

УДК 75.041.4:791.43.01:165.62

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.14>

**Дузінкевич Мирослав Михайлович,**

Член об'єднання сценічних митців США USA local 829,

Член Національної спілки художників України,

Член Salmagundi Club New York

ORCID ID: 0009-0009-2393-6067

[duzinkevychmiroslav@gmail.com](mailto:duzinkevychmiroslav@gmail.com)

## **ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАТЮРМОРТУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ**

*Стаття присвячена феноменологічній інтерпретації жанру натюрморту в контексті екранних мистецтв і зосереджується на аналізі того, яким чином у живописі XX – початку XXI століття натюрморт трансформується з репрезентації предметів у самостійно організований простір із власною внутрішньою логікою, ритмом і тривалістю. У центрі дослідження перебувають натюрморти Поля Сезанна, Жоржа Брака, Джорджо Моранді, Нікола де Сталя, Марка Гейка та Мирослава Дузінкевича, розглянуті як рівноправні художні стратегії, через які простежується еволюція натюрморту в напрямку сценічної та екранно мислячої форми.*

*Актуальність дослідження зумовлена потребою міждисциплінарного осмислення натюрморту у зв'язку з кінематографом, зокрема з такими його характеристиками, як герметичність простору, паузи, зупинений час, мізансценічність і відсутність нарративної динаміки. Стаття виходить із припущення, що ці риси формуються в живописі задовго до появи кіно як медіа, водночас отримуючи в ньому теоретичне й аналітичне оформлення.*

*Методологічною основою дослідження є феноменологія Моріса Мерло-Понті, Томаса Баумайстера, Гастона Башляра, мистецтвознавчі тексти Карла Ейніштейна, Джанет Абрамович і матеріали ретроспективи Нікола де Сталя в Музеї сучасного мистецтва в Парижі. Кіноаналітичний вимір спирається на праці Жюльєн Делеза і Фатіми Чініті, які досліджують естетику зупиненого кадру в роботах Роя Андерссона, Мікеланджело Антоніоні, Бели Тарра й Ясудзіро Одзу.*

*У статті показано, що у натюрмортах зазначених митців предмети функціонують як активні елементи просторової композиції, здатні утримувати напругу, формувати паузи та конденсувати час у матеріальній поверхні. Особливу увагу приділено живописній практиці Мирослава Дузінкевича, у якій натюрморт набуває виразної екранної природи та мислиться як залишена сцена або декорація після зйомок. Такий підхід дозволяє розглядати натюрморт як форму, споріднену з кінокадром, де відсутність дії підсилює онтологічну вагу речей і середовища.*

*У висновках окреслені перспективи подальших досліджень натюрморту як феноменологічної структури, що поєднує живопис, сценографію та кінематограф на рівні організації простору і бачення.*

**Ключові слова:** натюрморт, феноменологія, кінематограф, мізансцена, зупинений час, герметичний простір, речовість, фактура, сценографія.

## **Duzinkevych Myroslav. PHENOMENOLOGICAL INTERPRETATION OF STILL LIFE THROUGH THE PRISM OF SCREEN ARTS**

*The article is devoted to the phenomenological interpretation of the still life genre in the context of screen arts and focuses on the analysis of the manner in which, in the painting of the 20th – early 21st century, still life is transformed from a representation of objects into a self-organized space with its own internal logic, rhythm, and duration. At the center of the study are the still lifes of Paul Cézanne, Georges Braque, Giorgio Morandi, o Nicolas de Staël, Mark Geiko, and Myroslav Duzinkevych, considered as equal artistic strategies through which the evolution of still life toward a scenic and screen-thinking form is traced.*

*The relevance of the study is determined by the need for an interdisciplinary comprehension of still life in connection with cinematography, in particular with such of its characteristics as the hermeticism of space, pauses, frozen time, mise-en-scenic nature, and the absence of narrative dynamics. The article proceeds from the assumption that these features were formed in painting long before the emergence of cinema as a medium, while simultaneously receiving theoretical and analytical formalization within it.*

