

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Педагогічний факультет
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та
реставрації творів мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
бакалавра з теми:
**ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ ПОБУТУ: НАТЮРМОРТ «ПОРИ РОКУ» ЯК ЗАСІБ
ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ**

Студентки IV курсу,
групи ODR1-B22
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація;
Освітня програма:
Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація
Швець Галини Вікторівни

Керівник:
І.С. Підгурний,
канд. мист. доцент кафедри ОДПМ та РТМ

Рецензент:
І.А. Гуцул,
канд. мист. доцент кафедри ОДПМ та РТМ

Кам'янець-Подільський – 2026 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	6
1.1. Феномен «візуальної поезії» та естетика побуту в контексті сучасного мистецтвознавства	6
1.2. Натюрморт як носій культурної пам'яті: семіотика речей, символіка та етнокультурні коди	8
РОЗДІЛ 2 ОБРАЗ ПРИРОДИ І ЧАСУ В ЖАНРІ НАТЮРМОРТУ	13
2.1. Еволюція сезонних мотивів у європейському та українському живописі: від барокової алегорії до сучасного символізму	13
2.2. Композиційно-колористичні засоби виразності та специфіку передачі станів природи в станковому живописі	18
РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНЬО-ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД ДИПТИХОМ «ПОРИ РОКУ»	21
3.1. Концептуальне рішення проєкту: пошук ідей, композиційні ескізи та кольорово-тональні рішення	21
3.2. Етапи реалізації твору в матеріалі: від формування натурального фонду до технології олійного живопису	25
ВИСНОВКИ	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	31
ДОДАТКИ	34

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі дедалі більшої ваги набуває проблема збереження культурної ідентичності та історичної пам'яті в умовах глобалізації. Мистецтво, і живопис зокрема, виступає не лише засобом естетичної насолоди, а й інструментом фіксації часу, ментальності та побуту епохи. Серед розмаїття жанрів саме натюрморт володіє унікальною здатністю трансформувати буденне у вічне, перетворюючи звичні предмети вжитку на носіїв глибоких символічних кодів.

Тема «візуальної поезії побуту» є надзвичайно актуальною, оскільки вона пропонує новий погляд на матеріальний світ людини. Натюрморт перестає сприйматися як «мертва натура», а розкривається як «тихе життя», де кожна річ має свою біографію, енергетику та зв'язок із традицією. У цьому контексті концепція «Пори року» виступає не просто як відображення кліматичних змін, а як філософська метафора циклічності життя, яка глибоко вкорінена в українському та європейському світогляді.

Звернення до натюрморту як засобу збереження культурної пам'яті дозволяє дослідити, як через композицію, колір та семантику речей (посуду, тканин, плодів) транслиуються етнокультурні коди. У час стрімких технологічних змін саме візуальна поезія простих речей стає тим якорем, що повертає глядача до витоків, нагадуючи про цінність миті та нерозривний зв'язок людини з природою. Відтак, дослідження естетики побуту через призму сезонних циклів у натюрморті є важливим завданням як для теорії мистецтва, так і для художньої практики.

Мета роботи – полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичному розкритті специфіки натюрморту циклу «Пори року» як форми «візуальної поезії», що виступає інструментом фіксації та трансляції культурної пам'яті.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

1. Розкрити феномен «візуальної поезії» та проаналізувати естетику побуту в контексті сучасного мистецтвознавства.

2. Визначити роль натюрморту як носія культурної пам'яті, дослідивши семіотику речей та їх символічне навантаження.
3. Простежити еволюцію сезонних мотивів у європейському та українському живописі, виявивши трансформацію від барокових алегорій до сучасних інтерпретацій.
4. Проаналізувати композиційно-колористичні засоби виразності, що використовуються для передачі станів природи та емоційного забарвлення у станковому живописі.

Об'єкт дослідження – є жанр натюрморту в європейському та українському станковому живописі.

Предметом дослідження є художньо-образні, семантичні та стилістичні особливості натюрморту циклу «Пори року» як засобу втілення візуальної поезії побуту та збереження культурних кодів.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань використано комплекс загальнонаукових та мистецтвознавчих методів. Для аналізу еволюції сезонних мотивів у живописі та їх зв'язку з культурним контекстом епохи було використано історико-культурний метод. Іконологічний та семіотичний аналіз було застосовано для розшифрування символіки предметів побуту, квітів та плодів як носіїв прихованих змістів та етнокультурних кодів. Для вивчення композиційних прийомів, колористичних рішень та техніки письма, що забезпечують виразність художнього образу використовувався формально-стилістичний аналіз. Порівняльний метод застосовувався для зіставлення підходів до зображення «Пір року» у класичному та сучасному мистецтві.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у спробі розглянути традиційний жанр натюрморту, не як статичне зображення, а як динамічний носій культурної пам'яті. У роботі акцентується увага на естетизації побуту через призму сезонних змін, що дозволяє по-новому інтерпретувати роль предметного світу у формуванні національної та загальнолюдської ідентичності в сучасному живописі.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження (з публікацією у збірнику) було апробовано

Структура дипломної роботи включає: 3 розділи, 6 підрозділів, з 36 джерел, та **кількість** додатків.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Феномен «візуальної поезії» та естетика побуту в контексті сучасного мистецтвознавства

Дослідження жанру натюрмрту в історії мистецтва охоплює широкий спектр наукових підходів – від формально-стилістичного аналізу до семіотичних і культурологічних інтерпретацій. У різні історичні періоди мистецтвознавці намагалися осмислити, яким чином зображення звичайних предметів побуту здатне передавати складні філософські ідеї, культурні символи та уявлення про час, матеріальність і духовність. Особливої уваги в науковій літературі набуває український натюрморт, у якому поєднуються традиції народної культури, символіка орнаменту та новаторські пошуки.

Вагомий внесок у дослідження цієї проблематики зробили як українські, так і зарубіжні мистецтвознавці, які аналізували жанр натюрмрту з різних методологічних позицій. Їхні праці охоплюють питання символіки предметного світу, етнокультурних кодів, технічних особливостей живопису та філософських аспектів зображення матеріальної реальності. Завдяки таким дослідженням натюрморт постає не лише як зображення речей, а як складна система знаків і образів, що відображає духовні, культурні та історичні процеси розвитку мистецтва.

Дмитро Горбачов є провідним дослідником українського авангарду. Його дослідження зосереджені на тому, як звичайні речі в натюрмрті перетворюються на струмись високої напруги через динаміку ліній та колірні контрасти. Він аналізував, як Богомазов і Екстер вписували в натюрмрти пластичний код селянської орнаментики (наприклад, ритми писанки), перетворюючи твір на етнокультурний код [24].

Народну течію в українському живопису XVII–XX століть досліджували Василь Откович та Олександр Федорчук. Вони акцентували увагу на тому, як предмети побуту та природи в народному мистецтві утверджують національну

самобутність. Федорук також класифікував певні натюрмортні образи як абстрактну лірику, де семіотика має декоративний характер [25].

Британський теоретик, Норман Брайсон у своїй книзі «Дивлячись на те, що не помічають: Чотири есе про натюрморт» підійшов до жанру з позицій семіотики та культурної історії. Брайсон досліджував натюрморт як простір, радикально позбавлений подієвості та грандіозних історичних наративів. Він стверджував, що цей жанр відображає матеріальний побут, домашню рутину, яка нівелює людські амбіції, приземляє прагнення та звертає увагу на базове матеріальне існування, що залишається незмінним крізь довгі проміжки часу [20].

Провідний український мистецтвознавець, Дмитро Степовик зосередив свої дослідження на українській бароковій гравюрі, творчості Івана Щирського, майстрів Києво-Печерської лаври тощо. Він глибоко досліджував, як рослинні мотиви, квіткові орнаменти та елементи життя в українській традиції виконували роль не просто побутових прикрас, а складних теологічних символів. Природа в дослідженнях Степовика постає як поетичний образ райського саду та втілення вічних духовних чеснот, що протистоять швидкоплинному земному часу [14].

