

УДК 7.01:159.937.5:069.12(477.85)«2026»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-2-38>

Мар'яна СТУДНИЦЬКА,
orcid.org/0000-0002-3758-9854
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії наук
(Львів, Україна) *m.studnytska@lnam.edu.ua*

СЕМІОТИКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЕКСПОЗИЦІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКИ «ДИВЛЯЧИСЬ У РОЗРИВИ ІV» (Jam Factory Art Center 2026 року)

У статті досліджується семіотико-психологічний вимір сучасної галерейної експозиції на прикладі виставки «Дивлячись у розриви ІV» (Jam Factory Art Center, 2026). Обґрунтовано, що в умовах тривалого воєнного конфлікту та глибоких соціокультурних розломів в Україні, мистецьке середовище трансформується з простору пасивної демонстрації об'єктів у динамічну знакову систему, що бере активну участь у процесах соціальної та психологічної медіації травматичного досвіду.

Автор стверджує, що традиційного мистецтвознавчого інструментарію недостатньо для опису складних внутрішніх процесів у трикутнику «глядач – художній об'єкт – кураторський наратив». Відтак, пропонується міждисциплінарний підхід, що синтезує семіотику тексту (У. Еко, Р. Барт), концепцію «символічних всесвітів» (Я. Вальсінер) та психоаналітичний дискурс (Ж. Лакан, Ю. Кристева). Виставка «Дивлячись у розриви ІV» аналізується як репрезентативний кейс роботи з «відсутністю» та «порожнечою». Кураторський підхід Н. Кадана пропонує глядачеві інтертекстуальність «розривів», де втрачені ланки культурної пам'яті стають ключовими семами для прочитання сучасності.

У дослідженні деталізовано механізми того, як візуальні та просторові «розриви» функціонують на рівні індивідуальної психіки, дозволяючи реципієнту структурувати внутрішній хаос. Особлива увага приділяється питанню екзистенційної самотності: доведено, що семіотичне маркування «розриву» допомагає глядачеві долати ізоляцію, трансформуючи її на рівні психології сприйняття у колективне рефлексивне співпереживання. Аналізується роль кураторських рішень як інструменту збереження суб'єктності в часи радикальних історичних змін. Висновки підкреслюють, що сучасний галерейний простір стає «лімінальною зоною», де через роботу зі знаком і символом відбувається інтеграція травми у цілісний життєвий наратив особистості, що відкриває нові перспективи для психології мистецтва та сучасної семіотики.

Ключові слова: кураторський наратив Нікіти Кадана, дискурс травматичного досвіду, інтертекстуальність галерейної експозиції, семіотика мистецтва, психологічна медіація.

Mariana STUDNYTSKA,
orcid.org/0000-0002-3758-9854
Candidate of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art History and Theory
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) *m.studnytska@lnam.edu.ua*

SEMIOTIC-PSYCHOLOGICAL DIMENSION OF GALLERY EXPOSITION ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION «LOOKING INTO THE GAPS IV» (at Jam Factory Art Center, 2026)

The article explores the semiotic and psychological dimension of modern gallery exposition, using the exhibition «Looking into the Gaps IV» (Jam Factory Art Center, 2026) as a case study. It is substantiated that in the context of prolonged military conflict and profound socio-cultural ruptures in Ukraine, the art environment transforms from a space of passive object demonstration into a dynamic sign system that actively participates in the social and psychological mediation of traumatic experience.

The author argues that traditional art historical tools are insufficient to describe the complex internal processes within the «viewer – art object – curatorial narrative» triangle. Consequently, an interdisciplinary approach is proposed, synthesizing the semiotics of text (U. Eco, R. Barthes), the concept of «symbolic universes» (J. Valsiner), and psychoanalytic discourse (J. Lacan, J. Kristeva). The exhibition «Looking into the Gaps IV» is analyzed as a representative case of a strategy for working with «absence» and «emptiness». Nikita Kadan's curatorial approach offers the viewer an ornamentality of gaps, where lost links of cultural memory become key semes for reading the present.