*The methodological basis of the research is the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, Thomas Baumeister, and Gaston Bachelard, as well as art historical texts by Carl Einstein, Janet Abramowicz, and materials from the Nicolas de Staël retrospective at the Museum of Modern Art in Paris. The cine-analytical dimension relies on the works of Gilles Deleuze and Fátima Chinita, who investigate the aesthetics of the frozen frame in the works of Roy Andersson, Michelangelo Antonioni, Béla Tarr, and Yasujiro Ozu.*

*The article shows that in the still lifes of the specified artists, objects function as active elements of spatial composition, capable of maintaining tension, forming pauses, and condensing time within the material surface. Special attention is paid to the painting practice of Myroslav Duzinkevych, in which still life acquires a distinct screen nature and is conceived as an abandoned scene or a set after filming. Such an approach allows for the consideration of still life as a form akin to a film frame, where the absence of action enhances the ontological weight of things and the environment.*

*In the conclusions, the prospects for further research of still life as a phenomenological structure that combines painting, scenography, and cinematography at the level of the organization of space and vision are outlined.*

**Key words:** still life, phenomenology, cinematography, mise-en-scene, frozen time, hermetic space, thingness, texture, scenography.

**Вступ.** Сучасні інтерпретації натюрморту дедалі частіше відмовляються від уявлення про нього як про статичне зображення предметів і набуває характеру самостійно організованого простору. У цьому контексті особливого значення набувають художні практики, що поєднують живопис із просторовим і сценографічним мисленням, а також із кінематографічною логікою роботи з часом і паузами. У творчості Поля Сезанна, Жоржа Брака, Джорджо Моранді, Нікола де Сталя, Марка Гейка, а також Мирослава Дузінкевича натюрморт постає як замкнена система взаємовідносин між речами, середовищем і поверхнею. Натюрморт мислиться як автономна сцена, в якій предмети набувають статусу протагоністів, організовують простір самі, задають ритм і створюють відчуття затриманого часу.

**Актуальність** дослідження зумовлена подвійною позицією автора Мирослава Дузінкевича – як художника і як декоратора, інтегрованого в індустрію екранних мистецтв, зокрема у виробничі процеси Netflix. Цей досвід безпосередньо впливає на формування живописної логіки за принципами кінокадру, мізансцени та зупиненого часу.

Проблема, яку порушує ця стаття, полягає у необхідності переосмислення натюрморту у широкому міждисциплінарному полі, зокрема у зв'язку з екранними мистецтвами. Багато художніх рішень, що формують логіку сучасного натюрморту виявляються співзвучними прийомам кінематографа. Водночас такі риси як герметичність простору, паузи,

зупинений час, сценічність рідко розглядаються як єдина аналітична рамка, що поєднує живопис і кіно на рівні способу бачення та організації простору.

**Метою статті** є феноменологічна інтерпретація натюрморту через призму екранних мистецтв, а саме аналіз того, яким чином у натюрмортах різних історичних періодів формується простір, у якому предмети функціонують як самостійні носії напруги, паузи й тривалості. Завданням дослідження є виявлення спільних принципів організації простору і поверхні в живописі та кінематографі, а також окреслення специфіки авторських підходів кожного з розглянутих митців.

**Матеріали та методи.** Дослідження ґрунтується на аналізі натюрмортів Поля Сезанна, Жоржа Брака, Джорджо Моранді, Нікола де Сталя, Марка Гейка та Мирослава Дузінкевича, а також на теоретичних працях з феноменології та кінофілософії. Феноменологія Моріса Мерло-Понті [1] і Томаса Баумайстера [2] використовується для осмислення взаємовідношення між тілом, баченням і матеріальністю предмета, зокрема через ідею взаємної обумовленості того, хто бачить, і того, що постає як видиме. Праця «Поетика простору» Гастона Башляра [3] дозволяє розглядати натюрморт як інтимний, замкнений простір, де малі форми набувають значущості та масштабності.

