

ЗАТВЕРДЖУЮ



Проректор з науково-педагогічної роботи
і міжнародної діяльності
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника

кандидат хімічних наук, доцент
Лілія Туровська

4 червня 2026 р.

ВИТЯГ

з протоколу № 2 від 4 червня 2026 р. засідання фахового семінару кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-науковому інституті мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

ПРИСУТНІ:

Чуйко О. Д. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва – голова семінару;

Дундяк І. М. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару, гарант даної ОНП;

Пастух Г. С. – асистент кафедри дизайну і теорії мистецтва – секретар семінару;

Бабій Н. П. – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару;

Макогін Г. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник директора ННІМ – член семінару;

Семчук Л. Я. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару;

Чмелик І. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва – науковий керівник;

Лотоцька В. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару;

Нагорняк Х. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару;

Шпільчак В. А. – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару;

Калиновська І. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару;

Губаль Б. І. – професор, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва – член семінару.

З присутніх – три доктори мистецтвознавства та шість кандидатів мистецтвознавства, один кандидат педагогічних наук та один заслужений діяч мистецтв, професор – фахівці за профілем представленої дисертації.

Головуючий на фаховому семінарі – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Чуйко О. Д.

СЛУХАЛИ:

1. Результати дисертаційного дослідження Петріва Романа Степановича, аспіранта 4 року денної державної форми навчання за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація на тему «Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття», поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація.

Тему дисертаційної роботи «Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття» затверджено на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, протокол № 9 від 1 листопада 2022 р.

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Чмелик Ірина Василівна.

2. Виступ здобувача Петрів Романа Степановича:

Представляю Вашій увазі дисертаційне дослідження на тему: «Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття». Роботу виконано на кафедрі дизайну і теорії мистецтва під науковим керівництвом кандидата мистецтвознавства, доцента Чмелик Ірини Василівни.

Вихідна теза дослідження полягає в тому, що мистецька спадщина стає видимою для культури через візуальні практики. Йдеться не лише про зображення твору або його цифрову копію. Музейна експозиція, друкований каталог, архівний опис, реставраційна документація, цифрова сторінка твору, 3D модель, відеофіксація майстра чи аварійна фотофіксація пошкодженої пам'ятки – усе це різні форми, через які об'єкт спадщини входить у культурний простір. Тому логіка дослідження рухається від об'єкта спадщини до практик, які його показують, фіксують, документують, пояснюють і передають. Далі ці практики розглянуто в історичному русі – від доцифрового етапу до цифрового повороту й воєнного контексту. Після цього модель перевірено на конкретних прикладах і зведено до чотирьох критеріїв якості.

Актуальність дослідження зумовлена трьома чинниками. Перший чинник – теоретичний. У мистецтвознавстві окремо досліджуються музейна експозиція, реставрація, архів, цифрова платформа, документація, але бракує цілісного підходу, який дозволив би розглядати їх як єдину систему візуальних практик. Другий чинник – структурний. Українське поле роботи зі спадщиною має сильну експозиційну й інтерпретаційну традицію, але слабший документаційний шар. Це видно на рівні інфраструктури: частина музеїв до повномасштабної війни не мала достатньої комп'ютерної техніки, доступу до інтернету чи повної цифрової документації колекцій. Показовим є приклад Одеського археологічного музею, де при колекції близько ста тисяч предметів цифрові фотографії були лише для кількох сотень експонатів. Третій чинник – воєнний. Війна зробила питання документації, атрибуції, цифрової репрезентації та архівного захисту не лише науковими, а й безпековими. За даними ЮНЕСКО, верифіковано сотні пошкоджених культурних об'єктів. Тому візуальні практики в умовах війни стають засобом пам'яті, доказу, реституції і майбутнього відновлення.

Отже, головна проблема полягає не просто в тому, що спадщину потрібно оцифрувати. Проблема в тому, що її потрібно якісно репрезентувати, документувати й зберігати відповідно до типу об'єкта.

Об'єктом дослідження є візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Предметом є взаємозв'язок між типом об'єкта, його багаторівневою структурою і формами практик, які до нього застосовуються. Мета дослідження – обґрунтувати цілісну мистецтвознавчу концепцію візуальних практик і сформуванати аналітичну модель оцінювання їхньої якості. Методологічну основу становить поєднання іконологічного методу Ервіна Панофського, герменевтичного підходу Ганса-Георга Гадамера, теорії візуальної культури Вільяма Джона Томаса Мітчелла і Ніколаса Мірзоева, пам'яткоохоронної теорії Леоніда Прибеги, а також кейс методу і власного спостереження за цифровими платформами. Важливо підкреслити: робота не зводить цифрову спадщину до технічного опису платформ і обладнання. Вона розглядає цифрові й доцифрові практики як мистецтвознавчу проблему: як саме об'єкт стає видимим, зрозумілим, задокументованим і захищеним.

Першим принциповим результатом дисертації є рівнева модель візуальних практик. У роботі виділено чотири рівні. Перший – презентаційно-фіксаційний. Він відповідає за базове представлення й фіксацію об'єкта: експозицію, фотографію, первинне цифрове зображення або базову 3D-модель. Другий – аналітично-документаційний. На цьому рівні з'являються атрибуція, опис, технічна інформація, метадані, *paradata*, тобто дані про те, як саме створено цифровий або документаційний запис. Третій – інтерпретаційно-контекстуальний. Тут об'єкт не лише показується й описується, а пояснюється через культурний, історичний, символічний і мистецтвознавчий контекст. Четвертий – трансмісійно-відтворювальний. Він стосується передачі жесту, навички, технології, традиції, тобто того, що неможливо повністю звести до готового предмета. Перші три рівні структурно співвідносяться з трирівневою моделлю іконологічного аналізу Панофського: первинним, іконографічним та іконологічним рівнями. Четвертий рівень є авторським розширенням цієї рамки, бо Панофський аналізує переважно готовий твір, тоді як жива традиція потребує фіксації процесу передачі. Наприклад, статична фотографія петриківського розпису фіксує готову форму. Але вона не передає рух руки, роботу пензля, навчальну ситуацію і сам процес формування традиції. Тому для цього потрібен четвертий рівень практик.

Другим концептуальним результатом є шестирівнева модель об'єкта мистецької спадщини. Об'єкт спадщини це не тільки матеріальний предмет. Бо він окрім матеріального рівня поєднує фізичну основу; технологічний рівень, тобто матеріали й техніку виготовлення; просторовий рівень, про середовище й контекст; символічний рівень, тобто образи, знаки й смисли; процесуальний рівень як спосіб створення і передачі; а також комунікативний рівень, який показує взаємодію з глядачем, музеєм, платформою і культурною пам'яттю. Саме тому одна фотографія або одна 3D-модель не може вичерпати об'єкт спадщини. Бо вона фіксує лише певний рівень. Схема на слайді показує, як чотири рівні практик співвідносяться з рівнями об'єкта і з рівнями Панофського. Найважливішим є останній рядок: трансмісійно-відтворювальний рівень практик

відповідає процесуальному рівню об'єкта і виходить за межі класичної іконології. Саме тут розміщено головний авторський внесок: це доповнення аналізу готового твору додатковим способом передачі процесу, жесту й традиції.

