілесного образу від академічно-реалістичної традиції до більш узагальнених, психологічно насичених рішень, у яких тілесність стає засобом гуманістичного висловлювання та фіксації внутрішнього стану людини. Тіло в її творчості не набуває радикальної деформації, однак зазнає тонкої трансформації через колір, композицію і живописну фактуру, що відображає зміну історичних та соціальних умов.

Окрему увагу в розділі приділено педагогічному аспекту осмислення тілесності в контексті викладання дисципліни «Пластична анатомія» та спецкурсу «Морфологія тілесного». Виявлено, що анатомічне знання в сучасній художній освіті виконує не лише навчальну, а й концептуальну функцію, формуючи основу для усвідомленого переосмислення тілесної форми. Пластична анатомія постає як інструмент аналізу, що надає художникові можливість вільно трансформувати зображення тіл і фігур, зберігаючи внутрішню логіку конструкції, руху та пропорцій. Отже, педагогічна практика автора стає важливим чинником формування індивідуальних художніх стратегій роботи з тілесним образом у станковому живописі. Отримані результати створюють підґрунтя для подальшого аналізу авторських художніх стратегій трансформації тілесного та осмислення власної творчої практики в контексті сучасного станкового живопису.

## РОЗДІЛ 3

### МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «ПОЗАТІЛЕСНИЙ ДОСВІД»

#### 3.1. Концепція творчого проєкту «Позатілесний досвід»

У проєкті «Позатілесний досвід» досліджено трансформація уявлення про людське тіло в сучасному мистецтві, де воно перестає бути лише цілісним біологічним організмом і постає як метафора, що репрезентує нові екзистенційні й культурні виміри. Тіло більше не розглядається винятково через призму анатомічної точності чи органічної структури, а осмислюється як обладунок, механізм чи порожня оболонка і вогник – образи, що відображають кризу ідентичності, втрату духовного імпульсу та прагнення його віднайти. У творчому проєкті така тілесність стає простором рефлексії, зосередженим на пошуку себе, на переживанні внутрішньої порожнечі, ізоляції та водночас на прагненні до відновлення життєвої повноти. Образ обладунку в цьому контексті набуває подвійного значення: він символізує силу, захист і відсторонення від вразливості, але водночас стає знаком технологічної дегуманізації і відчуження, зовнішнім привнесеним елементом, чужорідним одягом, символом агресії. Вразливість же трактується через зображення відкритих частин тіла, облич, а вогник символізує духовне і можливість вмістити його всередину оболонки порожнього тіла.

Історично пов'язаний із середньовічними уявленнями про честь і доблесть у XX–XXI столітті образ обладунку трансформується в зображення технічної оболонки, що ізолює людину не лише від зовнішнього світу, а й від власної сутності. Механізм, який замінює м'язи, хребет чи серце, стає не лише анатомічним заміником у картині, а й метафорою втрати тілесної ідентичності та особистості. Цей образ виявляє постгуманістичний дискурс, у якому стираються межі між людиною, машиною і середовищем, а тіло постає змінною системою, позбавленою цілісності. У живописних композиціях

механічне тіло може бути також прочитане як форма фізичного та психологічного захисту, як метафора перебування перед страхом чи власною крихкістю, як форма виявлення внутрішніх станів: заціпеніння, відчуження або агресії. Під механічним тут можна розуміти певні автоматичні дії та звички. Розширює тему технічної тілесності антропоморфний образ порожньої оболонки, що прагне наповнитися світлом або вогнем. У цьому випадку оболонка тіла стає символом відсутності самості та водночас ареною духовного пошуку: у її порожнечі закладено саму можливість наповнення, прагнення оживлення, відновлення сенсу, повернення ідентичності, самопізнання.

Образ кожного матеріалу, з якого створено оболонку: метал, скло, глина чи тканина, має власне семантичне навантаження: холодність, крихкість, архаїчність, незмінність. Такі образи можна трактувати як сліди людської присутності, залишки тіла після втрати душі чи внутрішнього ядра, внутрішнього сенсу. Зображення вогню або світла, що вміщене всередину оболонки тіла, символізує життєвий імпульс, акт самонаповнення та естетику надії, що протистоїть механічній холодності й деперсоналізованим образам металевих обладунків. Цей мотив має численні культурні паралелі – від платонічних уявлень про душу та біблійної традиції божественного світла до міфу про Прометея, який дарує людині вогонь як символ знання. У такий спосіб серія творів автора будується на напрузі між тілом і духом, зовнішньою оболонкою і внутрішнім світлом, технічною функціональністю та екзистенційним пошуком. Тому тіло тут постає не як фізична оболонка, а як знак надії та прагнення відродження. Зображення тіл, що складені з уламків і порожніх оболонок, з одного боку, і вогонь світла – з іншого, є метафорами втрати цілісності й водночас спробою віднайти її. Живопис стає не стільки репрезентацією зовнішньої реальності, скільки пошуком способу візуалізації невидимого, відображенням внутрішнього руху й екзистенційної напруги, що визначає сучасну людину. Автор порушує питання про те, чи здатне тіло залишатися носієм людського, коли воно втрачає внутрішнє

світло. Що відбувається з ідентичністю, коли тілесність позбавлена тепла й перетворюється на функціональну конструкцію, де єдиним джерелом життя постає протиставлене конструкції світло? Чим має бути це світло, щоб бути здатним відновити цілісність нашого «я», чи воно лише створює ілюзію присутності там, де панує відсутність? Де пролягає межа між тілом як фізичною формою і тілом, яке можна назвати живим в усіх сенсах цього слова? Що є відродженням тілесності в сучасних умовах? Яким може бути контакт зі своїм тілом, із собою? Як проживається / відчувається момент або процес нашого з'єднання із нашим власним «я»? Чи впливає на тіло новий досвід свідомості і, якщо так, як саме? Чи явно помітні риси, ознаки цих змін на тілі? Так. Наша свідомість, наше «я», ніби проявлена в тілі, іноді вона ніби проривається крізь нього. Так Теодор Жеріко в серії портретів пацієнтів клініки Сальпетрієр намагався зобразити людей з психічними відхиленнями (Grunches, 1980). У жанрі картини важко передати всі ці аспекти окремо, щоб унаочнити кожен з них. Як взагалі зображати процес трансформації? Як передати різні стани одного об'єкта? У живописі передбачають радше синтез ніж аналіз, та образотворче мистецтво знає таку практику: один зі способів полягає в зображенні одного об'єкта декілька разів, часто в різних місцях полотна. Яскравим прикладом є фреска Тіціана Веччеліо «Диво ревнивого чоловіка» (1511) (Schumacher, 2024), де чоловік зображений двічі: у центральній сцені, у стані афекту, коли вбиває дружину, і на дальньому плані – у позі покаяння, на колінах перед святим Антонієм. Є інший спосіб зображення того самого об'єкта в різних станах, коли повторення зображення розташовували в окремому структурно-композиційному елементі.

Педагогічний контекст цього проєкту відзначається переходом від академічної традиції реалістичного зображення видимого об'єкта до спроби візуалізувати внутрішній досвід. Первісне захоплення формою, анатомією, світлотінню та фактурою поступається розумінню, що справжня реальність не обмежується видимим, а виявляється також у невимовному, у внутрішніх станах і переживаннях. Академічна освіта базується на глибокому

дослідженні студентом природної форми й роками розвиває в нього інтерес і любов до неї. Міметичний підхід у зображенні форми (Скринник-Миська, 2015), що був властивим античному мистецтву, так само є актуальним і для академічної освіти та для художників, що залишаються в цій парадигмі й сьогодні. Проблему мімезису в мистецтві досліджував також і А. Данто (Danto, 1964).

Та при всіх перевагах академічний метод є лише одним зі шляхів у мистецтві. Художник через власний творчий пошук іде шляхом розвитку особистості, її самоактуалізації, що передбачає усвідомлення власного «я», самоідентичності, здатності відчувати «acute mystic or peak experience is a tremendous intensification of any of the experience in which there is loss of self or transcendence of it ... and intense enjoyment of music or art» («містичний або піковий досвід, який є значним посиленням будь-якого з переживань, у яких відбувається втрата «я» або його трансцендентність ... та інтенсивне задоволення від музики чи мистецтва») (Maslow, 1970, с. 165).

Інтерес до вивчення та міметичного ставлення до тіла трансформується з часом і переходить в іншу площину внутрішнього пошуку. Усвідомлення художником наявності в тілі внутрішнього, що є невидимим, але того, що існує, викликає в нього бажання фантазувати про способи його зображення (ефір, душа, дух, сутність, монада). В історії мистецтва є багато таких прикладів, як було вказано вище. Та художники висловлюються досить однозначно, окреслюючи якусь одну характеристику. При зосередженні митця на безтілесному, душевному тілесне стає витісненим з поля мислення, хоча й може залишатись присутнім. Можна припустити, що в спробах уявити та зобразити невидиме раніше художник експлуатує візуальні образи власного досвіду. «A strong experience in the present awakens in the creative writer à memory of an earlier experience...from which there now proceeds a wish which finds its fulfilment in the creative work» («Сильний досвід у теперішньому пробуджує у творчого письменника спогад про попередній

досвід, ... з якого тепер випливає бажання, що знаходить своє здійснення у творчості» (Freud, 1908, с. 426).

Часто зображення душі в історії мистецтва є тілесноморфним. У цьому контексті доречно згадати доробок Леонардо да Вінчі. (Clark, 1982) «Леонардо був палким прихильником того, щоб зображати зовнішні прояви внутрішніх переживань» (Волтер, 2019, с. 107). А також його питання про те, чому зображення персонажів на картинах художників часто подібні на свого автора, автопортретні. Леонардо сам собі й відповідає у формі гіпотези про сутність і форму, що, коли душа втілювалась у тіло, воно сформувалось відповідно до особливостей саме цієї душі, і, коли художник починає малювати антропоморфний образ, його душа намагається знову відтворити те, що вже одного разу вона втілила в тілі. Логічним вважаємо зробити припущення про візуальний образ душі: він є таким невловимим, недосяжним і загадковим ще й тому, що перебуває там, де його важко помітити, а саме на видноті. Чому душа людини має залишатися непомітною і майже не досяжною для зображення? Можна припустити, що саме жива людина і є тим цілісним, одухотвореним образом. Якщо метою художника є передати душу, то звертатися варто передусім до образу живої людини. Про тіло саме по собі доречно говорити радше в контексті мертвого тіла – тіла, яке покинула душа. Це можна спостерігати в реальному досвіді сприйняття: після смерті людини її тіло швидко й невідворотно змінюється, втрачаючи свою привабливість разом із душею. Краса та індивідуальність людини постають безпосередньо перед нами: вони вже закарбовані в рисах їх тілесності. Водночас тіло є носієм внутрішніх змін і відображає духовний стан людини. Як характер мимічних зморшок виявляє ступінь розвиненості й інтенсивність роботи мимічних м'язів, що легко дає нам зрозуміти риси характеру людини, так і тіло набуває особливих рис, рухів, постави та ще безлічі ознак, через які проявляється душа. І, нарешті, наше «я», що здатне усвідомлювати як розрізнення між тілесним і душевним, так і їхню взаємну єдність; при цьому воно не належить повністю ні до тілесного, ні до

душевного виміру. Тож стає можливим показати сам процес трансформації тілесного в станковій картині засобами живопису, як наше «я» усвідомлює власне тілесне і як воно може впливати на трансформацію тілесного через усвідомлення своєї тілесності. «Наша воля природно прагне бажати тільки того, що наша здатність розуміти уявляє її ... як можливе» (Декарт, 2022, с. 63).

### **3.2. Етапи створення проєкту «Позатілесний досвід»**

Остаточне формування проєкту відбувалось протягом усього періоду роботи над ним. *Першим етапом* стала серія робіт «Маленькі архангели» (іл. 32–39), яка була створена на початку повномасштабного вторгнення 2022 року. На цьому етапі проєкту автор досліджував взаємодію емпатії та загальнолюдських гуманістичних цінностей з екстремальними обставинами, що виникають у житті людей у контексті війни та насильства. Як батько, автор переживає гнів, відчуття несправедливості та розчарування, спричинені стражданнями дітей. Ці емоції формують підґрунтя для художнього осмислення контрасту між теплотою і ніжністю дитячого тіла та обличчя, з усім спектром притаманних їм емоцій, і холодом технологічної зброї та металу, здатного зруйнувати тіло й обривати життя. Цей контраст осмислюється як екзистенційно-сюрреалістичний досвід і стає стимулом для художньої трансформації реалістичних традицій портрета. У серії картин «Маленькі архангели» увага передусім спрямована на зображення дитячих облич, і глядач зустрічається з відкритим, але дещо відчуженим їхнім поглядом, що ніби проходить наскрізь. У ньому немає ані засудження, ані благання, він наче дзеркало, що може відтворити емоцію глядача. Каталізатором мають стати зображені костюми – металеві конструкції. Вони не повторюються і пов'язані з дитячими образами через ритм, пластику, колір. Саме через зображення цих конструкцій розкривається настрій та образ кожної картини. Це не портрети, а узагальнені образи, але кожен зі

своєю маленькою історією. Це візуалізація проблеми дітей війни; зустрічі живого тіла й холодного металу, максимально виразного контрасту, болю та страждання, унікального й водночас спільного досвіду.

