

КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПЕТРІВ РОМАН СТЕПАНОВИЧ

УДК 008-021.3-029:7(477):719:004.67“195/205”(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ОБ'ЄКТІВ МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ
В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ
ХХІ СТОЛІТТЯ**

023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

Науковий керівник: Чмелик Ірина Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Івано-Франківськ – 2026

АНОТАЦІЯ

Петрів Р. С. Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, м. Івано-Франківськ, 2026.

Дисертацію присвячено комплексному мистецтвознавчому дослідженню візуальних практик об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст. У роботі обґрунтовано рівневу модель візуальних практик та її співвідношення з шестирівневою моделлю об'єкта мистецької спадщини, реконструйовано доцифровий пласт роботи української культурної спільноти зі спадщиною 1985–2010 рр., проаналізовано цифровий поворот 2000–2022 рр. та воєнну інтенсифікацію 2014–2025 рр., здійснено мистецтвознавчий розбір конкретних типів об'єктів – образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва й архітектурної спадщини – і обґрунтовано чотирикомпонентну модель критеріїв якості візуальних практик як нормативно-діагностичний інструмент. Центральною є теза про те, що доцифрові й цифрові форми роботи зі спадщиною утворюють єдине поле візуальних практик, у якому цифровий шар не замінює доцифрову мистецтвознавчу базу, а продовжує її в іншому технологічному середовищі.

У першому розділі сформовано історіографічну, джерельну й методологічну основу дослідження. Здійснено функціональну типологізацію джерельної бази, що охоплює шість груп: класичну теорію образу й медіа, теорію візуальної культури, українську музеологію та пам'яткоохоронну думку, теорію цифровізації культури з постколоніальною оптикою, міжнародні нормативні документи й технічні стандарти, а також сучасну воєнну емпірику. Методологічною основою визначено поєднання іконологічного методу Е. Панофського, герменевтичного підходу Г.-Г.

Гадамера, теорії візуальної культури В. Дж. Т. Мітчелла й Н. Мірзоева, порівняльно-типологічного методу, кейс-методу та власного візуального спостереження за цифровими платформами. Введено в обіг тришарову модель автентичності – культурну, матеріально-технічну та процедурну, – яка надалі служить основою для оцінювання якості візуальних практик.

У другому розділі обґрунтовано основний теоретичний апарат дисертації – рівневу модель візуальних практик, що поєднує презентаційно-фіксаційний, аналітично-документаційний, інтерпретаційно-контекстуальний і трансмісійно-відтворювальний рівні, та шестирівневу модель об'єкта мистецької спадщини, що охоплює матеріальний, технологічний, просторовий, символічний, процесуальний і комунікативний рівні. Авторський внесок у класичну іконологію полягає у виокремленні четвертого, трансмісійно-відтворювального, рівня практик, якого тришарова модель Панофського не передбачала, і у відповідному виділенні процесуального рівня об'єкта як самостійної категорії. Реконструкція доцифрового пласта 1985–2010 рр. через три хвили – пострадянську музейну реформу, реабілітацію українського авангарду й становлення інституцій нового типу – дозволила окреслити деколонізаційну перекаталогізацію як практику зміни системи понять, через які об'єкт локалізується в культурному просторі, а також виявити структурну асиметрію поля: експозиційно-інтерпретаційний шар розгорнувся з максимальною інтенсивністю, тоді як аналітично-документаційний залишився структурно недорозвиненим. Цифровий поворот 2000–2022 рр., розглянутий через тричленну періодизацію й термінологічну шкалу діджиталізація / діджиталізація / цифрова трансформація, висвітлено через концепт парадоксу запізнілої готовності – розриву між стратегічним усвідомленням потреби в цифровізації й інфраструктурною неспроможністю до її системної реалізації. Воєнний контекст 2014–2025 рр. постає в роботі не як окрема сцена, а як кульмінаційний момент випробування системи: війна не створила українську цифрову інфраструктуру спадщини, а зробила видимою конфігурацію, що склалася в попередні десятиліття.

У третьому розділі рівневу модель перевірено на матеріалі трьох типів об'єктів української мистецької спадщини. На матеріалі творів К. Білокур, репрезентованих на платформі Google Arts & Culture у партнерстві з Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва, та творів М. Примаченко в Національному музеї Тараса Шевченка й Іванківському історико-краєзнавчому музеї формалізовано асиметрію функцій цифрової репрезентації: дисемінаційна функція забезпечується ефективно, тоді як аналітична функція реалізується лише частково за відсутності повних метаданих, технічних характеристик зйомки, реставраційної історії і відомостей про стан збереженості. Аналіз косівської кераміки О. Бахматюка, петриківського розпису й опішнянського гончарства встановив, що культурно адекватна документація декоративно-ужиткового мистецтва є принципово комбінованою, поєднуючи 3D-сканування, RTI-зйомку, відеофіксацію майстра й мистецтвознавчий коментар у метаданих. Аналіз архітектурної спадщини на матеріалі Софії Київської у двох проєктах – лазерному скануванні Skeiron і епіграфічній документації DIGICURE Університету Гетеборга – та масової громадянської фіксації Backup Ukraine дозволив окреслити концепт poor 3D model за аналогією з «бідним образом» Х. Стейерль і довести, що професійна 3D-документація та громадянська 3D-фіксація орієнтовані на різні функції – реставраційну та засвідчувальну – і не можуть оцінюватися за критеріями одна одної. Наскрізним результатом розділу є принцип відповідності методу типу об'єкта: універсальний шаблон цифрової документації не існує і не може існувати без втрати мистецтвознавчого змісту.

У четвертому розділі здійснено типологію інституційних форм роботи зі спадщиною. На матеріалі кейсів Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка, Іванківського історико-краєзнавчого музею, Маріупольського художнього музею ім. А. І. Куїнджі, прецеденту повернення «скіфського золота» та міжурядових процесів польсько-української реституції виявлено чотири взаємопов'язані функції архіву; атрибутивну, ідентифікаційну, реституційну й меморіально-доказову; і сформульовано парадокс архіву як зброї: недостатньо захищений архів може перетворитися з інструмента захисту на інструмент

цілеспрямованого вилучення, коли його дані використовуються окупантом для добору найцінніших предметів колекції. Аналіз Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum / Реєстру Музейного фонду України, Sketchfab, власних сайтів українських музеїв і регіональних альтернативних майданчиків дозволив запровадити концепт ілюзії достатності та принципове розрізнення цифрової видимості й цифрової репрезентативності, де перша означає сам факт присутності об'єкта в цифровому середовищі, а друга потребує мистецтвознавчого, атрибутивного, контекстуального й документаційного шару. Документацію мистецької спадщини в системі захисту розгорнуто через чотирирежимну типологію – превентивний, систематичний, аварійний і післявтратний режими, кожен з яких має власні критерії якості і не може оцінюватися за критеріями інших режимів.

Кульмінаційним концептуальним результатом дисертації є чотирикомпонентна модель критеріїв якості візуальних практик, що поєднує мистецтвознавчу повноту (опертя на іконологічну модель Е. Панофського і герменевтичну онтологію Г.-Г. Гадамера), технічну відповідність методу типу об'єкта (опертя на пам'яткоохоронну теорію Л. В. Прибеги), процедурну автентичність (опертя на Венеційську хартію 1964 р. і Лондонську хартію 2009 р. з її визначенням *paradata*) та інституційну відповідальність (опертя на NDSA Levels of Digital Preservation). Тестування моделі на десяти ключових цифрових і п'яти доцифрових кейсах виявило, що жоден із розглянутих українських цифрових проєктів не задовольняє всі чотири критерії одночасно, тоді як окремі доцифрові форми, зокрема монографія О. О. Авраменко «Білокур» 2020 р., реалізують їх із високою повнотою. Ця обставина не є дефектом окремих ініціатив, а структурною рисою цифрового збереження, що відтворює загальну асиметрію поля. Модель функціонує одночасно як норматив, який фіксує операційний ідеал, і як діагностичний інструмент, що описує систематичні дефіцити цифрового шару.

Інтегральним результатом дисертації є виявлення структурної асиметрії як наскрізної характеристики української системи візуальних практик: між експозиційно-інтерпретаційною інтенсивністю і документаційною

недорозгорнутістю. Ця асиметрія не є випадковим дефектом окремих інституцій або наслідком воєнних обставин, а історично сформованою рисою поля, що проявляється однаково на доцифровому, цифровому й воєнному етапах. Запропонована рамка дозволяє розглядати інституційні форми роботи зі спадщиною: архів, цифрові платформи, документаційні режими – не як нейтральні технічні інструменти, а як конфігурації практик із власною мистецтвознавчою, етичною й політичною вагою. Українська ситуація постає водночас як унікальний національний випадок і як матеріал, на якому міжнародні принципи мистецтвознавчого розбору й цифрового документування проходять випробування, до яких раніше систематично не зверталися.

Ключові слова: візуальні практики, мистецька спадщина, культурний простір України, цифровізація культури, музейна репрезентація, цифрове документування, культурна пам'ять, охорона культурної спадщини.

ABSTRACT

Roman S. Petriv. Visual Practices of Artistic Heritage Objects in the Cultural Space of Ukraine in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries. – Qualifying scientific work submitted as a manuscript.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Philosophy in the field of 02 Culture and Arts, specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2026.

The dissertation is devoted to a comprehensive art-historical study of visual practices of artistic heritage objects in the cultural space of Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries. The work substantiates a tiered model of visual practices and its correlation with a six-level model of the heritage object, reconstructs the pre-digital layer of Ukrainian heritage work in 1985–2010, analyses the digital turn of 2000–2022 and the wartime intensification of 2014–2025, conducts an art-historical examination of specific object types – fine art, decorative-applied art, and architectural

heritage – and substantiates a four-component model of quality criteria for visual practices as a normative-diagnostic instrument. The central thesis is that pre-digital and digital forms of heritage work constitute a single field of visual practices in which the digital layer does not replace the pre-digital art-historical foundation but continues it in a different technological environment.

The first chapter establishes the historiographical, source-base, and methodological foundation of the study. A functional typology of the source base has been developed, encompassing six groups: classical theory of image and media, theory of visual culture, Ukrainian museology and monument-protection thought, theory of cultural digitisation with a postcolonial perspective, international normative documents and technical standards, and contemporary wartime empirical material. The methodological foundation combines E. Panofsky's iconological method, H.-G. Gadamer's hermeneutic approach, the theory of visual culture of W. J. T. Mitchell and N. Mirzoeff, comparative-typological and case-study methods, and the author's own visual observation of digital platforms. A three-layered model of authenticity – cultural, material-technical, and procedural – has been introduced as the basis for evaluating the quality of visual practices throughout the dissertation.

The second chapter substantiates the principal theoretical apparatus of the dissertation: the tiered model of visual practices, which combines presentational-recording, analytical-documentational, interpretive-contextual, and transmissive-reproductive levels, and the six-level model of the heritage object, encompassing the material, technological, spatial, symbolic, processual, and communicative levels. The author's contribution to classical iconology consists in identifying the fourth, transmissive-reproductive, level of practices not provided for in Panofsky's three-layered model, and in the corresponding identification of the processual level of the object as an independent category. The reconstruction of the pre-digital layer of 1985–2010 through three waves – post-Soviet museum reform, rehabilitation of the Ukrainian avant-garde, and the establishment of new-type institutions – has allowed the conceptualisation of decolonising re-cataloguing as a practice of changing the system of concepts through which an object is located in the cultural space, and the identification of a structural

asymmetry of the field: the exhibitional-interpretive layer unfolded with maximum intensity, while the analytical-documentational layer remained structurally underdeveloped. The digital turn of 2000–2022, considered through a three-period periodisation and the terminological scale of digitisation / digitalisation / digital transformation, is approached through the concept of the paradox of belated readiness – the gap between strategic awareness of the need for digitisation and infrastructural inability to realise it systematically. The wartime context of 2014–2025 appears in the work not as a separate scene but as the culminating moment of testing the system: the war did not create Ukraine’s digital heritage infrastructure but made visible the configuration that had taken shape in the preceding decades.

In the third chapter, the tiered model has been tested on the material of three types of Ukrainian artistic heritage objects. On the material of works by K. Bilokur, represented on Google Arts & Culture in partnership with the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, and works by M. Prymachenko in the National Museum of Taras Shevchenko and the Ivankiv Museum of Local History, the asymmetry of functions of digital representation has been formalised: the dissemination function is effectively provided, while the analytical function is realised only partially in the absence of complete metadata, technical characteristics of shooting, restoration history, and information on the state of preservation. The analysis of O. Bakhmatiuk’s Kosiv ceramics, Petrykivka painting, and Opishnia pottery has established that the culturally adequate documentation of decorative-applied art is fundamentally combined, integrating 3D scanning, RTI imaging, video recording of the master, and art-historical commentary in metadata. The analysis of architectural heritage on the material of Saint Sophia of Kyiv in two projects – the laser scanning by Skeiron and the epigraphic documentation by DIGICURE of the University of Gothenburg – and the mass civic capture of Backup Ukraine has allowed the conceptualisation of the poor 3D model by analogy with H. Steyerl’s «poor image» and demonstrated that professional 3D documentation and civic 3D capture serve different functions – restorative and testimonial – and cannot be evaluated by each other’s criteria. The cross-cutting result of the chapter is the principle

of correspondence between method and object type: a universal template of digital documentation does not exist and cannot exist without the loss of art-historical content.

In the fourth chapter, a typology of institutional forms of heritage work has been carried out. On the material of the cases of the Kherson Regional O. O. Shovkunenko Art Museum, the Ivankiv Museum of Local History, the Mariupol A. I. Kuindzhi Art Museum, the precedent of the return of the «Scythian gold», and intergovernmental processes of Polish-Ukrainian restitution, four interrelated functions of the archive – attributive, identificational, restitutional, and memorial-evidentiary – have been identified, and the paradox of the archive as a weapon has been formulated: an insufficiently protected archive may transform from an instrument of protection into an instrument of targeted removal when its data are used by the occupier for the selection of the most valuable items of the collection. The analysis of Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum / the Register of the Museum Fund of Ukraine, Sketchfab, Ukrainian museums' own websites, and regional alternative venues has allowed the introduction of the concept of the illusion of sufficiency and a fundamental distinction between digital visibility and digital representativeness, where the former signifies the very fact of an object's presence in the digital environment, while the latter requires an art-historical, attributive, contextual, and documentational layer. The documentation of artistic heritage within the protection system has been developed through a four-mode typology – preventive, systematic, emergency, and post-loss modes – each of which has its own quality criteria and cannot be evaluated by the criteria of other modes.

The culminating conceptual result of the dissertation is the four-component model of quality criteria of visual practices, combining art-historical completeness (based on Panofsky's iconological model and Gadamer's hermeneutic ontology), technical correspondence of the method to the type of object (based on the monument-protection theory of L. V. Prybieha), procedural authenticity (based on the Venice Charter of 1964 and the London Charter of 2009 with its definition of paradata), and institutional responsibility (based on NDSA Levels of Digital Preservation). Testing the model on ten key digital and five pre-digital cases has shown that none of the analysed Ukrainian digital projects satisfies all four criteria simultaneously, whereas some pre-digital forms –

particularly the monograph «Bilokur» by O. O. Avramenko of 2020 – realise them with high completeness. This circumstance is not a defect of individual initiatives but a structural feature of digital preservation, which reproduces the general asymmetry of the field. The model functions simultaneously as a norm fixing the operational ideal and as a diagnostic instrument describing the systematic deficits of the digital layer.

The integral result of the dissertation is the identification of structural asymmetry as a cross-cutting characteristic of the Ukrainian system of visual practices: between exhibitional-interpretive intensity and documentational underdevelopment. This asymmetry is not an accidental defect of individual institutions or a consequence of wartime circumstances, but a historically formed feature of the field, manifested equally at the pre-digital, digital, and wartime stages. The proposed framework allows the consideration of institutional forms of heritage work – the archive, digital platforms, documentation regimes – not as neutral technical instruments, but as configurations of practices with their own art-historical, ethical, and political weight. The Ukrainian situation emerges simultaneously as a unique national case and as material on which international principles of art-historical analysis and digital documentation undergo tests to which they have not previously been systematically subjected.

Keywords: visual practices, artistic heritage, cultural space of Ukraine, digitisation of culture, museum representation, digital documentation, cultural memory, cultural heritage protection.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України категорії (Б).

1. Петрів Р. С. Визначальні чинники формування основних етапів образотворчого мистецтва (аналіз зовнішніх впливів). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 77, том 3. С. 61–68.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-8>

URL: <https://aphn-journal.in.ua/77-3-2024>

2. Петрів Р. С. Трансформація художньої репрезентації об'єктів культурної спадщини в умовах цифровізації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2026. Вип. 98, том 2. С. 90–95.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-12>

URL: <https://aphn-journal.in.ua/98-2-2026>

3. Петрів Р. С. Цифровізація мистецького твору як процес збереження художньої цінності: від об'єктної репрезентації до процесуально-контекстуального підходу. *Український мистецтвознавчий дискурс / Ukrainian Art Discourse*. 2026. Вип. 2. С. 326–335.

DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.35>

URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/538>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Петрів Р. Особливості системи комунікацій у сфері мистецтва та дизайну початку 20-х років XXI століття: виклики і перспективи. *Українське мистецтво у багатогранності проявів*. Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції студентів та молодих вчених. Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 2023. С.91-95

URL:https://drive.google.com/file/d/1c1nH49MwKy_dLkFbR1eorRcTriX8Wkzs/view

5. Петрів Р. Трансформація проєктно-художньої діяльності у контексті глобальної диджиталізації початку XXI століття. *Матеріали звітної наукової конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2022 рік* Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 3–7 квітня, 2023. С.182-183.

URL:<https://nauka.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/21/2023/08/2023-tezy-vyk-1.pdf>

6. Петрів Р. Рівнева модель об'єкта мистецької спадщини у цифровій репрезентації творчості шістдесятників. Всеукраїнська науково-практична конференція. *Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї. До сторіччя від дня народження Опанаса Заливахи*: програма Всеукр. наук.-практ. конф., м. Івано-Франківськ, 24–25 листопада 2025 р. / Карпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2025.

URL:https://kditm.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/60/2026/06/prohrama_ostatochna_postorinkova_pravlena.pdf

7. Петрів Р. Цифрова популяризація образотворчого мистецтва: можливості, виклики та вимоги до логіки взаємодії. *Луканічні читання*: матеріали круглого столу на пошанування 65-річного ювілею Володимира Луканя, м. Івано-Франківськ, 25 березня 2026 р. / Карпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2026. С. 24-26

URL: <https://kditm.cnu.edu.ua/naukovi-konferentsii-vykladachiv/>

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	15
ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	30
1.1. Джерельна база та стан наукової розробленості проблеми	30
1.2. Методи дослідження візуальних практик мистецької спадщини	37
РОЗДІЛ 2 ТЕОРЕТИЧНА МОДЕЛЬ ТА ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК	44
2.1. Рівнева модель візуальних практик та її співвідношення з рівнями об'єкта	44
2.2. Доцифрове прочитання української мистецької спадщини (1985–2010 рр.)	54
2.3. Цифровий поворот в українському культурному просторі (2000–2022 рр.): платформи, інфраструктура та парадокс запізнілої готовності	68
2.4. Воєнний контекст 2014–2025 рр. як інтенсифікація візуальних практик	79
РОЗДІЛ 3. ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ РОБОТИ З РІЗНИМИ ВИДАМИ ОБ'ЄКТІВ МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ	94
3.1. Образотворче мистецтво як об'єкт візуального прочитання: експозиція, каталог і цифрова репрезентація	94
3.2. Декоративно-ужиткове мистецтво як об'єкт візуального прочитання: між матеріальним об'єктом і живою традицією	102
3.3. Архітектурна спадщина як об'єкт візуального прочитання: простір, поверхня і мистецьке наповнення	115
РОЗДІЛ 4. ІНСТИТУЦІЙНІ ФОРМИ ТА КРИТЕРІЇ ЯКОСТІ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК	133

4.1. Архів як інструмент атрибуції, ідентифікації та реституції мистецької спадщини	133
4.2. Платформи репрезентації українського мистецтва: від наукового каталогу до цифрової видимості	146
4.3. Документація мистецької спадщини в системі захисту: превентивні, аварійні та післявтратні режими	154
4.4. Мистецтвознавчі критерії якості візуальних практик репрезентації мистецької спадщини	163
ВИСНОВКИ	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	188
ДОДАТКИ	188

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АМУ – Академія мистецтв України (нині – Національна академія мистецтв України, НАМ України)

АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістичної Республіки

А.К. — авторський концепт (нумерована послідовність аналітичних одиниць, запропонованих у дисертації: А.К-1, А.К-2 ...)

АРК – Автономна Республіка Крим

ДНР – так звана «Донецька народна республіка» – невизнане квазідержавне утворення на тимчасово окупованій території

ІПСМ – Інститут проблем сучасного мистецтва (структурний підрозділ НАМ України)

КНУ – Карпатський національний університет імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Возницького

МБ – мегабайт (одиниця обсягу цифрових даних)

МЗС – Міністерство закордонних справ

МКІП – Міністерство культури та інформаційної політики (Міністерство культури та стратегічних комунікацій з 2024 р.)

МФУ – Музейний фонд України

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАН України – Національна академія наук України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України

НМІУ – Національний музей історії України

НМНДМУ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка

НПУ – Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

НХМУ – Національний художній музей України

РФ – Російська Федерація

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

СХ СРСР – Спілка художників СРСР

США – Сполучені Штати Америки

ТБ – терабайт (одиниця обсягу цифрових даних)

УКФ – Український культурний фонд

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

УТОПіК – Українське товариство охорони пам'яток історії та культури

ЦСМ – Центр сучасного мистецтва

ЮНЕСКО – Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (укр. транслітерація англ. UNESCO)

АСМ – Association for Computing Machinery – Асоціація обчислювальної техніки (видавець фахових журналів)

ALIPH – International Alliance for the Protection of Heritage in Conflict Areas – Міжнародний альянс захисту культурної спадщини у зонах конфліктів

AR – Augmented Reality – доповнена реальність

ARK III – проєкт «Ковчег» з цифрового сканування манускриптів Києво-Печерської лаври (партнерство з Міністерством культури Чехії, 2024)

CARARE – Connecting ARchaeology and ARchitecture in Europeana – європейський агрегатор археологічної та архітектурної цифрової спадщини

CCA / SCCA Kyiv – Center for Contemporary Art / Soros Center for Contemporary Art, Kyiv – Центр сучасного мистецтва (Київ)

CHwB – Cultural Heritage without Borders – міжнародна організація з охорони культурної спадщини

DIGICURE – Digital Cultural Resilience and Protection – проєкт Університету Гетеборга з цифрової документації Софії Київської

EDM – Europeana Data Model – модель опису метаданих платформи Europeana

GAC – Google Arts & Culture – корпоративна цифрова платформа репрезентації культурної спадщини

HBIM – Heritage Building Information Modeling – інформаційне моделювання архітектурної спадщини

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites – Міжнародна рада з питань пам'яток та визначних місць

KSE – Kyiv School of Economics – Київська школа економіки (звіти про збитки культурної інфраструктури)

MDPI – Multidisciplinary Digital Publishing Institute – мультидисциплінарне наукове видавництво (Швейцарія)

MIT – Massachusetts Institute of Technology – Массачусетський технологічний інститут

MR – Mixed Reality – змішана реальність

NDSA – National Digital Stewardship Alliance – Національний альянс цифрового збереження (США); видавець стандарту NDSA Levels of Digital Preservation

NFT – Non-Fungible Token – незамінний токен (форма блокчейн-репрезентації цифрового об'єкта)

PERSIST – Platform to Enhance the Sustainability of the Information Society Transglobally – програма ЮНЕСКО зі збереження цифрової спадщини

RES-POL – Резерв політики – українська аналітична ініціатива; базовий звіт «Культурна спадщина», 2022 і 2024 рр.

RIEGL VZ-400 – модель наземного лазерного сканера австрійської компанії RIEGL (використана у проєкті Skeiron для Софії Київської)

RTI – Reflectance Transformation Imaging – інтерактивна спектрально-рельєфна фотофіксація з керованим освітленням; метод документації мікрорельєфу поверхні

SUCHO – Saving Ukrainian Cultural Heritage Online – міжнародна волонтерська ініціатива з архівування цифрових ресурсів українських культурних установ

TLS – Terrestrial Laser Scanning – наземне лазерне сканування

UAV – Unmanned Aerial Vehicle – безпілотний літальний апарат (дрон);
застосовується у фотограмметрії архітектурної спадщини

UHDDI – Ukraine Heritage Digital Documentation Initiative – ініціатива CyArk
з цифрової документації української культурної спадщини

USAID – United States Agency for International Development – Агентство
США з міжнародного розвитку

VR – Virtual Reality – віртуальна реальність

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Мистецька спадщина існує в культурному просторі не сама собою, а через сукупність візуальних практик та репрезентації, що роблять її доступною для бачення, фіксують, осмислюють, зберігають і передають. Від музейної експозиції й друкованого альбому до цифрового документування й платформних репрезентацій – кожна з цих практик не лише показує об'єкт, а й перевизначає умови його культурної видимості. Кінець XX і початок XXI ст. в українській культурі позначені принциповою трансформацією таких практик: відкриттям пострадянських колекцій і поверненням до експозиційного обігу імен «розстріляного відродження», становленням інституцій нового типу – Мистецького Арсеналу, PinchukArtCentre, Інституту проблем сучасного мистецтва, – входженням української спадщини в глобальні цифрові інфраструктури Google Arts & Culture, Europeana, Sketchfab, а також новою хвилею деколонізаційного перепрочитання канону. Водночас саме в цей період відбулася найдраматичніша перевірка візуальних практик на стійкість: гібридна війна 2014 р. і повномасштабне російське вторгнення 2022 р. поставили українську мистецьку спадщину в умови безпрецедентних загроз, що не мали прецедентів у попередній історії української музейної справи.

У такому горизонті візуальні практики виходять за межі суто музейної, виставкової чи цифрової інструментальної проблематики й набувають значення стратегічного ресурсу – дослідницького, правового, дипломатичного, освітнього й меморіального. Кожна форма роботи зі спадщиною – від паперового інвентарю до 3D-моделі, від кураторського есею до paradata за Лондонською хартією, від реабілітаційної ретроспективи до аварійної фотофіксації пошкоджень – стає не лише засобом збереження, а й самостійним мистецтвознавчим предметом, що потребує концептуальної рамки, історичної глибини й методологічної дисципліни. Проте механічне перенесення зарубіжних моделей на українські реалії без ретельного аналізу відмінностей ресурсного, інституційного й правового

середовища є науково некоректним; кожен національний випадок має власну послідовність розгортання практик, власну конфігурацію інституцій і власні структурні характеристики, що повинні стати предметом самостійного аналізу.

Дисертаційне дослідження орієнтоване на комплексний мистецтвознавчий аналіз візуальних практик об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст., з опорою на українську музеологічну, пам'яткоохоронну й мистецтвознавчу традицію, теорію візуальної культури та сучасні міжнародні нормативні рамки цифрового документування, з аналітичним ядром на воєнному періоді 2014–2025 рр. як кульмінаційному моменті випробування всієї системи практик.

В сучасній українській мистецтвознавчій думці термінологія, що дотична до візуальності, перебуває в стані становлення й має різний обсяг у різних авторів. Н. Бабій у рецензії 2024 р. фіксує розширення сучасної історії мистецтва «до загального вивчення "візуальної сфери"» [8, с. 168] – у її використанні «візуальна сфера» позначає розширений предмет дисципліни, тобто корпус явищ, який потрапляє у поле мистецтвознавчого аналізу.

У межах нашого дослідження ми спираємося на цю загальну рамку, але пропонуємо вужче й операційне розуміння. Під візуальними практиками об'єктів мистецької спадщини ми розуміємо форми діяльності, через які спадщина стає видимою, фіксується, осмислюється, зберігається й передається. До них належать репрезентація, документування, реставраційний аналіз, освітнє показування, наукова інтерпретація, кураторське рамкування та міжпоколінна передача майстерності. Якщо Н. Бабій звертає увагу на розширення предмета мистецтвознавства, ми зосереджуємося на діяльнісних формах, через які цей предмет існує в культурному просторі: тобто рухаємося від питання «що досліджує сучасне мистецтвознавство» до питання «через які практики мистецька спадщина стає мистецтвознавчо доступною». Об'єкт мистецької спадщини в межах дослідження трактується як багаторівнева єдність – матеріальна, технологічна, просторова, символічна, процесуальна й комунікативна; розгорнуте обґрунтування

цього розрізнення та його співвіднесення з рівневою моделлю практик подано у підрозділі 2.1.

Актуальність теми дослідження зумовлена щонайменше трьома взаємопов'язаними чинниками.

Перший чинник – відсутність цілісного мистецтвознавчого підходу до аналізу репрезентації об'єктів як самостійного предмета. Окремі їх форми – музеологічна, експозиційна, реставраційна, цифрова, документаційна – досліджуються в межах вузьких дисциплінарних рамок, тоді як зв'язок між ними й типологія, що дозволяла б розглядати їх як єдину систему, залишаються нерозробленими. Існує потужний корпус праць з мистецтвознавства, музеології, пам'яткоохоронної теорії, цифровізації культури, міжнародного права й сучасної воєнної емпірики, однак ці напрями переважно розвивалися окремо: класична теорія образу не була сформована для цифрового середовища, теорія візуальної культури не завжди працює з конкретним українським матеріалом, українська музеологія має сильний доцифровий апарат і потребує цифрового розширення, технічні стандарти не завжди інтегровані в мистецтвознавчий аналіз, а емпірика війни описує факти, але не завжди пов'язує їх із ширшою теоретичною моделлю.

Другий чинник – структурна нерівномірність розвитку самих практик візуального супроводу в українському контексті. Матеріальне збереження і реставраційна школа мають десятиліттями напрацьовану традицію – від доробку Л. В. Прибеги в архітектурній пам'яткоохоронній думці до української реставраційної практики НДРЦУ й Львівського філіалу. Натомість практики цифрового документування, інтерпретаційної репрезентації й трансмісійної фіксації нематеріальної спадщини в Україні системно опрацьовуються лише в останнє десятиліття – здебільшого під тиском воєнних обставин. Базовий звіт RES-ROL 2022 р. зафіксував, що близько чверті державних музеїв України не мали комп'ютерів, близько третини не мали доступу до інтернету, а Одеський археологічний музей із колекцією близько ста тисяч одиниць зберігання мав цифрові фотографії лише 230 предметів. За верифікованими даними ЮНЕСКО зафіксовано понад 527 пошкоджених або знищених культурних об'єктів; за

оцінками Київської школи економіки прямі збитки культурній інфраструктурі сягнули близько 4 млрд доларів США. Така асиметрія між масштабом загрози й інфраструктурною готовністю не зводиться до технологічного відставання, а є структурною характеристикою всього поля, що потребує мистецтвознавчого осмислення.

Третій чинник – потреба теоретичного апарату, здатного утримувати багаторівневу природу об'єктів мистецької спадщини. Класична іконологія Е. Панофського пропонує тришарову модель аналізу твору – первинний, іконографічний, іконологічний рівні, – але не охоплює процесуального виміру нематеріальної спадщини й специфіки практик передачі майстерності між поколіннями. Доба цифрових репрезентацій додає до цього питання нову гостроту, оскільки кожна нова технологія документування входить у твір на власному рівні глибини і не може претендувати на універсальність. Запропонована в дисертації чотирирівнева модель візуальних практик і шестирівнева модель об'єкта спадщини є відповіддю на цю концептуальну потребу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження є у межах науково-дослідницької роботи кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника «Актуальні питання культурології теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571) Тему дисертаційної роботи «Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття» затверджено на засіданні Вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 9 від 01 листопада 2022 р.).

Об'єкт дослідження – візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст.

Предмет дослідження – взаємозв'язок між типом об'єкта мистецької спадщини, його багаторівневою структурою (матеріальною, технологічною, просторовою, символічною, процесуальною й комунікативною) і формами візуальних практик фіксації та репрезентації, що до нього застосовуються, з

акцентом на українському матеріалі 2014–2025 рр. як аналітичному ядрі дослідження.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють кінець XX – початок XXI ст. – умовно від другої половини 1980-х рр. як періоду пострадянської трансформації культурних інституцій до 2025 р. Аналітичне ядро становить період 2014–2025 рр.: від початку гібридної агресії Росії, що зумовила першу хвилю інтенсивних змін у візуальних практиках української спадщини, до сучасного етапу повномасштабної війни, на якому ці практики проходять найпринциповіший тест. Для розуміння теорії й нормативної рамки цифрового документування залучено матеріали попередніх десятиліть.

Територіальні рамки дослідження – охоплюють територію України також з включенням тимчасово окупованих і деокупованих територій, у роботі залучено діяльність міжнародних інституцій, що здійснювали візуальні практики стосовно української мистецької спадщини: експозиційні, документаційні, реституційні, цифрові.

Мета дослідження – обґрунтувати цілісну мистецтвознавчу концепцію візуальних практик об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст. як комплексу взаємопов'язаних форм роботи зі спадщиною, що мають різну глибину входження в багаторівневу структуру об'єкта й різну функціональну спрямованість, та сформувати інтегральну аналітичну модель оцінювання їх якості.

Відповідно до поставленої мети сформульовано такі завдання дослідження:

1. Систематизувати наукову літературу, нормативну й документальну базу з проблематики візуальних практик фіксації та репрезентації мистецької спадщини в українському й міжнародному контекстах, здійснити функціональну типологізацію джерельної бази та обґрунтувати методологічний апарат дослідження.

2. Розробити теоретико-методологічну рамку дослідження візуальних практик на основі іконологічного методу Е. Панофського, теорії візуальної культури та сучасних концепцій збереження матеріальної й нематеріальної

спадщини, запропонувати рівневу модель практик у її співвідношенні з багаторівневою моделлю об'єкта мистецької спадщини.

3. Реконструювати доцифровий пласт української роботи з мистецькою спадщиною 1985–2010 рр. через три хвилі – пострадянську музейну реформу, реабілітацію українського авангарду й становлення інституцій нового типу – і виявити його структурні характеристики.

4. Проаналізувати цифровий поворот в українському культурному просторі 2000–2022 рр. і трансформацію візуальних практик у воєнному контексті 2014–2025 рр., виявити їх специфіку, ефективність і обмеження.

5. Здійснити мистецтвознавчий аналіз візуальних практик стосовно різних типів об'єктів української мистецької спадщини – образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва й архітектурної спадщини – на матеріалі конкретних кейсів і сформулювати принцип відповідності методу типу об'єкта.

6. Дослідити роль архівів, цифрових платформ і документаційних режимів у системі захисту мистецької спадщини в умовах збройного конфлікту, виявити їх функціональну типологію й структурні обмеження.

7. Обґрунтувати чотирикомпонентну модель критеріїв якості візуальних практик роботи зі спадщиною та визначити перспективи її інституційного впровадження в українському культурному просторі.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше*:

– запропоновано цілісну мистецтвознавчу концепцію візуальних практик об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст. як комплексу взаємопов'язаних форм репрезентації, документування, збереження, реставрації, освіти, інтерпретації й передачі, що утворюють єдиний предмет мистецтвознавчого аналізу;

– розроблено рівневу модель візуальних практик, що поєднує презентаційно-фіксаційний, аналітично-документаційний, інтерпретаційно-контекстуальний і трансмісійно-відтворювальний рівні, у її співвідношенні з шестирівневою моделлю

об'єкта мистецької спадщини (матеріальний, технологічний, просторовий, символічний, процесуальний, комунікативний рівні); виокремлення трансмісійно-відтворювального рівня практик і процесуального рівня об'єкта становить авторське розширення класичної іконології Е. Панофського, яка цих категорій не передбачала;

- введено в науковий обіг концепти парадоксу запізнілої готовності, асиметрії функцій цифрової репрезентації, ілюзії достатності, культурно адекватного рівня документації, архіву як зброї, poor 3D model і деколонізаційної перекаталогізації як аналітичних інструментів оцінювання обмежень і потенціалу візуальних практик;

- обґрунтовано чотирикомпонентну модель критеріїв якості візуальних практик роботи зі спадщиною, що поєднує мистецтвознавчу повноту, технічну відповідність методу типу об'єкта, процедурну автентичність і інституційну відповідальність, перевірено її на десяти ключових цифрових і п'яти доцифрових кейсах і запропоновано в нормативно-діагностичному статусі;

- реконструйовано доцифровий пласт української роботи зі спадщиною 1985–2010 рр. через три хвилі реформ (пострадянська музейна реформа, реабілітація українського авангарду, становлення інституцій нового типу) і виявлено структурну асиметрію поля між експозиційно-інтерпретаційним і аналітично-документаційним рівнями практик.

Удосконалено:

- застосування іконологічного методу Е. Панофського до аналізу візуальних практик у цифровому середовищі через виявлення меж кожного з трьох рівнів іконологічного аналізу в умовах опосередкованої репрезентації;

- типологію практик документування мистецької спадщини з урахуванням специфіки різних типів об'єктів (образотворче, декоративно-ужиткове мистецтво, архітектура, нематеріальна спадщина) і формулювання принципу відповідності методу типу об'єкта як наскрізного аналітичного критерію.

Подальшого розвитку набули:

- дослідження міжнародних нормативних засад документування спадщини (Венеційська, Нарська, Лондонська, Сівільська хартії, Гаазька конвенція, конвенції ЮНЕСКО) у їх адаптації до умов збройного конфлікту;
- аналіз діяльності цифрових платформ і міжнародних партнерств (Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum, Sketchfab, SUCHO, Backup Ukraine, Skeiron, DIGICURE, ALIPH) на українському матеріалі воєнного часу через концептуальну рамку рівневої моделі практик;
- осмислення воєнного контексту 2014–2025 рр. як кульмінаційної фази випробування візуальних практик в українському культурному просторі, у якій одночасно інтенсифікуються всі чотири рівні практик – презентаційно-фіксаційний, аналітично-документаційний, інтерпретаційно-контекстуальний і трансмісійно-відтворювальний.

Теоретичне значення дисертації полягає у формуванні цілісного мистецтвознавчого апарату аналізу візуальних практик мистецької спадщини, що поєднує класичну іконологію, герменевтичну онтологію, теорію візуальної культури, українську музеологічну й пам'яткоохоронну традицію та сучасні нормативні рамки цифрового документування. Запропонована рівнева модель практик і шестирівнева модель об'єкта є теоретичним внеском в українську музеологію і мистецтвознавство як інструмент аналізу, що утримує разом доцифрові й цифрові форми роботи зі спадщиною. Чотирикомпонентна модель критеріїв якості й типологія документаційних режимів формують нормативно-діагностичний апарат, придатний для застосування поза межами окремої національної ситуації.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання запропонованої концепції в роботі музейних, реставраційних, освітніх і цифрових інституцій, що працюють із мистецькою спадщиною. Запропоновані критерії якості візуальних практик можуть бути застосовані для оцінювання й планування цифрових архівних, документаційних і репрезентаційних

проектів, для розробки методичних рекомендацій з документування різних типів об'єктів спадщини, а також у викладанні мистецтвознавчих, музеологічних і пам'яткоохоронних дисциплін. Окремий прикладний вимір становить використання результатів дослідження в роботі з матеріалом воєнного періоду – для систематизації документації пошкоджених і втрачених об'єктів, для побудови меморіальних і доказових архівів, для планування реституційних і реактиваційних проектів, а також у міжнародній дипломатичній і правовій практиці щодо реституції викрадених культурних цінностей.

Джерельна база дослідження структурована за функціональним принципом і охоплює шість груп. Першу складає класична теорія образу, іконології, герменевтики та реставрації – праці Е. Панофського, Г.-Г. Гадамера, В. Беньяміна, Л. Мановича, Ч. Бранді й С. Муньоса Виньяса. Другу – теорія візуальної культури – праці В. Дж. Т. Мітчелла з розрізненням *image / picture*, Дж. Бергера із соціальною формованістю бачення, Н. Мірзоева з концептом *counter-visibility*, Х. Стейерль із концептом «бідного образу». Третю – українську музеологію та пам'яткоохоронну думку – праці Р. В. Маньковської з її поняттям музеальності, Ж. З. Денисюк із концептом «нової репрезентативності», Л. В. Прибєги з пам'яткоохоронною теорією, С. Кота, В. І. Акуленка, Т. В. Курило з реституційним дискурсом. Четверту – українську теорію цифровізації культури та постколоніальну оптику – праці М. Міхровської, О. Збанацької, М. Цілини, І. Підгурного з освітньо-методичною рамкою цифрових компетентностей і цифрової реконструкції пам'яток, Т. Гундорової, М. Шкандрія, О. Чуйка й В. Рудницького. П'яту – міжнародні нормативні документи й технічні стандарти – Гаазьку конвенцію 1954 р., Венеційську хартію 1964 р., Документ Нари 1994 р., Конвенцію ЮНЕСКО 2003 р., Лондонську хартію 2009 р., Сівільську хартію 2011 р., рекомендації EUreka3D, NDSA Levels of Digital Preservation, методологічні розробки G. Almevik і J. Westin. Шосту – сучасну емпірику війни проти української мистецької спадщини: звіти RES-POL і KSE Institute, дані ЮНЕСКО та Реєстру Музейного фонду України, матеріали ініціатив SUCHO, Backup Ukraine, Skeiron, DIGICURE, ALIPH, CyArk-UHDDI, а також академічні дослідження Н. Бабій, О. Чуйка, І. Дундяк, І. Чмелик та

інших дослідників івано-франківської наукової школи. Окрему позицію в джерельній базі займають попередні публікації автора, у яких послідовно розроблялися окремі елементи нинішньої концепції – модель зовнішніх чинників формування етапів образотворчого мистецтва, розуміння цифрової репрезентації як процесу трансформації та процесуально-контекстуальний підхід до збереження художньої цінності.

Методи дослідження. Методологічну основу становить поєднання класичних мистецтвознавчих і сучасних теоретичних підходів. Іконологічний метод Е. Панофського застосовано як базову процедуру аналізу значеннєвих рівнів творів і як концептуальну основу рівневої моделі практик. Герменевтичний підхід Г.-Г. Гадамера використано для інтерпретації культурно-історичних контекстів побутування об'єктів і ситуації зустрічі глядача з мистецьким твором у цифровому середовищі. Теорія візуальної культури застосована для концептуалізації візуальних практик як культурно-діяльнісної категорії, що включає не лише процес бачення, а й способи показу, фіксації, інтерпретації, документації та передачі спадщини. Тришарова модель автентичності (культурна – за Документом Нарі, матеріально-технічна – за пам'яткоохоронною теорією Л. В. Прибеги, процедурна – за Венеційською та Лондонською хартіями) забезпечує оцінювання адекватності практик щодо об'єктів. Порівняльно-типологічний метод використано для систематичних зіставлень пар і груп кейсів – як парадигматичних (експозиція 1990-х / цифрова сторінка на платформі; інвентар/ структуровані метадані; реміснична школа / відеофіксація майстра), так і функціональних. Кейс-метод покладено в основу мистецтвознавчого аналізу конкретних творів живопису, декоративного мистецтва й архітектури, а також інституційних форм роботи зі спадщиною. Власне візуальне спостереження за функціонуванням цифрових платформ і ресурсів (Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum, Sketchfab, Skeiron, DIGICURE, SUCHO, Backup Ukraine, CyArk-UHDDI) використано як інструмент первинної емпіричної верифікації. Особливе місце посідає авторська рівнева модель візуальних практик у її співвідношенні з шестирівневою моделлю об'єкта мистецької спадщини, що становить основний аналітичний інструмент дисертації.

Особистий внесок здобувача. Усі результати дослідження, винесені на захист, отримано автором особисто. Концепція візуальних практик, рівнева модель практик і шестирівнева модель об'єкта, концепти парадоксу запізнілої готовності, асиметрії функцій, ілюзії достатності, культурно адекватного рівня документації, архіву як зброї, poor 3D model і деколонізаційної перекаталогізації, чотирикомпонентна модель критеріїв якості й типологія документальних режимів, а також аналіз конкретних кейсів є самостійним внеском автора.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення й результати дослідження апробовано в доповідях на чотирьох наукових заходах: на Всеукраїнській науковій конференції студентів та молодих вчених «Українське мистецтво у багатогранності проявів» (Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 2023 р.); на Звітній науковій конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2022 рік (Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 3–7 квітня 2023 р.); на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї. До сторіччя від дня народження Опанаса Заливахи» (Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 24–25 листопада 2025 р.); на круглому столі «Луканічні читання» на пошанування 65-річного ювілею Володимира Луканя (Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 25 березня 2026 р.). За результатами апробації опубліковано чотири тези доповідей у відповідних збірниках матеріалів конференцій.

Структура й обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, поділених на тринадцять підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи становить 250 сторінок, з них основного тексту – 187 сторінок. Список використаних джерел налічує 142 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерельна база та стан наукової розробленості проблеми

Проблематика візуальних практик мистецької спадщини формується на перетині кількох дослідницьких традицій. З одного боку, вона пов'язана з класичною мистецтвознавчою теорією образу, іконологією, герменевтикою, музеологією та пам'яткоохоронною думкою. З іншого боку, її неможливо повноцінно розглядати без сучасної теорії візуальної культури, цифрової гуманітаристики, міжнародних стандартів документації, а також емпіричного матеріалу, що виник унаслідок російсько-української війни. Саме тому джерельна база дисертації не зводиться до одного типу літератури. Вона поєднує теоретичні праці, нормативні документи, технічні стандарти, музейні каталоги, цифрові платформи, аналітичні звіти та публікації про втрати культурної спадщини.

Для цього дослідження принципово важливо не просто перелічити джерела, а показати, яку роль вони відіграють у побудові авторської рамки. Частина джерел дає понятійний апарат для аналізу образу; інша – пояснює, як музейний предмет набуває культурної цінності; третя – фіксує умови цифрової документації й критерії її якості; четверта – дає матеріал для аналізу української ситуації в умовах війни. Такий підхід дозволяє уникнути механічного огляду літератури і розглядати стан наукової розробленості проблеми як систему взаємопов'язаних дослідницьких ліній.

Першу лінію становить класична теорія образу, мистецтвознавчого аналізу і медіа. У межах цієї лінії особливе значення має іконологічний метод Е. Панофського, який передбачає послідовний перехід від формального впізнавання образу до іконографічного прочитання й іконологічного синтезу [121]. Для дисертації цей метод важливий не як готова схема для всіх випадків, а як основа для розрізнення різної глибини входження в об'єкт спадщини. Він дозволяє

пояснити, чому просте зображення твору, його музейний опис, науковий коментар і цифрова документація не виконують однакової функції, навіть якщо стосуються того самого об'єкта.

Герменевтична традиція, представлена передусім Г.-Г. Гадамером, доповнює іконологію розумінням твору як події інтерпретації [15]. У цьому контексті цифрова репрезентація не може трактуватися як нейтральне технічне відтворення. Вона завжди включає вибір, опис, інтерфейс, метадані, кураторський супровід і ситуацію сприйняття. Тому цифрова сторінка твору на платформі, 3D-модель або онлайн-архів є не лише носіями зображення, а й формами організації розуміння.

До цієї ж теоретичної площини належать концепт аури В. Беняміна, принципи цифрового об'єкта Л. Мановича, реставраційна теорія Ч. Бранді та сучасна теорія збереження С. Муньоса Виньяса [84; 115]. Вони допомагають окреслити напругу між оригіналом, копією, репродукцією, цифровим записом і реставраційним втручанням. Особливо важливою для цієї роботи є думка про те, що збереження не може зводитися до буквального відтворення форми. Воно завжди передбачає питання культурної відповідності, межі припущення та відповідальності за спосіб відновлення.

Другу лінію джерельної бази становить теорія візуальної культури. Саме вона дає підставу використовувати поняття «візуальні практики» не лише як опис процесу бачення, а як ширшу категорію, що охоплює способи показу, фіксації, інтерпретації, документації та передачі спадщини. В. Дж. Т. Мітчелл у концепті *pictorial turn* обґрунтовує зміну статусу образу в культурі й показує, що зображення не можна розглядати тільки як ілюстрацію до тексту [114]. Для дисертації особливо важливим є його розрізнення *image / picture*: матеріальний носій твору може бути пошкоджений або втрачений, тоді як образ продовжує існувати через різні форми репрезентації, пам'яті й документації.

Це розрізнення набуває особливого значення в українському воєнному контексті. Якщо твір фізично втрачений, цифровий запис не замінює оригінал, але може зберігати образ як предмет культурної пам'яті, атрибуції, дослідження або майбутньої реконструкції. Тому цифрова документація творів М. Примаченко,

архівів Херсонського художнього музею, пам'яток Софії Київської чи інших об'єктів не є другорядною копією. Вона стає окремою візуальною практикою, яка підтримує існування образу в іншому режимі.

Дж. Бергер показав, що бачення є соціально й інституційно організованим процесом [82]. Ця теза важлива для аналізу цифрових платформ: користувач бачить не «всю колекцію», а те, що було відібрано, описано, сфотографовано, завантажено й подано через певний інтерфейс. Н. Мірзоев, розглядаючи візуальність як владний дискурс, дає можливість аналізувати цифрову репрезентацію української спадщини не тільки як культурний, а й як політичний акт [113]. У ситуації війни право на власну видимість і право на власне означення спадщини стають частиною ширшої боротьби за культурну суб'єктність.

У цьому ж контексті важливим є есе Х. Стейерл про «бідне зображення» [135]. Її ідея дозволяє пояснити, чому аварійна цифрова фіксація, навіть якщо вона не відповідає високим технічним стандартам, може мати цінність як швидке засвідчення. У подальших розділах ця логіка використовується для осмислення масових 3D-захоплень у воєнних умовах і для розрізнення якісної професійної документації та швидкої аварійної фіксації.

Третю, методологічно найближчу до теми дисертації лінію становлять українська музеологія і пам'яткоохоронна теорія. Праці Л. В. Прибєги дають можливість розглядати об'єкт спадщини не тільки як видиму форму, а і як матеріальну структуру, що несе історико-культурну інформацію [55; 56]. Це розрізнення є важливим для аналізу цифрової документації, адже фотографічна або 3D-репрезентація може добре передавати зовнішній вигляд, але не завжди забезпечує повний доступ до матеріальної структури, технології виконання, стану збереженості чи реставраційної історії.

Музеологічна лінія представлена передусім працями Р. В. Маньковської. Її поняття музеальності описує специфічне ціннісне ставлення до реальності, унаслідок якого об'єкт набуває статусу культурного засвідчення [41, с. 141]. Для дисертації це поняття важливе тому, що цифровізація не створює музеальність автоматично. Об'єкт, завантажений на платформу, не стає повноцінно

репрезентованим лише через факт цифрової присутності. Його музейний статус підтримується відбором, описом, контекстом, інституційною відповідальністю і зв'язком із ширшою системою знання.

У цьому ж напрямі працює концепт «нової репрезентативності» Ж. Денисюк, який дозволяє осмислити цифровий музейний предмет як частину нової музейної реальності [17]. Цей підхід особливо важливий для аналізу платформ Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum та музейних онлайн-колекцій. Він допомагає розрізняти просту цифрову видимість і справжню цифрову репрезентативність, тобто таку форму присутності, яка має не лише зображення, а й змістовий, атрибутивний, контекстуальний і документаційний рівні.

Окреме місце в українській джерельній базі посідають праці С. Кота, В. Акуленка і Т. Курило, присвячені культурним цінностям, реституції та правовій охороні спадщини [4; 5; 32; 33; 37]. Для цієї дисертації вони важливі не стільки з юридичного боку, скільки як підстава для розуміння атрибутивної функції документації. У воєнних умовах цифровий запис, інвентарна картка, фотофіксація, опис провенансу або архівний каталог можуть стати не лише науковими матеріалами, а й доказами культурної належності об'єкта.

Четверту лінію становлять українські дослідження цифровізації культури та постколоніальна оптика. Праці М. Міхровської й О. Збанацької дозволяють розрізнити діджитизацію, діджиталізацію і цифрову трансформацію [22; 44]. Це розрізнення важливе для аналізу української ситуації, оскільки сама наявність цифрового зображення ще не означає повної цифрової трансформації музейної інституції. У багатьох випадках українські музеї пройшли етап часткової діджитизації, але не завжди мали ресурси для системної інтеграції цифрових даних у наукову, облікову, комунікаційну й захисну інфраструктуру.

Стратегічний вимір цієї проблеми окреслює М. Цілина, яка розглядає цифровізацію культури не як допоміжний інструмент, а як фундаментальний принцип державної стратегії [69]. Водночас регіональні дослідження І. Чмелик показують, що цифровий і виставковий поворот в українській культурі не можна пояснювати лише через столичні інституції [70; 71; 72]. Регіональні майданчики,

онлайн-виставки, локальні ініціативи і тимчасові формати репрезентації демонструють, що українська система видимості формується нерівномірно, часто ситуативно, але з високою здатністю до самоорганізації.

Постколоніальна перспектива, представлена працями Т. Гундорової та М. Шкандрія, дає можливість аналізувати українське мистецтво не як периферійний додаток до радянського або російського канону, а як самостійне поле культурної пам'яті [131; 14]. У межах дисертації ця оптика використовується для обґрунтування поняття деколонізаційної переكاتалогізації. Йдеться про ситуацію, коли змінюється не сам твір, а система його опису, атрибуції, називання, включення до колекції або цифрової бази. Така зміна може радикально змінити культурне місце об'єкта.

Важливим джерелом для цієї лінії є також дослідження О. Чуйка і В. Рудницького про неофіційні канали обігу мистецьких творів у радянський період і проблеми атрибуційної інфраструктури [73]. Воно показує, що сучасні труднощі цифрової документації мають не лише технічні причини. Вони пов'язані з довшою історією неповного обліку, втрат, фальсифікацій, напівлегального обігу, слабкості експертних інституцій і деформації музейних фондів.

Освітньо-інфраструктурний вимір цифровізації мистецької спадщини в українському науковому дискурсі ґрунтовно опрацьовано у працях І. Підгурного – самостійно і у співавторстві. У спільному дослідженні з С. Копиловим, І. Паур та І. Пігович (2024) запропоновано аналітичну рамку формування цифрових компетентностей фахівців музейної сфери з виокремленням п'яти структурних компонентів – цифрової грамотності, цифрової комунікації, керування даними, цифрової безпеки та цифрового збереження – і обґрунтовано доцільність впровадження мікропрограми «Цифровізація культурної спадщини» (3–5 кредитів ЄКТС) у профільних закладах вищої освіти [30]. В окремому дослідженні І. Підгурний (2026) розкриває роль цифрової реконструкції пам'яток у професійній підготовці майбутніх реставраторів, артикулюючи п'ятиетапну структуру процесу – цифрова фіксація, обробка даних, тривимірне моделювання, інтерпретація і візуалізація – та фіксуючи технологічну панель сучасних інструментів

(фотограмметрія, AI-орієнтовані платформи, VR/AR-середовища) [51]. Ці праці є для нашого дослідження теоретичним союзником у двох напрямках: по-перше, вони фіксують освітньо-інфраструктурний вимір цифрового шару як самостійний предмет аналізу; по-друге, запропоноване в них структурування цифрових компетентностей резонує з нашим компонентом «інституційної відповідальності» у моделі критеріїв якості візуальних практик.

П'яту лінію становлять міжнародні нормативні документи, хартії та технічні стандарти. Вони задають критерії, за якими можна оцінювати не лише сам факт документації, а і її якість. Гаазька конвенція 1954 р. визначає загальну рамку захисту культурних цінностей у випадку збройного конфлікту [91]. Венеційська хартія 1964 р. формулює вимогу точного документування реставраційних робіт і встановлює межу, за якою починається неприпустиме припущення [104]. Документ Нари про автентичність 1994 р. розширює розуміння автентичності, пов'язуючи її з конкретним культурним контекстом [116]. Конвенція ЮНЕСКО 2003 р. про охорону нематеріальної культурної спадщини дозволяє враховувати не лише об'єкт, а й практику, навичку, жест і передачу майстерності [92].

Для цифрового шару особливо важливими є Лондонська хартія 2009 р., рекомендації Eureka3D, Europeana Data Model, стандарти цифрового збереження NDSA, а також методичні праці про гігапиксельну фотографію, мультиспектральний аналіз, RTI, TLS/HBIM і 3D-документацію [85; 93; 96; 97; 108; 109; 110; 118]. Ці джерела потрібні для того, щоб оцінювати цифрову документацію не лише за візуальною привабливістю, а за наявністю технічної точності, метаданих, paradata, процедурної прозорості та довгострокової придатності.

У цьому контексті важливою є критика G. Almevik і J. Westin, пов'язана з ризиком перетворення цифрової спадщини на «цифровий смітник» [75; 102]. Якщо великі масиви цифрових даних створюються без опису процесу, без відкритих первинних матеріалів, без зрозумілої структури і без зв'язку з науковим використанням, вони можуть втратити значну частину своєї цінності. Ця думка є важливою для подальшого аналізу українських проєктів: у воєнних умовах

швидкість документації є необхідною, але вона не повинна повністю витіснити питання якості й відтворюваності.

Шосту лінію становить сучасна емпірика війни проти української культурної спадщини. До неї належать академічні статті, звіти, цифрові архіви, карти втрат, матеріали медіа й офіційні комунікації інституцій. Праці Н. Бабій, Л. Семчук, О. Чуйка та співавторів фіксують мистецьку мобілізацію 2014–2025 рр. і появу Wartime Art Archive як форми інституційної відповіді на загрозу втрати [80]. Дослідження І. Чмелик дозволяють простежити, як у регіональному середовищі виставкові простори, онлайн-формати й альтернативні майданчики реагують на кризу [70; 71; 72].

До цієї ж групи належать звіт RES-POL, матеріали KSE Institute, дані Українського культурного фонду, Міністерства культури, UNESCO, SUCHO, Backup Ukraine, Skeiron, DIGICURE, ALIPH, CyArk-UHDDI та інших ініціатив [74; 77; 80; 81; 94; 101; 102; 107; 130; 34; 59; 15]. Вони використовуються не як допоміжні приклади, а як джерела для верифікації конкретних тверджень про стан цифрової документації, масштаби втрат, інституційну готовність і форми аварійної фіксації.

Окрему позицію в джерельній базі становлять попередні публікації автора [49; 50; 52]. У них були послідовно розроблені окремі елементи нинішньої концепції: модель зовнішніх чинників формування етапів образотворчого мистецтва, розуміння цифрової репрезентації як процесу трансформації та процесуально-контекстуальний підхід до збереження художньої цінності. У дисертації ці положення не повторюються механічно, а інтегруються в ширшу модель візуальних практик, що охоплює доцифрові й цифрові форми роботи зі спадщиною.

До джерельної бази входить також власне візуальне спостереження за цифровими платформами. У 2023–2025 рр. було проаналізовано Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum / Реєстр Музейного фонду України, Sketchfab, а також ресурси Skeiron, DIGICURE, SUCHO, Backup Ukraine, CyArk-UHDDI / Архаїка. Це спостереження мало не статистичний, а аналітичний характер: воно було

спрямоване на перевірку того, як у реальних цифрових середовищах працюють поняття видимості, репрезентативності, метаданих, paradata, інституційної відповідальності й ілюзії достатності.

Отже, стан наукової розробленості проблеми не можна описати як відсутність літератури. Навпаки, існує потужний корпус праць з мистецтвознавства, музеології, пам'яткоохоронної теорії, цифровізації культури, міжнародного права, технічної документації й сучасної воєнної емпірики. Проблема полягає в іншому: ці напрями здебільшого розвивалися окремо. Класична теорія образу не була сформована для цифрового середовища; візуальна культура не завжди працює з конкретним українським матеріалом; українська музеологія й пам'яткоохоронна думка мають сильний доцифровий апарат, але потребують цифрового розширення; технічні стандарти не завжди інтегровані в мистецтвознавчий аналіз; емпірика війни часто описує факти, але не завжди пов'язує їх із ширшою теоретичною моделлю.

Саме в цьому полягає дослідницька прогалина, на яку відповідає дисертація. Її завдання – не просто описати окремі цифрові проєкти і не лише зафіксувати втрати спадщини, а запропонувати цілісну мистецтвознавчу рамку, у якій доцифрові й цифрові візуальні практики розглядаються як пов'язана система. У цій системі музейна експозиція, каталог, архів, 3D-модель, цифрова платформа, аварійна фотофіксація і відеодокументація живої традиції виступають не випадковими формами, а різними способами доступу до багаторівневого об'єкта мистецької спадщини.