У роботі українські візуальні практики розглянуто в трьох історичних фазах. Перша – доцифровий пласт 1985–2010 років. Це період пострадянської музейної реформи, реабілітації українського авангарду і становлення інституцій нового типу. У цей час важливою стає деколонізаційна перекаталогізація – тобто зміна не самого твору, а системи назв, авторств, шкіл і контекстів, через які цей об'єкт описується. Друга фаза – цифровий поворот 2000–2022 років. У цей період з'являються цифрові платформи, онлайн-колекції, бази даних та нові способи репрезентації. Але цей етап виявив парадокс запізненої готовності: стратегічне усвідомлення потреби в цифровізації було, але інфраструктура не була достатньо готовою до системної реалізації. Третя фаза – воєнна інтенсифікація (тобто пришвидшення цифровізації) 2014–2025 років. Війна не зробила цю проблему з нуля. Вона зробила її видимою і критичною. Саме тому воєнний контекст у роботі розглядається не як зовнішній фон, а як кульмінаційне випробування всієї системи візуальних практик.

Перший тип об'єктів – образотворче мистецтво. Тут важливою є пара двох ситуацій: систематична передвоєнна документація і дефіцит такої документації. З одного боку, Національний музей Тараса Шевченка в Києві, де твори Марії Примаченко мали інституційне збереження, опис, цифрову документацію, контекст. З іншого боку – Іванківський історико-краєзнавчий музей, знищений на початку повномасштабного вторгнення, де документаційний шар виявився значно вразливішим. Ця пара показує, що для образотворчого мистецтва важлива не лише фізична наявність твору і не лише його публічна відомість. Важлива також превентивна документація: атрибуція, цифровий запис, метадані, реставраційна історія, інформація про стан збереженості. До цього блоку належить і аналіз цифрової репрезентації Катерини Білокур на Google Arts. Цей кейс показує, що цифрова платформа може ефективно забезпечити міжнародну видимість, але сама по собі видимість ще не означає повної мистецтвознавчої репрезентації. Якщо бракує повного контексту, технічних даних, історії документації або пояснення способу цифрового запису, тоді виникає те, що в роботі названо ілюзією достатності.

Другий тип об'єктів – декоративно-ужиткове мистецтво. Головний висновок тут такий: культурно адекватна документація не може спиратися лише на один метод. Вона має бути комбінованою. 3D-сканування фіксує матеріальну форму предмета. RTI або інші методи аналізу поверхні допомагають зафіксувати технологічний рівень: фактуру, сліди інструмента, рельєф, особливості поверхні. Відеофіксація майстра дає змогу передати процесуальний рівень – жест, навичку, послідовність дій. А мистецтвознавчий коментар у метаданих пояснює символічний і комунікативний рівні. На прикладі косівської кераміки це особливо помітно, бо різні техніки розпису залишають різні фізичні сліди на поверхні. На прикладі петриківського розпису важливим є не лише готовий орнамент, а й рух пензля, спосіб навчання і передача традиції. На прикладі опішнянського гончарства важливо фіксувати не тільки форму готового предмета, а й технологію, процес і майстерність. Тому для декоративно-ужиткового мистецтва недостатньо просто сфотографувати або відсканувати

предмет. Потрібно задокументувати його: як матеріальний об'єкт, як технологію і як живу традицію.

Третій тип об'єктів – архітектурна спадщина. На слайді подано три приклади. Які важливо розглядати не як “краще” і “гірше”, а як різні інструменти для різних функцій. Skeiron працює з професійним 3D-скануванням і просторовою документацією. Такий тип фіксації особливо важливий для реставраційної функції, бо дозволяє точно зафіксувати матеріальну й просторову структуру пам'ятки. Другий приклад працює з іншим шаром – поверхнею, написами, графіті, епіграфікою Софії Київської. Тут важлива не лише геометрія простору, а й дрібні смислові та історичні сліди на поверхні. Backup Ukraine представляє ще інший режим – масову громадянську фіксацію через смартфон. Але її не можна оцінювати за тими самими критеріями, що професійне сканування. Бо вона має іншу функцію: аварійну, свідчувальну, меморіальну. У цьому контексті в роботі запропоновано поняття «poor 3D model» за аналогією з «poor image» Хіто Стейерль. Це не просто «погана модель». Це модель, яка може бути технічно неповною, але важливою як свідчення. Водночас вона може означати і культурну бідність: коли модель технічно якісна, але позбавлена мистецтвознавчого контексту. Головний висновок до цих прикладів: Що різні 3D-практики документують різні шари спадщини, тому їх не можна оцінювати однією шкалою.

У останньому розділі аналіз переходить від типів об'єктів до інституційних форм: архівів, платформ і документаційних режимів. Архів у роботі розглянуто не як пасивне сховище, а як активний інструмент. Він виконує щонайменше чотири функції: атрибутивну, ідентифікаційну, реституційну і меморіально-доказову. У воєнному контексті архів може бути інструментом захисту. Але водночас недостатньо захищений архів може стати джерелом ризику, якщо дані про колекцію використовуються для її цілеспрямованого вилучення. Це сформульовано в роботі парадоксом архіву як зброї. Окремо в роботі розрізнено цифрову видимість і цифрову репрезентативність. Цифрова видимість означає, що об'єкт є онлайн. Але цифрова репрезентативність означає більше: а саме атрибуцію, контекст, метадані, paradata, документаційну повноту й інституційну відповідальність. Тому головна формула цього блоку така: онлайн-присутність не дорівнює збереженню. Об'єкт може бути видимим у цифровому середовищі, але все ще залишатися недостатньо представленим як мистецьке, історичне й документаційне явище.

У роботі запропоновано чотири режими документації мистецької спадщини. Перший – превентивний. Він застосовується до моменту загрози і має на меті підготувати базову документацію об'єкта. Другий – систематичний. Це регулярна музейна або наукова робота, спрямована на повноту опису, обліку, атрибуції та збереження інформації. Третій – аварійний. Він застосовується під час руйнування, загрози або нестачі часу. Його мета – швидко зафіксувати стан об'єкта, навіть якщо якість запису не є ідеальною. Четвертий – післявтратний. Він працює тоді, коли об'єкт уже пошкоджено, викрадено або втрачено. Тут документація виконує доказову, реституційну, меморіальну і реконструктивну функції. Головне – ці режими не можна оцінювати однаково. Аварійна фіксація не повинна оцінюватися за критеріями професійної реставраційної документації.

І навпаки: системна музейна документація не може обмежуватися мінімальним аварійним записом.