Тексти Карла Ейнштейна [4] залучаються для аналізу кубістичного розуміння простору як результату активної просторової діяльності, у межах якої предмет постає як

наслідок взаємодії площин, ритмів і тактильних зсувів. Дослідження Джанет Абрамович щодо Джорджо Моранді надають матеріал для аналізу герметичності художнього середовища та поступового стирання кордонів між предметом і фоном [5]. Матеріали ретроспективи Нікола де Сталія в Музеї сучасного мистецтва в Парижі використовуються для осмислення живописної фактури як просторово організованої маси, у якій предмет формується через напружене співвідношення кольорових площин, ваги й гравітації живописного шару. [6].

Кіноаналітичний вимір статті спирається на ідеї Жюльєн Дельоза [7] та Фатіми Чініті [8] щодо образу-часу та зупиненого кадру, а також на естетику кінематографа Роя Андерссона, Мікеланджело Антоніоні, Бели Тарра та Ясудзіро Одзу. В останніх простір звільняється зосереджується на тривалості та присутності речей. Цей підхід дозволяє розглядати натюрморт як форму, споріднену з кінокадром, у якому відсутність дії лише підсилює значущість предметного середовища.

**Результати.** Переосмислення жанру натюрморту у творчому доробку М. Дузінкевича відбувається через деконструкцію традиційного розуміння натюрморту як статичної фіксації об'єктів. Автор пропонує натомість специфічну сценографічну оптику, де полотно трансформується у герметичний простір, наділений внутрішньою драматургією ще до появи в ньому суб'єкта. Такий підхід зумовлений глибокою інтеграцією митця і автора статті в індустрію екранних мистецтв, зокрема, Netflix. В його мистецтві натюрморт стає практично мізансценою. Об'єкти в його роботах екзистенційно наближаються до статусу протагоністів, які очікують на початок дії, створюючи ефект зупиненого кадру або саспенсу, характерного для кінематографа Р. Андерссона чи М. Антоніоні.

Методологічне зближення живопису з кіно мотивується насамперед способом конструювання простору. М. Дузінкевич вибудовує просторову біографію речей. Художник відмовляється від зовнішнього

ілюстрування предметів на користь дослідження їхньої підшкірної температури та ваги. Використання прийомів фрагментації та ритмічних пауз, запозичених із досвіду роботи на кіностудіях дозволяє митцеві маніпулювати увагою глядача. Закритий простір полотна, обмежений рамками, як стінами павільйону, провокує інтимність сприйняття, перетворюючи глядача на випадкового свідка репетиції німої сцени. Досвід роботи для Netflix трансформується у високу вимогливість до візуальної переконливості кожної деталі. М. Дузінкевич вибудовує композицію за стандартами сучасного кінокадру, а освітлення та глибина фокусу працюють на створення реалістичної атмосфери.

Основним інструментом створення атмосфери в натюрмортах М. Дузінкевича є фактура, що функціонує як часовий нарратив. Археологічне нашарування фарби, патина, подряпини та ерозія поверхні працюють як візуальна хроніка. Художник використовує це як спосіб одухотворення матерії, де фон стає активним середовищем, що формує характер предмета. Це можна помітити в картині «Натюрморт з часником» 2021 р. (мал. 1). Тактильність полотна досягається через складні лесування та кракелюр. Спираючись на феноменологію М. Мерло-Понті, можемо



Мал. 1. Мирослав Дузінкевич «Натюрморт з часником». 2021 р. Фото надане автором

стверджувати, що сприйняття натюрмортів М. Дузінкевича відбувається через тілесні або плотські очі [1, с. 4]. Глядач буквально здійснює пальпацію поглядом. Завдяки цьому глядач відчуває підшкірний ритм предметів, торкаючись поверхонь, зображених на натюрмортах, власним зором. Особливої ваги у творчості М. Дузінкевича набуває онтологічна спорідненість між митцем і об'єктом зображення. Художник перебуває всередині тієї самої матерії, яку створює на полотні. Цей стан ідеально описує М. Мерло-Понті у праці «Око і дух», стверджуючи: «Речі є додатковим продовженням мого тіла; вони інкрустовані його плоттю, вони є частиною його повного визначення; світ створений з самої речовини тіла. Ці перевернення, ці антиномії – це різні способи сказати, що зір вловлюється або створюється посеред речей, де щось видиме починає бачити, стає видимим для себе та через зір усіх речей, де нероздільність відчуття та відчутного зберігається, як первісна рідина всередині кристала» [1, с. 3].