У серії «Маленькі архангели» автор зображує елементи дитячого одягу у вигляді важких металевих механізмів та інструментів, створюючи своєрідний діалог між індустріально-технічною естетикою і традицією парсунного портрета XVI–XVIII століть. Поруч з певною типізацією облич зберігається індивідуальна виразність персонажів, а чуттєвість образів підкреслена передачею металевих об'єктів з матеріальністю, притаманною техніці олійного живопису. Такий підхід дає змогу візуалізувати не тільки протиставлення людської тілесності й технічної механістичності, порушуючи питання про взаємодію людини й машини, але й передати емоційний вимір цього досвіду. У проєкті автор досліджує межу між тілесним і духовним, людським і машинним, проблему ідентифікації нових форм тілесної присутності, де вона постає водночас людською та механічною. Ця проблематика перегукується з літературними й філософськими концептами Ж. Бодріяра, Р. Бредбері та Ф. Діка. Hyesook Jeon в своїй статті розглядає трансформацію тіла в сучасному мистецтві крізь призму пост гуманізму як радикальну зміну самого розуміння людської природи. Авторка виходить з того, що тіло в постгуманістичну епоху більше не обмежується біологічною даністю. Авторка аналізує як трансформоване тіло в художніх практиках виступає як «порогова» форма існування, що перебуває між природним і штучним. Механізмом такої трансформації авторка вважає «розмивання меж», через який в мистецтві демонструється нестабільність усіх традиційних опозицій, таких як: людина-тварина, органічне-технологічне. Художні образи не просто зображають постгуманістичне тіло, а репрезентують новий спосіб мислення про людину. Для авторки тіло вже не форма, а нестабільний процес.

Автор підкреслює, зображуючи частини дитячих фігур як елементи зброї і механізми, що людство, яке створило такі механістичні інструменти

само й страждає від них. Ця думка трансформується в ідею людського й автоматично-машинного, притаманного самій особистості, проблемі усвідомлення і вибору. Серія «Маленькі архангели» є художнім дослідженням трансформації тілесного, демонструючи напруження між ніжністю і жорстокістю, тілом і механізмом, людиною і машиною, формуючи концептуальний простір для осмислення внутрішнього й зовнішнього досвіду сучасної людини. Серія «Маленькі архангели» надала авторові можливість осмислити важкий травматичний досвід, що стало основою для *другого етапу* мистецького проєкту, у роботі над яким автор ознайомився з текстами Ж.-Л. Нансі, М. Мерло-Понті та А. Бергсона.

Ефект «відновлення психіки», за цими авторами, викликав до життя нові візуальні образи. У роздумах, близьких до питання, що залишиться від нашої цифрової епохи, автор звернувся до фотодокументів археологічних знахідок античного мистецтва. Яскравість впливу фотографій полягала в ненавмисному зіставленні робітників, що потрапили в кадр з ідеалізованою бронзовою фігурою античного атлета. Порожня металева, але прекрасна оболонка бронзового відливу вигідно вирізняється поруч з усім іншим: безформними відвалами землі й битого каменю, брудним одягом археологів. Не менш важливим для автора було усвідомлення моменту зустрічі з артефактом. Це спостереження призвело до формування образу тіла як оболонки, який супроводжував роздуми над різними станами свідомості. Так з'явився образ тіла як оболонки, що супроводжував роздуми над різними станами свідомості автора. Змішані почуття – бажання, гнів, відчуття відокремлення, споглядання, прийняття, любов – були усвідомлені та виокремлені, що дало підґрунтя для створення образу світла або вогника, поєданого з образом порожньої оболонки. На цій основі була створена невелика серія робіт («Буття», «Споглядання», «Прийняття» та ін.), яка візуально ще продовжувала серію «Маленькі архангели», водночас концептуально розвиваючись вже в новій площині.

*Третій етап* мистецького проекту був спрямований на завершення теми порожньої оболонки тіла, освітленої вогнем духу. Картина «Мадонна нужденних» (іл. 41) стала таким підсумком і розгорнутим роздумом над ідеями попередніх картин. У своїх роздумах автор пов'язує її з релігійними сюжетами, зокрема зі сценами сходження Святого Духа на апостолів та поклоніння волхвів на картинах старих майстрів. За євангелічним текстом, після сходження благодаті божої на апостолів у вигляді полум'я вони набули знання різних мов, що дало їм змогу донести слово Боже різним народам. У картині поєднані ці два сюжети. Композиція побудована так, ніби центральна фігура запрошує всіх нужденних до джерела, що не згасає, обіцяє зцілення, перетворення. Центрична композиція акцентує передусім на фігурах Богородиці та немовляти, який є джерелом світла в картині. У свій час Ель Греко використав такий прийом у картині «Різдво Христове». Ефект руху до композиційного центру з периферії полотна досягається спрямованістю жестів фігур, які постають як антропоморфні порожні оболонки. Деякі з них уже отримали «вогник» полум'я та намагаються інтегрувати його в середину себе, інші очікують своєї черги. Цей мотив символізує прагнення наповнити себе та заповнити порожнину душі. Цією картиною автор засвідчує данину доробку Рембрандта Харменса ван Рейна та Ель Греко (Díaz, 2014). Його експерименти зі світлом як головним героєм картини надихнули на використання умовного світла для підкреслення тілесності образів серії. Тут можна простежити й ідею рівної нерівності Г. Сковороди, яку він висловив через графічний образ фонтану, що однаково наповнює різні сосуди. Антропоморфні образи, які автор зобразив як порожні оболонки, символізують усвідомлення, прагнення наповнити себе не матеріальними предметами, а чимось вічним, трансцендентним, отримати внутрішню опору, яку люди шукають. Заповнити власну порожнечу можна лише власними зусиллями, що демонструє фігура, яка тримає власну голову в руках. Цей образ перегукується з картиною французького художника Андре д'Іпре «Розп'яття парламенту Парижа» (Andre d'Ypre, «The Crucifixion of the

Parliament of Paris», 1449–1453, oil on panel, Louvre Museum, Paris), де Святого Діонісія зображено таким, що продовжує проповідувати навіть після мученицької смерті. Картина «Мадонна нужденних» виступає в мистецькому проєкті як картина-притча, де автор осмислює подібні мотиви. Картинна площина насичена як персонажами, так і порожнечою. Весь простір між фігурами ніби позбавлений повітря, воно наче вигоріло від жовтого спалаху чи то вогню, чи то світла – такий ефект створює зображення дитячої фігури. У червоному вакуумі полотна з'являються зображення невідомих істот із чітко вираженими жестами. Порожні оболонки чорного металу, металеві обладунки й інші металеві елементи, майже кам'яні й безформні, іноді лише фрагменти, залишаються антропоморфними – вони символізують людину. Недосконалі, частково прекрасні, частково лякаючі, ці напівлюдські, напівістотні форми в різній мірі «зрячості» матеріалізуються як інстинктивні покалічені фігури, що перебувають біля світлого центру та очікують метаморфози, прагнучи стати імаго. Основна тема картини полягає в метаморфозі образу: перетворенні, оновленні та преображенні.

*Четвертий етап* був присвячений забезпеченню його цілісності та завершеності. У цьому контексті було заплановано створення трьох картин, що розкривали тему трансформації, – трансформації тілесного, що виражена не через зміну самого об'єкта-тіла, а через процес, який видозмінює сам засіб виразності та своєю чергою зумовлений внутрішньою трансформацією самого автора. Цей етап найважчий, оскільки ставить складне завдання – дотриматися цілісності проєкту; водночас він відкриває можливості для подальшого пошуку. Проєкт загалом можна розглядати як серію картин, об'єднаних стилістично, візуально та сенсово. Мета полягала в тому, щоб у живописі відтворити ідею трансформації тілесного, не порушуючи загальної цілісності проєкту, що є складним завданням. Пластична мова, засоби виразності не завжди трансформуються у творчості послідовно. Зазвичай формується серія експериментальних робіт, у яких складно відразу простежити або побачити загальну цілісність. Особливо, коли метою є

простежити сам процес трансформації тілесного. На цьому етапі було заплановано створити три картини, які б розкрили та завершили тему трансформації тілесного.

Одна з них називається «Фонтан» (іл. 42) – багатофігурна композиція з трьох частин. Три частини, що сприймаються горизонтально, формують наратив, який відображає тему «виходу з тіла». Ми бачимо, як під чорним, площинно організованим небом розгортається перед глядачем неясний золотавий пейзаж із силуетом собору та веселкою на дальньому плані. Сюжет розвивається в незвичному для прочитання напрямку справа-ліворуч. Права частина сформована групою фігур золотавого кольору, які ніби матеріалізуються з пейзажу. Ми бачимо, що їх погляди зосереджені на віддзеркаленні власних облич у золотих предметах, які вони тримають у руках, що нагадує ритуал. По центру полотна під силуетом собору розташована уклінна фігура в обладунках перед прозоро-білою завісою, що нагадує потоки води фонтану. Найбільш видимі в композиції порожні обладунки, які зберігають уклінну позу. Фігура мавпи між обладунками та групою праворуч драматизує сцену своїм диким виглядом і формує емоційний вектор для глядача, створюючи відчуття первісно-неусвідомленого. Вона символізує страх, який супроводжує шлях у невідоме і який слід подолати, щоб зробити крок уперед. Ліву частину полотна займає зображення світлого простору, що може сприйматися як внутрішній об'єм фонтану. Тут білим по білому частково зображено фігуру в уклінній позі, аналогічній обладункам перед фонтаном. Заплющені очі цієї фігури й вираз обличчя, жест рук демонструє глядачеві благоговіння моменту, екстаз виходу з тіла. «Душа, через яку я є тим, чим я є, цілковито відмінна від тіла й навіть, що її легше пізнати, ніж тіло; і що якби його не було зовсім, вона не припинила би бути всім тим, чим вона є» (Декарт, 2022, с. 68). Руки та обличчя зображені нечітко, що створює ефект миттєвого моменту, властивого всій сцені. Цей внутрішній порив формується не за рахунок емоційних рухів, характерних для барокової епохи, а через саму живописну

поверхню: та за рахунок самої живописної поверхні з рвані, поривчасті мазки пензля та нашарування фарби переплітаються одночасно як у фігурах, так і в пейзажі, відштовхуючи глядача від сюжету до матеріальності поверхні полотна. У цій роботі гра з фактурою і деталлю дала змогу поставити й вирішувати проблеми «робочих відстаней». Різні відстані споглядання полотна відкривають різні рівні його сприйняття, та в цій картині важливішим був ритмічний рух між такими відстанями, що підкреслило стан трансю в сюжеті.

Відчуття нового досвіду свідомості, яке переживав автор, було вирішено втілити в картині «Хлопчик, що споглядає куб» (іл. 43). Тема здається простою, навіть тривіальною, проте ідея полягала не в зображенні самого процесу споглядання, а в демонстрації трансформації, що відбувається під час споглядання й усвідомлення. Мета полягала в показі того, що наше тіло може бути одночасно пластичним і податливим, при цьому сталим і незмінним, залежно від стану свідомості та об'єкта уваги. Сюжет близький до абстрактного: чоловіча фігура й куб, а також простір між ними. Для дитини одним із перших див мислення є момент, коли вчитель малювання пояснює, що всесвіт складається з кількох геометричних форм. Після такого досвіду складно перестати бачити геометричні структури скрізь. Куб вибрано не випадково: по-перше, це одна з «правильних» геометричних фігур і достатньо абстрактна; по-друге, вона практично не трапляється в природі. Фактично куб – це абстракція, «ідеальна форма» математичного світу. У картині ця ідея ускладнена тим, що для споглядання представлено не зовсім куб, а тіло, яке нагадує багатогранник з гравюри Альбрехта Дюрера «Меланхолія» (1514), або зрізану трикутну трапецію, або певний момент проходження гіперкуба четвертого виміру через тривимірний простір (Wolf, 2016). Проблеми багатовимірності залишаються актуальними та продовжують цікавити вчених усього світу. Це питання вивчали, наприклад, Ч. Гінтон, В. Вебер, Дж. Томсон у математиці; Сальвадор Далі («Розп'яття, або Гіперкубічне тіло», 1954) (Descharnes, 2013), Пабло Пікассо, Жорж Брак,

Поль Сезан (Ulrike, 2022) – у живописі. Тож було обрано такий об'єкт для споглядання, який би потребував певних зусиль, концентрації уваги та уяви й ілюстрував наочно та виразно трансформацію. Куб було обрано також через те, що його конструкцію має зрозуміти кожен, хто навчається мистецтву. У картині «Хлопчик, що споглядає куб» геометрична форма постає не як предмет зображення, а як інтелектуальний та онтологічний каталізатор трансформації суб'єкта.