Підсумковим результатом дисертації є чотирикомпонентна модель критеріїв якості візуальних практик. Перший критерій – мистецтвознавча повнота. Він відповідає на питання: чи зрозуміло, що це за об'єкт, чому він важливий, який має контекст, значення й місце в культурі? Другий критерій – технічна відповідність методу типу об'єкта. Він відповідає на питання: чи правильно обрано спосіб фіксації? Наприклад, для архітектури, живопису, кераміки чи живої традиції на прикладі Петраківського розпису. Третій критерій – процедурна автентичність. Він відповідає на питання: чи відомо, як саме створено цифровий або документаційний запис? Саме тут важливим є поняття *paradata* – даних про процес створення цифрової репрезентації. Четвертий критерій – інституційна відповідальність. Він відповідає на питання: чи буде цей цифровий або архівний результат збережено, підтримано, оновлено і зроблено доступним у майбутньому? Ця модель має подвійний статус. З одного боку, вона є нормативною, бо показує, якою має бути якісна практика. З іншого боку, вона є діагностичною, бо дозволяє виявити, чого саме бракує в обраному проєкті. Тестування моделі на цифрових і доцифрових прикладах показало важливу закономірність: цифрова форма не завжди автоматично є повнішою за доцифрову. Іноді друкowana монографія або науковий каталог можуть мати більшу мистецтвознавчу повноту, ніж цифрова сторінка без достатніх метаданих і контексту.

Головний висновок дисертації полягає у виявленні структурної асиметрії українського поля візуальних практик. З одного боку, в Україні сформувалася сильна експозиційно-інтерпретаційна традиція. Вона пов'язана з музейною роботою, поверненням імен, переосмисленням канону, кураторськими практиками і культурною репрезентацією. З іншого боку, аналітично-документаційний шар розвинувся слабше. Йдеться про повні метадані, технічну прозорість, *paradata*, системні цифрові архіви, довготривале збереження і стабільну інституційну відповідальність. Ця асиметрія не є випадковою помилкою окремих інституцій. Вона не виникла лише через війну. Війна зробила її видимою, критичною і небезпечною. Отже, дисертація доводить, що якість роботи зі спадщиною не можна визначати лише за фактом її цифрової присутності. Важливо не тільки те, чи об'єкт показаний, а й те, наскільки він атрибутований, контекстуалізований, технічно адекватно зафіксований, процедурно прозоро задокументований і відповідально збережений.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві запропоновано цілісну концепцію візуальних практик як єдиного предмета аналізу. Розроблено рівневу модель візуальних практик і шестирівневу модель об'єкта мистецької спадщини. Обґрунтовано авторське розширення класичної іконології Панофського через введення трансмісійно-відтворювального рівня практик і процесуального рівня об'єкта. Запропоновано низку авторських понять для опису дефіцитів і потенціалу поля: парадокс запізнілої готовності, ілюзія достатності, архів як зброя, *poor 3D model*, деколонізаційна перекаталогізація. Також обґрунтовано чотирикомпонентну модель критеріїв якості візуальних практик: мистецтвознавчу повноту, технічну відповідність, процедурну автентичність та інституційну відповідальність.

Дякую за увагу.

3. Запитання до аспіранта по темі дисертації ставили:

1. Доктор мистецтвознавства, доцент Бабій Н. П.

Питання: Чи виводите Ви у роботі дефініцію поняття «візуальні практики» як самостійної категорії, і яким чином це поняття пов'язується з об'єктами мистецької спадщини у конкретному емпіричному вимірі? Це усталений у мистецтвознавстві термін чи Ваше авторське тлумачення?

Відповідь: Дякую за запитання. У вступі дисертації, у підрозділі 1.2 та на початку другого розділу подано авторську дефініцію поняття «візуальні практики». У роботі це поняття трактується як комплекс взаємопов'язаних форм роботи з об'єктами мистецької спадщини, спрямованих на введення цих об'єктів у культурний простір через показ, фіксацію, опис, інтерпретацію, документацію, архівацію та цифрову репрезентацію. Концептуальна основа поняття спирається на розрізнення image / picture у В. Дж. Т. Мітчелла та на ширше розуміння візуальності у Н. Мірзоева, де візуальне постає не лише як акт бачення, а як сукупність соціально-інституційних механізмів, що забезпечують видимість і смислову насиченість об'єкта. У межах нашого дослідження виокремлено чотири рівні візуальних практик – презентаційно-фіксаційний, аналітично-документаційний, інтерпретаційно-контекстуальний та трансмісійно-відтворювальний, – кожен із яких виконує власну функцію у формуванні культурного простору. Дефініція є авторською, але побудованою на теоретичному ґрунті, який легітимує її використання як аналітичної категорії.

2. Доктор мистецтвознавства, доцент Бабій Н. П.

Питання: На слайді про чотири режими документації Ви виокремлюєте свідчувальну функцію аварійного й післявтратного режимів. Прошу уточнити, що саме Ви маєте на увазі під поняттям свідчувальної функції та чим вона відрізняється від інших функцій документації?

Відповідь: Дякую за запитання. Свідчувальна функція є самостійною категорією документаційної роботи, що реалізується у двох з чотирьох виокремлених у дисертації режимах – аварійному та післявтратному. На відміну від превентивного режиму, що готує базову документацію до моменту загрози, і систематичного, що забезпечує повноту опису в стабільній музейній роботі, свідчувальна функція реалізується тоді, коли об'єкт зазнає непоправних змін або вже втрачений, і єдиним доступним механізмом залишається зафіксувати сам факт його існування – як свідчення для майбутніх поколінь, для меморіальної пам'яті, для реституційних чи правових процедур. Парадигматичним кейсом у дисертації виступає ініціатива Backup Ukraine: смартфонна 3D-фіксація через застосунок Polysat, що не претендує на реставраційну точність, але виконує функцію свідчення про існування об'єкта. Концептуально ця функція корелює з авторським поняттям «poor 3D model», яке я обґрунтовую у двох сенсах – технічному та культурному. Свідчувальна функція не є дефектом професійної документації, а становить самостійну категорію, яку слід оцінювати за критеріями, відмінними від критеріїв реставраційної чи дослідницької документації.

3. Доктор мистецтвознавства, доцент Бабій Н. П.

Питання: У дослідженні Ви оперуєте поняттям «архіву» стосовно музейних колекцій, зокрема у кейсі Херсонського художнього музею. Однак у

музейній практиці фонди і архів є функціонально різними системами: артефакти зберігаються у фондах, а інвентарна документація – в архіві. Як Ви розрізняєте ці поняття у Вашому дослідженні?

Відповідь: Дякую за запитання. Зауваження є слушним і дозволяє уточнити термінологію. У музейній практиці справді існує чітке розрізнення: фонди – це сукупність матеріальних артефактів, що зберігаються в установі; архів – це сукупність документації про ці артефакти (інвентарні книги, картки обліку, реставраційні справи, експозиційні плани, фотофіксації стану збереження). У нашому дослідженні термін «архів» уживається саме у другому значенні – як система документації, метаданих та *paradata*, що супроводжує об'єкти мистецької спадщини. Концепт «архіву як зброї», обґрунтований у підрозділі 4.1, стосується саме документаційної системи: у випадку Херсонського художнього музею окупаційні сили, маючи доступ до інвентарної документації, змогли цілеспрямовано добирати найцінніші предмети з фондів. Тобто архів виступив інструментом, а фонди – об'єктом вилучення. Якісно ведений архів є умовою як превентивної безпеки об'єктів, так і подальшої реституції – через його дані Інтерпол ідентифікував понад сто викрадених творів. Термінологічне розрізнення «архів – фонди» буде уточнено в остаточній редакції тексту.