1.2. Методи дослідження візуальних практик мистецької спадщини

Методологія дисертації вибудовується відповідно до складності самого предмета. Оскільки візуальні практики мистецької спадщини охоплюють і матеріальний твір, і його цифрову репрезентацію, і музейний опис, і платформну видимість, і документацію втрати, жоден окремий метод не може повністю охопити

це поле. Тому в роботі поєднуються іконологічний метод, герменевтичний підхід, порівняльно-типологічний аналіз, кейс-метод і власне візуальне спостереження за цифровими платформами. Ці методи застосовуються не як формальний перелік, а як взаємодоповнювальні інструменти.

Перед розгортанням методів необхідно уточнити ключові поняття, з якими працює дослідження. Під візуальними практиками об'єктів мистецької спадщини у цій роботі розуміються форми діяльності, через які спадщина стає видимою, фіксується, осмислюється, зберігається й передається. До них належать музейна експозиція, каталогізація, цифрова репрезентація, 3D-документація, реставраційний аналіз, освітнє показування, кураторська інтерпретація, архівування, аварійна фіксація і передача майстерності. Таке розуміння дозволяє не протиставляти доцифрові й цифрові форми, а розглядати їх як різні способи роботи з одним полем спадщини.

Об'єкт мистецької спадщини в межах дослідження трактується як багаторівнева єдність. Він має матеріальний рівень, пов'язаний із фізичною субстанцією твору; технологічний рівень, що охоплює техніку виконання і послідовність створення; просторовий рівень, пов'язаний із масштабом і середовищем; символічний рівень, що включає культурне значення й належність до канону; процесуальний рівень, пов'язаний із жестом, навичкою і передачею майстерності; комунікативний рівень, що визначає спосіб зустрічі об'єкта з глядачем. Повне теоретичне обґрунтування цієї моделі подано в підрозділі 2.1, а в цьому підрозділі вона фіксується як методологічна основа подальшого аналізу.

Важливим понятійним інструментом є тришарова модель автентичності. Перший шар – культурна автентичність – спирається на Документ Нари про автентичність і передбачає оцінку твору в межах конкретного культурного контексту [116]. Другий шар – матеріальна або технічна автентичність – пов'язаний з українською пам'яткоохоронною теорією Л. Прибєги і стосується відповідності репрезентації матеріальній природі об'єкта [55; 56]. Третій шар – процедурна автентичність – спирається на Венеційську і Лондонську хартії та стосується

прозорості процесу документування, наявності paradata і можливості перевірки створеного цифрового об'єкта [104; 110].

Ця модель потрібна для того, щоб не оцінювати цифрову документацію лише за візуальним враженням. 3D-модель може виглядати переконливо, але бути слабкою як науковий документ, якщо не зафіксовано метод сканування, обладнання, обробку, масштаб, точність або автора фіксації. Так само цифрове зображення може бути доступним для широкої аудиторії, але недостатнім для іконографічного чи реставраційного аналізу. Тому якість візуальної практики визначається не лише її технічною формою, а й тим, наскільки вона зберігає культурний зміст, матеріальну специфіку й процедурну прозорість.

Іконологічний метод Е. Панофського використовується для аналізу того, як твір переходить від видимої форми до культурного значення [121]. У роботі цей метод застосовується передусім до образотворчого і декоративного мистецтва, а також до архітектурних пам'яток, де зображення, орнамент, матеріал і просторове середовище утворюють складну систему значень. Водночас метод Панофського потребує розширення, оскільки він орієнтований переважно на готовий твір, тоді як у випадку народного декоративного мистецтва або ремісничих традицій важливо аналізувати не тільки результат, а і процес передачі майстерності. Саме тому в дисертації іконологічна логіка доповнюється трансмісійно-відтворювальним рівнем.

Герменевтичний підхід Г.-Г. Гадамера дозволяє розглядати інтерпретацію спадщини як діалог між твором, інституцією, дослідником і глядачем [15]. У цифровому середовищі цей підхід набуває особливого значення, бо сприйняття твору опосередковується інтерфейсом, алгоритмом, масштабуванням, структурою сторінки, мовою опису, наявністю чи відсутністю контексту. Тому цифрова платформа не є нейтральним каналом. Вона формує умови розуміння. Саме на цій підставі в дисертації розрізняються цифрова видимість і цифрова репрезентативність: перша означає факт присутності об'єкта онлайн, друга – наявність достатнього мистецтвознавчого, атрибутивного й документаційного шару.

Порівняльно-типологічний метод є одним із головних інтегровальних інструментів дослідження. Він дозволяє зіставляти практики, які відрізняються технологічно або історично, але виконують подібну функцію. Наприклад, виставка творів К. Білокур у Парижі 1954 р. і її цифрова сторінка на Google Arts & Culture є різними формами введення образу в публічний обіг. Рукописний інвентар музею і структуровані метадані Europeana виконують споріднену функцію ідентифікації та опису. Реміснича школа петриківського розпису і відеофіксація майстра в роботі є різними способами передачі практики. Такі зіставлення дають змогу бачити не тільки різницю між «старим» і «новим», а функціональну тяглість між доцифровими й цифровими формами.

Кейс-метод використовується для роботи з конкретними об'єктами, інституціями і цифровими ініціативами. У дисертації аналізуються твори К. Білокур і М. Примаченко, петриківський розпис, косівська та опішнянська кераміка, бойчукізм, Софія Київська, Києво-Печерська лавра, Михайлівський Золотоверхий собор, Іванківський музей, Маріупольські музеї, Херсонський художній музей, справа «скіфського золота», SUCHO, Backup Ukraine, Skeiron, DIGICURE, CyArk-UHDDI та інші приклади. Кейс у цій роботі не є ілюстрацією «для наочності». Він використовується як спосіб перевірити, як теоретичне поняття працює на конкретному матеріалі.

Власне візуальне спостереження за цифровими платформами доповнює аналіз літератури й кейсів. Воно охоплює Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum, Sketchfab, а також сайти окремих українських і міжнародних ініціатив. Спостереження було спрямоване на те, щоб з'ясувати, які об'єкти представлені, який тип зображення використано, які метадані подано, чи є інформація про процес оцифрування, як побудовано взаємодію користувача з матеріалом і чи створює платформа враження повноти, не забезпечуючи її насправді. У цьому сенсі спостереження є не допоміжною процедурою, а важливим засобом верифікації понять, що використовуються в роботі.

Поєднання цих методів дозволяє уникнути двох крайнощів. Перша крайність – звести цифрову спадщину до технічного опису платформ, форматів і обладнання.

Друга – говорити про цифровізацію лише загальними культурологічними формулами без аналізу конкретного матеріалу. Запропонована методологія спрямована на те, щоб утримати обидва рівні: мистецтвознавчий зміст об'єкта і технологічні умови його репрезентації.

Отже, методологічна рамка дисертації поєднує аналіз образу, інтерпретацію, типологічне зіставлення, кейсове дослідження і безпосереднє спостереження за цифровими платформами. Усі ці методи підпорядковані головному завданню – показати, як українська мистецька спадщина стає видимою, документованою, інтерпретованою і захищеною в переході від доцифрових форм до цифрового середовища. Така рамка дозволяє розглядати цифрові технології не як зовнішній додаток до мистецтвознавства, а як новий режим роботи з образами, об'єктами, архівами і культурною пам'яттю.

У першому розділі було окреслено історіографічну, джерельну та методологічну основу дослідження візуальних практик мистецької спадщини. Проведений аналіз засвідчив, що проблематика роботи формується на перетині кількох наукових напрямів: класичної мистецтвознавчої теорії образу, студій візуальної культури, української музеології та пам'яткоохоронної думки, теорії цифровізації культури, міжнародних стандартів охорони спадщини, а також сучасних досліджень, присвячених впливу війни на культурну спадщину України. Такий міждисциплінарний характер теми не розмиває її мистецтвознавчої основи, а навпаки – дозволяє розглядати твір мистецтва, музейний предмет, архітектурну пам'ятку чи цифрову модель як об'єкти, що існують у складній системі репрезентації, документації, інтерпретації та збереження.

Аналіз джерельної бази показав, що кожна з наявних наукових традицій розкриває лише окремий аспект досліджуваної проблеми. Класична іконологія дає інструмент глибинного прочитання художнього твору, однак не охоплює повною мірою процесуальність цифрової документації та передачу живої традиції. Теорія візуальної культури дозволяє осмислювати спадщину як поле видимості, погляду та інституційного відбору, але потребує конкретизації на матеріалі українського мистецтва. Українська музеологія і пам'яткоохоронна теорія формують важливі

поняття музеальності, автентичності, матеріальної структури та художньо-образної форми, проте здебільшого були вироблені в доцифровому контексті. Натомість сучасні праці про цифровізацію культури, платформи, 3D-документацію й архівування часто зосереджуються на технологічному або інституційному аспекті й не завжди розгортають власне мистецтвознавчий аналіз об'єкта.

У зв'язку з цим у розділі було уточнено природу дослідницької прогалини. Вона полягає не у відсутності джерел чи нестачі фактологічного матеріалу, а у відсутності цілісної аналітичної рамки, яка дозволила б розглядати доцифрові й цифрові форми роботи з мистецькою спадщиною як єдине поле візуальних практик. Наявні дослідження окремо аналізують музейну репрезентацію, реставрацію, цифрові архіви, платформи, нормативні документи, воєнні втрати або проблеми культурної пам'яті. Однак між цими напрямками бракує системного зв'язку, який показував би, як саме змінюється спосіб існування мистецького об'єкта в переході від експозиції, каталогу й паперової документації до цифрової платформи, 3D-моделі, онлайн-архіву чи аварійної фіксації.

У межах першого розділу було запропоновано робоче розуміння візуальних практик об'єктів мистецької спадщини. Під ними розуміються форми діяльності, через які спадщина стає видимою, фіксується, осмислюється, зберігається й передається. Таке визначення дозволяє об'єднати в одному дослідницькому полі музейну експозицію, каталог, монографію, кураторську інтерпретацію, реставраційну документацію, цифрову платформу, 3D-сканування, відеофіксацію майстерності та архівування воєнних втрат. Водночас це поняття не зводить різні практики до одного рівня, а відкриває можливість їх подальшого розрізнення за функцією, глибиною входження в об'єкт і типом створюваного знання.

Методологічною основою дослідження визначено поєднання іконологічного методу, герменевтичного підходу, порівняльно-типологічного аналізу, кейс-методу та власного візуального спостереження за цифровими платформами. Іконологічний метод Е. Панофського дає змогу розрізняти рівні формального, іконографічного й глибинного культурного прочитання твору. Герменевтичний підхід дозволяє розглядати цифрову репрезентацію не як механічне відтворення, а

як ситуацію розуміння, у якій значення формується через взаємодію зображення, тексту, метаданих, інтерфейсу та культурного контексту. Порівняльно-типологічний метод забезпечує можливість зіставляти доцифрові й цифрові практики не лише за технологією, а за виконуваною функцією. Кейс-метод дає змогу перевіряти теоретичні положення на конкретному матеріалі українського образотворчого, декоративного мистецтва й архітектурної спадщини. Власне візуальне спостереження за платформами дозволяє оцінювати не лише заявлені можливості цифрових ресурсів, а й реальну структуру їхнього функціонування.

У розділі також окреслено тришарову модель автентичності, яка надалі використовується як основа для оцінювання якості цифрової документації та репрезентації. Перший шар – культурна автентичність – пов’язаний зі збереженням смислу, функції, традиції та культурного контексту об’єкта. Другий шар – матеріальна або технічна автентичність – стосується відповідності цифрового або документаційного продукту матеріальній природі твору, його техніці, структурі, стану збереження та просторовим характеристикам. Третій шар – процедурна автентичність – передбачає фіксацію способу створення документації, наявність методичних даних, прозорість цифрового процесу та можливість перевірки результату. Така модель дозволяє уникнути спрощеного розуміння цифровізації як простого створення копії й натомість розглядати її як складну практику збереження, інтерпретації та відповідального представлення мистецької спадщини.

Отже, у першому розділі було сформовано теоретичну й методологічну основу для подальшого аналізу. Встановлено, що візуальні практики мистецької спадщини доцільно розглядати не як сукупність окремих технологій, а як історично змінну систему способів показу, опису, осмислення, документування й передачі культурної цінності. Саме ця рамка дозволяє в наступних розділах перейти від загальної постановки проблеми до аналізу конкретних етапів: доцифрового прочитання української спадщини, цифрового повороту 2000–2022 рр., воєнної інтенсифікації цифрових практик після 2022 р., а також сучасних платформ, архівів, документаційних режимів і критеріїв якості цифрової репрезентації українського мистецтва.

РОЗДІЛ 2 ТЕОРЕТИЧНА МОДЕЛЬ ТА ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК

2.1. Рівнева модель візуальних практик та її співвідношення з рівнями об'єкта

У вересні 1954 р. у паризькому *Maison de la pensée française* було представлено виставку народного мистецтва Радянської України, одним із центральних об'єктів якої стала добірка творів Катерини Білокур. До експозиції увійшли, зокрема, три полотна художниці – «Цар-Колос», «Берізка» та «Колгоспне поле», – які високо оцінив П. Пікассо; перші два згодом в Україну не повернулися, їхня доля невідома. Через сім десятиліть, наприкінці 2010-х – на початку 2020-х рр., Національний музей українського народного декоративного мистецтва представив кураторську історію творів К. Білокур на платформі Google Arts & Culture. У цій цифровій добірці, зокрема, подано «Self-Portrait» (1950), «Dahlias» (1940), «Breakfast» (1950) та «Mallows and Roses» (1954–1958) у форматі високої роздільної здатності з можливістю масштабування фрагментів [117]. Ці дві ситуації відрізняються історичним контекстом, державним устроєм, мистецьким каноном і технологічним апаратом. Водночас їх поєднує спільна функція: і паризька експозиція 1954 р., і цифрова сторінка Google Arts & Culture є практиками показу того самого об'єкта – живопису К. Білокур, осмисленого як частини української мистецької спадщини.

Саме це зіставлення дозволяє чітко сформулювати проблему підрозділу. Якщо різні за технологією дії виконують подібну роботу зі спадщиною, то класифікація лише за носієм – фізична виставка, друкований каталог, цифрова платформа чи тривимірна модель – не пояснює головного. Важливо не тільки те, у якій формі подано об'єкт, а й те, на який рівень цього об'єкта спрямована практика. У випадку К. Білокур музейна експозиція 1954 р. забезпечувала безпосередній просторовий контакт із полотном, а цифрова сторінка дає можливість наблизити й

уважно роздивитися його поверхню. Обидві практики насамперед працюють із видимим шаром твору. Вони вводять його в публічний обіг, але самі по собі ще не гарантують переходу до глибшого іконологічного прочитання. Тому в цьому підрозділі різні форми роботи зі спадщиною розглядаються як єдиний комплекс візуальних практик, що має власну рівневу структуру.

Поняття візуальної практики в цій роботі використовується ширше, ніж у вузькому значенні, поширеному в студіях візуальності, де йдеться переважно про практики споглядання, публічної видимості та режими погляду. Не заперечуючи такого розуміння, ми розширюємо його для потреб мистецтвознавчого аналізу спадщини.

У цьому контексті важливим є розрізнення *image / picture*, запропоноване В. Дж. Т. Мітчеллом. Фізичний носій твору (*picture*) може бути пошкоджений або знищений, тоді як образ (*image*) продовжує існувати через низку матеріальних і нематеріальних втілень [114]. У межах 2.1 важливий наслідок цього розрізнення: одна й та сама мистецька спадщина може існувати через різні практики показу, опису, збереження й передачі. Тому такі практики доцільно впорядковувати не лише за технологією, а за глибиною входження в об'єкт.

Будь-яка візуальна практика має справу не з однорідним, а з багаторівневим об'єктом. У межах цього дослідження пропонуємо розрізняти шість рівнів буття об'єкта мистецької спадщини. Перший рівень – матеріальний: фізична субстанція твору, шари фарби, ґрунт, глина, камінь, пігмент. Другий – технологічний: техніка виконання, послідовність створення, робочі прийоми майстра, інструмент. Третій – просторовий: масштаб, розташування, архітектурне чи ландшафтне середовище, у якому твір був задуманий або в якому набув своєї функції. Четвертий – символічний: культурне значення, належність до канону, іконографічна програма, місце в історії стилю. П'ятий – процесуальний: жест, дія, передача майстерності, особа майстра як носія техніки. Шостий – комунікативний: режим показу, видимість і ситуація зустрічі об'єкта з глядачем.

Таке розрізнення не є довільним переліком. Воно має теоретичні підстави. Матеріальний і просторовий рівні спираються на українську пам'яткоохоронну

теорію Л. В. Прибєги, який розмежовує форму пам'ятки як носія художньо-образного сприйняття та матеріальну структуру як носія науково-історичного значення. Дослідник зазначає, що «цілісна чи взята фрагментарно архітектурна форма як твір архітектурного мистецтва забезпечує пізнання минулого шляхом художньо-образного сприйняття; пізнавальна ж функція матеріальної структури обмежується переважно науково-історичною інформацією» [55, с. 42]. Для нашої моделі це розрізнення важливе тому, що воно не дозволяє зводити об'єкт спадщини лише до його видимої форми або лише до матеріальної структури.

Процесуальний рівень пов'язаний із положеннями Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини 2003 р. У ній окремим предметом охорони визначено «практики, репрезентації, вирази, знання, навички», які передаються від покоління до покоління і постійно відтворюються спільнотами [92]. Це дає підставу розглядати жест, техніку, навчання й передачу майстерності не як зовнішні процеси щодо твору, а як частину буття мистецької спадщини. Комунікативний рівень має опору в теорії візуальної культури, зокрема у працях Н. Мірзоева про візуальність як владний дискурс і В. Дж. Т. Мітчелла про «pictorial turn» як зміщення смислового центру з мовного на образний реєстр.

Рівні об'єкта і рівні практик треба розрізняти. Рівні об'єкта описують внутрішню складність самої спадщини. Рівні практик описують способи доступу до цієї складності. Жодна окрема практика не входить в усі рівні об'єкта одночасно. Кожна з них відкриває переважний доступ лише до певних шарів. Саме тому простий перелік візуальних практик об'єктів мистецької спадщини – репрезентація, документування, збереження, експонування – не є достатнім. Він показує, які практики існують, але не пояснює, наскільки глибоко кожна з них входить в об'єкт. Натомість рівнева модель дозволяє оцінити практику за тим, до яких рівнів об'єкта вона відкриває доступ.

Методологічним орієнтиром для такого підходу є іконологічний метод Е. Панофського. Дослідник розрізняє три рівні аналізу твору: первинний, пов'язаний з упізнаванням форми й сюжету; іконографічний, спрямований на розпізнавання тем, символів і мотивів; та іконологічний, який розкриває внутрішнє значення

твору й ширший культурний принцип, що його пояснює [121]. У нашій моделі ці три рівні не механічно переносяться на візуальні практики, а співвідносяться з ними як із логікою глибини входження в об'єкт. Інакше кажучи, Панофський показує, що мистецтвознавство вже має інструмент розрізнення поверхневого, символічного й глибинного прочитання твору. Ми застосовуємо цю логіку до практик репрезентації, документації, інтерпретації та передачі спадщини.

Запропонований авторський крок спирається також на ширше уявлення про те, як співвідносяться мистецькі практики і їхнє теоретичне осмислення. У статті Н. Бабій 2020 р. з аналізу естетики порубіжжя «модерн – постмодерн – гіпермодерн – метамодерн» сформульовано тезу, що «each of the variants of modernity was structured primarily in artistic practices» [78, р. 30], а їхнє теоретичне визнання відбувається із часовим зсувом: практики випереджають інституційне осмислення. Це загальне спостереження прямо підтримує нашу методологічну стратегію. Рівнева модель не вибудовується абстрактно як зовнішня схема, а виводиться з уже наявних мистецтвознавчих, музейних і документаційних практик, що потребують аналітичної рамки, ще не закріпленої в чинних класифікаціях. Саме тому далі ми пропонуємо чотири рівні візуальних практик не як ідеальну типологію, а як експлікацію тієї логіки глибини, що вже працює у роботі зі спадщиною.

На цій основі пропонуємо чотири рівні візуальних практик об'єктів мистецької спадщини. Перші три можуть бути співвіднесені з рівнями іконологічного аналізу Панофського, а четвертий виходить за межі класичної іконології, оскільки стосується не готового твору, а процесу його передачі та відтворення в живій традиції.

Узагальнення взаємодії шести рівнів аналізу об'єкта і чотирьох типів візуальних практик у запропонованій моделі подано у вигляді графічної матриці (рис. 2.1.1). Логіка цієї взаємодії така: кожна практика виявляє основну взаємодію з обмеженою кількістю рівнів об'єкта, тоді як інші охоплюються лише суттєво або другорядно. Ця нерівномірність є не недоліком моделі, а її аналітичною віддачею: вона експлікує, чому окрема практика не може претендувати на повноту мистецтвознавчого опрацювання об'єкта і чому конкретні дослідницькі завдання

потребують комбінації кількох рівнів. Деталізований розгляд кожного з чотирьох рівнів подано нижче.

Перший рівень – презентаційно-фіксаційний. До нього належать практики, що показують і фіксують видиму поверхню твору: музейне експонування, фотографія, базове тривимірне сканування, публікація на цифровій платформі. Такі практики відкривають доступ передусім до матеріального й поверхневого рівня об'єкта. Вони відповідають первинному рівню Панофського – упізнаванню форми. Парадигматичною парою цього рівня є приклад, з якого починається підрозділ: виставка творів К. Білокур у Парижі 1954 р. і кураторська історія її творів на Google Arts & Culture у партнерстві з НМДМУ. Доцифрова форма забезпечувала тілесно-просторовий контакт із полотном, а цифрова сторінка дає масштабовану деталізацію поверхні в межах функції Zoom. При цьому таку функцію не слід ототожнювати з гігапксельним стандартом у строгому технічному сенсі. У фаховій літературі, зокрема в дослідженні Р. Cabezos-Bernal та співавторів на матеріалі шедеврів Музею образотворчих мистецтв Валенсії, гігапксельна документація описується через щільність зображення 600–1000 ppi [85, р. 16]. Отже, спільною для виставки й цифрової сторінки є не технологія, а функція: обидві практики вводять видиму поверхню твору в публічний обіг.

Другий рівень – аналітично-документаційний. До нього належать практики, які розкривають структуру, техніку й приховані шари об'єкта: гігапксельна фотографія у строгому стандарті роздільної здатності, мультиспектральна та інфрачервона зйомка, reflectance transformation imaging (RTI), наземне лазерне сканування, а також фіксація *paradata* – даних про процес створення цифрового запису. Повніше ці поняття розглядаються в підрозділах 1.3 і 4.4. Практики цього рівня відкривають доступ до технологічного й просторового рівнів об'єкта. Вони можуть бути співвіднесені з іконографічним рівнем Панофського, оскільки дають змогу точніше розпізнавати мотиви, символи, матеріальні сліди та конструктивні особливості.

Парадигматичною парою другого рівня є рукописний інвентар музейної колекції доцифрованої доби та структуровані метадані в European Data Model (EDM).

Паперовий інвентар Іванківського історико-краєзнавчого музею, втрачений разом із колекцією 25 лютого 2022 р., фіксував її ідентифікацію, інвентарний номер і базову атрибуцію творів [24]. EDM, навпаки, дає змогу додавати семантичні зв'язки, типологію, провенанс і відсилки до пов'язаних об'єктів, реалізуючи принцип «distinct, yet together» [105]. Обидві форми є практиками опису, але різняться рівнем структурованості й аналітичної роздільності. Тому вибір методу має залежати не від доступності технології, а від природи об'єкта: мультиспектральна зйомка доречна для станкового живопису, RTI – для рельєфної поверхні кераміки чи епіграфіки, а лазерне сканування – для просторової структури архітектурної пам'ятки.

Третій рівень – інтерпретаційно-контекстуальний. До нього належать практики, що виробляють і фіксують значення твору: кураторське рамкування виставки, науковий опис і метадані, освітній супровід, меморіальна репрезентація, доказова документація для реституції. Вони відкривають доступ до символічного й комунікативного рівнів об'єкта і можуть бути співвіднесені з іконологічним рівнем Панофського, тобто з розкриттям внутрішнього культурного значення твору. Парадигматичною парою цього рівня є реабілітаційно-кураторська виставкова робота 1990-х рр. і деколонізаційна перекаталогізація 2020-х рр. У першому випадку, зокрема в експозиційній практиці Національного художнього музею України та інших інституцій, до публічного обігу поверталися імена й явища, відсунуті радянським каноном. У другому випадку подібна зміна контексту відбувається переважно через метадані, опис і структуру цифрового запису, зокрема в практиках Мистецького Арсеналу, НХМУ та інших установ щодо українського мистецтва XX ст.

Термін «деколонізаційна перекаталогізація» у цьому підрозділі вживається в робочому значенні, а докладніше буде розгорнутий у 2.2. Йдеться про ситуацію, коли зміна назви, атрибуції, опису або місця об'єкта в каталозі змінює і спосіб його культурного прочитання. На цьому рівні реалізується теза Ж. З. Денисюк про «нову репрезентативність», яку цифрове середовище надає об'єктові: твір постає не як ізольоване зображення, а як вузол культурних зв'язків, кураторських траєкторій і

контекстуальних пояснень. Саме тому практика третього рівня особливо залежить від супровідного тексту. Без пояснення орнаменту, біографічного контексту майстра, літургійної чи обрядової функції об'єкта навіть технічно якісне зображення може залишатися мистецтвознавчо неповним.

Четвертий рівень – трансмісійно-відтворювальний. До нього належать практики, які підтримують живу традицію і роблять можливим її продовження: усне та ремісниче навчання у спільноті, відеофіксація жесту майстра, аудіоінтерв'ю з носіями, навчальні практики, реактивація техніки в сучасному середовищі. Ці практики відкривають доступ до процесуального рівня об'єкта, тобто до того, що Конвенція ЮНЕСКО 2003 р. визначає як предмет охорони нематеріальної спадщини [92]. Парадигматичною парою цього рівня є реміснича школа петриківського розпису як інституція передачі майстерності та відеофіксація майстра в роботі як цифровий аналог цієї передачі. Інституційним осередком сучасної традиції є Центр народного мистецтва «Петриківка» (с. Петриківка Дніпропетровської обл.), яким керує народний художник України А. А. Пікуш. Серед його провідних носіїв – заслужені майстри народної творчості В. І. Дека, Н. І. Турчин, М. І. Пікуш, К. М. Тимошенко та інші. Навчальні відеодокументації й майстер-класи цих та молодших майстрів сьогодні існують у відкритому доступі на YouTube-каналах Центру, петриківської дитячої художньої школи імені Т. Я. Пати та окремих майстринь, що робить процес виконання розпису доступним для документування і дослідницького аналізу поза межами фізичної майстерні. У цьому випадку об'єктом уваги є не лише готовий аркуш, а рух, ритм, послідовність дії і тілесна пам'ять, без яких цей аркуш не виникає (рис. 2.1.2)

Саме четвертий рівень є авторським розширенням моделі. Класична іконологія Панофського аналізує твір як уже створений об'єкт. Вона дає інструмент для прочитання форми, сюжету, символіки й культурного значення, але не описує передачу техніки між поколіннями. Для декоративного мистецтва і ремісничих традицій така передача є принциповою, бо художня цінність існує не тільки в готовій формі, а й у способі її виникнення. Тому трансмісійно-відтворювальний рівень не є довільним додатком до моделі. Він впливає з процесуально-

контекстуального підходу, обґрунтованого в наших попередніх публікаціях: збереження мистецької цінності полягає не лише у відтворенні готової форми, а й у збереженні умов її виникнення [50].

Окремої згадки заслуговують експериментальні практики, що знаходяться за межами поля мистецької спадщини, але концептуально перегукуються з нашою моделлю. У сучасному нейроарті, що поєднує мистецтво з нейротехнологіями, сама зустріч глядача з твором – те, що в нашій моделі відповідає комунікативному рівню об'єкта, – стає предметом самотійної художньої фіксації. Інсталяції С. Dikker і М. Oostrik (Harmonic Dissonance Quartet, NeuroTango), а також проєкт EyeWriter Z. Lieberman використовують технології зчитування мозкової активності та руху ока, перетворюючи фізіологічну реакцію глядача на матеріал твору [141]. Цей напрям ілюструє граничну форму інтерпретаційно-контекстуальної практики (третього рівня), у якій предметом стає не сам твір, а ситуація його сприйняття. Поки що такі підходи не застосовано до української мистецької спадщини; на нашу думку, вони залишаються самотійним мистецьким полем, дотичним до проблематики цієї роботи, але не входять у її центральну рамку.

Чотирирівнева оптика дає змогу розрізняти не тільки технології, а й режими доступу до спадщини. Кожен наступний рівень не скасовує попереднього і не є автоматично «вищим» за нього. Презентаційно-фіксаційна практика без інтерпретаційно-контекстуальної залишає об'єкт видимим, але недостатньо поясненим; інтерпретаційно-контекстуальна без презентаційно-фіксаційної втрачає матеріальну опору; трансмісійно-відтворювальна потребує попередніх рівнів, але виводить аналіз за межі готового твору до процесу його передачі. Отже, всі чотири рівні формують шкалу глибини входження в об'єкт, а не ієрархію цінності.

Особливо показовою є аналітично-документаційна практика, яка єдина демонструє основну взаємодію з найбільшою кількістю рівнів об'єкта – матеріальним, технологічним і просторовим. Це пояснює її центральну роль у документаційному апараті музейної і архівної практики. Натомість процесуальний рівень об'єкта має основну взаємодію лише з трансмісійно-відтворювальною

практикою, що підтверджує методологічну необхідність авторського розширення моделі четвертим рівнем практик.

Співвідношення трьох осей – рівнів візуальних практик, рівнів об'єкта і рівнів іконологічного аналізу Е. Панофського – подано в табл. 2.1.1. Таблиця виконує не лише ілюстративну, а й методологічну функцію: вона задає аналітичну сітку, через яку в подальших розділах розглядатимуться живопис, декоративно-ужиткове мистецтво, архітектурні пам'ятки, архіви й цифрові платформи.

Зведення трьох осей у таблиці показує, що перший, другий і третій рівні практик можна співвіднести з класичною іконологічною рамкою Панофського. Натомість трансмісійно-відтворювальна практика позначає ту межу, де ця рамка потребує розширення. Панофський аналізує готовий твір, тоді як жива традиція передбачає ще й передачу прийому, жесту та способу виконання. Кейс петриківського розпису добре демонструє цей розрив: статична фотографія готового аркуша як презентаційно-фіксаційна практика не входить у процесуальний рівень традиції. Для цього потрібна відеофіксація руху «кошачого пензля», навчальної ситуації та ритму виконання, тобто трансмісійно-відтворювальна практика.

Водночас відповідність між рівнями практик і рівнями об'єкта є м'якою, а не жорсткою. Практика певного рівня відкриває переважний доступ до відповідних рівнів об'єкта, але не вичерпує їх і не виключає інших. Реальні музейні та цифрові проекти часто поєднують кілька рівнів. Щоб показати це, звернемося до Софії Київської – одного з найпоказовіших об'єктів української цифрової документації останніх років.

У 2023 р. львівська команда Skeiron виконала цифрову документацію Софії Київської за допомогою наземного лазерного сканера RIEGL VZ-400 і спеціально каліброваної камери Sony. Зйомку здійснено з понад 800 позицій сканера, що дозволило з міліметровою точністю зафіксувати поверхні, нахили стін і деформації [35]. Паралельно міжнародний проєкт DIGICURE:Ukraine, реалізований University of Gothenburg у партнерстві з Національним заповідником «Софія Київська», задокументував близько 8000 написів і 3000 м² поверхонь графіті. Для цього було

застосовано трикомпонентний стандарт – terrestrial laser scanning, фотограмметрію та reflectance transformation imaging – як «overlapping and complementary techniques» взаємної верифікації методів [94].

У термінах рівневої моделі ці два проєкти не можна розмістити лише на одному рівні. Лазерне сканування Skeiron як превентивна документація просторової структури працює переважно на презентаційно-фіксаційному й аналітично-документаційному рівнях практик та відкриває доступ до матеріального, технологічного і просторового рівнів об'єкта. DIGICURE додає до цього інтерпретаційно-контекстуальний вимір, оскільки епіграфічні комплекси потребують не лише фіксації поверхні, а й семантичного прочитання. Разом ці проєкти охоплюють перші три рівні практик і кілька рівнів самого об'єкта. Водночас процесуальний рівень, пов'язаний з обрядовою функцією простору, залишається поза межами обох проєктів і потребував би окремого режиму документації.

Цей приклад підтверджує, що рівнева модель не є жорсткою класифікаційною сіткою. Вона працює як інструмент локалізації практики. Завдяки їй можна пояснити, чому DIGICURE виконує іншу функцію, ніж Skeiron, хоча обидва проєкти стосуються тієї самої пам'ятки; чому лазерне сканування не замінює епіграфічну документацію; і чому проста фотограмметрія не дорівнює повному мультиметодному стандарту. Без рівневої оптики ці відмінності легко звести до технічних характеристик. З нею вони стають предметом мистецтвознавчого аналізу.

Отже, запропонована модель є не переліком технологій і не ієрархією, у якій одні практики автоматично кращі за інші. Це аналітичний інструмент, що дозволяє визначити глибину входження конкретної практики в об'єкт, описати її функцію через шість рівнів об'єкта та співвіднести її з класичною процедурою Панофського там, де така процедура є застосовною. Авторський крок дисертації полягає у двох положеннях. Перше – виокремлення трансмісійно-відтворювального рівня практик, якого класична іконологія не передбачала. Друге – виокремлення

процесуального рівня об'єкта як самостійної категорії, до якої цей четвертий рівень відкриває доступ.

Обидва положення спираються на Конвенцію ЮНЕСКО 2003 р., на пам'яткоохоронну теорію Л. В. Прибеги, на тезу Н. Бабій про випередження теорії мистецькими практиками [78] і на наші попередні публікації, у яких від моделі зовнішніх чинників формування етапів образотворчого мистецтва [49] здійснено перехід до моделі внутрішньої трансформації репрезентації [50; 52]. У такому розумінні рівнева модель не обмежує матеріал, а допомагає точніше аналізувати конкретні практики роботи з українською мистецькою спадщиною – від музейної експозиції й каталогу до цифрового архіву, 3D-документації та відеофіксації живої традиції.

2.2. Доцифрове прочитання української мистецької спадщини (1985–2010 рр.)

У підрозділі 2.1 рівнева модель візуальних практик була обґрунтована на матеріалі, що дозволяє зіставляти доцифрові й цифрові форми роботи зі спадщиною без жорсткої хронологічної прив'язки. Наступний крок полягає в тому, щоб розглянути українську ситуацію 1985–2010 рр. як самостійний предмет аналізу. Цей період не варто трактувати лише як передмову до цифрового повороту: саме тоді в українському музейному, виставковому й експертно-теоретичному полі сформувалися ті форми роботи зі спадщиною, які пізніше будуть перенесені, розширені або переосмислені в цифровому середовищі.

Доцифрові десятиліття української пострадянської культури часто постають у дослідженнях як тло для подій після 2014 р. або після повномасштабного вторгнення 2022 р. Така перспектива є зрозумілою, однак вона звужує історичну оптику. Між 1985 і 2010 рр. в Україні вже діяли основні режими візуальної роботи з мистецькою спадщиною: експозиційне повернення, кураторське переосмислення, монографічна реабілітація, музейна комунікація, академічна інтерпретація і

часткова інституційна модернізація. Тому в цьому підрозділі доцифровий період розглядається не як підготовчий етап до цифровізації, а як самостійний пласт візуальних практик української культури.

Аналітичний апарат для опису цього періоду частково сформувався в українському мистецтвознавстві кінця 2010-х – 2020-х рр. Н. Бабій у рецензії 2024 р. на монографію О. Роготченка фіксує п'ятифазну структуру соцреалістичного канону, що поступово охоплював територію України від центру до Галичини, Закарпаття і Буковини, і одночасно констатує розширення сучасної історії мистецтва «до загального вивчення “візуальної сфери”» [8, с. 168]. Це формулювання важливе: воно легітимує перехід від вузької історії «цифрового збереження» до ширшої категорії «візуальних практик», що включає й доцифрові форми. У такій оптиці три хвилі 1985–2010 рр. постають не як відхід від чогось одного, а як перебудова всієї системи візуальності, успадкованої від соцреалістичної традиції.

Структурно цей пласт доцільно описати через три хвилі: пострадянську музейну реформу 1985–1995 рр., реабілітацію українського авангарду 1995–2005 рр. і становлення інституцій нового типу 2005–2010 рр. Крізь ці хвилі проходять два наскрізні зрізи – кураторський поворот і експертна музеологія. Рівнева модель з 2.1 у цьому підрозділі виступає інструментом аналізу: вона допомагає з'ясувати, які рівні візуальних практик розвивалися інтенсивно, а які залишалися недостатньо розгорнутими. Центральна теза підрозділу полягає в тому, що доцифровий період сформував в Україні потужну експозиційно-інтерпретаційну культуру, але не створив настільки ж сильної аналітично-документаційної інфраструктури. Саме ця асиметрія між рівнями 1 і 3, з одного боку, та рівнем 2, з іншого, надалі визначатиме нерівномірність цифрового повороту.

Перша хвиля: пострадянська музейна реформа (1985–1995 рр.)

Першу хвилю доцифрового періоду найкраще розкрити через конкретну музейну ситуацію кінця 1980-х рр. У 1988 р. в Києві відбулася перша персональна виставка Сергія Колоса – учня Михайла Бойчука й активного учасника

монументальної школи 1920-х рр. За свідченням каталогу Національного художнього музею України, ця виставка стала «першою індивідуальною виставкою бойчукістів через більш ніж половину століття» [31, с. 9]. У межах радянської експозиційної традиції така подія була майже неможливою: бойчукізм у 1930-х рр. був вилучений із канону, значну частину фресок школи знищено піскоструминним апаратом, окремі твори перебували у спецховищах або приватних зібраннях (рис.2.2.1).

Виставка 1988 р. була не лише актом показу творів. Вона виконувала функцію інституційної реабілітації, оскільки змінювала положення автора і школи в українському мистецькому каноні. Саме тому пострадянську музейну реформу 1985–1995 рр. у межах нашого дослідження доцільно розглядати як інтенсифікацію двох рівнів рівневої моделі: презентаційно-фіксаційного рівня 1 та інтерпретаційно-контекстуального рівня 3.

На рівні 1 відбувалося повернення творів у простір видимості. У музеях поступово відкривалися спецховища, роботи, вилучені з експозиції на десятиліття, знову потрапляли в зали, формувалися нові тематичні розділи постійних експозицій, пов'язані з іменами, які раніше не могли бути представлені в радянському експозиційному просторі. У Національному художньому музеї України і Львівській національній галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького цей процес поступово розгортався впродовж другої половини 1980-х і першої половини 1990-х рр., у міру зняття інституційних обмежень і реорганізації фондової роботи.

Ще важливішим був рівень 3 – інтерпретаційно-контекстуальний. Реабілітаційна експозиція не тільки повертала твір у музейний простір, а й змінювала його культурний статус. У радянському каталозі 1980-х рр. робота Бойчука могла описуватися через обережну лексику «монументального стилю радянської доби»; у каталозі 1990-х рр. той самий твір уже міг поставати як частина української авангардної спадщини 1920-х, пов'язаної з національною програмою монументального синтезу та міжнародним модернізмом. Змінювався не сам твір, а мережа понять, через які він прочитувався.

Теоретичну рамку для розуміння цього процесу дає українська музеологія. Р. В. Маньковська у статті 2009 р. визначає предмет музеології через поняття музеальності: «Предметом пізнання музеології є не музей чи його колекції, а музеальність. Музеальність полягає у тому, що людина вважає відібрані предмети настільки важливими засвідченнями певного стану речей, що хоче зберігати їх якомога довше та поширювати знання про них у суспільстві» [41, с. 141]. У цій оптиці реабілітаційна експозиція постає не лише як організаційна дія, а як повернення музеальності об'єктам, яких радянська система позбавляла повноцінного статусу культурного засвідчення. Цей процес можна також зіставити з підходом Н. Мірзоева, для якого візуальність є не нейтральним сприйняттям, а владним дискурсом, що класифікує, сегрегує й естетизує [113, с. 3]. У такій перспективі радянська експозиційна політика була режимом візуальності, який відокремлював бойчукістів від публічного канону, а пострадянська реабілітаційна експозиція повертала їм не лише фізичну присутність у залі, а й ціннісне ставлення, яке Маньковська називає музеальністю.

Регіональний вимір першої хвилі також був принциповим. Поряд із Національним художнім музеєм України в Києві змінювалася експозиційна політика Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького. До виставкового обігу поверталися українські графіки еміграційного періоду – О. Кульчицька, В. Седляр, Я. Гніздовський, а також митці, які працювали в радянському Львові «між свободою і тоталітаризмом», як цей період пізніше окреслить О. Голубець у однойменній монографії 2001 р. У Полтавській області перебудовувалася експозиція Полтавського художнього музею; у 1993 р. було створено Музей Гетьманства як інституцію, від початку зорієнтовану на повернення замовченого канону. Реабілітаційна робота тривала також у Музеї Шевченка в Каневі та Меморіальному музеї М. Грушевського. Кожна з цих інституцій була окремих вузлом першої хвилі, тому її не варто зводити лише до київського центру; повна хронологія регіональних виставок потребує окремої архівної реконструкції за фондovими каталогами та виставковими реєстрами.

Водночас каталогова й монографічна культура цього періоду залишалася помітно слабшою за експозиційну. Перші монографічні видання НХМУ і ЛНГМ 1990-х рр. виходили малими накладками, мали нерівномірний науковий апарат і обмежену репродукційну базу. Інвентаризаційна та паспортизаційна робота продовжувала спиратися на радянські методики, зокрема на Інструкцію з паспортизації пам'яток 1986 р. та її пізніші редакції. Слабкість каталогової і документаційної культури 1990-х не була випадковою. У дослідженні О. Чуйка і Н. Рудницького 2026 р. реконструйовано доцифровий шар документаційно-атрибуційної інфраструктури радянського періоду: офіційні канали наповнення музеїв (закупівля у членів Спілки художників за фіксованими розцінками, салони СХ СРСР) системно витісняли все, що виходило за межі соцреалізму, тоді як паралельний обіг творів проходив через комісійні магазини, нонконформістські мережі квартирних виставок і контрабанду – поза академічною експертизою. Автори фіксують ситуацію, у якій «збирати приватну колекцію творів мистецтва можна було лише напівлегально» [73, с. 201], а фальсифікація творів О. Богомазова, І. Труша і К. Малевича через відсутність інституту фахової експертизи проникала і в музейні зібрання. Отже, пострадянська реформа спадкувала не лише ідеологічно сформовану колекційну структуру, а й структурний дефіцит документаційної експертизи, що тривав щонайменше з 1950-х рр.

Перша хвиля пострадянської музейної реформи 1985–1995 рр. розгорнулася передусім на рівнях 1 і 3. Це не було випадковістю або помилкою реформи: за умов, коли потрібно було терміново повернути в експозиційний обіг сотні імен і тисячі творів, саме експозиційна та інтерпретаційна робота природно отримала пріоритет над інвентаризаційною. Проте цей пріоритет мав структурний наслідок: документаційна інфраструктура залишилася менш розвиненою, ніж система показу й переосмислення спадщини.

Друга хвиля: реабілітація українського авангарду (1995–2005 рр.)

Другу хвилю доцільно представити через монографічну та виставкову реабілітацію українського авангарду. У 2006 р. видавництво «Грані-Т» опублікувало працю Ольги Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ ст.». У вступі авторка формулює важливу для свого покоління мистецтвознавиць методологічну позицію: «Мистецтво графіки розглянуто без ідеологічних застережень і політичних кордонів, власне як художній феномен» [38, с. 8]. У цій фразі сконцентовано логіку всієї другої хвилі: мистецький об'єкт повертається до аналізу не як ілюстрація ідеології, а як самостійний художній феномен. Лагутенко подала цілісну картину 1900–1930-х рр., у якій український модерн, кубофутуризм, неопримітивізм, конструктивізм та еміграційне мистецтво розглядаються в єдиному загальноєвропейському контексті, з опорою на формально-стилістичний аналіз, а не на «соціально-політичну детермінацію» [38, с. 9].

Найвиразніше цей жест проявляється на матеріалі українського авангарду 1910–1930-х рр. У 1995–2005 рр. у видавничій і виставковій практиці відбувалося систематичне повернення імен, які до 1991 р. або замовчувалися, або інтерпретувалися переважно в межах «російського авангарду». Михайло Бойчук і його школа мали попередню точку повернення у виставці С. Колоса 1988 р., а підсумковим виданням першої великої реабілітаційної хвилі став альбом-каталог НХМУ 2010 р., що об'єднав понад 50 художників, пов'язаних зі школою [31]. Олександр Богомазов повертався в обіг не лише як художник, а і як теоретик. Його формула про те, що «картинна площа у формі квадрата, трикутника, кола і т. д. має своє певне обличчя, несе у собі суму впливів та властивостей», цитована Лагутенко [38, с. 58–59], дозволяла розглядати його в контексті авангардної теорії форми.

Окреме місце посідав Казимир Малевич, чий київський період 1928–1930 рр. став предметом статті Г. Скляренко [63, с. 47–66]. У цій статті Скляренко реконструює київський період Малевича як «реукраїнізацію» його творчості, а Київський художній інститут кінця 1920-х рр. – як «поліфонічний художній

простір, де одночасно викладали Бойчук, Кричевський, Богомазов, Татлін, Пальмов, Малевич» [63, с. 50]. Ця теза є принциповою: повернення Малевича в український контекст стосується не лише питання походження, а й інституційної історії, у якій Київський художній інститут постає важливим центром авангардних обмінів.

Системність цього процесу підтверджує бібліографічний показник «Український художній авангард», виданий 2008 р. Публічною бібліотекою імені Лесі Українки. У вступі укладачі зазначають: «Усвідомлення проблеми українського авангарду і самим терміном – ми зобов’язані французьким дослідникам» [34, с. 4]. Це важлива історіографічна ремарка: термін «український авангард» як самостійна категорія входить в обіг через праці А. Накова і В. Маркаде в 1970–1980-х рр., а вже після 1991 р. стає основою системної роботи в Україні. Показник 2008 р. містить загальний розділ і 20 персональних розділів – від Архипенка і Богомазова до Малевича, Екстер, Нарбута, Петрицького, Бойчука; сам факт появи такого показника і його обсяг засвідчують, що до середини 2000-х українське мистецтвознавство мало вже сформований корпус. Цей корпус доповнювався монографічними виданнями серії «Шедеври українського мистецтва», ретроспективами в НХМУ й ЛНГМ, академічними конференціями та англomовними дослідженнями; пізніше цей напрям підсумує монографія М. Шкандрія «Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memory» 2019 р., де український авангард подано як самостійний феномен, відмінний від російського [131].

У пострадянському українському контексті повернення Бойчука, Богомазова, Архипенка, Малевича не було нейтральною академічною процедурою. Воно відбувалося в ситуації, яку Т. Гундорова описує як «транзитну культуру» і пояснює через механізм «внутрішньої колонізації»: радянська культурна модель ототожнювала українське з селянським і етнографічним, а українське мистецтво часто вписувала в загальносоюзний канон як периферійний варіант [14, с. 11, 18]. За Гундоровою, транзитна культура «є посттравматичною, але зовсім не “неповною”» [14, с. 12]: вона має власну логіку, у межах якої повернення канону

не є механічним відновленням утраченого статусу, а створенням нового канонічного порядку за нових історичних умов. На цьому тлі реабілітаційна робота 1995–2005 рр. постає не лише як архівне відновлення, а як активне переписування того, як мистецький об'єкт існує в культурній мережі.

Саме тому реабілітаційну роботу 1995–2005 рр. у межах цього дослідження доцільно визначити як практику деколонізаційної перекаталогізації. Йдеться про зміну не самого зображення і не базової атрибуції, а тієї системи метаданих і понять, через які об'єкт локалізується в культурному просторі. Якщо в каталозі НХМУ 1980-х рр. робота Бойчука описується як зразок радянського монументального стилю, а в каталозі 2000-х рр. – як твір української авангардної школи 1920-х із міжнародним резонансом, то змінюється культурне місце твору. Постколоніальні рамки Т. Гундорової, М. Рябчука, Г. Грабовича і С. Павличко в цьому контексті використовуються не як політична декларація, а як аналітичний інструмент розрізнення радянського й українського культурних канонів. Це уточнення важливе: постколоніальна оптика застосовується тут не для того, щоб дати загальну оцінку радянській культурній політиці, а для того, щоб пояснити, чому реабілітаційна перекаталогізація є мистецтвознавчою практикою третього рівня, а не лише ідеологічною кампанією.

Друга хвиля не обмежувалася авангардом. Паралельно в НХМУ та Національному музеї українського народного декоративного мистецтва розгорталися ретроспективні й видавничі лінії, пов'язані з К. Білокур і М. Примаченко. Вони спиралися на доцифровий фундамент, закладений ще міжнародними показами середини ХХ ст., і поступово оформлювалися у каталоги, ювілейні виставки та пізніші монографічні видання – зокрема монографію О. О. Авраменко «Білокур» 2020 р., що підсумовує тривалу реабілітаційну й експертну роботу [3]. У такому контексті реабілітація означала не лише повернення імен, а й уточнення способів їхнього мистецтвознавчого прочитання; повне розгортання цього кейса подано в підрозділі 3.1.

Важливо також врахувати регіональні та малі візуальні форми. Львів, Харків, Одеса, Івано-Франківськ, Полтавщина та Опішне формували власні локальні лінії реабілітаційної роботи.

Дослідження І. Дундяк і О. Донець про авторські листівки О. Заливахи показує ще один вимір цього процесу: мальована або естампна листівка функціонувала як доцифровий комунікативний жанр, близький до «праобразу нинішніх соцмереж» [19, с. 84]. У таких випадках приватний архів тимчасово виконував функцію інституційного, поєднуючи презентаційно-фіксаційний і інтерпретаційно-контекстуальний рівні (рис. 2.2.2)

Окремий матеріал дає івано-франківська школа мистецтвознавства. Праці І. Чмелик про виставкову інфраструктуру Івано-Франківська [72], дослідження І. Дундяк про нонконформістський і портретний живопис [18; 20], а також тексти Н. Бабій про актуальні культурно-мистецькі та інтермедіальні практики [9; 10] дозволяють побачити, що доцифровий шар не зводився до столичних інституцій. Він включав регіональні експериментальні практики, локальні виставкові майданчики, приватні архіви й дослідницькі ініціативи, які часто не отримували достатньої системної документації.

Отже, реабілітаційна робота 1995–2005 рр. є одним із найсильніших проявів інтерпретаційно-контекстуального рівня в українському мистецькому полі. Її результатом стала зміна положення об'єктів у канонічній системі без зміни самих об'єктів. Водночас ця робота розгорталася переважно у видавничому, виставковому й кураторському форматах, а не у форматі стандартизованих цифрових або навіть системно уніфікованих доцифрових метаданих. Рівень 3 розвивався значно активніше, ніж рівень 2.

Третя хвиля: інституції нового типу (2005–2010 рр.)

Третя хвиля позначає перехід від реабілітаційної роботи з історичною спадщиною до інституційного освоєння сучасного мистецтва як предмета мистецтвознавчого аналізу. Якщо перші дві хвилі переважно повертали в канон те, що було вилучене або спотворене, то третя хвиля почала формувати інституції,

здатні працювати з актуальним мистецьким процесом як із предметом дослідження, експозиції та публічної дискусії. Ключовими маркерами цього процесу стали заснування Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України у 2001 р., поява Мистецького Арсеналу та PinchukArtCentre у 2006 р., а також активізація фахового дискурсу довкола сучасного українського мистецтва. У цей період з'являються тексти О. Соловйова, який описує український постмодерн як «конгломеративну» культурну формацію, відмінну від моноцентричних московського й ленінградського «контурів» [65], і монографія В. Сидоренка, що легітимує термін «візуальне мистецтво» в українському академічному дискурсі [62].

У межах рівневої моделі третя хвиля також працювала насамперед на рівнях 1 і 3. На рівні 1 з'явився новий тип виставкового формату – велика тематична виставка з мистецтвознавчою концепцією і кураторським есеєм. У радянській експозиційній традиції виставки 1970–1980-х рр. в Україні здебільшого будувалися як ілюстрації зовнішньо заданих тем: ювілеїв, дат, ідеологічних рубрик, а кураторський есей як самостійний жанр каталогу був майже відсутній. Натомість перші великі проєкти Мистецького Арсеналу 2008–2010 рр. і ретроспективні виставки PinchukArtCentre вводили іншу модель: виставка мала концептуальне ядро, сформульоване куратором, а каталог містив розгорнутий теоретичний текст. На рівні 3 формувався академічний і кураторський дискурс про сучасне мистецтво. Журнал «Сучасне мистецтво», що видається ІПСМ НАМ України, став одним із перших українських фахових видань, де сучасне мистецтво аналізувалося не як журналістська подія, а як академічний об'єкт; дослідниці й дослідники цього кола – Г. Скляренко, О. Сидоренко, І. Абрамович, А. Авраменко, О. Соловйов, О. Сидор-Гібелінда, А. Смирна – формували стиль роботи, у якому академічна стаття і кураторський есей виступали взаємодоповнюючими режимами аргументації.

Разом із тим третя хвиля знову виявила слабкість документаційної інфраструктури. Важливим компонентом цього періоду був зв'язок із попередньою «гарячою хвилею» 1987–1994 рр., представлений у нещодавньому огляді О. Авраменко «Гаряча хвиля» 2024 р. У цьому виданні зафіксовано принципову

обставину: архів київського сквоту «Паркомуна», де розгорталася альтернативне виставкове життя кінця 1980-х – початку 1990-х рр., є «невпорядкованим і неоцифрованим та навіть і майже втраченим» [2, с. 187]. Ця деталь має не допоміжне, а аналітичне значення: навіть найрезонансніші явища пострадянського мистецького процесу не отримали своєчасної документаційної інфраструктури. Українське поле швидко створювало виставкові й інтерпретаційні події, але повільніше будувало систему їхнього збереження як документаційних комплексів.

Інституції третьої хвилі не були однорідними. Мистецький Арсенал і PinchukArtCentre представляли два різні типи: перший – національну інституцію із завданням працювати з різними пластами української мистецької спадщини, від ікони до медіамистецтва; другий – приватний міжнародний центр із наголосом на сучасному мистецтві й міжнародному резонансі. Поряд із ними діяли менші, але важливі ініціативи: ЦСМ «Совіарт», «Я Галерея», Foundation CCA / SCCA Kyiv. Регіонально третя хвиля була представлена помірно: нові кураторські й галерейні форми з'являлися у Львові, Харкові, Івано-Франківську, Ужгороді, однак загальний центр тяжіння залишався київським. Водночас системний опис регіональної самоорганізації мистецьких інституцій Західної України 1988–2010 рр. поданий у статті Н. Бабій, Б. Губаля, Г. Пристай, І. Чмелик і В. Лотоцької 2023 р., де галерейний рух Львова, Івано-Франківська й Ужгорода описано в категоріях інституційної теорії Дж. Дікі та П. Бурдє, а нерівномірність розвитку – через концепт «паралельних і перерваних історій» З. Бадовинац [79]. Автори фіксують принципову закономірність: «one-time actions are not capable of creating a tradition» [79, с. 82], підкреслюючи, що навіть найбільш резонансні регіональні проєкти – від міжнародного бієнале «Імпреза» в Івано-Франківську (1989–2004) до видавничих ініціатив «Лілея-НВ», «Гердан-Графіка», «Світло й Тінь» – впиралися у структурну залежність від державного патронату. У термінах рівневої моделі це означає, що рівень 3 формувався регіонально, але не отримав інфраструктурної підтримки рівня 2.

Наскрізний зріз 1: куратор-дослідник

Кураторський поворот доцільно представити через парадигматичну пару. З одного боку – радянський експозиційник 1970–1980-х рр., функція якого переважно зводилася до розташування об’єктів у тематичній схемі, заданій ззовні: ідеологічною програмою, ювілейним приводом або рубрикатором виставкового календаря. Такий експозиційник не формулював власної теоретичної рамки, не писав концептуального есею і не виступав як самостійний інтерпретатор матеріалу. З іншого боку – кураторка-дослідниця кінця 1990-х і 2000-х рр.: Г. Скляренко, О. Авраменко, І. Абрамович, А. Смирна. Вона працює з виставкою як із формою мистецтвознавчої аргументації: формулює гіпотезу, добирає об’єкти за концептуальним критерієм, пише кураторський текст, виходить на матеріал як на предмет дослідження.

Конкретні точки цього руху можна назвати поіменно. Перші великі кураторські проекти Г. Скляренко припадають на середину 1990-х рр. і розгортаються в НХМУ та на подальших столичних майданчиках; повна реконструкція їхньої хронології потребує окремої архівної роботи з виставковими реєстрами відповідних інституцій. О. Авраменко працює одночасно як експертка, кураторка і дослідниця, зокрема в полі реабілітації К. Білокур, що пізніше підсумовується монографією 2020 р. [3]. І. Абрамович стає авторкою ідеї та кураторкою проекту «Нова українська скульптура», який формально завершується книгою 2021 р., але концептуально розгортається ще з кінця 2000-х рр. У статті-рецензії на цю книгу І. Абрамович фіксує характерний для періоду розрив: «довгі роки скульптура в Україні, особливо за радянських часів, належала до чи не найконсервативнішого виду мистецтва. Досвід новаторів початку ХХ ст. (Архипенко, Кавалерідзе, Епштейн) та модерністської скульптури 1920-х років надалі був викреслений... Лише з початку 2000-х в цій царині почали відбуватися суттєві зміни» [1, с. 131–132]. У цій послідовності скульптура виступає індикатором ширшого механізму: радянське викреслення – пострадянське повернення – академічне переописання – інституційне освоєння.

Кураторський поворот в українському контексті не був простим імпортом західної моделі. У західній практиці, від Г.-У. Обріста до О. Енвезора, куратор часто постає як автономна інтелектуальна фігура, що працює з міжнародним контекстом і переважно з сучасним мистецтвом. В Україні кінця 1990-х – 2000-х рр. куратор-дослідник часто поєднував функції, які в інших системах були розведені: академічне дослідження пострадянської спадщини, експертну участь у реабілітаційному циклі та кураторську роботу із сучасним мистецтвом. Це поєднання не є ознакою слабкої спеціалізації – воно відповідає самому стану українського матеріалу після радянського періоду. Українська кураторка-дослідниця часто мусила тримати в полі зору іконопис, авангард, повоєнний модернізм, сучасне мистецтво й діаспорну гілку не тому, що межі дисципліни були нечіткими, а тому, що канон потребував одночасного повернення, переописання й актуалізації.

Наскрізний зріз 2: експертна музеологія

Експертна музеологія у цей період становить окреме поле з власним корпусом авторів. Вона теоретично формулює те, що практично відбувається у трьох хвилях. Центальною фігурою цього поля є Р. В. Маньковська. Її праці утворюють внутрішню послідовність: стаття 2009 р. про музеальність як предмет музеології [41], стаття 2013 р. про музейну комунікацію [42] і докторська дисертація 2017 р. «Музейна справа в Україні» [40]. У першій праці дослідниця формулює предмет дисципліни не як музей або колекцію, а як музеальність – ціннісне ставлення до об'єкта. У другій фіксує перехідний момент 2010-х рр., коли українські музеї «тільки починають використовувати такий новий сервіс на своїх сайтах – віртуальна екскурсія» [42, с. 81], а 3D-технології згадуються переважно як перспектива. У третій праці Маньковська узагальнює історію української музейної справи від 1920-х рр. до початку XXI ст. і фіксує нереалізований проєкт «Єдиного музейного простору» початку 2000-х як приклад «запізнілої відповіді на очевидну потребу» [40]. Поряд із Маньковською в цьому полі працюють Г. Скрипник у площині етнографічної музеології та Ж. З. Денисюк із концептом «нової

репрезентативності», що готує перехід до цифрового шару (повне розгортання цього питання подано в 4.2).