The study details the mechanisms of how visual and spatial «gaps» function at the level of the individual psyche, allowing the recipient to structure internal chaos. Particular attention is paid to the issue of existential loneliness: it is proven that the semiotic marking of the «gap» helps the viewer overcome isolation, transforming it at the level of the psychology of perception into collective reflective empathy. The role of curatorial decisions as a tool for preserving subjectivity in times of radical historical change is analyzed. The findings emphasize that the gallery space becomes a «liminal zone», where through engagement with signs and symbols, the integration of trauma into the coherent life narrative of the individual occurs, opening new perspectives for the psychology of art and modern semiotics.

Key words: Nikita Kadan's curatorial narrative, discourse of traumatic experience, intertextuality of gallery exposition, semiotics of art, psychological mediation.

Постановка проблеми. В умовах тривалої війни та глибоких соціокультурних трансформацій в Україні традиційні форми мистецької репрезентації зазнають суттєвих змін. Мистецькі галереї перестають бути простором лише для естетичного споглядання, перетворюючись на динамічну систему психологічної та соціальної медіації з глядачем. Проте традиційний мистецтвознавчий інструментарій часто виявляється недостатнім для опису складних внутрішніх процесів, що відбуваються у взаємодії глядача, куратора та художнього об'єкта. Постає гостра потреба у міждисциплінарному дослідженні, яке б поєднало семіотичний аналіз візуальних кодів із психоаналітичним дискурсом для розуміння того, як саме галерейна експозиція допомагає особистості структурувати власну невизначеність, долати екзистенційну самотність та інтегрувати травматичний досвід у цілісний життєвий нарратив.

Аналіз досліджень. Теоретичне підґрунтя дослідження базується на перетині класичної семіотики та сучасної культурної психології. Фундаментальні принципи функціонування знакових систем та ролі інтерпретатора закладені у працях У. Еко (Eco, 1979, 2021), який розглядає твір мистецтва як відкриту структуру («лабіринт»), та Р. Барта (Barthes, 1974), чия теорія кодів дозволяє деконструювати експозиційний простір як багатоврівневий текст.

Психологічний вимір експозиції розкривається через концепцію «символічних всесвітів» Я. Вальсінера та С. Сальваторе (2019). Автори доводять, що в часи соціокультурних криз мистецтво стає медіатором, який допомагає особистості інтегрувати травматичний досвід через «лінії семіотичних сил». Психоаналітичний вектор дослідження спирається на ідеї Ж. Лакана (Lacan, 1969) щодо структури суб'єкта, «погляду» та «туше». Важливим для аналізу виставки «Дивлячись у розриви ІV» є підхід Ю. Кристевої (Kristeva, 1980, 1986), яка пов'язує психологічні процеси з «аб'єкцією» та «семіотичним».

Особливості сучасного українського виставкового контексту висвітлені у працях К. Носко та В. Лук'янець (2026), які аналізують постать кура-

тора як медіатора смислів. Безпосередній мистецтвознавчий огляд виставки у Jam Factory Art Center написала А. Большакова (2026) для «Українського тижня», в якому актуалізує проблему самотності та «розривів» у сприйнятті війни.

Мета статті полягає у виявленні та теоретичному обґрунтуванні семіотико-психологічних механізмів формування експозиційного простору виставки «Дивлячись у розриви ІV», а також в аналізі кураторської стратегії Нікити Кадана.

Виклад основного матеріалу. В останні десятиліття суспільство глибоко змінилося, і культурні інституції відігравали у цьому процесі особливу роль. Зміни торкнулися таких культурних установ, як мистецькі галереї, що трансформувалися в значні публічні простори, які підтримують цінності, успадковані від попередніх поколінь, та утверджують нові культурні вартості. Була сформована нова комунікативна стратегія, що визначається терміном медіація, яка замінила традиційні форми роботи з відвідувачами. Взаємодія галереї з суспільством стає більш соціально спрямованою. У ній закладене розуміння важливості медіатора як арбітра, який аналізує непримиренні конфлікти, гармонізує діалог різних спільнот, відіграє важливу роль в осмисленні особливостей традиційних для мистецьких установ освітніх і комунікативних функцій.

Як медіативна система художня експозиція несе повідомлення, задає певну абстрактну систему, в якій закладені суттєві зв'язки з дійсністю сьогодення. У сфері галерейної комунікації виявляються особливі семантико-символічні тенденції, які дозволяють конструювати реальність. Таким чином, експозиція стає текстом, системою кодів, які відображають особливості культури і менталітету сьогодення.