Ідея про те, що світ виліплений з тієї ж матерії, що і тіло, знаходить своє первинне втілення в натюрмортах П. Сезанна. Для М. Мерло-Понті останній повернув живопису його онтологічну вагу, відмовившись від простого копіювання предметів на користь фіксації самого процесу їхнього виникнення в полі зору. У натюрмортах П. Сезанна предмети стають вузлами інтенсивної взаємодії між світлом, простором і тактильним відчуттям форми (мал. 2). Т. Баумайстер, аналізуючи есеї М. Мерло-Понті «Merleau-Ponty about le doute de Cézanne» зазначає, що на думку філософа, П. Сезанн прагнув передати стан, коли річ ще не відокремилася від середовища, а лише готується стати видимою [2]. Це перегукується з прийомами М. Дузінкевича, коли простір полотна стає живою дихаючою тканиною. Від П. Сезанна він успадковує уявлення про натюрморт через співставлення мас, ваги і напруження форм. Предмети гармонійно врівноважені, тримають композицію в стані внутрішньої стабільності. В обох предмети ніби визрівають на



Мал. 2. Поль Сезанн. «Натюрморт з яблуками і грушами». 1891–1892. Фото: metmuseum.org

полотні, створюючи ефект тривалого експозиційного кадру, де час максимально сконцентрований. Проте, знаменитий сезаннівський принцип роботи з натури конструкцію М. Дузінкевич трансформує в роботу з фактурою, і таким чином наділяє кожен предмет в натюрморті гравітацією.

Розглядаючи «Натюрморт з коровою» М. Дузінкевича (мал. 3), глядач мимоволі перемикається з режиму споглядання живопису в режим перегляду кінострічки. М. Дузінкевич змінює ролі між художником і режисером, вибудовуючи мізансцену



Мал. 3. Мирослав Дузінкевич «Натюрморт з коровою». 2021 р. Фото надане автором

за законами режисури. Наприклад, корова – протагоніст, що застиг у німій сцені очікування. Корова, глечик і чашка ведуть між собою розмову, а глядач підглядає за репетицією сцени. Він використовує прийом зупиненого часу, характерний для шведського режисера Р. Андерссона. Ф. Чініта вказує на те, що Р. Андерссон свідомо усуває монтажну динаміку та внутрішньокадровий рух, що справляє враження, ніби час зупинився [3, с. 80].

Простір М. Дузінкевича навколо фігурки – щільна, сценічно пропрацьована декорація. Час ніби осідає на фактурі, і художник навмисно таким чином зближує кіно з натюрмортом. Середовище зберігає пам'ять довше, ніж люди. Потертість фону разом з нашаруваннями фарби працюють як кінохроніка, а замкнутий простір забезпечує ефект саспенсу, і це змушує глядача до співприсутності, оскільки він не може вийти за межі.

В Ж. Брака, який теж справив значний вплив на формування логіки натюрморту М. Дузінкевича, предмет конструюється одразу в просторі арт-об'єкту як результат суб'єктивної просторової діяльності. Площини, ритми і зсуви точок зору фіксують досвід обмацування і обходу речі. Німецький арт-критик К. Ейнштейн підкреслює, що кубісти, зокрема Ж. Брак, конкретизують як об'єкти ті об'ємні образи, які ми переживаємо кінетично, тобто, через дотик і накопичення дій. У цьому процесі саме просторові чинники стають засобами формування речі [4, с. 148].