Окремої уваги заслуговує кейс нереалізованого проєкту «Єдиного музейного простору» початку 2000-х рр. У документальному вимірі цей проєкт постає як інституційна ініціатива, спрямована на створення спільної інформаційної інфраструктури українських музеїв: єдиних стандартів опису, взаємопов'язаних каталогів і спільної методичної бази. Концептуально це саме той аналітично-документаційний рівень, якого бракувало у трьох хвилях доцифрового періоду. Сам факт, що потреба в єдиній музейній інформаційній інфраструктурі була сформульована ще на початку 2000-х, але не була реалізована як повноцінна система, є симптоматичним: концепт був сформульований, інфраструктура не була розгорнута. Між цими двома рівнями залишився розрив.

Саме цей розрив є ключовим для нашого підрозділу. Теоретична музеологія 1990-х–2000-х рр. сформувала понятійний апарат, який залишився переважно непідкріпленим інфраструктурно. Надалі це стане одним із джерел парадоксу запізнілої готовності. Сам термін буде розгорнуто у наступному підрозділі; тут важливо зафіксувати його доцифровий фундамент. Він не виник раптово внаслідок воєнного шоку 2022 р. і не зводиться до технологічного відставання. Його основа – структурна асиметрія між швидким розвитком експертно-теоретичного поля та повільним розвитком інфраструктурно-документаційної системи.

2.3. Цифровий поворот в українському культурному просторі (2000–2022 рр.): платформи, інфраструктура та парадокс запізнілої готовності

Лютий 2022 р. дає дві синхронні картини українського культурного поля, які варто розглядати разом. Перша картина стосується фактичного стану музейної інфраструктури: станом на 24 лютого 2022 р. Одеський археологічний музей, одна з найдавніших профільних колекцій України з близько 100 000 одиниць зберігання, мав цифрові фотографії лише 230 предметів [60, с. 35]. Друга картина стосується стратегічного рівня: у тому ж часовому горизонті цифровізація культурного сектора вже осмислювалася як «фундаментальний принцип державної стратегії», а не як допоміжний інструмент [69, с. 280] (рис. 2.3.1).

Між цими двома картинами розташовується головна проблема цього підрозділу. З одного боку, на рівні державної мови, експертних документів і культурної політики цифровий перехід був уже усвідомлений як необхідний напрям розвитку. З іншого боку, значна частина музейного фонду входила у фазу повномасштабної війни без базової цифрової фіксації. У випадку Одеського археологічного музею цифрово сфотографованою була лише незначна частина фізичної колекції. Ця розбіжність не зводиться до технічного відставання окремої інституції. Вона відображає ширшу структурну проблему українського цифрового повороту.

Цю розбіжність ми пропонуємо визначати як парадокс запізнілої готовності. Йдеться про ситуацію, у якій стратегічна й нормативна готовність до цифровізації випереджає реальну інфраструктурну готовність музеїв, архівів та пам'яткоохоронних інституцій. Інакше кажучи, культурне поле вже має мову цифрового переходу, але ще не має достатньо розгорнутої системи цифрової документації, метаданих, стандартів, технічного забезпечення і довготривалого збереження цифрових записів.

У межах рівневої моделі, обґрунтованої в попередніх підрозділах, парадокс запізнілої готовності не є випадковим наслідком війни 2022 р. Він впливає з

асиметрії, що сформувалася ще у доцифровий період. Як було показано в підрозділі 2.2, упродовж 1985–2010 рр. українське музейне й мистецтвознавче поле інтенсивно розгорнуло експозиційно-фіксаційний та інтерпретаційно-контекстуальний рівні візуальних практик. Натомість аналітично-документаційний рівень залишався менш розвиненим. Цифровий поворот успадкував цю асиметрію: стратегії, публічні платформи й міжнародні партнерства розвивалися швидше, ніж інвентаризаційні системи, стандартизовані метадані, *paradata* і сталі режими цифрового збереження.

Концептуально таке прочитання спирається на наші попередні публікації, у яких цифровий поворот у сфері мистецької спадщини розглядається не як заміна доцифрових практик, а як їхнє продовження з успадкованими обмеженнями [50; 52]. Тому питання цифрової репрезентації мистецької спадщини не може бути зведене лише до технічного оцифрування. Воно стосується того, як об'єкт переходить у нову систему видимості, опису, збереження й культурного використання.

Для подальшого аналізу важливо розрізнити три пов'язані, але не тотожні поняття. За М. С. Міхровською та О. М. Збанацькою, діджитизація означає переведення матеріалу в цифрову форму; діджиталізація – включення цифрових об'єктів у робочі процеси; цифрова трансформація – структурну зміну інституції під впливом цифрових технологій [44, с. 128–129; 26, с. 101]. У цій ієрархії український цифровий поворот 2000–2022 рр. розгортався переважно на рівні діджитизації і частково діджиталізації. Рівень повної цифрової трансформації був радше стратегічно задекларований, ніж інфраструктурно завершений.

Альтернативні класифікації цифрового переходу в культурі представлені в українському дискурсі. Зокрема Л. Попко, С. Кізім, Т. Міронова, Л. Бровчак і О. Жадейко пропонують зовнішню тричленну періодизацію цифрових технологій (1960–1970-ті, 1980–1990-ті, 2000-ні донині) і фіксують принципову тезу: «not all levels of culture are subject to digitalization» [123, р. 190]. Цей висновок прямо узгоджується з нашим концептом асиметрії функцій: технологічна доступність не гарантує культурної глибини запису. Водночас наша авторська тричленна

періодизація 2000–2010 / 2010–2017 / 2017–2022 рр., запропонована нижче, відрізняється від класифікації Л. Попко та співавторів [123] принципово іншою опорою. Вона спирається не на технологічний шар як такий, а на українську інституційну хронологію – від точкової діджитизації до Реєстру Музейного фонду – і прив’язана до рівневої моделі практик, що дозволяє верифікувати кожен період через стан рівнів 1, 2 і 3.

Період I (2000–2010): точкова діджитизація без концептуальної рамки

Перший період цифрового повороту, 2000–2010 рр., можна визначити як фазу точкової діджитизації без цілісної концептуальної рамки. У цей час цифровий шар у музейній і культурній сфері з’являється у вигляді окремих дій: створення перших сайтів, віртуальних турів, цифрових копій, електронних каталогів або фрагментарних баз даних. Однак ці дії ще не об’єднані в загальну систему.

На державному рівні у цей період ще немає повноцінної програми цифровізації культурної спадщини. Закон України «Про культуру» 2010 р. надає культурній сфері оновлене правове оформлення, але цифровий вимір спадщини в ньому присутній радше як загальний контекст, ніж як самостійна інфраструктурна програма. На рівні окремих інституцій оцифрування залежить переважно від ініціативи керівників, працівників музеїв, локальних проєктів або партнерських можливостей. Великі музеї, зокрема НХМУ, ЛНГМ ім. Б. Возницького, НМНДМУ, поступово запускають перші цифрові формати – віртуальні тури, онлайн-представлення частини колекцій, електронні версії каталогів. Конкретна хронологія цих ініціатив потребує окремої реконструкції за внутрішніми каталогами та звітами відповідних установ; для цілей цього підрозділу важливий не календарний реєстр, а сам тип розгортання – поодинокий і несистемний. Проте ці ініціативи ще не стають частиною єдиної музейної інфраструктури.

Для характеристики раннього цифрового шару продуктивною є категорія Х. Стейерл «poor image» – «бідне зображення». Дослідниця описує зображення, яке втрачає технічну якість і матеріальну щільність, але здобуває швидкість поширення, мобільність і доступність [135]. У ранніх українських цифрових

проектах 2000-х така логіка проявляється дуже виразно. Низькоякісні фотографії для перших музейних сайтів, фрагментарні цифрові копії, нерівномірні формати опису і нестандартизовані метадані не можна оцінювати лише як технічний дефіцит. Вони були способом швидко ввести об'єкт у новий режим видимості, навіть якщо цей режим ще не відповідав професійним стандартам документації.

У цьому ж контексті важливою є теза Ж. З. Денисюк про «нову репрезентативність», яку інформаційні технології надають музейному предмету [17, с. 68]. Навіть технічно недосконала цифрова копія змінює спосіб існування об'єкта: він виходить за межі музейного залу, стає доступним ширшій аудиторії, включається в нові комунікаційні канали. Отже, ранні цифрові копії українських творів уже виконують репрезентаційну функцію, хоча їхня аналітично-документаційна якість залишається обмеженою.

Водночас саме ця логіка має свою межу. Точкова діджитизація 2000-х створює окремі цифрові вузли, але не формує системи. Один музей міг мати віртуальний тур, інший – частково оцифрований каталог, третій – окрему базу зображень. Проте ці ініціативи не були зведені до спільної інфраструктури, не мали єдиних стандартів опису і не забезпечували довготривалої сумісності даних. У термінах рівневої моделі це означає, що аналітично-документаційний рівень починає відокремлюватися від простого показу об'єкта, але ще не має інституційної опори.

Отже, у 2000–2010 рр. цифровий шар української культурної спадщини виникає як доступність без системності. Його головним здобутком є розширення видимості об'єктів; головним обмеженням – відсутність сталої інфраструктури, яка перетворила б окремі цифрові дії на повноцінну документаційну практику.

Період II (2010–2017): розбіжність темпів

Другий період, 2010–2017 рр., є фазою розбіжності темпів. У цей час стратегічно-нормативний контур цифровізації починає розгортатися швидше, ніж музейна й технічна інфраструктура, яка мала б забезпечувати цей перехід на практиці. Порівняно з 2000-ми роками ситуація змінюється: цифрові ініціативи вже

не виглядають поодинокими експериментами, з'являються міжнародні платформи, партнерські програми, музейні онлайн-проекти. Проте системної основи для повного цифрового обліку й документації колекцій усе ще бракує.

Показовим прикладом цього періоду є входження українських музеїв у міжнародний платформний простір. Національний музей українського народного декоративного мистецтва оформлює партнерську сторінку на Google Arts & Culture, на якій представлено добірку з кількох сотень одиниць контенту – переважно живопис К. Білокур, М. Примаченко та творів декоративного мистецтва [117]. Це представництво стає частиною ширшої ініціативи «Ukraine is Here», запущеної у партнерстві з Міністерством культури та інформаційної політики України у 2023 р. [133] та сьогодні об'єднує близько 18 інституційних сторінок із загальним обсягом понад 3 400 одиниць контенту. Інші великі інституції – НХМУ, Національний музей історії України, Національний музей Тараса Шевченка – поступово розгортають не лише сайти-візитівки, а й тематичні онлайн-проекти з базовою паспортизацією окремих одиниць (рис. 2.3.2).

Цю зміну доцільно описувати не лише як поширення нових технологій, а як зміну способу існування музейного об'єкта. У теорії нових медіа Л. Манович визначає цифровий об'єкт через п'ять принципів – числове представлення, модульність, автоматизацію, варіативність і культурне транскодування; принцип модульності розгорнуто у розділі «Modularity» його книги «The Language of New Media» (Cambridge, MA: MIT Press, 2001. Р. 51). Якщо застосувати цю логіку до українських музейних колекцій, то перенесення твору на міжнародну платформу означає не просто створення цифрової копії. Об'єкт отримує нову конфігурацію: він стає частиною бази даних, пов'язується з метаданими, входить у систему пошуку, навігації і тематичних добірок.

У поєднанні з поняттям музеальності Р. В. Маньковської цей процес набуває ще точнішого змісту. Маньковська визначає музеальність як специфічне ціннісне ставлення людини до реальності, що зумовлює потребу зберігати предмет і поширювати знання про нього [41, с. 141]. Коли твір Білокур або інший об'єкт української спадщини переноситься на міжнародну цифрову платформу,

змінюється не тільки канал доступу. Відбувається реактуалізація його музеальності через нову технологічну форму. Об'єкт отримує інший масштаб видимості, інший режим опису і потенційно інший рівень дослідницького доступу.

Однак ця зміна відбувається нерівномірно. Платформна репрезентація переважно активує перший і третій рівні візуальних практик: вона показує об'єкт і створює для нього комунікативний та інтерпретаційний контекст. Натомість другий рівень – аналітично-документаційний – залишається менш розвиненим. Цей стан підтверджує спостереження Р. В. Маньковської у статті 2013 р.: українські музеї тоді лише починали використовувати віртуальні екскурсії на своїх сайтах, а 3D-технології згадувалися радше як перспектива, ніж як усталена практика [42, с. 80–81].

На межі другого і третього періодів пандемія COVID-19 2020–2021 рр. виступила тимчасовим, але інтенсивним каталізатором онлайн-репрезентації. Цей перехід зафіксовано в дослідженні І. Чмелик про онлайн-виставку «З любов'ю, Вінсент» – український проєкт за участю тринадцяти художників у межах міжнародної ініціативи «Loving Vincent», реалізований у форматі 360° з серією Zoom-подій і охопленням близько 60 000 відвідувачів. Авторка визначає онлайн-виставки як «альтернативну форму репрезентації візуального мистецтва» [70, с. 149], яка водночас не здатна замінити фізичного контакту з твором. Принциповим є зафіксований у статті структурний недолік цього формату в українських умовах – відсутність єдиної бази даних культурних онлайн-подій і повна залежність від алгоритмів соціальних мереж. У термінах рівневої моделі це означає, що пандемійний онлайн-перехід активував переважно рівні 1 і 3 (видимість і комунікація), залишивши рівень 2 – аналітично-документаційний – поза розгортанням. Цей кейс є мікроверсією більшого парадоксу: висока кількість відвідувань (близько 60 000) не означає системного цифрового обліку, а свідчить лише про потенціал дисемінаційної функції.

Таким чином, у 2010–2017 рр. український цифровий поворот переходить від окремих ініціатив до більш помітної платформної присутності. Проте ця присутність не означає завершеної цифрової трансформації. Стратегічна мова,

міжнародна видимість і музейні онлайн-проекти розвиваються швидше, ніж системний цифровий облік, стандарти метаданих і технічна інфраструктура. Саме тут парадокс запізнюючої готовності набуває стійкої форми: поле вже усвідомлює потребу цифрового переходу, але ще не має достатньої матеріальної й організаційної бази для його повного здійснення.

Перший мікророзгляд: у 2000–2017 рр. темпи стратегічного й репрезентативного розгортання цифровізації перевищили темпи інфраструктурної готовності. У першому періоді ця розбіжність проявилася як відсутність системи на тлі поодиноких ініціатив; у другому – як випередження платформної та стратегічної видимості над аналітично-документаційною основою.

Період III (2017–2022): точка максимального оголення

Третій період, 2017–2022 рр., є фазою максимального оголення парадоксу запізнюючої готовності. На одному полюсі формується мова цифровізації як державного й інституційного пріоритету; на іншому – зберігається фрагментарна інфраструктура, у якій значна частина музейного фонду не має цифрового опису, якісних зображень або базової технічної підтримки.

Важливою інституційною подією цього періоду стало заснування Українського культурного фонду у 2017 р. УКФ перетворився на центральний механізм грантового фінансування культурних проєктів, зокрема пов'язаних із цифровізацією. У межах програми «Культурна спадщина» з'являється окремий ЛОТ «Диджиталізація», що підтримує цифрові каталоги, 3D-сканування експонатів, віртуальні тури 360°, мапінг, AR/MR/VR-продукти, а також реставраційні та цифрові роботи з об'єктами, пошкодженими внаслідок агресії [68]. Цикл 2024 р. передбачав подання заявок з 4 грудня 2023 р. до 31 січня 2024 р. і реалізацію проєктів з 15 квітня до 31 жовтня 2024 р.; загальний бюджет програми «Культурна спадщина» у 2025 р. становив 43 млн грн. Динаміка бюджетів програми за окремими роками періоду 2017–2025 рр. простежується за публічними звітами та оголошеннями УКФ і потребує окремої систематизації, що виходить за межі цього підрозділу.

Грантовий механізм мав очевидну позитивну роль: він закріпив номенклатуру цифрових методів, зробив цифровізацію видимою у сфері культурної політики й дав змогу реалізувати низку конкретних проєктів. Серед таких прикладів – «Весь Франко: читай, слухай, дивись», цифрові моделі архітектури Сатанова, оцифрування інтер'єрів семи історичних літаків у Державному музеї авіації. Проте грантова логіка має структурне обмеження: вона підтримує окремі проєкти, але не завжди створює довготривалу інфраструктуру. Через це формується «острівний» патерн цифровізації: окремі інституції отримують якісні результати, але ці результати не автоматично складаються в єдину національну систему.

Поряд із грантовим механізмом у Періоді III розгортається ринковий вимір цифровізації мистецької спадщини. У статті О. Панфілової і О. Каленюк 2022 р. зафіксовано появу нового шару цифрових платформ – інтернет-галерей KyivGallery, «Сіль-Соль», NFT-маркетплейсів OpenSea, Rarible, SuperRare, Foundation. Авторки констатують, що «відбувається розрив між традиційними прийомами просування мистецтва та сучасними діджитальними» [48, с. 112], а сама діджиталізація сприяє збереженню і каталогізації творів та робить їхні якісні цифрові копії доступними тим, хто не може побачити фізичні оригінали. Проте логіка доступу до цих платформ опосередкована інституційними фільтрами: KyivGallery вимагає підтвердженої освіти і активної мистецької практики; SuperRare відбирає авторів через співбесіду. Іншими словами, ринкова цифрова видимість не є автоматичним наслідком діджиталізації – вона організована як двоступенева система експертної фільтрації. Для нашого підрозділу цей висновок принциповий: він конкретизує концепт асиметрії функцій. Висока технологічна доступність (NFT, інтернет-галерея) не означає аналітичної повноти запису. У термінах рівневої моделі це інтенсифікація рівня 1 і часткова інтенсифікація рівня 3 без розгортання рівня 2 – і саме така конфігурація є ринковим аналогом «острівного» патерну цифровізації, описаного вище для грантового механізму (рис. 2.3.3)

На стратегічному рівні цифровізація культури отримує дедалі чіткіше формулювання. М. Цілина у статті 2025 р. зазначає, що цифровізація у сфері культури України «не сприймається як допоміжний інструмент, а як фундаментальний принцип державної стратегії» [69, с. 280]. Стратегічним пріоритетом дослідниці називає створення цифрових копій об'єктів для збереження у випадку знищення або викрадення під час війни [69, с. 280]. Водночас вона вказує на відкриті проблеми: автентичність цифрових копій, захист даних і сталість цифрових архівів потребують подальших наукових розвідок [69, с. 283]. Отже, навіть на рівні стратегічного осмислення видно, що цифровізація вже визнається необхідною, але її якісні критерії й інституційна стійкість ще не завершені.

Показовою інституційною відповіддю на цей розрив став Реєстр Музейного фонду України. До 2022 р., за матеріалом GovTech Alliance of Ukraine, музейні записи в Україні зберігалися у сотнях установ у різних форматах: від рукописних інвентарних книг і Excel-таблиць до програмного забезпечення російського походження. Єдиної національної бази даних не існувало [101]. До лютого 2025 р. Реєстр охопив 432 із 652 державних музеїв і близько 12 млн об'єктів; розробником системи зазначено компанію Strimco, а публічним порталом – eMuseum [101; 58]. У межах нашого аналізу Реєстр МФУ є прикладом того інфраструктурного втілення, якого бракувало попереднім періодам. Водночас його поява після 2022 р. лише підкреслює запізнений характер системної готовності.

Передвоєнний стан цифрової інфраструктури докладно зафіксовано у базовому звіті «Культурна спадщина», підготовленому 2024 р. в межах ініціативи RES-POL [60]. За цими даними, обсяг Музейного фонду України становив близько 12 млн одиниць, тоді як онлайн-доступними були приблизно 49 тис. об'єктів, тобто менш ніж 1 %. Крім того, 25 % державних музеїв не мали комп'ютера, а 32 % – доступу до інтернету [60, с. 22]. Окремий кейс Одеського археологічного музею особливо виразний: зі 100 000 одиниць зберігання музей мав фотографії лише 230 предметів станом на 24 лютого 2022 р. [60, с. 35].

Ці цифри важливі не лише як статистика. Вони показують, що парадокс запізнюючої готовності мав матеріальну, організаційну й соціальну основу. У тому самому звіті RES-POL зафіксовано також спротив частини музейного середовища до оприлюднення колекцій. Цей спротив пояснювався, зокрема, тривалим відчуттям, що інформація про колекцію є чи не єдиним ресурсом музейників в умовах низької оплати праці [60, с. 33]. Отже, проблема цифровізації не може бути зведена тільки до нестачі техніки або програмного забезпечення. Вона пов'язана з умовами праці, довірою до інституцій, режимами доступу до даних і тривалою відсутністю національної цифрової інфраструктури.

Аналогічну діагностику в галузі підготовки кадрів фіксує дослідження С. Копилова, І. Паур, І. Пігович та І. Підгурного (2024): станом на 2024 р. в Україні лише вісім закладів вищої освіти готують фахівців за спеціальністю 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство» першого (бакалаврського) рівня, при цьому профільну освітню програму «Цифрові музейні індустрії» з 2022 р. реалізує лише одна установа – Харківська державна академія культури; в інших ЗВО цифрові компетентності формуються переважно в межах однієї базової дисципліни без лабораторної інфраструктури та спеціалізованого програмного забезпечення [30]. Структурний дефіцит, який ми описуємо як парадокс запізнюючої готовності, виявляється тут не лише на рівні музейної інфраструктури, а й на рівні системи професійної підготовки: відсутність повноцінного освітнього модулю формування цифрових компетентностей у профільних мистецьких ЗВО є тією самою асиметрією, що й співвідношення «100 тис. одиниць зберігання – 230 цифрових фотографій» у Одеському археологічному музеї.

На рівні окремих високопрофесійних проєктів передвоєнний і ранньовоєнний період дає важливі приклади роботи з матеріальним і просторовим рівнями спадщини. «Команда Skeiron розгортає лазерне сканування Софії Київської та інших пам'яток (грудень 2022 р.), а проєкт DIGICURE документує епіграфічні комплекси Софії за допомогою мультиметодного підходу (2024–2026 рр.) [77; 94; 102]. Повний аналіз цих кейсів належить підрозділам 3.3 і 4.3». У межах цього підрозділу важливо зафіксувати інше: поява таких професійних вузлів не

усуває загальної асиметрії. Вони залишаються винятково сильними прикладами на тлі стану, у якому більшість музейного фонду не мала системної цифрової документації.

Другий мікровисновок: передвоєнна фаза 2017–2022 рр. показує парадокс запізнілої готовності у найбільш виразній формі. Стратегічна мова цифровізації вже була сформульована, грантові механізми й окремі професійні проєкти вже працювали, однак понад 99 % музейного фонду залишалося поза онлайн-доступом, а значна частина музеїв не мала базової ІТ-інфраструктури.

Узагальнення трьох періодів

Узагальнення трьох періодів у форматі зведеної таблиці дозволяє побачити характер парадоксу як розбіжність між інфраструктурним, стратегічним і практичним вимірами цифрового переходу (табл.2.3.1).

Емпіричні дані, що конкретизують парадокс запізнілої готовності станом на 24 лютого 2022 р., зведено в табл.2.3.2.

Після зіставлення трьох періодів можна повернутися до питання про природу цифрового повороту. Класична пам'яткоохоронна теорія Л. В. Прибєги ґрунтується на розрізненні форми пам'ятки і її матеріальної структури: форма забезпечує художньо-образне сприйняття, а матеріальна структура – науково-історичну інформацію [55, с. 42]. Якщо до цього додати концепт аури В. Беньяміна як просторово-часової унікальності твору, стає зрозуміло, що цифрова репрезентація не є простим дублюванням оригіналу.

Діджитизація не відтворює ані матеріальну структуру об'єкта, ані його ауру в класичному сенсі. Вона створює інший шар існування твору – процесуально-контекстуальний. У наших попередніх публікаціях цей шар розглядається як спосіб збереження не лише готової форми, а й умов її культурного прочитання, поширення і подальшого використання [50; 52]. Саме тому цифрова репрезентація мистецької спадщини не замінює оригінал, а розгортає його в новій онтологічній рамці.

Це пояснює, чому стратегічні документи, які трактують цифровізацію як фундаментальний принцип, концептуально є цілком виправданими. Вони

працюють із новою рамкою існування об'єкта. Проблема полягає не в самій стратегії, а в тому, що інфраструктурний шар, необхідний для її реалізації, був розгорнутий значно слабше. Стратегія описувала майбутній стан системи; музейна практика часто залишалася в умовах неповної діджиталізації й фрагментарного цифрового обліку.

Третій мікрОВисновок: парадокс запізненої готовності є не лише характеристикою передвоєнної української інфраструктури. Це структурна риса всього цифрового повороту, що успадкував асиметрію доцифрового періоду. Експозиційно-фіксаційний та інтерпретаційно-контекстуальний рівні практик розгорталися швидше, ніж аналітично-документаційний. Цифровий поворот не скасував цієї асиметрії, а зробив її очевидною. Незалежне академічне підтвердження цієї рамки міститься у працях Т. Міронової зі співавторами [123], які фіксують межі застосовності цифрових технологій до різних рівнів культури, та О. Панфілової з О. Каленюк [48], які демонструють інституційно фільтровану логіку цифрової видимості мистецтва. Обидва джерела незалежно один від одного підтверджують центральний висновок підрозділу: технологічна доступність не еквівалентна культурній і документаційній повноті.

Отже, цифровий поворот в українському культурному просторі 2000–2022 рр. не слід розуміти як різкий перехід від «аналогового» до «цифрового». Його точніше розглядати як поступове нашарування цифрових форм на вже сформовану доцифрову систему візуальних практик. Ця система мала концептуальну зрілість, сильну експозиційну й інтерпретаційну базу, але недостатньо розвинену документаційну інфраструктуру. Саме в такому стані українські інституції увійшли в період повномасштабної війни.

2.4. Воєнний контекст 2014–2025 рр. як інтенсифікація візуальних практик

Розглянемо одну архітектурну пам'ятку у двох режимах документації. Перший режим – планове наземне лазерне сканування Спасо-Преображенського кафедрального собору в Одесі, Святогірської лаври на Донеччині або іншої

пам'ятки, виконане до 2022 р. у межах реставраційно-документаційної роботи. Така фіксація передбачає заздалегідь визначену сітку сканерних позицій, повну paradata, зрозумілу кінцеву мету – реставраційний моніторинг, науковий каталог або освітнє використання. Хронологія конкретних доцифрових проєктів 2010-х на згаданих об'єктах потребує окремої реконструкції за відомчими каталогами; для цілей цього підрозділу важливий не календарний реєстр, а сам тип режиму – плановий і інституційно регламентований. Другий режим – фото- чи відеофіксація тієї самої або подібної пам'ятки після пошкодження у 2022–2023 рр. Вона виконується швидко, часто у польових умовах, з мінімальним технічним апаратом і з потребою зафіксувати не лише матеріальний стан об'єкта, а й слід події: тріщину, скол, обпалений фрагмент, втрачений елемент (рис. 2.4.1).

Формально обидві дії можуть належати до тих самих рівнів візуальних практик – експозиційно-фіксаційного або аналітично-документаційного. Проте їхня функціональна вага є різною. У мирний час документація переважно підтримує облік, реставрацію, каталогізацію або освітнє використання. У воєнних умовах та сама дія стає засобом фіксації втрати, доказом пошкодження, основою для подальшої атрибуції, реституції або меморіального засвідчення. Отже, між двома режимами змінюється не лише технічна ситуація, а й інтенсивність самої практики.

У цьому підрозділі воєнний контекст 2014–2025 рр. розглядається не як зовнішня подія, що раптово запускає цифровий шар, а як умова, у якій уже наявні візуальні практики різко посилюються. Війна не створює з нуля українську практику документування спадщини. Вона виявляє її реальну конфігурацію, посилює ті рівні, які раніше були недостатньо розгорнуті, і змушує їх працювати в нових функціях. Таким чином, воєнний контекст не започатковує українську цифрову інфраструктуру, а оголює її нерівномірність і водночас інтенсифікує всі чотири рівні візуальних практик.

Поняття інтенсифікації тут має конкретне значення. Йдеться не лише про збільшення кількості сканованих або фотографованих об'єктів і не тільки про ускладнення технології. Інтенсифікація означає зміну ваги практики в культурному

полі. Документація реставраційного проєкту 2018 р. є звичайною практикою рівня 2: вона забезпечує опис, паспортизацію й основу для подальшої роботи. Документація пам'ятки після пошкодження у 2022 р. також може належати до рівня 2, але її функція вже інша: швидкість фіксації стає критично важливою, обсяг охоплення – системним пріоритетом, а сам акт документації набуває функції засвідчення, тобто частково переходить у поле рівня 3.

У термінах рівневої моделі це не простий вертикальний перехід з одного рівня на інший. Радше йдеться про горизонтальне розширення функцій того самого рівня під впливом воєнних умов. Фотофіксація пошкоджень Маріупольського художнього музею ім. А. І. Куїнджі є практикою рівня 1, але одночасно набуває рис рівня 3, бо стає засвідченням. Робота з реєстром викраденої колекції Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка належить до рівня 2, але отримує юридично-доказову функцію. Превентивна документація Софії Київської і Києво-Печерської лаври командою Skeiron працює на рівнях 1–2, але в умовах війни набуває функції превентивного спротиву можливій втраті. Документація майстрів петриківського й косівського розпису в умовах евакуації активує рівень 4, бо йдеться вже про збереження живої традиції.

Запропонований аналітичний підхід має паралель у синхронному дослідженні наукової групи Карпатського національного університету імені Василя Стефаника. У статті 2026 р. Н. Бабій, Л. Семчук, О. Чуйко, Т. Маришук і О. Бейлах характеризують художні практики 2014–2025 рр. як такі, що «*instantly transformed into artistic mobilization strategies*» [80, с. 1], та вводять поняття Wartime Art Archive як самостійної інституційної відповіді на загрозу втрати засвідчень. Їхня перспектива сходиться з нашою в принциповому: війна не започатковує українські практики документування, а інтенсифікує наявні. Водночас, на відміну від емпірико-аналітичного опису, у дисертації застосовується рівнева модель як аналітичний інструмент, що дозволяє розрізнити функціональні зрушення на чотирьох рівнях практик і пояснити, чому одна й та сама дія в мирному й воєнному режимах має різну культурну вагу.

Фаза I (2014–2022): академічне усвідомлення

Окупація Криму й частини східних областей України у 2014 р. стала моментом, коли українська пам'яткоохоронна практика вперше у пострадянський період зіткнулася з повним блокуванням доступу до значної частини об'єктів охорони. На тимчасово окупованих територіях Автономної Республіки Крим і східних областей залишилося близько 1,7 млн музейних предметів державного фонду й 90 музеїв і заповідників, з яких 31 – на території АРК. Бахчисарайський палац, Херсонес Таврійський у Севастополі, Лівадійський палац, кримськотатарська пам'яткова інфраструктура та інші об'єкти опинилися поза українським інституційним контролем.

Ця ситуація змінила сам режим документаційної роботи. Об'єкт охорони фізично існує, але доступ до нього заблокований. Його матеріальна структура, якщо використати логіку Л. В. Прибеги, може залишатися відносно стабільною, але інституційне й символічне обрамлення переписується окупаційною владою [55]. У термінах Н. Мірзоева тут виникає ситуація конкуруючих режимів візуальності: окупаційна влада формує власну рамку кримськотатарської та української спадщини через ребрендинг, зміну експозиційних наративів і нову атрибуційну практику, тоді як українська спільнота змушена виробляти документаційні й інтерпретаційні дії без прямого доступу до об'єкта. Саме це Мірзоев описує як counter-visibility – претензію на автономію бачення в межах владного дискурсу [113, с. 4].

Парадигматичним кейсом першої фази є справа «скіфського золота», оскільки вона поєднує заблокований доступ, документаційну роботу й міжнародний юридичний процес. Улітку 2013 р. понад 560 предметів із п'яти музеїв України – чотирьох кримських і Музею історичних коштовностей України, філії НМІУ в Києві – вирушили на виставку «Крим: золото й таємниці Чорного моря» до Музею Алларда Пірсона при Амстердамському університеті. Виставка відкрилася 6 лютого 2014 р. Після анексії Криму виникло правове питання: куди

має повернутися колекція – до України як держави-власника чи до кримських музеїв, які опинилися під контролем окупаційної адміністрації.

Судові процедури тривали дев'ять років. Частину предметів – 19 одиниць, серед яких золоті меч і щит, – було повернуто Україні в листопаді 2014 р. Далі відбулися рішення Окружного суду Амстердама від 14 грудня 2016 р., Апеляційного суду Амстердама у жовтні 2021 р. і рішення Верховного суду Нідерландів від 9 червня 2023 р., який відмовив кримським музеям у касації, підтвердивши право України на ці колекції як на частину державного фонду суверенної держави, тимчасово окуповані території якої не змінюють правового статусу культурних цінностей. Фактичне повернення приблизно трьох тонн предметів відбулося в листопаді 2023 р., а виставка повернених артефактів у НМІУ відкрилася 27–28 листопада 2023 р.

Для цього підрозділу важливо, що юридична база рішення спиралася не на цифровий провенанс, а на нормативний акт – Закон України «Про музеї» і постанову Міністерства культури від березня 2014 р., якою міністра було уповноважено приймати рішення про передачу музейних предметів у разі їхнього знищення, втрати чи ушкодження. Отже, фаза 2014–2022 рр. показала: навіть без повноцінного цифрового архіву нормативна рамка може виконувати реституційну функцію. У наступній фазі цифрова документація посилить уже наявний правовий механізм, але не замінить його.

Перший мікровисновок: у фазі 2014–2022 рр. українська пам'яткоохоронна практика зіткнулася із ситуацією, у якій об'єкт охорони не був знищений, але став недоступним. Це спричинило посилення практик рівня 3, що поєднують документаційну, інтерпретаційну й засвідчувальну функції. У цій фазі академічне усвідомлення нової ситуації випереджало інституційну мобілізацію; після 2022 р. співвідношення між цими рівнями зміниться.

Фаза II (2022–2025): аварійна мобілізація

Після початку повномасштабного вторгнення 2022 р. воєнний контекст переходить у фазу аварійної мобілізації. Її особливість полягає в тому, що всі

чотири рівні візуальних практик починають працювати одночасно. Фіксація пошкодження є практикою рівня 1, бо вона створює зображення або візуальний запис. Вона ж належить до рівня 2, якщо забезпечує дані для атрибуції, опису й подальшої реставрації. Вона переходить у рівень 3, коли стає засвідченням злочину або основою для меморіального наративу. Нарешті, у випадку живих традицій війна активує рівень 4, бо йдеться про збереження носіїв майстерності, шкіл і практик передачі знання.

Цю синхронність доцільно показати через три кейси – Іванків, Маріуполь і Херсон. У цьому підрозділі вони виконують ілюстративну функцію: демонструють різні типи інтенсифікації. Повний аналіз їхньої архівної, реституційної та документаційної функції належить підрозділам 4.1 і 4.3.

Знищення Іванківського історико-краєзнавчого музею імені О. Я. Кулика наприкінці лютого 2022 р. є показовим прикладом того, як війна оголює обмеження аналітично-документаційного рівня. У джерелах фігурують дві дати – 25 лютого 2022 р. (за репортажем *Ukrainer*) і 27 лютого 2022 р. (за матеріалом Українського інституту); у цьому дослідженні ми використовуємо дату 25 лютого 2022 р., узгоджену з основним викладом дисертації. У музеї зберігалися понад 400 експонатів, серед яких, за оцінкою Українського інституту, до 800 робіт М. Примаченко як найцінніша частина колекції [24]. Частина творів була врятована з палаючої будівлі місцевими жителями (за повідомленням *Ukrainer* – 31 картина і дві розписні тарілки [142]); доля решти експонатів залишається невідомою через відсутність системного передвоєнного інвентарного опису.

Проблема Іванкова полягає не лише у факті втрати. Публічно доступні матеріали свідчать, що після знищення музею інформацію про частину творів доводилося відновлювати за приватними фотографіями, спогадами співробітників, репродукціями й цифровими слідами, що не були частиною системного архіву. У таких матеріалах часто бракує інвентарного номера, технічного опису, історії побутування та повної атрибуції. Отже, Іванків показує, що до 2022 р. документаційний рівень у частині регіональних музеїв залежав від локальної ініціативи й не був достатньо інституційно забезпечений.

Постфактумна відновлювальна робота навколо Іванкова поєднує рівні 1 і 3. З одного боку, вона збирає зображення і фіксаційні сліди. З іншого – створює меморіальну репрезентацію відсутнього об'єкта. Саме тут виникає тип практики, який у підрозділі 4.1 буде розгорнуто як меморіально-доказова репрезентація відсутнього. У 2.4 важливо лише зафіксувати емпіричне джерело цього поняття.

Маріупольський художній музей імені А. І. Куїнджі та Маріупольський драматичний театр демонструють інший режим інтенсифікації. Колекція музею до 2022 р. налічувала понад 2 200 творів живопису, графіки, скульптури і декоративно-ужиткового мистецтва. Серед них були три оригінальні роботи А. І. Куїнджі, твори І. К. Айвазовського, А. П. Боголюбова, В. В. Верещагіна, Н. Н. Дубовського, К. Ф. Лагоріо, І. І. Шишкіна. У березні–квітні 2022 р. будівля музею була зруйнована, майже вся колекція живопису і графіки знищена, а вцілілі експонати, зокрема твори Куїнджі та його сучасників, були викрадені й вивезені окупантами [57]. Повний реєстр втрат і викраденого з Маріупольського художнього музею станом на момент написання цього дослідження залишається не реконструйованим і потребує окремої атрибутивної роботи у межах ширшої реституційної процедури.

Маріупольський драматичний театр був знищений 16 березня 2022 р. близько 10:00 ранку прямим влучанням авіабомби. Перед театром великими літерами було написано слово «ДЕТИ». Будівля 1956–1960 рр., авторства О. Крилової й О. Малишенка, мала статус пам'ятки архітектури місцевого значення з охоронним номером 2056-ДН від 28 грудня 1983 р. У межах нашої моделі ці два маріупольські кейси показують, що документація пошкодження виходить за межі звичайної фіксації. Вона стає актом засвідчення про насильницьку зміну стану пам'ятки й про спробу зруйнувати її культурну присутність (рис. 2.4.2)

Парадигматична зв'язка Мірзоев – Прибега – фотофіксація пошкоджень Маріуполя дозволяє пояснити цю ситуацію точніше. Мірзоев дає поняття *counter-visibility* як автономного бачення в умовах владного тиску [113]. Прибега наголошує на єдності форми й матеріальної структури пам'ятки [55]. Фотофіксація зруйнованого музею або театру в такій оптиці є не лише зображенням руйнування.

Вона повертає форму в поле українського бачення й одночасно фіксує пошкоджену матеріальну структуру як доказ події.

Цю інтерпретаційну рамку доповнює дослідження публічної скульптури воєнного часу І. Ісиченка, М. Протаса, Т. Міронової, М. Бокотєя і Н. Булавіної. Автори визначають публічну скульптуру як «*reflection of the memory politics of the contemporary Ukrainian state*» [106, с. 29] і характеризують демонтаж радянських монументів та встановлення меморіалів загиблим як одночасно естетичний і деколонізаційний акт. На цій теоретичній основі описано кейс монумента воїну О. Мацієвському (2023), виконаного з силікону і пластику із застосуванням 3D-технологій. У межах нашої моделі цей кейс ілюструє конвергенцію рівнів 1, 3 і 4: матеріальна фіксація образу, інтерпретаційно-символічна функція та трансмісійна (передача пам'яті у меморіальній формі) реалізуються одночасно в одному об'єкті, а технологічний апарат 3D-моделювання вписаний у багатовікову традицію меморіальної пластики. Поряд із цим автори фіксують і протилежний полюс – цілеспрямоване знищення українських пам'ятників та пограбування музейних колекцій як систематичну культурну зброю окупанта; такий аналіз є симетричним антиподом до концепту «архіву як зброї» захисту, який буде розгорнуто в підрозділі 4.1. (рис. 2.4.3)

Херсонський обласний художній музей ім. О. О. Шовкуненка показує третій режим інтенсифікації. Під час окупації Херсона з березня по листопад 2022 р. з музею було вивезено понад 10 000 одиниць зберігання; за різними джерелами оцінки коливаються в межах від 10 000 до 14 000 предметів, повний реєстр втрат досі не реконструйований і є предметом окремої атрибутивної роботи. Принципова обставина полягає в тому, що на момент окупації музей мав цифровий архів. За повідомленням Kyiv Independent, колишня співробітниця музею О. Кольцова, яка згодом перейшла на бік окупаційної адміністрації, заздалегідь зберегла копії електронних записів на власному комп'ютері; ці записи використовувалися для ідентифікації найцінніших творів під час пограбування [99].

У цьому випадку архів, призначений для атрибуції та захисту колекції, став інструментом мародерства. Ця двозначність буде розгорнута в підрозділі 4.1 як

парадокс цифрового архіву як зброї. Після деокупації працівники музею на чолі з директоркою А. Доценко розпочали атрибутивну роботу: до середини 2024 р. було ідентифіковано близько 109–112 викрадених творів, тобто менш ніж 1 % від загального обсягу втрат, і ці дані було інтегровано в систему Interpol ID-Art [129; 53]. У термінах нашої моделі це інтенсифікація рівня 2, яка одночасно набуває функції рівня 3, бо архівні дані стають не лише засобом опису, а й формою документального спротиву.

Усі три кейси – Іванків, Маріуполь і Херсон – показують не тільки факт втрати. Вони демонструють різні прояви парадоксу запізненої готовності, сформульованого у підрозділі 2.3. Іванків оголює відсутність системного передвоєнного документування. Херсон показує вразливість наявного цифрового архіву, якщо він не захищений системою доступу й інституційного контролю. Маріуполь демонструє межі постфактумної реконструкції, коли попередня документаційна база є неповною або недоступною (рис. 2.4.4)

У ширшому правовому контексті ці кейси пов'язані з українською теорією реституції. У працях С. Кота культурні цінності осмислюються як «дотик до історії», а в роботах В. Акуленка й Т. Курило наголошено, що встановлення культурної належності твору до конкретної інституційної системи є вирішальним для його повернення [33; 32; 4; 37]. У воєнних умовах цифровий архів стає технологічним втіленням цього принципу належності: він не лише описує об'єкт, а й допомагає довести його походження, власність, втрату або незаконне переміщення.

Поза трьома індивідуальними кейсами фаза 2022–2025 рр. позначилася появою цілого шару нових інституційних практик архівування. Та сама дослідницька група Карпатського національного університету фіксує серію таких ініціатив – Wartime Art Archive, проєкт DocuDaysUA, «Diaries of War» – як самостійну інституційну відповідь на загрозу втрати засвідчень [80]. У межах рівневої моделі це інтенсифікація рівня 2, що одночасно набуває функцій рівня 3 (засвідчувальної) і рівня 4 (трансмисійної), оскільки документація стає частиною формування культурної пам'яті у реальному часі. Сюди ж належать евакуація

скульптур Й. Пінзеля до Лувру і павільйон «Piazza Ucraina» на Венеційській бієнале 2022 р., які доцільно тлумачити як форми міжнародної видимості мистецької спадщини в умовах війни – практики рівня 1 з посиленою функцією рівня 3.

Поза трьома ілюстративними кейсами фаза 2022–2025 рр. має загальнонаціональний вимір. Інтерактивна карта культурних втрат, запущена Українським культурним фондом у партнерстві з Міністерством культури та інформаційної політики 6 квітня 2022 р., стала інструментом систематизації інформації про пошкоджені та знищені об’єкти. Реєстр Музейного фонду України, який до 2022 р. охоплював приблизно 50 музеїв, до лютого 2025 р. розширився до 432 з 652 державних музеїв і близько 12 млн об’єктів [101]. Хронологія розширення Реєстру за роками періоду 2022–2025 рр. простежується за публічними звітами адміністратора системи (компанія Strimco) і потребує окремої систематизації, що виходить за межі цього підрозділу. Це свідчить про те, що воєнний тиск прискорив інфраструктурне розгортання того, що мало бути сформоване до 2022 р.

Міжнародні та українські джерела подають різні кількісні оцінки втрат, що пояснюється різними методиками верифікації. За даними ЮНЕСКО, на момент написання роботи незалежно верифіковано пошкодження 526 культурних об’єктів, серед яких 153 релігійні споруди, 268 будівель історичного й мистецького значення та 38 музеїв [139]. Українські державні джерела за даними МКіП на травень 2026 р. оперують ширшою цифрою – 1 783 пам’ятки культурної спадщини та 2 540 об’єктів культурної інфраструктури, серед яких 46 пам’яток повністю зруйновано [43]. Економічні збитки, за оцінками KSE Institute у звіті за листопад 2024 р., становлять близько 4 млрд доларів США у сегменті «культурна спадщина, спорт і туризм» при загальному обсязі прямих збитків інфраструктури України близько 170 млрд доларів США; за тими ж даними, постраждали 3 921 об’єкт культури, 399 релігійних споруд і 343 спортивні комплекси. Повний аналіз цих даних належить підрозділам 4.1 і 4.3; у 2.4 вони потрібні для фіксації масштабу інтенсифікації.

Другий мікрорисновок: аварійна мобілізація 2022–2025 рр. одночасно активувала всі чотири рівні візуальних практик. Однак ця синхронність

розгорнулася на інфраструктурній базі, яка до 2022 р. не була підготовлена до такого темпу й масштабу. Саме тому воєнна фаза є не лише реакцією на руйнування, а й проявом парадоксу запізненої готовності.

Міжнародні ініціативи: функціональні згадки

Воєнна фаза 2022–2025 рр. розгортається також на тлі міжнародних ініціатив. У цьому підрозділі вони потребують лише функціональної локалізації на шкалі рівнів моделі. Повний аналіз окремих 3D-проектів належить підрозділу 3.3, а аналіз документації в системі захисту – підрозділу 4.3.

SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online), активна з лютого 2022 р., є децентралізованою ініціативою з архівації цифрових ресурсів українських інституцій. Вона працює переважно на рівні 1, оскільки зберігає цифрову видимість сайтів, сторінок, архівів та інших онлайн-ресурсів. Ініціатива утримує понад 5 000 архівованих ресурсів за участю представників 38 країн [107].

Backup Ukraine – це масова 3D-фотограметрія загрожуваних об'єктів у партнерстві Polysam, CHwB та ICOMOS. Проект пов'язаний із понад 35 000 сканувань і близько 6 000 волонтерів [81]. Теоретично цю практику можна описати через категорію Х. Стейерл «roo image» у 3D-варіанті: йдеться про копію в русі, яка жертвує технічною якістю заради швидкості й охоплення [135]. У поєднанні з тезою Ж. З. Денисюк про «нову репрезентативність» музейного предмета [17] цей кейс показує, що масова аварійна 3D-фіксація може бути виправданим режимом рівня 1, хоча й потребує окремих критеріїв якості.

Skeiron – українська команда наземного лазерного сканування і фотограмметрії, яка з 2022 р. розгортає превентивну документацію Софії Київської, Святогірської лаври та інших пам'яток у прифронтових і загрожених зонах [35; 132]. Ця практика працює переважно на рівнях 1–2, а в межах проекту #SaveUkrainianHeritage виходить також на рівень 3, оскільки набуває комунікативної і мобілізаційної функції.

DIGICURE / Saint Sophia's Inscriptions – міжнародний проєкт Гетеборзького університету в партнерстві з Національним заповідником «Софія Київська». Він

документує близько 8 000 написів і 3 000 м² поверхонь графіті за трикомпонентним стандартом: TLS, фотограмметрія та RTI [94; 102]. На відміну від масової аварійної фіксації, цей проєкт працює на рівнях 1–3, оскільки поєднує захоплення форми, аналітичну документацію поверхні та інтерпретацію епіграфічного матеріалу.

ALIPH (Alliance for the Protection of Heritage in Conflict Areas) функціонує як міжнародний партнер із фінансування та координації. За даними звітів, близько 7,9 млн доларів США було спрямовано на підтримку близько 500 організацій у понад 140 локаціях [74]. У межах нашої моделі ALIPH не є окремою візуальною практикою, а радше інституційним механізмом, який підтримує різні практики – від аварійної фіксації до реставрації та захисної документації.

Сумарно ці ініціативи не формують єдиної інституційної системи. Вони працюють як паралельні вузли, що закривають різні частини проблемного поля: SUCHO архівує цифрову присутність, Backup Ukraine забезпечує масову фіксацію, Skeiron виконує професійну просторову документацію, DIGICURE створює дослідницький мультиметодний стандарт, ALIPH підтримує фінансову та організаційну спроможність. Їхнє взаємне співвідношення буде докладніше розглянуто в підрозділі 4.3. (табл.2.4.1.; табл.2.4.2.)

Третій мікровисновок: війна не створила українську цифрову інфраструктуру роботи зі спадщиною, а зробила видимою ту конфігурацію, яка склалася в доцифровий, ранньоцифровий і передвоєнний періоди. Вона інтенсифікувала практики тих рівнів, що раніше залишалися найслабше розгорнутими, передусім аналітично-документаційного рівня. У цьому сенсі воєнний контекст є не окремою сценою української історії візуальних практик, а моментом, у якому вся попередня історія цих практик стає одночасно видимою і випробуваною. Незалежне академічне підтвердження цієї рамки міститься у синхронних дослідженнях Н. Бабій та співавторів [80] і колективу І. Ісиченка, М. Протаса, Т. Міронової та співавторів [106], де воєнна культурна мобілізація і політика пам'яті також тлумачаться як виявлення, а не започаткування українських мистецьких практик.

Концептуальним результатом другого розділу є обґрунтування тези про те, що візуальні практики української мистецької спадщини кінця XX – початку XXI

ст. утворюють єдине поле, у якому доцифрові й цифрові форми роботи зі спадщиною не протиставлені одна одній, а є послідовними технологічними станами однієї системи. Таке розуміння принципово відрізняється від інструментально-управлінського погляду, у межах якого цифровий шар розглядається як зовнішній технічний додаток до традиційної музейної, виставкової та реставраційної практики. Натомість запропонована рамка показує, що цифрові інструменти входять у вже сформоване поле візуальних практик і відтворюють – а не долають – його внутрішні структурні характеристики.

Рівнева модель практик у її співвідношенні з шестирівневою моделлю об'єкта мистецької спадщини виконує функцію основного аналітичного інструмента дисертації. Вона дозволяє розглядати кожну практику – від музейної експозиції й паперового каталогу до гігапиксельної цифрової сторінки, лазерного сканування й аварійної відеофіксації – як форму локалізації в багаторівневій структурі об'єкта, з різною глибиною входження і різною функціональною спрямованістю. Авторський внесок у класичну іконологію Е. Панофського полягає у виокремленні трансмісійно-відтворювального рівня практик, якого тришарова модель Панофського не передбачала, оскільки була зорієнтована переважно на завершений твір, а не на процес його створення й передачі. Симетричним концептуальним кроком є виокремлення процесуального рівня об'єкта як самостійної категорії, до якої цей четвертий рівень практик відкриває доступ. Завдяки цьому подвійному розширенню рівнева модель утримує разом матеріальний твір, технологічну структуру виконання, просторовий контекст, символічний шар, процесуальну передачу майстерності й комунікативну ситуацію зустрічі з глядачем; жоден із цих рівнів не зводиться до іншого, а кожен потребує відповідної форми практики.

Реконструкція доцифрового пласта 1985–2010 рр. зафіксувала, що пострадянська українська культура за два з половиною десятиліття пройшла повноцінний цикл повернення вилучених імен, реабілітації українського авангарду і становлення інституцій нового типу. Ця реабілітаційна робота окреслена в дисертації як деколонізаційна перекаталогізація – практика, у якій змінюється не

сам твір і не його базова атрибуція, а та система понять і метаданих, через які об'єкт локалізується в культурному просторі. Принциповим аналітичним результатом є те, що така робота, попри свою інтенсивність, розгорталася переважно на презентаційно-фіксаційному й інтерпретаційно-контекстуальному рівнях, тоді як аналітично-документаційний рівень – інвентаризація, паспортизація, стандартизований опис, формування єдиної інформаційної інфраструктури – залишався структурно недорозвиненим. Симптоматичним проявом цієї нерівномірності став нереалізований проєкт «Єдиного музейного простору» початку 2000-х рр., який сформулював концепт єдиної національної інформаційної інфраструктури українських музеїв, але не отримав інституційного втілення. Експертна музеологія Р. В. Маньковської з її поняттям музеальності й концепт «нової репрезентативності» Ж. З. Денисюк, сформовані саме в цей період, теоретично передбачали потребу в системному документаційному шарі, який практично не був розгорнутий.

Цифровий поворот 2000–2022 рр., розглянутий через тричленну періодизацію – становлення, розширення, європейська інтеграція – і термінологічну шкалу діджитизація / діджиталізація / цифрова трансформація, постає в дисертації як поступове нашарування цифрових форм на цю асиметричну доцифрову систему. Центральне поняття другого розділу – парадокс запізнілої готовності – описує саме цю структуру: розрив між стратегічним усвідомленням потреби в цифровізації, неодноразово артикульованим у державних і концептуальних документах, і інфраструктурною неспроможністю до її системної реалізації. Емпіричною основою концепту є дані RES-POL 2022 р. (близько чверті державних музеїв без комп'ютерів, близько третини без доступу до інтернету, Одеський археологічний музей із колекцією близько ста тисяч одиниць зберігання і 230 цифровими фотографіями), які треба читати не як технологічне відставання, а як структурну рису всього цифрового повороту, успадковану від доцифрової асиметрії рівнів. Стратегічні документи описували майбутній стан системи, тоді як музейна практика залишалася в умовах неповної діджитизації й фрагментарного цифрового обліку; саме ця розбіжність становить осердя парадоксу і пояснює, чому

цифрова трансформація українських музейних інституцій до 2022 р. не могла спиратися на повністю сформовану документаційну базу.

Воєнний контекст 2014–2025 рр. у запропонованій рамці постає не як окрема сцена історії української спадщини, а як кульмінаційний момент випробування всієї системи візуальних практик. Війна одночасно інтенсифікувала всі чотири рівні моделі: фотофіксацію пошкоджень і втрат, паспортизацію втрачених об'єктів, фіксацію свідчень і документацію живої традиції під загрозою. Кейси Іванківського музею, Маріупольського драматичного театру і Херсонського художнього музею, як і міжнародні ініціативи SUCHO, Backup Ukraine, Skeiron, DIGICURE й ALIPH, демонструють паралельну, мережеву, волонтерсько-інституційну конфігурацію, що закриває різні частини проблемного поля, не формуючи єдиної інституційної системи. Принциповою тезою, що випливає з цього аналізу, є те, що війна не створила українську цифрову інфраструктуру роботи зі спадщиною, а зробила видимою конфігурацію, яка склалася в попередні десятиліття; вона інтенсифікувала практики тих рівнів, які раніше залишалися найслабше розгорнутими, передусім аналітично-документаційного. Парадокс запізнілої готовності у воєнних умовах не зникає й не пом'якшується, а стає очевидним, оскільки розрив між концептуальною зрілістю поля та інфраструктурною незавершеністю виявляється під тиском реальної загрози втрати.

Інтегральний результат другого розділу полягає у виявленні структурної асиметрії як наскрізної характеристики української системи візуальних практик. Ця асиметрія – між експозиційно-інтерпретаційною інтенсивністю і документаційною недорозгорнутістю – не є випадковим дефектом окремих інституцій або наслідком воєнних обставин. Вона є історично сформованою рисою всього поля, що проявляється однаково на доцифровому, цифровому й воєнному етапах, хоча в кожному з них набуває іншої форми. Саме ця рамка переходить у Розділ 3 як інструмент мистецтвознавчого розбору конкретних типів об'єктів і в Розділ 4 як основа аналізу інституційних форм роботи зі спадщиною; вона ж становить концептуальну передумову чотирикомпонентної моделі критеріїв якості, яка буде розгорнута в підрозділі 4.4 як нормативно-діагностичний інструмент.

РОЗДІЛ 3. ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ РОБОТИ З РІЗНИМИ ВИДАМИ ОБ'ЄКТІВ МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ

3.1. Образотворче мистецтво як об'єкт візуального прочитання: експозиція, каталог і цифрова репрезентація

Один і той самий твір К. Білокур у залі Національного музею українського народного декоративного мистецтва і той самий твір у цифровій репрезентації на платформі Google Arts & Culture є двома різними формами показу одного об'єкта (рис. 3.1.1.). Перша форма пов'язана з безпосередньою музейною присутністю, контрольованим освітленням і дистанцією огляду; друга переносить твір у цифрове середовище й дає змогу розглядати фрагменти з наближенням, недоступним для звичайного відвідувача. Саме це зіставлення дозволяє поставити головне питання підрозділу: що змінюється в роботі з образотворчим мистецтвом, коли твір переходить із експозиційного простору в цифрову форму?

У цьому дослідженні цифрова репрезентація образотворчого мистецтва розглядається не як заміна оригіналу, а як інструмент розширеного візуального прочитання. Вона може відкривати рівні аналізу, які в умовах звичайної експозиції залишаються обмеженими. Водночас цифровий шар не виникає на порожньому місці: до 2010-х рр. в українському мистецтвознавстві вже існувала розгорнута доцифрова система роботи з образотворчим мистецтвом – експозиція, каталог, монографія, кураторська інтерпретація, реабілітаційна виставкова практика. Тому цифрову репрезентацію доцільно аналізувати як продовження цієї системи в іншому технологічному середовищі.

Доцифровий шар: експозиція, монографія, реабілітаційна перекомпозиція

Перший рівень доцифрових практик можна визначити як експозиційний акт.

У другій половині ХХ ст. твори К. Білокур і М. Примаченко отримали епізоди міжнародного та всеукраїнського впізнавання. У 1954 р. виставка Білокур у Парижі

стала важливим моментом міжнародної рецепції української наївної традиції, а в 1956 р. у Києві відбулася широка експозиція її творів. Водночас у радянському мистецькому полі Білокур і Примаченко часто прочитувалися через рамку «декоративного реалізму», яка забезпечувала публічну видимість, але звужувала розуміння їхнього доробку.

Другий рівень – документально-аналітичний – розгортався в монографічній і каталоговій традиції. Для творчості Білокур важливою опорою є монографія О. Авраменко «Білокур», у якій узагальнено характеристики авторської техніки: відсутність підготовчих нарисів, накладання прозорих планів за принципом, близьким до сфумато, використання натуральних рослинних пігментів, що з часом мерхнуть, і специфіка квіткової іконографії [3, с. 8–16]. Ці характеристики мають пряме значення для цифрової документації, оскільки вказують, що звичайна фотографічна фіксація не завжди здатна передати матеріальну складність живопису.

Паралельну роль виконують збірники під редакцією О. Найдена «Катерина Білокур: філософія мовчазного бунту» та «Катерина Білокур: мистецтво та образ крізь призму часу» [28; 29]. Вони забезпечують культурологічний та іконологічний рівень прочитання, який не можна повністю «вчитати» із самого зображення навіть у високій роздільній здатності. Це важливо для всієї логіки підрозділу: цифровий образ потребує супровідного культурного коментаря, якщо він має працювати не лише як ілюстрація, а як мистецтвознавчий матеріал.

Для творчості М. Примаченко подібну функцію виконують музейні зібрання Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного музею Тараса Шевченка. У її випадку особливого значення набувають авторські поетичні підписи на роботах. Вони є не зовнішнім коментарем, а складовою композиції та засобом розкриття змісту. Тому цифрова репрезентація творів Примаченко має фіксувати не лише зображення, а й рукописний підпис із його каліграфічними особливостями. У цьому випадку текст не може бути винесений лише в метадані, бо він є частиною самого образу.

Третій рівень доцифрових практик – інтерпретаційно-контекстуальний – проявився в реабілітаційній роботі 1990-х–2000-х рр. Кейс школи М. Бойчука є показовим: спадщина бойчукістів була свідомо знищена радянською владою в 1930-х рр., а її повернення до публічного обігу почалося лише наприкінці радянського періоду та в перші пострадянські десятиліття [31]. Перша індивідуальна виставка бойчукістів – виставка С. Колоса в Києві 1988 р. – відкрила цикл реабілітаційних експозицій, що змінювали не самі твори, а їхнє місце в культурній пам'яті.

Реабілітаційні ретроспективи Білокур і Примаченко виконували схожу функцію. Вони поступово виводили художниць із вузької категорії радянського «декоративного» прочитання і повертали їх у поле самостійної художньої позиції. У цьому сенсі кураторська робота пострадянських десятиліть не була нейтральним показом фондів. Вона виконувала роль перекомпозиції колективної мистецької пам'яті й у межах рівневої моделі належить до практик третього рівня.