Одним з наріжних понять теорії і практики побудови експозицій стає інтертекстуальний підхід, коли в результаті смислових асоціацій із текстами-попередниками формується складний міжтекстовий комунікативний простір.

Комунікативна взаємодія у сфері галерейної діяльності базується на вербальній мові та має семіотичне підґрунтя, що дозволяє трактувати екс-

позицію як знакову систему (Сошніков, 2018: 18). Галерейно-виставкова мова є особливим способом передавання інформації, первинним елементом якої є не слово, а арт-об'єкт з закладеними у ньому сенсами та емоціями. Автори експозиції, використовуючи особливості цієї комунікації, відтворюють картину світу, моделюють принципи організації реальної дійсності. За У. Еко поняття «текст» є ключовим для семіотики, він утворює дискурсивну єдність з багатозначною структурою, що утворює нові сенси. Світ культури таким чином постає як безмежний текст, що складається з текстів різного рівня (Еко, 1979b: 3–7).

Таким чином, маємо до справи з такою властивістю тексту як інтертекстуальність. Термін ввела Юлія Кристева (Kristeva, 1980: 66) для визначення загальної властивості текстів, втіленої в постійному діалозі та зв'язку між ними, завдяки яким тексти або їхні частини перехресно посиляються один на одного. Такий інтертекстуальний погляд на культурні явища, за Р. Бартом, підтверджує концепцію, що значення тексту не міститься в самому тексті, його створює реципієнт, ґрунтуючись не тільки на конкретному тексті, а на складній мережі текстів, що виникають у процесі читання (Копилова, 2022: 452). У. Еко впроваджує поняття «Енциклопедії» як мережі текстів і кодів, де візуальне та вербальне постійно посиляються одне на одного. Інтертекстуальність тут стає інструментом, за допомогою якого реципієнт актуалізує ці лексичні значення у візуальному ряді (Еко, 2021).

Культурно-психологічну семіотику як синтетичну науку, де людська психіка розглядається як безперервний процес творення та використання знаків, розробив Я. Вальсінер. На його думку, психічні процеси завжди орієнтовані на конструювання майбутнього через семіотичний механізм осмислення минулого (Salvatore et al., 2019: 25). За Вальсінером, мистецтво створює символи, які настільки емоційно насичені, що вони починають керувати поведінкою окремих груп людей. Це стає методом, за допомогою якого суспільство «кодує» свої цінності. Автор розглядає мистецтво як простір «Liminality» (пороговості), коли художня творчість дозволяє людині менш болісно пережити складні соціальні переходи (зокрема, від миру до війни), надаючи цим змінам символічного сенсу (Valsiner, 2025a: 56-57). Я. Вальсінер стверджує, що митці часто відчують майбутні соціальні зміни раніше від політиків чи науковців, і через свої роботи готують психіку людей до цих трансформацій (Valsiner, 2025b: 30).

У передмові до колективної монографії М. А. Кампілль стверджує, що культура – це не

набір правил, а сукупність «символічних всесвітів» (Symbolic Universes). Мистецтво дозволяє людині «перемикатися» між різними рівнями значень. У моменти соціальних криз (війна, пандемія), коли старі знаки втрачають сенс, саме через мистецькі символи людина зводить новий «символічний всесвіт», у якому вона вибудовує нові сенси (Campill, 2025: 5). Кампілль аргументує, що «символічні всесвіти» – це семіотичні системи, які постійно перебудовуються, коли людина стикається з новим досвідом. Мистецтво є тим інструментом, який дозволяє цим символічним універсумам розширюватися або змінюватися тоді, коли соціальна реальність стає надто складною або непередбачуваною.

Ключові постаті, які фактично вибудували фундамент для розуміння семіотико-психологічного виміру кожен у своїй сфері, довівши, що людина не просто використовує знаки, а «побудована» з них, – це психоаналітики Жак Лакан і Юлія Кристева та класики семіотики Ролан Барт та Умберто Еко.

Лакан здійснив революцію, заявивши: «Несвідоме структуроване як мова», перенісши ідеї семіотики у психоаналіз. Для нього синтом – це знак, а наше «Я» – це результат входження у Символічний порядок (світ мови та правил) (Борисова-Железна, 2016: 88). Кристева ввела поняття семіотичного (le sémiotique) як протипагу символічному. Семіотичний вимір для неї – це до-мовний рівень – ритми, інтонації, жести, пов'язані з тілесними імпульсами. Вона досліджує, як глибинні психічні процеси «прориваються» крізь жорстку структуру мови, що візуалізується в мистецтві в явищі аб'єкції (Kristeva, 1986: 24–25).