Ж. Брак переносив предмети з глибини полотна на передній план, ніби на відстань витягнутої руки. Він досягав ефекту, коли глядач міг обійти його твори зором, торкнутися їхніх граней. Простір між предметами так само важливий і матеріальний, як і самі предмети. З цього вже робимо свій висновок, що Ж. Брак таким чином матеріалізує порожнечу. Це створює відчуття цілісного, неперервного світу полотна, де все пов'язане тілом фарби та взаємовідносинами між самими предметами. Чи не найкраще це можна відслідкувати у натюрморті «Скрипка

і палітра» 1909 р. (мал. 4). У цій роботі простір між частинами скрипки напружений і організований у площини. Сама ж скрипка виникає з послідовності доторків та співставлень площин. К. Ейнштейн розглядає кубізм як момент, коли простір перестає бути нейтральним: «Простір стає власне завданням суб'єктивної творчості, тобто він створюється художньо за допомогою засобів, характерних для картини, а об'єкт є результатом цього процесу» [4, с. 163]. Арт-критик не розділяє аналітичний і синтетичний кубізм систематично у цій праці. Він розглядає кубізм як єдину проблему конструювання простору і бачення. Водночас, описані ним принципи найпослідовніше реалізуються в ранніх роботах Ж. Брака, які відносять до аналітичного кубізму.

М. Дузінкевич бере від Ж. Брака ефект матеріального простору через фактуру. Предмети на його натюрмортах практично вмонтовані в щільне фактурне середовище. Простір має таку ж густину і таку ж матеріальну вагу, як і предмети, які він оточує. Простір



Мал. 4. Жорж Брак «Скрипка і палітра». 1909 р. Фото: guggenheim.org

М. Дузінкевича набуває характеру пластичної субстанції. Проте, митець навмисно упускає момент абстрагування та аналітичної дистанції модернізму, оскільки розглядає предмет як самостійний суб'єкт, без якого неможливе гармонійне, камерне, інтимне середовище.

Наприклад, у «Натюрморті» 2010 р. (мал. 5) він використовує фігуративні предмети, розташовані на фоні певних кольорових площин. Горизонтальна площина сприймається як стіл, а червоні вертикалі як театральні куліси. Червона площина праворуч тримає композицію, задає температуру простору, створює напругу між теплим і холодним, між тілесним і предметним. У цьому натюрморті особливо добре видно, що кожен предмет має свою роль. Чайник – вертикальний, трохи напружений, як постать, що стоїть осторонь. Грушки, гранати, часник і квасоля ведуть діалог і створюють внутрішній рух. Поверхня картини ніби зношена, пережита, з подряпинами, нашаруваннями і кракелюром – все сприймається як ознака часу і наратив, який зчитується без підказок.

У натюрмортах М. Дузінкевича орнаменти, лінії та ритми стають носіями пам'яті предмета. Складні нашарування фактур



Мал. 5. Мирослав Дузінкевич «Натюрморт». 2010 р. Фото надане автором

і майже археологічна пошарова побудова поверхні створюють ефект знайденого артефакту. Предмети існують у часі і просторі. Причому, час протяжний, тому що предмети в натюрмортах постійно очікують, що зараз хтось зайде і відбудеться якась дія. Для художника це часто свідчення якогось кіношного процесу – ніби сцену відзняли, але декорації продовжують грати свою роль.

В цьому вбачається схожість з метафізичними натюрмортами Дж. Моранді. Простір і речі в ньому звільняються від часової конкретики і наративної функції. В Дж. Моранді онтологічної ваги набуває кожна річ, але і кожна пауза. Фактура на його полотнах стримана, майже аскетична, але саме вона ущільнює простір, перетворюючи його на поле напруги між предметами.

У натюрмортах Дж. Моранді спостерігаємо феноменологічну спорідненість між митцем та об'єктом. Як свідчить Дж. Абрамович, Дж. Моранді буквально конструював автономний всесвіт у межах своєї майстерні, використовуючи дерев'яні блоки, коричневий папір та ширми з невибіленого льону, щоб усунути лінію горизонту та розмити межі між предметом і тлом (мал. 6). Окрім того, він не дозволяв покоївці рухати предмети, які слугували для нього натурниками. Як наслідок, пил збирався там незворушно протягом багатьох років, тоді як теракотова плитка на решті підлоги була бездоганно чистою та сяючою від щоденного прибирання. Пляшки та каністри Дж. Моранді стали невідрізними від їхнього фону [5, с. 8]. Можна назвати це свідомим створенням павільйонних умов, що перетворювало стіл художника на герметичний простір де предмети ніби ширяють у позачасі.