Реабілітаційний процес охопив також нонконформістський пласт українського живопису і графіки. У дослідженнях І. Дундяк та О. Донець реконструйовано агіографічні сюжети, авторські листівки шістдесятників і приватні архівні матеріали, що тривалий час існували поза інституційною документацією [18; 19]. Ці приклади показують, що об'єкти малої графіки потребують не лише оцифрування зображення, а й фіксації провенансу, адресата, обставин виконання та текстових елементів, без яких іконологічне прочитання залишається неповним. Прикладом тривалого діалогу нонконформістської портретної традиції з різними часовими шарами є серія портретів Т. Шевченка пензля Б. Бринського 1989, 2014, 2015 і 2022 рр. (рис. 3.1.3) [88].

Отже, доцифрова система роботи з образотворчим мистецтвом у пострадянський період сформувала розгорнуті практики експозиції, монографічної документації й кураторської інтерпретації. Цифровий шар увійшов у цю систему не як новий початок, а як технологічне продовження вже наявних режимів роботи зі спадщиною. Він успадкував її сильні сторони – багату інтерпретаційну базу, сформовану монографічну традицію, кураторське переосмислення, – але також її

обмеження: нерівномірність документації, фрагментарність метаданих і залежність від ресурсів окремих інституцій.

Цифрова репрезентація: кейс Білокур на Google Arts & Culture

Творчість К. Білокур є показовим прикладом того, що може відкрити цифрова документація живопису і які її можливості в українській музейній практиці досі залишаються невикористаними. Особливо важливими для цифрового аналізу є складна шаруватість живопису художниці, прозорі плани, ефект сфумато та нестабільність натуральних пігментів, про які пише О. Авраменко [3]. У звичайному музейному освітленні ці особливості часто сприймаються лише як загальний ефект м'якості або серпанку. Натомість цифрова репрезентація високої роздільної здатності, виконана з керованим освітленням і належною технічною фіксацією, може перетворити цей ефект на матеріал дослідження.

Стандарт документації, здатний розкривати мікрорівні живопису, у фаховій літературі описується через конкретні технічні параметри. У дослідженні Р. Cabezos-Bernal, Р. Rodriguez-Navarro і Т. Gil-Piqueras гігапиксельний формат пов'язано зі щільністю зображення приблизно 600–1000 ppi [85, р. 16]. Це не загальна характеристика «високої роздільності», а кількісний критерій, за яким можна оцінювати реальний рівень цифрової документації живопису. Методологія такого типу потенційно застосовна до пріоритетних творів української образотворчої спадщини, якщо відповідний проєкт буде інституційно забезпечений музеєм-власником.

Наявна цифрова репрезентація творів Білокур реалізована на платформі Google Arts & Culture у партнерстві з Національним музеєм українського народного декоративного мистецтва [117]. У межах кураторської історії НМНДМУ представлено твори художниці, зокрема «Breakfast» (1950) і «Mallows and Roses» (1954–1958). Технічно це фотографічне зображення з функцією Zoom, яке дозволяє масштабувати фрагменти. Його слід відрізняти від Art Camera або гігапиксельної документації у строгому сенсі. Для первинного рівня аналізу за Е. Панофським така

репрезентація є достатньою; для іконографічного рівня – частковою; для іконологічного рівня вона потребує наукового й кураторського коментаря.

Цифрова репрезентація такого типу не дублює оригінал, а перерозподіляє способи доступу до нього. Те, що в музейному залі залишається малопомітним через дистанцію огляду, у цифровому форматі може стати предметом аналізу. У цьому сенсі доречним є розрізнення W. J. T. Mitchell між *image* і *picture*: матеріальний носій може бути пошкоджений або втрачений, тоді як образ продовжує існувати через документаційні, аналітичні й культурні форми його репрезентації. Цифрове зображення не замінює *painting* як матеріальний твір, але може робити *image* предметом систематичного спостереження.

Водночас чинна репрезентація Білокур на Google Arts & Culture має виразну функціональну асиметрію. Вона ефективно виконує дисемінаційну функцію: творчість художниці стає доступною широкій міжнародній аудиторії, а українська найвна традиція отримує видимість у межах ширшої ініціативи «Ukraine is Here» [133]. Однак аналітична функція забезпечена лише частково: технічні характеристики зйомки, повні інвентарні дані, реставраційна історія, провенанс і опис стану збереженості подані обмежено або відсутні. Таку ситуацію доцільно визначати як асиметрію функцій цифрової репрезентації (рис. 3.1.2.).

Поглибити аналіз живопису Білокур могла б мультиспектральна та інфрачервона документація. Дослідження J. Delaney та співавторів на матеріалі творів із National Gallery of Art показує, що такі методи дають змогу виявляти реставраційні втручання, попередні стани композиції і склад пігменту [93, р. 1]. Для творів Білокур це особливо важливо, оскільки художниця використовувала натуральні рослинні пігменти, які з часом змінювали колір і тьмяніли [3, с. 11, 16]. У такому випадку цифрова документація могла б виконувати не тільки репрезентаційну, а й превентивно-реставраційну функцію.

Отже, високороздільна цифрова репрезентація не дублює живопис, а відкриває інший режим його сприйняття – ближчий до фрагментарного дослідницького або реставраційного огляду. Проте за відсутності повних метаданих, технічного опису й реставраційної історії вона залишається переважно

дисемінаційною. Саме тут проявляється ключова проблема української цифрової репрезентації образотворчого мистецтва: видимість твору вже забезпечується, але його аналітична придатність ще не завжди сформована.

Документаційна асиметрія: НМТШ і Іванківський музей

Кейс М. Примаченко розкриває іншу проблему – наслідки відсутності превентивної документації в умовах руйнації музейних колекцій. Творчість художниці зберігається в українських музейних збірках у двох принципово різних статусах: частина є системно задокументованою, інша до 2022 р. існувала переважно поза повною цифровою архівною інфраструктурою.

Системно задокументована частина представлена, зокрема, у Національному музеї Тараса Шевченка. Авторська колекція «Твори М. Примаченко» в цифровому фонді НМТШ налічує понад сто графічних творів [68]. Кожен твір супроводжується цифровим зображенням, інвентарною карткою і комплектом метаданих: назвою, датою, технікою, інвентарним номером та інформацією про надходження до колекції. В офіційному путівнику наголошено, що цифрові колекції музею є продовжуваними ресурсами, які поповнюються й редагуються [68]. Отже, документація тут мислиться як процес, а не як одноразовий акт фіксації.

Такий формат забезпечує дві взаємопов'язані мистецтвознавчі процедури – атрибуцію і порівняльний аналіз. Атрибуція передбачає встановлення авторства, оригінальності й приналежності твору на основі сукупності ознак: автора, техніки, розміру, інвентарного номера, провенансу, фотофіксації. Порівняльний аналіз потребує стабільних, відтворюваних та ідентифікованих репрезентацій. У цифрову епоху обидві процедури стають залежними від якості попередньо створеної документації.

Контрастним кейсом є Іванківський історико-краєзнавчий музей. У ніч на 25 лютого 2022 р., у перші дні повномасштабного російського вторгнення, музейне приміщення було пошкоджене внаслідок бойових дій. За повідомленням А. Yabluchna для *Ukrainer*, завдяки зусиллям мешканців Іванкова вдалося врятувати 31 картину та дві розписні тарілки Примаченко [142]. Однак відсутність

попередньої системної цифрової документації ускладнила атрибуцію врятованого матеріалу: інвентарні номери, точні назви й історію надходження окремих творів доводилося реконструювати з фрагментарних джерел, частина яких була втрачена разом із будівлею.

Показовим є епізод, коли правнучка Примаченко виявила, що єдиною доступною для неї документацією деяких творів були «фото цих картин на моєму комп'ютері» [142]. Це не лише емоційний фрагмент репортажу, а точна фіксація ситуації, у якій приватний цифровий знімок заміщує відсутній музейний архів. У випадку НМТШ атрибутивну функцію забезпечує інституційна цифрова колекція; в Іванківському випадку вона була недоступною, бо системна документація не була створена заздалегідь.

У нашому розумінні ці два кейси утворюють парадигматичну пару. НМТШ окреслює норму системної документаційної практики, а Іванківський музей – поріг, нижче якого цифровий шар перестає виконувати наукову функцію і зводиться до фрагментарної пам'яті. У воєнних умовах цифровий об'єкт, створений до руйнації, може стати функціональним наступником матеріального оригіналу, однак це можливо лише тоді, коли такий цифровий об'єкт був створений до втрати.

Фізична руйнація без передвоєнної документації створює подвійну культурну шкоду: втрачається твір і водночас зникає база для його ідентифікації, реконструкції або можливого повернення. Саме тому превентивна цифрова документація в умовах війни є не допоміжною технічною дією, а необхідною мистецтвознавчою та пам'яткоохоронною практикою.

Окремий приклад протилежного полюса дає проєкт EAP657 «Saving the original lifetime archive of the well-known Ukrainian poet, artist and thinker, T. H. Shevchenko», реалізований у межах Endangered Archives Programme Британської бібліотеки. На матеріалі Національного музею Тараса Шевченка було оцифровано 162 архівні справи й 198 книжкових одиниць, що разом становить близько 60 000 зображень; копії депоновано в НМТШ і Британській бібліотеці [127]. У контрасті з Іванківським кейсом цей приклад показує, якою могла б бути системна

передвоєнна документація українських колекцій за умови масштабування відповідних механізмів.

Повноцінна візуальна практика роботи з образотворчим мистецтвом потребує культурно адекватного рівня документації. Для живопису Білокур це означає, що високороздільне зображення має забезпечувати доступ до матеріального рівня об'єкта, мультиспектральний аналіз – до технологічного, а метадані з мистецтвознавчим коментарем – до символічного й комунікативного. Для творів Примаченко особливо важливо фіксувати не лише зображення, а й авторський текст як частину композиції. Для нонконформістської малої графіки й портретного живопису необхідними стають провенанс, датування, контекст створення та інтерпретаційна рамка.

Жоден із цих елементів окремо не вичерпує практику. Це не технічна, а мистецтвознавча теза: специфіка живопису Білокур, графіки Примаченко, нонконформістського мистецтва і малої авторської графіки формує різні вимоги до документації. Один технологічний формат не може повністю відповісти на всі ці вимоги. Тому цифрове документування образотворчого мистецтва має бути не універсальним шаблоном, а системою, що враховує матеріал, техніку, іконографію, авторський текст, провенанс і культурний контекст.

Виявлена структура практик – від доцифрової експозиції й монографії до високороздільної цифрової сторінки, мультиспектральної перспективи й превентивного архівного проєкту – постає як пов'язана система. У ній цифровий шар є технологічним продовженням попередніх режимів, а не їх альтернативою. Його повнота досягається лише в поєднанні з доцифровою мистецтвознавчою базою, каталогом, монографією, кураторським коментарем і науково впорядкованими метаданими. Саме ця позиція є вихідною для подальшого аналізу декоративного мистецтва й архітектурної спадщини, де питання цифрової документації набуває вже не лише двовимірної, а просторово-процесуальної конфігурації.

3.2. Декоративно-ужиткове мистецтво як об'єкт візуального прочитання: між матеріальним об'єктом і живою традицією

3D-модель миски Олекси Бахматюка з фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва, розміщена в каталозі eMuseum у середовищі Sketchfab, і відеозапис майстер-класу Андрія Пікуша, на якому глядач бачить рух «кошачого пензля» у процесі створення петриківського аркуша, репрезентують два різні способи цифрової документації декоративно-ужиткового мистецтва (рис. 3.2.1). Перша форма фіксує матеріальний носій як завершений об'єкт у тривимірному просторі. Друга показує процес виникнення твору як живу практику в часі. Тому йдеться не про два технічні варіанти однієї документації, а про два різні способи існування об'єкта: як готової речі і як ланки живої традиції.

У цьому дослідженні декоративно-ужиткове мистецтво розглядається не лише як один із типів об'єктів мистецької спадщини поряд із живописом чи архітектурою. Його специфіка полягає в тому, що жива традиція є складовою самого об'єкта. Тому цифрова документація має охоплювати не тільки матеріальний носій, а й технологічний процес його виникнення, спосіб передачі майстерності, жест майстра і середовище, у якому традиція відтворюється. Саме тому четвертий рівень рівневої моделі візуальних практик – трансмісійно-відтворювальний – для декоративно-ужиткового мистецтва набуває особливого значення.

Перед аналізом цифрових форм документації необхідно окреслити доцифрову інституційну рамку. Українське декоративно-ужиткове мистецтво ще до цифрової доби мало розвинену систему збереження і передачі традиції: етнографічні експедиції, монографічні описи, музеї-заповідники, школи, фабрики художніх промислів, коледжі та інститути прикладного мистецтва, навчальні заклади та наукові інституції. Саме в цю систему цифровий шар увійшов не як новий початок, а як технологічне продовження вже наявних практик.

Доцифровий шар: етнографічна музеологія, інституції-центри, монографічна традиція і перепозиціонування

Етнографічна музеологія і експедиційна традиція 1960-х – 1980-х рр.

Українська музеологія декоративного мистецтва у пострадянський період формувалася в тісному зв'язку з етнографією. Одним із ключових режимів роботи з матеріалом була польова експедиція, у межах якої дослідник поєднував функції збирача, фотофіксатора, описувача і мистецтвознавця. Показовим прикладом є праця Ю. Лащука «Косівська кераміка» (Київ: Мистецтво, 1966) [99]. Її емпіричною основою стали польові обстеження 1952–1963 рр., під час яких автор зафіксував датовані кахляні печі й комини, підписані свічники, миски й дзбанки, продукцію керамічних цехів у Косові та Кутах, творчість окремих майстрів і приватні збірки [99, с. 4].

Ця монографія важлива не лише як історико-мистецтвознавчий опис. Вона виконує функцію інвентаризації традиції, здійсненої до появи цифрових засобів фіксації. У ній уже присутні два принципи, що мають методологічне значення для подальшого аналізу цифрового шару. Перший полягає в тому, що форма й орнамент розглядаються як нерозривна єдність. Лащук описує форму миски через нахил стінок, ребро, берег і вінець, тобто показує, що кожна зона предмета має власну орнаментальну програму [99]. Орнамент у такому разі не існує поза просторовою формою речі.

Другий принцип стосується локальної типології. Косів, Кути й Пістинь описуються як різні осередки з власними формальними, колористичними й технологічними ознаками: у Косові – важчі миски й бурувато-зелений колорит, у Кутах – легші форми з фляндрованим орнаментом і теплішими барвами, у Пістині – специфічні типи виробів, зокрема колач. Така типологія важлива для атрибуції конкретних виробів і відповідає другому рівню іконологічного аналізу за Е. Панофським, де об'єкт уже не лише впізнається, а прочитується через систему мотивів, типів і походження.

Інституції-центри як форма збереження живої традиції

Поряд із науковою експедиційною роботою в Україні сформувалася мережа інституцій-центрів, які виконували іншу функцію: не тільки зберігали готові предмети, а й підтримували живу практику їхнього створення. У термінах нашої моделі ці інституції є доцифровою реалізацією четвертого рівня візуальних практик – трансмісійно-відтворювального.

У 1958 р. в селі Петриківка було створено цех художнього розпису, який згодом розгорнувся у фабрику петриківського розпису «Дружба». Її засновником був Федір Панко, один із ключових майстрів першого покоління петриківки, який свідомо працював над відновленням промислу як живої практики. Фабрика діяла до початку 2000-х рр. і виконувала роль, якої не могла виконати музейна колекція: вона зберігала традицію не як експонат, а як щоденне виконання. Паралельно в селі функціонував Музей петриківського розпису, що репрезентував готові твори майстрів різних поколінь.

Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв має ще тривалішу інституційну лінію. Його початки пов'язані з Косівським ткацьким товариством і ткацькою школою 1882 р. У радянський період заклад функціонував як училище і технікум, а статус інституту здобув у 2000 р. Інститут став освітнім центром підготовки фахівців у галузях кераміки, ткацтва, художньої обробки металу, дерева, шкіри й декоративного розпису. Водночас він виконує функцію збереження технологічних практик Гуцульщини й Покуття, а його музей акумулює спадщину кількох поколінь майстрів.

Третім важливим осередком є Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Він був заснований 11 березня 1986 р. за дорученням Ради Міністрів УРСР, у 1989 р. реорганізований у Державний музей-заповідник, а у 2001 р. отримав статус Національного. Колекція музею налічує понад 60 тисяч одиниць збереження, територія охоплює 17 га, а структура включає окремі музеї та

дослідницькі центри. Ця інституція працює одночасно як музейне зібрання, науковий центр керамології і осередок живої гончарної практики.

До цієї групи слід додати й Решетилівську школу художніх промислів, пов'язану з традиціями вишивки й килимарства. Вона зберегла безперервну лінію виконання в радянський період і не була зведена лише до музейного показу. У сукупності фабрика «Дружба» в Петриківці, Косівський інститут, Опішнянський музей-заповідник і Решетилівська школа становлять доцифрову інфраструктуру передачі майстерності. Вони ставлять перед цифровим шаром нестандартне завдання: не просто зафіксувати об'єкт, а продовжити саму логіку живої передачі в новому технологічному середовищі.

Поряд із інституціями-центрами української декоративно-ужиткової традиції в доцифровий період сформувався також маловідомий шар інтермедіальних мистецьких практик, що передбачили концепт мультимедійної декоративної документації. У дослідженні Н. Бабій і Б. І. Губалю 2023 р. реконструйовано українську школу світломузики останньої чверті ХХ ст. – практики синтезу руху, кольору, звуку й світла, що розгорталися в Харкові (Ю. Правдюк, «Студія світложивопису», 1969–1989), Полтаві (С. Зорін, Г. Ларіонов, В. Шамраєнко), Ужгороді (Д. Фрідман, театр «Lux Aeterna», 1982–1992) і Львові (Б. Губаль, проекти Татарського театру ім. Г. Камала і кінотеатру «Космос», 1978 і 1982) упродовж 1969–1992 рр. [10] (рис. 3.2.4). Ці практики виходили за межі станкового декоративного мистецтва: вони поєднували орнаментальний принцип з принципом часової послідовності і простором сценічного або експозиційного середовища. Для нашого аналізу цей шар принципово важливий тому, що демонструє: ідея «декоративного об'єкта в часі», яку сьогодні реалізують через цифрові засоби, має українську доцифрову передісторію. Сучасний концепт відеофіксації майстра в роботі або 3D-моделі з анімацією технологічного процесу не виникає з порожнього місця, а спадкоємно продовжує лінію, у якій декоративне мистецтво вже мислилося не лише як готовий об'єкт, а й як подія розгортання форми в часі.

Монографічна традиція 1970-х – 2010-х рр.

Паралельно з інституційним шаром формувалася монографічна традиція осмислення українського декоративно-ужиткового мистецтва. Косівський напрям був закладений працею Ю. Лащука «Косівська кераміка» 1966 р. і продовжений його монографією «Українські гончарі» (Київ: Знання, 1969). У пізніший період цю лінію доповнили дослідження О. Слободяна, зокрема «Покутська кераміка» (Опішне: Українське народознавство, 2004) [64].

Опішнянський напрям у новітній період пов'язаний із системною керамологічною роботою О. Пошивайла, директора Національного музею-заповідника в Опішному. Його праці «Гончарська столиця України», «Українська академічна керамологія ХХІ сторіччя» та інші тексти послідовно розгортають керамологію як самостійну дисципліну [54]. Петриківський напрям у науковому полі увиразнює монографія М. Юр «Український розпис: До історії становлення школи декоративного живопису» (Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2007) [23].

Окреме місце в цій традиції займає праця М. Селівачова «Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)» (Київ: Редакція вісника «Ант», 2005) [61]. Це не монографія про окремий осередок, а словниково-аналітичний інструмент, який систематизує українську народну орнаменту як знакову систему з власною іконографією, номінаціями, стилістичними й типологічними параметрами. У межах нашої моделі така праця забезпечує термінологічну основу для другого рівня аналізу: вона дає змогу атрибутувати орнаментальний мотив не лише за зовнішньою подібністю, а й за усталеною народною назвою та функцією.

Узагальнюючою працею щодо ширшого корпусу декоративно-прикладного мистецтва України залишається колективна монографія Є. Антоновича, Р. Захарчук-Чугай і М. Станкевича «Декоративно-прикладне мистецтво» (Львів: Світ, 1992) [6]. Вона пропонує жанрову й технологічну систематизацію матеріалу і

фіксує декоративно-ужиткове мистецтво як самостійну галузь української художньої культури.

Реабілітаційна робота 1990-х рр. додала до цього корпусу імена майстрів, чия творчість у радянський період або редукувалася до «народного промислу», або вивчалася недостатньо. Тетяна Пата (1884–1976) була позиціонована як родоначальниця сучасної петриківської школи; Олекса Бахматюк (1820–1882) – як один із ключових майстрів косівської кераміки кінця XIX ст. за Лашуком. Отже, йшлося не тільки про повернення окремих імен, а й про структурну зміну статусу декоративного мистецтва: воно поступово виходило з категорії допоміжного або фольклорно-ужиткового і утверджувалося як самостійна художня традиція.

Реабілітаційно-перепозиціонувальна робота і визнання ЮНЕСКО

Кульмінацією цього перепозиціонування стало внесення двох українських декоративних традицій до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Петриківський декоративний розпис як феномен української орнаментальної народної творчості був внесений 5 грудня 2013 р. (Nomination No. 00893, рішення 8.COM 8.29) на 8-й сесії Міжурядового комітету [122]. Принципово, що ЮНЕСКО класифікувала петриківку як *traditional craftsmanship*, тобто традиційне ремесло. Така класифікація акцентує не лише готовий твір, а й навичку руки, рух пензля, природні пігменти, тілесно засвоєну техніку і передачу від покоління до покоління.

Цю логіку підтримує Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (Париж, 17 жовтня 2003 р.). Вона визначає нематеріальну спадщину як «практики, репрезентації, вирази, знання, навички», що «передаються від покоління до покоління і постійно відтворюються відповідними спільнотами» [92]. Отже, предметом охорони стає не лише річ, а й уміння її створювати.

У 2019 р. до списку ЮНЕСКО було внесено косівську мальовану кераміку (Nomination No. 01456, рішення 14.COM 10.b.40) [137]. У номінаційному файлі зафіксовано технологічний цикл, який неможливо звести до статичної фотографії: вироби виготовляються з місцевої сірої глини, покриваються білою глиною

кремової текстури, після висихання розписуються технікою дряпання металевим стилем, що утворює графічний контурний малюнок [137]. Окремо описано ефект «сліз»: під час випалу зелений пігмент розтікається, створюючи акварельний ефект, який не повторюється двічі однаково. Саме ця динамічна характеристика є сильним аргументом проти плоскої документації: фотографія показує результат, але не процес виникнення художнього ефекту.

У межах нашого аналізу визнання ЮНЕСКО є не лише міжнародною легітимацією. Воно також фіксує зміну категоріального статусу українського декоративного мистецтва: від радянської рамки «народних промислів» до рамки нематеріальної культурної спадщини. У цьому сенсі йдеться про акт деколонізаційної перекаталогізації, коли об'єкт змінює не матеріальну форму, а місце у культурній системі.

Доцифрова інституційна традиція збереження українського декоративно-ужиткового мистецтва – фабрики, школи, інститути, наукові установи, музеї-заповідники – сформувала четвертий рівень візуальних практик у його чи не найповнішій формі. Саме тому цифровий шар має не редукувати цю традицію до зображення готового предмета, а продовжити її як практику передачі майстерності.

Об'єктно-центрована цифрова репрезентація: 3D-сканування виробу як даності

Перший режим цифрової роботи з декоративно-ужитковим мистецтвом можна назвати об'єктно-центрованим. Він реалізується через 3D-сканування виробу й розміщення моделі на спеціалізованій платформі. В українському контексті одним із найпоказовіших прикладів є проєкт «Soul and Traditions: Kosiv Ceramics», розміщений в екосистемі eMuseum у профілі Sketchfab [134]. Проєкт об'єднує 20 моделей косівської кераміки у тривимірному форматі і демонструє, як цифрова репрезентація може передати ті властивості предмета, які не фіксуються звичайною двовимірною фотографією.

Теоретичну рамку для цього режиму дає українська пам'яткоохоронна школа. Л. В. Прибега, аналізуючи декоративне мистецтво й архітектурну

спадщину, наголошує на матеріальній своєрідності об'єкта: його об'ємі, фактурі, рельєфі й технологічних слідах, які несуть художню інформацію не меншу, ніж орнамент чи живописна поверхня [55; 56]. Якщо ті самі предмети були б подані лише як плоскі зображення, частина художньої інформації залишилася б невидимою: об'єм ручок, рельєф спіральних мотивів, поведінка поливи на криволінійній поверхні, співвідношення форми й орнаменту.

У цьому місці спрацьовує перша робоча теоретична зв'язка підрозділу: Лашук, який аналізує форму як носій орнаментального тексту; Прибега, який наголошує на пізнавальній ролі матеріальної структури; і 3D-сканування як технологічна реалізація принципу матеріальної автентичності. Така зв'язка дозволяє оцінювати 3D-модель не як ефектну візуалізацію, а як спосіб збереження об'ємної й фактурної інформації про предмет.

Серед моделей колекції особливе місце займає миска роботи О. Бахматюка, верифікована як експонат із фондів НМНДМУ. Бахматюк є одним із центральних майстрів косівсько-пістинської школи XIX ст.; його творчість визначила візуальну ідентичність української традиційної кераміки. Його роботи здобували визнання на виставках у Відні (1873 р.) та Львові (1877 р.), а на Коломийській виставці 1880 р. імператор Франц Йосиф придбав одну з його кахляних печей, що нині зберігається у Відні.

На рівні цифрової документації модель Бахматюка супроводжується низкою технічних параметрів: вихідним файлом у форматі Blender (.blend) обсягом 115 МБ, текстурами роздільністю 8192×8192 пікселів, додатковими картами поверхневих властивостей (roughness, ambient occlusion), датою завантаження 11 січня 2024 р. [134]. Це свідчить про достатньо високий технічний рівень моделі. Водночас paradata у строгому розумінні – відомості про метод сканування, обладнання, оператора, програмне забезпечення обробки – на сторінці не подано. Тому модель добре фіксує форму й поверхню, але не повністю розкриває процедуру створення цифрового запису.

Це не варто трактувати як недолік конкретної моделі. Радше це характеристика ширшої національної 3D-екосистеми, яка часто використовує

Sketchfab як доступне сховище візуальної форми, але не як спеціалізовану інфраструктуру процедурної прозорості. Отже, 3D-сканування декоративного виробу, навіть дуже якісне, залишається насамперед практикою фіксації результату. Воно не документує спосіб виникнення форми, рух руки, технологічну послідовність і живу передачу традиції.

Кейс опішнянської гончарної традиції підтверджує цю закономірність у межах іншої регіональної школи. Проєкт «Opishnia Ceramics: The Uniqueness of the Products» на платформі eMuseum [120] також використовує 3D-формат як найбільш доречний для репрезентації тривимірного декоративного виробу. Опішнянський музей-заповідник зберігає колекцію з понад 60 тисяч одиниць, тоді як цифровий проєкт репрезентує лише невелику вибірку. Проте сам вибір 3D-формату є методологічно виправданим: він відповідає природі об'єкта як об'ємної речі.

Поряд із 3D-скануванням для декоративної кераміки перспективною є методологія Reflectance Transformation Imaging (RTI). RTI – це обчислювальна фотографічна техніка інтерактивного перевисвітлення, яка дозволяє виявляти деталі поверхні, непомітні за стандартного фотографування. У дослідженні J. Robitaille ця методологія описана як придатна для різних типів об'єктів: від кераміки й табличок до монет, рукописів, настінних написів і наскельного живопису [126]. Для косівської кераміки, де важливими є ріжкування, заливання, риткування й реакція поливи на світло, RTI може доповнювати 3D-модель, відкриваючи динаміку поверхні (рис. 3.2.2).

3D-сканування декоративного виробу є необхідною, але недостатньою практикою. Воно добре фіксує матеріальний носій, форму, фактуру й об'єм, однак залишає за кадром технологічний процес і живу традицію, які для декоративно-ужиткового мистецтва є не зовнішнім додатком, а частиною самого об'єкта.

Процесуально-центрована цифрова репрезентація: відеофіксація майстра в роботі

Другий режим цифрової роботи з декоративно-ужитковим мистецтвом є процесуально-центрованим. Він реалізується через відеофіксацію майстра в роботі.

На відміну від 3D-моделі, яка зупиняє об'єкт у завершеному стані, відеозапис розгортає твір як послідовність дій. У цьому режимі сам процес стає частиною художньої інформації. Саме такий підхід відповідає тому, що Конвенція ЮНЕСКО 2003 р. визначає як процесуальний вимір нематеріальної культурної спадщини [92].

Петриківський розпис є показовим прикладом потреби в процесуальній документації. Його технічна основа пов'язана з роботою спеціального «кошачого пензля» – пензля з хвостової шерсті кота, який дає змогу створювати характерний мазок. Майстер тримає інструмент так, що один край мазка виходить тонким, а інший – широким; у результаті формується пелюстка або листок з природним переходом товщини. Цей рух неможливо повноцінно описати статичним зображенням готового аркуша. Його треба бачити в часі, у роботі руки.

Аналогічно працює «перехідний мазок» – техніка, що в одному русі пензля передає кілька градацій тону завдяки різному натиску руки. Статична фотографія може показати результат цього руху, але не пояснює, як він виникає. Тому відеофіксація майстра в роботі є не другорядним освітнім матеріалом, а повноцінною формою документації четвертого рівня.

У сучасній практиці петриківки ці техніки передає Андрій Пікуш – один із провідних майстрів покоління, що працює сьогодні. Його майстер-класи, записані на відео і доступні на YouTube-каналах та ресурсах музею петриківського розпису, можна розглядати як цифрову форму передачі майстерності. Вони фіксують не лише готовий аркуш, а й умови його виникнення: інструмент, рух, темп, натиск, послідовність дій. Ця теза узгоджується з нашим процесуально-контекстуальним підходом: цифрове збереження полягає не у відтворенні готової форми, а у збереженні умов її появи [52].

Подібна логіка характерна для опішнянського гончарства. Робота на гончарному колі, формування виробу руками майстра, нанесення ангоба, декоративне оздоблення, керування другим випалом, унаслідок якого виникає ефект «сліз», – усі ці етапи потребують документації як цілісного процесу. Послідовність фотографій може передати окремі стани, але не замінює відеозапису, у якому видно ритм, швидкість, зусилля й тілесну пам'ять майстра.

У межах роботи Національного музею-заповідника в Опішному така документація формується через архів майстер-класів. Тут спрацьовує друга робоча теоретична зв'язка: О. Пошивайло як дослідник опішнянської гончарної традиції [54]; Конвенція ЮНЕСКО 2003 р. як рамка процесуального виміру нематеріальної спадщини; і відеофіксація майстра як технологічний засіб передачі цього виміру. Відеозапис фіксує те, що в усній традиції передається через спостереження й повторення, а не через вербальну інструкцію.

Українська бібліотечно-інформаційна практика також розгортає цей принцип. С. І. Курасова аналізує проєкт «Скарби нації» Наукової бібліотеки КНУКіМ – бібліографічний показник із 541 позиції з петриківки, доповнений онлайн-ресурсом і циклом майстер-класів з носіями традиції [36]. У цьому проєкті матеріальний і живий практичний виміри фіксуються разом. За Курасовою, цифровізація нематеріальної культурної спадщини виконує чотири функції: систематизацію інформації, створення інтерактивних колекцій, документування творчості сучасних носіїв і забезпечення універсального доступу до контенту [36, с. 77].

У цьому місці до аналізу долучається ще одна теоретична рамка – Дж. Бергер і його розуміння бачення як соціально сформованої практики [82]. Якщо бачення не є нейтральним, а формується культурно й історично, то сучасні соціальні мережі стають новим середовищем формування способів бачення декоративного мистецтва. Молодий майстер, який показує процес роботи в Instagram або YouTube, не просто демонструє готовий результат. Він формує уявлення глядача про те, як виглядає процес створення твору, і тим самим розширює середовище живої традиції.

Відеофіксація майстра в роботі є основною формою практики рівня 4 у цифрову епоху. Саме вона документує процесуальний вимір нематеріальної культурної спадщини: жест, техніку, ритм, послідовність дії і передачу майстерності.

Сучасний декоративний живопис як спадкоємець традиції

Поряд із документацією класичних традицій – петриківки, косівської кераміки, опішнянського гончарства – український цифровий шар має справу з новим явищем: сучасним декоративним живописом, що виникає на перетині живої традиції і нових мистецьких практик. Це явище описане у статті О. Каленюк і О. Панфілової на матеріалі Волинської школи [27]. Авторки визначають декоративний живопис як самостійний тип станкового твору, що поєднує декоративну композицію, стилізацію, кольоровий символізм і часткову або повну відмову від достовірності зображення. У такому мистецтві декоративність є не оздобою, а основним художнім засобом формотворення і втілення смислу [27, с. 115].

Волинська школа представлена кількома сучасними художниками – Н. Ганейчук, А. Ядчук-Богомазова, О. Мелесь, В. Кучма та ін. (рис. 3.2.3). У їхній творчості регіональна традиція поєднується з глобальними мистецькими тенденціями. Знаки й символи української вишивки, ткацтва, різьби по дереву, традиційні колористичні поєднання входять у сучасний станковий живопис як маркери належності до українського мистецького простору [27, с. 116]. У контексті повномасштабної війни декоративний живопис набуває також функції культурної резистентності: українська знаковість активізується як спосіб популяризації українського і відмежування від російського мистецького простору. Авторки прямо фіксують цей зсув: «декоративний живопис сучасних українських митців також висвітлює тему війни і її наслідків» [27, с. 116], – тобто сам жанр уже міститься в полі мистецтвознавчого осмислення воєнного контексту, а не лише в полі формального аналізу декоративної мови.

Цей зсув декоративного живопису в поле культурної резистентності має ширший інституційний контекст, описаний у дослідженні Н. Бабій, Л. Семчук, О. Чуйка, Т. Маришук і О. Бейлах 2026 р. У ньому фіксується активізація форм декоративно-ужиткової символіки в умовах повномасштабної війни – від тактичної вишиванки як форми емблематично-функціонального мистецтва до архівних

ініціатив на кшталт Wartime Art Archive, що оперативно фіксує мистецькі реакції на війну [80]. У межах нашої моделі це означає, що документація сучасного декоративного мистецтва не може обмежуватися фіксацією окремих творів. Вона має охоплювати й нові гібридні форми (тактичний прикладний жанр, мобілізаційні плакати з декоративною орнаментикою, ширші мережі поширення), у яких декоративна мова виконує функції, неможливі в мирний час. Цей сюжет розгорнуто також у підрозділах 2.4 і 4.1.

Цифровий шар у роботі сучасних майстрів діє у кількох напрямках. По-перше, як інструмент: планшетна графіка, цифрові ескізи, колажі, попередня візуалізація композицій. По-друге, як середовище дисемінації: персональні сторінки в соціальних мережах, онлайн-виставки, цифрові каталоги. По-третє, як канал передачі техніки: відеозаписи робочого процесу, навчальні матеріали, цифрові колаборації. У сукупності ці напрями показують, що жива традиція в цифрову епоху не лише документується, а й частково існує всередині цифрового середовища.

Тут спрацьовує четверта робоча теоретична зв'язка: О. Пошивайло як дослідник символіки і техніки опішнянського гончарства [54]; Н. Мірзоев і його розуміння counter-visibility як претензії на автономію бачення проти імперської рамки [113]; і перепозиціонування українського декоративного мистецтва в сучасному візуальному просторі. Визнання петриківки 2013 р. і косівської кераміки 2019 р. у списках ЮНЕСКО, цифрова присутність молодих майстрів, академічні публікації про сучасний декоративний живопис і паралельні архівні ініціативи воєнного часу разом утверджують українську версію декоративної спадщини як самостійну художню традицію.

Мікровисновок до підрозділу

Проведений аналіз дозволяє сформулювати головну тезу підрозділу: культурно адекватна документація декоративно-ужиткового мистецтва має бути комбінованою. 3D-сканування забезпечує матеріальний рівень об'єкта; RTI-зйомка розкриває технологічний і поверхневий вимір; відеофіксація майстра документує

процесуальний рівень; метадані з мистецтвознавчим коментарем забезпечують символічний і комунікативний рівні. Жоден із цих елементів окремо не дає повноти практики.

Сучасна цифрова присутність молодих майстрів додає до цієї структури ще один важливий вимір: цифрове середовище стає простором живої традиції. У ньому традиція не лише архівується, а й продовжує виконуватися, пояснюватися, демонструватися та передаватися. Тому декоративно-ужитковий об'єкт у системі візуальних практик не можна розглядати як автономну річ. Він є частиною ширшої системи, що включає матеріал, технологію, жест, школу, середовище й культурний коментар.

Кейси Решетилівщини, кримськотатарської декоративної традиції і бойчукістської школи як межової зони між живописом і монументально-декоративним мистецтвом додатково підтверджують цю закономірність. Вони потребують окремої документаційної уваги в подальшій роботі, оскільки показують, що декоративна спадщина існує не тільки у фондах і колекціях, а й у практиках навчання, виконання й культурної самоідентифікації. Незалежне академічне підтвердження цієї рамки міститься у працях української наукової школи, зокрема О. Каленюк і О. Панфілової [27], Н. Бабій і Б. Губаля [10] та Н. Бабій зі співавторами [80], де декоративне мистецтво – від доцифрових інтермедіальних практик до сучасного волинського живопису і воєнних архівних ініціатив – описується як жива і безперервна традиція в українському художньому просторі.

Узагальнення чотирикомпонентної структури документації декоративно-ужиткового мистецтва подано в табл.3.2.1.

3.3. Архітектурна спадщина як об'єкт візуального прочитання: простір, поверхня і мистецьке наповнення

Цифровий архів Софії Київської, створений львівською командою Skeiron на основі наземного лазерного сканування з понад 800 позицій сканера RIEGL VZ-400, і паралельний цифровий архів Saint Sophia's Inscriptions у межах проєкту

DIGICURE, де задокументовано близько 8000 написів XI–XVII ст. на 3000 м² поверхні стін собору, є двома різними формами роботи з однією пам'яткою. Перша документація фіксує просторово-геометричну форму інтер'єру з міліметровою точністю. Друга працює із символічно-епіграфічним шаром, що існує на поверхні стін у вигляді тисяч написів, видряпаних на фресковому тиньку протягом шести століть.

Ці два проєкти не можна описувати як «основну» і «допоміжну» документацію. Вони працюють із різними рівнями одного об'єкта і взаємно доповнюють один одного. Саме тому пара Skeiron / DIGICURE є показовою для аналізу архітектурної спадщини (рис. 3.3.1): вона демонструє, що архітектурна пам'ятка не вичерпується просторовою формою. Вона є багаторівневою єдністю простору, поверхні, матеріальної структури, мистецького наповнення, написів, історичних нашарувань і символічних значень.

У межах нашого аналізу архітектурна спадщина розглядається не як єдиний просторовий об'єкт, а як складна система, у якій кожен шар потребує власної документаційної практики. Такий підхід коригує поширене уявлення про 3D-сканування як достатній акт цифрового збереження архітектури. 3D-модель може бути надзвичайно точною, але вона не замінює окремої документації фресок, мозаїк, графіті, реставраційних нашарувань і культурного контексту пам'ятки.

Доцифровий шар: пам'яткоохоронна школа, обмірна практика, реставрація мистецьких шарів

Українська пам'яткоохоронна традиція 1960-х – 1980-х рр.

Українська пам'яткоохоронна школа другої половини XX ст. сформувалася як інтегрована теоретико-методична система. У цій системі реставраційна практика, обмірна документація і мистецтвознавчий аналіз не існували окремо, а утворювали єдиний цикл роботи з пам'яткою. Головною теоретичною постаттю для українського контексту є Л. В. Прибега, чії праці закладають принцип подвійної автентичності об'єкта – як носія художньо-образного сприйняття, тобто

форми, і як носія науково-історичного значення, тобто матеріальної структури [55; 56].

Це розрізнення є важливим для всіх подальших цифрових практик. Воно показує, що повна документація пам'ятки має охоплювати і форму, і матеріальну структуру. Жодна з цих пізнавальних функцій не може бути зведена до іншої. Точна геометрія пам'ятки є необхідною, але вона не вичерпує її художнього й історичного змісту.

Поряд із реставраційно-методичним напрямом Прибєги розгорталася історико-археологічна школа, важливою постаттю якої є М. Ю. Брайчевський [12]. Експедиційна й дослідницька робота над київськими пам'ятками – Софійським собором, Києво-Печерською лаврою, ансамблями Чернігівщини й Львова – сформувала традицію, у якій пам'ятка розумілася не лише як архітектурна форма, а як комплексний історичний об'єкт з різними шарами культурної інформації.

Обмірні проєкти 1960-х – 1980-х рр.

Систематичні обміри Софії Київської і Києво-Печерської лаври, виконані у радянський період для розробки реставраційних проєктів і охоронних зон, сформували обмірну традицію як доцифрову аналітично-документаційну практику другого рівня. Графічна документація – плани, фасади, перерізи – була тоді максимально доступною формою просторово-геометричної фіксації пам'ятки.

У цьому контексті важливо підкреслити: точні геометричні обміри Софії існували задовго до цифрового сканування. Цифровий шар підняв точність і швидкість вимірювання на новий технологічний рівень, але сама категорія практики залишилася спорідненою. Terrestrial Laser Scanning, про який ітиметься нижче, є технологічним продовженням доцифрової обмірної практики, а не повним розривом із нею.

Реставраційна робота над мозаїками і фресками; епіграфічна традиція

Третій підблок доцифрового шару становить інтерпретаційно-контекстуальна практика, що в українській академічній традиції охопила реставрацію мозаїчних і фрескових циклів Софії Київської та паралельну епіграфічну роботу. Фундаментальним внеском у дослідження середньовічних написів Софії є тритомне видання С. О. Висоцького «Древньоруські написи Софії Київської» (Київ: Наукова думка, 1966, 1976, 1985) [13]. На свій час це був найповніший корпус давньоруських графіті, опублікований у наукових текстологічних виданнях.

Праці Висоцького задали тип роботи з матеріалом, який сьогодні в цифровому шарі продовжує проєкт DIGICURE: написи документуються не як ізольовані тексти, а як елементи конкретних фрескових поверхонь. Цей напрям продовжили дослідження Н. М. Нікітенко і В. В. Корнієнка, у яких написи Софії розглянуто як цілісні тематичні комплекси [47]. До появи цифрового шару ця академічна традиція вже сформулювала аналітичну рамку, у яку згодом увійшло цифрове сканування графіті.

Отже, доцифрова епіграфіка Софії і цифрова документація DIGICURE утворюють парадигматичну пару спадковості. Без аналітичної рамки Висоцького, Нікітенко і Корнієнка цифрова епіграфіка собору ризикувала б залишитися лише технічною фіксацією поверхні. Саме попередня мистецтвознавча традиція надає цифровому запису концептуальне ядро.

Поряд із академічною роботою з київськими пам'ятками формувалася і ширший географічний горизонт української архітектурної традиції. У дослідженні О. Чуйка, Н. Бабій, Л. Семчук, І. Калиновської і Х. Нагорняк 2026 р. реконструйовано холмський храмовий ансамбль XIII ст. як приклад синтезу візантійської, давньоруської та західноєвропейської (романської й ранньоготичної) художніх традицій. Реконструкція давньоруської сакральної архітектури XII–XIII ст., як холмської, так і галицької здійснюється переважно археологічно-архітектурним методом [90]; зокрема, такі реконструкції з прорахованими

модульними сітками і об'ємно-просторовими гіпотезами є наочним прикладом застосування цього методу до втрачених споруд княжої доби («приклад методу на близькоспорідненому об'єкті – церкві Благовіщення в Галичі», рис. 3.3.4).

Автори фіксують, що Галицько-Волинський літопис містить «the first documentary evidence of the installation of icons in altars» [90, р. 7] – тобто найдавніше задокументоване свідчення про розташування ікон у вівтарях на Русі. Цей факт є принциповим для нашого аналізу: він демонструє, що у східноєвропейській академічній традиції документування архітектури як просторово-мистецького ансамблю (включно з розташуванням іконопису й декоративних елементів усередині храмового простору) має витоки, які сягають літописної доби. Сучасні цифрові методи документації храмового інтер'єру – від просторово-геометричного 3D-сканування до семантичного позиціонування фресок і написів у моделі – продовжують лінію, концептуально присутню у писемній традиції XIII ст. Окрему функцію для нашого підрозділу виконує деколонізаційна: вона експліцитно фіксує включеність Галицько-Волинського князівства у загальноєвропейський художній обіг і відкидає інтерпретаційну рамку «периферійного компонента» північно-східної культури.

Реабілітаційна робота 1990-х – 2000-х рр. і нормативна рамка 2003 р.

Кульмінацією пам'яткоохоронної роботи пострадянського періоду стало відновлення Михайлівського Золотоверхого монастиря у 1997–1999 рр. Оригінальний собор було знесено радянською владою у 1934–1937 рр. у межах проєкту «урядового центру»; вибух відбувся в серпні 1937 р. Частину мозаїк і фресок XII ст. до знесення вивезли до Москви й Ленінграда, але основна частина споруди була втрачена безповоротно.

Реконструкція 1997–1999 рр. стала можливою завдяки обмірним кресленням 1920-х–1930-х рр. і фотодокументації, виконаній до руйнування. Це означає, що відновлення Михайлівського Золотоверхого було б неможливим без доцифрованої обмірної і фотодокументаційної практики. У межах нашої моделі цей кейс є попередником концепту архіву як засобу документального спротиву:

документація, створена до руйнації, стає функціональним наступником матеріального оригіналу і робить можливою матеріальну реституцію.

На нормативному рівні доцифрова традиція отримала продовження в Інструкції з паспортизації нерухомих пам'яток культурної спадщини, ухваленій Міністерством культури і мистецтв України у 2003 р. [25]. Інструкція зафіксувала вимоги до пам'яткоохоронної документації: структуру паспорта пам'ятки, фотофіксацію, обмірну документацію, опис стану збереженості. У цифрову епоху цей документ потребує доповнення вимогами до 3D-сканування і *paradata*; станом на 2025 р. таке системне доповнення в українській нормативній базі не здійснено.

Доцифрова українська пам'яткоохоронна традиція 1960-х–1990-х рр., що спирається на ще глибший пласт документування літописної доби [90], сформувала основні режими документаційної практики архітектури: обмір, реставраційну документацію, мистецтвознавчий аналіз мозаїк і фресок, епіграфічну роботу з написами. Цифровий шар входить у цю систему як технологічне розширення: він різко піднімає точність просторового вимірювання, але повільніше освоює мистецькі й символічні шари пам'ятки.

Об'єктно-просторова цифрова документація: 3D-сканування як технологічне продовження обмірної традиції

Цифрову документацію архітектури доцільно розглядати не як заміну попередньої обмірної традиції, а як її розширення. Доцифрова практика вже вміла фіксувати просторову форму пам'ятки, але символічний, комунікативний і мистецько-культурний рівні здебільшого залишалися предметом окремих досліджень, не зведених в одну документаційну систему. Перший і найрозвиненіший рівень сучасної цифрової роботи з архітектурою – об'єктно-просторовий – в українській практиці найповніше реалізований у проєктах професійного лазерного сканування.

Львівська команда Skeiron виконала цифрову документацію Софії Київської за допомогою наземного лазерного сканера RIEGL VZ-400 та спеціально каліброваної камери Sony. Фахівці здійснили зйомку з понад 800 позицій сканера

[35]. Terrestrial Laser Scanning працює за принципом активного дальноміра: пристрій випромінює лазерний промінь і фіксує час повернення сигналу від поверхні. Результатом є хмара точок – масив мільйонів координат, у якому кожна точка позначає положення на поверхні пам'ятки з міліметровою точністю. На основі цієї хмари створюється детальна тривимірна модель.

Така документація надійно фіксує те, що Л. Прибега називає матеріальною субстанцією пам'ятки: стан поверхонь, структурні деформації, тріщини, нахили стін [56]. Тому лазерне сканування Skeiron варто розуміти не як створення «зображення» Софії, а як її надточне просторове вимірювання. У термінах нашої моделі ця практика працює передусім на матеріальному і просторовому рівнях об'єкта.

Реставраційний потенціал такої моделі є очевидним: вона дозволяє порівнювати стан пам'ятки в різні періоди, відстежувати розвиток деформацій, планувати реставраційні втручання, а в найгіршому сценарії – слугувати джерелом точних просторових даних для відновлення втрачених елементів. Як зазначає керівник команди, «3D-копії стануть основою для відновлення пам'ятки у разі її руйнування в умовах війни» (цит. за: Кузьменко, 2023) [35].

З березня 2022 р. Skeiron реалізує дві паралельні лінії документації. Перша – оперативна 3D-фіксація українських пам'яток у відкритому доступі на платформі Google Arts & Culture у межах ініціативи #SaveUkrainianHeritage [132]: Нова синагога в Чорткові, Благовіщенський собор у Харкові, костел Святого Миколая в Києві та інші. Друга – професійне сканування у партнерстві з міжнародним фондом ALIPH, що на час написання охопило понад 120 пам'яток під загрозою [74]. Розширення на музейний контекст реалізовано в партнерстві з Artec 3D: понад 200 музейних артефактів задокументовано за допомогою сканера Artec Leo з виходом моделей на Google Arts & Culture [77].

Тут спрацьовує перша робоча теоретична зв'язка: Прибега (двошарова автентичність – форма і матеріальна структура), Венеційська хартія 1964 р. (ст. 9: «зупинитися у точці, де починається припущення»; ст. 16: документація як обов'язкова частина реставраційної практики) [104], 3D-сканування Софії

командою Skeiron як технологічна реалізація. Цифрова 3D-документація реалізує принципи Венеційської хартії і Прибєги на матеріальному рівні з безпрецедентною точністю. Однак вона не розв'язує всієї проблеми: самі ці принципи не вимагають системного охоплення символічного рівня пам'ятки. Саме тому в поточних цифрових архівах виникає структурна асиметрія.

Методологічну рамку для цього режиму документації формує міжнародний корпус досліджень з TLS-for-HBIM (Heritage Building Information Modeling). Систематичний огляд J. Liu та співавторів, що охопив 58 рецензованих публікацій 2012–2022 рр., визначає HBIM як технологію, що «перетворює фізичний артефакт на інтелектуальну тривимірну модель із вбудованими семантичними даними», а TLS – як «один з найважливіших інструментів дослідження об'єктів спадщини» [109]. Поєднання TLS із фотограмметрією і безпілотними літальними апаратами (UAV) визнане найефективнішим підходом до документування великих і складних об'єктів. На матеріалі церкви Святого Адальберта у Гданську Р. Тysiас та співавтори показали, що 3D-модель може бути «головною базою даних для планування майбутніх реставраційних проєктів або визначення матеріалів під загрозою деградації» [138, с. 11].

Поточна структура цифрових архівів української архітектурної спадщини демонструє характерну асиметрію: просторово-геометричний рівень охоплюється найповніше, зокрема проєктами на кшталт Skeiron, тоді як символічний, мистецький і культурний рівні залишаються розпорошеними по окремих спеціалізованих проєктах без єдиної інфраструктурної рамки.

Мистецько-культурна цифрова документація: фрески, мозаїки, написи Софії

Другий рівень документаційної практики – мистецько-культурний – у випадку Софії Київської охоплює три невіддільні шари: мозаїчний, фресковий і епіграфічний. Кожен із них становить самостійну культурну цінність і потребує власної документаційної стратегії. Водночас усі три шари інтегровані в єдину просторову й семантичну програму собору.

Мозаїчний цикл Софії Київської є одним із найповніших збережених ансамблів візантійського монументального мистецтва XI ст. за межами Константинополя. Центральне місце займає композиція Оранти в апсиді – постать Богоматері в молитовній позі, відома під назвою «Непорушна Стіна» (рис. 3.3.2). Поряд із нею розміщені композиція Євхаристії (Причастя апостолів) і образи святих. Збереження такого ансамблю в цифровому форматі вимагає більшого, ніж звичайна фотофіксація. Мозаїка існує як рельєф, де колір, світловий відблиск і просторова структура кожної смальти є взаємопов'язаними.

Методологія, описана Р. Cabezos-Bernal та співавторами для гігапиксельної документації живопису [85], потенційно може бути застосована і до мозаїки – за умови інституційного забезпечення відповідних проєктів. Однак систематичної роботи такого типу на матеріалі Софії в українському контексті поки не реалізовано.

Фресковий цикл доповнює мозаїчний шар. Він охоплює портретну композицію членів родини Ярослава Мудрого в західній частині собору, цикли Старого і Нового Завіту, образи святих у бічних приділах. Особливе місце посідає Георгіївський приділ: на фресці святих Василя Великого видряпано чотири з шести найдавніших датованих написів собору. Сходові вежі західного фасаду містять окрему програму світських розписів – сцени іподрому, полювання, виступи музикантів, що репрезентують візантійську придворну культуру. Жоден із цих шарів не існує ізольовано: разом вони формують єдину іконографічну й богословську програму.

Третій мистецький шар – епіграфічний – стає доступним лише за умови близького контакту з поверхнею стіни. У соборі задокументовано близько 8000 написів XI–XVII ст., видряпаних безпосередньо на фресковому тиньку. Праці Висоцького 1960-х–1980-х рр. [13] заклали корпус давньоруських графіті як науковий матеріал; дослідження Нікітенко і Корнієнка [47] довели, що ці написи функціонують не як розрізнені епіграфічні одиниці, а як цілісні тематичні комплекси.

Наприклад, навколо найдавнішого датованого графіті № 1 на фресці святителя Василя Великого з Кіріопасхальним записом 1022 р. (рис. 3.3.3) згруповано сім пов'язаних молитовних формул, а навколо запису 1036 р. – ще чотири. Усі ці написи прив'язані до конкретних фрескових поверхонь і відповідних іконографічних програм. Вони органічно входять у загальну семантичну програму есхатологічного календаря.

Цей висновок має пряме методологічне значення. Графіті, фреска, на якій його видряпано, і архітектурний простір приділа не можуть бути повноцінно задокументовані окремо. Документування напису у відриві від фрески зводить його до тексту. Фіксація фрески поза простором редукує її до плаского зображення. Просторова модель без можливості прочитати написи перетворює собор на архітектурну оболонку без значної частини його культурного змісту.

Проект DIGICURE:Ukraine (University of Gothenburg, Національний заповідник «Софія Київська», НМІУ; 2024–2026) [94] працює саме з тим шаром, до якого не дотягується загальна просторова модель, – з епіграфічним. Команда фіксує близько 8000 написів на 3000 м² поверхні стін [102]. Для цього застосовано три взаємодоповнюючі методи: лазерне сканування створює просторову базу, у якій кожен напис має точну координату; фотограмметрія високої роздільної здатності будує локальну модель поверхні; Reflectance Transformation Imaging (RTI) знімає одну й ту саму ділянку під різними кутами освітлення і реконструює рельєф, недоступний для звичайної фотографії. Як зазначає J. Westin, проблема традиційної документації написів полягає в тому, що вони нечітко видимі на звичайних фотографіях; потрібне бічне освітлення і дуже висока роздільність [102].

Тут спрацьовує друга робоча теоретична зв'язка: Висоцький і Нікітенко-Корнієнко (доцифрова епіграфіка Софії як робота з цілісними семантичними комплексами) [13; 47], Конвенція ЮНЕСКО 2003 р. (процесуальний вимір як самостійна категорія охорони) [92], DIGICURE як цифрове продовження цієї традиції. Цифрова епіграфіка Софії є випадком, у якому вузькоспеціалізована мистецько-культурна документація рівня 2 з виходом на рівень 3 дає глибину, недоступну для загальної 3D-моделі. Можна додати ще один історичний шар: у

літописній традиції XIII ст., як показано в дослідженні О. Чуйка зі співавт., архітектурний простір уже мислився разом із розташуванням ікон і написів усередині нього [90]. Сучасна цифрова епіграфіка Софії та доцифрова академічна школа документації написів є ланками тієї самої тривалої традиції.

Концепт «poor 3D model»: технічна повнота і культурна асиметрія

Пара Skeiron / DIGICURE дозволяє сформулювати концепт, який має значення для критичного аналізу всього поточного цифрового шару української архітектурної спадщини. Skeiron виконав технічно вичерпну 3D-документацію Софії Київської: точність геометрії, повнота охоплення інтер'єру, висока щільність хмари точок [35]. Водночас унікальні мозаїки, фрески й написи XI–XII ст., що становлять одну з головних культурних цінностей пам'ятки, у цьому архіві представлені переважно як текстури на 3D-моделі, а не як предмети систематичного мистецтвознавчого аналізу.

Це не є недоліком конкретного проєкту Skeiron. Навпаки, він якісно виконує своє завдання як просторово-геометрична документація. Проблема полягає у структурній особливості самої форми «3D-моделі цілого собору». Така модель добре фіксує простір, але не гарантує повноти роботи з мистецьким наповненням.

У дисертації ми пропонуємо використовувати термін *poor 3D model* – у функціональному зв'язку з концептом *poor image* Г. Стейерл – для позначення цифрових 3D-моделей, які можуть бути технічно багатими, але культурно недостатніми. Г. Стейерл у есеї «In Defense of the Poor Image» (*e-flux journal*, 2009, No. 10) описала «бідне зображення» як копію в русі, що жертвує матеріальною якістю заради швидкості й доступності [135]. Перенесення цієї логіки на тривимірну документацію потребує поправки: у нашій концептуалізації «бідність» не обов'язково є технічною. Вона може бути культурною.

Poor 3D model – це не обов'язково модель низької якості. Вона може мати високу геометричну точність, але залишатися мистецтвознавчо неповною, якщо не охоплює символічний, іконографічний, епіграфічний або реставраційний шар пам'ятки. Ця теза розгорнута в наших попередніх публікаціях про процесуально-

контекстуальний підхід до цифрового збереження: цифровізація мистецького твору є коректною лише тоді, коли вона зберігає не лише форму, а й умови її прочитання як мистецької [50].

Освітньо-методичний вимір цих практик окремо артикульовано І. Підгурним (2026), який пропонує п'ятиетапну структуру цифрової реконструкції пам'яток – цифрова фіксація, обробка даних, тривимірне моделювання, інтерпретація, візуалізація – й обґрунтовує її як міждисциплінарний процес, що поєднує мистецтвознавчі, реставраційні та інформаційно-технологічні підходи [51]. Принципово важливим для нашої моделі є наполягання автора на чіткому розмежуванні між достовірними даними і гіпотетичними припущеннями у реконструкційних рішеннях – позиція, яку він спирає на рекомендації ЮНЕСКО 2023 р. і яка прямо корелює з *paradata*-принципом Лондонської хартії 2009 р. Це розмежування є тим теоретичним мостом, через який професійна 3D-реконструкція пам'ятки відрізняється від «*poor 3D model*» у її технічному сенсі: останній артефакт існує без артикульованого співвідношення між зафіксованим і добудованим, тоді як перший фіксує цю межу як обов'язковий елемент документації.

Отже, оцінювання цифрових архівів архітектурної спадщини потребує двох незалежних шкал: технічної і культурної. Технічна шкала охоплює точність, повноту геометрії, щільність хмари точок, якість текстур. Культурна шкала охоплює наявність мистецтвознавчого опису, фіксацію фресок, мозаїк, написів, історичних нашарувань, *paradata* і контексту. Технічно вичерпний архів може бути культурно бідним; водночас технічно простіша документація може бути культурно цінною, якщо вона точно охоплює потрібний рівень об'єкта.

Парадокс реалізується в обох напрямках. *Backup Ukraine*, що детальніше розглядається в підрозділі 4.3, є прикладом *poor 3D model* у близькому до Стейерл технічному сенсі: тисячі смартфонних 3D-сканів, створених громадянськими волонтерами, жертвують метричною точністю заради швидкості й масовості охоплення. Натомість *Skeiron*, Софія демонструє інший випадок: технічна повнота може співіснувати з культурною асиметрією. Третя робоча теоретична зв'язка цього блоку – Стейерл (*poor image* як технічна бідність) [135], О. Лагутенко

(мистецтвознавча методологія аналізу спадщини «без ідеологічних застережень», з увагою до художньо-естетичних характеристик об'єкта) [63], поточні українські 3D-проекти.