Центральний мотив – багатогранник, що апелює до відомого поліедра Альбрехта Дюрера, інтерпретується не як статична ренесансна модель, а як візуальна фіксація моменту проходження чотиривимірного тіла (гіперкуба, або тесеракта) крізь тривимірний простір. Така інтерпретація спирається на традицію редукції складної форми до простих геометричних тіл, що сформувалась у ренесансній теорії мистецтва та була розвинена в академічній практиці Нового часу. Геометрія в цьому контексті виступає універсальною мовою пізнання простору, де куб є базовою структурною одиницею, здатною виявляти закономірності перспективи, світлотіньових відношень та просторової логіки. Звернення до гіперкуба розширює цю традицію в площину концептуального мислення ХХ століття, де форма перестає бути лише навчальним інструментом і набуває метафізичного виміру. Проходження чотиривимірного об'єкта крізь тривимірний простір неминуче породжує серію деформацій і проєкцій, які не можуть бути сприйняті як цілісні в межах звичного досвіду. Саме ця проблема і стає ключовим смисловим елементом твору. Фігура хлопчика зображена з помірно кубістичною деформацією, яка не має стилістичного характеру задля формального експерименту, а є наслідком акту споглядання. Під час спостереження фігура трансформується, набуваючи рис об'єкта споглядання. Це передано через різкі, ритмічно повторювані елементи форми. Можна говорити про певний баланс у системі «куб-хлопчик», де дефіс між ними символізує зусилля хлопчика, що спричиняє зміну. Куб у цьому випадку не є нейтральним об'єктом. Порушення цілісності форми тіла, зсуви площин і

ритмів трактуються як візуальний еквівалент когнітивного зсуву – переходу від безпосереднього чуттєвого сприйняття до структурного мислення. Отже, картина вибудовується як метафора ініціації: зустріч з геометричною формою, що втілює раціональну модель світу, змінює саму конфігурацію суб'єкта. Куб постає одночасно як об'єкт споглядання та інструмент пізнання, а дитяча фігура – як символ відкритості до трансформації, притаманної процесу навчання та формування мислення (Chalmers, 1996).

У підсумку твір поєднує ренесансну ідею геометрії як основи зображення, з модерністським розумінням форми, як процесу та події. Картина «Хлопчик, що споглядає куб» фіксує момент, у якому форма перестає бути лише зовнішньою категорією і стає внутрішньою структурою свідомості. У картині «Хлопчик, що споглядає куб» спостереження постає як трансформаційний акт. Ця концепція сходить до феноменології Е. Гуссерля, де сприйняття визначає досвід і буття суб'єкта, у підході М. Гайдеггера до «буття-у-світі», а також перегукується з дзен-буддійськими практиками, де споглядання об'єкта веде до злиття спостерігача з явищем, стираючи межі між «я» та «інші». Аналогічні принципи знаходять відображення в художніх практиках Леонардо да Вінчі, який радив «занурюватися» в структуру об'єкта для точного відтворення його сутності.

### **3.3. Завдання проєкту. Особливості експонування**

Практичний і теоретичний аспекти визначають мистецькі завдання проєкту, які формуються на перетині особистісного досвіду художника, філософського осмислення тілесності й професійного володіння академічними засобами живопису. Пошук художнього образу, адекватного внутрішнім переживанням, здійснюється не спонтанно, а спирається на свідоме використання композиції, рисунка, колористики, анатомічних знань і технічної майстерності. Отже, індивідуальний досвід не протиставляється академічній традиції, а реалізується через неї, перетворюючи класичні

навички на інструмент вираження екзистенційних і духовних станів. Дослідження трансформації тілесного образу є одним з ключових завдань проєкту. Ідеться про осмислення переходу людського тіла від органічної, біологічно зумовленої форми до образу оболонки, механізму або порожньої структури, у якій внутрішній простір наповнюється світлом або вогнем. Ці образи трактуються як символи внутрішньої енергії, духовної напруги та пошуку сенсу.

Трансформація тілесного розглядається не як зовнішня деформація, а як вияв внутрішніх процесів, що знаходять пластичне втілення. У такий спосіб тілесність постає подвійною категорією – одночасно фізичною і символічною, матеріальною і метафоричною, що дає змогу глядачеві сприймати тіло не лише як форму, а і як носія внутрішнього досвіду. Аналіз історичних та сучасних мистецьких практик спрямований на виявлення способів репрезентації тілесності й духовності в різні історичні періоди. Проєкт передбачає порівняльне осмислення античної, класичної, ренесансної, барокової та сучасної художньої традицій, зокрема їхніх уявлень про співвідношення тіла й внутрішнього світу людини. Окрему увагу приділено зіставленню цих підходів із сучасними концепціями постгуманістичного мислення, де тіло часто розглядається як конструкція, механізм або змінна оболонка. Виявлення аналогій, спадкоємностей і розривів між різними епохами дає змогу сформувати ширше поле інтерпретації та створити нові художні сенси, що ґрунтуються на діалозі традиції і сучасності. Експерименти зі світлом, формою та матерією становлять важливий практичний аспект проєкту. Світло розглядається не лише як оптичний ефект, а і як активний засіб виразності, здатний передавати стан одухотворення, внутрішньої присутності та напруги. Досліджено його взаємодія з матеріальністю фарби, фактурою поверхні та пластикою форми. Паралельно здійснюється пошук нової пластичної мови, що поєднує класичні принципи композиції, анатомії і пропорції із сучасними експериментами в структурі зображення, колірних співвідношеннях і

текстурі. У результаті виникають образи, у яких тілесність і духовність співіснують у єдиному візуальному просторі, перебуваючи в стані напруженого взаємозв'язку. Відновлення контакту із тілесністю та власним «я» є окремим концептуальним завданням проєкту. В умовах цифрової культури, де віртуальні середовища пропонують нескінченні можливості конструювання ілюзорних ідентичностей та реальностей, актуалізується проблема втрати зв'язку з тілом і безпосереднім досвідом буття.

Проєкт акцентує на тому, що тілесність є фундаментальним способом повернення до реальності, до стану «тут і зараз». Саме через усвідомлення тіла можливе відновлення контакту з власним внутрішнім потенціалом, відповідальністю за себе й за те, носієм яких смислів і станів є тіло. Загалом завдання проєкту охоплюють комплексну роботу з формою, світлом, пластикою, символікою та матерією, поєднуючи класичні й експериментальні підходи. Вони спрямовані на формування нового візуального досвіду, у межах якого живопис постає як процес одухотворення, а тілесна оболонка – як місце зустрічі внутрішнього та зовнішнього, матеріального і духовного, класичного й сучасного.

Проєкт має експонуватись у прямокутному просторі зали з темним кольором стін і направленим освітленням. Такий простір має створити атмосферу тиші й напівтемряви. М'яке верхнє освітлення має висвітлити тільки картини та підкреслити естетичну складову: живописну фактуру, ступінь деталізації, колір. Картина «Мадонна нужденних» має бути розташована на центральній фронтальній стіні, а серія «Маленькі архангели» – на лівій і три картини – праворуч. Таке розміщення залежить від пропорцій стін, тож можлива й така композиція експозиції, якщо центральна стіна буде довшою, ніж у попередньому варіанті: на центральній стіні – «Мадонна нужденних», обабіч – «Маленькі архангели» по чотири картини з кожного боку, на трьох стінах ліворуч, праворуч і позаду – три інші картини. Центральна картина має вертикально орієнтований формат і таку композицію, що її необхідно монтувати на стіні не вище ніж 100 см від рівня

підлоги до нижнього її краю. Картини серії «Маленькі архангели» – не вище ніж 150 см від підлоги до нижнього краю картин. Цей блок експозиції має занурити глядача в роздуми. Три інші картини мають бути розташовані на стінах на одному рівні з прив'язкою до нижньої лінії полотен. Темна тональність картин має створити ефект глибокого простору, у якому, наче випромінюючи світло, мерехтять світлі плями образів дитячих голівок. У великій картині «Мадонна нужденних» темна тональність і червонуватий колорит, великий формат, спалахи контрастів немовби від багаття – усе це має фокусувати увагу глядача. Яскравий теплий спалах, у якому можна побачити фігуру немовляти, є апофеозом теми трансформації тілесного. Вертикальна композиція полотна виокремлює його серед інших не тільки за форматом, але й за контрастами і потребує його розташування на центральному місці.

Картина «Фонтан», що орієнтована горизонтально, оповідального характеру і має зайняти своє місце навпроти символічної картини «Хлопчик, що споглядає куб». У цих двох картинах показано трансформацію тілесного з різних сторін. У «Фонтані» це схоже на історію, яку глядач може спостерігати як таку, що триває в лінійному часі, має певні етапи, ієрархію дійових осіб. Глядачеві пропонується місце свідка й така точка погляду зовні, звідки можна побачити, що головний герой зробив крок зі свого тіла в невідоме, проте залишаючись у тілі. Тоді як картина «Хлопчик, що спостерігає куб» містить мінімум деталей і велику, досить нейтральну площину, яка є певним медитативним простором поруч із чоловічою фігурою, що споглядає геометричну форму у верхній частині полотна, та пропонує таким чином стати учасником процесу. Тут процес трансформації тілесного показаний під іншим кутом. У картині акцентовано на ідеї зусилля особистості, необхідного для трансформації особистості.

### Висновки до розділу 3

У третьому розділі здійснено комплексний аналіз мистецького проєкту «Позатілесний досвід» як художньо-дослідницької системи, що поєднує особистісний досвід автора, філософське осмислення тілесності та професійні засади академічного живопису. Проєкт постає не як сукупність окремих творів, а як послідовний процес художнього мислення, спрямований на дослідження трансформації тілесного образу в умовах сучасної культурної та екзистенційної кризи. У підрозділі 3.1 сформульовано та обґрунтовано концепцію проєкту, у межах якої тіло розглядається не як завершена біологічна форма, а як метафорична структура – оболонка, механізм, порожній простір, здатний або не здатний вмістити «внутрішнє світло». Образи обладунку, механічного тіла та порожньої оболонки дають змогу осмислити проблеми втрати ідентичності, деперсоналізації, відчуження та постгуманістичних зрушень у сучасній культурі. Водночас мотив вогню і світла вводить вимір надії, духовного пошуку й можливості відновлення цілісності «я». Отже, тілесність у проєкті постає як простір напруги між матеріальним і нематеріальним, між функціональністю та сенсом, між зовнішньою формою і внутрішнім досвідом.

У підрозділі 3.2 проаналізовано етапи формування проєкту, що засвідчують його еволюційний характер. Серія «Маленькі архангели» визначила початковий імпульс проєкту, пов'язаний із травматичним досвідом війни, темою вразливості дитячого тіла й агресивної механізації насильства. Подальші етапи роботи над мистецьким проєктом продемонстрували поступову зміну інтересу від зовнішнього конфлікту до внутрішнього рефлексивного простору, де тіло осмислюється як оболонка, а світло – як прояв духовного начала. Кульмінаційним моментом стала картина «Мадонна нужденних», у якій тема наповнення, метаморфози та преображення набуває притчевого характеру. Завершальний етап роботи над проєктом був зосереджений на проблемі цілісності експозиції, де

трансформація тілесного має проявитися не лише на рівні образу, а й у самій пластичній мові живопису, що відображає внутрішню трансформацію автора.

У підрозділі 3.3 було визначено основні мистецькі завдання проєкту та принципи його експонування. Проєкт поєднує академічну традицію з експериментальним пошуком, використовуючи класичні засоби живопису як інструмент візуалізації внутрішніх, екзистенційних і духовних станів. Особливу увагу приділено світлу як активному смислотворчому чиннику, а також експозиційному простору, який підсилює контемплативний (від лат. *contemplatio* – споглядання, роздуми) характер сприйняття та сприяє зануренню глядача в проблематику проєкту. Продумана композиція експозиції забезпечує логіку руху глядача та підкреслює концептуальні зв'язки між окремими творами. Загалом мистецький проєкт «Позатілесний досвід» демонструє можливість живопису виступати не лише репрезентативним, а й пізнавальним і трансформаційним інструментом. Через образи тілесної оболонки, світла, механізму та порожнечі проєкт актуалізує питання ідентичності, духовної присутності та зв'язку свідомості з тілом у сучасному світі. Отримані результати підтверджують, що трансформація тілесного може бути осмислена як процес внутрішнього усвідомлення, а живопис – як простір зустрічі матеріального й нематеріального, особистісного досвіду та культурної пам'яті.

## ВИСНОВКИ

У дослідженні здійснено комплексне осмислення проблеми тілесності в історичному, теоретичному та мистецько-практичному вимірах, що дало змогу розкрити її як одну з ключових категорій художнього мислення.