Барт, досліджуючи міфології повсякденного життя, у контексті семіотичного аналізу пояснив, як звичні речі стають знаками, що несуть приховані ідеологічні значення. Психологічний аспект дозволив авторові зробити висновок, що знаки працюють на рівні підсвідомих асоціацій, формуючи наші бажання, страхи та ідентичність через «коннотації» (Barthes, 1974). Еко розглядав культуру як цілісний процес комунікації, де все може бути знаком. На психологічному рівні У. Еко аналізував роль інтерпретатора, відтак для нього текст – це «лінива машина», яка запрацює лише тоді, коли психіка людини наповнить її власним досвідом та кодами (Еко, 1979a).

Таким чином, якщо психоаналітики (Лакан і Кристева) фокусуються на тому, як знаки формують нашу внутрішню глибину (суб'єктивність), то Барт та Еко пояснюють, як ми взаємодіємо із зовнішнім світом знаків, що нас оточує.

У львівському культурному просторі Jam

Factory Art Center у квітні-травні 2026 р. відбувалася четверта частина виставкового проекту художника та куратора Нікіти Кадана «Дивлячись у розриви». Перша з серії таких виставок, що відбувалися протягом останніх років, експонувалася у Voloshyn Gallery (2024), друга – у дніпровській галереї «Артсвіт» (2025). Третю виставку показували за межами України – в Польщі, Берліні та Токіо взимку 2026 р. (Большакова, 2026).

«Історія українського мистецтва – це розірвана історія і, водночас, історія розривів. Перервані оповіді, знищені твори, репресовані автор(к)и, гучне мовчання, переписування минулого згідно зі щоразу новою панівною ідеологією, трагедії конформізму та віртуозність самовиправдання, ламання себе через коліно, перевзування у повітрі, зміна імені на півдорозі, розщеплення особистості. Або мученицьке самоспалення із подальшим перетворенням попелу на бронзу. А бронза, як відомо, щоразу краде у попелу його сенс. Чи можливо вештатись ландшафтом катастрофи? Чи є фланери на кривавих землях? Відповідь цієї виставки ствердна» – пояснює Н. Кадан у кураторському тексті. (Большакова, 2026).

Р. Барт у структурі комунікативного тексту виділяє мовне повідомлення, основою якого є певний код. Мовне повідомлення виконує функцію утвердження та підкріплення сенсу комунікативного тексту, обмежуючи безліч смислів, що виникають при сприйнятті візуальних образів. У виставці «Дивлячись у розриви» така роль покладена на саму назву мистецької акції, а також кураторський текст, що звужуючи поле полісемічності мистецтва, вказує на конкретний код – трагедію, розрив та насильство, а також перетворює споглядання на акт дослідження травми. Фактично, текст тут конструє інтелектуальний простір, у якому мистецькі твори як цільний експозиційний об'єкт починають промовляти як «українська історія».

У межах виставки «Дивлячись у розриви», концепція «смерті автора» Р. Барта набуває специфічного, подекуди трагічного забарвлення. Для Барта «смерть автора» – це звільнення тексту від диктату творця, щоб дати свободу читачеві, задля того щоб текст жив у безлічі інтерпретацій (Barthes, 1977: 148). Проте в історії українського мистецтва, про яку згадує Кадан, «смерть автора» часто була фізичною або політичною (репресії, знищення творів). Автор зникає в «розриві» історії, і глядач стикається не з багатозначністю, а з порожнечою (відсутністю творів або пам'яті про них).

Куратор Н. Кадан усвідомлено надає право глядачеві бути «читачем», який зшиватиме розірвані

оповіді, зводитиме до купи цитати з різних епох, що вступають у діалог у просторі виставки. Саме кураторський текст не дає глядачеві загубитися в «ландшафті катастрофи», а мовне повідомлення задає етичну рамку: ми не просто дивимося на об'єкти, ми свідчимо про розрив, намагаючись віднайти цілісність там, де автор був примусово стертий з історії.