Ця інтенція до самоізоляції предметного світу знаходить своє відлуння та нову інтерпретацію в українського художника М. Гейка, зокрема у «Натюрморті на сірому тлі» 2003 р. (мал. 7). Очевидно, що всі художники «Живописного заповідника», куди входив М. Гейко, захоплювалися мистецтвом Дж. Моранді, що і вплинуло на естетику кожного учасника цього угруповання в різній мірі. Проте все ж, кожен з них сформував



**Мал. 6. Джорджо Моранді «Натюрморт». 1953 р. Фото: phillipscollection.org**

свій авторський почерк. В Дж. Моранді межа між річчю та середовищем розмивається завдяки фактурі пилу та м'якому освітленню. Натомість, М. Гейко вибудовує цю герметичність через радикальну архітектуру та контраст площин. Предмети у нього стають протагоністами, чия присутність підкреслюється суворим геометричним розподілом на зони. Мельник Г. пише, що він переписує свої здавалося б готові натюрморти знову і знову. Якщо він переставив чайник чи пляшку – це вже сприймається як зовсім інша композиція [9].

У натюрмортах і споріднених із ними композиціях Н. де Сталья щільна, важка, місцями грубо нашарована. Сліди мастихіна й товстого шару фарби підкреслюють матеріальність поверхні та надають формам відчуття тектонічної стабільності. Як зазначається у матеріалах ретроспективи митця в Музеї сучасного мистецтва, його полотна фактично розповідають про власний генезис. Через інтенсивний розподіл, покриття та обробку матерії шари кольору накладаються один на одного [6]. У таких роботах, як «Натюрморт з пляшками» 1953 р. (мал. 8) Н. де Сталь майже скульптурно виліплює форму з фарби. Саме через це предмети сприймаються як тілесні маси, що тримають композицію завдяки власній гравітації. Горизонтальна лінія столу та вертикалі пляшок взаємодіють як геологічні маси. Пляшки здаються колонами, що підтримують червоне склепіння фону. Це можна назвати пейзажем предметів, в якому кожен предмет має власну гравітацію. В цьому натюрморті простір максимально стиснений. Глибина зведена до



**Мал. 7. Марко Гейко «Натюрморт на сірому тлі». 2003 р. Фото: Альбом «Незалежні. Нове мистецтво нової країни» 1990–2011, Мистецький Арсенал, Київ, 2011, с. 59**

мінімуму, а відстані між предметами набувають такої ж матеріальної ваги, як і самі форми.

І Дж. Моранді, і Н. де Сталь, і М. Дузінкевич об'єднані феноменологічним зсувом натюрмарту від звичайного зображення предмета до представлення його як протагоніста. Водночас унікальність авторської мови М. Дузінкевича полягає в тому, що ця метафізична зупинка часу у нього набуває екранної природи. Його натюрморти мисляться як залишені сцени, як декорації



**Мал. 8. Нікола де Сталь «Натюрморт». 1953. Фото: ngv.vic.gov.au**

після зйомок. У цьому вбачається спорідненість із кінематографічним прийомом італійського режисера М. Антоніоні. У фіналі його фільму «Затемнення» 1962 р. камера 7 хвилин фіксує порожні вулиці та предмети. Простір ніби сам виштовхнув людину і залишився наодинці зі своєю оголеною фактурою та предметами в кадрі. Подібну стратегію аналізує Ж. Дельоз в книзі «Cinema 2: The Time-Image», стверджуючи, що в кінематографі М. Антоніоні простір звільняється від наративної функції та стає чистим оптичним образом, де час оприявлюється через нерухомість об'єктів [7, с. 5]. Цікаво, що в цій же книзі Ж. Дельоз прямо порівнює порожні простори з натюрмортом, називаючи це «незмінною логікою того, що змінюється» [7, с. 17]. Коли об'єкт, як-от ваза чи велосипед у фільмах Я. Одзу застигає в нерухомості, він перестає бути просто елементом побуту і трансформується у прямий образ-час. Ж. Дельоз підкреслює, що натюрморт наділений власною тривалістю. Кожен предмет триває у кадрі, репрезентуючи незмінну сутність буття, всередині якої відбуваються всі метаморфози світла, дня чи ночі [7, с. 17].