На рівні методологічних рекомендацій цю проблему точно формулює проєкт DIGICURE. G. Almevik попереджає, що є ризик перетворення оцифрування культурної спадщини на самоціль і «цифровий смітник»: потрібно вміти оцінювати релевантність того, що документується, і якість, необхідну для різних цілей [102; 75]. У нашій моделі «цифровий смітник» є антикритерієм: великі масиви цифрових даних без процедурної прозорості, *paradata* і зрозумілого дослідницького призначення можуть стати непридатним архівом.

Лондонська хартія 2009 р. визначає *paradata* як інформацію про процеси розуміння й інтерпретації даних, що супроводжує цифрову модель і робить її перевірюваною [110]. Українські проєкти 2022–2025 рр. часто збирають масштабні дані, але не завжди подають *paradata* в публічно перевіреному вигляді. Це не критика конкретних команд, а характеристика інфраструктури, яка формувалася переважно реактивно після лютого 2022 р.

Четверта робоча теоретична зв'язка: Liu та співавтори (TLS-for-HBIM з вимогами до *paradata* й інтегрованої форми зберігання) [109; 108], Almevik і Westin (концепт «цифрового смітника» як антикритерій) [75], критичний аналіз поточних українських 3D-проектів. Міжнародна методологія TLS-for-HBIM ставить високі вимоги до процедурної прозорості; українські проєкти, навіть найкращі з них, не завжди мають змогу зробити ці параметри повністю відкритими.

У запропонованому розумінні поняття *poor 3D model* характеризує не низьку технічну якість, а культурну асиметрію. Модель може бути геометрично багатою і водночас мистецтвознавчо неповною. Це відрізняє запропоноване нами поняття від *poor image* Стейерл, де «бідність» була передусім технологічною.

Поряд із центральним кейсом Софії Київської український цифровий шар працює з іншими великими об'єктами: Києво-Печерською лаврою, Михайлівським Золотоверхим, Спасо-Преображенським собором в Одесі. Спільним для них є наявність або потреба професійної 3D-документації за участю Skeiron чи

міжнародних партнерів і одночасний дефіцит систематичної мистецько-культурної цифрової документації мозаїк, фресок, написів та інших художніх шарів.

Кейс Спасо-Преображенського собору в Одесі, пошкодженого російським ракетним ударом 23 липня 2023 р., робить цю проблему особливо гострою. Було пошкоджено центральний вівтар, перекриття трьох поверхів, ікони, зокрема рідкісну Касперовську ікону Божої Матері. Собор включено до Списку світової спадщини ЮНЕСКО у 2023 р. в межах номінації «Історичний центр Одеси», що відкрило можливість міжнародного захисту. Водночас систематичної передвоєнної цифрової документації цього об'єкта в публічному доступі немає.

Реконструкція Михайлівського Золотоверхого 1997–1999 рр. показує інший бік цієї проблеми: архів, створений до руйнації, навіть у доцифровій формі, є необхідною передумовою матеріальної реституції. Саме тому зведена таблиця основних цифрових проєктів української архітектурної спадщини, подана нижче, має не довідковий, а аналітичний характер: вона показує, які рівні практик активує кожен проєкт і які шари об'єкта залишаються менш забезпеченими.

У нашому розумінні повноцінна цифрова документація архітектурної спадщини є комбінованою практикою. 3D-сканування забезпечує матеріальний і просторовий рівні об'єкта; вузькоспеціалізовані мистецтвознавчі цифрові проєкти – символічний і культурний рівні; *paradata* за принципами Лондонської хартії – процедурну прозорість усієї роботи. Жоден із цих компонентів окремо не вичерпує практику. Їх роздільне існування є проявом загальної асиметрії функцій, що сформувалася в українському цифровому шарі станом на передвоєнний і воєнний період. Незалежне академічне підтвердження цієї рамки міститься у працях української наукової школи, зокрема в дослідженні О. Чуйка, Н. Бабій та співавторів про холмський храмовий ансамбль XIII ст. [90], де принцип просторово-мистецької єдності храмового ансамблю обґрунтовано як давню традицію, що випереджає сучасні цифрові методи.

Повноцінна цифрова документація архітектурної спадщини має поєднувати 3D-сканування, мистецтвознавчу документацію художніх шарів і процедурну прозорість *paradata*. Просторова модель без мистецько-культурного шару

залишається неповною, а мистецько-культурний опис без просторової прив'язки втрачає частину пам'яткоохоронної цінності.

У структурі візуальних практик роботи з архітектурною спадщиною виявляється закономірність, спільна для всього Розділу 3: кожен тип об'єкта потребує власної комбінованої документаційної практики. Цифрові й доцифрові режими роботи зі спадщиною не заміщують, а продовжують одне одного. Різниця між живописом, декоративно-ужитковим мистецтвом і архітектурою полягає не в наявності чи відсутності окремих рівнів практик, а в різному розподілі ваги між ними.

Узагальнення основних цифрових проєктів української архітектурної спадщини за рівнями практик подано в табл.3.3.1.

Аналітичний результат третього розділу полягає у формулюванні принципу відповідності методу типу об'єкта як наскрізного для всього мистецтвознавчого аналізу конкретних форм спадщини. Якщо у Розділі 2 рівнева модель практик була обґрунтована як теоретичний апарат, то у Розділі 3 її функціональність перевірено на матеріалі образотворчого мистецтва, декоративно-ужиткового мистецтва й архітектурної спадщини; в усіх трьох випадках виявилось, що тип об'єкта диктує специфічну комбінацію документаційних форматів, а універсальний шаблон цифрової документації не існує і не може існувати без втрати мистецтвознавчого змісту.

Образотворче мистецтво – живопис, графіка й малі авторські форми – у запропонованій моделі вимагає культурно адекватного рівня документації, що поєднує високороздільне зображення, мультиспектральний аналіз, повний апарат метаданих і кураторський коментар. Кейс К. Білокур на платформі Google Arts & Culture показує, що технічно професійна цифрова репрезентація може ефективно виконувати дисемінаційну функцію, лишаючи аналітичну функцію реалізованою лише частково; саме ця конфігурація формалізована в дисертації як асиметрія функцій цифрової репрезентації. Складна шаруватість живопису Білокур, прозорі плани, ефект сфумато й нестабільність натуральних рослинних пігментів, описані О. Авраменко, лишаються поза доступом без мультиспектральної документації,

незалежно від того, наскільки якісним є оптичне зображення поверхні. Кейс М. Примаченко додає до цієї логіки самостійну вимогу: авторський поетичний підпис на роботах є складовою композиції, а не зовнішнім коментарем, тому жоден формат цифрової документації, що відокремлює зображення від тексту, не передає твір повноцінно. Парадигматична пара Національного музею Тараса Шевченка й Іванківського історико-краєзнавчого музею в цьому контексті виявляє принципову залежність атрибутивної та реституційної функцій від попередньої – передвоєнної – системності документації: за відсутності такої документації фізична руйнація створює подвійну культурну шкоду, оскільки разом із твором зникає база для його ідентифікації, реконструкції або повернення.

Декоративно-ужиткове мистецтво розкрито в розділі як тип об'єкта, у якому матеріальний носій нерозривно пов'язаний із технологічним процесом, жестом майстра й живою школою. На матеріалі косівської кераміки О. Бахматюка, петриківського розпису й опішнянського гончарства встановлено, що культурно адекватна документація цього типу спадщини є принципово комбінованою: 3D-сканування забезпечує матеріальний рівень об'єкта, RTI-зйомка розкриває технологічний і поверхневий вимір, відеофіксація майстра документує процесуальний рівень – рух «кошачого пензля» петриківки, формування «сльози» косівської кераміки, поетапну роботу з опішнянською глиною, – а метадані з мистецтвознавчим коментарем забезпечують символічний і комунікативний рівні. Кожен із цих компонентів окремо породжує неповну практику, придатну для окремих функцій, але не для повноцінного мистецтвознавчого прочитання. У межах цієї логіки декоративний об'єкт постає не як автономна річ, а як ланка ширшої системи, що включає матеріал, технологію, жест, школу, середовище й культурний коментар. Окреме значення в цій структурі має цифрова присутність молодих майстрів: сучасне цифрове середовище стає не лише архівом, а й простором, у якому жива традиція продовжує виконуватися, пояснюватися й передаватися. Це особливо принципово для Решетилівщини, кримськотатарської декоративної традиції та бойчукістської школи як межової зони між живописом і

монументально-декоративним мистецтвом, де декоративна спадщина існує не у фондах, а в практиках навчання, виконання й культурної самоідентифікації.

Архітектурна спадщина як просторовий тип об'єкта потребує власної комбінованої практики, у якій 3D-сканування забезпечує матеріальний і просторовий рівні, вузькоспеціалізовані мистецтвознавчі цифрові проєкти – символічний і культурний рівні, а *paradata* за принципами Лондонської хартії – процедурну прозорість усієї роботи. Кейс Софії Київської у двох проєктах – лазерному скануванні Skeiron і епіграфічній документації DIGICURE – показує, що це не альтернативні, а доповнювальні режими: один захоплює форму ансамблю, інший – мистецько-культурний шар написів і зображень, які лазерне сканування реєструє як поверхневу геометрію, але не атрибутує і не інтерпретує. Контрапунктом до професійної документації виступає масова громадянська фіксація Backup Ukraine, описана в роботі через поняття *poor 3D model* – за аналогією з концептом «бідного образу» Х. Стейерль. Принциповий аналітичний результат полягає в тому, що професійна 3D-документація і громадянська 3D-фіксація не є еталонним і дефектним варіантами одного інструмента, а орієнтовані на різні функції – реставраційну і засвідчувальну – і мають різні вимоги до процедурної автентичності; оцінювання одного режиму за критеріями іншого є методологічною помилкою.

Спільним для трьох типів об'єкта є те, що цифровий шар не замінює доцифрову мистецтвознавчу базу, а продовжує її в іншому технологічному середовищі і може досягати повноти лише в поєднанні з нею. Експозиція, монографія, кураторський коментар, інвентар, реставраційна документація, обмірне креслення зберігають свою функцію і в цифрових, і у воєнних умовах, оскільки відповідають тим рівням об'єкта, які цифрові інструменти або не активують повністю, або активують у спрощеному вигляді. Цифрові інструменти розширюють доступ до матеріального й технологічного рівнів об'єкта, частково підтримують символічний і комунікативний рівні, відкривають процесуальний рівень у формі відеофіксації та трансмісійної документації, але не скасовують потреби в систематичному мистецтвознавчому коментарі. Принцип відповідності

методу типу об'єкта, сформульований у даному розділі є наслідком цієї цілісної структури: кожен тип спадщини потребує власної комбінованої практики, у якій сильні й слабкі сторони доцифрових і цифрових форматів компенсують одна одну, а не вибудовуються в ієрархію новіших і старіших технологій.

РОЗДІЛ 4. ІНСТИТУЦІЙНІ ФОРМИ ТА КРИТЕРІЇ ЯКОСТІ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК

4.1. Архів як інструмент атрибуції, ідентифікації та реституції мистецької спадщини

В історії української мистецької спадщини два епізоди, розділені приблизно трьома десятиліттями, показують одну й ту саму функцію архіву. У 1990-х роках перші реституційні процедури після розпаду СРСР – повернення з Польщі церковних дзвонів, метричних книг, архівних справ, а також передавання Україні документів із канадських і американських сховищ діаспори – спиралися на паперові інвентарі, фотодокументацію, дипломатичні ноти й експертні узгодження (рис. 4.1.1). У 2022–2026 рр., після окупації Херсона і вивезення колекції Херсонського обласного художнього музею імені О. О. Шовкуненка, ідентифікація викрадених творів відбувається вже через цифровий реєстр Інтерполу ID-Art, доступний у 196 країнах. Інструменти різні, але інституційна функція та сама: атрибуція, ідентифікація і підготовка до реституції. Тому в цьому підрозділі архів – паперовий і цифровий – розглядається не як пасивне сховище, а як активна інституція, що уможливлює повернення культурних цінностей або принаймні юридично й культурно фіксує право на них.

Ця функція не є зовнішньою схемою, яку ми накладаємо на матеріал. Вона спирається на українську інституційну, термінологічну і правову традицію. Тому перед аналізом воєнних кейсів 2022р. необхідно коротко окреслити доцифрову реституційну практику 1990-х–2010-х рр.

Доцифровий шар: реституційна функція в українській традиції 1990-х–2010-х рр.

Термінологічна основа реституційної процедури в українському контексті розгорнута в монографії С. Кота 2020 р. [33]. Дослідник розрізняє «культурні

цінності» як ширшу категорію, що може охоплювати й нові, зокрема цифрові, форми [32, с. 13], і «культурну спадщину» як вузку, кодифіковану категорію охорони. Для Кота культурні цінності мають кілька реєстрів значення: меморіальний, художній, науковий, ідентитарний, екологічний. Меморіальний реєстр він описує через формулу «дотику до історії»: «Контакт з такими культурними цінностями дорівнює своєрідному дотикові до історії, унаочнює та „оречевлює" її, робить „живою"» [33, с. 110]. У межах нашої роботи ця фраза важлива не лише як метафора. Вона пояснює, що реституція є не тільки фізичним поверненням речі, а й відновленням можливості культурного контакту з нею.

Правову рамку реституції в українському контексті розгорнуто в працях В. Акуленка. У статті 2012 р. дослідник наголошує, що перші загальнообов'язкові міжнародно-правові норми щодо захисту культурних об'єктів під час воєнних дій були закладені в Гаазьких конвенціях 1899 і 1907 рр. Він також підкреслює, що єдиного універсального визначення «культурних цінностей» у міжнародному праві немає: різні документи використовують різні визначення [5, с. 192, 194]. Це важливо для подальшого аналізу, бо кейси Херсона і Маріуполя 2022+ рр. одразу порушують питання класифікації: що саме було вивезено, що було знищено, до якої інституційної системи належав об'єкт і на якій правовій підставі Україна може вимагати його повернення. У цьому ж напрямі працює монографія Т. В. Курило «Правова охорона культурної спадщини України» [37], де наголошено: встановлення культурної належності твору до конкретної інституційної системи є вирішальним для його реституції.

Інституційна історія українських реституційних практик починається вже на межі незалежності. 3 жовтня 1990 р. дорученням Ради міністрів УРСР при Міністерстві культури було створено Республіканську комісію з розшуку та повернення в Україну історичних і культурних цінностей. Її очолив член-кореспондент АН УРСР, головний науковий співробітник Інституту історії Ф. П. Шевченко. Комісія діяла на громадських засадах, що обмежувало її ресурсні можливості, але саме вона впродовж 1990-х рр. забезпечила надходження в Україну рукописів, архівних документів, творів мистецтва і друкованих видань із США,

Канади та Польщі. Важливою точкою стала Угода між Україною і Польщею від 25 червня 1996 р. про співробітництво у справі охорони й повернення втрачених і незаконно переміщених під час Другої світової війни культурних цінностей [90, ст. 1–4]. Вона створила постійну Міжурядову комісію і заклала експертні групи з питань археології, історії, мистецтва, архівних документів і бібліотек.

Найбільший сегмент українсько-польської реституційної роботи 1990-х–2000-х рр. стосувався архівно-документальної спадщини. За підсумками роботи Міжурядової комісії до Польщі було передано понад 4200 метричних книг і справ різних релігійних конфесій, матеріали земельних комісій, фонди Варшавського попечительства навчального округу й Холмської навчальної дирекції, а також 5874 церковні дзвони, конфісковані російською владою в роки Першої світової війни. Такі процедури спиралися на паперову інвентарну і фотографічну документацію, експертні висновки та дипломатичні акти. Цифрового шару в сучасному розумінні ще не було, але архів уже виконував ту саму функцію, яку згодом перейме цифрова база: він дозволяв встановити походження, належність і підставу для повернення об'єкта [33, с. 921].

Канадсько-український документальний обмін 1990-х рр. мав іншу форму. Йшлося не про фізичне повернення вивезеного, а про виявлення й опис української архівної україніки за межами України. Улітку 1990 р. вийшов перший випуск серії «Зарубіжна архівна україніка» – попередній анотований перелік архівних матеріалів з історії України в Канаді, укладений Б. Кравченком у співпраці Археографічної комісії АН УРСР і Канадського інституту українських студій. Видання охопило 21 колекцію з двох державних архівів, двох бібліотек і двох громадських організацій. Це не була реституція у вузькому юридичному сенсі, але функціонально вона виконувала ту саму атрибутивно-ідентифікаційну роботу: встановлювала наявність матеріалів, описувала їхній склад, відкривала доступ і формувала підставу для подальшого дослідження.

Окремим прикладом є робота з архівом родини Скоропадських. Документи канцелярії гетьмана Павла Скоропадського і приватні матеріали родини – фотографії, листи Павла, Данила, Олександри, Єлизавети – тривалий час

залишалися поза українським публічним обігом. 24 листопада 2009 р. їх було передано Музею гетьманства в Києві та Українському інституту національної пам'яті: музей отримав оригінали фотографій і приватних листів, а академічна інституція – цифрові копії 2247 документів канцелярії, впорядкованих у 19-томну архівну справу. Цей кейс показує перехід до змішаного режиму: оригінал залишається музейною цінністю, а цифрова копія стає інструментом доступу, дослідження й інституційного супроводу.

Принципово, що описані вище реституційно-археографічні практики 1990-х–2000-х рр. розгорталися на тлі не просто технологічно «доцифрового», а й історично деформованого шару атрибуційної інфраструктури. Найповніший фактографічний аналіз цього шару в українському мистецтвознавстві сьогодні представлений у дослідженні О. Чуйка і В. Рудницького, де реконструйовано неофіційні канали обігу мистецьких творів у радянський період 1950–1985 рр., систематичне знищення приватних колекцій разом із вилученням архівів, реорганізації музейних фондів, відсутність системи фахової експертизи і поширені практики фальсифікації творів О. Богомазова, І. Труша, К. Малевича [73]. Це дослідження виконує для нашого підрозділу важливу функцію: воно показує, що реституційні практики 1990-х увійшли в поле, у якому базова атрибутивна основа сама була історично неповною. Українсько-польська Угода 1996 р., передачі архіву Скоропадських 2009 р. і канадсько-українська археографічна співпраця 1990-х виконували атрибутивну й ідентифікаційну функцію за умов, коли значна частина внутрішнього доцифрового реєстру була або зруйнованою, або непрозорою. Це дозволяє точніше зрозуміти, чому цифровий шар 2022р. перейме від доцифрового не лише функції, а й структурний дефіцит повноти.

Отже, реституційні й археографічні практики 1990-х–2000-х рр. уже сформували основні режими функціонування архіву як інституції: атрибутивний, ідентифікаційний, реституційний і частково меморіально-доказовий. Цифровий шар не створює ці функції з нуля. Він входить у вже наявну систему і технологічно розширює її – водночас успадковуючи структурні дефіцити доцифрової атрибуційної інфраструктури, зафіксовані у незалежному дослідженні [72].

Перехідним кейсом між доцифровим і цифровим режимами реституції є справа «скіфського золота». 6 лютого 2014 р., на тлі Революції Гідності, у Музеї Алларда Пірсона при Амстердамському університеті відкрилася виставка «Крим: золото і таємниці Чорного моря». Вона охоплювала понад 2000 експонатів із п'яти музеїв України: чотирьох кримських і Музею історичних коштовностей України, філії НМІУ в Києві. Після анексії Криму в березні 2014 р. постало питання, куди має повернутися виставка: Україні як державі-власнику чи кримським музеям, що фактично опинилися під контролем окупаційної адміністрації. Судові процедури тривали дев'ять років: рішення Окружного суду Амстердама від 14 грудня 2016 р. і Апеляційного суду Амстердама від жовтня 2021 р. підтримали Україну, а Верховний суд Нідерландів 9 червня 2023 р. відмовив кримським музеям у касації. Фактичне повернення колекції, близько трьох тонн експонатів, відбулося в листопаді 2023 р.; виставка повернених артефактів у НМІУ відкрилася 27–28 листопада 2023 р.

Юридична база рішення Верховного суду Нідерландів спиралася не на цифровий провенанс, а на Закон України «Про музеї» і постанову Міністерства культури України від березня 2014 р., яка уповноважила міністра ухвалювати рішення про передачу музейних предметів у разі їхнього знищення, втрати чи пошкодження. Це означає, що один із найпоказовіших реституційних кейсів 2014–2023 рр. було виграно не завдяки цифровому доказу, а завдяки державному нормотворенню, паперовій документації провенансу і міжнародному правовому процесу. Водночас події після 2022 р. показали межі паперового режиму: в умовах масового вивезення й руйнування колекцій цифровий архів уже стає не допоміжним, а необхідним інструментом атрибуції, ідентифікації та майбутньої реституції.

Іванківський музей: відсутність архіву як унеможливлення реституції

Перший воєнний кейс важливий не масштабом, а структурною конфігурацією. Він показує, що відбувається тоді, коли архівна функція до війни не була інституціалізована. У ніч на 25 лютого 2022 р., у перші дні

повномасштабного російського вторгнення, Іванківський історико-краєзнавчий музей імені В. М. Кулика був пошкоджений внаслідок бойових дій. Пожежа охопила приміщення з колекцією, що включала кілька сотень експонатів і, за публічними оцінками, до восьмисот картин М. Примаченко [24]. У матеріалах Українського інституту передвоєнний інституційний статус музею позначено формулою «Не перебуває на обліку» [24]. У практичному вимірі це означало відсутність державного фінансування документування і відсутність системного цифрового архіву колекції.

До повного охоплення будівлі вогнем залишалося близько 20 хвилин. За цей час місцеві мешканці – серед них І. Ніколаєнко, Н. Харитонova, А. Харитонов – урятували 31 картину і дві розписні тарілки Примаченко [142]. Після цього аналітично-документаційна робота щодо втрачених і врятованих творів спиралася на фрагментарні джерела: приватні фотографії, спогади, випадково збережені цифрові зображення. Правнучка художниці А. Прохоренко в інтерв'ю *Ukrainer* сформулювала цю ситуацію дуже точно: «I found the photos of these paintings on my computer, whatever they may be» [142]. Для нашої рамки це не побутова деталь, а діагноз: атрибутивна реконструкція стала можливою лише настільки, наскільки випадкові приватні цифрові сліди зберегли вигляд окремих творів.

Іванківський випадок негативно підтверджує роль архіву. Фрагментарна цифрова документація має меморіальне значення: вона дозволяє пригадати вигляд творів. Однак вона майже не виконує доказової функції, бо зазвичай не містить інвентарних номерів, технічних описів, історії побутування і відомостей про походження. Атрибуція твору потребує сукупності ознак: автора, техніки, розміру, інвентарного номера, провенансу, фотодокументації. Якщо передвоєнного цифрового запису не існує, атрибутивна реконструкція перетворюється на збирання фрагментів, з яких неможливо скласти повноцінний реєстр втрат. Саме тому атрибутивна функція цифрового архіву (А.К-11) найвиразніше виявляється через свою відсутність: Іванків показує, що без неї реституційна процедура фактично втрачає основу.

Теоретично цей стан можна описати через трійку Кот – Мітчелл – Денисюк. У Кота культурні цінності охоплюють не тільки традиційні матеріальні об'єкти, а й ширші форми культурного надбання, зокрема цифрові [32, с. 13]. У Мітчелла принцип «images cannot be destroyed» пояснює, що образ може продовжувати існувати навіть після втрати фізичного носія. Денисюк переносить цю логіку в музейну сферу, коли пише про можливість співіснування об'єктів минулого з цифровими моделями назавжди втрачених артефактів в одному музейному просторі [17, с. 67]. У ситуації Іванкова ця теорія працює в негативі: цифрові сліди творів Примаченко збереглися, але вони залишилися приватними, випадковими й неповними. Тому вони підтверджують можливість збереження образу, але водночас показують кризу атрибутивної функції. У наших попередніх публікаціях [50] доведено, що цифрова репрезентація мистецького твору не є нейтральним копіюванням; саме тому фрагментарні цифрові сліди іванківської колекції не можуть автоматично замінити системний архів.

Втрата творів Примаченко в Іванківському музеї є прикладом ситуації, у якій відсутність системного передвоєнного цифрового архіву унеможлиблює навіть атрибутивну процедуру. Фізична катастрофа тут стає подвійною культурною втратою: втрачаються не лише об'єкти, а й документальна основа для їхньої майбутньої ідентифікації, реконструкції або реституції.

Маріупольський випадок: меморіально-доказова репрезентація відсутнього

Другий воєнний кейс має іншу конфігурацію, але подібні наслідки. Маріупольський художній музей імені А. І. Куїнджі мав колекцію понад 2200 творів живопису, графіки, скульптури і декоративно-ужиткового мистецтва. У ній були представлені основні українські мистецькі школи – київська, харківська, одеська, львівська, кримська, закарпатська. Музей займав будівлю Газадінової-Геоцинтової на вул. Георгіївській, 58 у Маріуполі, пам'ятку 1902 р. у стилі північного модерну. Серед ключових предметів колекції були три оригінальні роботи А. І. Куїнджі, твори І. К. Айвазовського, А. П. Боголюбова, В. В.

Верещагіна, Н. Н. Дубовського, К. Ф. Лагоріо, І. І. Шишкіна, Т. Яблонської і М. Глуценка. 21 березня 2022 р. внаслідок авіаудару будівля музею зазнала значних руйнувань; майже вся колекція живопису і графіки була знищена, а вцілілі експонати окупаційна сторона викрала й вивезла на територію т. зв. «ДНР» [2; 57].

Окреме місце в цьому ж реституційно-доказовому ракурсі займає Маріупольський краєзнавчий музей – найстаріший і найбагатший музей Донеччини з колекцією близько 60 000 експонатів у трьох корпусах. Усі три корпуси були пошкоджені навесні 2022 р.; доля більшості предметів залишається невідомою, а приблизно дві тисячі експонатів окупаційна сторона вивезла до Донецька. Водночас з 2020 р. у музеї вже діяла обмежена програма оцифрування: передусім довоєнних фотографій, листівок і документів XVIII–XIX ст. Частину цього цифрового масиву співробітники винесли з міста на жорсткому диску, який перенесли через окупаційні блокпости. Саме він став основою виставки «Зруйнована, але не знищена», що у 2023 р. була показана на підконтрольній Україні території, зокрема в Одесі й Дніпрі [57]. У 2025 р. почалася робота над електронним каталогом Маріупольського краєзнавчого музею для розслідування злочинів РФ проти культурної спадщини.

У такій ситуації виникає форма репрезентації, що не вкладається у звичайні музейні категорії. Фізична колекція частково знищена, частково вивезена, а повне повернення в короткій перспективі неможливе. Тому цифрова фіксація того, що було, виконує дві функції одночасно. Перша – меморіальна: вона зберігає культурну пам'ять про знищений або вивезений об'єкт. Друга – доказова: вона готує матеріал для майбутніх правових і реституційних процедур. Цей подвійний режим ми пропонуємо називати меморіально-доказовою репрезентацією відсутнього (А.К-17). Її технічними формами є цифровий реєстр у складі Реєстру Музейного фонду України [59], Інтерактивна карта культурних втрат України [15], академічні фіксації втрат, зокрема стаття О. П. Реєнта і Г. Г. Денисенко в «Українському історичному журналі» 2024 р., а також пересувні виставки на кшталт «Зруйнованої, але не знищеної» (рис. 4.1.3).

Маріупольський кейс поєднує правову, пам'яткоохоронну і музейну рамки. У Курило важливим є встановлення культурної належності твору до конкретної інституційної системи [37]. У Прибеги – розрізнення форми і матеріальної структури, що дозволяє розглядати пам'ятку одночасно як твір мистецтва і як історичний документ [56, с. 19–20]. У цьому поєднанні цифровий архів постає не як проста копія твору, а як сукупність верифікованих свідчень: зображень, описів, інвентарних номерів, історії зберігання, відомостей про транспортування і втрату. Саме така сукупність може стати основою для атрибуції, ідентифікації і потенційної реституції.

Маріупольський кейс важливо розглядати не як ізольовану ситуацію двох знищених або вивезених музеїв, а як частину ширшої інституційної екосистеми воєнного архівування, що сформувалася в Україні у 2022–2025 рр. Її реконструйовано у дослідженні Н. Бабій, Л. Семчук, О. Чуйка, Т. Маришук і О. Бейлах як цифрову інституційну екосистему, яка охоплює, зокрема, проєкт «Wartime Art Archive», документальний фестиваль DocuDaysUA, ініціативу «Diaries of War» і самоорганізовану мережу «Museum Crisis Center», що у перші тижні війни виконувала функцію колективної координації евакуації музейних фондів і документації пошкоджень [80]. У межах нашого підрозділу принципово, що ця екосистема функціонує паралельно з реактивною документацією, що її розгортають окремі музеї (Херсон, Маріупольський краєзнавчий, Іванків): тоді як музейна реактивна документація є атрибутивно-реституційною за основною функцією, ця цифрова інституційна екосистема додає до неї шар архіву ad hoc – фіксації мистецьких реакцій на війну у момент їх виникнення. Разом обидва шари формують цілісну українську відповідь на проблему воєнних втрат: атрибутивно-реституційну для існуючих об'єктів і архівно-документальну для нових культурних практик. Спорідненим, але самостійним сегментом цієї ширшої екосистеми є документація демонтованих і пошкоджених публічних монументів, систематично проаналізована у дослідженні Т. Ісиченко, Т. Міронової та співавторів [106]: тут цифровий запис виконує одночасно документальну і меморіальну функції стосовно усуненого або знищеного об'єкта.

Херсонський музей: архів як засіб документального спротиву

Третій воєнний кейс є центральним для підрозділу, бо саме на ньому найповніше розгортається поняття архіву як засобу документального спротиву. Херсонський обласний художній музей імені О. О. Шовкуненка до повномасштабного вторгнення мав колекцію майже 14 тисяч творів українського та європейського мистецтва [67]. З березня 2022 р. Херсон був окупований. Упродовж літа й осені 2022 р. окупаційна сторона вивозила музейну колекцію: за даними самого музею, було викрадено понад 10 тисяч найцінніших експонатів, а вивезення подавалося як «евакуація» [67; 99]. Після деокупації Херсона в листопаді 2022 р. команда музею повернулася в спустошену будівлю, і тоді стала очевидною не лише фізична втрата, а й особлива роль архіву.

Перед вторгненням документація колекції існувала на цифровому носії: електронні записи охоплювали значну частину фонду. Цей факт мав виконувати охоронну функцію. Однак, за повідомленням Kyiv Independent, колишня співробітниця музею О. Кольцова, яка згодом перейшла на бік окупаційної адміністрації, заздалегідь зберегла копії електронних записів музею на власному комп'ютері [99]. За наявними публікаціями, ці записи використовувалися під час пограбування для ідентифікації найцінніших предметів. Отже, архів, призначений для атрибуції і захисту, за відсутності контролю доступу міг перетворитися на інструмент злочину. Цю двозначність у підрозділі 2.4 було окреслено як парадокс цифрового архіву як зброї.

Водночас херсонський кейс не вичерпується цим парадоксом. Значно важливішою стала робота команди музею з документування того, що вивозилося під час окупації. Архіваріус музею Г. Скрипка в інтерв'ю Kyiv Independent сформулювала мету цієї роботи дуже практично: «We need to record everything that was taken, complete with photos, so that if anything happens to show up on a border or at an auction, it can be identified» [99]. Після деокупації команда під керівництвом директорки А. Доценко розгорнула атрибутивну реконструкцію втрат. У звітах та інтерв'ю Доценко неодноразово підкреслювала парадоксальний доказовий ефект:

окупаційні медіа, незаконні експозиції і сам системний характер пограбування створили візуальний ланцюг доказів. У The Art Newspaper вона сформулювала це так: «Looters document their crimes with their own hands, and this allows us to determine the whereabouts of at least some of the stolen art» [129; 128].

Станом на середину 2024 р. було ідентифіковано приблизно 109–112 викрадених творів – менше одного відсотка від загального обсягу втрат [129; 128]. Ця цифра важлива не лише статистично. Вона показує межі реактивної атрибутивної процедури: після факту можна ідентифікувати лише те, що має достатню попередню документаційну основу або випадково з'являється в публічному просторі. Водночас навіть часткова ідентифікація має велике значення. Завдяки херсонському цифровому архіву і співпраці українських інституцій з міжнародними партнерами викрадені твори були оголошені в розшуку через Інтерпол ID-Art у 196 країнах [53]. Це унеможливлює їхній легальний продаж на світовому мистецькому ринку. Архів дає підставу для атрибуції, атрибуція – для ідентифікації, ідентифікація – для доказової бази, а доказова база – для міжнародного розшуку й потенційної реституції.

Саме цю функцію ми пропонуємо називати архівом як засобом документального спротиву (А.К-10). Йдеться про ситуацію, коли цифровий архів виходить за межі звичайного зберігання і стає інструментом юридичної заявки на належність, основою для роботи з Інтерполом, матеріалом для меморіально-доказових виставок і відкритих реєстрів. У Херсонському музеї ця функція була реалізована в умовах окупації: команда документувала вивезення творів, інтегрувала дані в міжнародний розшук і перетворила архів на інструмент культурно-правового спротиву.

Теоретично цей термін спирається на подвійну рамку. З одного боку, це українська правова теорія реституції, сформульована Котом, Акуленком і Курило, де вирішальною є інституційна належність об'єкта [33; 5; 37]. З іншого боку, це концепт counter-visuality Н. Мірзоева – претензія на автономію бачення в умовах владного дискурсу [113, с. 4]. Окупаційна адміністрація формує одну візуальну рамку – «евакуація», «збереження», «передача в Севастополь». Український

цифровий реєстр і залучення Інтерполу формують іншу рамку – «незаконне вивезення», «розшук», «належність Україні». У такому прочитанні цифровий архів Херсонського музею стає інструментом counter-visibility: він утверджує українську версію події і протистоїть окупаційній інтерпретації.

Публічним продовженням херсонського кейсу стала виставка «Повернення пам'яті. Херсон. Викрадене мистецтво», відкрита 1 травня 2026 р. в Міністерстві закордонних справ України в Києві [53]. В експозиції було представлено арт-принти 30 викрадених творів Херсонського музею. Такий формат поєднує документальний і дипломатичний реєстри: арт-принт фіксує факт крадіжки, а простір МЗС адресує цю фіксацію не лише українському суспільству, а й міжнародній аудиторії. Заступник міністра закордонних справ Б. Беца в супровідній комунікації виставки підкреслив доказово-правовий вимір: «The theft of cultural property is a war crime and part of an attempt to destroy Ukrainian identity. All the recorded facts will become evidence for international courts» [53]. А. Доценко у тому ж матеріалі прямо пов'язала цей процес із цифровою документацією: «Thanks to the digital archive, Interpol was involved in the search for the stolen works» [53].

У публічній формі меморіально-доказова репрезентація відсутнього поєднує кілька теоретичних ліній. Кот говорить про культурні цінності як «дотик до історії»; Денисюк – про «нову музейну реальність», у якій об'єкти минулого можуть співіснувати з цифровими моделями назавжди втрачених артефактів [17, с. 67]; Гундорова – про транзитну культуру, у якій посттравматична фіксація є самостійною формою культурного функціонування, а не лише компенсацією втрати [16, с. 12]. У цьому ракурсі виставка «Повернення пам'яті. Херсон» є не тільки юридичною або дипломатичною акцією, а й мистецтвознавчою подією: цифровий запис вивезеного твору набуває статусу експозиційного об'єкта і водночас залишається заявкою на повернення оригіналу.

У ситуації окупації і вивезення колекцій Маріупольського і Херсонського музеїв цифровий архів виходить за межі звичайної функції зберігання. Він стає засобом документального спротиву: інструментом юридичної заявки на належність, основою для роботи з Інтерполом, матеріалом для меморіально-

доказової репрезентації відсутнього у формі публічних виставок і відкритих реєстрів. Інституційну ширину цієї відповіді підтверджує паралельна екосистема Wartime Art Archive, Museum Crisis Center і DocuDaysUA [80], а також документація демонтованих публічних монументів [106].

Інфраструктурна основа і фінальна рамка чотирьох функцій

Подальше функціонування атрибутивно-реституційної процедури в українському цифровому полі залежить від системних інфраструктурних рішень. Базовим серед них є Реєстр Музейного фонду України. До 2022 р. музейні записи були розпорошені між сотнями установ і велися в різних форматах: від рукописних журналів до Excel-таблиць і застарілого програмного забезпечення російського виробництва. Єдиної національної бази не існувало, а оцінки щодо 12 мільйонів державних артефактів мали приблизний характер [101]. Війна різко змінила темп розгортання Реєстру. За даними GovTech Alliance of Ukraine, станом на 2025 р. він охопив 432 з 652 державних музеїв і близько 12 мільйонів об'єктів; розробником системи виступила компанія Strimco, а публічним порталом – eMuseum [101]. Станом на травень 2026 р. кількість музеїв у Реєстрі зросла приблизно до 466. Інтеграція з міжнародною інфраструктурою, зокрема з Інтерполом, стала технічно можливою саме завдяки такій базовій системі. Паралельну функцію виконує Інтерактивна карта культурних втрат, яку ведуть УКФ і МКіП [15] (рис. 4.1.2).

На основі доцифрового нарису і трьох воєнних кейсів можна узагальнити архівну функцію в українському культурному просторі станом на 2025–2026 рр. Вона поєднує чотири аспекти: атрибутивний – встановлення твору за сукупністю ознак; ідентифікаційний – співвіднесення твору з реєстром та інституційною належністю; реституційний – формування юридичної заявки на повернення; меморіально-доказовий – публічна фіксація відсутнього як акт пам'яті і доказова заготовка для майбутніх процедур. Розподіл цих функцій у доцифровому й воєнному цифровому періодах подано в табл.4.1.1, а зведене зіставлення воєнних кейсів атрибуції та реституції – у табл.4.1.2.

Зведення чотирьох функцій і п'яти кейсів у двох таблицях підтверджує: у воєнному цифровому періоді всі чотири функції архіву активуються одночасно. У доцифровому періоді вони діяли розосереджено: атрибутивно-ідентифікаційна функція – у документально-археографічних практиках 1990-х; реституційна – у міжурядових процесах із Польщею та у справі «скіфського золота»; меморіально-доказова – переважно в академічних і музейно-каталогових формах. У нашому розумінні архівна функція станом на 2025 р. є цілісною інституційною системою, що поєднує атрибуцію, ідентифікацію, реституцію і меморіально-доказову репрезентацію. Цифровий шар не змінює архітектуру цих функцій, але надає їм швидкість, масштаб і міжнародну координацію, недоступні доцифровому архіву 1990-х. Незалежне академічне підтвердження цієї цілісної системи міститься у дослідженні Н. Бабій і співавторів про воєнні архівні ініціативи [80], у дослідженні О. Чуйка і В. Рудницького про доцифровий шар атрибуційної інфраструктури [73], а також у дослідженні Т. Ісиченко, Т. Міронової та співавторів про публічну скульптуру воєнного часу [106]: разом ці джерела підтверджують, що атрибутивно-реституційна функція з 2022р. має водночас доцифрові коріння і нову інституційно-екосистемну специфіку.

Отже, у структурі візуальних практик роботи зі спадщиною архів постає як одна з опорних інституцій. У 1990-х–2010-х рр. він забезпечував передусім експертно-реституційні процеси, а після 2022 р. став одним із головних інструментів аварійної мобілізації, документального спротиву й міжнародної ідентифікації викрадених творів. Подальший аналіз логічно переходить до іншої інституційної форми – платформ міжнародної репрезентації, які працюють у тій самій системі візуальних практик, але виконують іншу функцію.

4.2. Платформи репрезентації українського мистецтва: від наукового каталогу до цифрової видимості

У 2020 р. Національний музей українського народного декоративного мистецтва видав монографію О. О. Авраменко «Білокур». Це видання поєднало каталог творів художниці, мистецтвознавче есе, характеристику живописної

манери, відомості про реставраційну історію та репродукційний матеріал [3]. Приблизно в той самий період музей став партнером проєкту «Ukraine is Here» на платформі Google Arts & Culture, де творчість К. Білокур представлено через вибрані твори, фотодокументацію та функцію наближення [117; 133]. Таке зіставлення показує головну проблему підрозділу: цифрова платформа не замінює науковий каталог, а розширює його дію в іншому середовищі (рис. 4.2.1).

У межах цього дослідження платформи репрезентації мистецької спадщини розглядаються як продовження доцифрової системи показу, опису й інтерпретації. Їхня найсильніша функція – дисемінаційна, тобто забезпечення швидкої видимості українського мистецтва для широкої аудиторії. Водночас аналітично-інтерпретаційна функція, яка в доцифровій традиції належала каталогу, монографії, виставковій публікації та фаховому журналу, на платформному рівні часто залишається неповною.

Доцифрова система наукової репрезентації українського мистецтва

Доцифрова система репрезентації українського мистецтва складалася з кількох взаємопов'язаних форм. Першою з них був монографічний каталог – найбільш концентрований формат мистецтвознавчого опису. У ньому каталогізація творчості автора або колекції поєднувалася з науковим есеєм, технічними характеристиками, відомостями про провенанс, реставраційну історію, репродукціями та бібліографічним апаратом. Монографія О. Авраменко «Білокур» є показовим прикладом такої форми, оскільки фіксує не лише біографічний і стилістичний контекст, а й особливості техніки художниці, зокрема ефект сфумато, відсутність підготовчих нарисів і використання природних пігментів [3].

Другу групу становили ювілейні, конференційні та тематичні видання: збірники про К. Білокур за редакцією О. Найдена, монографія О. Лагутенко про українську графіку першої третини XX ст., праці О. Найдена про народний розпис та іграшку, а також інституційні серії на кшталт «Шедеври українського мистецтва» [28; 29; 63]. Їхня функція полягала не лише в репродукуванні творів, а

й у виробленні культурного контексту, без якого цифрове зображення залишається лише візуальною ілюстрацією.

Третім шаром були виставкові каталоги й путівники великих музейних та культурних інституцій. У 2000-х рр. Мистецький Арсенал, PinchukArtCentre, Національний художній музей України, Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького та інші інституції поступово перетворили каталог із супровідного видання на окрему форму аргументації. У цьому форматі кураторська концепція, мистецтвознавчий текст і репродукційний блок працювали разом, формуючи інтерпретаційну рамку для твору.

Окреме місце займав академічний журнал «Сучасне мистецтво» Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Він поєднав фахову статтю, кураторську рефлексію, тематичний випуск, редакційний відбір і бібліографічний апарат [21]. Саме такі видання забезпечували те, що цифрові платформи часто не можуть дати самостійно: тривалий дослідницький контекст і наукову перевірку інтерпретації.

До цієї системи належали також міжнародні арт-ярмарки й фестивалі, які ще до повного цифрового повороту виконували платформну функцію (рис. 4.2.4). У дослідженні Т. Міронової та співавторів ярмарки сучасного мистецтва визначено як модель «mega-exhibition» [112, р. 70]. Це важливо для нашого аналізу: логіка відбору, концентрації, кураторського фільтра й міжнародної видимості існувала у фізичному просторі до появи цифрових платформ. Google Arts & Culture у цьому сенсі не створює принципово нову функцію, а переносить уже відому модель у платформне середовище.

Отже, цифрові платформи входять у поле, де вже існували каталог, виставкова публікація, музейний путівник, академічний журнал і міжнародна виставкова інфраструктура. Вони посилюють доступність і швидкість поширення, але не автоматично відтворюють глибину наукового опису. Саме тому їх треба оцінювати не ізольовано, а у зв'язку з доцифровими формами репрезентації.

Google Arts & Culture: цифрова видимість і межі репрезентативності

Google Arts & Culture є найпомітнішим середовищем міжнародної репрезентації українського мистецтва станом на 2025–2026 рр. Українська присутність на платформі особливо виразно оформилася в межах ініціативи «Ukraine is Here», реалізованої у партнерстві з Міністерством культури та інформаційної політики України [133]. Серед партнерів – НМНДМУ, Національний художній музей України, Національний музей Тараса Шевченка, PinchukArtCentre та інші інституції.

Функцію GAC доцільно описувати не лише через кількість представлених об'єктів, а й через логіку самої платформи. У дисертації Т. L. Cao Google Arts & Culture розглянуто через поняття platformization, digital enclosure і passive user engagement [88]. Platformization означає пристосування культурної інституції до логіки платформи; digital enclosure вказує на ризик перебування публічної культурної інформації у приватно контрольованому цифровому середовищі; passive user engagement описує переважно споглядальний режим взаємодії користувача.

Власне обстеження українських партнерських сторінок показує, що присутність на платформі не дорівнює повноті репрезентації. Наприклад, НМНДМУ представлений на GAC вибіркоким набором експонатів, тоді як фізична колекція музею, за офіційними даними, перевищує 80 000 одиниць [45; 46]. У межах сторінки музею подано також твори К. Білокур, зокрема «Self-Portrait», «Dahlias», «Breakfast», «Mallows and Roses» [117]. Це важливий акт міжнародної видимості, однак він не є повним цифровим каталогом фонду.

Саме тут виникає різниця між цифровою видимістю і цифровою репрезентативністю. Видимість означає сам факт присутності об'єкта у платформному просторі. Репрезентативність передбачає повніші метадані, контекст, зв'язки з іншими об'єктами, технічну інформацію, реставраційну історію та мистецтвознавчий коментар. У цьому сенсі GAC ефективно виконує

дисемінаційну функцію, але не завжди забезпечує аналітичну повноту, яку має монографічний каталог або музейна база даних.

Партнерська сторінка музею на GAC тому є не нейтральним «вікном у колекцію», а кураторським об'єктом, створеним у взаємодії інституції та платформи. Денисюк показує, що цифрові технології надають музейному предмету новий статус у мережі подій і зв'язків [17, с. 67]. Сао уточнює, що цей статус формується не лише музеєм, а й платформною логікою [86; 88]. Отже, український музей на GAC одночасно здобуває міжнародну видимість і приймає обмеження середовища, яке має власні алгоритмічні, редакційні та форматні правила.

Таким чином, Google Arts & Culture є важливим інструментом міжнародної присутності українського мистецтва, але його не можна ототожнювати з повною науковою репрезентацією. Він показує вибраний образ колекції і може створювати ілюзію достатності: користувач отримує враження доступу до спадщини як цілого, хоча насправді бачить лише її кураторськи відібрану частину.

Europeana: семантична мережа як інша модель репрезентації

На відміну від Google Arts & Culture, Europeana працює не стільки як візуальна вітрина, скільки як публічно фінансована європейська інфраструктура метаданих. Її головна функція полягає у зв'язуванні культурних об'єктів через опис, типологію, період, техніку, географію, авторство, провенанс і пов'язані записи [97; 98; 105]. Якщо GAC насамперед забезпечує ефектний перегляд, то Europeana створює умови для семантичної взаємодії об'єктів.

Цю логіку добре пояснює Europeana Data Model (EDM). У такій системі об'єкт не зводиться до зображення з підписом, а постає як вузол у мережі структурованих зв'язків. У термінах Р. Маньковської, музеальність отримує технологічно явну форму: ціннісне ставлення до об'єкта підтримується не тільки текстом, а й структурою даних [41, с. 141].

Дослідження С. Саринго і М. Severo про Europeana як веб-мережу показує, що така платформа формує авторизований дискурс спадщини в європейському цифровому просторі [89]. Для українських інституцій це важливо не лише як спосіб

показати окремі твори, а як можливість включити українську спадщину в європейську семантичну інфраструктуру.

Українська присутність у Europeana поки що залишається обмеженою. Вона формується через окремих провайдерів, зокрема KROVETS, Pixelated Realities PO та Odesa National Scientific Library. Показовим є кейс Охтирського краєзнавчого музею, де 3D-запис, агрегований через CARARE, містить не лише модель, а й процедурну інформацію: дату сканування, метод, програмне забезпечення, провайдера та агрегатора. Такий опис наближається до вимог EUreka3D щодо paradata як обов'язкового компонента якісного 3D-документування культурної спадщини [96, с. 7].

Отже, Europeana реалізує іншу філософію репрезентації. Її сила полягає не в максимальній візуальній ефектності, а в інтероперабельності, процедурній прозорості й семантичній зв'язаності. Для України головною проблемою є не сама модель Europeana, а недостатній масштаб системної участі українських інституцій у цій інфраструктурі.

eMuseum, Sketchfab і власні онлайн-простори українських музеїв

eMuseum, Sketchfab і власні онлайн-простори українських музеїв утворюють окремий рівень цифрової присутності. Вони відрізняються від GAC і Europeana масштабом, функцією та рівнем інституційного контролю. eMuseum пов'язаний із Реєстром Музейного фонду України і виконує передусім облікову функцію. За даними, наведеними в підрозділі, система з 2022 р. охопила значну частину державних музеїв і мільйони музейних предметів [59; 101]. Тому її не слід оцінювати лише як публічну платформу показу: її головне значення полягає у формуванні національної облікової бази.

Водночас eMuseum може реалізовувати й репрезентаційні проекти. Прикладом є «Soul and Traditions: Kosiv Ceramics», де 20 моделей косівської кераміки подано у тривимірному форматі [134; 95]. Для такого типу об'єктів 3D-формат є особливо доречним, бо він передає об'єм, рельєф, форму ручок, характер поливи й просторову організацію поверхні краще, ніж звичайна фотографія.

Sketchfab виконує іншу функцію. Він дає технічно якісну візуальну форму й зручний інтерфейс перегляду 3D-моделі, але не гарантує процедурної прозорості. Наприклад, модель миски О. Бахматюка з фондів НМНДМУ має високі технічні параметри, однак сторінка моделі не обов'язково містить повний опис методу сканування, обладнання, оператора чи програмного забезпечення [134]. Тому якість візуальної форми не слід автоматично ототожнювати з повнотою документації.

Власні сайти музеїв, навпаки, забезпечують найбільший рівень інституційного контролю. Музей сам визначає структуру цифрової колекції, обсяг метаданих, характер коментаря і спосіб подання матеріалу. Показовими є цифрові колекції Національного музею Тараса Шевченка, які описано як інтегровані, продовжувані ресурси, що поповнюються і науково редагуються [68]. Проте така автономія має ціну: власний сайт зазвичай має меншу міжнародну видимість, ніж GAC, і не завжди включений у семантичну мережу на кшталт Europeana.

У цьому блоці формується важлива пара: глобальна і локальна репрезентація. Глобальна платформа забезпечує широку видимість, але обмежує формат і глибину подання. Власний сайт дає контроль над матеріалом, але слабше працює в міжнародному обігу. eMuseum забезпечує облікову основу, Sketchfab – зручну 3D-візуалізацію, а Europeana – семантичне включення. Жодна з цих форм не є самодостатньою; їхня ефективність залежить від поєднання.

Регіональні й альтернативні платформи репрезентації

Поряд із загальнонаціональною конфігурацією GAC – Europeana – eMuseum/власні сайти існує ще один важливий реєстр: регіональні та альтернативні платформи репрезентації (табл. 4.2.1). Саме вони дозволяють побачити розрив між наявністю мистецьких колекцій у регіонах і відсутністю сталої інфраструктури їхньої постійної видимості.

Показовим є дослідження І. Чмелик про виставкові майданчики Івано-Франківська. Авторка фіксує ситуацію, коли місту бракує сталої локації для експонування творів із колекції міжнародних бієнале «Імпреза» [72, с. 113]. У

термінах цього дослідження це регіональний варіант ширшої асиметрії: спадщина існує матеріально, але не має стабільної платформної форми – ані фізичної, ані цифрової.

Воєнний період 2022–2025 рр. створив інший тип відповіді на цю проблему. У подальших працях І. Чмелик описано трансформацію виставкових просторів Івано-Франківська, де функцію презентації перебирають альтернативні майданчики – «Асортиментна кімната», підземний перехід «Вагабундо», простори краєзнавчого музею [71] (рис. 4.2.5). Такі середовища не завжди прагнуть до класичної музейної завершеності. Їхня відкритість, тимчасовість і незавершеність стають частиною художньої позиції.

До цього шару належать також онлайн-виставки-події, зокрема кейс «З любов'ю, Вінсент», розглянутий у попередньому підрозділі за матеріалом І. Чмелик [70]. Такі проєкти показують, що платформа може бути не лише стабільною архітектурою, а й тимчасовою подією з обмеженим періодом активності. Разом із NFT-маркетплейсами та міжнародними арт-ярмарками вони розширюють поняття платформи за межі класичних музейних сайтів.

Цей рівень важливий тому, що він фіксує живу і нерівномірну інфраструктуру української культури. Регіональні та альтернативні платформи часто не мають повноти метаданих і довгострокового архівування, але вони швидко реагують на ситуацію, створюють місця видимості й утримують мистецьку комунікацію в умовах інституційної нестабільності.

Зведення функцій і підсумок

Аналіз Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum, Sketchfab, власних сайтів українських музеїв і регіональних альтернативних платформ показує, що жодна з них не є універсальною. Кожна реалізує окрему комбінацію функцій: міжнародну видимість, семантичну глибину, національний облік, 3D-візуалізацію, інституційний контроль, регіональну мобільність або ринкову циркуляцію. Саме тому повноцінна цифрова присутність української мистецької спадщини можлива лише через поєднання різних платформних рішень.

Google Arts & Culture залишається інструментом міжнародної видимості, але не може самостійно забезпечити повну наукову репрезентативність (рис. 4.2.2). Europeana створює семантичну глибину, але потребує ширшої участі українських провайдерів. eMuseum формує національну облікову основу і відкриває можливість тематичних 3D-проектів (рис. 4.2.2). Sketchfab забезпечує зручну візуалізацію 3D-моделей, але не гарантує paradata. Власні сайти музеїв дають контроль над форматом репрезентації, однак мають обмежений міжнародний обіг. Регіональні та альтернативні майданчики підтримують живу культурну комунікацію, але часто залишаються нестабільними й недостатньо архівованими (табл. 4.2.2).

Отже, українська цифрова присутність не повинна бути однополюсною – лише глобальною або лише локальною, лише музейною або лише ринковою, лише репрезентаційною або лише обліковою. Культурно адекватний рівень платформної репрезентації виникає тоді, коли видимість, контекст, облік, процедурна прозорість і регіональна укоріненість працюють разом. У системі візуальних практик платформи репрезентації становлять окремий шар: вони переважно забезпечують дисемінацію, частково підтримують атрибуцію й інтерпретацію, але не замінюють ширшу систему документації. Питання про співвідношення цих платформ із превентивними, систематичними, аварійними та атрибутивними режимами документування відкриває наступну лінію аналізу.

4.3. Документація мистецької спадщини в системі захисту: превентивні, аварійні та післявтратні режими

Документація мистецької спадщини в системі захисту не є суто цифровим феноменом. В українській пам'яткоохоронній практиці вона має тривалу доцифрову основу: паспортизацію пам'яток, реставраційні звіти, експедиційну фотофіксацію, обмірні креслення, графічні реконструкції та атрибутивні описи. Цифрові технології 2010-х–2020-х рр. не створили цю функцію заново, а розширили її інструментарій і надали їй нової швидкості, точності та масштабності.

Показовим є зіставлення двох прикладів. У 2004 р. наказом Міністерства культури і мистецтв України та Державного комітету будівництва та архітектури № 295/104 було затверджено форми облікової картки і паспорта об'єкта культурної спадщини, що передбачали фотофіксацію, опис стану, графічну документацію та історичну довідку. У липні 2023 р. команда Skeiron виконала 3D-сканування Софії Київської за допомогою наземного лазерного сканера RIEGL VZ-400 і каліброваної камери Sony з понад 800 позицій сканера, що дало змогу зафіксувати поверхні з міліметровою точністю [35] (рис. 4.3.1). Обидва випадки належать до різних технологічних епох, але виконують спільну функцію – створюють документаційну основу для захисту пам'ятки до моменту можливої втрати.

У цьому підрозділі документація розглядається через чотири режими: превентивний, систематичний, аварійний і післявтратний. Превентивний режим означає фіксацію до події загрози; систематичний – поточну методичну документацію в межах обліку, реставрації та моніторингу; аварійний – швидку фіксацію в умовах небезпеки; післявтратний – реконструкцію або меморіально-доказове представлення об'єкта, який уже пошкоджений, знищений чи недоступний. Такий поділ дозволяє оцінювати документацію не лише за технікою виконання, а за її функцією в системі захисту спадщини.

Доцифрова основа документаційної практики

Доцифрову основу української документаційної практики формують кілька взаємопов'язаних шарів. Перший пов'язаний з археологічною та пам'яткоохоронною експедиційною школою 1960-х–1980-х рр. У цьому контексті важливою є діяльність М. Ю. Брайчевського та Київської постійно діючої археологічної експедиції Інституту археології АН УРСР, у межах якої вироблялися методи архітектурно-археологічної фіксації: обмірні креслення, фотофіксація, графічна реконструкція стратиграфії, опис матеріальної структури пам'ятки. Ці інструменти становили доцифровий прототип превентивної документації, спрямованої на збереження інформації про об'єкт до його можливого ушкодження.

Другий шар становить класична реставраційна документація. Її міжнародною основою є Венеційська хартія ICOMOS 1964 р., яка вимагає точної документації всіх робіт зі збереження, реставрації та розкопок у формі аналітичних і критичних звітів, ілюстрованих кресленнями та фотографіями. У теоретичній рамці Л. В. Прибеги документація фіксує два взаємопов'язані рівні автентичності пам'ятки: форму як носія художньо-образного сприйняття і матеріальну структуру як носія науково-історичного значення [55; 56]. Саме цей принцип згодом стає важливим для оцінки цифрових 3D-моделей: вони мають фіксувати не тільки зовнішній вигляд, а й вимірювані матеріальні та просторові характеристики.

Третій шар пов'язаний із нормативною кодифікацією обліку. Закон України «Про охорону культурної спадщини» 2000 р., постанова Кабінету Міністрів України № 1760 від 27.12.2001 р., наказ № 295/104 від 13.05.2004 р. та подальші оновлення порядку обліку закріпили систематичний режим документації в офіційній пам'яткоохоронній практиці [22]. У цій системі облікова картка і паспорт об'єкта культурної спадщини були паперовими інструментами рівня фіксації та аналітичного опису. Проблема полягає не у відсутності самої нормативної логіки, а в тому, що масштаб воєнної загрози після 2022 р. виявив недостатню швидкість і неповноту її практичної реалізації.

Четвертий шар – атрибутивний або післявтратний режим. Його доцифровим прикладом є відновлення Михайлівського Золотоверхого собору в 1997–1999 рр. після руйнування 1934–1936 рр. Реконструкція спиралася на корпус обмірних креслень, фотодокументацію, описи інтер'єру, мистецтвознавчі реконструкції та збережені фрагменти. Цей випадок показує, що післявтратна документація працює не з одним джерелом, а з верифікованою сукупністю слідів. У цифрову епоху ця логіка не зникає, а переноситься на нові типи матеріалу – 3D-моделі, цифрові архіви, картографічні бази втрат і збережені копії вебресурсів.

Отже, українська пам'яткоохоронна традиція 1960-х–2000-х рр. уже мала основні режими документації: превентивний, систематичний і післявтратний. Цифровий поворот не замінив цю традицію, а технологічно її розширив. Найбільш новим у цифрову добу став аварійний режим, оскільки саме мобільні камери,

хмарні сервіси й масова фотограмметрія зробили можливою швидку фіксацію великої кількості об'єктів у небезпечних умовах.

Превентивний і систематичний цифрові режими

Перехід превентивного і систематичного режимів у цифрову форму в Україні особливо інтенсифікувався після 2014 р., а після 2022 р. набув безпосередньо захисного значення. Найпоказовішим прикладом є діяльність команди Skeiron. У кейсі Софії Київської 3D-сканування з понад 800 позицій дозволило зафіксувати не лише візуальний образ пам'ятки, а й метрологічні параметри: нахили, тріщини, викривлення стін, співвідношення поверхонь і просторову конфігурацію [35]. Така модель є не просто зображенням, а технічною основою для моніторингу, реставрації й потенційного відновлення.

У партнерстві з ALIPH команда Skeiron оцифрувала понад 120 пам'яток, що перебувають під загрозою [74]. Паралельно ініціатива «Museum in 3D» з використанням Artec Leo дала змогу створити понад 200 цифрових моделей музейних артефактів, представлених на Google Arts & Culture [77]. Ці проєкти демонструють два напрями превентивного режиму: професійну документацію архітектурних пам'яток для реставраційних потреб і публічну 3D-репрезентацію музейних предметів для ширшої аудиторії.