Олена Андріанова здійснила комплексне технологічне та мистецтвознавче дослідження натюрмортів засновника Закарпатської школи живопису Адальберта Ерделі. Вона проаналізувала його техніку швидкого письма по-мокрому, склад пігментів та філософський вимір його робіт, де зображення води та скла стає символом краси, ідеальної гармонії та фіксації миттєвого стану природи в часі [17].

Сучасні українські науковці досліджують концептуальні зміни натюрмарту в українському мистецтві ХХ століття. Вони фокусуються на тому, як під впливом філософії символізму жанр перестав бути просто статичною фіксацією речей. Українські авангардисти та модерністи почали експериментувати з деконструкцією форми і кольору, щоб зобразити динаміку часу та філософське протиставлення матеріального і духовного світів.

Видатний український мистецтвознавець, Олександр Найдено, який ґрунтовно досліджував семантику та космологію українського народного мистецтва. У своїй монографії «Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія», проаналізував витoki традицій та еволюцію народних символів, які слугують базою для розшифрування етнокультурних кодів у живописі [11].

У посібнику «Художні матеріали і техніка живопису» В. Є. Лоханько, автор глибоко вивчав та систематизував фізико-хімічні властивості художніх матеріалів. Він детально описав процеси підготовки полотен і підрамників, способи вибілювання та згущування олій, а також технологію самостійного виготовлення лаків і розчинників. Крім того, Лоханько досліджував технічні особливості роботи не лише олією, а й аквареллю, гуашшю та темперою [6].

Аналіз наукових праць вітчизняних і зарубіжних дослідників свідчить про багатогранність підходів до вивчення жанру натюрморту та його ролі в історії мистецтва. У дослідженнях розкривається не лише естетична цінність зображення предметного світу, але й його глибокий символічний, культурний та філософський зміст. Науковці підкреслюють, що натюрморт здатний відображати етнокультурні традиції, світоглядні уявлення суспільства та особливості художнього мислення певної епохи.

Дослідження символіки народного мистецтва, авангардних експериментів, технічних аспектів живопису та семіотики предметів дозволяють глибше зрозуміти природу натюрморту як складного художнього явища. Саме тому вивчення цих наукових підходів створює важливу теоретичну основу для подальшого аналізу та осмислення натюрморту в контексті сучасного українського мистецтва.

1.2. Натюрморт як носій культурної пам'яті: семіотика речей, символіка та етнокультурні коди

Жанр натюрморту в українському мистецтві пройшов складну еволюцію від декоративного доповнення до самостійного філософського твору, що акумулює в собі пласти колективної та індивідуальної пам'яті. Предмет у натюрморті

ніколи не виступає як пасивний об'єкт, він є семіотичним знаком, що відсилає до певного культурного контексту, історичної епохи або етнічного коду.

Сучасне українське мистецтвознавство класифікує цей жанр за змістом та об'єктами зображення, виділяючи квітковий, атрибутивний та тематичний натюрморти, кожен з яких фокусується на передачі специфічної фактури, пластики та емоційно-асоціативного навантаження. У період XX–XXI століть натюрморт стає простором метафоричного висловлювання, де речі перетворюються на символи часу, ідентичності та навіть екологічних проблем, що робить цей жанр особливо значущим для дослідження культурної пам'яті.

Семіотика речей у натюрморті базується на концепції тихого життя, де кожна деталь композиції є носієм прихованого сенсу. В українському контексті це часто пов'язано з сакралізацією буденності. Наприклад, звичайний глиняний посуд у роботах українських майстрів перестає бути утилітарним об'єктом і стає символом зв'язку з ґрунтом, предками та регіональною специфікою, такою як опішненська або львівська кераміка. Культурна пам'ять через ці об'єкти транслюється не як застигла догма, а як живий процес рефлексії над минулим [10].

Образ природи в українському натюрморті нерозривно пов'язаний з концепцією часу, який сприймається не лише як лінійна послідовність подій, а як циклічне повернення до витоків. Це особливо помітно в роботах, де предмети природи співіснують з витворами людських рук, утворюючи діалог між природним та культурним часом.

Творча спадщина Катерини Білокур є вершиною семіотичного наповнення натюрмарту в українському мистецтві. Для художниці квіти не були просто елементами композиції, вони представляли цілий духовний всесвіт, виступаючи формою молитви та безпосереднього спілкування з божественним. Її підхід до зображення природи можна охарактеризувати як «свiate малярство», де кожна пелюстка виписується з ювелірною точністю, що відсилає до традицій середньовічної мініатюри та українського іконопису [23].

Центральним етнокультурним кодом у Білокур постає пшеничний колос, що найбільш яскраво втілено в полотні «Цар Колос». У післявоєнний період цей образ набув особливого значення як символ відродження життя та перемоги краси над руйнуванням. Колос у її трактуванні постає як сакральна, царствена постать, що символізує вічність циклу народження, досягання та родючості української землі [23].

Іншим важливим семіотичним аспектом є метафора внутрішньої свободи, закладена в роботі «Квіти за тином» (Додаток А, Рис. А.1). Тин тут виступає не лише як побутова деталь, а як символ межі між закритим світом селянського побуту та безмежним світом мистецтва, куди прагнула душа художниці. Квіти, що піднімаються над тином, стають символом тріумфу духу над матеріальними обмеженнями.

Пабло Пікассо, відзначаючи геніальність Білокур, підкреслював, що її мистецтво виходить за межі примітивізму, оскільки воно наповнене неймовірною глибиною філософського змісту. Час у її роботах – це час вічності, де немає в'янення, а є лише постійне цвітіння [23].

На противагу ідилічному образу природи у народній течії, професійне мистецтво Львова ХХ століття активно використовувало символіку *Vanitas* для осмислення трагічних сторінок історії. Традиційні символи марноти життя – череп, зів'ялі квіти, пісочний годинник, у роботах таких майстрів, як Володимир Патик, набувають нового, гострополітичного значення. Череп і згасла свічка в його натюрмортах (Додаток А, Рис. А.2) стають не просто нагадуванням про смерть, а протестом проти забуття історичних трагедій, зокрема Голодомору 1932-33 років та нищення української культури [26].

У натюрмортах львівської школи образ часу часто передається через мотив вікна. Марія Сельська у своїх роботах часто використовувала вікно як межу між інтимним простором оселі та великим світом природи чи архітектури. Це дозволяє глядачеві відчуватиплинність часу: за вікном він може бути історичним чи космічним, а всередині – домашнім, затишним, зафіксованим у предметах щоденного вжитку [26].

Цікаво, що навіть у натюрмортах авангардистів, таких як Олександр Богомазов, речі виступають носіями культурної енергії. Його роботи, які свого часу консультував та збирав мистецтвознавець Дмитро Горбачов, демонструють перехід від статичного споглядання до динамічного відчуття [24].

Творчий шлях Тетяни Яблонської є унікальною ілюстрацією того, як український натюрморт трансформувався під впливом політичних та естетичних змін. Від монументального соцреалізму, втіленого в картині «Хліб», де плоди землі були символом державної потуги, Яблонська прийшла до глибоко особистого, імпресіоністичного сприйняття речей у свої пізні роки [27].

У пізніх натюрмортах Яблонської, створених у період її визнання ЮНЕСКО як художниці року, семіотика речей зосереджена на темі «життя, що триває». Речі в її майстерні – підвіконня, овочі, старий посуд стають медіумами, крізь які проходить світло. Світло в цих роботах виступає як заміник часу: воно мінливе, воно фіксує конкретну мить, але водночас воно є вічним. Це перехід від ідеологічної пам'яті, до пам'яті екзистенційної [27].