Це справді глибокий проєкт, який через метафору «розривів» допомагає відчуття тяглість української культури навіть тоді, коли вона здається фрагментарною. Підхід Нікіти Кадана спрямований на те, щоб за допомогою артоб'єктів створити діалог між минулим і теперішнім, коли роботи шістдесятників чи представників «Нової хвилі» раптом починають резонувати з рефлексіями на сучасну війну. В цій експозиції інтертекстуальність набуває статусу універсального всеохопного поняття, адже при такому трактуванні українське мистецтво перетворилося на єдиний «інтертекст», що слугує претекстом для сучасного тексту, який ще перебуває у стані написання. Зі слів куратора випливає, що такий підхід є усвідомленим, а не інтуїтивним: «Виставка... може доволі легко постати із плину життя, виникнути як реакція, як такий собі скрик. Це «відкладена спонтанність», але в проміжку ти встигаєш співвіднести свій досвід із досвідом багатьох» (Носко, 2026: 113).

Інсталяція «Ми залишимося з вами» задає тон усій виставці, бо підкреслює радикальність жесту Н. Кадана, як куратора та художника: він перетворює експозиційний простір на місце незручної зустрічі. Звук пневматичного механізму стає своєрідним метрономом нашої реальності – це не просто експонат, а фізичне нагадування про те, що війна буквально вкарбовується в тіло суспільства. За Лаканом – це «туше», в мистецькій експозиції – момент, коли глядач «спотикається» об твір. Це не естетичне задоволення, а раптовий шок від реальності. Лаканівське «Реальне» є тим, що лежить по той бік мови, травматичний залишок, який неможливо усвідомити та проговорити (Борисова-Железна, 2016: 88). Зустріч з «Реальним» завжди відбувається невчасно, а «туше» унаочнює тріщину в системі та діє блискавично як ляпас або раптове пробудження.

Пневматичний «постріл» протеза діє на дораціональному рівні. Це не текст, який можна прочитати й забути, це фізичний стрес, який змушує відвідувача здригнутися. Це імітація ПТСР-досвіду, що допомагає цивільному глядачу хоча б на мить відчуття «розрив», у якому живуть інші. Водночас протез – це перший експонат, який дозволяє глядачеві подивитися у розриви, адже він є симво-

лом втраченого, того, чого вже немає. Арт-об'єкт допомагає заповнити порожнечу пам'яті чи тіла, виконує функцію, яка, на думку Ж. Лакана, є першочерговою для мистецтва – заповнення пустки, що змушує глядача залишитися віч на віч з власною тривоною (Борисова-Железна, 2016: 88).

Огляд виставки розпочинається зі стіни, експозицію якої сформував медіахудожник і дослідник українського мистецтва «Нової хвилі» Андрій Бояров, що фактично став «співавтором» мультимедійного тексту, а його короткий авторський текст – прологом до всієї мистецької акції. Готуючись до проекту, Бояров натрапив у власному архіві на ключову тезу польсько-французького історика мистецтва Анджеля Туровські: «Мистецтво не виникає з позитиву світу, радше з його розриву».

Ця ідея розгортається в мережу особистих і культурних асоціацій. А. Бояров майстерно поєднує локальні постаті (Галина Жегульська, Мирослав Ягода, Ярослав Футимський, Станіслав Турина, Олександр Аксінін) зі світовими класиками. Найцікавіше тут порівняння львівського експресіоніста Мирослава Ягоди з британським візіонером Вільямом Блейком. Обох об'єднує синтез поезії та живопису, а також робота з граничними станами людської психіки.

Сам Ягода, легендарна постать львівського андеграунду, представлений кількома роботами на папері. Його експресивний малюнок кінця 1980-х рр., де людська постать буквально розпадається на окремі лінії, та обпалений аркуш із фрагментом портрета втілюють стан емоційного зламу. Цю лінію доповнюють геометричні шовкодруки Г. Жегульської, а також гравюри О. Аксініна, постать якого додає експозиції метафізичної глибини, де львівське інтелектуальне мистецтво раптово опиняється в єдиному просторі з глобальною історією культури.

Після поверхні, заповненої окремими роботами Павла Макова, де деталізовані лабіринти й утопічні сади задають ритм відстороненого споглядання, експозиція раптово переходить до «великої стіни», композиція якої побудована на методі «салонної розвіски», який Нікіта Кадан запозичує з власної серії «Розриви» у Voloshyn Gallery, перетворюючи перегляд на фізичний досвід: глядач змушений присідати або задирати голову, щоб розгледіти деталі. Куратор використовує його, щоб зруйнувати ієрархію між знаними митцями та забутими іменами.