Проаналізовано основні філософські та мистецтвознавчі підходи до розуміння феномену тілесності в різні історичні періоди. Встановлено, що тіло постає не лише як біологічна або анатомічна даність, а як носій сенсів, знакова структура та простір проєкції духовного, соціального й екзистенційного досвіду. Простежено, що в різні епохи тілесність репрезентувалася відповідно до домінуючих світоглядних моделей: від платонівського розуміння тіла як «темниці душі» та аристотелівської єдності тіла і душі, через середньовічні концепції Августина Аврелія і Томи Аквінського, антропоцентризм Відродження (Джованні Піко делла Мірандола) і картезіанський дуалізм (Рене Декарт), до екзистенційних і постструктуралістських концепцій ХХ–ХХІ століть: «волі до влади» Фрідріха Ніцше, «буття-для-себе» Жана-Поля Сартра, феноменології тілесності Мориса Мерло-Понті, перформативної тілесності Джудіт Батлер, та «корпусу» Жана-Люка Нансі. У ХХ столітті розуміння тілесності суттєво ускладнилося у зв'язку з появою нових технологій та формуванням постгуманістичного дискурсу. В українській мистецькій критиці дискурс тілесності розгортається у дослідженнях О. Щокіної, О. Івашини, Г. Глеби, К. Яковленко та М. Протас, а також у художніх практиках Марії Куліковської та Алевтіни Кахідзе. Показано, що трансформація тілесного образу завжди корелює з глибинними змінами у свідомості культури.

Досліджено способи трансформації тілесного образу у творчості європейських та українських митців ХVІІ–ХХІ століть. Показано, що живопис виробив різноманітні засоби візуалізації духовного через символ, алегорію, метафору, деформацію форми або роботу зі світлом. Простежено еволюцію від гармонійно впорядкованої ренесансної тілесності П'єро делла Франческа до психологічно насиченого образу в Дієго Веласкеса і Жоржа де

Ла Тура, від живописної матерії та «тіла світла» у Рембрандта до радикальної деструкції форми у Пабло Пікассо й Жоржа Брака, екзистенційної проблематизації тілесного у Френсіса Бекона, матеріальної щільності образу у Люсіана Фройда. В українському контексті проаналізовано еволюцію тілесності у творчості Валентини Виродової-Готьє, Михайла Гуйди, Андрія Дудченка та Кристини Мельник та підкреслено аспекти переосмислення тілесного в сучасному українському мистецтві. Дослідження творчості митців минулого у поєднанні з осмисленням власної практики дало змогу виявити нові можливості розкриття теми тілесності в станковій картині.

Спираючись на педагогічний досвід у НАОМА та аналіз типових труднощів студентів у засвоєнні дисципліни, сформовано комплекс загальнонаукових, мистецтвознавчих та емпіричних методів, що дають змогу дослідити трансформацію тілесності в станковій картині. Поєднано історико-культурологічний, порівняльний, іконографічний та художньо-стилістичний підходи з аналізом педагогічних практик і власної творчості автора. Розроблено та апробовано систему мультимедійних методів викладання – онлайн-метод пошарового рисунка, метод «прорисовування» анатомічних структур поверх фотографій природи, застосування інтерактивних 3D-моделей, метод парадоксального порівняння, а також авторський спецкурс «Морфологія тілесного» для студентів НАОМА. Академічну традицію, закорінену у принципах Леонардо да Вінчі щодо пізнання форми через вивчення її складових, осмислено не як обмеження, а як ґрунт, що дає змогу художнику усвідомлено виходити за межі видимого та працювати з екзистенційним виміром образу.

Розроблено концепцію мистецького проєкту «Позатілесний досвід», що поєднує класичну академічну традицію із сучасними експериментальними підходами до зображення тіла. У межах концепції тіло розглядається не як завершена біологічна форма, а як метафорична структура – оболонка, механізм, порожній простір, здатний або нездатний вмістити «внутрішнє світло». Образи обладунку, механічного тіла та порожньої оболонки –

розвинені в діалозі з постгуманістичними концепціями Донни Харауей, Жоржа Батая та мистецькими паралелями у творчості Пабло Пікассо і Жана-Люка Нансі – слугують засобом осмислення проблем втрати ідентичності, деперсоналізації та відчуження. Класичні засоби живопису виступають інструментом візуалізації внутрішніх і духовних станів, тоді як концептуальний простір проєкту формується у взаємодії з ідеями Жана-Поля Сартра, Мориса Мерло-Понті та Анрі Бергсона.

Визначено роль світла, кольору та форми в репрезентації внутрішніх станів через трансформацію тілесності. Спираючись на досвід «старих майстрів», таких як Рембрандт, Жорж де Ла Тур та Ель Греко, осмислюється роль світла в живописі. Мотив внутрішнього вогню і світла, що сягає культурних паралелей від платонівської концепції душі та біблійної традиції до міфу про Прометея і принципу «рівної нерівності» Григорія Сковороди, вводить вимір надії, духовного пошуку й можливості відновлення цілісності «я». Тілесність постає як простір напруги між матеріальним і нематеріальним, між функціональністю та сенсом, між зовнішньою формою і внутрішнім досвідом. Живопис виявляється здатним фіксувати не лише зовнішні форми, а й процеси внутрішньої трансформації, роблячи видимими ті аспекти людського досвіду, які не піддаються прямій вербалізації.

Було обґрунтовано художні та композиційні рішення, застосовані у творчому проєкті «Позатілесний досвід». Проаналізовано чотири етапи формування проєкту, що засвідчують його еволюційний характер. Серія «Маленькі архангели» (2022–2025) визначила початковий імпульс, пов'язаний із травматичним досвідом війни та контрастом між теплотою дитячого тіла і холодом металевих механізмів – у перегуку з естетикою парсунного портрета XVI–XVIII століть і постгуманістичними образами, спорідненими з літературними концептами Бодрійяра, Рея Бредбері та Філіпа Діка. Подальші серії демонструють поступове зміщення від зовнішнього конфлікту до внутрішнього рефлексивного простору, де тіло осмислюється як оболонка, а світло – як прояв духовного начала. Кульмінаційним моментом став твір

«Мадонна нужденних», у якому тема наповнення, метаморфози та преображення набуває притчевого характеру – у традиції, що сягає від Ель Греко і Рембрандта до філософської ідеї Григорія Сковороди про фонтан, що рівно наповнює різні сосуди. Картини «Фонтан» та «Хлопчик, що споглядає куб» – з їхніми відсиланнями до поліедра Альбрехта Дюрера і феноменологічної традиції Едмунда Гуссерля й Мартіна Гайдеггера – завершують тему трансформації, показуючи її водночас як зовнішній наратив і як внутрішній акт усвідомлення. Продумана композиція експозиції забезпечує логіку руху глядача і підкреслює концептуальні зв'язки між окремими творами, завершуючи проєкт як цілісне художнє висловлювання. Дослідження дає змогу стверджувати, що тілесність у сучасному мистецтві постає як динамічна, багатовимірна категорія, у якій перетинаються біологічне, психічне, культурне та духовне. Мистецький проєкт «Позатілесний досвід» підтверджує, що художня практика може виступати повноцінним способом осмислення реальності, у якому тіло є не кінцевим пунктом, а місцем зустрічі внутрішнього і зовнішнього, свідомості та матерії, особистісного досвіду й універсальних культурних смислів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Agamben, Giorgio. *Nudities*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford University Press, 2010.
2. Altez-Albela, Feorillo Petronillo R. "Corporeal Epiphanies of the Good in Emmanuel Levinas Ethics." *Kritike: An Online Journal of Philosophy*, vol. 5, no. 1, 2011, pp. 36–50, [www.kritike.org/journal/issue\\_9/altez-albela\\_june2011.pdf](http://www.kritike.org/journal/issue_9/altez-albela_june2011.pdf).
3. Bammes, Gottfried. *Menschen zeichnen: Grundlagen zum Aktzeichnen*. Christophorus, 2008.
4. Becks-Malorny, Ulrike. *Cezanne*. Taschen, 2022.
5. Bernardi, Cristina. *Picasso: The Blue and Rose Periods*. Hatje Cantz Verlag, n.d.
6. Bischoff, Ulrich. *Munch*. Taschen, 2016.
7. Bockermühl, Michael. *Rembrandt*. Taschen, 2016.
8. Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519–531, [www.jstor.org/stable/3207893](http://www.jstor.org/stable/3207893).
9. "Cecily Brown: Themes and Variations." *The Barnes Foundation*, 2025, [www.barnesfoundation.org/whats-on/exhibitions/cecily-brown](http://www.barnesfoundation.org/whats-on/exhibitions/cecily-brown).
10. Chu, Petra Ten-Doesschate. *Gustave Courbet: The School of Nature*. Silvana, 2020.
11. Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Translated by M. Molnár, Corvina Kiadó, 1982.
12. Collet, Isabelle. *Album*. Musée Rodin, 2025.

13. Copenhaver, Brian. "Giovanni Pico della Mirandola." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Fall 2019 ed., Stanford University, 2019, [plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/pico-della-mirandola/](http://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/pico-della-mirandola/).
14. Danto, Arthur. "The Artworld." *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, 1964, pp. 571–584, [links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6](https://links.jstor.org/sici?sici=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6).
15. Danto, Arthur. "The End of Art: A Philosophical Defence." *History and Theory*, vol. 37, no. 4, 1998, pp. 127–143, [www.jstor.org/stable/2505400](http://www.jstor.org/stable/2505400).
16. Descharnes, Robert, and Gilles Néret. *Dalí: The Paintings*. Taschen, 2013.
17. Díaz, María José. *El Greco*. Translated by Ł. Szulim, Wydawnictwo ARKADY, 2014.
18. Drandaki, Anastasia. *The Origins of El Greco Icon Painting in Venetian Crete*. Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2009, [www.academia.edu/31239744](http://www.academia.edu/31239744).
19. "Egon Schiele." *The Art Story*, n.d., [www.theartstory.org/artist/schiele-egon/](http://www.theartstory.org/artist/schiele-egon/).
20. Freud, Sigmund. "Creative Writers and Day-Dreaming." 1908, [static1.squarespace.com/static/5441df7ee4b02f59465d2869/t/588e9620e6f2e152d3ebcffc/1485739554918/Freud+-+Creative+Writers+and+Day+Dreaming\(1\).pdf](http://static1.squarespace.com/static/5441df7ee4b02f59465d2869/t/588e9620e6f2e152d3ebcffc/1485739554918/Freud+-+Creative+Writers+and+Day+Dreaming(1).pdf).
21. Freud, Sigmund. *По той бік принципу задоволення*. Translated by В. Б. Чайковський, Фоліо, 2019.
22. Grunhес, Philippe. *Théodore Géricault: Werkverzeichnis*. Rizzoli Editore, 1980.

23. Hagen, Rose-Marie, and Rainer Hagen. *Goya*. Taschen, 2022.
24. Haraway, Donna. *Маніфест кіборга: наука, технології та соціалістичний фемінізм наприкінці ХХ століття*. Translated by Н. Шевченко, Основи, 2003.
25. Harrison, Martin. *Revisions: Francis Bacon in the Act of Painting*. Thames & Hudson, 2024.
26. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Феноменологія духу*. Translated by Петро Таращук, Фоліо, 2025.
27. Hilloowala, Romy, and J. Renahan. "XVIII Century Anatomical Models at La Specola, Florence." *Anatomischer Anzeiger*, vol. 159, no. 1–5, 1985, pp. 141–158.
28. Jeon, Hye-Sook. "Transformation of Body in Contemporary Art of Posthuman Era." *Journal of History of Modern Art*, vol. 31, 2012, pp. 133–160, doi: 10.17057/kahoma.2012..31.005.
29. Judowicz, Dalia. *George de La Tour and the Enigma of the Visible*. Fordham University Press, 2018.
30. Karl, Joachim. *Matthias Grünewald*. W. De Haan; Phaidon, 1958.
31. López-Rey, José. *Velazquez: The Complete Works*. Taschen, 2020.
32. Maetzke, Anna Maria. *Piero della Francesca*. Silva Editoriale, 2020.
33. "Major Mid-Career Retrospective of Painter Cecily Brown Premieres at Dallas Museum of Art." *Dallas Museum of Art*, 2024, [dma.org/press-room/major-mid-career-retrospective-painter-cecily-brown-premieres-dallas-museum-art](https://dma.org/press-room/major-mid-career-retrospective-painter-cecily-brown-premieres-dallas-museum-art).

34. Mandabach, Matthew. "Matter as an Artist: Rubens's Myths of Spontaneous Generation." *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 13, no. 2, 2021. doi: 10.5092/jhna.13.2.3.
35. Maslow, Abraham. *Motivation and Personality*. Brandeis University, 1970, archive.org/details/in.ernet.dli.2015.198216/page/n1/mode/2up.
36. Monti, Raffaele. *Readings and Itineraries: Michelangelo Buonarroti*. Sillabe, 2000.
37. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Translated by Richard A. Rand, Fordham University Press, 2008.
38. Natter, Tobias G. *Egon Schiele: The Paintings*. Taschen, 2025.
39. Néret, Gilles. *Klimt*. Taschen, 2015.
40. Néret, Gilles. *Renoir*. Taschen, 2025.
41. Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. C. G. Naumann, 1886.
42. Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character: Text*. Harvard University Press, 1958.
43. Panofsky, Erwin. *Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*. Edited by Gerda Panofsky, De Gruyter, 2014.
44. Pico della Mirandola, Giovanni. *Oration on the Dignity of Man*. University of Liverpool, n.d., [pcwww.liv.ac.uk/~ndas/teaching/rendrama/PicoDellaMirandola.pdf](http://pcwww.liv.ac.uk/~ndas/teaching/rendrama/PicoDellaMirandola.pdf).
45. Sartre, Jean-Paul. *Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології*. Translated by В. Лях and П. Таращук, Основи, 2001.