4. Заслужений діяч мистецтв України, професор Губаль Б. І.

Питання: У третьому розділі Ви відносите архітектурну спадщину до об'єктів візуальних практик. До яких саме форм Ви залучаєте архітектурну документацію – фотофіксацію, обмірні креслення, плани, перерізи? Чи передбачено у Вашій моделі збереження повного спектра цих даних?

Відповідь: Дякую за запитання. У підрозділі 3.3 традиційні форми архітектурної документації – фотофіксація, обмірні креслення, плани, перерізи, фасади – інтегруються у шестирівневу модель об'єкта на матеріальному, технологічному та просторовому рівнях. Це базовий шар, без якого жодна цифрова документація не має самостійного значення: тривимірне лазерне сканування й фотограмметрія постають як технологічне продовження класичних обмірів, а не їх заміна. На прикладі Софії Київської показано, що команда Skeiron виконала лазерне сканування з понад восьмисот позицій сканером RIEGL VZ-400, отримавши матеріальну структуру з міліметровою точністю, придатну як для реставраційної роботи, так і для побудови повних обмірних креслень. Водночас проєкт DIGICURE Університету Гетеборга працює на третьому, інтерпретаційному рівні – документує написи та поверхневі структури. Таким чином, у моделі передбачено саме комплексний підхід: від обмірних креслень як основи матеріальної структури до семантичної і просторової інтерпретації як вищих рівнів об'єктної моделі. Жодна з традиційних форм архітектурного фіксування не виключається – усі вони мають бути частиною інтегрованої документаційної системи.

5. Доктор мистецтвознавства, професор Дундяк І. М.

Питання: Чи є відмінність у способах документації між живописними творами, що зберігалися багато років і є чутливими до інтенсивного освітлення? Як Ваша модель ураховує специфіку таких об'єктів?

Відповідь: Дякую за запитання. Питання чутливості об'єктів до фізичних впливів під час документування безпосередньо корелює з другим критерієм

нашої чотирикомпонентної моделі якості – технічною відповідністю методу типу об'єкта. У дисертації цей критерій сформульовано як принципову тезу: універсального шаблону цифрової документації не існує; метод документації має відповідати специфіці конкретного об'єкта. Старі живописні твори, зокрема пам'ятки XVI–XVIII століть, дійсно вимагають особливих протоколів – дифузного освітлення без УФ-складових, мультиспектральної зйомки з мінімальним часом експозиції, безконтактних методів вимірювання. У нашій роботі ці протоколи не розгортаються як окрема технічна методика, оскільки питання реставраційної фізики і музейної консервації виходять за межі мистецтвознавчого аналізу. Однак сама необхідність таких протоколів обґрунтована на концептуальному рівні моделі: третій критерій – процедурна автентичність – вимагає, щоб у paradata було зафіксовано, як саме створено цифровий запис, які умови освітлення, які методи використано. Це відповідає вимогам Лондонської хартії 2009 року. Отже, специфіка чутливих об'єктів не є винятком із моделі, а навпаки – підтвердженням її центральної тези про принцип відповідності методу типу об'єкта.

6. Доктор мистецтвознавства, професор Дундяк І. М.

Питання: У роботі представлено чотирикомпонентну модель оцінювання якості візуальних практик. Чи розробляли Ви готові алгоритми застосування цієї моделі до кожного типу об'єктів, чи її практичне застосування залишається на розсуд дослідника?

Відповідь: Дякую за запитання. Дисертація пропонує не покрокові алгоритми, а нормативно-діагностичну модель, яка має подвійний статус: з одного боку – нормативний орієнтир, що фіксує, якою має бути якісна практика роботи зі спадщиною; з іншого – діагностичний інструмент, що дозволяє виявляти системні дефіцити конкретних проєктів. Водночас у роботі обґрунтовано низку операційно значущих структур, які наближають модель до прикладного використання. Це чотири режими документації – превентивний, систематичний, аварійний, післявтратний – із обґрунтуванням принципу неспівмірності їх критеріїв якості; принцип м'якої відповідності, що допускає покриття однією практикою кількох рівнів об'єкта; принцип культурно адекватної документації для декоративно-ужиткового мистецтва, який передбачає комбінацію тривимірного сканування, RTI, відеофіксації та мистецтвознавчого коментаря. Тестування моделі на п'ятнадцяти кейсах – десяти цифрових і п'яти доцифрових – продемонструвало, як саме ці структури працюють на конкретному емпіричному матеріалі. Розгортання повних операційних алгоритмів для кожного типу об'єкта є закономірним наступним кроком розвитку дослідницької програми, але виходить за межі завдань цієї дисертації, що має передусім концептуально-теоретичну спрямованість.

До доповіді було задано 6 запитань, на які здобувач дав ґрунтовні відповіді.

4. Виступи присутніх членів семінару з оцінкою дисертації.

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Чуйко О. Д.:

Шановні колеги, передусім хочу відзначити актуальність представленого дисертаційного дослідження. Вона, на мою думку, не є формально задекларованою, а впливає з самого матеріалу роботи. Сьогодні питання збереження, документування та репрезентації культурної спадщини для України

має не лише науковий, а й безпосередньо суспільний вимір. У дисертації це добре показано через звернення до даних про 527 верифікованих ЮНЕСКО пошкоджених об'єктів культурної спадщини та близько 4 млрд доларів збитків, про які йдеться в оцінках Київської школи економіки. Такі цифри задають дуже конкретний контекст і пояснюють, чому тема роботи пов'язана не тільки з академічним аналізом, а й із проблемою культурної безпеки.

Важливо, що автор розглядає мистецьку спадщину не як замкнену сукупність фізичних пам'яток чи творів, а як явище, яке набуває культурної видимості через практики показу, опису, фіксації, інтерпретації та збереження. Саме в цьому бачу одну з сильних сторін дослідження: експозиційна, документаційна, цифрова, реставраційна, архівна й аварійна робота зі спадщиною не розведені по різних площинах, а зібрані в одну аналітичну рамку. Такий підхід, на мою думку, справді розширює предметне поле сучасного українського мистецтвознавства.

Окремо слід сказати про цілісність роботи. Дисертантові вдалося уникнути двох крайнощів, які часто виникають у подібних темах: з одного боку, простого переліку цифрових платформ і проєктів, а з іншого – надто абстрактного теоретизування без опори на конкретний матеріал. У цьому випадку теоретична рамка поєднана з аналізом реальних кейсів, тому висновки роботи виглядають не відірваними від практики, а достатньо обґрунтованими.

З огляду на сказане, вважаю дисертаційне дослідження актуальним, концептуально зібраним і таким, що заслуговує на підтримку.