Стіна стає місцем зустрічі непеєднаних, на перший погляд, світів. Фотографії Михайла Палінчака з декоупованої Київщини виступають жорстким документальним каркасом, що не дає

виставці зануритися у минуле. Поруч із концептуальною графікою Юрія Лейдермана, Мирослава Ягоди й Антона Саєнка – художників, що працюють із мовою та порожнечою, раптово з'являється найвннй і водночас космічний малюнок Марії Приймаченко. Колажі Юрія Іздрика та графіка Сергія Ануфрієва повертають нас у минуле, нагадуючи про мистецтво в умовах розпаду імперії. Робота С. Наріман-Кизи додає сюди кримськотатарський голос, розширюючи географію нашої спільної самотності. Фото-документація перформансу Федора Тетяничча (Фрипуля) на Андріївському узвозі кінця 80-х рр. стає точкою відліку – моментом, коли мистецтво вперше масово вийшло на вулиці, ще не знаючи, яку складну історію йому доведеться збирати до купи наступні тридцять років.

Перед нами інтертекстуальна мережа, де кожен митець є вузлом у спільній пам'яті. Глядач виступає співавтором колективного тексту, адже куратор не дає готових відповідей чи лінійних підказок. Відсутність маркування зв'язків змушує нас самотійно шукати сенс у цьому «шумі» імен та зображень.

І ось експозиція знову сповільнює свій темп, залишаючи великі «розриви» поміж картинами, фіксує глибокий і трагічний мистецький зв'язок між двома поколіннями українських художників. Тут привертають увагу кілька ключових моментів, що підкреслюють символізм усієї експозиції: перерване життя та болючі втрати для української культури. Олег Голосій помер молодим, ставши легендою «Нової хвилі», а Маргарита Половінко, для якої він був орієнтиром, загинула у квітні 2025 р., захищаючи Україну. Це робить їхній «діалог» на стіні пам'ятником втраченому потенціалу цілих поколінь, сплітаючи долі в одну історію про ціну нашої ідентичності. Наведені в кураторському тексті роздуми художниці про те, чи пішов би Голосій на фронт, отримують відповідь у реальному житті: його брат Денис, зображений на полотні «Братик», зараз воює в лавах ЗСУ (Большакова, 2026).

Центральною для експозиції «Розривів» є великоформатна картина О. Голосія «Берег», що постає лімінальним часопростором сучасної України – це рух крізь невідоме та болісне «переродження» нації, яке відбувалося тоді, а також тут і тепер. Автор вдався до композиційного засобу ефекту присутності, перетворюючи глядача на пасажира, що стоїть на палубі, а отже з пасивного спостерігача на безпосереднього учасника подій. Корабель стає спільним для всіх нас простором, спільною долею, спільною відповідальністю. Мистецтво Голосія долає час і дистанцію

між поколіннями: робота, написана десятиліття тому, резонує з сьогоденням, сучасним досвідом ініціації та боротьби. Усвідомлення єдності приходить через розуміння того, що «ніс корабля» спрямований у майбутнє зусиллями тих, що творили культуру тоді, й тих, хто захищає її зараз. Це є візуальним підтвердженням того, що велика спільнота народжується саме в такі моменти, коли мистецтво, війна та особиста жертва зливаються в одну нерозривну лінію.

В останньому експозиційному просторі кураторська концепція Нікіти Кадана переплітає різні покоління українських митців через образ дерева: від містичного споглядання до трагічного усвідомлення його вразливості та водночас сили. Для класика Закарпатської художньої школи Павла Бездіра ліс – це герметичний світ духовної архітектури за зачиненими дверима радянського монізму. Олег Перковський трактує ліс як свідчення, а його кадри моху або гілки, що пробиває бетон, зроблені на телефон під час служби, стають символом тихого, але неминучого тривання життя всупереч драмі війни. Антон Ткаченко у картині «Крізь вікно студії» споглядає опалений стовбур, що сприймається як пряма мова про фізичне нищення. Жанна Кадирова за допомогою камуфляжу на стовбурах дегуманізує дерево, роблячи його частиною військової логістики. Черговим лаканівським «туше» сприймається робота Павла Ковача, військовослужбовця, обов'язком якого є реєстрація зниклих безвісти. На листі його «дерева смерті та надії» нанесені номери зниклих безвісти – надзвичайно сильний жест меморіалізації. У цьому просторі дерево перестає бути просто пейзажем, воно стає архівом: пам'яті, війни, несвободи та виживання.