46. Schumacher, Andreas. *Venezia 500: The Gentle Revolution of Venetian Painting*. Hirmer, 2024.
47. Schutze, Sebastian. *Caravaggio: The Complete Works*. Taschen, 2025.
48. Smee, Sebastian. *Freud*. Taschen, 2020.
49. Stevenson, Robert Alan Mowbray. *The Art of Velasquez*. George Bell and Sons, 1895.
50. SUR.KYIV. "Лекція Тетяни Дорошенко." *Instagram*, 8 Nov. 2024, [www.instagram.com/sur.kyiv/p/DCHtknlNy6v/](https://www.instagram.com/sur.kyiv/p/DCHtknlNy6v/)
51. "The Body Merges with Pain: Corporeality in the Works of Kristina Melnyk." *Artslooker*, 11 Feb. 2024, [artslooker.com/the-body-merges-with-pain-corporeality-in-the-works-of-kristina-melnyk/](https://artslooker.com/the-body-merges-with-pain-corporeality-in-the-works-of-kristina-melnyk/).
52. Thoenes, Christof. *Raphael*. Taschen, 2016.
53. Thuillier, Jacques. *George de La Tour*. Flammarion, 2002.
54. *Ukrainian Pavilion NordArt 2021*. NordArt, 2021, [www.nordart.de/fileadmin/downloads/kuenstler/2021/Ukraine/Dudchenko\\_\\_Andriy\\_NordArt\\_2021.pdf](http://www.nordart.de/fileadmin/downloads/kuenstler/2021/Ukraine/Dudchenko__Andriy_NordArt_2021.pdf).
55. Wallace, Robert. *The World of Rembrandt 1606–1669*. Time-Life Books, 1973.
56. Wolf, Norbert. *Dürer*. Taschen, 2016.
57. Абрамович, Марина. *Пройти крізь стіни*. ArtHuss, 2018.
58. Августин Аврелій (Блаженний). *Сповідь*. Основи, 1999.
59. Азарова, Юлія. "Експресія страху, жаху і відчаю у живописі Ф. Бекона: «Три етюд до фігур біля підніжжя Розп'яття» (1944)." *Сучасне мистецтво*, вип. 15, 2019, [www.researchgate.net/publication/338156397](https://www.researchgate.net/publication/338156397).

60. Арістотель. *Політика*. Translated by О. Кислюк, Основи, 2000.
61. Барановська, А. С. "Реалістичний живопис на рубежі ХХ–ХХІ століть: традиції та трансформації." *Дисертація*, Київ, 2024.
62. Безугла, Р. "Трансформації реалізму у портретному живописі Люсьєна Фрейда." *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 73, т. 1, 2024.
63. "Бесіда про тілесність в мистецтві: межа дозволеного." *LvivArt Center*, 15 Jan. 2022, [www.lvivart.center/besida-pro-tilesnist-v-mystecztvi-mezha-dozvolenogo-video/](http://www.lvivart.center/besida-pro-tilesnist-v-mystecztvi-mezha-dozvolenogo-video/).
64. Буцикіна, Євгенія. "Марія Куліковська: тіло (жіноче / архітектурне / політичне) і перформативна скульптура." *Korydor*, 10 Mar. 2021, [korydor.in.ua/ua/stories/mariia-kulikovska-tilo-zhinoche-arkhitekturne-politychne-i-performatyvna-skulptura.html](http://korydor.in.ua/ua/stories/mariia-kulikovska-tilo-zhinoche-arkhitekturne-politychne-i-performatyvna-skulptura.html).
65. Вазарі, Джорджо. *Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів*. Translated by А. О. Перепадя and П. І. Соколовський, Мистецтво, б. р.
66. Вишеславський, Г. *Contemporary Art України — від андеграунду до мейнстріму*. Б. в., б. р.
67. Волтер, Аліна. *Леонардо да Вінчі*. Наш формат, 2019.
68. Глеба, Галина. "Політика тіла. (Не)радянська тілесність у харківській фотографії 1970–1990-х років." *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*, 2018, [ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/halyna-hleba-polityka-tila](http://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/halyna-hleba-polityka-tila).
69. Голинська, Т., and В. Соловей. "Роль кольору у формуванні емоційного сприйняття у живописі." *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, вип. 5, т. 1, 2025, с. 110–112.
70. Гомбріх, Ернст. *Оповідь про мистецтво*. ArtHuss, 2024.

71. Гончаренко, Т. "Валентина Виродова-Готьє (до дня народження)." *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, вип. 2, 2009, с. 92–94, [nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2009\\_2\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_24).
72. Декарт, Рене. *Метафізичні твори*. Фоліо, 2022.
73. Добко, Тарас. "Св. Тома Аквінський про остаточну мету людського життя в «Сумі теології», I–II." *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Теорія культури і філософія науки*, вип. 940, № 41, 2011, с. 84–89.
74. Дорошенко, Тетяна. "Лекція про тілесність." *Instagram*, SUR.KYIV 8 Nov. 2024, [www.instagram.com/sur.kyiv/p/DCHtknlNy6v/](https://www.instagram.com/sur.kyiv/p/DCHtknlNy6v/).
75. Дротенко, В. І. "Антологія форм абстрактного живопису у мистецтві модерну." *Грааль науки*, № 21, 2022, [media.neliti.com/media/publications/638580-antologiiia-form-abstraktnogo-zhivopisu-u-f60c505b.pdf](https://media.neliti.com/media/publications/638580-antologiiia-form-abstraktnogo-zhivopisu-u-f60c505b.pdf).
76. Епікур. "Лист до Менекея. Головні думки." *Читанка з філософії, Довіра*, 1992, с. 176–181.
77. Івашина, Олександр. "Лекція «Тілесність і не тільки в мистецтві дев'яностих»." *Мистецький арсенал*, б. р., [artarsenal.in.ua/education/proekt/lektsiya-oleksandra-ivashyny-tilesnist-i-ne-tilky-v-mystetstvi-dev-yanostyh/](https://artarsenal.in.ua/education/proekt/lektsiya-oleksandra-ivashyny-tilesnist-i-ne-tilky-v-mystetstvi-dev-yanostyh/).
78. Компанієць, М. "Репрезентація травмованого війною тіла у візуальному мистецтві: український досвід." *Магістерська робота*, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2025, [ekmair.ukma.edu.ua/items/08d74cac-3404-4cad-babc-3636480384f6](https://ekmair.ukma.edu.ua/items/08d74cac-3404-4cad-babc-3636480384f6).
79. Ложкіна, Аліса. *Перманентна революція: Мистецтво України XX – поч. XXI ст.* ArtHuss, 2019.

80. "Любощі і пестощі: тіло в мистецтві." *Mitec.ua*, 21 Feb. 2024, mitec.ua/lyuboshhi-i-pestoshhi-tilo-v-mystecztvi-18/.

81. Мерло-Понті, Моріс. *Феноменологія сприйняття*. Translated by О. Йосипенко and С. Йосипенко, Український центр духовної культури, 2001.

82. Михайлова, Р., and О. Храпачов. "Станковий живопис Валентини Виродової-Готьє: типологія творів." *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*, вип. 3, 2025, 195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/bitstream/handle/123456789/984/19.pdf.

83. Міщенко, Катерина, and Сюзанне Штретлін, editors. *Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі*. Медуза, 2014.

84. Павловська, С. Я. "Художня артикуляція колективної травми через тіло в українському мистецтві 2022–2025 років." *Назва журналу*, вип. 15, № 30, 2025, с. 240–255, doi: 10.34079/2518-1343-2025-15-30-240-255.

85. Петрова, Олена. *Третє око: Мистецькі студії*. ІПСМ НАМ України; Фенікс, 2015.

86. Піскунов, Євген, Пітеніна Валерія. "Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення у НАОМА." *Українська академія мистецтва: збірник наукових праць*, вип. 36, 2025, с. 154–160, doi: 10.32782/2411-3034-2024-36-16.

87. Піскунов, Євген. "Викладання пластичної анатомії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури: інноваційні методи та мультимедійна форма навчання." *Українська академія мистецтва: збірник наукових праць*, вип. 33, 2023, с. 210–216, doi: 10.32782/2411-3034-2023-33.

88. Піскунов, Євген. "Методи відображення тілесності у викладанні живопису в НАОМА." *Український мистецтвознавчий дискурс*, вип. 5, 2025, с. 137–141, doi.org/10.32782/uad.2025.5.16.
89. Платон. "Апологія Сократа." *Діалоги*, translated by Й. Кобів and Ю. Мушак, Фоліо, 2017.
90. Платон. "Федон." *Діалоги*, translated by Йосип Кобів et al., Основи, 1995, с. 242–243.
91. Протас, Марина О. *Українська скульптура ХХ століття*. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Інтертехнологія, 2006.
92. Пухнер, Мартін. *Культура: Оповідь про нас, від наскельного живопису до музики кейпопу*. Translated by А. Осипенко, Темпора, 2024.
93. Рибак, А. А. "Тілесність у практиках сучасного українського мистецтва." *Дипломна робота*, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2023.
94. Скорик, І. Г. "Тілесність в мистецтві. Жанр «ню»." *Дипломна робота*, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020, eLib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1907.
95. Скринник-Миська, Д. "Системно-історичний аналіз історії мистецтва: Періодизація художнього процесу у теорії А. Данто." *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, вип. 2, 2015, с. 90–98.
96. Соловйов, Олег. *Турбулентні ілюзи: зб. статей*. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ; Інтертехнологія, 2006.
97. Татаркевич, Владислав. *Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичні переживання*. Translated by В. Корнієнко, Юніверс, 2001.

98. Турчак, Л. І. "Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні." *Дисертація кандидата мистецтвознавства*, Київський національний університет культури і мистецтв, 2011.
99. Українське тіло. *Центр візуальної культури*, 2012.
100. Федорук, Олексій. "Одухотворена матерія живопису." *Образотворче мистецтво*, вип. 3, 2014, [www.scribd.com/document/407710403/](http://www.scribd.com/document/407710403/).
101. Фройд, Зигмунд. *Невдоволення культурою. Про психоаналіз. Психоаналітичні етюди. Психологія мас та аналіз людського «Я»*. Фоліо, 2026.
102. Фройд, Зигмунд. *Невпокій в культурі*. Апріорі, 2021.
103. Фуко, Мішель. *Нагляд і покарання: Народження в'язниці*. Translated by Л. Шевчук, Основи, 2012.
104. Чому в українському мистецтві є великі художниці. *PublishPro*, 2019.
105. Щокіна, О. Р. "Осмищення тілесності і концепція «розширеного тіла» в сучасному українському мистецтві." *Київські філософські студії–2020: матеріали Всеукраїнської наукової онлайн-конференції з міжнародною участю*, 19 Мау 2020, с. 354–356.
106. Юнг, Густав. *AION: Нариси щодо символіки самоті*. Астролябія, 2016.
107. Яковленко, Катерина. "Мистецтво після #MeToo: образ та (не)прийнятна провокація в сучасній українській візуальній культурі." *Kharkiv School of Photography Research*, 2021, [ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/kateryna-iakovlenko-art-after-metoo](http://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/kateryna-iakovlenko-art-after-metoo).

108. Ясенєв, Олег П. "Формування художньо-естетичних компетентностей у студентів-художників у процесі навчання в ЗВО." *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, вип. 4, 2023, с. 81–88.

109. Ясенєв, Олег П., and О. В. Дубовий. "Образне мислення як чинник розвитку професійної майстерності у студентів мистецьких спеціальностей." *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, вип. 45, 2021, с. 257–263, doi: 10.31866/2410-021.2474.