Тактильність картин М. Дузінкевича близька до кінематографа Бели Тарра. Останній у своїх роботах, зокрема, у фільмі «Туринський кінь» 2011 р. показує пил, вологість, фактуру кам'яних стін як самостійних протагоністів. Це створює відчуття онтологічної ваги речей, які свідчать про невідвротну плинність часу і здатність предмета пережити свого власника. Саме ця кінематографічна логіка післякадрового часу відрізняє М. Дузінкевича від медитативної замкненості Дж. Моранді та живописної напруженої стабільності Н. де Сталю, формуючи його самобутню художню мову.

Якщо слідувати логіці французького філософа Г. Башляра, натюрморти М. Дузінкевича можна розглядати як масштабні сцени завдяки інтенсивності погляду, навіть якщо на столі зображені маленькі речі. У книзі «The Poetic of Space» Г. Башляр пише: «Деталі речі можуть бути ознакою нового світу, який, як і всі світи, містить

атрибути величі. Мініатюра – один із притулків величі» [3, с. 155]. Таким чином, кожен предмет у герметичному просторі полотна функціонує як своєрідна брама, що завдяки сценографічній напрузі та фактурній щільності відкриває глядачеві доступ до цілого екзистенційного всесвіту.

В цьому випадку митець проявляє себе деміургом, що створює світ для героїв, одухотворює предмети, і навіть вчить їх жити без людини. Це можливо тільки, якщо створити комфортний простір домашнього затишку і тепла. Предмети в натюрмортах знаходяться в гармонії між собою, не конфліктують із середовищем.

Створюючи цей гармонійний простір, митець утверджує топофілію, що Г. Башляр окреслює як здатність обживати світ через найменші його об'єкти. М. Дузінкевич перетворює натюрморт на безпечний прихисток для буття.

**Висновки.** Феноменологічний підхід, застосований у цій статті, дозволяє розглядати натюрморт як особливу форму взаємодії предметів у герметичному просторі. Речі, час і простір взаємно конструюють один одного. У творах П. Сезанна, Ж. Брака, Дж. Моранді, Н. де Сталю, М. Гейка та М. Дузінкевича предмети стають феноменами присутності, здатними утримувати напругу, паузи і тривалість. Глядачі можуть буквально торкатися до предметів на творах очима, здійснювати пальпацію поглядом.

Порівняльний аналіз показує, що всі розглянуті митці по-різному працюють із ущільненням фактури в межах натюрмарту. В П. Сезанна речі вгрузають в структури простору картини, і цим самим тримають композицію в стані внутрішньої стабільності. У Ж. Брака фактура набуває конструктивного характеру. Предмет і простір формуються як єдина пластична маса через накладання площин, ритмів і зсувів точки зору, внаслідок чого ущільнюється навіть порожнеча між речами. У Дж. Моранді фактура стримана, майже непомітна, проте, саме ця аскетичність перетворює поверхню на поле напруженої тиші. Кожен мікроскопічний зсув тону чи пил працюють на

максимальну концентрацію простору. Н. де Сталь конструює реальність через напругу кольору, маси та фактури. Предмети існують на межі впізнаваності, перетворюються на опори простору, що утримують композицію в стані зосередженої нерухомості. М. Гейко досягає ущільнення фактури через жорстку архітектоніку і контраст площин. В М. Дузінкевича поверхні в натюрмортах стають опорою для сценічно вибудованих предметів, підкреслюючи їхню акторську гру. В цьому сценографічному середовищі предмети як протагоністи вмонтовані в матеріальну товщу простору картини. Це зберігає напругу зупиненого моменту і надає натюрморту характеру залишеної, проте триваючої сцени.