Українська кераміка в жанрі натюрмарту виступає одним із найпотужніших носіїв етнокультурної пам'яті. Наукові дослідження О.М. Голубця та О.О. Чарновського підкреслюють, що кераміка формує особливий візуальний код українства. Глиняний глечик у натюрморті – це не просто ємність, а символ тривалості традиції, що тягнеться від XVII–XVIII століть, періоду «народної течії» в українському живопису [25].

Дослідження Василя Отковича та Олександра Федорука вказують на те, що народне мистецтво XVIII–XX століть активно використовувало натюрмортні елементи для утвердження національної самобутності. Навіть у живопису на склі Івана Сколоздри предмети побуту виступають як атрибути свята, підкреслюючи радісне, життєствердне сприйняття природи українцями. Ці етнокультурні коди дозволяють натюрмарту виконувати функцію ідентифікатора. Глядач впізнає в зображених речах «своє», що робить жанр важливим інструментом культурної саморефлексії в умовах глобалізації чи зовнішнього тиску [25].-

Підсумовуючи роль натюрморту як носія культурної пам'яті в Україні, слід зазначити, що він працює на декількох рівнях. На рівні індивідуальному – це фіксація спогадів та настроїв художника. На рівні національному – це збереження символів, що визначають ідентичність. На рівні історичному – це свідчення про травми та спротив.

Образ природи в цьому жанрі еволюціонує від об'єкта споглядання до активного учасника діалогу. Природа в українському натюрморті не мертва натура, а жива пам'ять землі, що проростає крізь речі. Час же постає не як руйнівник, а як сила, що перетворює повсякденну річ на вічний символ. Семіотика українського натюрморту вчить нас бачити за поверхнею предметів глибокі пласти історії, де навіть звичайна квітка чи глиняна миска можуть розповісти про долю цілого народу.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ПРИРОДИ І ЧАСУ В ЖАНРІ НАТЮРМОРТУ

2.1. Еволюція сезонних мотивів у європейському та українському живописі: від барокової алегорії до сучасного символізму

Жанр натюрмрту в історії мистецтва ніколи не був пасивним зображенням матеріального світу. Це складний візуальний текст, у якому через конфігурацію об'єктів – квітів, фруктів, дичини, посуду кодуються фундаментальні філософські категорії: час, простір, циклічність буття та неминучість ентропії. Еволюція сезонних мотивів у цьому жанрі, від алегоричних циклів європейського бароко до хронореалізму сучасного українського мистецтва, відображає радикальну трансформацію людської свідомості. Це шлях від теоцентричного сприйняття часу як божественного порядку до антропоцентричного, а згодом і постгуманістичного розуміння часу як суб'єктивної тривалості, соціального конструкту або фізичної матерії.

У європейському мистецтві XVI–XVIII століть натюрморт пройшов шлях від допоміжного елемента в релігійних сценах до самостійного жанру, здатного транслювати складні концепції. Образ природи тут завжди був опосередкований культурою.

Фламандський живописець Йоахім Бейкелар став однією з ключових фігур у переході від релігійного живопису до побутового жанру та натюрмрту. Його монументальна серія «Чотири стихії», створена у 1569–1570 роках, є хрестоматійним прикладом того, як сезонні продукти використовуються для побудови космогонічної моделі світу [31].

Картина «Чотири стихії: Земля» (Додаток Б, Рис. Б.1) (1569), що зберігається в Національній галереї Лондона, вражає глядача лавиною овочів та фруктів. Композиційно робота побудована так, ніби продукти вивалюються з площини картини в реальний простір. Художник ігнорує реальність плину часу, на одному полотні одночасно присутні плоди весни, літа та осені. Хоча дерева на задньому плані вкриті листом, що вказує на літо, наявність зимових

коренеплодів поруч із літніми ягодами створює ефект штучного часу або «Золотого віку», де природа завжди плодоносить [34].

У роботі «Чотири стихії: Вогонь» (Додаток Б, Рис. Б.2) (1570) натюрморт трансформується. Тут стихія вогню представлена через кулінарну обробку та м'ясо. Це кухня заможного будинку, де час показаний як процес незворотної зміни стану під дією тепла [31].

Дослідники зазначають, що такий візуальний достаток різко контрастував з реальною ситуацією в Нідерландах того часу, які потерпали від економічної рецесії, політичних репресій та релігійних війн. Таким чином, натюрморт виконує компенсаторну функцію, конструюючи ідеальну реальність [34].

Італійський художник Джузеппе Арчімбольдо, працюючи при дворі Габсбургів, вивів сезонний натюрморт на рівень високої політичної алегорії. Його знаменитий цикл «Чотири пори року» (Додаток Б, Рис. Б.3) (1563, 1573) – це не просто зображення дарів природи, а конструкція влади, що поширюється на сам Час [30].

Кожен портрет у циклі є складним асамбляжем природних елементів, що відповідають конкретному сезону, створюючи алегорію людського віку:

«Весна» уособлює молодість. Голова складена з тисяч квітів і бутонів, що символізує пробудження, оптимізм і початок циклу. Шкіра обличчя сформована з білих лілій і рожевих троянд, що передає свіжість юності.

«Літо» уособлює зрілість. Образ сформовано з налитих соком фруктів, овочів та злаків. Щока – це персик, ніс – огірок або цукіні, волосся – колосся пшениці, переплетене з пізніми літніми квітами. Цей образ випромінює енергію піку життєвих сил.

«Осінь» символізує початок старіння та мудрість. Використано виноград, гриби, гарбузи, коренеплоди.

«Зима» втілює старість. Обличчя складається з сухого, сучкуватого дерева, кори, моху та коренів. Це образ замирання, але водночас і стійкості структури, оголеної часом [35].

Ці натюрморти-портрети мали чітку політичну мету, а саме прославити імператора Максиміліана II, як володаря, чия влада є такою ж природною і неминучою, як зміна пір року. Поєднання всіх сезонів у циклі стверджувало ідею вічного миру та процвітання під егідою Габсбургів [30].

У голландському натюрморті XVIII століття, зокрема у творчості Яна ван Гейсума, зображення природи досягає апогею технічної досконалості. Його квіткові композиції, такі як «Натюрморт з квітами і фруктами» (Додаток Б, Рис. Б.4) (бл. 1715), є прикладом так званого неможливого букета [29].

Ван Гейсум був відомий своєю маніакальною увагою до деталей і наполяганням на малюванні виключно з натури. Це створювало унікальний темпоральний парадокс: оскільки різні квіти цвітуть у різний час, художник не міг написати букет за один сеанс. У листі 1742 року він пояснював замовнику затримку тим, що мусив чекати наступної весни, щоб розквітла жовта троянда, необхідна для завершення композиції [29].

Таким чином, натюрморт ставав не фіксацією миті, а акумуляцією часу. На одному полотні зустрічалися весняні тюльпани, літні півонії та троянди, осінній виноград і пшениця. Цей синтетичний образ природи створював ілюзію вічної весни/літа, доступної лише у просторі мистецтва. Водночас, Ван Гейсум вводив у свої роботи елементи традиції *vanitas*: краплі роси (символ скороминущості), мурах, метеликів та мух, що повзають по ідеальних пелюстках. Ці деталі нагадували про тлінність матерії, створюючи напругу між вічністю мистецтва і крихкістю життя [32].

Українське мистецтво XVII–XIX століть розвивалося в іншому культурному коді. Тут образ природи довгий час залишався невіддільним від сакрального простору церкви або міфопоетичного світу фольклору. Натюрморт як автономний жанр з'явився значно пізніше, але його елементи мали глибоке символічне навантаження.