110. Ясенєв, Олег. *Олег Ясенєв: художній альбом*. Edited by А. Маричевська, б. в., 2020.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

*Статті в наукових фахових виданнях України*

4. Піскунов, Є., Пітеніна В. (2026). Антитеза тіла та обладунків як метафора війни: способи формування образної структури в проєкті «Маленькі архангели». *Актуальні питання гуманітарних наук*, (96), том 2, 162–166. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-23> (особистий внесок здобувача 75 відсотків)

5. Піскунов, Є., Пітеніна, В. (2025). Проблеми анатомічного студентського рисунка та шляхи їхнього вирішення у НАОМА. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, (36), 154–160. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16> (особистий внесок здобувача 75 відсотків)

6. Піскунов, Є. (2025). Методи відображення тілесності у викладанні живопису в НАОМА. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (5), 137–141. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.16>

*Наукові конференції, які засвідчують апробацію  
матеріалів кваліфікаційної роботи*

1. Піскунов Є. (2024). До питання розробки робочої програми навчальної дисципліни «Морфологія та анатомічний рисунок» (Піскунов Є., Яковенко С.). *VIII Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА»*, секція 3. Мистецтво, НАОМА, м. Київ, 23–24 травня 2024 року. [https://naoma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/programme\\_innovations\\_2024.pdf](https://naoma.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/programme_innovations_2024.pdf)

2. Піскунов Є. (2024). До питання розробки робочої програми навчальної дисципліни «Морфологія та анатомічний рисунок». *Тези*

міжнародної наукової конференції «Дванадцяті Платонівські читання». Київ, Україна. С. 170–171. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-75>

3. Піскунов Є. (2025). Тілесність в творчості В. Виродової-Готьє. Міжнародна наукова конференція «Тринадцяті Платонівські читання». Київ, Україна. С. 102. [https://platonconference.kiev.ua/documents/13\\_platon\\_chit.pdf](https://platonconference.kiev.ua/documents/13_platon_chit.pdf)

4. Піскунов Є. (2024). «La peinture est-elle une arme?». Міжнародна конференція м. Каркасон, Франція.

*Наукові праці, які додатково відображають  
наукові результати кваліфікаційної роботи*

2. Силабус дисципліни «Морфологія тілесного», програма та методичні рекомендації спецкурсу «Морфологія тілесного». Протокол засідання кафедри живопису та композиції № 10 від 06.02.2026.

*Виставки-презентації мистецького проєкту*

***Участь у колективних виставках***

17. Виставка творчих робіт викладачів кафедри рисунка. Виставкова зала кафедри рисунка НАОМА, м. Київ, Україна. (18.10.2023 – 31.10.2023). Фотозвіт з відкриття виставки творчих... - Кафедра Рисунка НАОМА | Facebook

18. Виставка рисунків кабінету пластичної анатомії. Виставкова зала кафедри рисунка НАОМА, м. Київ, Україна. (25.11.2023 – 23.01.2024).

19. Виставка «La peinture est-elle une arme?», музей des Abbatoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse, м. Тулуза, Франція. (26.01.2024 – 08.03.2024). <https://www.lesabattoirs.org/Expositions/la-peinture-est-elle-une-arme/#:~:text=Les%20genres%20se%20m%C3%A9langent%20entre%20paysage%20portrait%20d%C3%A9coule%20des%20images%20d'engagement%20et%20de%20propagande>

20. Мистецький проєкт живопису та рок-музики «Кімната 222». Інститут проблем сучасного мистецтва, м. Київ, Україна (16.03.2024 –

01.05.2024). <https://unn.ua/news/kimnata-222-u-stolytsi-mozhna-vidvidaty-proiekt-shcho-poiednav-zhyvopys-ta-rok-muzyku>

21. Презентація альбому малюнків «Сороміада», Я галерея, м. Київ, Україна. (20.09.2024). <https://www.facebook.com/share/p/1D6ocRcd7C/?mibextid=WC7FNe>

22. X Всеукраїнська триєнале «Графіка - 2024», виставковий зал НСХУ, м. Київ, Україна. (13.06.2024 – 30.06.2024). [dvnshu.com/news/612-ix-vseukrayinska-tryenale-grafka-2024.html](http://dvnshu.com/news/612-ix-vseukrayinska-tryenale-grafka-2024.html)

23. Виставка «Київ вночі», Музейно-виставковий центр Музею історії міста Києва, м. Київ, Україна. (22.05.2024 – 30.06.2024). <https://www.instagram.com/museumofkyiv/>

24. Виставка «Формула витривалості», Національна академія мистецтв України, м. Київ, Україна. (14.11.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1DyudjBZHL/?mibextid=wwXIfr>

25. Виставка «Змішані відчуття», Я галерея, м. Київ, Україна. (27.12.2024 – 23.02.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1N6AY8VVN5/?mibextid=wwXIfr>

26. Виставка «Те, що нас тримає», Vaculenko art consulting, м. Київ, Україна. (25.02.2025 – 25.03.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1BaVwrHMwy/?mibextid=wwXIfr>

27. Виставка в рамках фестивалю «BOOK&ART FEST», ТЦ «Gulliver», м. Київ, Україна. (2025, квітень).

28. Виставка викладачів кафедри рисунка «Весна у майстерні», НАОМА, м. Київ, Україна. 14. (09.04.2025 – 15.05.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1AiChfyqgb/?mibextid=wwXIfr>

29. Виставка претендентів. Актова зала НАОМА, НАОМА, м. Київ, Україна. (21.05.2025). <https://www.facebook.com/share/182FDi6aHJ/?mibextid=wwXIfr>

30. Виставка «Все між нами - переклад», XIII міжнародний фестиваль «Книжковий арсенал», Мистецький арсенал, м. Київ, Україна (29. 05.2025 – 01.06.2025). <https://www.facebook.com/share/1AZGfhZDnS/?mibextid=wwXIf>

31. Виставка творчих робіт викладачів кафедри рисунка «Знайомство», НАОМА. м. Київ, Україна. (22.10.2025 – 15.11.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1AGR5RHSM/?mibextid=wwXIf>

32. Виставка «Війна. Зворотня перспектива», Національний музей історії України у Другій світовій війні, м. Київ, Україна. (23.08.2024 – дотепер). <https://www.facebook.com/share/17vF87UrdL/?mibextid=wwXIf>

### *Персональні виставки*

6. Євген Піскунов. Портрет / Живопис. Виставкова зала Національної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Київ, Україна. (26.10.2023 – 13.11.2023). [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0eMRoEk4nXzuUZ1Qew5J4n4kmk7pK1oTxbPDVzShLZNtf642gSj5CAJ6KZDzv3VMzl&id=100064169823586](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0eMRoEk4nXzuUZ1Qew5J4n4kmk7pK1oTxbPDVzShLZNtf642gSj5CAJ6KZDzv3VMzl&id=100064169823586)

7. Євген Піскунов. «La peinture est-elle une arme?». The Arts Factory, Каркассон, Франція (The Arts Factory, 842, Av. Jules Verne, Carcassonne) (17.11.2023 – 09.12.2024).

8. Євген Піскунов. «Французький альбом». Галерея «Center», НАОМА. м. Київ, Україна. (09.09.2024 – 23.09.2024). <https://www.facebook.com/share/v/1AHNhhAGTp/?mibextid=wwXIf>

9. Євген Піскунов. «Маленькі архангели». Kirisenko art center, м. Київ, Україна. (7.09.2025 – 05.10.2025). [https://www.instagram.com/kirisenko\\_art\\_gallery?igsh=MXg4dHBkamR2a3duYw==](https://www.instagram.com/kirisenko_art_gallery?igsh=MXg4dHBkamR2a3duYw==)

10. Євген Піскунов. «Ретроспекція». Художній музей НАОМА, м. Київ, Україна. (15.10.2025 – 31.10.2025). <https://www.facebook.com/share/p/1JjiQbSyht/?mibextid=wwXIf>

### *Майстер-класи*

5. 25.09.2023. Майстер – клас з портрету для студентів 1 курсу ОПП «Станковий і монументальний живопис», НАОМА, м. Київ, Україна.  
[https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid0ncKCqSaXS6RxxtGTgns9Cgttfkm4DNTViFbs7iakW2NgPN1Wb53TBPUbL7mqC1cl&id=100085346245479](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0ncKCqSaXS6RxxtGTgns9Cgttfkm4DNTViFbs7iakW2NgPN1Wb53TBPUbL7mqC1cl&id=100085346245479)

6. 22.11.2023. Майстер-клас «Портрет з руками». НАОМА, Київ, Україна. <https://www.facebook.com/100085346245479/posts/pfbid0x3oGkwXxDespYe8Jmrf2LLQzVqQ3Wbbyx5LHwkjzEcZAL3E4E65gnyBAQ8wk597kl/>

7. 21.02.2024. Майстер-клас «Портрет». НАОМА, Київ, Україна.  
<https://www.facebook.com/share/p/sAZDRjiVS9ojfumx/>

8. 19.09.2024. Майстер-клас «Портрет». НАОМА, Київ, Україна.  
<https://www.facebook.com/share/1GbUkhXqAD/?mibextid=wwXIfr>

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. П'єро делла Франческа. Мадонна і Дитя зі святими, ангелами і Доменіко да Монтефельтро. 1472–1474

Piero della Francesca. Madonna and Child with Saints, Angels and Federico da Montefeltro (San Bernardino Altarpiece). 1472–1474

Дерево, темпера. 251 × 172 см

Room XXIV, Museo Civico, Sansepolcro, Italy

<https://pinacotecabrera.org/en/collezioni/collezione-on-line/madonna-and-child-with-saints-angels-and-federico-da-montefeltro-san-bernardino-altarpiece/>



Іл. 2. Доменікос Теоотокопулос Ель Греко. Таємна вечеря. 1567-1568

Theotokòpulos Domenico detto El Greco. Ultima Cena. 1567-1568

Дерево, олія. 42,5 × 51 см

Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italy

<https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/33-le-collezioni/sala19-il-primo-manierismo/357-ultima-cena?tmpl=component&print=1>



Іл. 3. Доменікос Теотокопулос Ель Греко. Моденський триптих. 1567–1568

Theotokopoulos Domenico Detto El Greco. Altarolo per un Miles Christi (Trittico di Modena). 1567–1568

Дерево, олія. 37 × 23.8 см (кожна стулка)

Galleria Estense, Gallerie Estensi, Largo Porta Sant'Agostino, 337 – 41121  
Modena (MO) – Italia

<https://gallerie-estensi.beniculturali.it/en/galleria-estense-modena/>



Ил. 4. Доменікос Теотокопулос Ель Греко. Зцілення сліпого.1573

Theotokopoulos Domenico Detto El Greco. Guarigione del cieco. 1573

Полотно, олія. 50 x 61 см

Galleria Nazionale di Parma, Palazzo della Pilotta, Palazzo della Pilotta 3/A,  
Parma (PR), Italy

<https://complessopilotta.it/opera/guarigione-del-cieco-nato/>



Ил. 5. Доменікос Теотокопулос Ель Греко. Похорон графа Оргаса. 1586–1588

Doménikos Theotokópoulos detto El Greco. El entierro del Conde de Orgaz. 1586–1588

Полотно, олія. 480 × 360 см

Iglesia de Santo Tomé, Toledo, Spain; Remains in original context — commissioned for and conserved in Church of Santo Tomé, Toledo

<https://santotome.org/>



Іл. 6. Дієго Родріґез де Сильва і Веласкес. Севільський воднонос. 1618–1622

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. The Waterseller of Seville. 1618–1622

Полотно, олія. 106.7 × 81 см

Колекція / Місце зберігання: Wellington Collection; Apsley House, London, United Kingdom (Waterloo Gallery, Wellington Museum)

<https://www.wellingtoncollection.co.uk/collection/the-waterseller-of-seville/>



Іл. 7. Дієго Родрігез де Сильва і Веласкес. Інфанта Маргарита у білій сукні. 1656

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Infanta Margarita in a white dress. 1656

Полотно, олія. 105 x 88 см

Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria.