Інтерпретація натюрморту через прийоми кінорежисерів Р. Андерссона, М. Антоніоні, Б. Тарра та Я. Одзу дає змогу побачити, що статичність і паузи формують простір максимальної онтологічної напруги. У цьому сенсі натюрморт постає як живописний еквівалент кінокадру-часу, в якому речі зберігають пам'ять світу.

Феноменологічна перспектива у поєднанні з кіноаналітичними підходами дозволяє трактувати натюрморт як міждисциплінарну форму, що поєднує живопис, сценографію та кінематограф на рівні організації простору. Творчість Мирослава Дузінкевича демонструє, що сучасний натюрморт здатний функціонувати як герметичний прихисток буття.

#### Література:

1. Merleau-Ponty M. Eye and Mind. In *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery. Evanston: Northwestern University Press. 1964. URL: [http://www.biolingugem.com/ling\\_cog\\_cult/merleauponty\\_1964\\_eyeandmind.pdf](http://www.biolingugem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyeandmind.pdf) (дата звернення 28.12.2025).
2. Baumeister T. Merleau-Ponty about le doute de Cézanne. *Aesthetics Investigations*. 2021. 4(2). DOI: <https://doi.org/10.58519/aesthinv.v4i2.11918> (дата звернення 3.01.2026).
3. Bachelard G. *The Poetics of Space*. Translated by M. Jolas. Boston: Beacon Press. 1994. 155 p. (Original work published 1958).
4. Einstein C. *A Mythology of Forms: Selected Writings on Art*. Edited, translated, and introduced by C. W. Haxthausen. Chicago, London: The University of Chicago Press. 2015. URL: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226464275.001.0001> (дата звернення 12.01.2026).
5. Abramovich J. *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New Haven, 2004. London: Yale University Press.
6. Musée d'Art Moderne de Paris. Nicolas de Staël. Press Release & Exhibition Texts. Paris Musées. 2023. URL: [https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/\\_dp\\_nicolas\\_de\\_stael\\_en\\_08092023.pdf](https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/_dp_nicolas_de_stael_en_08092023.pdf) (дата звернення 17.01.2026).
7. Deleuze G. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1989.
8. Chinita F. Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*. 2018. 15. 69–86. DOI: <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0004> (дата звернення 6.01.2026).
9. Melnyk G. «Maliowniczy Rezerwat» Sztuki Ukraińskiej. 2014 URL: <https://rynekisztuka.pl/2014/07/28/malowniczy-rezerwat-sztuka-ukrainska/> (дата звернення 22.01.2026).

#### References:

1. Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. In *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery. Evanston: Northwestern University Press. Retrieved from: [http://www.biolingugem.com/ling\\_cog\\_cult/merleauponty\\_1964\\_eyeandmind.pdf](http://www.biolingugem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyeandmind.pdf)
2. Baumeister, T. (2021). Merleau-Ponty about le doute de Cézanne. *Aesthetics Investigations*, 4(2). DOI: <https://doi.org/10.58519/aesthinv.v4i2.11918> [in English]
3. Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Translated by M. Jolas. Boston: Beacon Press. 155 p. (Original work published 1958) [in English]
4. Einstein, C. (2015). *A Mythology of Forms: Selected Writings on Art*. Edited, translated, and introduced by C. W. Haxthausen. Chicago, London: The University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226464275.001.0001>
5. Abramovich, J. (2004). *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New Haven, London: Yale University Press.
6. Musée d'Art Moderne de Paris. (2023). Nicolas de Staël. Press Release & Exhibition Texts. Paris Musées. Retrieved from: [https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/\\_dp\\_nicolas\\_de\\_stael\\_en\\_08092023.pdf](https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/_dp_nicolas_de_stael_en_08092023.pdf)

7. Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta. Minneapolis: University of Minnesota Press
8. Chinita, F. (2018). Roy Andersson's *Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 15, 69–86. DOI: <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0004>
9. Melnyk G. (2014) «Maliowniczy Rezerwat» *Sztuki Ukraińskiej*. Retrieved from: <https://rynekisztuka.pl/2014/07/28/malowniczy-rezerwat-sztuka-ukrainska/> [in Polish]

Дата першого надходження статті до видання: 07.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)