Доктор мистецтвознавства, професор Дундяк І. М.:

Шановні присутні, я хотіла б звернути увагу на практичне значення цієї дисертації для сучасної української культурної сфери. Робота показує, що візуальні практики збереження спадщини – це не завершена або суто теоретична проблема. Це жива ділянка професійної роботи, де щодня приймаються рішення: що документувати, як документувати, якої якості має бути цифровий матеріал, хто й для чого зможе ним користуватися в майбутньому.

У цьому контексті особливо важливою є запропонована автором чотирикомпонентна модель критеріїв якості. Вона не залишилася лише теоретичною схемою, а була перевірена на п'ятнадцяти конкретних кейсах. Це дає підстави говорити про модель як про робочий інструмент для оцінювання музейних, архівних, цифрових і реставраційних проєктів. Показовим є й висновок автора про те, що жоден з українських цифрових проєктів репрезентації спадщини не відповідає всім чотирьом критеріям одночасно. На мою думку, це важливе спостереження, бо воно не просто фіксує недоліки, а окреслює напрям подальшого розвитку галузі.

Практичний потенціал дисертації також пов'язаний із музейною освітою, підготовкою фахівців з реставрації та охорони культурної спадщини, а також із формуванням інституційних протоколів документації – превентивної, систематичної, аварійної та післявтратної. Робота може бути корисною не лише для теоретиків, а й для тих фахівців, які безпосередньо працюють із матеріалами спадщини та цифровими архівами.

Тому підтримую результати дисертації і вважаю, що вона має помітне значення для сучасного українського мистецтвознавства та практики збереження культурної спадщини.

Доктор мистецтвознавства, доцент Бабій Н. П.:

Шановні колеги, у цьому дослідженні мені видається принципово важливою спроба осмислити візуальні практики як цілісний предмет мистецтвознавчого аналізу. Автор переконливо показує, що музейна експозиція, цифрова платформа, реставраційна документація, аварійна фотофіксація чи 3D-модель – це не випадковий набір інструментів, а різні способи входження в об'єкт спадщини та різні рівні його культурного опрацювання.

Ця логіка розкривається через рівневу модель практик: презентаційно-фіксаційний, аналітично-документаційний, інтерпретаційно-контекстуальний і трансмісійно-відтворювальний рівні. Важливо, що модель не виглядає механічною класифікацією. Перші три рівні співвіднесені з класичною іконологічною традицією Е. Панофського, тоді як четвертий рівень автор обґрунтовує через Конвенцію ЮНЕСКО 2003 року та теорію реставрації Ч. Бранді. Такий спосіб роботи з теоретичною спадщиною є достатньо вираженим: автор не відкидає класичні підходи, але й не переносить їх у сучасний матеріал без уточнення.

Окремої уваги заслуговують авторські поняття, зокрема парадокс запізнілої готовності, ілюзія достатності, асиметрія функцій цифрової репрезентації, культурно адекватна документація, архів як зброя, poor 3D model. Вони могли б залишитися лише ефектними формулами, однак у роботі пов'язані з конкретними прикладами й допомагають назвати ті проблеми, які в українській мистецтвознавчій літературі ще не завжди були чітко окреслені.

Отже, вважаю дослідження ґрунтовним, самостійним і підтримую його основні положення та висновки.

Заслужений діяч мистецтв України, професор Губаль Б. І.:

Шановні учасники семінару, у дисертації для мене особливо важливим є те, як автор працює з архітектурною спадщиною. Вона тут розглядається не як додаток до загальної теми цифровізації, а як окремий тип об'єктів зі своїми вимогами до фіксації, опису й репрезентації. Автор слушно показує, що архітектурна документація не зводиться ні до обмірних креслень і фотофіксації, ні до лазерного сканування як такого. Йдеться про багаторівневу систему, у якій різні методи мають різні функції.

Особливо показовим є приклад Софії Київської. У роботі добре розведено різні режими роботи з цією пам'яткою. Автор не протиставляє всі підходи, а показує, що вони стосуються різних шарів однієї пам'ятки. Саме така позиція, на мою думку, є методологічно переконливою.

Цінним є також поняття «poor 3D model», яке автор розглядає у технічному й культурному сенсах. На прикладі Backup Ukraine показано, що низькоякісна або аварійна 3D-модель не обов'язково має сприйматися тільки як недосконалий заміник професійної документації. У певних умовах вона набуває свідчувального значення, бо фіксує сам факт існування, стану чи загрози втрати об'єкта. Для України в умовах війни це спостереження є особливо важливим.

Підтримую висновки автора щодо значення різних режимів документації архітектурної спадщини як одного з ключових механізмів її збереження.

Кандидат мистецтвознавства, доцент Чмелик І. В.:

Шановні учасники семінару, як науковий керівник хочу відзначити, що однією з сильних сторін дисертації є поєднання методологічного та

практики розглядаються саме як мистецтвознавча проблема. Такий шлях вимагав часу, але він був продуктивним, бо дав змогу сформулювати більш самостійну й цілісну наукову позицію.

У процесі роботи Роман Степанович проявив себе як наполегливий і уважний до матеріалу дослідник. Він послідовно працював над завданнями дисертації, реагував на зауваження, доопрацьовував структуру й уточнював власні концептуальні положення. У результаті підготовлено самостійне дослідження, яке має актуальність, наукову новизну, теоретичне та практичне значення. До найбільш вагомих результатів слід віднести запропоноване в роботі розуміння візуальних практик об'єктів мистецької спадщини як цілісного предмета мистецтвознавчого аналізу, чотирирівневу модель візуальних практик, шестирівневу модель об'єкта спадщини як авторське розширення іконологічного підходу Е. Панофського, а також чотирикомпонентну модель критеріїв якості, апробовану на п'ятнадцяти кейсах.

Варто також відзначити академічну активність аспіранта. Упродовж навчання Роман Степанович брав участь у наукових конференціях, апробував основні положення дисертації, опублікував три статті у фахових виданнях категорії «Б» Міністерства освіти і науки України та чотири тези в матеріалах міжнародних і всеукраїнських конференцій. Це свідчить про послідовну роботу над темою та про належне виконання вимог індивідуального плану.

З огляду на викладене, вважаю, що дисертаційна праця Петріва Романа є завершеним самостійним дослідженням і може бути рекомендована до захисту у спеціалізованій вченій раді.

6. В обговоренні дисертаційної роботи взяли участь: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Чуйко О. Д., доктор мистецтвознавства, професор Дундяк І. М., доктор мистецтвознавства наук, професор Бабій Н. П., кандидат мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України, професор, Губаль Б. І. кандидат мистецтвознавства, доцент Чмелик І. В.

Заслухавши публічну презентацію наукових результатів дисертації Петріва Романа Степановича та обговоривши її на фаховому семінарі кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-науковому інституті мистецтв, прийнято наступні висновки щодо дисертації: рекомендувати для подання до розгляду та захисту в разовій спеціалізованій вченій раді.

7. Висновок про перевірку дисертацій та наукових публікацій здобувача на виявлення порушення академічної доброчесності з наданням (до витягу додається довідка за підписом).

УХВАЛИЛИ:

ПРИЙНЯТИ такий висновок про наукову новизну, теоретичне та практичне значення результатів дисертації.