Окремий спеціалізований шар становить проєкт DIGICURE Університету Гетеборга, реалізований у партнерстві з Національним заповідником «Софія Київська» і НМХУ. Його предметом є епіграфічний комплекс Софії Київської: близько 7000 написів XI–XVII ст. на приблизно 3000 м² поверхонь [94; 102]. Методологія DIGICURE поєднує наземне лазерне сканування, фотограмметрію високої роздільної здатності та Reflectance Transformation Imaging. Завдяки цьому фіксується не тільки просторове розташування написів, а й мікрорельєф поверхні та читабельність слідів, невидимих за звичайного освітлення. У межах рівневої моделі це приклад документації, що поєднує фіксацію, аналітичний опис і інтерпретаційний потенціал.

Систематичний режим представлений також цифровою документацією Києво-Печерської лаври. До кінця 2022 р. було оцифровано близько 10 % архівних колекцій за умов відключень електрики, відсутності опалення та постійної загрози обстрілів [140]. У 2024 р. партнерство Лаври з Міністерством культури Чехії у межах проєкту ARK III («Ковчег») передбачило роботу мобільних станцій цифрового сканування манускриптів [76]. Цей випадок показує характерну траєкторію української ситуації: від повільного планового оцифрування до прискореної моделі, у якій національні ресурси доповнюються міжнародною технічною підтримкою.

До інфраструктурного рівня належить і CyArk-UHDDI / Архаїка – український компонент Ukraine Heritage Digital Documentation Initiative. Програма охопила понад 350 об'єктів за участі 32 фахівців і працює з фотограмметрією, лазерним скануванням і базовою процедурною документацією. Національним обліковим тлом для систематичного режиму є Реєстр Музейного фонду України, який на травень 2026 р. охоплює близько 466 музеїв і приблизно 12 мільйонів об'єктів [101]. Його функція переважно облікова, однак саме облікова повнота є необхідною основою для будь-якої подальшої репрезентації або реституційної роботи.

Таким чином, превентивна цифрова документація українських пам'яток продовжує принципи Прибеги й Венеційської хартії на новій технологічній основі. Її сильна сторона – точність, відтворюваність і придатність для реставрації, моніторингу та наукового аналізу. Її головне обмеження полягає в тому, що ці проєкти досі залишаються переважно точковими і не складаються в єдину загальнонаціональну програму превентивної документації.

Аварійний режим: Backup Ukraine і швидкісна 3D-фіксація

Аварійний режим відрізняється від превентивного тим, що документація виконується безпосередньо в умовах загрози, часто без можливості ретельного методичного контролю. Найвиразнішим українським прикладом є Backup Ukraine, запущений 1 квітня 2022 р. у партнерстві Polycam Inc., Blue Shield International,

Української національної комісії у справах ЮНЕСКО та Active Futures [81; 83] (рис. 4.3.2). Проект спирається на громадянське 3D-документування: користувач зі смартфоном може через застосунок Polysam створити 3D-захоплення пам'ятки, споруди, монумента або іншого об'єкта під загрозою.

Масштаб Backup Ukraine принципово відрізняється від професійного сканування Skeiron або DIGICURE. Станом на 2024 р. проект налічував 167 250 цифрових захоплень, із яких 1017 було опубліковано, а близько 5000 стосувалися культурної спадщини [81]. У 2025 р. за участі понад 6000 волонтерів фіксувалося вже понад 35 000 3D-моделей пам'яток. Такі моделі не мають метрологічної точності професійного сканування і часто не містять достатньої *paradata*, однак їхня цінність полягає в іншому – у швидкості, масовості та можливості створити хоча б базовий запис там, де професійна команда не може працювати через небезпеку.

Для опису цього типу документації доцільно обережно застосувати концепт *poor image X*. Стейерл, перенесений у площину 3D як *poor 3D model* [135]. Йдеться не про «погану» модель у знецінювальному сенсі, а про швидкісну копію, яка жертвує якістю заради доступності, циркуляції й масштабу. У підрозділі 3.3 цей концепт застосовувався переважно у культурному сенсі, як позначення неповної репрезентативності моделі щодо матеріальної структури об'єкта. У цьому підрозділі він використовується у технічному сенсі: як характеристика аварійної 3D-фіксації, де швидкість і охоплення мають більшу вагу, ніж точність.

Поряд із Backup Ukraine у 2022–2025 рр. сформувався інший підвид аварійного режиму – фіксація мистецьких реакцій на війну. У дослідженні Н. П. Бабій та співавторів описано цифрову інституційну екосистему, до якої належать Wartime Art Archive, DocuDaysUA, Diaries of War і Museum Crisis Center [80]. На відміну від Backup Ukraine, ці ініціативи документують не тільки наявну спадщину під загрозою, а й нові мистецькі практики, що виникають у відповідь на саму ситуацію війни. У цьому випадку цифровий запис створюється майже одночасно з об'єктом документації.

Отже, аварійний режим не можна оцінювати за тими самими критеріями, що й превентивний. Для Skeiron чи DIGICURE ключовими є точність, відтворюваність

і процедурна прозорість. Для Backup Ukraine головною є наявність запису в ситуації, коли альтернативою може бути повна відсутність документації. Саме тому аварійна модель має власну логіку якості: вона не замінює професійну документацію, але виконує функцію первинного засвідчення.

Післявтратний режим: цифрова репатріація і карта культурних втрат

Післявтратний режим відрізняється від аварійного тим, що працює вже з фактом втрати, пошкодження або недоступності об'єкта. Його мета – не тільки зберегти залишки інформації, а й створити основу для майбутньої атрибуції, реконструкції, правових процедур і меморіальної репрезентації. Парадигматичним кейсом є SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online), створена 1 березня 2022 р. як міжнародна волонтерська ініціатива з понад 1300 учасників із 38 країн. Станом на 2024 р. SUCHO заархівувала понад 50 ТБ даних із понад 3000 сайтів українських культурних установ, зокрема музеїв, бібліотек, архівів і віртуальних турів [107].

SUCHO має особливий статус: це не класичний довговічний депозитарій, а тимчасова страхова мережа, створена для збереження українських цифрових ресурсів до моменту їхнього повернення установам через процедуру цифрової репатріації. У цьому сенсі проєкт демонструє новий тип післявтратної документації: захищаються не тільки матеріальні об'єкти, а й цифрова присутність культурних інституцій, яка сама стала частиною культурної цінності. У термінах С. І. Кота і Р. В. Маньковської йдеться про захист музеальності в цифровому вимірі [32; 33; 41].

Другим масштабним кейсом є Інтерактивна карта культурних втрат України, яку ведуть Український культурний фонд і Міністерство культури та інформаційної політики України [15] (рис. 4.3.3). Вона фіксує верифіковані випадки пошкодження або знищення об'єктів культурної спадщини на основі польових свідчень, офіційних повідомлень, медійних джерел і звітів. Разом із Реєстром пошкоджених об'єктів МКІП ця карта виконує меморіально-доказову

функцію: формує базу для майбутніх правових, реституційних, наукових і публічних процедур.

До післявтратного режиму належать також нецифрові або гібридні форми репрезентації. І. Чмелик описує виставкові проєкти Івано-Франківська 2022–2025 рр. – «Нескорений Маріуполь», «Сакральне-сучасне / Херсонська каплиця», проєкти на майданчиках «Асортиментна кімната» і «Вагабундо» – як форми мистецької реакції на війну [71]. Такі події не є цифровими архівами у вузькому сенсі, але виконують близьку функцію: реактивують спадщину зруйнованих або окупованих міст у новому публічному просторі. Онлайн-виставка-подія, описана І. Чмелик на матеріалі проєкту «З любов'ю, Вінсент», також демонструє гібридний формат, у якому цифровий тур, Zoom-події та публічний доступ утворюють тимчасову платформу документації [70].

Таким чином, післявтратний режим має не одну, а кілька форм: цифровий архів, карту втрат, реєстр пошкоджень, виставкову подію, онлайн-тур, меморіальну платформу. Усі вони працюють із відсутнім або недоступним об'єктом і намагаються зберегти його культурну, доказову та комунікативну присутність. Це підтверджує, що цифрова і нецифрова документація у воєнних умовах не протистоять одна одній, а взаємно підтримують функцію захисту.

Критичний синтез: ризик «цифрового смітника»

Зіставлення чотирьох режимів показує, що українська документаційна система у воєнних умовах розгортається нерівномірно. Превентивний режим має сильні професійні кейси – Skeiron, DIGICURE, ARK III, CyArk-UHDDI. Аварійний режим має масштабну громадянську форму – Backup Ukraine – і доповнюється архівами мистецьких реакцій на війну. Післявтратний режим представлений SUCHO, Інтерактивною картою культурних втрат, реєстрами пошкоджень і меморіальними виставковими практиками. Найслабшим залишається систематичний режим: реєстри й паспортизація існують, але не завжди забезпечують достатню повноту, швидкість і інтегрованість даних.

Критичну рамку для оцінки цих процесів дає поняття “digital junkyard”, сформульоване G. Almevik і J. Westin у контексті DIGICURE. Йдеться про ризик, коли оцифрування стає самоціллю, а великі масиви даних без процедурної прозорості, paradata, відкритого доступу до первинних матеріалів і чітких критеріїв якості перетворюються на нечитабельний цифровий архів [75; 102]. Рекомендації Eureka3D також підкреслюють, що якість 3D-оцифрування не зводиться до роздільності або точності моделі; не менш важливою є повнота записів про об’єкт і процес його оцифрування [96, р. 6].

Цей критерій особливо важливий для України, де цифрові ініціативи часто мобілізуються в умовах активної агресії, нестачі часу, зовнішньої донорської залежності та нерівномірної інституційної спроможності. Без paradata, процедурної прозорості й інтеграції у дослідницький контекст навіть технічно якісні моделі або великі архіви можуть втратити наукову цінність. Водночас вимоги до якості мають бути режимно диференційованими: аварійний запис не можна оцінювати так само, як превентивне лазерне сканування, а післявтратна карта не виконує тієї самої функції, що музейний інвентарний реєстр.

У цій логіці документація мистецької спадщини постає як цілісна функція з чотирма внутрішніми режимами і двома технологічними формами – доцифровою та цифровою. Превентивний режим фіксує об’єкт до втрати; систематичний підтримує його в обліковому й реставраційному полі; аварійний створює швидке засвідчення в умовах загрози; післявтратний забезпечує меморіально-доказову присутність відсутнього. Жоден із цих режимів не є універсальним, але разом вони формують документаційну основу захисту спадщини.

Отже, головний висновок підрозділу полягає в тому, що якість документації треба оцінювати не лише за технічною точністю, а за відповідністю режиму, меті та подальшому використанню. Для превентивної документації ключовими є точність і відтворюваність; для систематичної – повнота обліку й інтегрованість; для аварійної – швидкість і наявність хоча б первинного засвідчення; для післявтратної – доказовість, атрибутивність і меморіальна функція. Саме ця режимна оптика дозволяє уникнути двох крайнощів: знецінення “неідеальних”

аварійних записів і некритичного накопичення цифрових даних, що ризикують перетворитися на “цифровий смітник”. Подальший аналіз критеріїв якості цифрової документації має спиратися саме на це розрізнення.

4.4. Мистецтвознавчі критерії якості візуальних практик репрезентації мистецької спадщини

Уявімо дві версії цифрової документації Софії Київської. Перша є технічно дуже насиченою: вона створена з понад 800 позицій сканера, містить мільярди точок у хмарі, має гігапксельні текстури і дає візуально точне уявлення про поверхню пам’ятки. Однак опис процесу її створення – хто, коли, з якими параметрами, за яким протоколом виконував сканування і які компроміси були прийняті під час обробки – лишається доступним переважно самій команді. Друга модель може мати меншу щільність і нижчу точність поверхні, але супроводжуватися повним *paradata*-записом: технічним протоколом, журналом сесій, описом інтерпретаційних рішень оператора. Перша модель є технічно багатшою; друга – процедурно прозорішою. Питання про те, яка з них якісніша, не має суто технічної відповіді. Воно потребує аналітичної шкали, у якій кілька аспектів якості утримуються одночасно.

У цьому підрозділі якість візуальних практик роботи зі спадщиною розглядається не як властивість самого продукту – моделі, реєстру, виставки чи каталогу, – а як співвідношення між продуктом і чотирма критеріями: повнотою, відповідністю, прозорістю та інституційною стійкістю. У попередніх публікаціях [50] обґрунтовано чотиривимірну модель трансформації художньої репрезентації в цифровому середовищі, де цифрова репрезентація трактується не як копія, а як самостійний процес із власними механізмами художньої трансформації. Запропонована тут модель критеріїв є операційним продовженням цієї теоретичної позиції: вона переводить питання трансформації у площину оцінювання її результатів.

Тришарова автентичність як концептуальна основа

Концептуальною основою чотирикомпонентної моделі є тришарова модель автентичності, введена в підрозділі 1.3 як одна з методологічних осей дисертації. Перший шар – культурна автентичність – спирається на Документ Нари про автентичність (ICOMOS, Nara, 1994) [116]. У цьому документі автентичність визначається як культурно залежний феномен, який «не може ґрунтуватися на фіксованих критеріях» і має оцінюватися в межах конкретного культурного контексту [116, п. 11]. Документ Нари називає шість аспектів автентичності: «form and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and spirit and feeling» [116, п. 13]. У нашій моделі цей шар відповідає на питання, чи зберігає продукт культурне значення твору в його ширшому контексті.

Другий шар – технічна або матеріальна автентичність – спирається на українську пам'яткоохоронну теорію Л. В. Прибєги. У монографії 2016 р. Прибєга розрізняє два рівні пізнання пам'ятки: «Цілісна чи взята фрагментарно архітектурна форма як твір архітектурного мистецтва забезпечує пізнання минулого шляхом художньо-образного сприйняття. Пізнавальна ж функція матеріальної структури обмежується переважно науково-історичною інформацією» [55, с. 42]. У статті 2010 р. дослідник додає, що матеріальна субстанція «є втіленням і хранителькою історико-культурного змісту пам'ятки» [56, с. 19–20]. У нашій моделі цей шар відповідає на питання, чи відповідає продукт матеріальній і художній природі об'єкта.

Третій шар – процедурна автентичність – спирається на Венеційську хартію ICOMOS 1964 р. Стаття 9 встановлює епістемологічну межу реставрації: «The process of restoration... must stop at the point where conjecture begins, and... any extra work which is indispensable must be distinct from the architectural composition and must bear a contemporary stamp» [104, Art. 9]. Стаття 16 формулює вимогу до документації: «In all works of preservation, restoration or excavation, there should always be precise documentation in the form of analytical and critical reports, illustrated with drawings and photographs... This record should be placed in the archives of a public

institution and made available to research workers» [104, Art. 16]. Лондонська хартія про комп'ютерну візуалізацію культурної спадщини (2009) переносить цей принцип у цифрову сферу і визначає *paradata* як «information about human processes of understanding and interpretation of data objects» [110]. У нашій моделі цей шар відповідає на питання, чи зафіксовано спосіб створення продукту і чи можна перевірити його достовірність.

Перш ніж розгортати чотирикомпонентну модель, варто зафіксувати ще одну її концептуальну передумову – обґрунтування того, чому документація, цифрове архівування і реставрація доцільно розглядати як різновиди мистецьких практик, а не лише як технічні або інфраструктурні процедури. Це обґрунтування міститься у дослідженні Н. Бабій 2020 р., у якому актуальні культурно-мистецькі практики визначаються як широка категорія, що охоплює створення, демонстрацію, інтерпретацію і збереження художніх феноменів; авторка прямо постулює, що «культурно-мистецькі практики можуть розглядатись як артефакти цих форм» [9, с. 75]. Принципово, що дефініція включає збереження безпосередньо в саму категорію, а не як зовнішню супутню функцію. Для нашого підрозділу це принципове твердження виконує функцію легітимації: чотирикомпонентна модель критеріїв якості – мистецтвознавчої повноти, технічної відповідності, процедурної автентичності й інституційної відповідальності – оцінює не лише технологічну сторону цифрової документації, а й її статус як повноцінної мистецької практики. Без цього концептуального кроку оцінювання *paradata*, інституційної підтримки чи методу сканування ризикувало б залишатися у вузько-технологічній площині. Дефініція Н. Бабій 2020 р. дає теоретичне обґрунтування того, чому ці критерії правомірно застосовувати в межах мистецтвознавчого, а не лише інженерно-документаційного аналізу.

Отже, тришарова автентичність за Документом Нари, Прибегою і Венеційською хартією є основою перших трьох критеріїв якості. Четвертий критерій – інституційна відповідальність – додається як умова довгострокової життєздатності перших трьох. Чотирикомпонентна модель критеріїв не замінює класичну теорію автентичності, а операційно розгортає її для аналізу сучасних

візуальних практик, легітимованих як мистецькі практики у дефініції з Н. Бабій 2020 р.. Перший мікровисновок можна сформулювати так: мистецтвознавча повнота, технічна відповідність методу типу об'єкта, процедурна автентичність і інституційна відповідальність є взаємопов'язаними вимогами; жодна з них не компенсує дефіциту іншої, а їх сукупність утворює нормативну рамку оцінки візуальних практик роботи зі спадщиною.

Критерій 1: мистецтвознавча повнота

Перший критерій стосується культурного шару автентичності і показує, наскільки продукт дає змогу мистецтвознавчो зрозуміти об'єкт. Його теоретичною основою є тришарова іконологічна модель Е. Панофського: pre-iconographical, тобто формальне розпізнавання; iconographical, тобто сюжетне й мотивне прочитання; iconological, тобто розкриття культурного змісту [121]. Панофський наголошує: «Iconology, then, is a method of interpretation which arises from synthesis rather than analysis» [121, с. 32]. Цю основу доповнює герменевтична онтологія Г.-Г. Гадамера з її тезою про спільність твору і реципієнта в просторі розуміння [15]. У нашій моделі продукт повноцінно виконує перший критерій тоді, коли уможливорює рух глядача всіма трьома рівнями Панофського – від формального розпізнавання до іконологічного синтезу.

Мистецтвознавча повнота не зводиться до кількості зображень або технічної якості файлу. Вона залежить від того, чи спрямований продукт на культурне прочитання об'єкта. Гігапіксельна сторінка без іконологічного коментаря може забезпечити перший рівень аналізу, але не реалізує мистецтвознавчу повноту. Це особливо важливо для оцінки цифрових платформ. Партнерська сторінка К. Білокур на Google Arts & Culture забезпечує формальне впізнавання: глядач бачить квіти, композицію, колір і загальну структуру твору. Частково вона підтримує другий рівень: є назва, підпис і мінімальний контекст. Однак третій, іконологічний рівень лишається поза основним форматом платформи, яка орієнтується переважно на споглядальний режим взаємодії. Саме тут виникає ілюзія достатності (А.К-07),

введена у підрозділі 4.2: продукт справляє враження повноти, але не є повним за критерієм мистецтвознавчого прочитання.

Перша концептуальна трійка цього блоку поєднує Документ Нари, модель Панофського і кейс Білокур на GAC. Документ Нари формулює культурну автентичність як те, що не може бути виміряне лише технічно. Панофський дає операційну структуру культурного прочитання через три рівні. Критерій 1 переносить цю структуру на оцінку цифрового продукту: він запитує не тільки, чи видно твір, а й чи створено умови для його повноцінного мистецтвознавчого розуміння.

Критерій 2: технічна відповідність методу типу об'єкта

Другий критерій стосується матеріального шару автентичності і показує, наскільки метод документації відповідає природі об'єкта. У цьому підрозділі технічна відповідність розуміється не як абстрактна точність, а як адекватність методу конкретному типу спадщини. Для живопису доречними є гігапксельна й мультиспектральна документація; для декоративного мистецтва – RTI і відеофіксація майстра; для архітектури – TLS, UAV-фотограмметрія і HBIM; для нематеріальної спадщини – мультимодальна документація процесу. Принцип простий: метод обирається за природою об'єкта, а не лише за доступністю інструменту. Саме так двошарова автентичність Прибеги, де форма і матеріальна структура потребують різних способів фіксації, отримує цифрове продовження (рис. 4.4.3).

Для живопису важливим орієнтиром є гігапксельний формат із щільністю «between 600 ppi and about 1000 ppi», що, за P. Cabezos-Bernal, P. Rodriguez-Navarro і T. Gil-Piqueras, забезпечує «an excellent level of detail of the paintings» [85, p. 16]. До цього може додаватися мультиспектральна зйомка, яка дає змогу виявляти приховані шари й особливості матеріалу, як показано у дослідженні J. Delaney та співавторів у National Gallery of Art [93, p. 1]. Для кераміки, металу і рельєфних поверхонь важливою є Reflectance Transformation Imaging (RTI), розгорнута в дослідженнях монет династії Чосон у Heritage Science 2021 [111] і в роботах про

металеві об'єкти культурної спадщини [119]. Для архітектури базовим є поєднання наземного лазерного сканування і UAV-фотограмметрії з інтеграцією в HBIM, що методологічно описано у праці Р. Tysiac та співавторів на матеріалі церкви Святого Адальберта в Гданську [138] і в огляді J. Liu та співавторів про TLS для HBIM [109]. «Practice-Based Guide to Terrestrial Laser Scanning for Heritage Documentation» (Heritage MDPI, 2025) додає до цього практичний процедурний рівень [108]. Для нематеріальної культурної спадщини особливого значення набуває мультимодальна документація з відеофіксацією майстра, яку аналізують Y. Hou і S. Kenderdine в ACM Journal on Computing and Cultural Heritage 2022 [103].

Другий критерій має виразний антикритерій – poor 3D model. У підрозділі 3.3 це поняття застосовано в культурному сенсі: як модель із недостатньою репрезентативною повнотою щодо складної структури об'єкта. У підрозділі 4.3 воно застосовано у технічному сенсі Стейерл: як швидкісна модель, що свідомо жертвує метричною точністю заради масштабу і доступності. У межах критерію 2 обидва значення можуть бути антикритеріями. Skeiron та Софія є прикладом високої відповідності методу типу об'єкта: TLS адекватний просторовій онтології архітектурного ансамблю. Backup Ukraine є прикладом аварійно зниженої відповідності: poor 3D model тут може бути виправданим у межах аварійного режиму, але не задовольняє критерій 2 у повному обсязі.

Друга концептуальна трійка поєднує теорію Прибєги про двошарову автентичність, статтю 9 Венеційської хартії про межу здогаду і застосування критерію 2 до Софії через TLS та до Білокур через гігапиксельну документацію. У такому прочитанні критерій 2 операціоналізує теорію Прибєги для цифрової епохи: цифровий метод має відповідати тому, що об'єкт реально може надати для фіксації, а не створювати ілюзію повноти там, де метод не відповідає природі твору.

Критерій 3: процедурна автентичність (paradata)

Третій критерій стосується процедурного шару автентичності і показує, наскільки продукт документує процес власного створення. У цьому дослідженні paradata розглядається не як технічний додаток, а як конститутивний компонент

цифрового продукту. Без paradata модель або цифровий запис перестають бути повністю верифікованими і ризикують перетворитися на те, що G. Almevik і J. Westin називають цифровим смітником. Рекомендації Eureka3D 2024 р. описують цифровий продукт як поєднання трьох типів даних: FileData, тобто самого файлу моделі; MetaData, тобто опису об'єкта; і ParaData, тобто опису процесу створення [96, р. 6–7]. Без поєднання цих трьох рівнів якості цифрової документації не може бути гарантована.

У попередніх публікаціях [52] обґрунтовано процесуально-контекстуальний підхід до цифровізації мистецького твору. У цій логіці цифровізація не є нейтральним копіюванням. Вона формує умови виникнення і подальшого прочитання художньої цінності. Тому paradata є не зовнішнім коментарем до моделі, а способом, у який модель зберігає інформацію про власну процесуальну природу.

Антикритеріями процедурної автентичності є два пов'язані поняття. Перше – conjecture, тобто інтерпретативний здогад. M. S. B. Storeide та співавтори у Heritage Science 2023 наголошують: «3D objects are not tangible objects in themselves, rather visualization of information about tangible objects... Careful ethical considerations must then be made on how to visualize and communicate this to an audience, without introducing conjecture or misinterpretation in the presentation» [136, р. 2]. Друге – цифровий смітник, про який G. Almevik у межах DIGICURE говорить так: «There's a risk that the digitisation of cultural heritage becomes an end in itself and ultimately a digital junkyard. We must be able to assess the relevance of what's being documented and the quality required for different purposes» [102]. Обидва поняття описують одну проблему: цифровий продукт без процедурної прозорості втрачає наукову й реставраційну придатність.

У конкретних українських кейсах критерій 3 виконується нерівномірно. У Skeiron з Софія paradata присутня частково, здебільшого у формі публічної комунікації проєкту, але не як системний протокол усіх процедурних рішень. У DIGICURE рівень paradata вищий, оскільки мультиметодний підхід – TLS, фотограмметрія і RTI – задокументований як складова самого проєкту [94; 102]. У

Backup Ukraine paradata мінімальна через аварійний режим: швидкість і доступність протиставляються процедурній повноті. У eMuseum / Реєстрі МФУ paradata переважно облікова, а не процедурна. У Google Arts & Culture вона залежить від партнерської інституції, але структура редакційного впливу самої платформи залишається частково непрозорою.

Третя концептуальна трійка поєднує тезу Storeide про conjecture, модель FileData, MetaData, ParaData з EUreka3D і застосування критерію 3 до 3D-моделей Skeiron та Backup Ukraine. У такому прочитанні критерій 3 переносить логіку Венеційської хартії у цифрову епоху: кожне інтерпретативне рішення оператора – вибір методу, параметрів, способу обробки – має бути зафіксоване в paradata. Без цього модель лишається умовним продуктом, а не достовірною документацією.

Критерій 4: інституційна відповідальність і довгострокове збереження

Четвертий критерій додається до тришарової автентичності як умова її тривалого існування. Інституційна відповідальність не зводиться до того, що файл десь збережено. Вона означає наявність системного забезпечення: бюджету, штату, технічної інфраструктури, правил доступу, політики збереження і оновлення. Лише за таких умов цифровий продукт може функціонувати як живий ресурс, а не як разовий проєктний результат.

Теоретичну основу цього критерію формують три рамки. Перша – стаття 16 Венеційської хартії, яка вимагає передавати документацію до архіву публічної установи і робити її доступною для дослідників. Друга – NDSA Levels of Digital Preservation (v. 2.1, 2026) [118], стандарт цифрового збереження, що визначає рівні зрілості інституційного забезпечення за категоріями storage, file fixity, information security і file formats. Третя – концепція цифрового збереження як програми, а не одноразової події, що проходить через документи UNESCO/PERSIST і Хартію ЮНЕСКО 2003 р.

Показовим міжнародним прикладом виконання критерію 4 є робота команди G. Almevik і J. Westin в Університеті Гетеборга. Ця інституція веде документацію спадщини не як серію разових акцій, а як програму зі штатом, фінансуванням і

технічною підтримкою. У DIGICURE: Ukraine Шведський інститут фінансує проєкт як Center of Excellence з навчанням українських фахівців. Обсяг документації Софії Київської потенційно сягає трьох петабайтів даних, а отже потребує не лише обладнання, а й довгострокового інституційного зобов'язання [94; 102]. Westin формулює умову незалежної перевірки так: «The existing documentation of the source material is transcriptions and does not enable other researchers to make independent interpretations» [75]. Отже, інституційна відповідальність є умовою не лише зберігання, а й наукової валідності продукту.

В українській ситуації критерій 4 виявляє системний дефіцит. Реєстр Музейного фонду України станом на травень 2026 р. охопив близько 466 з 652 музеїв і приблизно 12 мільйонів об'єктів, але до 2022 р. єдиної національної бази фактично не існувало, а оцінки обсягу фонду були приблизними [101]. Skeiron працює переважно в моделі проєктного фінансування через ALIPH, а не як постійна державна програма [74]. SUCHO є міжнародною волонтерською ініціативою з обмеженою довгостроковою стійкістю, оскільки самовизначається як «архів, призначений для самознищення», із подальшою цифровою репатріацією після війни [107]. Backup Ukraine також функціонує як аварійний партнерський проєкт, а не як інституційна програма [81].

Виокремлені у дослідженні С. Копилова та співавторів (2024) п'ять компонентів цифрової компетентності музейного фахівця – цифрова грамотність, цифрова комунікація, керування даними, цифрова безпека і цифрове збереження – є операційним розгортанням того, що ми описуємо як інституційну спроможність підтримувати довгострокове функціонування цифрового продукту [30]. Без сформованих у штаті установи відповідних компетентностей навіть якісно виконане первинне документування не може бути інституційно засвоєне, що підтверджує наскрізний характер компонента інституційної відповідальності в моделі критеріїв якості.

Четверта концептуальна трійка поєднує NDSA Levels of Digital Preservation, кейс Гетеборга як приклад системного інституційного забезпечення і застосування критерію 4 до української ситуації. У такому прочитанні критерій 4

операціоналізує статтю 16 Венеційської хартії для цифрової епохи: документація має бути не тільки створеною, а й довгостроково підтриманою. Кейс Гетеборга показує, який обсяг інституційних ресурсів потрібен для виконання цього критерію. Українська ситуація демонструє масштаб дефіциту цих ресурсів. Стратегічну рамку для подолання дефіциту формулює М. Цілина: цифровізація має статус «фундаментального принципу державної стратегії» [69]. Проте між стратегічною декларацією та інституційною реалізацією зберігається розрив, який є одним із проявів парадоксу запізненої готовності.

Зведена характеристика чотирьох критеріїв, їхньої теоретичної основи, методів оцінювання та антикритеріїв подана в табл. 4.4.1. Саме тут повністю розгортається чотирикомпонентна модель критеріїв якості (А.К-15) як основний концепт цього підрозділу (табл.4.4.1)

Тест моделі на десяти ключових цифрових кейсах

Чотирикомпонентна модель критеріїв якості стає аналітично продуктивною лише тоді, коли її застосувати до конкретних кейсів. У цьому підрозділі вона перевіряється на десяти цифрових прикладах, що проходили через Розділи 3 і 4: Білокур на GAC, Примаченко в НМТШ, Іванківський музей, косівська кераміка Бахматюка на eMuseum, петриківка, опішнянське гончарство, Софія Київська (Skeiron, DIGICURE), Києво-Печерська Лавра (Skeiron, ARK III), Маріупольський художній музей і Херсонський художній музей. Для кожного кейсу подано оцінку за шкалою «повністю / частково / мінімально / не виконано» (табл.4.4.2)

Аналіз матриці показує характерний розподіл. Білокур на GAC частково виконує критерій 1: цифрова сторінка підтримує формальне впізнавання і частково іконографічний рівень, але не забезпечує повного іконологічного контексту. Критерій 2 виконується частково, оскільки відсутній мультиспектральний рівень, що міг би розкрити шари сфумато і специфіку пігментів. Критерій 3 виконано мінімально, бо paradata залежить від внутрішньої логіки платформи та партнерської команди. Критерій 4 виконано частково: інституційна основа НМНДМУ є, але формат GAC не гарантує довготривалої сталісті репрезентації.

Софія Київська у зв'язці Skeiron, DIGICURE частково виконує критерій 1, оскільки DIGICURE додає епіграфічну глибину, але повна іконологічна інтерпретація лишається поза цифровим продуктом. Критерій 2 виконано повністю: TLS, фотограмметрія і RTI відповідають складній структурі ансамблю. Критерій 3 виконано частково: у Skeiron paradata присутня переважно в проєктній комунікації, тоді як у DIGICURE вона системніша. Критерій 4 також виконано частково, бо існує інституційний патронат через ALIPH і Гетеборг, але національної системної програми ще немає. Іванківський музей, навпаки, демонструє системний провал: через відсутність передвоєнної документації жоден із критеріїв не може бути повноцінно виконаний. У Херсонському музеї критерій 1 не оцінюється через вивезення об'єктів, але критерії 3 і 4 виконуються найсильніше завдяки документаційній роботі команди музею, співпраці з Інтерполом і виставці «Повернення пам'яті. Херсон. Викрадене мистецтво» 2026.

Другий мікровисновок підрозділу такий: жоден із розглянутих українських цифрових кейсів не задовольняє всі чотири критерії одночасно. Превентивний і дисемінаційний характер більшості проєктів забезпечує часткове виконання критеріїв 1 і 2, тоді як критерії 3 (paradata) і 4 (інституційна відповідальність) залишаються переважно неповними. Це не слід трактувати як констатацію невдачі. Навпаки, саме така дистанція між реальним станом практик і операційним ідеалом показує діагностичну силу моделі (рис. 4.4.2).

Тест моделі на доцифрових кейсах

Принципово важливо, що чотирикомпонентна модель критеріїв якості не є шкалою лише для цифрових продуктів. Вона є наскрізним інструментом, придатним для оцінки візуальних практик незалежно від технологічної форми. Цю тезу перевірено на п'яти доцифрових кейсах: паризькій виставці К. Білокур 1954 р., монографії О. Авраменко «Білокур» 2020 р., радянських обмірах Софії Київської 1960–1970-х рр., відновленні Михайлівського Золотоверхого 1997–1999 рр. і українсько-польській реституції 1996 р. (табл.4.4.3)

Аналіз доцифрових кейсів дає важливий результат. Монографія О. О. Авраменко «Білокур» 2020 р. як приклад наукового каталогу виконує всі чотири критерії з високою повнотою. Критерій 1 реалізований через розгорнуту мистецтвознавчу інтерпретацію, що проходить усі три рівні Панофського. Критерій 2 виконано частково, бо паперові репродукції високої якості адекватні формату книги, але не еквівалентні цифровому гігапиксельному рівню. Критерій 3 виконано через бібліографічний апарат і прозорі цитування. Критерій 4 забезпечено інституційним контекстом НМНДМУ. Контраст із партнерською сторінкою Білокур на GAC показує: той самий матеріал у двох репрезентаційних формах може мати різний рівень виконання критеріїв. Паперовий каталог попередньої епохи в цьому випадку забезпечує те, чого цифрова платформа сучасної епохи не реалізує повністю.

Радянський обмір Софії Київської 1960-х рр. не виконує критерію 1, оскільки не претендує на мистецтвознавчу повноту. Водночас він повністю виконує критерій 2: обмір є адекватним методом для архітектурного просторового об'єкта. Критерій 3 у цьому випадку виконується через технічну обмірну документацію, а критерій 4 – лише частково, оскільки зберігання в архівах не завжди означає відкриту довгострокову доступність для дослідників. Відновлення Михайлівського Золотоверхого 1997–1999 рр. повністю виконує критерій 4 завдяки державній програмі відновлення, частково виконує критерії 1 і 2, але не відповідає критерію 3 у сучасному значенні *paradata*. Обмірна документація 1920–1930-х рр., на якій базувалося відновлення, була первинним джерелом, але не мала повного процедурного опису в сучасному цифровому сенсі.

Третій мікрОВисновок: доцифрові кейси підтверджують, що модель не є технологічно специфічною. Вона дозволяє оцінювати і паперовий каталог, і обмірну документацію, і реституційний процес, і цифровий архів. Монографія Авраменко демонструє, що доцифрова форма може виконувати критерії не гірше, а в окремих випадках краще за цифрову. Це не означає переваги паперу над цифрою. Це означає, що сучасні цифрові продукти часто не використовують

повноти тих можливостей, які доцифрові форми вже забезпечували в межах власних технологічних обмежень.

Ідеальна конфігурація і парадокс запізненої готовності

Зведений аналіз десяти цифрових і п'яти доцифрових кейсів дозволяє сформулювати ідеальну конфігурацію візуальних практик роботи з мистецькою спадщиною. У нашому розумінні такою конфігурацією є превентивна систематична документація з повним *paradata* і довгостроковим інституційним патронатом. Це не утопічна вимога. Окремі міжнародні інституційні контексти вже показують її можливість: кейс Гетеборга демонструє системний штат, фінансування, інтеграцію в європейську цифрову інфраструктуру, академічний цикл публікацій і партнерство з українськими інституціями як форму трансферу компетенцій.

У попередніх публікаціях [49] було обґрунтовано п'ятифакторну модель формування основних етапів образотворчого мистецтва, що включає культурно-історичний, інституційний, технологічний, рецепційний і кризовий чинники. Чотирикомпонентна модель критеріїв якості в межах цієї ширшої рамки є розгортанням інституційного й технологічного чинників у площині практик роботи зі спадщиною.

Українська ситуація демонструє найбільший дефіцит у виконанні критеріїв 3 і 4. Саме тут проявляється парадокс запізненої готовності, введений у підрозділі 2.3. У межах цієї моделі він формулюється так: українська система візуальних практик має стратегічне розуміння потреби цифровізації, але не має достатньої системної здатності виконати критерії процедурної автентичності й інституційної відповідальності в національному масштабі. Причинами є фрагментарність фінансування, перевага проєктного патронату над програмним, обмеженість міжнародних партнерств і необхідність діяти швидко в умовах активної агресії. Цей дефіцит не може бути подоланий лише окремими успішними проєктами; він потребує системної інституційної відповіді.

Четвертий мікровисновок можна сформулювати так: ідеальною конфігурацією візуальних практик роботи з мистецькою спадщиною є превентивна систематична документація з повним *paradata* і довгостроковим інституційним патронатом. Така конфігурація вже реалізована в окремих міжнародних прикладах, але в Україні залишається радше нормативним орієнтиром. Її неповна реалізація є одним із проявів парадоксу запізнілої готовності і водночас програмою для подальшого розвитку (рис. 4.4.1).

Чотирикомпонентна модель критеріїв якості постає як інструмент із двома функціями – нормативною і діагностичною. Як норматив вона фіксує операційний ідеал, до якого має рухатися українська практика. Як діагностика вона описує систематичні дефіцити, що формують теперішню асиметрію цифрового шару. Поєднання цих двох функцій робить модель саме тим інструментом, який потрібен запропонованій концепції візуальних практик для подальшого розгортання. Принципово, що зовнішнє академічне підтвердження чотирикомпонентної моделі – поза межами авторської рамки – становить весь кластер незалежних досліджень, інтегрованих у Розділах 2, 3 і 4: концептуальна легітимація включення документації в поняття мистецьких практик [9], реконструкція доцифрового шару атрибуційної інфраструктури [73], воєнні архівні ініціативи [80; 106], холмський архітектурний ансамбль як давня форма ансамблевої документації [90], сучасний живопис у воєнному контексті [124; 125; 27; 18; 20], документація декоративно-ужиткової традиції [10; 19], платформи репрезентації [112; 72; 71; 70; 48], інституції Західної України [79]. Кожне з цих джерел незалежно підтверджує один із чотирьох критеріїв або їх сукупність; разом вони утворюють зовнішню верифікацію запропонованої моделі.

Четвертий розділ перевів аналіз з типології об'єктів на типологію інституційних форм роботи зі спадщиною й завершився обґрунтуванням нормативно-діагностичного інструмента – чотирикомпонентної моделі критеріїв якості візуальних практик. Послідовність архів – платформа – режим документації – критерії якості відображає внутрішню логіку розгортання: від конкретної інституції з визначеною функцією до системного оцінювального апарату,

придатного для аналізу будь-якого продукту візуальних практик незалежно від його технологічної форми.

Архів у запропонованій рамці постає не як технічна інфраструктура зберігання, а як інституція з чотирма взаємопов'язаними функціями – атрибутивною, ідентифікаційною, реституційною й меморіально-доказовою. У доцифровий період ці функції розгорталися розосереджено: атрибутивно-ідентифікаційна – у документально-археографічних практиках 1990-х рр., реституційна – у міжурядових процесах із Польщею (понад 4200 метричних книг і справ, 5874 церковні дзвони) та у справі «скіфського золота», меморіально-доказова – переважно в академічних і музейно-каталогових формах. Після 2022 р. усі чотири функції активуються одночасно, що становить новий тип конфігурації архівної роботи в умовах воєнних втрат. Кейси Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка, Іванківського історико-краєзнавчого музею й Маріупольського художнього музею ім. А. І. Куїнджі демонструють специфіку цієї конфігурації, а кейс Херсону додає до неї принципове застереження, формалізоване в роботі як парадокс архіву як зброї: недостатньо захищений архів може перетворитися з інструмента захисту на інструмент цілеспрямованого вилучення, коли його дані використовуються окупантом для добору найцінніших предметів колекції. Тому архівна функція стає захисною лише за умов контрольованого доступу, резервного копіювання на роз'єднаних носіях і кризової готовності інституції. Цифровий шар у цій структурі не замінює архівну функцію 1990-х–2010-х рр., а надає їй швидкості, масштабу й міжнародної координації, недоступних доцифровому архіву.

Цифрові платформи розглянуто в розділі як окремий шар візуальних практик, що переважно забезпечує дисемінацію, частково підтримує атрибуцію й інтерпретацію, але не замінює ширшу систему документації. Аналіз Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum / Реєстру Музейного фонду України, Sketchfab, власних сайтів українських музеїв і регіональних альтернативних майданчиків показує, що жодна платформа не є універсальною: кожна реалізує визначену комбінацію функцій – міжнародну видимість, семантичну глибину, національний

облік, 3D-візуалізацію, інституційний контроль, регіональну мобільність або ринкову циркуляцію. Концепт ілюзії достатності, введений у роботу саме для цього шару, описує ситуацію, коли візуально переконлива цифрова присутність об'єкта на платформі сприймається як вичерпна репрезентація, тоді як її аналітична, атрибутивна й документаційна повнота лишаються неповними. Розрізнення цифрової видимості і цифрової репрезентативності, проведене на цьому матеріалі, є одним із важливих аналітичних результатів розділу: видимість означає сам факт присутності об'єкта в цифровому середовищі, тоді як репрезентативність потребує мистецтвознавчого, атрибутивного, контекстуального й документаційного шару, без якого присутність залишається переважно дисемінаційною. Принципово, що ця асиметрія не долається додаванням нових платформ; вона долається лише через поєднання платформних рішень, де кожне закриває свою функцію без претензії на повноту.

Документація мистецької спадщини в системі захисту розгорнута в роботі через чотирирежимну типологію – превентивний, систематичний, аварійний і післявтратний режими, – кожен з яких має власні критерії якості і не може бути оцінений за критеріями інших режимів. Аварійний запис, виконаний в умовах активної загрози і нестачі часу, не повинен оцінюватися за нормами превентивного лазерного сканування; післявтратна карта втрат не виконує тієї самої функції, що музейний інвентарний реєстр. Режимна диференціація якості є самостійним аналітичним результатом, що дозволяє уникнути двох симетричних крайнощів: знецінення «неідеальних» аварійних записів через їх формальну невідповідність професійним стандартам і некритичного накопичення великих цифрових масивів, які без *paradata* й інтеграції у дослідницький контекст ризикують перетворитися на «цифровий смітник» – феномен, описаний G. Almevik і J. Westin у контексті DIGICURE. Доцифрова основа цієї функції – паспортизація пам'яток, реставраційні звіти, обмірні креслення, експедиційна фотофіксація – не зникає в цифрову епоху, а інтегрується в загальну документаційну систему як шар, на який цифрові інструменти надбудовуються, а не замінюють його.

Кульмінаційним концептуальним результатом розділу – і всієї дисертації – є чотирикомпонентна модель критеріїв якості візуальних практик, що поєднує мистецтвознавчу повноту, технічну відповідність методу типу об'єкта, процедурну автентичність і інституційну відповідальність. Кожен критерій спирається на самостійну теоретичну основу: мистецтвознавча повнота – на іконологічну модель Е. Панофського й герменевтичну онтологію Г.-Г. Гадамера; технічна відповідність – на українську пам'яткоохоронну теорію Л. В. Прибєги, що розрізняє художньо-образне сприйняття і пізнавальну функцію матеріальної структури; процедурна автентичність – на Венеційську хартію 1964 р. і Лондонську хартію 2009 р. з її визначенням *paradata* як «information about human processes of understanding and interpretation of data objects»; інституційна відповідальність – на NDSA Levels of Digital Preservation і умову довгострокової підтримки, без якої перші три критерії втрачають дієвість. Жоден із чотирьох критеріїв не компенсує дефіциту іншого, а їх сукупність утворює нормативну рамку оцінки візуальних практик, у якій відсутність будь-якого компонента лишає продукт неповним. Тестування моделі на десяти ключових цифрових і п'яти доцифрових кейсах виявило структурну закономірність: жоден із розглянутих українських цифрових проєктів не задовольняє всі чотири критерії одночасно, тоді як окремі доцифрові форми – зокрема монографія О. О. Авраменко «Білокур» 2020 р. – реалізують їх із високою повнотою. Ця обставина не є дефектом окремих ініціатив, а структурною рисою цифрового збереження, що відтворює загальну асиметрію поля.

Чотирикомпонентна модель функціонує одночасно як норматив, що фіксує операційний ідеал, до якого має рухатися українська практика, і як діагностичний інструмент, що описує систематичні дефіцити, які формують теперішню асиметрію цифрового шару. У такому розумінні модель є не методичною рекомендацією для окремих проєктів, а аналітичним апаратом для оцінювання української цифрової спадщини в цілому – у тому числі для прогнозування того, що буде втрачено за умов збереження поточних інституційних конфігурацій і що може бути збережено за умов системної відповіді на парадокс запізнілої готовності. Інтегральний висновок Розділу 4 полягає у тому, що інституційні форми роботи зі спадщиною –

архів, цифрові платформи, документаційні режими – не є нейтральними технічними інструментами, а конфігураціями практик із власною мистецтвознавчою, етичною й політичною вагою; їхня якість оцінюється не за технологічною формою, а за здатністю підтримувати багаторівневе існування об'єкта спадщини в умовах одночасних викликів – повсякденної музейної роботи, цифрового повороту й активної воєнної загрози.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст. утворюють єдине поле, у якому доцифрові й цифрові форми роботи зі спадщиною не протиставлені одна одній, а є послідовними технологічними станами однієї системи. Такий висновок принципово відрізняється від інструментально-управлінського погляду, у межах якого цифровий шар розглядається як зовнішній технічний додаток до традиційної музейної, виставкової та реставраційної практики. Натомість запропонована мистецтвознавча рамка показує, що цифрові інструменти входять у вже сформоване поле візуальних практик і відтворюють – а не долають – його внутрішні структурні характеристики; це положення є основним теоретичним результатом дисертації й концептуальною передумовою всіх її інших висновків.

Принциповим теоретичним кроком дослідження є обґрунтування цілісної мистецтвознавчої концепції візуальних практик об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI ст. як комплексу взаємопов'язаних форм репрезентації, документування, збереження, реставрації, освіти, інтерпретації й передачі, що утворюють єдиний предмет мистецтвознавчого аналізу. До цього часу ці форми розгорталися в українській академічній традиції в межах власних дисциплінарних рамок – музеологічної, реставраційної, цифрової, освітньої, – без артикуляції їхнього спільного концептуального ядра. У запропонованій концепції вони об'єднані спільним функціональним завданням – забезпечувати багаторівневу видимість, фіксацію, осмислення й передачу об'єкта спадщини – і відрізняються між собою глибиною входження в структуру об'єкта та функціональною спрямованістю, а не дисциплінарною природою.

Обґрунтована в роботі рівнева модель візуальних практик у її співвідношенні з шестирівневою моделлю об'єкта мистецької спадщини є основним аналітичним інструментом дослідження. Її функціональність полягає в можливості розглядати кожну практику – від музейної експозиції й паперового каталогу до гігапіксельної

цифрової сторінки, лазерного сканування й аварійної відеофіксації – як форму локалізації в багаторівневій структурі об’єкта, з різною глибиною входження і різною функціональною спрямованістю. Авторський внесок у класичну іконологію Е. Панофського полягає у виокремленні трансмісійно-відтворювального рівня практик, якого тришарова модель Панофського не передбачала, оскільки була зорієнтована переважно на завершений твір, а не на процес його створення й передачі. Симетричним концептуальним кроком є виокремлення процесуального рівня об’єкта як самостійної категорії, до якої цей четвертий рівень практик відкриває доступ. Завдяки цьому подвійному розширенню модель утримує разом матеріальний твір, технологічну структуру виконання, просторовий контекст, символічний шар, процесуальну передачу майстерності й комунікативну ситуацію зустрічі з глядачем; жоден із цих рівнів не зводиться до іншого, а кожен потребує відповідної форми практики.

Реконструкція доцифрового пласта 1985–2010 рр. через три хвили – пострадянську музейну реформу, реабілітацію українського авангарду й становлення інституцій нового типу – дала змогу зафіксувати, що пострадянська українська культура за два з половиною десятиліття пройшла повноцінний цикл повернення вилучених імен, реабілітації канонів і формування нових інституційних форм. Ця реабілітаційна робота окреслена в дисертації як деколонізаційна перекаталогізація – практика, у якій змінюється не сам твір і не його базова атрибуція, а та система понять і метаданих, через які об’єкт локалізується в культурному просторі. Принциповим результатом аналізу є виявлення структурної асиметрії поля: презентаційно-фіксаційний рівень 1 та інтерпретаційно-контекстуальний рівень 3 розгорнулися з максимальною інтенсивністю, тоді як аналітично-документаційний рівень 2 – той, що згодом стане ядром цифрової роботи зі спадщиною, – залишився структурно недорозвиненим. Симптоматичним проявом цієї нерівномірності є нереалізований проєкт «Єдиного музейного простору» початку 2000-х рр., який сформулював концепт єдиної національної інформаційної інфраструктури українських музеїв, але не отримав інституційного втілення.

Цифровий поворот в українському культурному просторі 2000–2022 рр., досліджений через тричленну періодизацію – становлення, розширення, європейська інтеграція – і термінологічну шкалу діджитизація / діджиталізація / цифрова трансформація, постає в роботі як поступове нашарування цифрових форм на доцифрову асиметричну систему. Введений у дослідженні концепт парадоксу запізнитої готовності описує саме цю структуру: розрив між стратегічним усвідомленням потреби в цифровізації, неодноразово артикульованим у державних і концептуальних документах, та інфраструктурною неспроможністю до її системної реалізації. Емпіричною основою концепту є дані RES-POL 2022 р. – близько чверті державних музеїв без комп'ютерів, близько третини без доступу до інтернету, Одеський археологічний музей із колекцією близько ста тисяч одиниць зберігання і 230 цифровими фотографіями. Ця асиметрія не є технологічним відставанням, а структурною рисою всього цифрового повороту, успадкованою від доцифрової конфігурації; цифровий поворот не скасував її, а зробив очевидною. Воєнний контекст 2014–2025 рр. у запропонованій рамці постає не як окрема сцена, а як кульмінаційний момент випробування системи: війна не створила українську цифрову інфраструктуру роботи зі спадщиною, а зробила видимою конфігурацію, що склалася в попередні десятиліття, інтенсифікувавши практики тих рівнів, які раніше залишалися найслабше розгорнутими, передусім аналітично-документаційного.

Перевірка рівневої моделі на матеріалі трьох типів об'єктів української мистецької спадщини дала змогу сформулювати наскрізний для всього дослідження принцип відповідності методу типу об'єкта. На матеріалі образотворчого мистецтва – творів К. Білокур, репрезентованих на Google Arts & Culture в партнерстві з НМНДМУ, і творів М. Примаченко в НМТШ та Іванківському історико-краєзнавчому музеї – формалізовано асиметрію функцій цифрової репрезентації: дисемінаційна функція забезпечується ефективно, тоді як аналітична функція реалізується лише частково за відсутності повних метаданих, технічних характеристик зйомки, реставраційної історії й відомостей про стан збереженості. Парадигматична пара НМТШ – Іванківський музей виявила, що

системна передвоєнна цифрова документація і її відсутність окреслюють принципово різні мистецтвознавчі ситуації: за відсутності такої документації фізична руйнація створює подвійну культурну шкоду, оскільки разом із твором зникає база для його ідентифікації, реконструкції або повернення. Аналіз косівської кераміки О. Бахматюка, петриківського розпису й опішнянського гончарства встановив, що культурно адекватна документація декоративно-ужиткового мистецтва є принципово комбінованою, поєднуючи 3D-сканування, RTI-зйомку, відеофіксацію майстра й мистецтвознавчий коментар у метаданих; жоден із цих елементів окремо не вичерпує практики. Аналіз архітектурної спадщини на матеріалі Софії Київської у двох проєктах – лазерному скануванні Skeiron і епіграфічній документації DIGICURE – та масової громадянської фіксації Backup Ukraine дозволив окреслити концепт poor 3D model і довести, що професійна 3D-документація та громадянська 3D-фіксація орієнтовані на різні функції – реставраційну і засвідчувальну – і не можуть оцінюватися за критеріями одна одної. Універсальний шаблон цифрової документації не існує і не може існувати без втрати мистецтвознавчого змісту: кожен тип спадщини потребує власної комбінованої практики.

Архів у запропонованій рамці постає не як технічна інфраструктура зберігання, а як інституція з чотирма взаємопов'язаними функціями – атрибутивною, ідентифікаційною, реституційною й меморіально-доказовою. У доцифровий період ці функції розгорталися розосереджено: атрибутивно-ідентифікаційна – у документально-археографічних практиках 1990-х рр., реституційна – у міжурядових процесах із Польщею (понад 4200 метричних книг і справ, 5874 церковні дзвони) та у справі «скіфського золота», меморіально-доказова – переважно в академічних і музейно-каталогових формах. Після 2022 р. усі чотири функції активуються одночасно, що становить новий тип конфігурації архівної роботи в умовах воєнних втрат. Кейси Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка, Іванківського історико-краєзнавчого музею й Маріупольського художнього музею ім. А. І. Куїнджі демонструють специфіку цієї конфігурації, а кейс Херсону додає до неї принципове застереження,

формалізоване в роботі як парадокс архіву як зброї: недостатньо захищений архів може перетворитися з інструмента захисту на інструмент цілеспрямованого вилучення, коли його дані використовуються окупантом для добору найцінніших предметів колекції. Архівна функція стає захисною лише за умов контрольованого доступу, резервного копіювання на роз'єднаних носіях і кризової готовності інституції.

Аналіз цифрових платформ – Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum / Реєстру Музейного фонду України, Sketchfab, власних сайтів українських музеїв і регіональних альтернативних майданчиків – показав, що жодна з них не є універсальною; кожна реалізує визначену комбінацію функцій. Введений у роботу концепт ілюзії достатності описує ситуацію, у якій візуально переконлива цифрова присутність об'єкта на платформі сприймається як вичерпна репрезентація, тоді як її аналітична, атрибутивна й документаційна повнота лишаються незбалансованими. Принципове розрізнення цифрової видимості та цифрової репрезентативності є одним із важливих результатів аналізу: видимість означає сам факт присутності об'єкта в цифровому середовищі, тоді як репрезентативність потребує мистецтвознавчого, атрибутивного, контекстуального й документаційного шару. Документація мистецької спадщини в системі захисту розгорнута у роботі через чотирирежимну типологію – превентивний, систематичний, аварійний і післявтратний режими, – кожен з яких має власні критерії якості й не може оцінюватися за критеріями інших режимів. Режимна диференціація якості дозволяє уникнути двох симетричних крайнощів: знецінення «неідеальних» аварійних записів через їх формальну невідповідність професійним стандартам і некритичного накопичення великих цифрових масивів, які без *paradata* й інтеграції в дослідницький контекст ризикують перетворитися на «цифровий смітник» – феномен, описаний G. Almevik і J. Westin у контексті DIGICURE.

Кульмінаційним концептуальним результатом дисертації є чотирикомпонентна модель критеріїв якості візуальних практик, що поєднує мистецтвознавчу повноту, технічну відповідність методу типу об'єкта, процедурну автентичність і інституційну відповідальність. Кожен критерій спирається на

самостійну теоретичну основу: мистецтвознавча повнота – на іконологічну модель Е. Панофського й герменевтичну онтологію Г.-Г. Гадамера; технічна відповідність – на українську пам'яткоохоронну теорію Л. В. Прибєги; процедурна автентичність – на Венеційську хартію 1964 р. і Лондонську хартію 2009 р. з її визначенням *paradata*; інституційна відповідальність – на NDSA Levels of Digital Preservation і умову довгострокової підтримки, без якої перші три критерії втрачають дієвість. Жоден із чотирьох критеріїв не компенсує дефіциту іншого, а їх сукупність утворює нормативну рамку оцінки візуальних практик, у якій відсутність будь-якого компонента залишає продукт неповним. Тестування моделі на десяти ключових цифрових і п'яти доцифрових кейсах виявило структурну закономірність: жоден із розглянутих українських цифрових проєктів не задовольняє всі чотири критерії одночасно, тоді як окремі доцифрові форми – зокрема монографія О. О. Авраменко «Білокур» 2020 р. – реалізують їх із високою повнотою. Ця обставина не є дефектом окремих ініціатив, а структурною рисою цифрового збереження, що відтворює загальну асиметрію поля. Модель функціонує одночасно як норматив, що фіксує операційний ідеал, до якого має рухатися українська практика, і як діагностичний інструмент, що описує систематичні дефіцити, які формують теперішню асиметрію цифрового шару.

Дослідження дозволило обґрунтувати стратегічні пріоритети розвитку візуальних практик роботи зі спадщиною в Україні. Серед них – формування культури превентивної документації як частини національної політики безпеки спадщини з пріоритизацією об'єктів за критеріями унікальності, рівня загрози й стану наявної документації; розвиток Реєстру Музейного фонду України як механізму конвенційного зобов'язання за Гаазькою конвенцією 1954 р. з обов'язковим впровадженням безпекової рамки й процедур резервного копіювання на роз'єднаних носіях; інтеграція українських цифрових ресурсів у європейський семантичний простір через платформу Europeana з дотриманням стандартів *paradata* Лондонської хартії; розвиток мультиметодних, комбінованих підходів до документування різних типів спадщини, у яких гігапиксельна фотографія, мультиспектральна та інфрачервона зйомка застосовуються для живопису,

поєднання 3D-сканування, RTI-зйомки й відеофіксації – для декоративного мистецтва, комбінація наземного лазерного сканування з безпіотною фотограмметрією й вузькоспеціалізованими епіграфічними або іконографічними проєктами – для архітектури; збереження поліцентричної мережевої моделі цифрового захисту, що поєднує державні інституції, грантові механізми, міжнародні партнерства й волонтерські мережі; а також підготовка фахівців із цифрового документування й мистецтвознавчого аналізу візуальних практик у закладах вищої мистецької та культурологічної освіти.

Інтегральним результатом дослідження є виявлення структурної асиметрії як наскрізної характеристики української системи візуальних практик – між експозиційно-інтерпретаційною інтенсивністю і документаційною недорозгорнутістю. Ця асиметрія не є випадковим дефектом окремих інституцій або наслідком воєнних обставин, а історично сформованою рисою всього поля, що проявляється однаково на доцифровому, цифровому й воєнному етапах, хоча в кожному з них набуває іншої форми. Запропонована рамка дозволяє розглядати інституційні форми роботи зі спадщиною – архів, цифрові платформи, документаційні режими – не як нейтральні технічні інструменти, а як конфігурації практик із власною мистецтвознавчою, етичною й політичною вагою; їх якість оцінюється не за технологічною формою, а за здатністю підтримувати багаторівневе існування об'єкта спадщини в умовах одночасних викликів – повсякденної музейної роботи, цифрового повороту й активної воєнної загрози. Українська ситуація постає водночас як унікальний національний випадок і як матеріал, на якому міжнародні принципи мистецтвознавчого аналізу й цифрового документування проходять випробування, до яких раніше систематично не зверталися. Розроблена рамка є діагностичним інструментом для оцінювання наявних практик і стратегічним орієнтиром для подальшого розвитку візуальних практик роботи з мистецькою спадщиною України в умовах продовження збройного конфлікту й у постконфліктний період.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович І. «Нова українська скульптура» та спрямування сучасного українського мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 131–139. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269721.
2. Авраменко О. Гаряча хвиля українського мистецтва 1987–1994 рр. / ред. О. Соловійов. Київ: Видавець Бихун В. Ю., 2024. 208 с.: іл. ISBN 978-617-7699-47-6.
3. Авраменко О. О. Білокур / Національний музей українського народного декоративного мистецтва України. Київ, 2020. 167 с.
4. Акуленко В. І. Міжнародне право охорони культурних цінностей та його імплементація у внутрішньому праві України: монографія / НАН України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. Київ: Юстініан, 2013. 608 с. ISBN 978-617-7039-02-9.
5. Акуленко В. І. Про міжнародне право охорони культурних цінностей в суб'єктивній інтерпретації і дещо про «радянську заідеологізованість». *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 18. 2012. Вип. 18. С. 191–201.
6. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 272 с.
7. Архівні матеріали з історії України в Канаді: попередній анотований перелік / уклад Б. Кравченко. Київ; Едмонтон: Археографічна комісія АН УРСР; Канадський інститут українських студій Альбертського університету, 1990. 38 с.
8. Бабій Н. Аспекти мистецтва доби тоталітаризму. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2024. Вип. 20. С. 167–171. DOI: 10.31500/2309-7752.20.2024.337902.
9. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 69–78. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221047.