У середині XVII століття центром художнього життя Києва була друкарня Києво-Печерської лаври. Видатний гравер, відомий як Майстер Ілля, створив серію ілюстрацій до «Патерика Печерського» (1661) та Біблії. Хоча Ілля не

створював станкових натюрмортів, його гравюри насичені рослинною символікою, яка виконувала функцію коментаря до священного тексту.

Декоративні рамки та заставки часто містили зображення виноградної лози, гранатів, лілій та троянд. У контексті українського бароко ці рослини символізували не пори року в побутовому сенсі, а етапи духовної історії: виноград – Євхаристія, лілія – Благовіщення, гранат – Воскресіння [14].

Яскравим прикладом проникнення натюрмортних мотивів у сакральне мистецтво є українські ікони Великомучениці Варвари XVIII–XIX століть. Св. Варвара була однією з найшанованіших святих в Україні, і її зображення часто перетворювалися на справжні квіткові феєрії. На багатьох народних та церковних іконах Варвару зображували в оточенні пишних гірлянд або на тлі райського саду [33].

У XX столітті лінію сакралізації природи продовжила геніальна художниця-самоучка Катерина Білокур. Її творчість, хоч і формально належить до радянського періоду, генетично пов'язана з народним бароко.

Білокур прославилася своїми квітковими композиціями «Цар-Колос», «Привіт врожаю», «Колгоспне поле», які демонструють унікальний підхід до часу. Художниця ніколи не писала зірваних, працювала виключно з натури. Це змушувало її працювати над однією картиною протягом цілого року: вона починала писати навесні, залишаючи місце на полотні для літніх та осінніх квітів, і завершувала роботу пізно восени [23].

У результаті на її полотнах, як і у Яна ван Гейсума, одночасно цвітуть конвалії, тюльпани, мальви, жоржини та калина. Але якщо голландець робив це заради наукової повноти та демонстрації майстерності, то Білокур керувалася глибоко пантеїстичним світоглядом. Для неї природа є єдиним, неподільним цілим. Її натюрморти – це заперечення *vanitas*, у її світі квіти не в'януть, а час не руйнує, а накопичує красу. Цей підхід наївної філософії створює ефект позачасовості, вічного «зараз» природи.

Початок XX століття приніс в українське мистецтво радикальні зміни. Олександр Богомазов, теоретик і практик українського кубофутуризму,

запропонував революційне бачення натюрмрту. У своєму трактаті «Живопис та елементи» він обґрунтував необхідність передачі динаміки навіть у статичних сюжетах.

Картина «Натюрморт з фруктами та овочами» (Додаток Б, Рис. Б.5) демонструє еволюцію стилю від імпресіонізму до спектралізму. Для Богомазова час – це енергія. Фрукт на його картині не просто їжа, а згусток енергії, що має свій внутрішній ритм. Використовуючи діагональні лінії та зсуви форми, він показує, як предмети взаємодіють з простором.

Один з основоположників закарпатської школи живопису Адальберт Ерделі пішов іншим шляхом, синтезуючи сезаннізм з емоційністю українського кольору. Його натюрморт «Натюрморт зі склянками на таці» (Додаток Б, Рис. Б.6) (1918) є програмним твором раннього періоду [17].

Технологічні дослідження показали, що Ерделі писав цю роботу швидко, по-мокрому, без попереднього підготовчого малюнка, безпосередньо на неґрунтованому картоні. Цей метод дозволяв схопити миттєвий стан світла і рефлексів у воді [17].

Аналіз еволюції натюрмрту з сезонними мотивами засвідчує, що цей жанр упродовж століть виступав не лише формою зображення речей, а й універсальною моделлю осмислення часу, природи та людського буття. Від алегоричних космогоній Йоахіма Бейкелара та політичних метафор Арчімбольдо, через темпоральні парадокси голландського «неможливого букета», натюрморт послідовно трансформував уявлення про циклічність і тривалість життя.

Через побутові речі та природні дари художники фіксують не лише пори року, а й ментальні, духовні та історичні ритми нації, перетворюючи натюрморт на візуальну поезію буття.

2.2. Композиційно-колористичні засоби виразності та специфіку передачі станів природи в станковому живописі

Натюрморт як самостійний жанр станкового живопису історично балансує між двома полярними визначеннями, що закладені в його етимології. З одного боку, французьке *nature morte* (мертва природа) фіксує статичність, незмінність, остаточну матеріальність об'єкта, вирваного з природного середовища. З іншого боку, німецьке *Stilleben* або англійське *still life* акцентує на прихованій вітальності, на триванні буття предметів у їхньому мовчазному існуванні.

В українському мистецтвознавстві ця дуалістична природа жанру стає ключем до розуміння теми «Образ природи і часу». Натюрморт не просто репрезентує набір побутових речей, він виступає складною моделюючою системою, де через композиційно-колористичні засоби вирішуються фундаментальні онтологічні проблеми: плинність часу, циклічність природних станів, взаємодія матеріального і духовного [9].

Композиція в станковому живописі не обмежується гармонійним розміщенням об'єктів на площині. Вона є структурною основою, яка визначає темпоральність твору – швидкість його сприйняття та внутрішній ритм. Згідно з академічними дослідженнями, до фундаментальних законів композиції, що діють у натюрморті, належать ритм, симетрія, асиметрія, статика та динаміка [3].

Кожен із цих засобів має пряму проекцію на передачу станів природи:

Статика та Симетрія: Часто використовуються для передачі стану абсолютного спокою, зимової тиші або зупиненої миті. Симетрична побудова, наприклад, ваза з квітами по центру.

Динаміка та Асиметрія: Діагональні побудови, зміщення центру ваги, незавершеність ліній передають рух повітря, мінливість освітлення, вітер, тобто активні стани природи. Асиметрія провокує погляд глядача рухатися, розгортаючи образ у часі.

Ритм: Повторюваність форм, наприклад, яблук на столі або складок драпірування [3].

Сучасні дисертаційні дослідження, зокрема праці О. В. Фрайт, вводять поняття «ментально-художнього осердя» та «симультанності сприйняття». Симультанність (одночасність) є критично важливою для натюрморту: глядач бачить усю композицію одразу, але її розшифровка відбувається в часі. Це формує синестетичність сенсорики – здатність чути колір або відчувати на дотик погляд. Аперцепція (залежність сприйняття від попереднього досвіду) та асоціативність мислення дозволяють глядачеві, дивлячись на зображення холодного скла та лимона, фізично відчувати свіжість та кислий смак, реконструюючи стан природи, в якому перебував художник [15].

Основою передачі станів природи в живописі є світло. З погляду фізики та квантової теорії, світло є потоком часток (квантів), що взаємодіють із речовиною. Живописець, свідомо чи інтуїтивно, працює з результатами цієї взаємодії – ввідбиттям, поглинанням та заломленням світлових променів [5].-

Колористичні засоби виразності – це інструментарій, яким художник трансформує фізичне явище у художній образ. Колір у натюрморті виконує кілька функцій, а саме:

Конструктивна: Моделювання форми предметів без використання чорно-білої світлотіні, що характерно для сезаннізму та імпресіонізму.

Атмосферна: Передача густини повітря. Для ранкового стану характерні розбілені, холодні, прозорі тони, для вечірнього – теплі, насичені, густі.

Емоційна: Колір як безпосередній носій психологічного стану (радість, тривога, меланхолія) [2].

Також варто й не забувати про рефлекс. Він представляє собою відсвіт кольору одного предмета на іншому або вплив оточення на предмет. Наприклад, зелена драпіровка дасть зелений рефлекс на жовтому лимоні. Жоден об'єкт не існує ізольовано, всі предмети і природа взаємопроникають один в одного через світлові хвилі.