Висновок

наукового фахового семінару кафедри дизайну і теорії мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

про наукову новизну, теоретичне та практичне значення результатів дисертації

«Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі
України кінця XX – початку XXI століття»
здобувача ступеня доктора філософії за спеціальністю
023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
з галузі знань 02 Культура і мистецтво

1. Актуальність теми. Мистецька спадщина України є складною культурною цілісністю, що охоплює твори образотворчого, декоративно-ужиткового та архітектурного мистецтва і потребує цілісної мистецтвознавчої репрезентації, через яку вона входить у культурний простір. Однак спадщина не існує в культурі сама по собі: її входження у поле культурної пам'яті забезпечується системою візуальних практик – експозиційних, документаційних, інтерпретаційних, реставраційних, архівних, цифрових та аварійно-документаційних, – які в українському мистецтвознавстві дотепер досліджувалися окремо, у межах різних дисциплінарних рамок. Кінець XX – початок XXI ст. є періодом докорінних трансформацій усієї системи роботи зі спадщиною: від пострадянської музейної реформи й реабілітації українського мистецтва кінця XIX – першої третини XX ст. до становлення цифрових платформ, мультиметодних протоколів документування та інституційних інфраструктур цифрового збереження.

Російсько-українська війна, що набула повномасштабного характеру в лютому 2022 року, перетворила питання документації, атрибуції, реституції та культурного збереження зі суто музейного завдання на питання культурної безпеки і національної суб'єктності. За даними ЮНЕСКО, станом на травень 2026 р. верифіковано понад 527 пошкоджених об'єктів культурної спадщини; за оцінками Київської школи економіки, прямі збитки культурній інфраструктурі сягають близько 4 млрд доларів США. У дослідженні П. Шидловського та співавторів (Antiquity, 2023) зафіксовано, що темп руйнувань української культурної спадщини «не спостерігався з 1945 року». У цих умовах міжнародні принципи цифрового документування – Венеційська хартія (1964), Документ Нари про автентичність (1994), Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003), Лондонська хартія (2009), NDSA Levels of Digital Preservation – проходять випробування на українському емпіричному матеріалі, до яких раніше систематично не зверталися.

Структурна нерівномірність українського поля візуальних практик зафіксована вже в передвоєнну добу: за даними дослідження RES-POL 2022 р., близько 25% українських музеїв не мали комп'ютерної техніки, близько 32% – стабільного доступу до інтернету; Одеський археологічний музей з колекцією понад сто тисяч одиниць зберігання мав цифрові фотографії лише двохсот тридцяти з них. Війна не створила цю асиметрію – вона зробила її видимою і критично актуальною. Окремі форми візуальних практик розроблені в українській музеології (Р. В. Маньковська, Ж. З. Денисюк), пам'яткоохоронній теорії (Л. В. Прибега), теорії цифровізації культури (О. Міхровська, О. Збанацька, О. Цілина), однак цілісної мистецтвознавчої концепції, що зв'язувала б усі ці шари в єдину аналітичну рамку та давала інструмент оцінювання якості, у вітчизняному мистецтвознавстві дотепер не існувало. Потреба у такій рамці

визначає теоретичну, методологічну й практичну актуальність нашого дослідження.

2. 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 Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, протокол № 9 від 1 листопада 2022 р.

3. Особистий внесок здобувача в отриманні наукових результатів.

Дисертація є самостійним науковим дослідженням, містить власні авторські висновки і практичні рекомендації. Положення, висновки та рекомендації, що містяться в дисертації, науково обґрунтовані та достовірні. Це обумовлено застосуванням наукових методів дослідження, використання яких у дисертації зумовлене метою та поставленими завданнями, а також специфікою об'єкта й предмета дослідження. У роботі використана низка загальнонаукових та спеціальних методів дослідження: іконологічний метод Е. Панофського, герменевтичний підхід Г.-Г. Гадамера, теорія візуальної культури (В. Дж. Т. Мітчелл, Н. Мірзоев), пам'яткоохоронна теорія Л. В. Прибєги, кейс-метод (з аналізом десяти ключових кейсів) та метод власного візуального спостереження за дев'ятьма цифровими платформами репрезентації мистецької спадщини. Основні теоретичні положення, концептуальні моделі, типології та висновки сформульовані автором самостійно. Публікації за темою дисертації виконані одноосібно; інші форми апробації результатів дослідження репрезентують виключно особистий внесок здобувача.

4. Теоретичне та практичне значення результатів дисертації виявляється у можливості застосування результатів дослідження для написання наукових праць з мистецтвознавства, музеології, пам'яткоохоронної теорії та цифрових гуманітарних студій; використання теоретичного підґрунтя та фактологічного матеріалу дисертації в навчальному процесі закладів вищої освіти за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», суміжними мистецтвознавчими, культурологічними та музеологічними спеціальностями, а також при підготовці навчальних курсів з цифрового збереження культурної спадщини; розробки інституційних протоколів превентивної, систематичної, аварійної та післявтратної документації мистецької спадщини у музейних, архівних і реставраційних закладах України; оцінювання якості існуючих цифрових проєктів репрезентації спадщини за чотирикомпонентною моделлю критеріїв (мистецтвознавча повнота, технічна відповідність методу типу об'єкта, процедурна автентичність, інституційна відповідальність); розробки стратегій національної політики безпеки культурної спадщини в умовах військових ризиків та постконфліктного відновлення; обґрунтування реституційних позицій української сторони у міжнародних правових процедурах повернення викрадених або переміщених культурних цінностей.

5. Ступінь новизни основних результатів дисертації зумовлена поставленими завданнями та результатами їх розв'язання, зокрема:

Уперше:

- запропоновано **цілісну мистецтвознавчу концепцію візуальних практик** об'єктів мистецької спадщини як єдиного предмета дослідження, що об'єднує експозиційні, архівні, документаційні, реставраційні, цифрові та воєнно-документаційні форми роботи зі спадщиною в межах єдиної аналітичної рамки;
- розроблено **чотирирівневу модель візуальних практик** – презентаційно-фіксаційний, аналітично-документаційний, інтерпретаційно-контекстуальний, трансмісійно-відтворювальний рівні, – у якій перші три рівні структурно успадковують класичну трирівневу іконологію Е. Панофського, а четвертий рівень становить авторське розширення, що спирається на Конвенцію ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003) і теорію реставрації як критичного акту Ч. Бранді;
- запропоновано **шестирівневу модель об'єкта мистецької спадщини** (матеріальний, технологічний, просторовий, символічний, процесуальний, комунікативний рівні) з власною теоретичною опорою для кожного з рівнів – Л. В. Прибєги, Документа Нарі (1994), Конвенції ЮНЕСКО (2003), В. Дж. Т. Мітчелла, Н. Мірзоева;
- обґрунтовано **матрицю співвідношень** рівнів практик, рівнів об'єкта і рівнів іконології Е. Панофського як цілісну аналітичну рамку, що дозволяє оцінювати глибину входження конкретної практики у багаторівневу структуру об'єкта спадщини;
- розроблено **чотирикомпонентну модель критеріїв якості візуальних практик** (мистецтвознавча повнота / технічна відповідність методу типу об'єкта / процедурна автентичність / інституційна відповідальність), що функціонує одночасно як нормативний орієнтир і як діагностичний інструмент; модель верифіковано тестуванням на п'ятнадцяти кейсах (десяти цифрових і п'яти доцифрових), що виявило структурну закономірність: жоден з українських цифрових проєктів репрезентації спадщини не задовольняє всі чотири критерії одночасно;
- введено в науковий обіг низку **авторських концептів** для опису специфічних явищ поля: *парадокс запізнілої готовності, асиметрія функцій цифрової репрезентації, ілюзія достатності, культурно адекватна документація, архів як зброя, poor 3D model* (у двох сенсах – технічному та культурному), *деколонізаційна перекаatalogізація*;
- запропоновано **типологію режимів документації спадщини** (превентивний, систематичний, аварійний, післявтратний) із обґрунтуванням принципу неспівмірності критеріїв якості, властивих різним режимам;
- виокремлено **чотири функції цифрового архіву** у воєнному контексті – атрибутивну, ідентифікаційну, реституційну, меморіально-доказову; сформульовано парадокс архіву як зброї в умовах недостатньої захищеності інвентарних даних;