10. Бабій Н., Губаль Б. Світломузика як ефективний засіб інтеграції руху в дизайні та художній практиці останньої чверті XX століття. *АРТ-платФОРМА*. 2023. Вип. 2(8). С. 245–272. DOI: 10.51209/platform.2.8.2023.245-272.
11. Брайчевський М. Ю. Вибрані твори / упоряд. Ю. Кухарук. 2-ге вид. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2002. 600 с.
12. Брайчевський М. Ю. Коли і як виник Київ / відп. ред. О. М. Апанович; АН Української РСР, Ін-т історії. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 163 с.
13. Висоцький С. О. Древньоруські написи Софії Київської XI–XIV ст. Київ: Наукова думка, 1966. Т. 1; Київ: Наукова думка, 1976. Т. 2; Київ: Наукова думка, 1985. Т. 3.
14. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с. (Серія «*De profundis*»). ISBN 978-966-465-389-0.
15. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1: Герменевтика: основи філософської герменевтики / пер. з нім. М. Кушнір. Київ: Юніверс, 2000.
16. Денисюк Ж. З. Музейна комунікація в умовах цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 64–70.
17. Дундяк І. М. Агіографічні сюжети в творчості українських нонконформістів другої половини XX ст. Trends of Modern Science and Practice: матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. (Анкара, Туреччина, 8–11 лютого 2022 р.). Анкара: ISG, 2022. С. 80–81. ISBN 978-1-68564-508-3.
18. Дундяк І. М., Донець О. М. Авторські листівки Опанаса Заливахи: смисли, контексти, візуальні образи (на матеріалах приватних архівів). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2021. Вип. 27. С. 82–96. DOI: 10.15407/rksu.27.082.
19. Дундяк І. Портретний жанр Богдана Бринського в контексті національної ідентичності українського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2025. Вип. 54. С. 24–30. DOI: 10.37131/2524-0943-2025-54-3.
20. *Сучасне мистецтво*: зб. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; гол. ред. В. Сидоренко. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. XXI. 427 с.: іл. ISSN 2309-8813.

21. Про охорону культурної спадщини: Закон України від 08.06.2000 р. № 1805-III. Відомості Верховної Ради України. 2000. № 39. Ст. 333. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14> (дата звернення: 19.03.2026).
22. Збанацька О. М. Термінологія законодавства в контексті цифровізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 98–104. DOI: 10.32461/2409-9805.1.2020.205441.
23. Іванківський районний історико-краєзнавчий музей імені О. Я. Кулика / Український інститут. Київ, 2022. URL: <https://ui.org.ua/postcard/ivankovskiy-muzej/>
24. Інструкція з паспортизації нерухомих пам'яток культурної спадщини / Міністерство культури і мистецтв України. Київ, 2003.
25. Інтерактивна карта культурних втрат України / Український культурний фонд; Міністерство культури та інформаційної політики України. 2022—. URL: <https://uaculture.ucf.in.ua/culture-loss/> (дата звернення: 19.03.2026).
26. Каленюк О., Панфілова О. Художньо-стилістичні принципи сучасного декоративного живопису Волині. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74, том 1. С. 113–116. DOI: 10.24919/2308-4863/74-1-15.
27. Катерина Білокур: мистецтво та образ крізь призму часу: наук. зб. за матеріалами конф. до 110-річчя від дня народження К. Білокур. Київ: АДЕФ-Україна, 2012. 220 с.
28. Катерина Білокур: філософія мовчазного бунту: наук. зб. / ред. О. С. Найдено. Київ: Стилос, 2011. 256 с.
29. Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / вст. сл. М. Шкандрія; кер. проєкту А. Мельник. Хмельницький: ПФ «Галерея», 2010. 282 с.: іл.
30. Копилов С. А., Паур І. В., Пігович І. О., Підгурний І. С. Формування цифрових компетентностей майбутніх фахівців музейної справи: європейський досвід та практика України. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2024. Вип. 37 (2). С. 101–115. DOI: <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2024-37-101-115>.

31. Кот С. І. «Культурні цінності»: поняття і термін у контексті повернення та реституції предметів культури. Праці Центру пам'яткознавства НАН України та УТОПіК. 2011. Вип. 20. С. 11–62.

32. Кот С. І. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному і культурному житті України (XX – поч. XXI ст.): монографія. Київ: Інститут історії України НАН України, 2020. 1020 с.

33. Криворучко Л. С., Іванова М. Г. Український художній авангард: бібліогр. покажчик / Публічна бібліотека імені Лесі Українки, відділ мистецтв. Київ, 2008. 80 с.

34. Кузьменко Ю. «Софія Київська» тепер у цифрі: як це зробили – коментар. *Суспільне Культура*. 13.07.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/457337> (дата звернення: 19.03.2026).

35. Курасова С. І. Цифрова репрезентація нематеріальної культурної спадщини України в бібліотечно-інформаційних проєктах. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2025. № 4. С. 74–80. DOI: 10.32461/2409-9805.4.2025.351586.

36. Курило Т. В. Правова охорона культурної спадщини України: монографія. Львів, 2014. 152 с.

37. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.: іл. ISBN 966-2923-14-4.

38. Лащук Ю. П. Косівська кераміка. Київ: Мистецтво, 1966. 57 с.: іл.

39. Маньковська Р. В. Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок XXI ст.): дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.01. Переяслав-Хмельницький, 2017. 518 с.

40. Маньковська Р. В. Музеологія як наукова галузь: сучасний дискурс та проблема теоретичного інтегрування. *Краєзнавство*. 2009. № 3–4. С. 136–143.

41. Маньковська Р. В. Сучасні музейні комунікації та перспективи їх розвитку. *Краєзнавство*. 2013. № 3. С. 75–84.

42. Міністерство культури та інформаційної політики України. Повідомлення про стан культурної спадщини станом на травень 2026 р. Київ,

14.05.2026. URL: <https://mincult.gov.ua/news/kabmin-uhvalyv-rozroblenyj-minkultom-poryadok-vyznachennya-zon-ohorony-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny/> (дата звернення: 19.03.2026).

43. Міхровська М. С. Діджитизація, діджиталізація, цифрова трансформація: зміст та особливості. *International Scientific Journal «Grail of Science»*. 2021. № 1. С. 128–130. DOI: 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.023.

44. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Колекція. URL: <https://www.namdm.com.ua> (дата звернення: 19.03.2026).

45. Національний музей декоративного мистецтва України / Реєстр Музейного фонду України. URL: <https://museum.mcip.gov.ua/museums/nacionalniy-muzey-ukrainskogo-narodnogo-dekorativnogo-mistectva> (дата звернення: 19.03.2026).

46. Корнієнко В. В. Корпус графіті Софії Київської: XI – початок XVIII ст. Ч. III: Центральна нава / відп. ред. Н. М. Нікітенко; НАН України, Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського; Національний заповідник «Софія Київська». Київ, 2011. 400 с. ISBN 978-966-2377-13-2.

47. Панфілова О., Каленюк О. Просування сучасного українського мистецтва в умовах артринку. *Українська академія мистецтв*: зб. наук. праць НАОМА. 2022. Вип. 32. С. 111–116. DOI: 10.32782/2411-3034-2022-32-15.

48. Петрів Р. С. Визначальні чинники формування основних етапів образотворчого мистецтва (аналіз зовнішніх впливів). *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич, 2024. Вип. 77, том 3. С. 61–68. DOI: 10.24919/2308-4863/77-3-8.

49. Петрів Р. С. Трансформація художньої репрезентації об'єктів культурної спадщини в умовах цифровізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич, 2026. Вип. 98, том 2. С. 90–95. DOI: 10.24919/2308-4863/98-2-12.

50. Петрів Р. С. Цифровізація мистецького твору як процес збереження художньої цінності: від об'єктної репрезентації до процесуально-контекстуального

підходу. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2026. Вип. 2. С. 326–335. DOI: 10.32782/uad.2026.2.35.

51. Підгурний І. Цифрова реконструкція пам'яток у професійній підготовці майбутніх реставраторів творів мистецтва. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2026. № 8, т. 1. С. 223–229. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026\(8-1\)-26](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026(8-1)-26).

52. «Повернення пам'яті. Херсон. Викрадене мистецтво»: виставка / Міністерство закордонних справ України. Київ, 01.05.2026.

53. Пошивайло О. М. Гончарська столиця України: історико-краєзнавчі нариси. Опішне: Українське народознавство, 2000.

54. Прибєга Л. В. Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2016. 256 с.

55. Прибєга Л. В. Методика охорони та реставрації пам'яток народного зодчества України. Київ: Мистецтво, 1997.

56. Рацибарська Ю. Зруйнований, але не знищений: як вивезені з окупації цифрові копії продовжують історію Маріупольського краєзнавчого музею. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/mariupolskyu-muzey-obstrily-okupatsiya-viyna/32487629.html> (дата звернення: 06.07.2023.)

57. Реєнт О. П., Денисенко Г. Г. Культурна спадщина України в умовах війни. *Український історичний журнал*. 2024. УІЖ. 2024. № 6. С. 44–65. DOI: 10.15407/uhj2024.06.044.

58. Реєстр Музейного фонду України / Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2022–2026. URL: <https://museum.mincult.gov.ua> (дата звернення: 19.03.2026).

59. Сагайдак О. та ін. Базовий звіт «Культурна спадщина» / Резерв політики (RES-POL), 2024. DOI: 10.70719/respol.2024.01.

60. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ: Редакція вісника «Ант», 2005. 400 с.: іл.

61. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. / Ін-т проблем сучасн. мистецтва АМУ. Київ: ВХ, студіо, 2008. 188 с.: іл.

62. Склярєнко Г. Я. Малевич в Україні: кінець 1920-х – початок 1930-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 2. С. 47–66.

63. Слободян О. О. Покутська кераміка. Опішне: Українське народознавство, 2004.

64. Соловійов О. Турбулентні шлюзи: зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 192 с.: іл.

65. Угода між Урядом України та Урядом Республіки Польща про співробітництво у справі охорони та повернення втрачених і незаконно переміщених під час Другої світової війни культурних цінностей. Варшава, 25 червня 1996 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/616_141 (дата звернення: 19.03.2026).

66. Херсонський обласний художній музей імені О. О. Шовкуненка: офіційний сайт. URL: <https://artmuseum.ks.ua> (дата звернення: 19.03.2026).

67. Цифрові колекції Національного музею Тараса Шевченка: путівник. Київ: НМТШ, 2021–. URL: <https://museum.org.ua/> (дата звернення: 19.03.2026).

68. Цілина М. Цифровізація сфери культури України: сучасні стратегії та практики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2025. Т. 8, № 2. С. 277–288. DOI: 10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863.

69. Чмелик І. «З любов'ю, Вінсент»: онлайн-виставка як інноваційна форма репрезентації візуального мистецтва в Україні. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17. Ч. 1. С. 145–150. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235242.

70. Чмелик І. Виставкова діяльність Івано-Франківська 2022–2023 рр.: альтернативні майданчики як форма мистецької реакції на повномасштабну війну. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 5. С. 119–125. DOI: 10.32782/uad.2023.5.13.

71. Чмелик І. Експозиційні майданчики для творів візуального мистецтва в Івано-Франківську у ХХ – на початку ХХІ століття: здобутки, втрати, перспективи. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 3. С. 108–114. DOI: 10.32782/uad.2022.3.13.

72. Чуйко О., Рудницький Н. Джерела наповнення мистецьких збірок України другої половини ХХ ст.: неофіційні шляхи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 97, том 3. С. 199–204. DOI: 10.24919/2308-4863/97-3-26.

73. Юр М. В. Український розпис: до історії становлення школи декоративного живопису. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2007.

74. ALIPH Foundation. Protecting Cultural Heritage in Ukraine. 2022 (дані до 12.2025). URL: <https://www.aliph-foundation.org> (дата звернення: 19.03.2026).

75. Almekvik G., Westin J. Researchers Document Thousand-Year-Old Graffiti in Kyiv / University of Gothenburg. Faculty of Science and Technology. Gothenburg, 12 January 2024. URL: <https://www.gu.se/en/news/researchers-document-thousand-year-old-graffiti-in-kyiv> (дата звернення: 19.03.2026).

76. ARK III («Ковчег») / Києво-Печерська лавра; Міністерство культури Чехії. 2024. URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/training-center> (дата звернення: 19.03.2026).

77. Artec 3D Steps up in Effort to Preserve Ukraine's Cultural Heritage. Artec 3D Cases. Senningerberg: Artec Europe, 2022. URL: <https://www.artec3d.com/cases/skeiron-ukraine-cultural-heritage> (дата звернення: 19.03.2026).

78. Babii N. Aesthetics of Modernity at the Turn of the Century: Modern – Postmodern – Hypermodern – Metamodern. *Culture and Arts in the Modern World*. 2020. Issue 21. P. 23–33. DOI: 10.31866/2410-1915.21.2020.207866.

79. Babii N., Hubal B., Prystai H., Chmelyk I., Lototska V. Art Institutions of Western Ukraine: From Self-Creation to System Creation. *Research Journal in Advanced*

Humanities. 2023. Vol. 4, Issue 1. P. 73–86. DOI: 10.58256/rjah.v4i2.1047. (Web of Science).

80. Babii N., Semchuk L., Chuyko O., Maryschuk T., Beilakh O. Ukrainian Art in the Context of the Geopolitical Challenge of 2014–2025. *Veredas do Direito*. 2026. Vol. 23, № 3. e234668. DOI: 10.18623/rvd.v23.n3.4668. WoS: WOS:001684629300002.

81. Backup Ukraine / Polycam; Blue Shield International; UNESCO Ukrainian National Commission; Active Futures (USAID). URL: <https://backupukraine.org> (дата звернення: 19.03.2026).

82. Berger J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972. 166 p.

83. Blue Shield International; Polycam; UNESCO Ukrainian National Commission; Active Futures. Backup Ukraine. 2022.

84. Brandi C. *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963. 154 p.

85. Cabezas-Bernal P. M., Rodriguez-Navarro P., Gil-Piqueras T. Documenting Paintings with Gigapixel Photography. *Journal of Imaging*. 2021. Vol. 7, No. 8. Art. 156. DOI: 10.3390/jimaging7080156.

86. Cao T. L. From Platform Governance to Institutional Practice: Experimentation, Misalignment, and Contingent Adoption of Google Arts & Culture. *Platforms & Society*. 2025. Vol. 2. P. 1–16. DOI: 10.1177/29768624251349092.

87. Cao T. L. Google Arts & Culture and the Platformization of Cultural Heritage. *Convergence*. 2026.

88. Cao T. L. Platforming Digital Cultural Heritage: History, Curation, and Platform Governance on Google Arts & Culture: PhD dissertation / supervisor: S. Strover. Austin: University of Texas at Austin, 2024. 167 p.

89. Capurro C., Severo M. Mapping European Digital Heritage Politics: An Empirical Study of Europeana as a Web-based Network. *Heritage & Society*. 2023. P. 136–156. DOI: 10.1080/2159032X.2023.2266801.

90. Chuyko O., Babii N., Semchuk L., Kalynovska I., Nahorniak K. Ancient Ruthenian Artistic Traditions of Kholm in the Cultural Space of Medieval Central

Europe. *Veredas do Direito*. 2026. Vol. 23, № 3. e234669. DOI: 10.18623/rvd.v23.n3.4669.

91. Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. The Hague: UNESCO, 14 May 1954. URL: <https://en.unesco.org/protecting-heritage/convention-and-protocols/1954-convention> (дата звернення: 19.03.2026).

92. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Paris: UNESCO, 17 October 2003. URL: <https://ich.unesco.org/en/convention> (дата звернення: 19.03.2026).

93. Delaney J. K., Thoury M., Zeibel J. G., Trumpy G., Dooley K. A., Ricciardi P., Walmsley E. Visible and Infrared Imaging Spectroscopy of Paintings and Improved Reflectography. *Heritage Science*. 2016. Vol. 4. Art. 6. DOI: 10.1186/s40494-016-0075-4.

94. DIGICURE:Ukraine. Digital Cultural Resilience and Protection / University of Gothenburg; National Conservation Area «St. Sophia of Kyiv»; NMHU. Gothenburg; Kyiv, 2025–2026. URL: <https://digicure.se> (дата звернення: 19.03.2026).

95. eMuseum. Платформа віртуальних виставок музеїв України. URL: <https://emuseum.ua> (дата звернення: 19.03.2026).

96. EUreka3D. Recommendations for the Digitisation of Cultural Heritage in 3D: European Commission, 2024.

97. Europeana Data Model – Mapping Guidelines v2.3. The Hague: Europeana Foundation, 2016. URL: <https://lnk.ua/KupqK1UaM> (дата звернення: 19.03.2026).

98. Europeana. European Digital Cultural Heritage Platform. URL: <https://www.europeana.eu> (дата звернення: 19.03.2026).

99. Farrell F. Inside Kherson's Plundered Museum: How a Digital Archive Became a Looting Tool. *Kyiv Independent*. 26 November 2022.

100. Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com> (дата звернення: 19.03.2026).

101. GovTech Alliance of Ukraine. How Ukraine's Digital Museum Fund Protects Cultural Heritage in Wartime. Digital State UA. 05 August 2025. URL: <https://digitalstate.ua> (дата звернення: 19.03.2026).

102. Hillgren J. The Inscriptions of Saint Sophia Cathedral Digitally Secured / University of Gothenburg. Faculty of Humanities. Gothenburg, 4 December 2024. URL: <https://www.gu.se/en/news/the-inscriptions-of-saint-sophia-cathedral-digitally-secured> (дата звернення: 19.03.2026).

103. Hou Y., Kenderdine S., Picca D., Egloff M., Adamou A. Digitizing Intangible Cultural Heritage Embodied: State of the Art. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. 2022. Vol. 15, Issue 3. Art. 55. P. 1–20. DOI: 10.1145/3494837.

104. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (Venice Charter 1964). Venice: ICOMOS, 1964. URL: https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (дата звернення: 19.03.2026).

105. Isaac A., Clayphan R., Haslhofer B. Europeana Data Model Primer. The Hague: Europeana Foundation, 2013. 22 p.

106. Isychenko I., Protas M., Mironova T., Bokotei M., Bulavina N. Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14, Issue 1, Special Issue XLI. P. 29–34. DOI: 10.33543/j.140141.2934. (Web of Science).

107. Jolicoeur K. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online and the Mission to Preserve Digital Cultural Heritage. *Museum & Society*. 2023. Vol. 21, No. 2. P. 58–64.

108. Liu J. et al. Practice-Based Guide to Terrestrial Laser Scanning for Heritage Documentation. Heritage (MDPI). 2025.

109. Liu J. et al. Static Terrestrial Laser Scanning for HBIM: A Systematic Review. *Virtual Worlds*. 2023. Vol. 2, No. 2. P. 90–114.

110. London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage. Version 2.1. 2009. URL: <https://www.londoncharter.org> (дата звернення: 19.03.2026).

111. Min J., Jeong S., Park K. et al. Reflectance Transformation Imaging for Documenting Changes through Treatment of Joseon Dynasty Coins. *Heritage Science*. 2021. Vol. 9. Art. 105. DOI: 10.1186/s40494-021-00584-3.

112. Mironova T., Gamaliia K., Luts S., Zhadeyko O., Honcharenko A. Identification of Ukrainian Art during Active Transformations of World Art Space. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue

- XXVII. P. 67–71. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A_13.pdf (дата звернення: 19.03.2026). (Web of Science).
113. Mirzoeff N. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham; London: Duke University Press, 2011. 416 p.
114. Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 462 p.
115. Muñoz Viñas S. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005. 256 p.
116. *The Nara Document on Authenticity*. Nara: ICOMOS, 1994. URL: <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf> (дата звернення: 19.03.2026).
117. National Museum of Decorative Arts of Ukraine / Google Arts & Culture. URL: <https://lnk.ua/EYhIikKSy> (дата звернення: 19.03.2026).
118. NDSA Levels of Digital Preservation. V2.1. [S. l.]: National Digital Stewardship Alliance, 2026.
119. New Methodological Approaches in RTI for Metal Cultural Heritage Objects. *Journal of Cultural Heritage*. 2022.
120. Opishnia Ceramics: The Uniqueness of the Products / eMuseum. URL: <https://emuseum.com.ua> (дата звернення: 19.03.2026).
121. Panofsky E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939. 262 p.
122. Petrykivka Decorative Painting as a Phenomenon of the Ukrainian Ornamental Folk Art / UNESCO Intangible Cultural Heritage. Nomination file No. 00893. Inscribed 2013 (Decision 8.COM 8.29). URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/petrykivka-decorative-painting-as-a-phenomenon-of-the-ukrainian-ornamental-folk-art-00893> (дата звернення: 19.03.2026).
123. Popko L., Kizim S., Mironova T., Brovchak L., Zhadeyko O. Digital Technologies: Cultural Approach. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12, Issue 2, Special Issue XXIX. P. 189–192. DOI: 10.33543/j.120229.189192. (Web of Science).

124. Prokopovych T., Panfilova O., Vakhramieieva H., Tarasiuk I., Kaleniuk O. Styles and Directions of Contemporary Ukrainian Fine Arts in the Context of World Trends. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14, Issue 2, Special Issue XLIV. P. 13–18. ISSN 1804-7890. (Web of Science).

125. Prokopovych T., Tarasiuk I., Zinko D., Panfilova O., Berlach O., Vilgushynskyi R. Features of Fine Arts of the Early 21st Century: Painting, Drawing, Sculpture. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue XXXIV. P. 56–62. ISSN 1804-7890. (Web of Science).

126. Robitaille J. Reflectance Transformation Imaging at a Microscopic Level: A New Device and Method for Collaborative Research on Artifact Use-Wear Analysis. *Journal of Archaeological Science: Reports*. 2025. Vol. 61. Art. 104914. DOI: 10.1016/j.jasrep.2024.104914.

127. Saving the Original Lifetime Archive of T. H. Shevchenko / Endangered Archives Programme. British Library. EAP657. URL: <https://eap.bl.uk/project/EAP657> (дата звернення: 19.03.2026).

128. Schrader A. Ukraine's Kherson Art Museum Identifies 100 Paintings Looted by Russia. *Artnet News*. 2 April 2024. URL: <https://news.artnet.com/art-world/kherson-art-museum-identifies-looted-paintings-2462258> (дата звернення: 19.03.2026).

129. Schrader A. The Occupiers Documented Their Own Crimes: Interview with A. Dotsenko. *The Art Newspaper*. 02 April 2024. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2024/07/16/these-are-terrible-crimes-a-ukrainian-museum-directors-fight-to-recover-art> (дата звернення: 19.03.2026).

130. Segerberg A. To Save a Cultural Heritage. *Alexandria*. 2024. Vol. 34, No. 3. P. 118–125.

131. Shkandrij M. *Avant-Garde Art in Ukraine, 1910–1930: Contested Memory.*: Academic Studies Press, 2019. 203 p. ISBN 978-1-61811-975-9.

132. Skeiron / #SaveUkrainianHeritage: проєкт / Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/project/skeiron-saveukrainianheritage> (дата звернення: 19.03.2026).

133. Sood A. Discover the People, Places and Treasures That Shape Ukraine's Culture. The Keyword (Google Blog). 10 September 2024. URL: <https://blog.google/outreach-initiatives/arts-culture/ukraine-is-here-google-arts-culture-2024> (дата звернення: 19.03.2026).

134. Soul and Traditions: Kosiv Ceramics / eMuseum. URL: <https://emuseum.com.ua> (дата звернення: 19.03.2026).

135. Steyerl H. In Defense of the Poor Image. *e-flux journal*. 2009. No. 10. URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (дата звернення: 19.03.2026).

136. Storeide M. S. B. et al. Standardization of Digitized Heritage. *Heritage Science*. 2023. Vol. 11. Art. 249.

137. Tradition of Kosiv Painted Ceramics / UNESCO Intangible Cultural Heritage. Nomination file No. 01456. Inscribed 2019 (Decision 14.COM 10.b.40). URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-kosiv-painted-ceramics-01456> (дата звернення: 19.03.2026).

138. Tysiąc P. et al. Combination of Terrestrial Laser Scanning and UAV Photogrammetry for 3D Modelling and Degradation Assessment of Heritage Building Based on a Lighting Analysis: Case Study – St. Adalbert Church in Gdansk. *Heritage Science*. 2023. Vol. 11. Art. 53. DOI: 10.1186/s40494-023-00897-5.

139. UNESCO. Damage to Cultural Heritage in Ukraine. URL: <https://lnk.ua/UeDB7QB7u> (дата звернення: 19.03.2026).

140. UNESCO. Supporting the Digitization of Museum Collections and Documentary Heritage in Ukraine. Paris: UNESCO, 2023.

141. Ursu N., Hutsul I., Paur I., Pidhurnyi I., Takirov T. Neuro Art as an Incorporation of the Conscious and the Unconscious in the Modern Exposition of Art Objects. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*. 2022. Vol. 13, Issue 3. P. 277–287. DOI: 10.18662/brain/13.3/367. (Web of Science).

142. Yabluchna A. Saving Maria Prymachenko's Paintings. *Ukrainer*. 26.04.2022. URL: <https://ukrainer.net/prymachenko-museum/>

ДОДАТКИ

Додаток А

**Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію
результатів дисертації**

Статті у наукових фахових виданнях категорії (Б).

1. Петрів Р. С. Визначальні чинники формування основних етапів образотворчого мистецтва (аналіз зовнішніх впливів). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 77, том 3. С. 61–68.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-8>

URL: <https://aphn-journal.in.ua/77-3-2024>

2. Петрів Р. С. Трансформація художньої репрезентації об'єктів культурної спадщини в умовах цифровізації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2026. Вип. 98, том 2. С. 90–95.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-12>

URL: <https://aphn-journal.in.ua/98-2-2026>

3. Петрів Р. С. Цифровізація мистецького твору як процес збереження художньої цінності: від об'єктної репрезентації до процесуально-контекстуального підходу. *Український мистецтвознавчий дискурс / Ukrainian Art Discourse*. 2026. Вип. 2. С. 326–335.

DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2026.2.35>

URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/538>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Петрів Р. Особливості системи комунікацій у сфері мистецтва та дизайну початку 20-х років XXI століття: виклики і перспективи. *Українське мистецтво у багатогранності проявів*. Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції студентів та молодих вчених. Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 2023. С.91-95

URL: <https://surl.li/adkboc>

5. Петрів Р. Трансформація проектно-художньої діяльності у контексті глобальної диджиталізації початку XXI століття. *Матеріали звітної наукової конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2022 рік* Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 3–7 квітня, 2023. С. 182-184.

URL: <https://surl.li/xitmwe>

6. Петрів Р. Рівнева модель об'єкта мистецької спадщини у цифровій репрезентації творчості шістдесятників. Всеукраїнська науково-практична конференція. *Українське шістдесятництво як культурно-мистецький вияв національної ідеї. До сторіччя від дня народження Опанаса Заливахи*: програма Всеукр. наук.-практ. конф., м. Івано-Франківськ, 24–25 листопада 2025 р. / Карпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2025.

URL: <https://surl.li/osyhld>

7. Петрів Р. Цифрова популяризація образотворчого мистецтва: можливості, виклики та вимоги до логіки взаємодії. *Луканічні читання*: програма круглого столу на пошанування 65-річного ювілею Володимира Луканя, м. Івано-Франківськ, 25 березня 2026 р. / Карпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2026. С. 24-26.

URL: <https://kditm.cnu.edu.ua/naukovi-konferentsii-vykladachiv/>

Список ілюстрацій

1. **Рис. 2.1.1.** Матриця взаємодії шести рівнів аналізу об'єкта (Р1–Р6) з чотирма типами візуальних практик (П1–П4) у запропонованій багаторівневій моделі мистецтвознавчого аналізу.
2. **Рис. 2.1.2.** Майстер петриківського розпису в роботі: відеокадр виконання технікою «кошачого пензля».
3. **Рис. 2.2.1.** С. Г. Колос (1888–1969), бойчукіст. Килим «Птах і собачка» (1923–1924), килимарство; фоторепродукція.
4. **Рис. 2.2.2.** Авторська листівка Опанаса Заливахи з приватних архівів – зразок різдвяно-новорічної або агіографічної графіки шістдесятників-нонконформістів.
5. **Рис. 2.3.1.** Парадокс запізнілої готовності на прикладі Одеського археологічного музею: близько 100 000 одиниць колекції проти 230 цифрових фотографій станом на 24 лютого 2022 р. Інфографіка.
6. **Рис. 2.3.2.** Знімок екрану партнерської сторінки проєкту «Ukraine is Here» на платформі Google Arts & Culture.
7. **Рис. 2.3.3.** Знімок екрану сторінки національної NFT-платформи «Meta History: Museum of War» (запущена 25.03.2022 р. Міністерством цифрової трансформації України спільно з українською крипто-спільнотою).
8. **Рис. 2.4.1.** Парадигматична пара режимів документації: планове лазерне сканування пам'ятки до 2022 р. і швидка фотофіксація після пошкодження 2022–2023 рр. (концептуальна композиція).
9. **Рис. 2.4.2.** Маріупольський академічний регіональний драматичний театр ім. Г. Шаповала після авіаудару 16 березня 2022 р.: вид будівлі з написом «ДЕТИ», нанесеним перед фасадом, щоб позначити споруду як укриття для цивільних та дітей. Документальна фотографія.
10. **Рис. 2.4.3.** Монумент Героєві України О. Мацієвському (Київ, парк Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця», грудень

2023 р.; скульптори Олег Цьось та Альбіна Сафронова; силікон, пластик, 3D-моделювання).

11. **Рис. 2.4.4.** Карта-схема трьох ілюстративних кейсів фази II (Іванків – Маріуполь – Херсон, 2022 р.) з типами втрат і відповідних режимів інтенсифікованої документаційної практики, прив'язана до рівнів запропонованої моделі.
12. **Рис. 3.1.1.** Контрастна композиція двох режимів цифрової репрезентації одного твору К. Білокур «Сніданок» (1950 р., полотно, олія, 52×55,5 см): висока матеріальна деталізація поверхні полотна на сайті НМНДМУ (ліворуч) і насичені кураторські метадані на партнерській сторінці музею в Google Arts & Culture (праворуч).
13. **Рис. 3.1.2.** Знімок екрана партнерської сторінки твору К. Білокур «Сніданок» (1950 р.) на платформі Google Arts & Culture з фіксацією видимих (інтерфейсних) і прихованих (структурних) метаданих.
14. **Рис. 3.1.3.** Б. Бринський. Портрет Т. Шевченка (одна із серії 1989 / 2014 / 2015 / 2022 рр.) – приклад спадкоємності нонконформістської лінії в портретному живописі.
15. **Рис. 3.2.1.** Парадигматична пара двох форм цифрової документації декоративного мистецтва: фрагмент 3D-моделі миски О. Бахматюка з колекції «Soul and Traditions: Kosiv Ceramics» (НМНДМУ, профіль на Sketchfab) і кадр відеоуроку «Птах на калині» з YouTube-курсу петриківського розпису «Petrikivna».
16. **Рис. 3.2.2.** Косівський виріб «Наречений» зі скульптурної серії «Гуцульське весілля» (1967 р.) у чотирьох режимах рендеру 3D-моделі на платформі Sketchfab.
17. **Рис. 3.2.3.** Зразок сучасного декоративного мистецтва Волині: робота Т. Ядчук-Богомазової (гобелен) – представниця кола волинських майстринь декоративного текстилю, проаналізованого О. Каленюк та О. Панфіловою [26].

18. **Рис. 3.2.4.** Світломузичний кінотеатр «Космос» (м. Леніногорськ, Татарстан, 1982 р.; автор світломузичного оформлення інтер'єру – Б. Губаль, Львів) – доцифровий прецедент мультимедійної декоративної практики української школи світломузики 1969–1992 рр.
19. **Рис. 3.3.1.** Парадигматична пара двох цифрових документацій Софії Київської: фрагмент 3D-моделі Skeiron (наземне лазерне сканування RIEGL VZ-400, 800+ позицій сканера) і сторінка графіті в порталі DIGICURE / Saint Sophia's Inscriptions (фотограметрія з RTI).
20. **Рис. 3.3.2.** Мозаїка Оранти («Непорушна Стіна») в апсиді Софії Київської (XI ст.): загальний вигляд і фрагмент при детальному наближенні.
21. **Рис. 3.3.3.** Графіті № 1 на фресці святителя Василя Великого з Кіріопасхальним записом 1022 р. (Софія Київська, Георгіївський приділ): зображення поверхні фрески і епіграфічне розшифрування.
22. **Рис. 3.3.4.** Гіпотетична реконструкція південного фасаду мурованої церкви Благовіщення в давньому Галичі (Крилос, друга половина XII — перша половина XIII ст.).
23. **Рис. 4.1.1.** Дві форми реституційної документації: фрагмент тексту Угоди між Урядом України та Урядом Республіки Польща про співробітництво у справі охорони та повернення втрачених і незаконно переміщених під час Другої світової війни культурних цінностей (25 червня 1996 р.) і витяг з бази INTERPOL ID-Art зі сторінкою картини К. Трохименка «Інтер'єр будинку батьків О. Довженка» (1965 р., олія, картон, 65×51 см; інв. Ж-1225, КП-4360).
24. **Рис. 4.1.2.** Фрагмент Інтерактивної карти культурних втрат України (УКФ, МКСК): сторінка запису про пошкодження церкви Св. Іоанна Богослова у Харкові (1879 р., охоронний номер 390) внаслідок обстрілу 10 вересня 2022 р.
25. **Рис. 4.1.3.** Експозиційний фрагмент виставки «Повернення пам'яті. Херсон. Викрадене мистецтво» (МЗС України, Київ; відкрита 1 травня 2026 р.).
26. **Рис. 4.2.1.** Дві форми репрезентації одного автора: розворот монографії О. Авраменко «Білокур» (Київ: ІПСМ НАМУ, 2021; 168 с., українською та

- англійською) і знімок екрану партнерської сторінки К. Білокур на Google Arts & Culture.
27. **Рис. 4.2.2.** Знімки екрану сторінки твору К. Білокур «Жоржини. Квіти і калина» на платформі Google Arts & Culture з відображенням доступних метаданих.
 28. **Рис. 4.2.3.** Знімок екрану сторінки 3D-моделі трипільської жіночої статуетки (НМІУ; Колодяжне, Житомирщина; енеоліт, 3200–2750 рр. до н. е.) на платформі Europeana з повним блоком paradata.
 29. **Рис. 4.2.4.** Український павільйон на міжнародному арт-ярмарку VOLTA New York (4–8 вересня 2024 р.) – фізичний аналог цифрової платформи репрезентації українського мистецтва.
 30. **Рис. 4.2.5.** Альтернативна виставкова платформа в Івано-Франківську – «Асортиментна кімната» (2022–2024 рр.): ілюстрація концепту «незавершеної відкритої платформи».
 31. **Рис. 4.3.1.** Дві форми превентивної документації об'єктів культурної спадщини: фрагмент тексту Наказу Міністерства культури і мистецтв України та Державного комітету України з будівництва та архітектури № 295/104 від 13.05.2004 р. про затвердження форм облікової картки і паспорта об'єкта культурної спадщини (ліворуч) і інтерактивна 3D-модель пам'ятника св. Юрію (Георгію) у Львові, виконана командою Skeiron (праворуч).
 32. **Рис. 4.3.2.** Фрагмент 3D-моделі з Backup Ukraine — приклад технічного «proof 3D model» в аварійному режимі документації.
 33. **Рис. 4.3.3.** Знімок екрану Інтерактивної карти культурних втрат України – спільного проєкту Українського культурного фонду (УКФ) і Міністерства культури та інформаційної політики України (МКСР), з 2022 р.
 34. **Рис. 4.4.1.** Схема концептуального переходу від тришарової моделі автентичності цифрової документації (культурна – Нарський документ ICOMOS, 1994; матеріальна – за Л. В. Прибегою, 2016; процедурна — Венеційська хартія, ст. 9, 16) до запропонованої чотирикомпонентної моделі

критеріїв якості візуальних практик (K1 – мистецтвознавча повнота; K2 – технічна відповідність методу; K3 – paradata; K4 – інституційна відповідальність як мета-критерій).

35. **Рис. 4.4.2.** Матриця оцінювання восьми ключових цифрових кейсів документації мистецької спадщини (Skeiron – Софія, Backup Ukraine, Google Arts – НМДМУ, eMuseum – кераміка, Херсонський архів, UHDDI / CyArk, SUCHO, Лавра – ARK III) у порівнянні з двома контрастними прикладами втрачених колекцій (Іванківський, Маріупольський музеї) за чотирма критеріями якості: мистецтвознавча повнота (K1), технічна відповідність методу (K2), процедурна автентичність paradata (K3), інституційна відповідальність (K4).
36. **Рис. 4.4.3.** Трирівнева кумулятивна модель цифрової документації об'єктів мистецької спадщини за чотирма типами носія: живопис (плоский), декоративне мистецтво (об'ємний), архітектура (просторовий), нематеріальна спадщина (процесуальна).

		П 1	П 2	П 3	П 4
РІВНІ АНАЛІЗУ ОБ'ЄКТА	Р 1 Матеріальний фізична субстанція	●●●	●●●	●	●
	Р 2 Технологічний техніка виконання	●	●●●	●●	●●●
	Р 3 Просторовий масштаб і середовище	●●	●●●	●●	●
	Р 4 Символічний значення і канон	●	●●	●●●	●●
	Р 5 Процесуальний жест і передача	—	●	●●	●●●
	Р 6 Комунікативний режим показу	●●	●	●●●	●●
Типи візуальної практики:					
П 1 — презентаційно-фіксаційний		П 2 — аналітично-документаційний			
П 3 — інтерпретаційно-контекстуальний		П 4 — трансмісійно-відтворювальний			
Інтенсивність взаємодії:		■ основна (●●●)	■ суттєва (●●)	■ другорядна (●)	□ відсутня (—)

Рис. 2.1.1. Матриця взаємодії шести рівнів аналізу об'єкта (Р1–Р6) з чотирма типами візуальних практик (П1–П4) у запропонованій багаторівневій моделі мистецтвознавчого аналізу. Кожна клітинка позначає ступінь домінування взаємодії: основна (●●●), суттєва (●●), другорядна (●) або відсутня (—). Жоден тип практики не охоплює всі рівні рівномірно – це обґрунтовує методологічну тезу про необхідність комбінації різних практик для повноцінного аналізу одного об'єкта.

Джерело: розроблено автором.



Рис. 2.1.2. Майстер петриківського розпису в роботі: відеокадр виконання технікою «кошачого пензля». Ілюстрація рівня 4 (трансмисійно-відтворювального) рівневої моделі візуальних практик.

Джерело: Як малювати котячим пензлем Петриківський розпис? Урок 2. YouTube. канал: Олена Харітонова. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WCXrji_u-sk



Рис. 2.2.1. С. Г. Колос (1888–1969), бойчукіст. Килим «Птах і собачка» (1923–1924), килимарство; фоторепродукція. Твір репрезентує доробок художника, представлений у ретроспективній виставці 1988 р. у Державному музеї українського образотворчого мистецтва (нині – Національний художній музей України, НХМУ): 101 твір, перша індивідуальна експозиція бойчукіста після понад півстоліття інституційного замовчування – «нульова точка» реабілітаційної хвилі школи М. Бойчука.

Джерело: фоторепродукція з порталу «Бойчукісти».

URL: https://boychukists.com/galereya/?artist_ids=274&art_id=1522



Рис. 2.2.2. Авторська листівка Опанаса Заливахи з приватних архівів – зразок різдвяно-новорічної або агіографічної графіки шістдесятників-нонконформістів. Об'єкт малої графіки, що тривалий час існував поза інституційною документацією і потребує супровідної фіксації провенансу, адресата й обставин виконання для повноцінного іконологічного прочитання.

Джерело: репродукція з [18]. URL: <https://doi.org/10.15407/rksu.27.082>

230 цифрових фотографій



Кожна крапка = 100 одиниць колекції. Усього $\approx 100\,000$ одиниць.

$\approx 100\,000$

одиниць колекції

0,23 %

цифрового покриття

230

цифрових фотографій

Рис. 2.3.1. Парадокс запізненої готовності на прикладі Одеського археологічного музею: близько 100 000 одиниць колекції проти 230 цифрових фотографій станом на 24 лютого 2022 р. Інфографіка. Емпірична візуалізація структурної асиметрії між матеріальним обсягом музейного фонду і обсягом передвоєнної цифрової фіксації.

Джерело: розроблено автором на основі даних RES-POL 2024

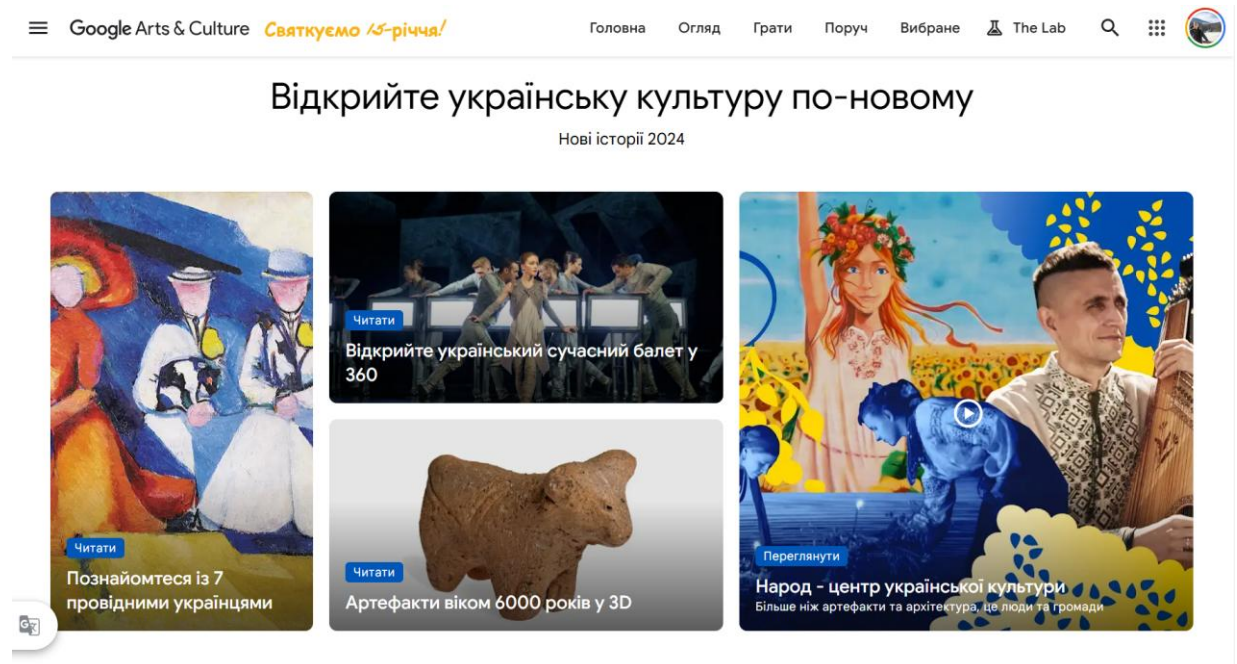


Рис. 2.3.2. Знімок екрану партнерської сторінки проєкту «Ukraine is Here» на платформі Google Arts & Culture. Ілюстрація платформного виміру Періоду II (2010–2017 рр.) цифрового повороту в українському культурному просторі: входження українських музейних колекцій у глобальну корпоративну інфраструктуру цифрової репрезентації.

Джерело: *Ukraine is Here. Google Arts & Culture.*

URL: <https://artsandculture.google.com/project/ukraine>

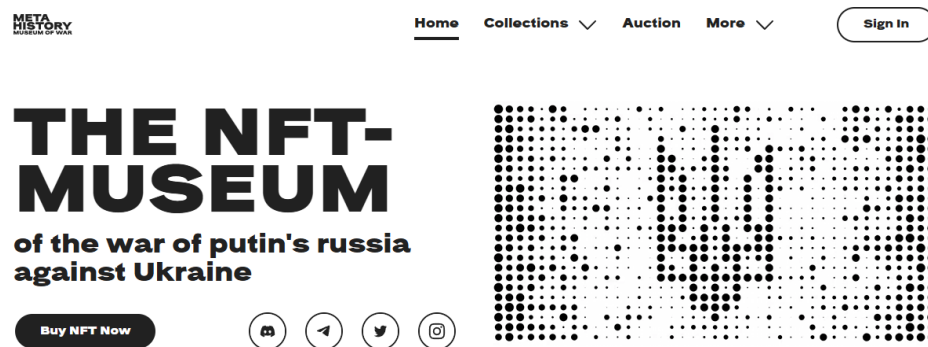


Рис. 2.3.3. Знімок екрану сторінки національної NFT-платформи «Meta History: Museum of War» (запущена 25.03.2022 р. Міністерством цифрової трансформації України спільно з українською крипто-спільнотою). Ілюстрація ринкового виміру Періоду III (2017–2022 рр.) цифрового повороту в українському культурному просторі і його переходу у фазу воєнної мобілізації: входження українського мистецтва в нову платформну категорію – блокчейн-маркетплейси, що замикають альтернативний фінансово-інституційний контур циркуляції художніх творів поза традиційними галерейно-аукціонними посередниками.

Джерело: *Meta History: Museum of War.* URL: <https://metahistory.gallery/warline>



Рис. 2.4.1. Парадигматична пара режимів документації: планове лазерне сканування пам'ятки до 2022 р. і швидка фотофіксація після пошкодження 2022–2023 рр. (концептуальна композиція). Контраст довоєнного методичного режиму і воєнного аварійного режиму документації – структурна основа фази II цифрової документації української мистецької спадщини.

Джерело: розроблено автором.



Рис. 2.4.2. Маріупольський академічний регіональний драматичний театр ім. Г. Шаповала після авіаудару 16 березня 2022 р.: вид будівлі з написом «ДЕТИ», нанесеним перед фасадом, щоб позначити споруду як укриття для цивільних та дітей. Документальна фотографія.

Джерело: chas.news, URL: <https://chas.news/current/rik-tomu-rosiyani-skinuli-bombi-na-dramteatr-u-mariupoli-todi-zaginuli-vid-300-do-600-tsivilnih>



Рис. 2.4.3. Монумент Героєві України О. Мацієвському (Київ, парк Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця», грудень 2023 р.; скульптори Олег Цьось та Альбіна Сафронова; силікон, пластик, 3D-моделювання). Синтез 3D-технологій і традиційної меморіальної пластики: цифрові методи заступають традицію воскової скульптури, не пориваючи з її художньою функцією.

Джерело: за матеріалом [106].

URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140141/papers/A_05.pdf

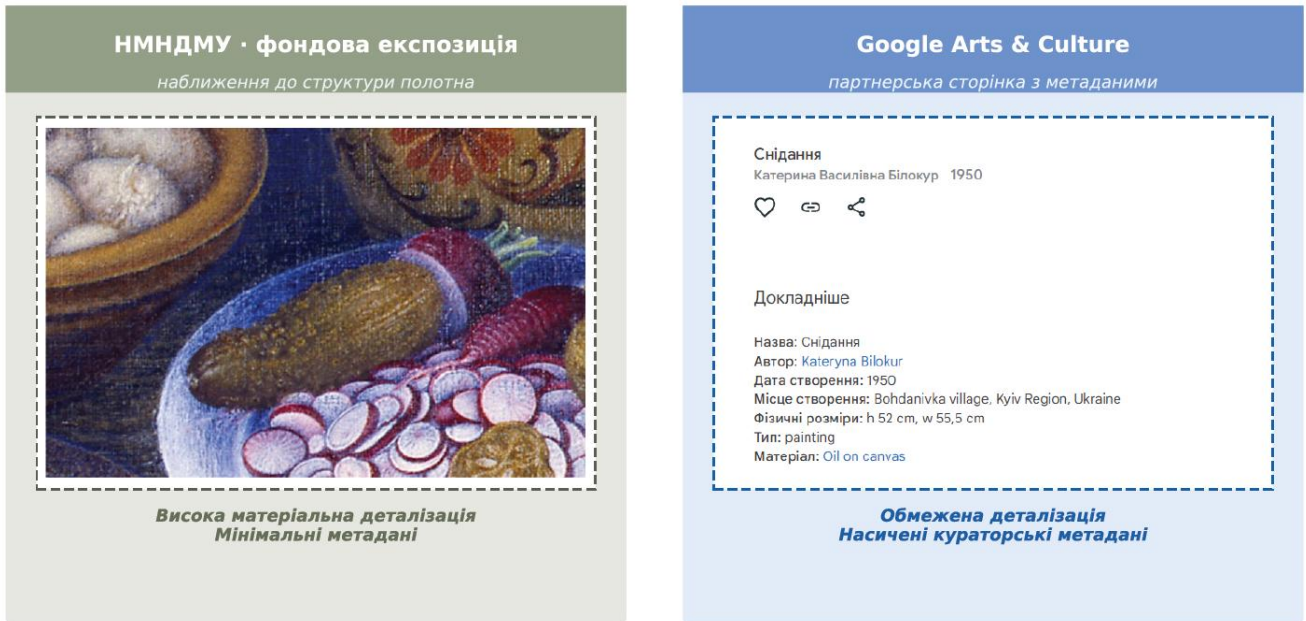


Рис. 2.4.4. Карта-схема трьох ілюстративних кейсів фази II (Іванків – Маріуполь – Херсон, 2022 р.) з типами втрат і відповідних режимів інтенсифікованої документаційної практики, прив'язана до рівнів запропонованої моделі.

Джерело: розроблено автором.

Контрастна композиція двох режимів цифрової репрезентації

К. Білокур. «Сніданок» (1950). НМНДМУ vs Google Arts & Culture



Асиметрія функцій: технологічна доступність не дорівнює аналітичній повноті запису

Рис. 3.1.1. Контрастна композиція двох режимів цифрової репрезентації одного твору К. Білокур «Сніданок» (1950 р., полотно, олія, 52×55,5 см): висока матеріальна деталізація поверхні полотна на сайті НМНДМУ (ліворуч) і насичені кураторські метадані на партнерській сторінці музею в Google Arts & Culture (праворуч). Композиція експлікує асиметрію функцій: технологічна доступність зображення не дорівнює аналітичній повноті запису.

Джерело: ліворуч – фрагмент сторінки твору на сайті Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

URL: <https://www.mdmu.com.ua/portfolio-item/kateryna-bilokur-2/>; праворуч – знімок екрану сторінки твору в Google Arts & Culture.

URL: https://artsandculture.google.com/asset/Снідання-0001/tgFaUlp_x1NNgQ?hl=uk.

Видимі й невидимі метадані твору на партнерській сторінці GAC

К. Білокур. «Сніданок» (1950). Партнерська сторінка НМНДМУ на платформі Google Arts & Culture

ВИДИМЕ

на партнерській сторінці GAC

8 Переглянути пов'язаний контент
6

Снідання
Катерина Василівна Білокур 1950

Докладніше

- 1 Назва: Снідання
- 2 Автор: Kateryna Bilokur
- 3 Дата створення: 1950
- 7 Місце створення: Bohdanivka village, Kyiv Region, Ukraine
- 5 Фізичні розміри: h 52 cm, w 55,5 cm
- 4 Матеріал: Oil on canvas



Видимі категорії метаданих:

- 1 Назва твору
- 2 Авторство, роки життя
- 3 Дата створення
- 4 Техніка і матеріал
- 5 Розміри (см)
- 6 Фондотримач
- 7 Короткий кураторський опис
- 8 Алгоритмічна палітра кольорів

Рівень 1 моделі — презентаційно-фіксаційний

НЕВИДИМЕ

paradata, що мали б бути для повноти запису

П1. Провенансна група

- історія володіння (звідки потрапив до фонду)
- дата і обставини музейного надходження
- попередня атрибуційна історія

П2. Стан і реставрація

- стан збереження на момент оцифрування
- історія реставраційних втручань
- технологічні дослідження (ІЧ, рентген, пігмент)

П3. Бібліографія і виставкова історія

- ключові публікації та репродукції
- виставкова історія (включно з Парижем 1954)
- порівняльний матеріал, парні твори

П4. Технічні paradata зйомки

- автор і дата фотофіксації
- параметри обладнання, освітлення, баланс
- роздільність вихідного файлу, зум-обмеження

П5. Інтерпретаційний шар

- іконографія, символіка квіткового натюрморту
- стильова рамка (наївне / народне / поза)
- контекст пізньюрадянської рецепції

Рівень 2 моделі — аналітично-документаційний

Рис. 3.1.2. Знімок екрана партнерської сторінки твору К. Білокур «Сніданок» (1950 р.) на платформі Google Arts & Culture з фіксацією видимих (інтерфейсних) і прихованих (структурних) метаданих. Розрізнення двох типів метаданих експлікує внутрішню глибину семантичного запису у структурованих стандартах кшталту Europeana Data Model.

Джерело: Google Arts & Culture. URL: https://artsandculture.google.com/asset/Снідання-0001/tgFaUlp_x1NNgQ?hl=uk.



Рис. 3.1.3. Б. Бринський. Портрет Т. Шевченка (одна із серії 1989 / 2014 / 2015 / 2022 рр.) – приклад спадкоємності нонконформістської лінії в портретному живописі. Дати серії маркують моменти національних переломів: 1989 р., Майдан (2014–2015), початок повномасштабної війни (2022).

Джерело: за матеріалом [19]. URL: <https://report.if.ua/lyudy/u-frankivsku-bogdan-brynskyj-pokazav-svoyih-shevchenkiv-foto/>



Рис. 3.2.1. Парадигматична пара двох форм цифрової документації декоративного мистецтва: фрагмент 3D-моделі миски О. Бахматюка з колекції «Soul and Traditions: Kosiv Ceramics» (НМНДМУ, профіль на Sketchfab) і кадр відеоуроку «Птах на калині» з YouTube-курсу петриківського розпису «Petrikivna».

Джерела:

Sketchfab URL: <https://sketchfab.com/3d-models/o-91735a4c0b914224ba1dbd72fc2d2675>;

«Petrikivna» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vIK5Mhq7-jw>

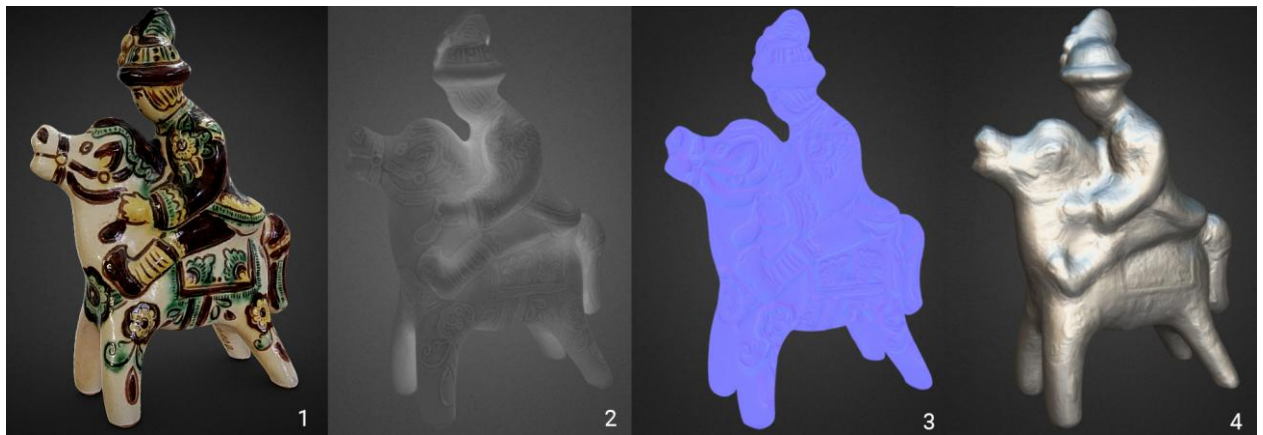


Рис. 3.2.2. Косівський виріб «Наречений» зі скульптурної серії «Гуцульське весілля» (1967 р.) у чотирьох режимах рендеру 3D-моделі на платформі Sketchfab: (1) повноколірний фоторендер; (2) карта шорсткості (Roughness); (3) карта нормалей (Normal Map); (4) Matcap (поверхня). Багатошарова структура цифрової документації: один скан – кілька аналітичних режимів огляду фактури і рельєфу.

Джерело: URL: <https://sketchfab.com/3d-models/1967-2009c9cff67842319dc43c9ce09a743a>



Рис. 3.2.3. Зразок сучасного декоративного мистецтва Волині: робота Т. Ядчук-Богомазової (гобелен) – представниця кола волинських майстринь декоративного текстилю, проаналізованого О. Каленюк та О. Панфіловою [26].

Джерело: URL: <https://volart.com.ua/art/bogomazova/>

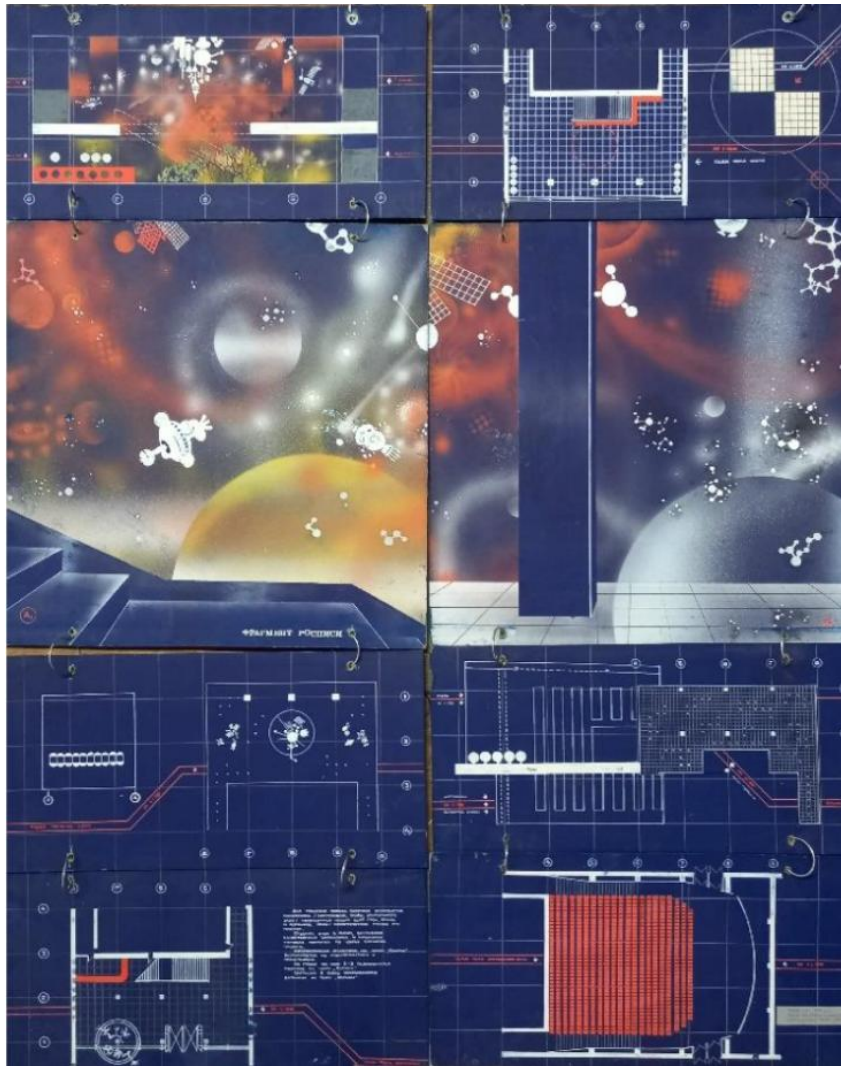


Рис. 3.2.4. Світломузичний кінотеатр «Космос» (м. Ленінгородськ, Татарстан, 1982 р.; автор світломузичного оформлення інтер'єру – Б. Губаль, Львів) – доцифровий прецедент мультимедійної декоративної практики української школи світломузики 1969–1992 рр. Динамічні макети космічних кораблів пульсували світлом у такт музиці – синестетичне поєднання простору, звуку і кінетичної форми.