Специфіка натюрморту, поставленого в інтер'єрі або на пленері, полягає у взаємодії локального кольору предмета з кольором освітлення та рефlekсами від оточення. Наприклад, в умовах пленеру тіні не бувають чорними – вони

вбирають у себе колір неба, стають блакитними. Це створює так звану світло-повітряну перспективу, розроблену ще голландськими майстрами, але доведену до досконалості в епоху імпресіонізму [9].

У ранніх формах натюрморту простір часто трактувався як площина тла, що виштовхувала предмети на глядача, підкреслюючи їхню матеріальність і доступність. Проте з розвитком жанру, особливо в епоху бароко та згодом у реалізмі, простір починає поглиблюватися. З'являються плани, які структурують не лише простір, а й час: передній, середній, задній плани [16].

Отже, натюрморт у станковому живописі постає не як другорядний або описовий жанр, а як свого роду філософія, здатна моделювати взаємовідносини природи, часу та людської свідомості. Через композицію, ритм, симетрію й асиметрію художник вибудовує темпоральну структуру твору, де статика і динаміка відповідають різним станам природного буття.

Колористично-світлові засоби, зокрема робота зі світлом, кольором і рефлексами, перетворюють фізичні явища на носії емоційного та смислового наповнення. Взаємодія локального кольору з освітленням і повітряним середовищем формує простір, у якому предмети не ізольовані, а включені в єдиний світло-часовий континуум.

Таким чином, натюрморт стає формою художньої рефлексії надплинністю часу та крихкістю матеріального світу, фіксуючи не лише зовнішній стан природи, а й внутрішній стан людини, що її споглядає.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-ПРАКТИЧНА РОБОТА НАД ДИПТИХОМ «ПОРИ РОКУ»

3.1. Концептуальне рішення проєкту: пошук ідеї, композиційні ескізи та кольорово-тональні рішення

Проблематика художнього осмислення часу та його циклічності є однією з фундаментальних у теорії мистецтва. Тема «Пори року» пронизує історію культури від античності до сучасних цифрових інсталяцій, слугуючи універсальною метафорою людського буття, де весна асоціюється з народженням, літо з розквітом, осінь із зрілістю та врожаєм, а зима зі станом спокою або завершенням життєвого циклу. У сучасному українському образотворчому мистецтві інтерпретація природних циклів набуває особливої актуальності, оскільки вона дозволяє поєднати глибокі етнографічні традиції з новітніми технологічними засобами візуалізації [7].

Дана художньо-практична робота присвячена розробці концептуального рішення диптиху «Пори року», який базується на бінарній опозиції та водночас синтезі сезонних станів: «Літо-Осінь» та «Зима-Весна». Вибір формату диптиху є не випадковим, адже саме парна композиція дозволяє створити діалог між контрастними станами природи, демонструючи не статичну фіксацію моменту, а динаміку переходу. У роботі використано метод фотомонтажу та цифрового колажування в середовищі Adobe Illustrator, де за основу взято графічні зображення (Додаток В, Рис. В.1) (Додаток В, Рис. В.2), доповнені елементами (Додаток В, Рис. В.3) та згенерованими за допомогою алгоритмів Штучного Інтелекту.

Актуальність зумовлена необхідністю дослідження синтезу традиційних художніх технік та генеративного дизайну. Використання алгоритмів Gemini AI для пошуку композиційних ідей та Adobe Illustrator для їх технічної реалізації демонструє еволюцію творчого методу сучасного дизайнера, де комп'ютерні технології виступають не лише інструментом виконання, а й співавтором на етапі ідеї [36].

Успішна реалізація художнього задуму неможлива без дотримання фундаментальних законів композиції, які є універсальними для всіх видів образотворчого мистецтва. Згідно з навчальними посібниками з основ композиції, зокрема працями Т.В. Меленюк та О.А. Половної-Васильєвої, композиція є організуючим компонентом твору, що надає йому цілісності та підпорядковує елементи один одному [8].

Закон цілісності вимагає, щоб диптих, незважаючи на поділ на дві фізичні площини, сприймався глядачем як єдиний неподільний твір. Це досягається через внутрішню єдність змісту та форми. У проєкті «Пори року» цілісність забезпечується наскрізною ідеєю колообігу природи та стилістичною єдністю обробки фотоматеріалів. Візуальний зв'язок між лівою частиною «Літо-Осінь» та правою «Зима-Весна» реалізується через спільну лінію горизонту, подібність ракурсів натюрмортів та ритмічне повторення форм. Округлі форми цибулі та перцю в осінній частині перегукуються з формою паски та писанок у весняній [13].

Закон підпорядкування вимагає наявності композиційного центру – доміанти, якій підкоряються всі другорядні елементи. У диптиху це завдання ускладнюється наявністю двох рівноправних частин. Проте, аналіз композиційних схем показує, що кожна панель диптиху має свій локальний центр:

У частині «Літо-Осінь» композиційним центром виступає група перців та томатів, які своєю масою та насиченістю кольору притягують погляд. Другорядні елементи, квіти та глечики працюють на розкриття образу родючості.

У частині «Зима-Весна» домінантою є Великодня паска, що символізує кульмінацію весняного циклу та духовне відродження. Гілочки верби, або як ще називають «котиків», та писанки слугують елементами, що спрямовують рух ока до центру [4].

Концептуальне рішення проєкту глибоко вкорінене в українській етнокультурній традиції. Використані у зображеннях предмети не є випадковими

побутовими речами, вони виступають носіями глибоких символічних значень, що формують літературний шар твору.

Глиняний глечик, присутній на літньо-осінній частині диптиху, є архетиповим символом українського побуту. Глечик традиційно наділявся людськими рисами – він має шийку, ручку, боки, ніжку. У народних віруваннях розбитий глечик часто асоціювався зі смертю або втратою цілісності, тому до посуду ставилися як до живої істоти [22].

У частині «Зима-Весна» ключовими символами є атрибути Великодня, які маркують час весняного відродження. Сакральний хліб, що символізує тіло Христове, родючість та сонячне начало. Процес випікання паски супроводжувався низкою ритуалів та молитов, що робило її потужним енергетичним об'єктом.

Писанки – це мініатюрна модель Всесвіту. Орнаменти на писанках зашифровані молитви про врожай, здоров'я та захист. Яйце як таке є символом зародження життя, що ідеально відповідає концепції весни. Вербові гілки першого пробудження природи, життєвої сили, яка здатна пробитися крізь зимовий холод [28].

Колористика диптиху будується на засадах кольорознавства, викладених у працях українських дослідників, таких як Т. Печенюк. Ключовим прийомом є використання температурного контрасту для розмежування та водночас об'єднання частин диптиху [12].

Частина «Літо–Осінь» вирішена у теплій поліхромній палітрі з домінуванням помаранчевих, вохристих, насичено-зелених та червоних тонів. Теплі кольори оптично наближуються до глядача, створюючи відчуття матеріальності та повноти буття. Помаранчевий асоціюється з енергією сонця та багатством врожаю, червоний символізує життєву силу, любов і безперервність роду, тоді як жовто-золотисті відтінки втілюють ідеї достатку.

На противагу цьому, колористична гама частини «Зима–Весна» базується на холодних світлих тонах з переважанням білого та сірого кольорів. Тональне вирішення у високому ключі створює відчуття чистоти, урочистості та

духовного піднесення, пов'язаного з Великоднім циклом. У народній символіці білий колір означає очищення й перехід у новий стан – від зимового сну до відродження. Теплі акценти паски та писанок формують виразний візуальний центр і символізують перемогу життя та тепла над зимовою стагнацією, підкреслюючи ідею циклічності часу та оновлення буття.