<https://www.khm.at/en/artworks/infanta-margarita-in-a-white-dress-2026>



Іл. 8. Жорж де Ла Тур. Магдалена, що кається. 1640

Georges de La Tour. The Penitent Magdalen. 1640

Полотно, олія. 133.4 × 102.2 см

The Met Fifth Avenue, Gallery 622, New York, NY, USA

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436839>



Іл. 9. Жорж де Ла Тур. Новонароджений. 1645 — 1648

Georges de La Tour. Le Nouveau-né. 1645 — 1648

Полотно, олія. 76 × 91 см

Musée des beaux-arts de Rennes, Rennes, France

<https://mba.rennes.fr/fr/programmation/quai-zola/georges-de-la-tour>



Іл. 10. Жорж де Ла Тур. Святий Себастьян під піклуванням Ірини. 1649

Georges de La Tour. Saint Sébastien soigné par Irène. 1649

Полотно, олія. 167 x 131 см

Département des Peintures, Musée du Louvre, Salle 912, Aile Sully, Niveau 2,  
Paris

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063004>



Іл. 11. Рембрандт Харменс ван Рейн. Урок анатомії доктора Тюльпа. 1632  
Rembrandt Harmensz. van Rijn. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp. 1632  
Полотно, олія. 169.5 × 216.5 см  
Mauritshuis, The Hague, Netherlands; Gallery / Room: Mauritshuis main collection  
<https://www.mauritshuis.nl/en/collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146>



Іл. 12. Рембрандт Харменс ван Рейн. Жертвоприношення Авраама. 1636

Rembrandt Harmensz. van Rijn. Die Opferung Isaaks. 1636

Полотно, олія. 195 × 132,3 см

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Munich

[https://res.cloudinary.com/tne/image/authenticated/s--6qq\\_8e---/q\\_80/artworks/REMBRANDT-HARMENSZ-VAN-RIJN\\_DIE-OPFERUNG-ISAAKS\\_CC-BY-SA\\_BSTGS\\_438.jpg](https://res.cloudinary.com/tne/image/authenticated/s--6qq_8e---/q_80/artworks/REMBRANDT-HARMENSZ-VAN-RIJN_DIE-OPFERUNG-ISAAKS_CC-BY-SA_BSTGS_438.jpg)



Іл. 13. Рембрандт Харменс ван Рейн. Дівчина в картинній рамці. 1641

Rembrandt Harmenszoon van Rijn. The Girl in a Picture Frame. 1641

Дерево, олія: 105.5 × 76 см

Royal Castle in Warsaw, Warsaw, Poland

<https://www.zamek-krolewski.pl/en/strona/1237-rembrandts-paintings>



Іл. 14. Рембрандт Харменс ван Рейн. Агата Бас. 1641

Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Agatha Bas. 1641

Полотно, олія. 105.4 × 83.9 см

The Royal Collection; Buckingham Palace, London & Royal Residences (Royal Collection Trust) — held at Royal Collection of the United Kingdom

<https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/405352/agatha-bas-1611-1658>



Лл. 15. Рембрандт Харменс ван Рейн. Нічна варта. 1642

Rembrandt Harmenszoon van Rijn. De Nachtwacht (The Night Watch). 1642

Полотно, олія. 363 × 437 см

Rijksmuseum, Amsterdam, The Netherlands; Gallery 1

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/The-Night-Watch-Militia-Company-of-District-II-under-the-Command-of-Captain-Frans-Banninck-Cocq--3137deb45cd7765f9a76084a16c99544?tab=data>



Іл. 16. Рембрандт Харменс ван Рейн. Змова Юлія Цівіліса. 1661–1662

Rembrandt Harmensz. van Rijn. The Conspiracy of Claudius Civilis. 1661–1662

Полотно, олія. 196 × 309 см

Royal Swedish Academy of Fine Arts; Nationalmuseum, Stockholm, Sweden

<https://artsandculture.google.com/asset/the-conspiracy-of-the-batavians-under-claudius-civilis-rembrandt-harmensz-van-rijn/ngH9buBR4YgpHg?hl=en>



Ил. 17. Рембрандт Харменс ван Рейн. Автопортрет. 1668

Rembrandt Harmensz. van Rijn. Self-Portrait. 1668

Полотно, олія. 82.5 × 65 см

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne

<https://www.wallraf.museum/en/collections/baroque/masterpieces/rembrandt-harmenz-van-rijn-self-portrait-c-1668/the-highlight/>



Ил. 18. Френсіс Бекон. Триптих, травень-червень 1973

Francis Bacon. Triptych, May–June 1973

Полотно, олія. 198 × 147.5 см кожна панель

The Esther Grether Family Collection, Basel, Switzerland; Private collection  
(owned by Esther Grether / Grether Foundation)

<https://www.dacs.org.uk/artwork/triptych-may-june-1973-3710>



Іл. 19. Френсіс Бекон. Розп'яття. 1933

Francis Bacon. Crucifixion. 1933

Полотно, олія. 62 × 48.5 см

Damien Hirst's Murderme Collection (private collection, London)

<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/crucifixion-1933>



Іл. 20. Френсіс Бекон. Три етюди для фігур у підніжжя розп'яття. 1944

Francis Bacon. Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion. 1944

Олійні фарби та пастель на картоні Sundeala. 94 × 74 см

Колекція / Місце зберігання: Tate Britain, London, UK

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>



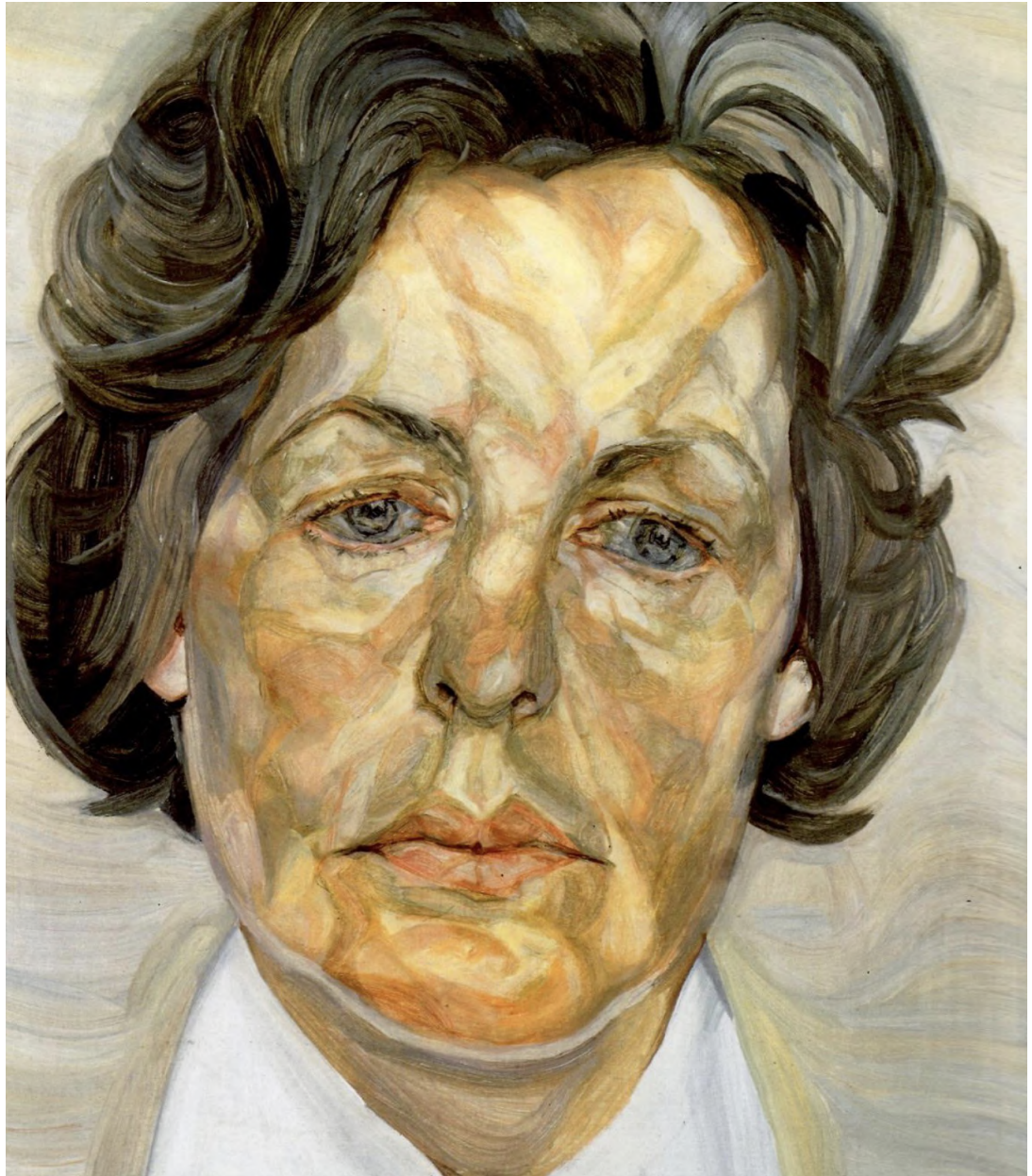
Іл. 21. Люсьєн Фройд. Жінка з кошеням. 1947

Lucian Michael Freud. Girl with a Kitten. 1947

Полотно, олія. 41 × 30.7 см

Tate Britain, London, United Kingdom

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-girl-with-a-kitten-t12617>



Іл. 22. Люсьєн Фройд. Жінка в білій сорочці. 1956-1957

Lucian Freud. Woman in a White Shirt. 1956-1957

Полотно, олія. 45.7 x 40.6 см

The Devonshire Collections (Chatsworth House Trust), Chatsworth House,  
Derbyshire, United Kingdom

<https://www.chatsworth.org/news-media/news-blogs-press-releases/probably-the-most-beautiful-thing-at-chatsworth-lucian-freud-s-woman-in-a-white-shirt/>



Іл. 23. Пабло Пікассо. Авіньонські дівчата. 1907

Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. 1907

Полотно, олія. 243.9 × 233.7 см

The Museum of Modern Art (MoMA), New York, NY, USA

<https://www.moma.org/collection/works/79766>



Іл. 24. Пабло Пікассо. Деніел-Генрі Канвейлер. 1910

Pablo Picasso. Daniel-Henry Kahnweiler. 1910

Полотно, олія. 100.4 × 72.4 см

Modern Art, Gallery 391, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, USA

<https://www.artic.edu/artworks/111060/daniel-henry-kahnweiler>



Іл. 25. Виродова-Готсьє Валентина Гаврилівна. Сорочинські вишивальниці / Вишивальниці. 1961

Полотно, олія. Розміри: невідомо (немає відкритих даних)

Національний художній музей України, Київ, Україна

<https://esu.com.ua/article-34138>



Іл. 26. Гуйда Михайло Євгенович. До перемоги! 2014

Полотно, олія. 180 X 230 см

Приватні / музейні фонди (інформація про конкретну установу офіційно не опублікована)

<https://artdom.com.ua/ua/artists/guyda-mihail/>



Іл. 27. Гуйда Михайло Євгенович. Зустріч І. Мазепи з Карлом XII в Гірках. 2005

Полотно, олія. 180 X 230 см

Приватні / музейні фонди (інформація про конкретну установу офіційно не опублікована)

<https://artdom.com.ua/ua/artists/guyda-mihail/>

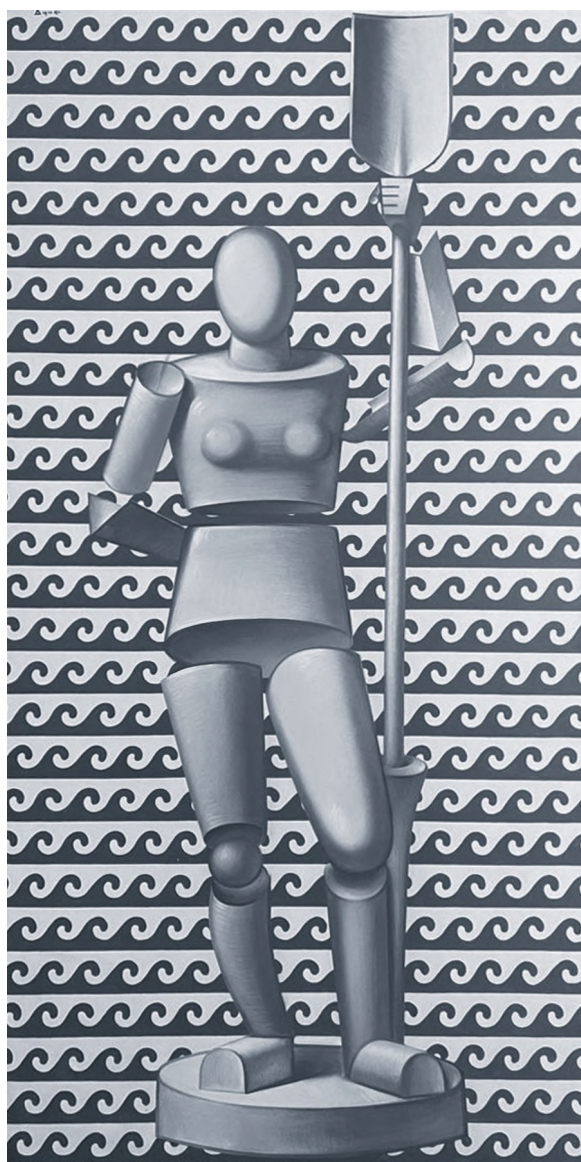


Іл. 28. Дудченко Андрій Миколайович. Привід героя. 2021

Полотно, акрил. 180 × 120 см

Приватні / музейні фонди (інформація про конкретну установу офіційно не опублікована)

[https://uk.wikipedia.org/wiki/Дудченко\\_Андрій\\_Миколайович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Дудченко_Андрій_Миколайович)



Іл. 29. Дудченко Андрій Миколайович. Дівчина з веслом. 2020

Полотно, акрил. 200 × 100 см

Приватна колекція / представлена в галереї, Київ, Україна

<https://kirisenko-gallery.com/andriy-dudchenko/>



Іл. 30. Дудченко Андрій Миколайович. Святий Себастьян. 2020

Полотно, акрил. 150 × 80 см

Приватна колекція / галерея, де представлені роботи автора, Київ, Україна

<https://kirisenko-gallery.com/andriy-dudchenko/>

[https://esu.com.ua/article-19440?utm\\_source](https://esu.com.ua/article-19440?utm_source)



Іл. 31. Мельник Кристина. Віттар. 2023-2024

Левкас, авторська техніка. 78 × 117 см

The Naked Room Gallery, Київ, Україна

<https://mitec.ua/vidkryttya-personalnoyi-vystavky-krystyny-melnyk-10-sichnya-v-the-naked-room/>