Джерело: Бабій Н., Губаль Б., 2023 [10, с. 261]. Фото з особистого архіву автора (Б. Губаль).

Процес сканування
Софії Київської:
Фрагмент 3D-моделі
(Skeiron)

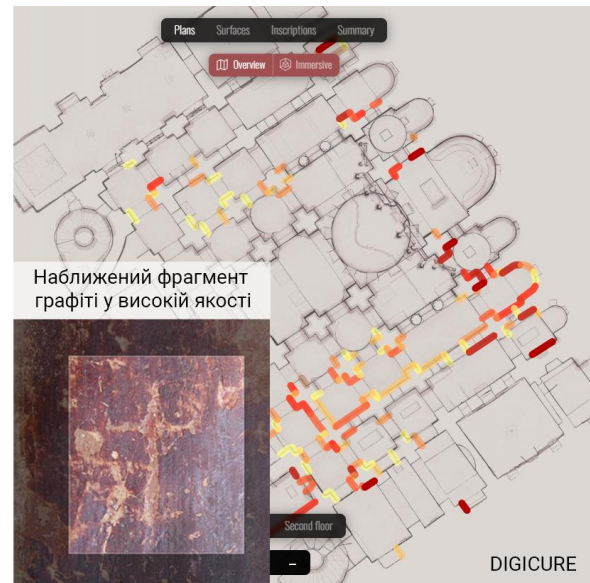
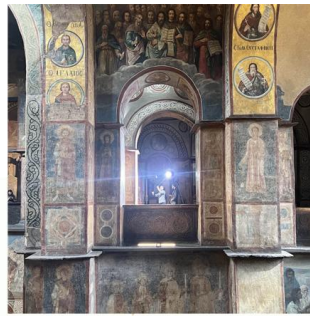
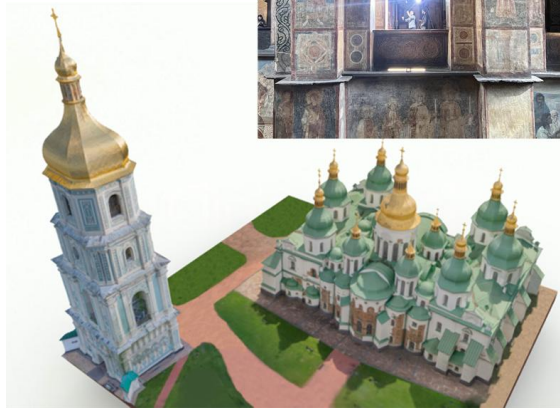


Рис. 3.3.1. Парадигматична пара двох цифрових документацій Софії Київської: фрагмент 3D-моделі Skeiron (наземне лазерне сканування RIEGL VZ-400, 800+ позицій сканера) і сторінка графіті в порталі DIGICURE / Saint Sophia's Inscriptions (фотограметрія та RTI). Доповнюваність просторово-геометричної фіксації та мистецько-епіграфічної документації – два невід'ємні рівні роботи з пам'яткою.

Джерело: Skeiron URL: <https://sketchfab.com/3d-models/saint-sophias-cathedral-07e56e017f4846afa4725cdad227397c> ; DIGICURE URL: <https://saintsophia.dh.gu.se>

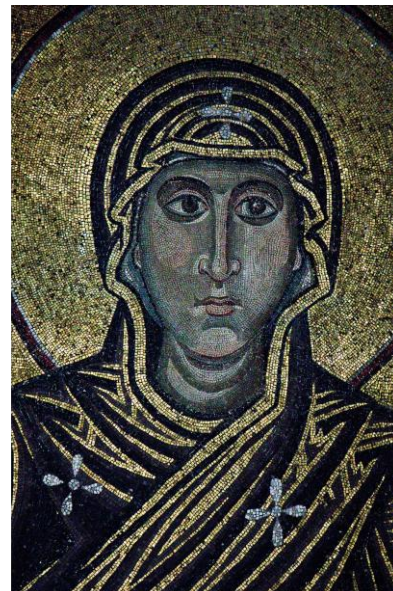
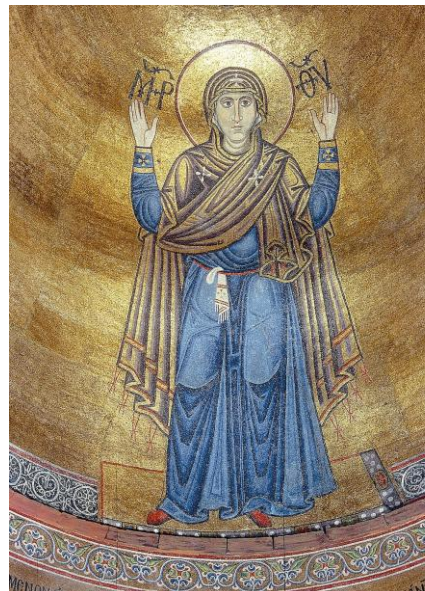


Рис. 3.3.2. Мозаїка Оранти («Непорушна Стіна») в апсиді Софії Київської (XI ст.): загальний вигляд і фрагмент при детальному наближенні. Один із найповніших ансамблів візантійського монументального мистецтва XI ст. за межами Константинополя.

Джерело: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мозаїки_Софійського_собору

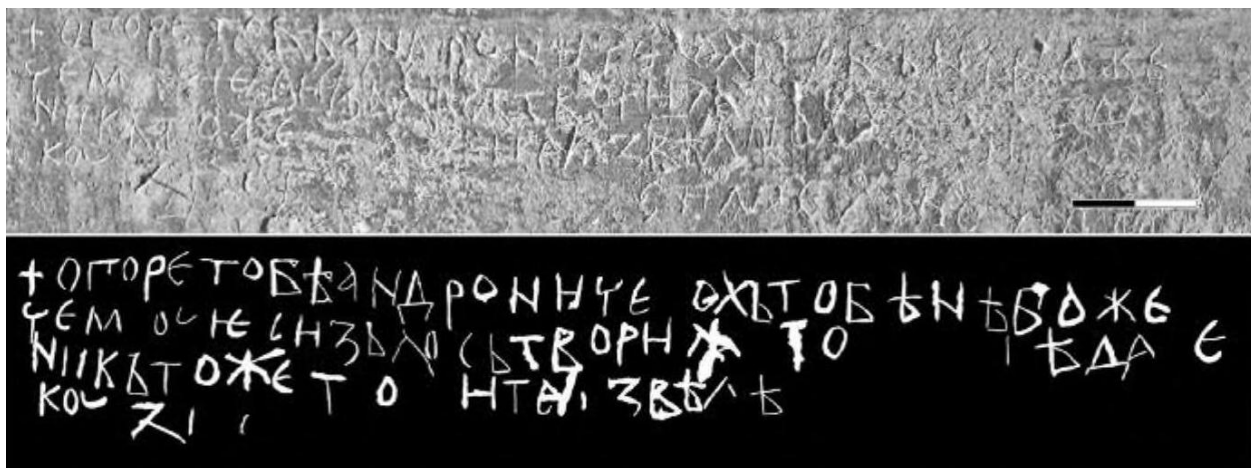


Рис. 3.3.3. Графіті № 1 на фресці святителя Василя Великого з Кіріопасхальним записом 1022 р. (Софія Київська, Георгіївський приділ): зображення поверхні фрески і епіграфічне розшифрування.

Джерело:

URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Graffiti_St._Sophia%27s_Cathedral_in_Kiev_\(Graffiti_№_204\).jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Graffiti_St._Sophia%27s_Cathedral_in_Kiev_(Graffiti_№_204).jpg)

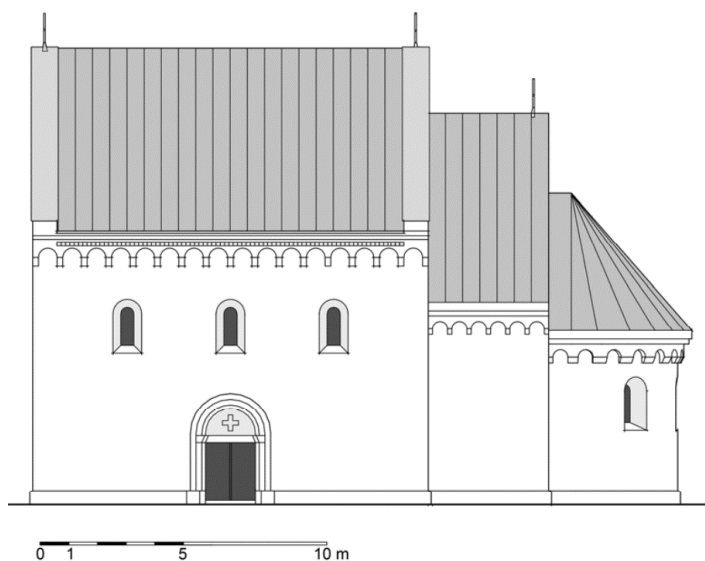


Рис. 3.3.4. Гіпотетична реконструкція південного фасаду мурованої церкви Благовіщення в давньому Галичі (Кринос, друга половина XII — перша половина XIII ст.). Приклад мистецтвознавчо-археологічної реконструкції втраченої сакральної споруди княжої доби за результатами розкопок Архітектурного загону Галицької археологічної експедиції 1986–1990 рр.

Джерело: Лукомський Ю. Церква Благовіщення у давньому Галичі. Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. 2018. Вип. 22. С. 199 <https://doi.org/10.33402/mdapv.2018-22-167-208>

Угода
між Урядом України та Урядом Республіки Польща про

співробітництво у справі охорони та повернення втрачених і
незаконно переміщених під час Другої світової
війни культурних цінностей

Дата підписання: 25.06.1996

Дата набрання чинності для України: 25.06.1996

Уряд України та Уряд Республіки Польща, які далі іменуються
"Договірні Сторони",

керуючись положеннями Договору між Україною та Республікою
Польщею про добросусідство, дружні відносини і співробітництво
(616 172) від 18 травня 1992 р. та Попередньою Угодою між
Урядом України та Урядом Республіки Польща з питань культурного та
наукового співробітництва (616 182) від 18 травня 1992 р.,

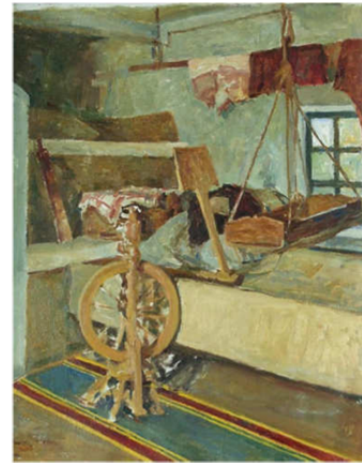
усвідомлюючи необхідність охорони та збереження культурного
надбання України і Республіки Польща, що становить невід'ємну
частину всесвітньої культурної спадщини;

враховуючи величезні втрати, що їх зазнали культури
українського та польського народів внаслідок історичних процесів і
подій, зокрема під час другої світової війни;

підтверджуючи, що повернення народам втрачених і незаконно
переміщених культурних цінностей сприятиме розвитку національних
культур і служитиме зміцненню співробітництва між нашими сусідніми
державами,



ID-ART INTERPOL WORKS OF ART DATABASE EXTRACT

**CHARACTERISTICS:**

Title	THE INTERIOR OF O. DOVZHENKO'S PARENTS' HOUSE
--------------	---

Рис. 4.1.1. Дві форми реституційної документації: фрагмент тексту Угоди між Урядом України та Урядом Республіки Польща про співробітництво у справі охорони та повернення втрачених і незаконно переміщених під час Другої світової війни культурних цінностей (25 червня 1996 р.) і витяг з бази INTERPOL ID-Art зі сторінкою картини К. Трохименка «Інтер'єр будинку батьків О. Довженка» (1965 р., олія, картон, 65×51 см; інв. Ж-1225, КП-4360).

Джерело: лівий фрагмент – Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/616_120; правий – INTERPOL ID-Art Database Extract. Контекст українсько-польської реституційної практики 1990-х – за матеріалом С. Кота (2020), розд. 8.3.

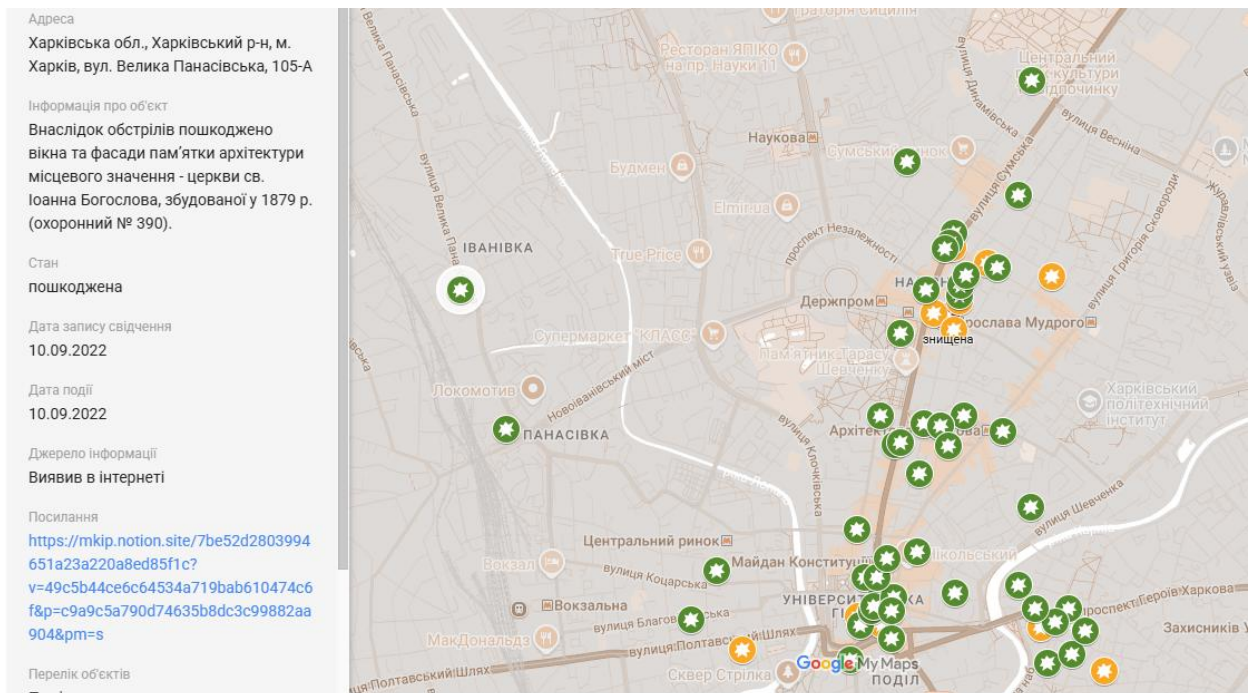


Рис. 4.1.2. Фрагмент Інтерактивної карти культурних втрат України (УКФ, МКСК): сторінка запису про пошкодження церкви Св. Іоанна Богослова у Харкові (1879 р., охоронний номер 390) внаслідок обстрілу 10 вересня 2022 р. Карта забезпечує атрибутивно-документаційну функцію: точна геолокація, статус пошкодження, дата події, джерело інформації.

Джерело: URL: <https://uaculture.ucf.in.ua/culture-loss/> [25].



Рис. 4.1.3. Експозиційний фрагмент виставки «Повернення пам'яті. Херсон. Викрадене мистецтво» (МЗС України, Київ; відкрита 1 травня 2026 р.). Кейс ілюструє нецифрову форму післявтратної меморіальної репрезентації – виставку як акт документаційного спротиву.

Джерело: URL: <https://khersonline.net/ofitsiyno/u-mzs-predstavlyly-vystavku-povernennya-pamyati-khersona-pro/>

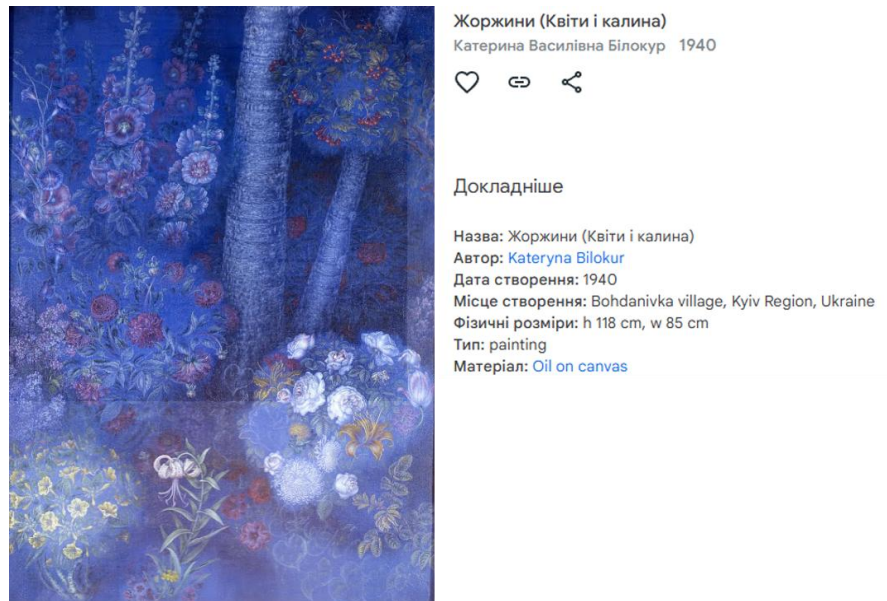


Рис. 4.2.2. Знімок екрану сторінки твору К. Білокур «Жоржини. Квіти і калина» на платформі Google Arts & Culture з відображенням доступних метаданих. Кейс ілюструє асиметрію функцій цифрової репрезентації: дисемінаційний рівень забезпечено, аналітичний – частково.

Джерело: URL: <https://artsandculture.google.com/asset/Жоржини-Квіти-і-калина-0001/vQGua-20yV16yw?hl=uk>

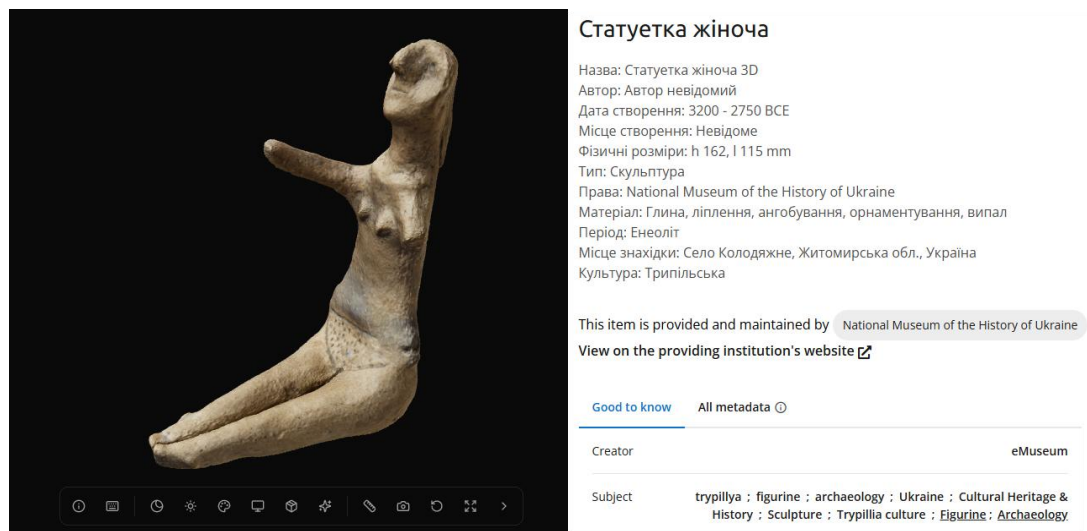


Рис. 4.2.3. Знімок екрану сторінки 3D-моделі трипільської жіночої статуетки (НМІУ; Колодяжне, Житомирщина; енеоліт, 3200–2750 рр. до н. е.) на платформі Europeana з повним блоком paradata. Контрастує з GAC: Europeana забезпечує не лише дисемінацію, а й семантичну глибину метаданих.

Джерело: National Museum of the History of Ukraine. URL: https://www.europeana.eu/en/item/1540/share3d_3d575019_4908_4ea0_807a_35c176970ac3

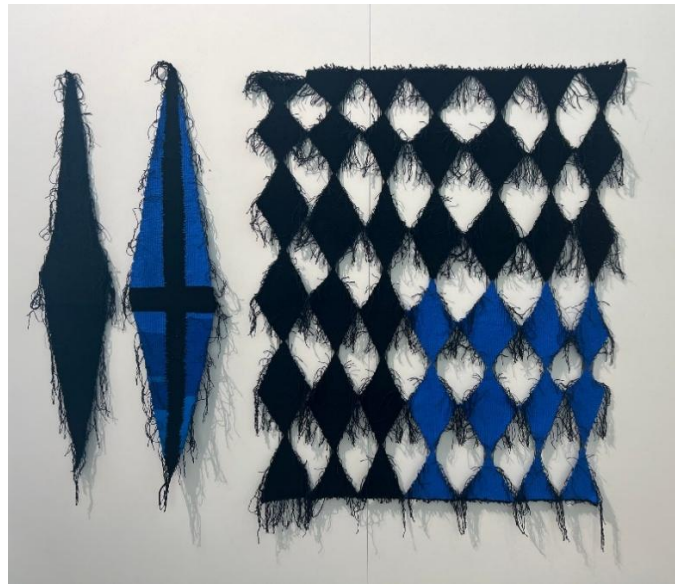


Рис. 4.2.4. Український павільйон на міжнародному арт-ярмарку VOLTA New York (4–8 вересня 2024 р.) – фізичний аналог цифрової платформи репрезентації українського мистецтва. Павільйон об'єднав шість українських і діаспорних галерей під кураторством Оли Рондяк і Лі Кавальєр.

Джерело: фоторепродукція з [Hyperallergic, 2024]: роботи Ксенії Білик у секції галереї «Naked Room». URL: <https://hyperallergic.com/volta-ukraine-pavilion-brings-the-war-to-new-york/> . [112].

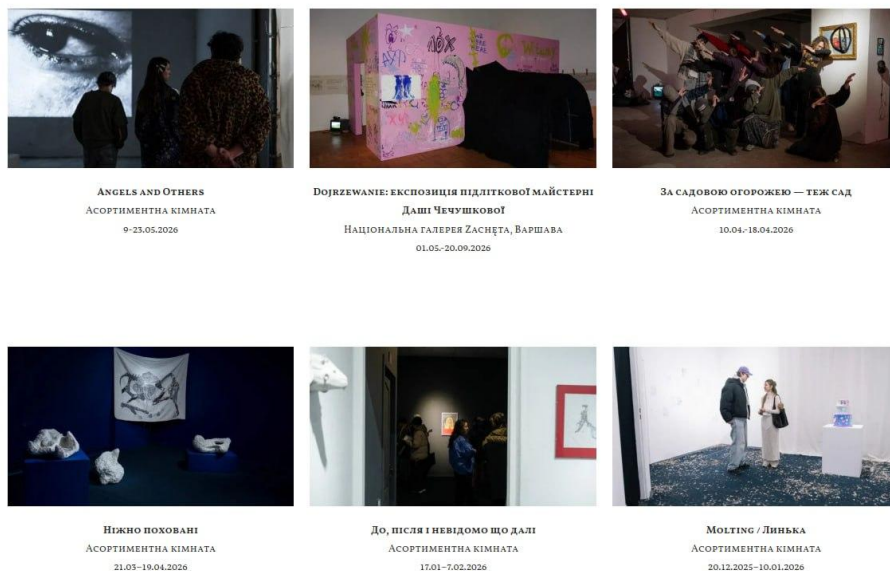


Рис. 4.2.5. Альтернативна виставкова платформа в Івано-Франківську – «Асортиментна кімната» (2022–2024 рр.): ілюстрація концепту «незавершеної відкритої платформи». Регіональна реакція на брак сталої музейної інфраструктури для творів бієнале «Імпреза».

Джерело URL: <https://asortymentna-kimnata.space/events/exhibition-events/>

Дві форми превентивної документації об'єктів культурної спадщини

Паперова паспортизація vs цифрове 3D-моделювання



Рис. 4.3.1. Дві форми превентивної документації об'єктів культурної спадщини: фрагмент тексту Наказу Міністерства культури і мистецтв України та Державного комітету України з будівництва та архітектури № 295/104 від 13.05.2004 р. про затвердження форм облікової картки і паспорта об'єкта культурної спадщини (ліворуч) і інтерактивна 3D-модель пам'ятника св. Юрію (Георгію) у Львові, виконана командою Skeiron (праворуч).

Джерело: ліворуч – Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0693-04#Text>; праворуч – Sketchfab, проект Skeiron. URL: <https://sketchfab.com/3d-models/the-monument-to-st-yuriy-george-in-lviv-77cd47bc13da43d892b00eeb04f27684>



Рис. 4.3.2. Фрагмент 3D-моделі з Backup Ukraine — приклад технічного «poor 3D model» в аварійному режимі документації. Громадянська смартфонна фотограмметрія жертвує метричною точністю заради швидкості й охоплення.

Джерело: URL: <https://poly.com/capture/8CADA53E-62AC-4E87-8E5D-B87262FC8B8B>

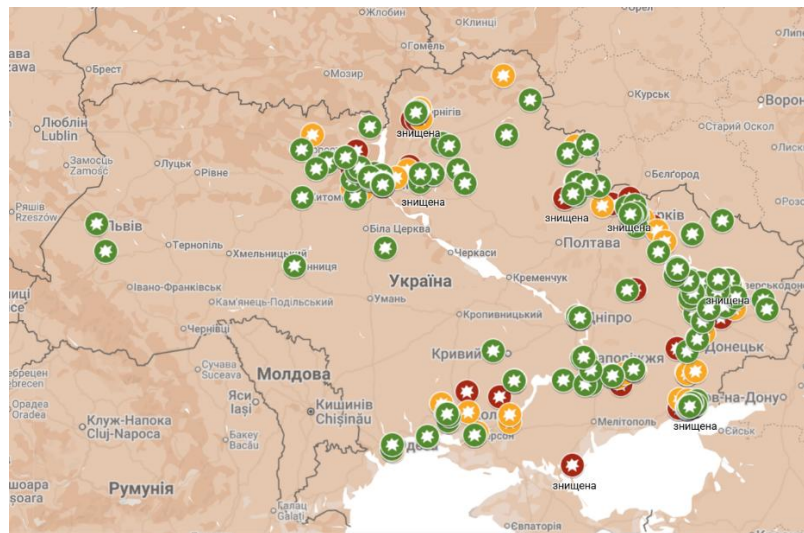


Рис. 4.3.3. Знімок екрану інтерактивної карти культурних втрат України – спільного проєкту Українського культурного фонду (УКФ) і Міністерства культури та інформаційної політики України (МКСІП), з 2022 р. Кейс ілюструє післявтратний режим документації: меморіально-доказова фіксація випадків пошкодження або знищення об'єктів культурної спадщини.

Джерело: URL: <https://uaculture.ucf.in.ua/culture-loss/> [25].

Концептуальний перехід: тришарова автентичність → чотирикомпонентна модель якості

Авторська модель оцінювання якості цифрового збереження мистецької спадщини (підрозділ 4.4)

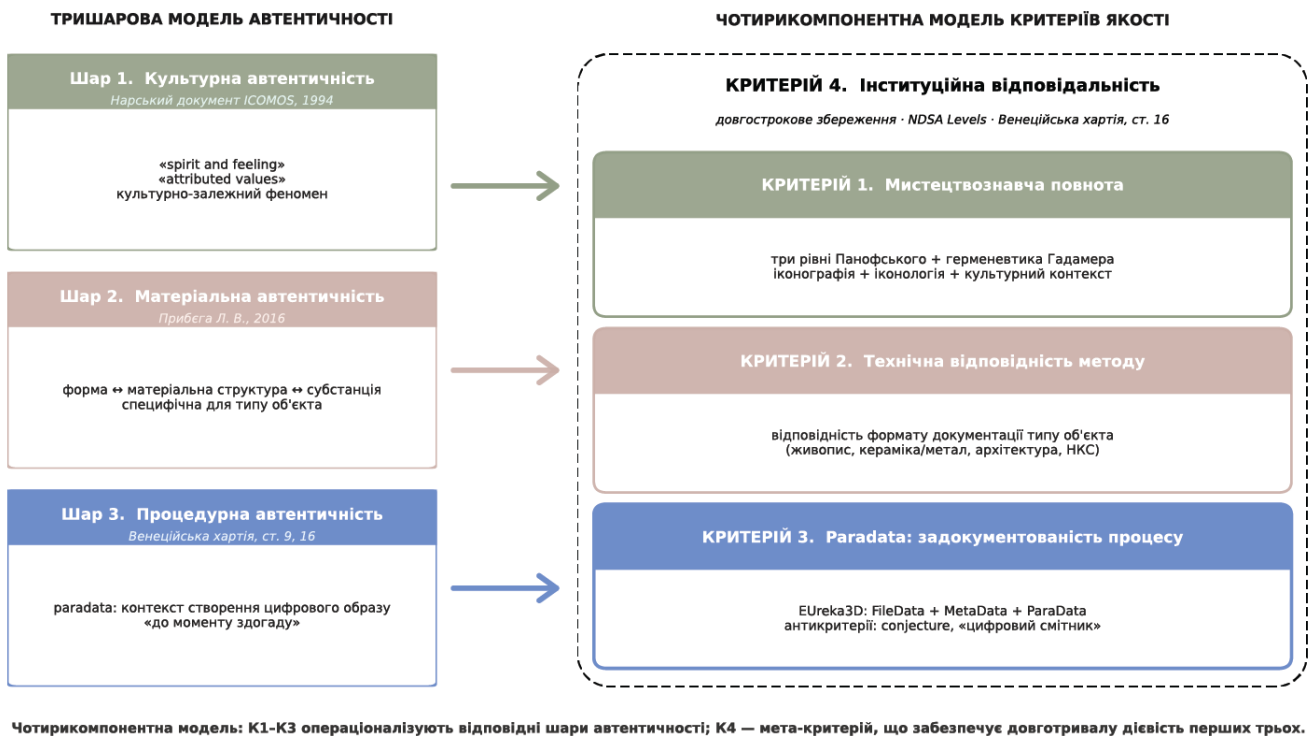


Рис. 4.4.1. Схема концептуального переходу від тришарової моделі автентичності цифрової документації (культурна – Нарський документ ICOMOS, 1994; матеріальна – за Л. В. Прибєгою, 2016; процедурна — Венеційська хартія, ст. 9, 16) до запропонованої чотирикомпонентної моделі критеріїв якості візуальних практик (K1 – мистецтвознавча повнота; K2 – технічна відповідність методу; K3 – paradata; K4 – інституційна відповідальність як мета-критерій). Перші три критерії операціоналізують відповідні шари автентичності, четвертий є мета-критерієм, що забезпечує довготривалу дієвість перших трьох.

Джерело: розроблено автором.

		K1	K2	K3	K4
Цифрові приклади документації	Skeiron — Софія архітектура, ALIPH	●●	●●●	●●	●
	Backup Ukraine масовий, Polysam	●	●	●	●
	Google Arts — НМДМУ платформа, 204 / 80 000	●●	●●	●	●
	eMuseum — кераміка 3D-форма виробу	●●	●●●	●●	●●
	Херсонський архів Interpol, 109 ідентифікацій	●●●	●●	●●●	●●
	UHDDI / CyArk 350+ об'єктів, 32 фахівці	●	●●●	●●●	●●
	SUCHO волонтерське вебархівування	●	●●	●●	●
	Лавра — ARK III UNESCO, 10 %	●●	●●●	●●●	●●
Контрастні приклади втрачених колекцій	Іванківський музей втрата 25.02.2022	●	●	—	—
	Маріупольський музей знищення 21.03.2022	●	●	—	—

Критерії якості:

K1 — мистецтвознавча повнота
K2 — технічна відповідність методу
K3 — paradata, процедурна автентичність
K4 — інституційна відповідальність

Оцінка: ■ основна (●●●) ■ суттєва (●●) ■ другорядна (●) □ відсутня (—)

Рис. 4.4.2. Матриця оцінювання восьми ключових цифрових кейсів документації мистецької спадщини (Skeiron – Софія, Backup Ukraine, Google Arts – НМДМУ, eMuseum – кераміка, Херсонський архів, UHDDI / CyArk, SUCHO, Лавра – ARK III) у порівнянні з двома контрастними прикладами втрачених колекцій (Іванківський, Маріупольський музеї) за чотирма критеріями якості: мистецтвознавча повнота (K1), технічна відповідність методу (K2), процедурна автентичність paradata (K3), інституційна відповідальність (K4). Інтенсивність відповідності: основна (●●●), суттєва (●●), другорядна (●). Знак «—» у рядках втрачених колекцій позначає принципову неможливість оцінки за критеріями paradata й інституційної відповідальності за відсутності превентивної цифрової документації.

Джерело: розроблено автором.



Базовий — мінімальний рівень, який має бути доступний у кожній музейній установі

Стандартний — професійний музейний рівень

Повний — дослідницький рівень з paradata й семантичною інтеграцією

Кумулятивний принцип: кожен наступний рівень не замінює попередній, а доповнює його; знак «+» позначає прирощення до стандартного рівня.

Рис. 4.4.2. Трирівнева кумулятивна модель цифрової документації об'єктів мистецької спадщини за чотирма типами носія: живопис (плоский), декоративне мистецтво (об'ємний), архітектура (просторовий), нематеріальна спадщина (процесуальна). Кожен тип об'єкта має базовий (мінімально необхідний у будь-якій музейній установі), стандартний (професійний музейний) і повний (дослідницький, з paradata й семантичною інтеграцією) рівні; знак «+» позначає кумулятивне прирощення до стандартного рівня.

Джерело: розроблено автором на основі: Cabazos-Bernal et al. (giganіксель), Robitaille (RTI), Liu, Tysiąc (HBIM), Delaney (VIS-IR), EUreka3D (3D-фотограм.), Підгурний [51] (реконструкція), Hou, Kenderdine (метадані).

Таблиці

1. **Таблиця 2.1.1.** Співвідношення рівнів візуальних практик, рівнів об'єкта мистецької спадщини та рівнів іконологічного аналізу Е. Панофського.
2. **Таблиця 2.2.1.** Три хвили доцифрового періоду 1985–2010 рр.: тип практики, ключові інституції, репрезентативні постаті, активовані рівні рівневої моделі.
3. **Таблиця 2.2.2.** Реєстр ключових реабілітаційних виставок і інституційних подій 1985–2010 рр.
4. **Таблиця 2.3.1.** Три періоди цифрового повороту в українському культурному просторі (2000–2022 рр.): інфраструктура, стратегія, кейс-маркери, активовані рівні рівневої моделі.
5. **Таблиця 2.3.2.** Емпіричне обличчя парадоксу запізнілої готовності: стан цифрової інфраструктури українського музейного сектора на 24 лютого 2022 р. (за даними RES-POL 2024 і [133]).
6. **Таблиця 2.4.1.** Воєнні кейси 2014–2025 рр. з прив'язкою до рівнів рівневої моделі і типу інтенсифікованої практики.
7. **Таблиця 2.4.2.** Двофазна періодизація воєнного контексту 2014–2025 рр.: характеристика практик і ключові кейси.
8. **Таблиця 3.2.1.** Чотирикомпонентна структура культурно адекватної документації декоративно-ужиткового мистецтва.
9. **Таблиця 3.3.1.** Основні цифрові (і доцифрові) проекти української архітектурної спадщини за рівнями практик.
10. **Таблиця 4.1.1.** Розподіл активації чотирьох функцій архіву у доцифровому і воєнному цифровому періодах (з інтеграцією [7] і [34]).
11. **Таблиця 4.1.2.** Зведена характеристика воєнних кейсів атрибуції і реституції.
12. **Таблиця 4.2.1.** Функціональний розподіл основних платформ репрезентації українського мистецтва, включаючи фізичні (арт-ярмарки, регіональні майданчики) і нові цифрові (NFT, онлайн-виставка-подія) типи.
13. **Таблиця 4.2.2.** Представленість українських партнерів на Google Arts & Culture (станом на 2025–2026 рр.).

14. **Таблиця 4.3.1.** Чотири режими документації мистецької спадщини в системі захисту
15. **Таблиця 4.3.2.** Зведена характеристика ключових українських цифрових і нецифрових документаційних проєктів.
16. **Таблиця 4.4.1.** Чотири критерії якості візуальних практик: теоретична основа, метод оцінювання, антикритерії [79].
17. **Таблиця 4.4.2.** Матриця оцінки 10 ключових українських цифрових кейсів за чотирма критеріями.
18. **Таблиця 4.4.3.** Матриця оцінки 5 доцифрових кейсів за чотирма критеріями.

Таблиця 2.1.1.

Співвідношення рівнів візуальних практик, рівнів об'єкта мистецької спадщини та рівнів іконологічного аналізу Е. Панофського.

Рівень практики	Рівень об'єкта	Рівень Панофського
1. Презентаційно-фіксаційний	матеріальний (поверхня, форма)	первинний
2. Аналітично-документаційний	технологічний + просторовий	іконографічний
3. Інтерпретаційно-контекстуальний	символічний + комунікативний	іконологічний
4. Трансмісійно-відтворювальний	процесуальний	за межами класичної іконології – авторське розширення моделі

Таблиця 2.2.1.

Три хвили доцифрового періоду 1985–2010 рр.: тип практики, ключові інституції, репрезентативні постаті, активовані рівні рівневої моделі.

Хвиля	Тип практики	Інституції	Постаті	Активовані рівні
I (1985–1995)	Реабілітаційна експозиція; відкриття спецховищ	НХМУ, ЛНГМ, Музей Гетьманства, Полтавський художній музей	Бойчук, Седляр, Падалка, Кульчицька, Гніздовський	1, 3
II (1995–2005)	Монографічна і виставкова реабілітація; деколонізаційна перекаталогізація; мала графіка	НХМУ, НМНДМУ, «Грані-Т», «Мистецтво», ЛНАМ; івано-франківська школа	Богомазов, Архипенко, Малевич; Білокур, Примаченко; Заливаха, Бринський	переважно 3
III (2005–2010)	Тематична виставка з кураторським	ІПСМ НАМ України, Мистецький	Склярєнко, Сидоренко, Соловйов,	1, 3; поява нових форм рівня 3

	есеєм; академічне видання сучасного мистецтва; регіональна самоорганізація	Арсенал, PinchukArtCentre, «Совіарт»; галереї Львова, Івано-Франківська, Ужгорода	Абрамович, Авраменко	
--	--	---	----------------------	--

Таблиця 2.2.2.

Реєстр ключових реабілітаційних виставок і інституційних подій 1985–2010 рр.

Рік	Виставка / проєкт	Інституція	Представлені постаті
1988	Перша персональна виставка С. Колоса	НХМУ, Київ	С. Колос (учень Бойчука)
1995 / 2000 (ювіл.)	Реабілітаційна ретроспектива К. Білокур	НХМУ, Київ	К. Білокур
1998 / 2008 (ювіл.)	Ретроспектива М. Примаченко	НМНДМУ, Київ	М. Примаченко
1989–2004	Міжнародне бієнале «Імпреза»	Івано-Франківськ	регіональна самоорганізація сучасного мистецтва
1993	Створення Музею Гетьманства	Музей Гетьманства, Київ	інституційне відкриття
сер. 1990-х	Виставка українського авангарду	НХМУ	Богомазов, Бойчук, Архипенко
кін. 1990-х – поч. 2000-х	Виставки графіки еміграційного періоду	ЛНГМ ім. Б. Возницького, Львів	Кульчицька, Гніздовський
2001	Заснування ІПСМ НАМ України	ІПСМ, Київ	інституційне відкриття
2-га пол. 2000-х	Виставка «Малевич в Україні»	ІПСМ НАМ України / НХМУ	К. Малевич, КХІ-середовище
2006	Заснування Мистецького Арсеналу і PinchukArtCentre	Київ	інституційне відкриття
2008	Виставка «Українські художники на Венеційській бієнале»	за матеріалом Сидор-Гібелінди	огляд за століття

2008	Перша велика тематична виставка у форматі ІПСМ	ІПСМ	куратори: Сидоренко, Соловійов
------	--	------	--------------------------------

Таблиця 2.3.1.

Три періоди цифрового повороту в українському культурному просторі (2000–2022 рр.):
інфраструктура, стратегія, кейс-маркери, активовані рівні рівневої моделі.

Період	Інфраструктура	Стратегія / нормативи	Кейс-маркери	Рівень моделі
I (2000–2010)	Точкова: окремі віртуальні тури, оцифрування каталогів	Відсутня цілісна програма; Закон «Про культуру» 2010 р. – загальна рамка	Перші ініціативи НХМУ, ЛНГМ, НМНДМУ	переважно 1; рівень 2 – поодинокі
II (2010–2017)	Платформи: GAC, перші системні музейні сайти; пандемійні онлайн-виставки	Підготовка нормативної рамки; передумови створення УКФ	Партнерська сторінка НМДМУ на GAC; «З любов'ю, Вінсент» – 60 тис. відвідувачів	1, 3; рівень 2 – у тіні
III (2017–2022)	Грантовий механізм УКФ; перші 3D-проекти; Реєстр МФУ; NFT-платформи й інтернет-галереї	Стратегія до 2030; Постанова КМУ № 1389 (2025); цифровізація як принцип	Реєстр МФУ; Одеса: 230 фото із 100 000 одиниць; KyivGallery, SuperRare	1, 3; рівень 2 – системно недорозвинений

Таблиця 2.3.2.

Емпіричне обличчя парадоксу запізнілої готовності: стан цифрової інфраструктури українського музейного сектора на 24 лютого 2022 р. (за даними RES-POL 2024) з доповненням даних онлайн-репрезентації.

Параметр	Значення (24.02.2022)	Джерело
Обсяг Музейного фонду України	~12 млн одиниць	121; 28
Онлайн-доступних об'єктів	~49 тис. (<1 %)	121
Музеїв без комп'ютера	25 %	121, с. 22
Музеїв без доступу до інтернету	32 %	121, с. 22
Одеський археологічний музей	230 фото із близько 100 000 одиниць	121, с. 35
Онлайн-виставка «З любов'ю, Вінсент» (2020–2021)	близько 60 000 відвідувачів	131

Таблиця 2.4.1.

Воєнні кейси 2014–2025 рр. з прив'язкою до рівнів рівневої моделі і типу інтенсифікованої практики.

Кейс	Фаза/період	Активовані рівні	Тип практики
Бахчисарай, Херсонес, кримськотатарська спадщина	I (2014–2022)	3	counter-visibility, блокований доступ
«Скіфське золото» (Музей Алларда Пірсона)	I (2014–2023)	2, 3	атрибуція та реституція через нормативний акт
Іванківський музей ім. Кулика	II (02.2022)	1, 2, 3	відсутність архіву та меморіально-доказова репрезентація
Маріупольський художній музей ім. А. І. Куїнджі	II (03–04.2022)	1, 2, 3	фіксація знищення + функція засвідчення
Маріупольський драматичний театр	II (16.03.2022)	1, 3	пам'ятка архітектури як ціль та counter-visibility

Херсонський ОХМ ім. О. О. Шовкуненка	II (03–11.2022)	2, 3	архів як засіб спротиву, Interpol ID-Art
Монумент О. Мацієвському (Київ)	II (2023)	1, 3, 4	меморіальна пластика з 3D- технологіями [34]
Софія Київська, Лавра, Спасо- Преображенський собор	II (2022–2025)	1, 2	превентивна документація під загрозою

Таблиця 2.4.2.

Двофазна періодизація воєнного контексту 2014–2025 рр.:
характеристика практик і ключові кейси.

Фаза	Тип практики	Ключові кейси	Активовані рівні
I (2014–2022): академічне усвідомлення	Документація блокованого доступу; реституційно- правова робота	Крим, Бахчисарай, «скіфське золото»	переважно 3; рівень 2 точково
II (2022–2025): аварійна мобілізація	Синхронна інтенсифікація всіх рівнів; ad hoc- реакція; Wartime Art Archive	Іванків, Маріуполь, Херсон, монумент Мацієвському, Софія, Лавра	1, 2, 3, 4 одночасно

Таблиця 3.2.1.

Чотирикомпонентна структура культурно адекватної документації
декоративно-ужиткового мистецтва.

Рівень об'єкта	Вимір документації	Цифрова практика	Опорні джерела і методології
Матеріальний	Тривимірна форма виробу, текстури, об'ємний рельєф	3D-сканування і розміщення моделі на спеціалізованій платформі (eMuseum, Sketchfab)	Прибєга [118]; Лашук [26]; eMuseum [48; 63]
Технологічний	Поверхнева фактура, специфіка техніки (різкування, заливання, риткування, ефект «сліз»)	RTI-зйомка у купольному або мікроскопічному форматі	Robitaille [55]; Min et al. [39]; ЮНЕСКО Nomination 01456 [66]
Процесуальний	Жива практика виконання твору, тілесна пам'ять майстра, передача від покоління до покоління; доцифровий прецедент – світломузика 1969–1992 рр.	Відеофіксація майстра в роботі, систематичний відеоархів майстер-класів	Конвенція ЮНЕСКО 2003 [19]; Курасова [100]; Пошивайло [117]; Бабій, Губаль [80]
Символічний / комунікативний	Семантика орнаменту, культурний контекст, регіональна типологія, рецепція традиції (включно з воєнним контекстом)	Метадані з мистецтвознавчим коментарем; цифрова присутність сучасних майстрів у соцмережах і онлайн-публікаціях; архівні ініціативи воєнного часу	Селівачов [124]; Юр [137]; Каленюк, Панфілова [92]; Бабій та ін. [7]; Бергер [9]

Таблиця 3.3.1.

Основні цифрові (і доцифрові) проекти української архітектурної спадщини за рівнями практик.

Проект	Об'єкти / пам'ятки	Метод / технологія	Рівень практики	Опорні джерела
Доцифрова літописна традиція (XIII ст.)	Холмський храмовий ансамбль; ікони у вівтарях галицько-волинських храмів	Літописна документація просторово-мистецької єдності храму (Галицько-Волинський літопис)	Передакадемічний фундамент рівнів 2–3	17
Skeiron та Софія Київська	Софійський собор: інтер'єр, фасади	TLS (RIEGL VZ-400) та калібрована Sony;	Матеріально-просторовий (рівні 1–2)	97
Skeiron та ALIPH	120+ пам'яток під загрозою	TLS та фотограмметрія	Матеріально-просторовий (превентивна документація)	1; 59
Artec 3D та Skeiron	200+ музейних артефактів	Структуроване сканування Artec Leo	Матеріальний рівень музейних об'єктів	4
DIGICURE:Ukraine	Софія Київська: написи (~8000, 3000 м²)	TLS та фотограмметрія та RTI	Символічно-епіграфічний (рівень 2 з виходом на 3)	21;29
Михайлівський Золотоверхий (доцифровий архів)	Реконструкція 1997–1999 на основі обмірів 1920-х–1930-х	Графічна обмірна документація та фотофіксація (доцифрові)	Архів як засіб документального спротиву	За матеріалами джерел
Спасо-Преображенський собор Одеси	Пошкодження 23.07.2023; статус ЮНЕСКО з 2023 р.	Систематичної передвоєнної 3D-документації в публічному доступі немає	Кейс відсутності превентивної документації	Реєстр МКІП

Таблиця 4.1.1.

Розподіл активації чотирьох функцій архіву у доцифровому і воєнному цифровому періодах.

Функція архіву	Доцифровий період (1990-ті–2010-ті)	Воєнний цифровий період (2022+)	Активовані рівні рівневої моделі
Атрибутивна	Експертні висновки міжурядової комісії 1990-х; українсько-польська Угода 1996 р.; описи Б. Кравченка для канадської україніки 1990 р.	Архів Херсонського ОХМ як основа для атрибуції викрадених творів (109–112 ідентифікованих на 2024); екосистема Wartime Art Archive [7]	А.К-01, А.К-02 (рівні 1–2)
Ідентифікаційна	Реституція 4200+ метричних книг і 5874 дзвонів за Угодою 1996 р.; передача архіву Скоропадських 2009 р.	Інтеграція Реєстру МФУ з Інтерпол ID-Art (196 країн); розшук херсонських творів	А.К-02, А.К-03 (рівні 2–3)
Реституційна	Справа «скіфського золота» 2014–2023: судові рішення 2016, 2021, 2023 (Верховний суд Нідерландів 09.06.2023)	Юридична заявка на належність на основі цифрового реєстру; підготовка матеріалів для міжнародних судів	А.К-03 (рівень 3); А.К-10
Меморіально-доказова	Фрагментарна (експертно-каталогова форма); академічні публікації; музейні монографічні видання	Інтерактивна карта втрат УКФ і МКіП; виставка «Повернення пам'яті. Херсон» 2026; «Зруйнована, але не знищена» 2023; документація демонтованих монументів [34]	А.К-03 (рівень 3); А.К-17

Таблиця 4.1.2.

Зведена характеристика воєнних кейсів атрибуції і реституції.

Кейс	Колекція до 2022 р.	Передвоєнна документація	Подія / спричинення втрати	Поточний статус
Іванківський історико-красзнавчий музей ім. В. М. Кулика	понад 400 експонатів, до 800 картин М. Примаченко	відсутня системна цифрова документація; «не перебуває на обліку»	пожежа 25.02.2022, перші дні вторгнення	31 робота Примаченко + 2 тарілки врятовано; решта – фрагментарні приватні знімки
Маріупольський художній музей ім. А. І. Куїнджі	понад 2200 творів, у т. ч. 3 оригінальні Куїнджі, Айвазовський, Шишкін, Яблонська, Глущенко	відсутня системна цифрова документація живописної колекції	авіаудар 21.03.2022; вивезення вцілілого до «ДНР»	реактивна атрибутивна робота за пам'яттю співробітників і публікаціями
Маріупольський красзнавчий музей	близько 60 000 експонатів у трьох корпусах	часткова цифрова документація з 2020 р. (фотографії, листівки, документи XVIII–XIX ст.)	пошкодження корпусів навесні 2022; ≈2000 експонатів вивезено до Донецька	виставка «Зруйнована, але не знищена» 2023; електронний каталог з 2025
Херсонський обласний художній музей ім. О. О. Шовкуненка	майже 14 000 творів	цифровий архів існував; контроль доступу недостатній	окупація з 03.2022; вивезення понад 10 000 творів (літо–осінь 2022)	≈109–112 ідентифікованих (< 1%); Інтерпол ID-Art у 196 країнах; виставка «Повернення пам'яті» 2026
«Скіфське золото» (5 музеїв України)	понад 2000 експонатів виставки 2014 р.	паперова інвентарна і фотодокументація; нормативний акт Мінкульту 2014 р.	виставка в Музеї Алларда Пірсона 06.02.2014;	повернення листопад 2023 після рішення Верховного суду

			анексія Криму 03.2014	Нідерландів 09.06.2023
--	--	--	-----------------------------	---------------------------

Таблиця 4.2.1.

Функціональний розподіл основних платформ репрезентації українського мистецтва, включаючи фізичні (арт-ярмарки, регіональні майданчики) і нові цифрові (NFT, онлайн-виставка-подія) типи.

Платформа	Основна функція	Глибина метаданих	Типові обмеження
Міжнародні арт-ярмарки і фестивалі [40]	Фізична видимість, ринковий обіг, національна ідентифікація	Часто обмежена кураторськими каталогами	Обмежений часом події; високий поріг входу для регіональних інституцій
Google Arts & Culture	Дисемінаційна; міжнародна видимість	Обмежена; значний редакційний відбір команди GAC	Вибірковість ($\approx 0,255\%$ для НМНДМУ); platformization; passive engagement
Europeana (EDM)	Репрезентативна; семантична мережа	Висока; paradata через CARARE та інші агрегатори	Обмежена українська присутність (KROVETS, Pixelated Realities, ONSL)
eMuseum (Реєстр МФУ)	Облікова; національний реєстр; точкові 3D-проекти	Інвентарно-облікова; формат адаптований під тип об'єкта	Переважно облікова, не репрезентаційна; охоплення музеїв ще неповне
Sketchfab	Технічна 3D-репрезентація	Технічні параметри (формати, текстури); paradata часто не публікується	Відсутність інституційного контексту, провенансу і процедурної прозорості

Власні сайти музеїв	Інституційний контроль формату	Варіативна; повна для окремих ресурсів на зразок НМТШ	Обмежена міжнародна видимість; поза глобальною пошуковою інфраструктурою
Регіональні і альтернативні майданчики [134; 135]	Експозиція + архів воєнного досвіду + жива комунікація	Часто кураторсько-описова; навмисна незавершеність	Локальна аудиторія; нестабільні ресурси; відсутність єдиної бази
Онлайн-виставка-подія [133] / NFT-маркетплейси [112]	Часова видимість; ринковий обіг	Технічні специфікації, авторські сертифікати, мінімальний контекст	Обмеження життєвого циклу події; інституційні фільтри платформ; повний розгляд у 2.3

Таблиця 4.2.2.

Представленість українських партнерів на Google Arts & Culture (станом на 2025–2026 рр.).

Український партнер GAC	Обсяг колекції (оригінал)	Представлено на GAC	Частка
Національний музей українського народного декоративного мистецтва	Понад 80 000 одиниць XV – початку XXI ст.	204 експонати; 7 творів К. Білокур	≈ 0,255% (верхня межа)
Національний художній музей України	≈ 40 000+ одиниць	Представлення розстріляного відродження, наївного канону	Вибіркова; точна частка потребує верифікації
Національний музей Тараса Шевченка	≈ 80 000+ одиниць; 56 цифрових колекцій	Тематичні сторінки про М. Примаченко, К. Білокур; виставка «Квіти на блакитному»	Вибіркова; повніше на museum.org.ua

PinchukArtCentre	Проектно-виставковий обсяг (сучасне мистецтво)	Акцент на проектах і виставках, не на окремих творах	Кількісне зіставлення некоректне
Усі 18 партнерів «Ukraine is Here»	Сукупний фізичний обсяг – десятки мільйонів одиниць	≈ 3 415 одиниць контенту	Сукупна частка значно нижча за 0,1%

Таблиця 4.3.1.

Чотири режими документації мистецької спадщини в системі захисту.

Режим	Функція	Ключовий український кейс	Рівень paradata
Превентивний	фіксація до події; реставраційна база; майбутній моніторинг	Skeiron+Софія (RIEGL VZ-400, 800+ позицій); DIGICURE	висока; систематична
Систематичний	поточна методична фіксація; національний реєстр	Реєстр МФУ; CyArk- UHDDI (350+ об'єктів)	облікова; репрезентаційна – фрагментарно
Аварійний	оперативна фіксація під час загрози; інституціоналізована фіксація мистецьких реакцій [7]	Backup Ukraine (35 000+ моделей); Wartime Art Archive, DocuDaysUA, Museum Crisis Center [7]	мінімальна (poor 3D model у технічному сенсі)
Атрибутивний / післявтратний	архівація і реконструкція відсутнього; нецифрові форми публічного відтворення [133; 134]	SUCHO (50+ ТБ); Інтерактивна карта втрат УКФ+МКіП; виставки Івано- Франківська [134]	залежить від вхідних даних; функціонально достатня

Таблиця 4.3.2.

Зведена характеристика ключових українських цифрових і нецифрових
документаційних проєктів

Проект	Режим	Період	Виконавці	Обсяг
Skeiron (Lviv)	превентивний	з 2014; інтенсивно з 03.2022	Skeiron + ALIPH + Artec 3D	120+ пам'яток; 200+ муз. артефактів
DIGICURE / Saint Sophia's Inscriptions	превентивний (спеціалізований)	4.12.2024; до 2026	Univ. of Gothenburg + НЗ «Софія Київська» + NMHU	≈7 000 написів; ≈3 000 м²; до 3 ПБ
ARK III «Ковчег»	систематичний	з 2024	Києво-Печерська лавра + Мінкульт Чехії	дві мобільні станції
CyArk-UHDDI / Архаїка	превент. + сист.	2023–2025	CyArk + укр. партнери	350+ об'єктів; 32 фахівці
Backup Ukraine	аварійний (фіз. об'єкти)	з 01.04.2022	Polycam + Blue Shield + UNESCO UA + USAID	35 000+ 3D; 167 250 захоплень
Wartime Art Archive та Museum Crisis Center [7]	аварійний (мист. практики)	з 2022	Самоорганізовані мережі; реконструкція в 7	Фіксація реакцій на війну; розгляд у 2.4 і 4.1
SUCHO	атрибутивний	з 01.03.2022	1 300+ учасників, 38 країн	50+ ТБ; 3 000+ сайтів
Альтернативні майданчики Івано- Франківська [134]	післявтр. (нецифр.)	2022–2023	«Асортиментна кімната», «Вагабундо», красзнавчий музей	«Нескорений Маріуполь», «Сакральне- сучасне»; розгляд у 4.2

Таблиця 4.4.1.

Чотири критерії якості візуальних практик роботи з мистецькою спадщиною.

Критерій	Теоретична основа	Метод оцінювання	Антикритерій
1. Мистецтвознавча повнота	Документ Нари 1994 («spirit and feeling»); Панофський (3 рівні); Гадамер; концептуальна легітимація – Бабій [79]	Проходження продуктом усіх трьох рівнів Панофського: від формального розпізнавання до іконологічного синтезу	Ілюзія достатності (А.К-07) – продукт справляє враження повноти, не будучи таким
2. Технічна відповідність методу типу об'єкта	Прибега (двошарова автентичність); Венеційська хартія ст. 9	Адекватність методу типу об'єкта: гігапіксель+мультиспектр для живопису; RTI для декоративного; TLS+UAV+NBIM для архітектури; мультимодальний архів для НКС	Poor 3D model (А.К-12) у культурному і технічному сенсі – невідповідність методу типу об'єкта
3. Процедурна автентичність (paradata)	Венеційська хартія 1964, ст. 9, 16; Лондонська хартія 2009; Eureka3D (FileData+MetaData+ParaData)	Наявність документації процесу: метод, обладнання, оператор, параметри, інтерпретаційні рішення; незалежна відтворюваність	Conjecture (Storeide); «цифровий смітник» (Almevik & Westin)
4. Інституційна відповідальність і довгострокове збереження	Венеційська хартія ст. 16; NDSA Levels of Digital Preservation v. 2.1, 2026; UNESCO/PERSIST	Системне інституційне забезпечення (бюджет, штат, інфраструктура); зрілість за чотирма категоріями NDSA	Проект-орієнтоване фінансування без програмного патронату; волонтерська ініціатива без довгострокової стійкості

Таблиця 4.4.2.

Матриця оцінки 10 ключових українських цифрових кейсів за чотирма критеріями.

Цифровий кейс	К1 (повнота)	К2 (метод)	К3 (paradata)	К4 (інституція)
Блокур на GAC	частково	частково	мінімально	частково
Примаченко в НМТШ	частково	повністю	частково	повністю
Іванківський музей	не виконано	мінімально	не виконано	не виконано
Косівська кераміка / Бахматюк (eMuseum)	частково	повністю	частково	частково
Петриківка (цифрова присутність)	частково	мінімально	не виконано	частково
Опішнянське гончарство	частково	частково	мінімально	частково
Софія Київська (Skeiron+DIGICURE)	частково	повністю	частково	частково
Києво-Печерська Лавра (Skeiron+ARK III)	мінімально	частково	мінімально	частково
Маріупольський художній музей	не оцінюється	не виконано	не виконано	не виконано
Херсонський художній музей	не оцінюється	частково	повністю	повністю

Таблиця 4.4.3.

Матриця оцінки 5 доцифрових кейсів за чотирма критеріями.

Доцифровий кейс	К1 (повнота)	К2 (метод)	К3 (paradata)	К4 (інституція)
Паризька виставка К. Білокур, 1954	повністю	не застосовно	частково	частково
Монографія Авраменко «Білокур», 2020	повністю	частково	повністю	повністю
Радянський обмір Софії Київської, 1960-ті–1970-ті	не застосовно	повністю	повністю	частково
Відновлення Михайлівського Золотоверхого, 1997–1999	частково	частково	не виконано	повністю
Українсько-польська реституція, 1996+ (Угода № 616_120)	не застосовно	повністю	повністю	повністю