Узагальнюючи, диптих «Пори року» є художнім осмисленням циклічності часу, в якому через поєднання сезонних образів, етнокультурної символіки та сучасних цифрових технологій розкривається ідея безперервного колообігу життя. Дотримання законів композиції, продумана система домінант і контрастне колористичне вирішення забезпечують цілісність твору та його образну виразність, а синтез традиційних мотивів із можливостями штучного інтелекту й цифрового дизайну підкреслює актуальність проєкту в контексті сучасного українського мистецтва.

3.2. Етапи реалізації твору в матеріалі: від формування натурного фонду до технології олійного живопису

Робота над диптихом «Пори року», що складається з двох натюрмортів, є кульмінаційним етапом кваліфікаційної роботи. Вона вимагає синтезу композиційних навичок, колористичного бачення та глибокого розуміння технології олійного живопису. Як зазначається у фаховій літературі, зокрема у працях В. Лоханька, техніка живопису не є набором мертвих рецептів, а живим засобом виразу художнього задуму. У контексті сучасної мистецької освіти України, опанування технології матеріалів є критично важливим для формування професійної компетентності художника, здатного створювати довговічні та естетично вартісні твори [6].

Особливістю даного проєкту є використання як вихідного референсу зображень, згенерованих Штучним Інтелектом Gemini. Це ставить перед художником специфічне завдання, адаптувати цифрову естетику, яка часто грішить фізичною некоректністю освітлення або фактури, до реалій матеріального світу фарб та полотна.

Успіх реалізації задуму залежить від правильного добору матеріалів. Для виконання диптиху було обрано матеріали українського виробництва, що відповідає тенденціям підтримки національного виробника та дозволяє пересвідчитися у високій якості вітчизняної художньої продукції.

Для обох робіт обрано підрамники формату 60x80 см. Цей розмір є оптимальним для станкового натюрморту, дозволяючи детально проробити об'єкти переднього плану та зберегти відчуття простору. В якості основи використано бавовняне полотно середнього зерна. Полотно має фабричне акрилове ґрунтування.

Для роботи обрано професійну серію олійних фарб «ROSA Gallery». Їх рецептура розроблена за участі українських художників. Сполучна речовина – полімеризована лляна олія, яка забезпечує міцну плівку та чистоту кольору. Важливим аспектом сучасної студійної практики є безпека. Тому замість традиційного скипидару, який має різкий запах та може викликати алергію,

використано «Розчинник без запаху ROSA Studio». Це деароматизована фракція вуглеводнів, що забезпечує комфортну роботу в приміщенні.

Для підмальовку було використано чистий розчинник, це було зроблено для швидкого висихання та матовості. Основний шар написано на «Трійнику» це – суміш даммарного лаку, ляної олії та розчинника у пропорції 1:1:1. Це класичний медіум, що покращує розливність фарби та зчеплення шарів.

Згенеровані Gemini зображення відзначаються високою деталізацією та специфічною центральною композицією. Враховуючи складність пропорцій, перенесення малюнка на полотно 60x80 см здійснювалося методом масштабної сітки. Електронний ескіз було розкреслено в графічному редакторі на квадрати, аналогічну сітку вугіллям нанесено на полотно. Це дозволило точно відтворити складні ракурси глечиків та еліпси писанок. Рисунок переносився тонким пензлем з розведеною у розчиннику фарбою умбра палена, після висихання вугільна сітка витиралася клячкою.

Щоб об'єднати колорит та уникнути просвіту білого ґрунту виконано кольорову імприматуру. Для «Літо-Осінь» було використано вохру золотисту, сильно розведену розчинником. Широким флейцем фарба втерта в полотно, створюючи тепле золотаве підґрунтя, яке згодом просвічуватиме крізь зелень та тіні, надаючи живопису внутрішнього тепла. Для «Зима-Весна» використано суміш умбри паленої та ультрамарину, що дало нейтральний сріблясто-сірий тон. Це ідеальна основа для холодних тіней на білій скатертині та контрасту з теплим золотом паски.

Робота кольором велася за принципом від темного до світлого та від загального до конкретного. Робота над першим натюрмортом «Літо-Осінь» почалася з прокладання найтемніших ділянок, а саме зелені у букеті, тіні під овочами. Використано суміші смарагдової зеленої, умбри та краплака. Додавання червоного краплака до зеленої гасить її надмірну хімічну яскравість, створюючи природну глибину.

Глечики писалися сумішами вохри золотистої, марса коричневого та сієни. Важливо було передати фактуру глини – матову, теплу. Рефлекси від червоних

перців вводилися відразу, по-мокрому. Червоні перці – кадмій червоний світлий з додаванням кадмію жовтого. У тінях, крапак. Кабачки – складна суміш окису хрому, вохри та титанових білил.

Дрібні квіти, айстри й ромашки, спочатку намічалися загальними плямами кольору. Деталізація пелюсток відкладена на фінальний етап. Орнамент на рушнику не вимальовувався по хрестику. Спочатку писалася форма складок тканини, а потім, по напівсирому шару, намічався ритм червоно-чорного візерунка.

Робота над другим натюрмортом «Зима-Весна» розпочалась з написання загального фону. Оскільки освітлення з вікна, фон писався світлими, холодними відтінками, кобальтом синім та білилами. Важливо було передати ефект світіння тюлю. Головний герой композиції – паска. Золотиста скоринка писалася вохрою жовтою та золотистою з додаванням сієни паленої.

Писанки найскладніший елемент через дрібний орнамент. Спочатку прописувався загальний локальний колір яйця. Об'єм формувався через біл та рефлекс. Орнамент наносився тонким пензлем із синтетики №0 вже по просохлому шару. Пухнаста фактура котиків передавалася торцюванням пензля. Сірий пух писався сумішшю ультрамарину та умбри з білилами, а по краях додавався теплий ореол від світла.

Коли основний шар просох, розпочався етап деталізації. Було прописано глибше тіні, та розставлено пастозні акценти. Також детальніше пропрацьовано текстури об'єктів.

Після повного завершення живописних робіт твори залишено для висихання в чистому приміщенні без пилу. Олійний живопис вимагає тривалого часу для полімеризації. Повне покривне лакування дамарним лаком рекомендується проводити через 6-12 місяців. Однак, для презентації дипломної роботи та захисту фарбового шару від забруднень, через 1.5 місяці було виконано покриття ретушним лаком. Лак наносився рівномірним шаром широким м'яким флейцем.

Таким чином, практична робота над диптихом «Пори року» стала свого роду експериментом із поєднання сучасних цифрових технологій з класичною

технікою олійного живопису. Використання якісних матеріалів українського виробництва дозволило досягти високих колористичних характеристик твору. Дотримання технологічної етапності забезпечило глибину, матеріальність та, що найважливіше, технологічну довговічність створених полотен.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було розглянуто жанр натюрморту як художнє явище, що виходить далеко за межі простого зображення предметного світу. Робота, спрямована на осмислення актуальності проблеми збереження культурної пам'яті в умовах глобалізації. Було доведено, що натюрморт виступає не лише естетичною формою, а й інструментом фіксації історичного часу, трансляції етнокультурних кодів і формування національної ідентичності. Концепція візуальної поезії побуту дозволила по-новому інтерпретувати звичайні речі як носії глибоких смислів, де кожен предмет стає елементом складної семіотичної системи.

У першому розділі було проаналізовано теоретико-мистецтвознавчі підходи до вивчення натюрморту. З'ясовано, що в сучасному науковому дискурсі цей жанр розглядається як особлива форма візуального тексту, в якому поєднуються естетичні, культурні та філософські виміри. Дослідження феномену «візуальної поезії» засвідчило, що натюрморт здатний перетворювати буденність на художній образ, наповнений емоційною та символічною напругою.