<https://www.thenakedroom.art/en/krystyna-melnyk>



Іл. 32. Піскунов Євген Олександрович. «1». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/evgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/evgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 33. Піскунов Євген Олександрович. «2». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 34. Піскунов Євген Олександрович. «3». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 35. Піскунов Євген Олександрович. «4». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 36. Піскунов Євген Олександрович. «5». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 37. Піскунов Євген Олександрович. «6». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 38. Піскунов Євген Олександрович. «7». 2023

Полотно, олія

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 39. Піскунов Євген Олександрович. «8». 2023

Полотно, олія. 60x50 см

Приватна власність. м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/yevgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 40. Піскунов Євген Олександрович. Весна. 2023

Полотно, олія. 120x80

Приватна власність, м. Київ. Україна

[https://www.instagram.com/evgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/evgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 41. Піскунов Євген Олександрович. Мадонна нужденних. 2024

Полотно, олія. 180x120

Приватна власність, м. Київ, Україна

[https://www.instagram.com/evgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/evgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 42. Піскунов Євген Олександрович. Фонтан. 2025

Полотно, олія. 120x180

Приватна власність, м. Київ, Україна

[https://www.instagram.com/evgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/evgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)



Іл. 43. Піскунов Євген Олександрович. Хлопчик, що споглядає куб. 2026

Полотно, олія. 180x120

Приватна власність, м. Київ, Україна

[https://www.instagram.com/evgenpiskunov?  
igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm\\_source=qr](https://www.instagram.com/evgenpiskunov?igsh=MTVrYzYxc2JxMmQ1eg==&utm_source=qr)

АФІШІ ВИСТАВОК І МАЙСТЕР-КЛАСІВ

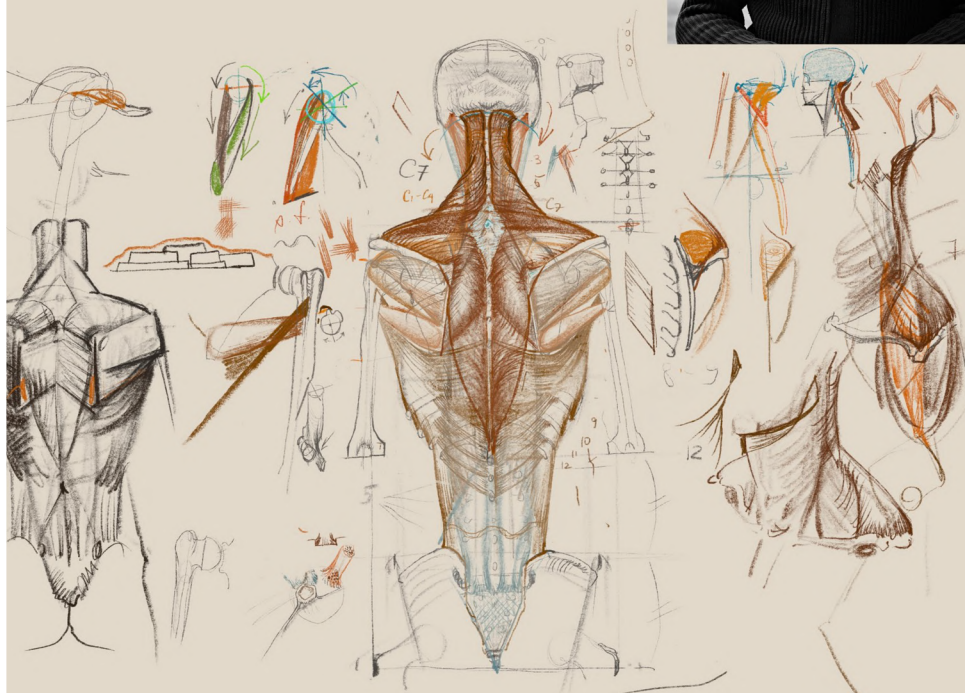


Афіша публічного представлення творчого мистецького проєкту.  
26.03.2026 Художній музей НАОМА. м. Київ. Україна

Лектор:  
викладач образотворчого  
мистецтва Євген Піскунов



відкрита лекція  
24. 02. 2025  
14:00



# Пластична анатомія/ /дизайн форми

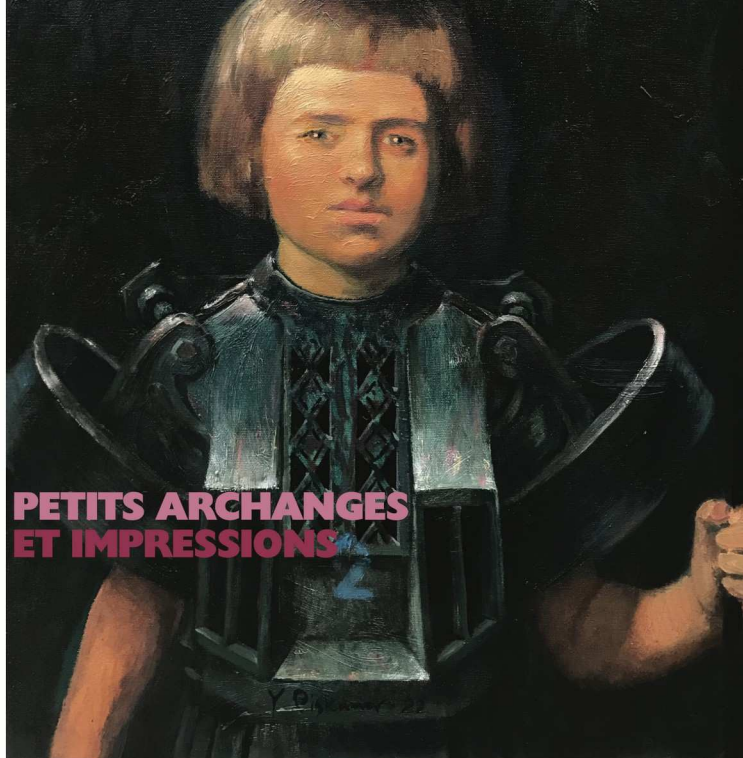
Афіша відкритої онлайн лекції для студентів НАКККіМ. 24.02.2025



Афіша виставки «Французький альбом». 09.09.2024. Виставкова зала CENTER. НАОМА. м. Київ. Україна



**EXPOSITION  
DU 09 AU 19 MAI  
VERNISSAGE LE 9 MAI**



**PETITS ARCHANGES  
ET IMPRESSIONS**

**Yevgen PISKUNOV  
GALERIE ATHÉNA ET ANTICHAMBRE**

Mairie du 13<sup>e</sup> - 1 place d'Italie - 75013 Paris - 01 44 08 13 13 - [www.mairie13.paris.fr](http://www.mairie13.paris.fr)

 Paris Treize  @mairiedu13  @mairie13paris

Афіша виставки «Petits archanges et impressions» 09. 05. 2023. Галерея Athéna мерії 13 округу Парижу. м. Париж. Франція

LA  
FABRIQUE  
DES ARTS



## INVITATION

Régis Banquet

Président de Carcassonne Agglo

Magali Arnaud

Vice-présidente de Carcassonne Agglo  
déléguée à la culture

Sont heureux de vous inviter  
au vernissage de l'exposition

### YEVGEN PISKUNOV, *La peinture est-elle une arme ?*

*Suite à la résidence d'artiste qui a eu lieu à La Redorte*

**le Vendredi 17 Novembre à 18H**

LA FABRIQUE DES ARTS  
Avenue Jules Verne, 11000 Carcassonne  
Renseignements - 04 68 10 56 35

LA FABRIQUE  
DES ARTS  
Av. Jules Verne  
11000 Carcassonne

f @ v i  
Renseignements  
04 68 10 56 35



carcassonne  
AUDACE & SOLIDARITÉ agglo

Афіша виставки «La peinture est-elle une arme?» 17. 11. 2023. LA FABRIQUE  
DES ARTS. м. Каркасон. Франція

**Виставка творів  
ЄВГЕНА ПІСКУНОВА  
"РЕТРОСПЕКЦІЯ"  
15.10 - 31.10.2025 р.**



**НАЦІОНАЛЬНА  
АКАДЕМІЯ  
ОБРАЗОВОГО  
МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ**

**Національна академія  
образотворчого мистецтва  
і архітектури  
Художній музей НАОМА**

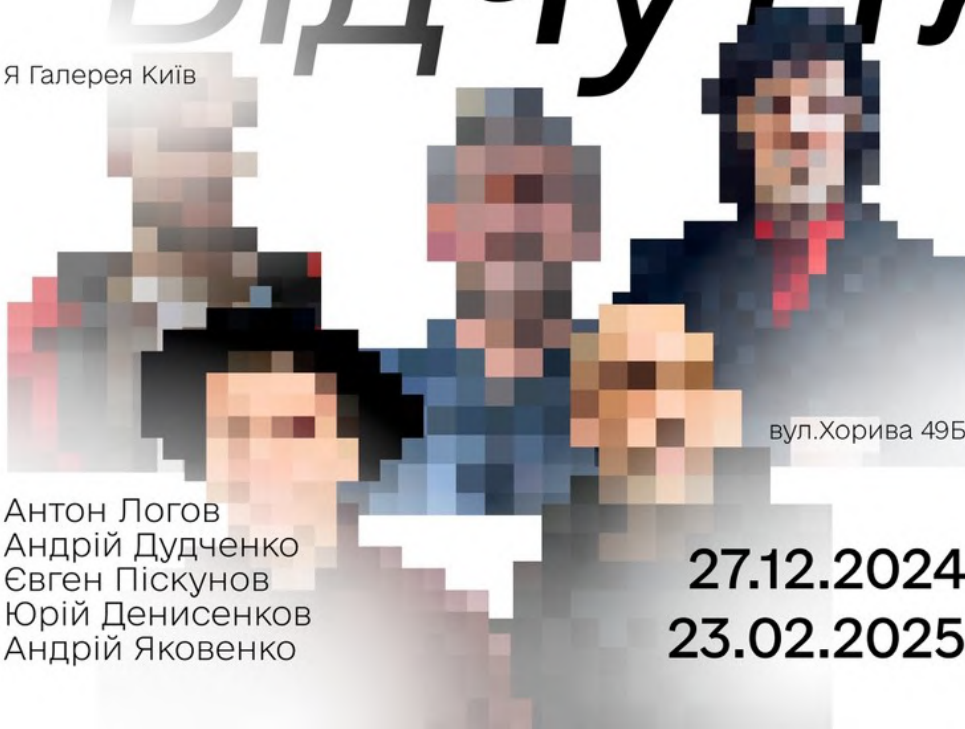


**Графік роботи виставки для гостей НАОМА:  
вівторок, четверг з 10.00 до 17.00  
Адреса: м.Київ, Вознесенській узвіз, 20**

Афіша виставки «Ретроспекція» 15.10.2025. Художній музей НАОМА. м. Київ. Україна

# Змішані Відчуття

Я Галерея Київ



вул.Хорива 49Б

Антон Логов  
Андрій Дудченко  
Євген Піскунов  
Юрій Денисенков  
Андрій Яковенко

**27.12.2024**  
**23.02.2025**

Афіша виставки «Змішані відчуття». 27.12.2024. «Я галерея» м. Київ. Україна

виставка

07.09  
05.10

KIRISENKO  
art center

вхід вільний



вул. Золотоустівська, 25

# маленькі архангели

Євген Піскунов

Афіша виставки «Маленькі архангели» 07.09.2025. Галерея «Kirisenko art center»  
м. Київ. Україна



ІНСТИТУТ  
ПРОБЛЕМ  
СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВА

# КІМНАТА 222

**15 березня  
18:00**

куратори:  
Антон Логов  
Андрій Сидоренко  
керівник проєкту:  
Ігор Абрамович

Антон Логов  
Андрій Дудченко  
Юрій Денисенков  
Андрій Яковенко  
Євген Піскунов  
Flora Gatsenko  
Олександр Ляпін  
Нікіта Наслімов

Київ. Євгена Коновальця 18Д  
Інститут проблем сучасного мистецтва

Афіша виставки «Кімната 222» 15.03.2024. ІПСМ. м. Київ. Україна



# Майстер-клас

із написання  
Портрету

21.02.2024

об 10:45

Проводить - старший  
викладач кафедри  
живопису Євген Піскунов

майстерня-247

Афіша майстер-класу «Портрет» 21.02.2024. НАОМА м. Київ. Україна

Національна академія  
образотворчого мистецтва  
і архітектури.



Київська державна академія декоративно-  
прикладного мистецтва і дизайну імені  
Михайла Бойчука

# ЄВГЕН ПІСКУНОВ

26 жовтня -  
2023  
13 листопада

відкриття 26 жовтня о 14:30

м. Київ, вул. Михайла Бойчука 32  
2 поверх, Галерея (актова зала)

## ПОРТРЕТ/ЖИВОПИС

Афіша виставки «ПОРТРЕТ/ЖИВОПИС» 26.10.2023 КДАДПМід ім. М. Бойчука.  
м. Київ. Україна