Експозиція побудована таким чином, що низка ключових творів застає глядача зненацька, перетворюючи його з суб'єкта, який розглядає об'єкт, на об'єкт для мистецького твору, що дивиться на нього. Такі композиції вибудовують потужну лаканівську «пастку для Погляду», де кожен об'єкт стає точкою зустрічі з Реальною травмою – тілесною й історичною. На фото із серії «Скульптурні» Марти Сирко травмоване тіло військового приковуючи Погляд примушує глядача зіткнутися з крихкістю власної тілесності.

Робота Давида Чичкана «Леся Українка і стрічки її боротьби» з огляду на новину про загибель автора змінила свій статус. Вона стала Поглядом того, кого більше немає: картина «дивиться» на нас із площини завершеної долі, створюючи катарсис через болісне усвідомлення неможливості діалогу.

Олександр Гнилицький («Сіль-перець») з віддзеркаленим автопортретом на блискучій поверхні покритишки набору для спецій – це радикальне втілення ідей Лакана. Дзеркальна поверхня буквально повертає «Погляд глядача» назад, коли він натикається на «Погляд автора», що нагадує про смерть, трансгресію та неможливість бути повністю «цілісним». У цьому контексті побутовий предмет стає пасткою: він заманує своєю декоративністю, «ловить» Погляд і змушує зустрітися з Несвідомим. Таке мистецтво працює як мовчазний аналітик, змушуючи дивитися глядача не на полотно, а у власне Несвідоме, де застигли страх війни, пам'ять про померлих та усвідомлення власної смертності (Жижек, 2022: 218–219).

Через оптику «аб'єкції» Юлії Кристевой виставка Нікіти Кадана досліджує тілесну реакцію на катастрофу та меланхолію. Кристева описує «аб'єкт» як щось, що викликає відразу, оскільки порушує кордони між «я» і «світом» (наприклад, кров, труп, руїни). Це те, що ми відкидаємо, щоб зберегти свою цілісність (Кристева, 2005). Арт-об'єкт з наслідками війни, з руйнацією, брудом і нечистотами – це і є зустріч з аб'єктом. Виставка не ретушує травму, а виставляє її як частину нашого ландшафту, що змушує глядача визнати: те, що було зруйноване або «відірване», досі є частиною нашого колективного тіла. Водночас мистецька форма, яка веде «діалог з безоднею» дозволяє глядачеві залишатися при тямі, перетворюючи внутрішню темряву на культурні смисли.

У цьому контексті показовою є робота Андрія Сагайдаковського «Це не мішок», в якій чорний поліетиленовий пакет для трупів СВО-солдатів, що мав би приховувати розпад, сам стає матерією. Це «лібідинальна шкіра» Ліотара, яка є ідентичною сама собі, транслуючи відсутність межі між буттям та небуттям. Голова Саддама Хусейна, що гойдається на вітрі (Юрій Лейдерман), фотографії «Скульптурні» (Марта Сирко) – це пряме зіткнення з образом мертвого або спотвореного тіла, яке в культурі зазвичай табується або естетизується. Коли Лейдерман працює із тілесністю через мистецьку форму, то позбавляє глядача дистанції: труп перестає бути «новиною в медіа», а стає фізичною присутністю у виставковому залі. Практики Ягоди, Сирко та Лейдермана часто звертаються до «нечистих» або маргінальних станів, до роботи з пам'яттю, яка не хоче бути стерильною, повертаючи її в простір культури через біль.

Виставка Кадана фактично скасовує терапевтичну функцію мистецтва. Вона не лікує, а легітимізує травму, роблячи її частиною нашого повсяк-

денного ландшафту. Аб'єкт тут не відкидається, а інтегрується в ідентичність: ми – це і є наші руїни.