Особливу увагу було приділено ролі натюрморту як носія культурної пам'яті. У процесі дослідження встановлено, що речі в композиції ніколи не є випадковими, що вони виконують функцію символів, які репрезентують історичний досвід, етнічну традицію та індивідуальну пам'ять художника. Український натюрморт, зокрема, демонструє тісний зв'язок із народною культурою, де предмети побуту, рослинні мотиви та декоративні елементи виступають носіями глибинних архетипів.

У другому розділі досліджено еволюцію образу природи і часу в жанрі натюрморту. Аналіз історичного розвитку показав, що від барокових алегорій до сучасних інтерпретацій натюрморт поступово трансформувався з допоміжного жанру у самостійну форму філософського осмислення буття. Було встановлено, що сезонні мотиви виступають універсальною моделлю репрезентації часу, де зміна пір року відображає циклічність життя, взаємозв'язок народження, розквіту, занепаду та відродження. У європейському мистецтві ці мотиви часто

набували алегоричного та політичного значення, тоді як в українській традиції вони зберігали тісний зв'язок із сакральним та фольклорним світоглядом.

Дослідження композиційно-колористичних засобів виразності дозволило виявити, що саме через композицію, ритм, симетрію, асиметрію та колір художник моделює не лише простір, а й час у межах твору. Було доведено, що світло і колір виступають ключовими елементами у передачі станів природи, формуючи емоційний настрій та атмосферу натюрморту. Взаємодія локальних кольорів, рефлексів і світлових ефектів створює цілісний художній образ.

У третьому розділі було реалізовано художньо-практичну частину дослідження, що полягала у створенні диптиху «Пори року». Поєднання сезонів у форматі диптиху дозволило розкрити ідею циклічності часу не як лінійного процесу, а як безперервного колообігу. Важливим результатом стало доведення можливості гармонійного синтезу традиційних художніх засобів із сучасними цифровими технологіями, що відкриває нові перспективи для розвитку образотворчого мистецтва.

Практична реалізація твору засвідчила, що дотримання технологічних етапів олійного живопису є необхідною умовою досягнення високого художнього результату. Використання якісних матеріалів, продумана система підмальовки, та послідовної роботи з кольором забезпечили цілісність композиції, глибину простору та матеріальність зображення. Особливу роль відіграло поєднання цифрового ескізування з традиційною технікою, що дозволило адаптувати сучасні візуальні підходи до класичного живопису.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що натюрморт є універсальною формою художнього мислення, здатною відображати складні взаємозв'язки між людиною, природою та часом. Концепція «візуальної поезії побуту» доводить, що навіть найзвичайніші предмети можуть набувати статусу символів, якщо вони включені в художній контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андріанова О. Технологічне дослідження натюрморту Адальберта Ерделі постбудапештського періоду. Нотатки з мистецтвознавства. Київ: АРТ – ЛАБОРАТОРІЯ, 2024. Вип. 24. С. 7-13.
2. Використання символів і алегорій у створенні художнього образу композиції натюрморту / упоряд. Н. Лоза. Одеса, 2017. 71 с.
3. Декоративно-прикладне мистецтво / за ред.: А. В. Нечипоренко. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 152 с.
4. Зайцева В. Практика композиції. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. 59 с.
5. Колір в просторово-предметному середовищі / упоряд. Н. Романенко. Черкаси, 2021. 196 с.
6. Лоханько В. Художні матеріали і техніки живопису. Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2011. 184 с.
7. Луніна А. «Пори року» – вічна тема мистецтва? Музика. 2023. №16. С. 5 – 9.
8. Меленюк Т. Основи композиції. Київ: Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2020. 84 с.
9. Михайловська Ю. А., Пейзажний живопис в колекції Харківського історичного музею. Музей у глобальному світі: інновації та збереження традицій : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 18 квіт. 2014 р. Харків, 2016. С. 343–354.
10. Мотиль Р., Українська художня кераміка середини ХХ — початку ХХІ століття: історіографія та методика дослідження. Народознавчі зошити. 2016. №1. С. 92–98.
11. Найдено О. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ: Стило, 2018. 240 с.
12. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ: Грані-Т, 2009. 192 с.
13. Половна-Васильєва О. Основи формальної композиції. Дніпро: Акцент ПП, 2015. 34 с.
14. Степовик Д. Українська гравюра Бароко. Київ: Кліо, 2013. 495 с.

- 15.Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненрність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 444 с.
- 16.Харлан О., Натюрморт у живописі й літературі: особливості часопростору. Україно-польські студії. 2016. №4. С. 117–129.
- 17.Andrianova O., Technological research of Adalbert Erdelyi's still life of the post-Budapest period. Notes on Art Criticism. 2024. №24. С. 7–13.
- 18.Bondar A. Kateryna Bilokur, the Genial Self-Taught Painter Who Loved Flowers More Than Life. Kyiv Post. 2024. 25 Nov. P. 3-5.
- 19.Johnson F. Giuseppe Arcimboldo Paintings: The Four Seasons at The Louvre – A Deep Dive into Water, Art, and Allegory. Wonderful Museums. 2025. №20. С. 2 – 9.
- 20.Norman B. Looking At the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. London: Reaktion Books, 1990. 192 p.
- 21.Харлан О., Натюрморт у живописі й літературі: особливості часопростору. Україно-польські студії. 2016. №4. С. 117–129.
- 22.9 оберегів, які мали бути в кожній українській хаті. URL: <https://vsviti.com.ua/ukraine/80036> (дата звернення 21.02.2026).
- 23.Виставка «Тендітна квітка Катерини Білокур» у Києві – до 125-річчя видатної художниці. URL: <https://what.in.ua/page/vistavka-tenditna-kvitka-katerini-bilokur-u-kiyevi-do-125-richchja-vidatnoyi-hudozhnici> (дата звернення 01.03.2026).
- 24.Мистецтвознавець Дмитро Горбачов: "випадковий" хранитель українського авангарду. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/interviu/mistetstvoznaveets-dmitro-gorbachov-vipadkovii-khranitel-ukrayinskogo-avangardu/> (дата звернення 01.03.2026).
- 25.Образотворче Мистецтво. Олександр Федорук. URL: <https://fineartsukraine.wordpress.com/tag/> (дата звернення 06.03.2026).
- 26.Про природу речей. Львівський натюрморт 1960-80-х рр. URL: <https://artes-almanac.com/lvivskyi-naturmort/> (дата звернення 01.03.2026).

27. ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА: радянська пропаганда чи вишуканий імпресіонізм? Про вічний пошук і обмеження влади. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rviu2DM7Brg> (дата звернення 06.03.2026).
28. Українська писанка. Значення символів та кольорів. URL: <https://ogogo.if.ua/tsikavo/ukrayinska-pysanka-znachennya-symvoliv-ta-koloriv/> (дата звернення 21.02.2026).
29. Dutch Paintings of the Seventeenth Century: Still Life with Flowers and Fruit, c. 1715. URL: <https://www.nga.gov/research/publications/online-editions/dutch-paintings-seventeenth-century-still-life-flowers-and> (дата звернення 19.02.2026).
30. Giuseppe Arcimboldo Art: the fusion of symbolism and illusion. URL: <https://veronicasart.com/giuseppe-arcimboldo-art-the-fusion-of-symbolism-and-illusion/> (дата звернення 18.02.2026).
31. Joachim Beuckelaer - The Four Elements; Fire. URL: https://www.reddit.com/r/GenreArt/comments/1gyko3g/joachim_beuckelaer_the_four_elements_fire_c1570/ (дата звернення 17.02.2026).
32. The Baroque Era: Jan van Huysum and Scientific Knowledge URL: <https://nlrood.wordpress.com/2014/02/25/the-baroque-era-jan-van-huysum-and-scientific-knowledge/> (дата звернення 23.02.2026).
33. The Flowering of Ukrainian Artist Kateryna Bilokur URL: <https://streamlinepublishing.com/inside-art/the-flowering-of-ukrainian-artist-kateryna-bilokur/> (дата звернення 19.02.2026).
34. The Four Elements: Earth. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joachim-beuckelaer-the-four-elements-earth> (дата звернення 17.02.2026).
35. The Four Seasons by Giuseppe Arcimboldo – An Analysis. URL: <https://artincontext.org/the-four-seasons-by-giuseppe-arcimboldo/> (дата звернення 19.02.2026).
36. The Future of Image and Art Creation with Generative AI. URL: <https://artsmart.ai/blog/generative-ai-image-creation/> (дата звернення 02.02.2026).