- виявлено й концептуалізовано **структурну асиметрію** українського поля візуальних практик – недорозвиненість аналітично-документаційного шару за наявності потужної експозиційно-інтерпретаційної традиції – як наскрізну історично сформовану характеристику системи, що набула критичної видимості з 2014 року.

Отримало подальший розвиток:

- мистецтвознавчий аналіз ролі візуальних практик у формуванні культурного простору України кінця ХХ – початку ХХІ століття;
- українська музеологічна традиція (Р. В. Маньковська, Ж. З. Денисюк) у контексті осмислення цифрових форм репрезентації мистецької спадщини;
- пам'яткоохоронна теорія Л. В. Прибєги через її співвіднесення з міжнародними нормативними документами (Документ Нари, Венеційська хартія, Конвенція ЮНЕСКО про нематеріальну спадщину, Лондонська хартія);
- концепція «поганого зображення» Х. Стейерль через її розгортання у концепт *poor 3D model* з додаванням культурного виміру до технічного;
- аналіз цифрового повороту в українській музейній та архівній практиці (О. Міхровська, О. Збанацька, О. Цілина) у поєднанні з постколоніальною оптикою (Т. Гундорова, М. Шкандрій);
- вивчення впливу повномасштабного російського вторгнення на стан, функції та доказову вагу об'єктів мистецької спадщини в Україні;
- порівняльний аналіз доцифрових і цифрових форм репрезентації об'єктів мистецької спадщини на матеріалі трьох типів об'єктів – образотворчого мистецтва, декоративно-ужиткового мистецтва та архітектури.

Уточнено:

- співвідношення понять «оцифровування», «діджитизація», «діджиталізація» та «цифрова трансформація» у контексті музейних, архівних і документаційних практик;
- типологію цифрових платформ репрезентації мистецької спадщини (Google Arts & Culture, Europeana, eMuseum, Sketchfab, Skeiron, DIGICURE, SUCHO, Backup Ukraine, Smithsonian Open Access) за функціональним призначенням, технологічним інструментарієм і рівнем мистецтвознавчої повноти;
- понятійний апарат міжнародних нормативних документів цифрового документування (Лондонська хартія 2009 р., NDSA Levels of Digital Preservation), що його застосовано до української емпірики;
- хронологічну періодизацію розвитку візуальних практик в Україні через виокремлення трьох послідовних фаз – доцифрового пласту (1985–2010 рр.), цифрового повороту (2000–2022 рр.), воєнної інтенсифікації (2014–2025 рр.) – із обґрунтуванням принципу спадкоємності між ними;
- фактологічні дані щодо втрат, пошкоджень і викрадень об'єктів культурної спадщини в Україні внаслідок російсько-української війни (станом на травень 2026 р.) із залученням джерел ЮНЕСКО, KSE Institute, Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, ALIPH, SUCHO.

6. Використання (апробація) результатів роботи.

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.

7. Особиста участь автора в отриманні наукових та практичних результатів, що викладені в дисертаційній роботі.

Дисертаційна робота виконана на кафедрі дизайну і теорії мистецтва, науковий керівник кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Чмелик Ірина Василівна.

Робота є результатом самостійних досліджень Петріва Романа Степановича.

8. Перелік публікацій за темою дисертації. За результатами досліджень опубліковано 7 наукових праць, з яких:

- 3 статті надруковано в наукових фахових виданнях України (категорії Б);

- 4 тез – у збірниках матеріалів міжнародних та науково-практичних конференцій.

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://www.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://www.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:

1. Петрів Р. Особливості системи комунікацій у сфері мистецтва та дизайну початку 20-х років ХХІ 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

2. Петрів Р. Трансформація проектно-художньої діяльності у контексті глобальної диджиталізації початку ХХІ 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>

3. 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

4. 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/>

ВВАЖАТИ:

1. Що дисертаційна робота Петріва Романа Степановича на тему «Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.» є завершеною науковою працею, у якій розв'язано важливе наукове завдання – шляхом формування ряду положень, висновків і пропозицій, які розкривають зміст і особливості комплексного дослідження, що є мистецтвознавчою концептуалізацією візуальних практик об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. та аналітичною моделлю оцінювання їх якості, що має важливе значення для галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація.

2. За темою дисертації опубліковано 7 наукових публікацій, де повністю відображені основні результати дисертації, з яких: 3 статті надруковано в

наукових фахових виданнях України категорії Б та 4 тези – у збірниках матеріалів міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференцій.

3. Дисертація відповідає вимогам, встановленим Порядком присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії Постанова Кабінету Міністрів України від 12.01.2022 р. № 44 (зі змінами) та Вимогами до оформлення дисертації наказ Міністерства освіти і науки України від 12.01.2017 № 40 (зі змінами).

РЕКОМЕНДУВАТИ дисертаційну роботу «Візуальні практики об'єктів мистецької спадщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.», подану Петрівим Романом Степановичем на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Рекомендується для подання до розгляду та захисту у разовій спеціалізованій вченій раді Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Розглянувши заяви і документи голови СБР, рецензентів і опонентів та встановивши, що подані документи відповідають вимогам до членів спеціалізованої вченої ради згідно Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії Постанова Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44 (зі змінами).

Пропонувати вченій раді Університету призначити наступний склад разової ради:

Голова разової спеціалізованої вченої ради:

1. Чуйко Олег Дмитрович - доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3713-5593>

1.1 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, No. 3. e234669.

ISSN: 1806-3845

DOI: <https://doi.org/10.18623/rvd.v23.n3.4669>

URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001684629300033>

Keywords: Cultural, Heritage, Art, Icon Painting, Iconography, Architectural Monuments, Sacred, Art Décor, Byzantine Culture, Art of Medieval Europe, Kholm, Halych.