ДОДАТКИ

Додаток А Натюрморт у культурній пам'яті



Рисунок А.1. «Квіти за тиним» Катерина Білокур

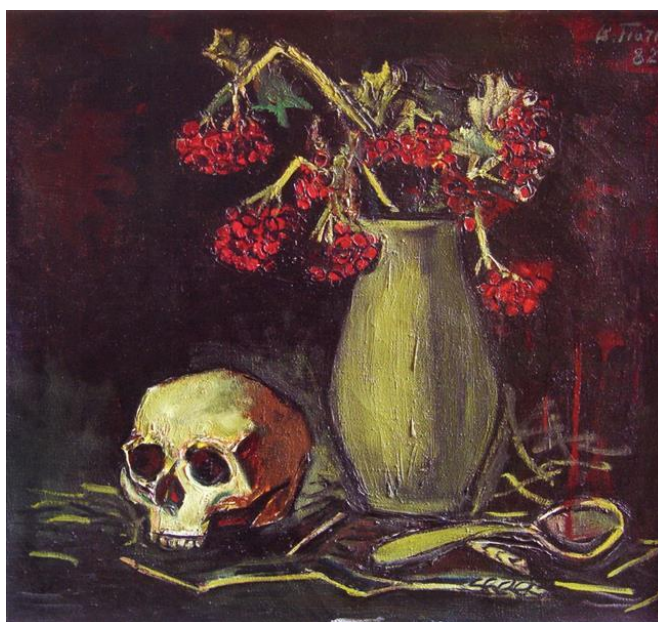


Рисунок А.2. «Пам'ять про голодомор в Україні» Володимир Патик

Додаток Б Еволюція сезонних мотивів у мистецтві



Рисунок Б.1. Йоахім Бейкелар «Чотири стихії. Земля»



Рисунок Б.2. Йоахім Бейкелар «Чотири стихії. Вогонь»



Рисунок Б.3. Джузеппе Арчімбольдо «Чотири стихії»



Рисунок Б.4. Ян ван Гейсум «Натюрморт з квітами та фруктами»

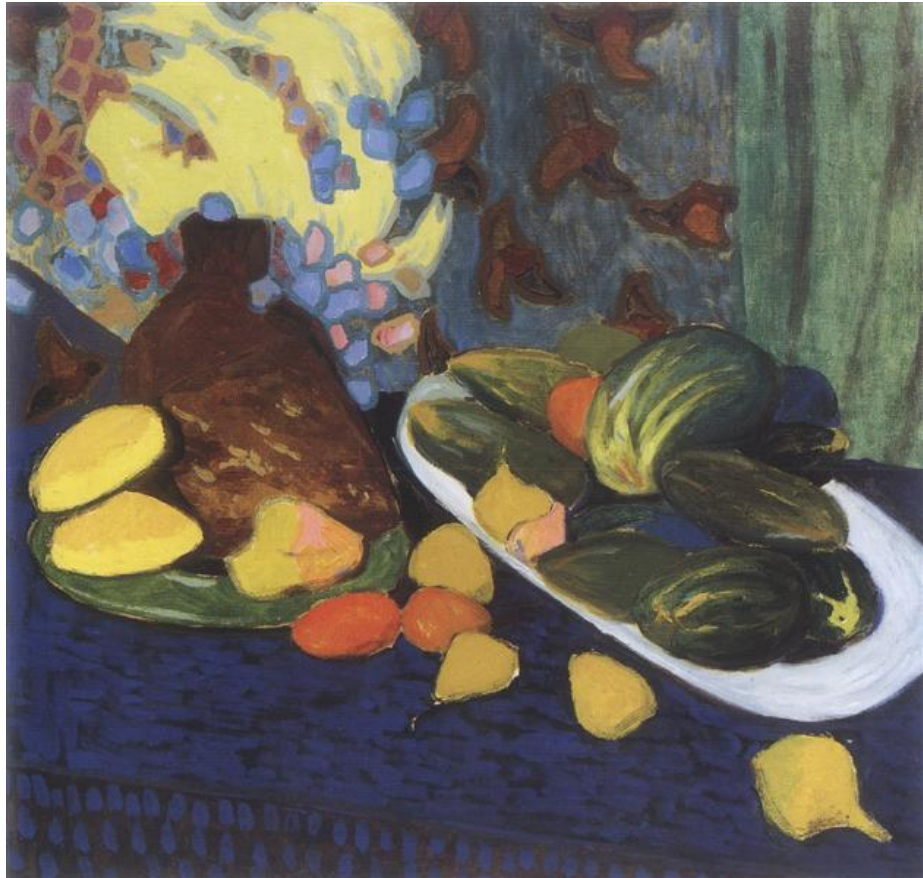


Рисунок Б.5. Олександр Богомазов «Натюрморт з фруктами та овочами»

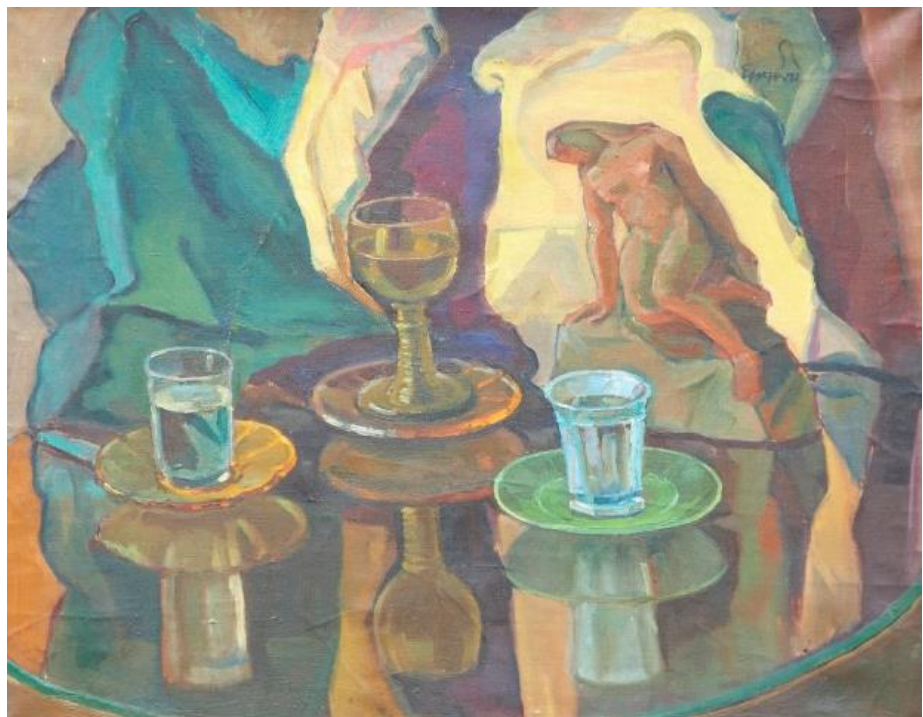


Рисунок Б.6. Адальберт Ерделі «Натюрморт з склянками на таці»

Додаток В Концептуальний проєкт



Рисунок В.1. Основний референс «Літо-Осінь»



Рисунок В.2. Референс «Літо-Осінь»



Рисунок В.3. Референс «Зима-Весна»