1.2. 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, No. 3. e234668.

ISSN: 1806-3845

DOI: <https://doi.org/10.18623/rvd.v23.n3.4668>

URL:<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001684629300026>

Keywords: Ukraine, War 2014-2025, Fine Arts, Traditional Art, Embroidery, Museum, Mobilization Art Practice, Color

1.3. Олег Чуйко, Назар Рудницький. Джерела наповнення мистецьких збірок України другої половини XX ст.: неофіційні шляхи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 97, том 3, 2026. С. 199–204.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-3-26>

URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/97_2026/part_3/28.pdf

Ключові слова: живопис, образотворче мистецтво, колекціонування, колекціонери, збірки творів мистецтва, мистецький ринок.

1.4. Oleksii Rohotchenko, Tetiana Zuziak, Oleg Chuyko, Svitlana Kizim, Mariia Ospishcheva-Pavlyshyn. Virtual Reality in Training Specialists of the Industry of Culture and Arts. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. (Hradec Kralove, Czech Republic). Volume 11, Issue 2, Special Issue XX., 2021. P. 131–135.

ISSN: 1804-7890

URL:<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000680051600022>

Keywords: Art, Culture, Learning, Museum, Technology, Virtual reality

Рецензентами:

2. Бабій Надія Петрівна - доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

2.1 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, No. 3. e234669.

ISSN: 1806-3845

DOI: <https://doi.org/10.18623/rvd.v23.n3.4669>

URL:<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001684629300033>

Keywords: Cultural, Heritage, Art, Icon Painting, Iconography, Architectural Monuments, Sacred, Art Décor, Byzantine Culture, Art of Medieval Europe, Kholm, Halych.

2.2. 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, No. 3. e234668.

ISSN: 1806-3845

DOI: <https://doi.org/10.18623/rvd.v23.n3.4668>

URL:<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001684629300026>

Keywords: Ukraine, War 2014-2025, Fine Arts, Traditional Art, Embroidery, Museum, Mobilization Art Practice, Color

2.3 Babii, N., Hubal, B., Prystai, H., Chmelyk, I., Lototska, V. Lower Institutional Context of Western Ukraine. *CALLE 14-REVISTA DE INVESTIGACION EN EL CAMPO DEL ARTE*. 2023. Volume 18. Issue 34. pp 234-249

ISSN: 2011-3757

DOI:10.14483/21450706.20479

URL:<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000964235700003>

Keywords: Self-organized galleries; book publishing; grassroots institutional context; contemporary art; Western Ukraine.

2.4. Babii, N., Chmelyk, I., Semchuk, L., Typchuk, V., Voloshchuk, Yu. Art practices in museums of Western Ukraine: from subject to method. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12, Issue 1, pp. 91–98.

ISSN: 1804-7890

URL:<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000819377800016>

Keywords: art practice, western Ukraine, museum.

3. Дундяк Ірина Миколаївна - доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8175-479X>

3.1. Дундяк І. Портретний жанр Богдана Бринського в контексті національної ідентичності українського живопису. Вісник Львівської національної академії мистецтв 2025. Вип. № 54. С. 24-30.

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2025-54-3>

URL:<https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2025/54/iryna-dundyak-24-30>

Ключові слова: портретний жанр, український живопис, творчість Б. Бринського, національна ідентичність

3.2. 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: <https://doi.org/10.15407/rksu.27.082>

URL:http://rksu.nbu.gov.ua/cgi-bin/rksu/jrn.exe?Z21ID=&I21DBN=RKSU&P21DBN=RKSU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=njuu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21COLORTERMS=0&S21P03=I=&S21STR=%D0%9668592%2F2021%2F27

Keywords: Opanas Zalyvakha, sixtiers, national revival, epistolary, recusance, graphic, postcards.

3.3. Дундяк І. Лубик В. Національна айдентика в графіці Опанаса Заливахи другої половини XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 98, том 1, 2026. С. 154-158

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-19>

URL:https://www.apfn-journal.in.ua/archive/98_2026/part_1/21.pdf

Ключові слова: Опанас Заливаха, графіка, українська художня спадщина, символізм, національна айдентика.

Офіційними опонентами:

4. Панфілова Олександра Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5161-3363>

4.1. 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*. Volum 14. Issue 2. Special -XLIV Issue. The Czech Republic: 2024. pp. 13 – 18.

ISSN: 1804-7890

URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001359211700002>

Keywords: fine arts, contemporary art, Ukrainian art, arts trends, transformation

4.2. Tetiana Prokopovych, Ivan Tarasiuk, Dmytro Zinko, Oleksandra Panfilova, Oleksandr Berlach, Roman Vilgushynskyi. Features of fine arts of the early 21st century: painting, drawing, sculpture. *AD ALTA: journal of interdisciplinary research*. Volum 13. Issue 1. Special Issue XXXIV. The Czech Republic: 2023, P. 56 – 62. (Web of Science)

ISSN: 1804-7890

URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000969517700008>

Keywords: contemporary art, digital art, drawing, installation, postmodernism

4.3. Каленюк О., Панфілова О. Художньо-стилістичні принципи сучасного декоративного живопису Волині. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. No 74, Т.1. С. 113- 116.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-15>

URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/24603/3/17.pdf>

Ключові слова: декоративний живопис, композиція, стилізація, сучасні художники, синтез.

4.4. Панфілова О., Каленюк О. Просування сучасного українського мистецтва в умовах артринку. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтв». Київ 2022. вип. 32, С. 111-116

DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-15>

URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/129>

Ключові слова: артринок, творчий продукт, куратор, галерея, сучасне Мистецтво

5. Підгурний Іван Станіславович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0981-2964>

5.1. 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.

ISSN: 2067-3957

DOI: <https://doi.org/10.18662/brain/13.3/367>

URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000872935200018>

Keywords: Neuro Art, contemporaries, art exhibition, experience of generations, artistic activity, works of art.

5.2. Підгурний І. Цифрова реконструкція пам'яток у професійній підготовці майбутніх реставраторів творів мистецтва. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2026. Т. 1, № 8. С. 223–229.

DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026\(8-1\)-27](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2026(8-1)-27)

URL: <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/issue/view/11>

Ключові слова: цифрова реконструкція, пам'ятки культурної спадщини, професійна підготовка, майбутні реставратори, заклади вищої освіти, цифровізація освіти, 3D-моделювання, культурна спадщина.

5.3. Kopylov S., Paur I., Pihovych I., Pidhurnyi I. Fostering Digital Competencies in Prospective Museum Specialists: European Expertise and Practice of Ukraine. *Збірник наукових праць «Педагогічна освіта: теорія і практика»*. 2024. Вип. 37 (2–2024).

DOI: <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/322487/312896>

URL: <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/322487/312896>

Keywords: digital culture; European expertise; digital competencies; museum space; university; micro-programme; specialist.

Голова фахового семінару:
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри
дизайну і теорії мистецтва

Секретар семінару:
асистент кафедри дизайну
і теорії мистецтва

4 червня 2026 року.



Олег ЧУЙКО



Галина ПАСТУХ