Висновки. В умовах війни сучасна галерейна експозиція трансформується з пасивного показу об'єктів у динамічну знакову систему, яка допомагає глядачеві осмислювати та інтегрувати травматичний досвід. Сукупність засобів реалізації категорії інтертекстуальності утворює єдиний інтертекст виставки «Дивлячись у розриви IV», який забезпечує динаміку загальної текстової семантики та структурно-зміс-

тову цілісність експозиційного тексту. Поєднання психології мистецтва та семіотики дозволяє кураторові експозиції аналізувати, як саме знаки та символи формують нашу психіку та як психіка наділяє сенсом візуальний текст. Н. Кадан діє як «перекладач» між художником і глядачем, вибудовуючи контекст, який дозволяє наділити мистецький твір новими конотаціями, що не завжди закладалися самим автором, і генерує в експозиції як цільному художньо-культурному об'єкті актуальні суспільні значення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Большакова А. Самотність художників і самотність глядачів: виставка «Дивлячись у розриви IV» у Jam Factory Art Center. *Українська правда. Життя*. 2026. URL: pravda.com.ua (дата звернення: 25.04.2026).
2. Борисова-Железна К. Культура і особистість в психоаналітичному дискурсі теорії Жака Лакана. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2016. № 1–2. С. 83–91.
3. Жижек С. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / пер. з англ. П. Швед. Київ : Комубук, 2022. 320 с.
4. Копилова С. Ремінісценція як засіб формоутворення експозиції. *Матеріали конференцій МЦНД*. Чернівці, 2022. С. 452–458. DOI: 10.36074/mcnd-26.08.2022.article.43
5. Крістева Ю. Сили жаху. Есей про відразу. Незалежний культурологічний часопис «І». Львів, 2005. <https://www.ji.lviv.ua/n37texts/37-zmist.htm>
6. Лакан Ж. Психоаналітичний акт (1969). URL: lacaniens.org.ua (дата звернення: 25.04.2026).
7. Носко К., Лук'янець В. Де кураторство. Художник як куратор та куратор як художник. Харків : ist publishing, 2026. 244 с.
8. Сошніков А. Семіотична мова музейної експозиції. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Харків, 2018. № 5. С. 17–22.
9. Barthes R. The Death of the Author. *Image-Music-Text: Roland Barthes Essays. Translated by Stephen Heath*. London : Fontana 1977, P. 142–148.
10. Barthes R. S/Z: An Essay / transl. by R. Miller. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. 271 p.
11. Campill M. A. Symbolic Universes in Transition: Value of Art and Artist. *The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions*. Springer, 2025. P. 3–13. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_1
12. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 371 p.
13. Eco U. From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation. Harvard University Press, 2021. 640 p. DOI: 10.4159/harvard.9780674728172. URL: <https://www.perlego.com/book/1147695/from-the-tree-to-the-labyrinth-historical-studies-on-the-sign-and-interpretation-pdf> (дата звернення: 25.04.2026).
14. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 288 p.
15. Kristeva J. Desire in language: a semiotic approach to literature and art / ed. by L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1980. 350 p.
16. Kristeva J. The Kristeva reader / ed. by T. Moi. New York : Columbia University Press, 1986. 327 p.
17. Salvatore S., Valsiner J., Veltri G. A. The Theoretical and Methodological Framework. Semiotic Cultural Psychology, Symbolic Universes and Lines of Semiotic Forces. Symbolic Universes in Time of (Post)Crisis: the future of European societies. Springer, 2019. P. 25–49. DOI: 10.1007/978-3-030-19497-0_2
18. Valsiner J. A Head on a Plate: The Making of a Social Representation. *The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions*. Springer, 2025. P. 31–57. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_3
19. Valsiner J. The Making of a Heroine: The Power of Beauty. *The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions*. Springer, 2025. P. 17–30. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_2

REFERENCES

1. Bolshakova A. (2026) Samotnist khudozhnykiv i samotnist hliadachiv: vystavka «Dyvliachys u rozryvy IV» u Jam Factory Art Center. [Loneliness of artists and loneliness of viewers: the exhibition «Looking into the Gaps IV» at the Jam Factory Art Center]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. URL: pravda.com.ua [in Ukrainian].
2. Borysova-Zhelieznova K. (2016) Kultura i osobystist v psykhoanalitichnomu dyskursi teorii Zhaka Lakana. [Culture and personality in the psychoanalytic discourse of Jacques Lacan's theory]. *Multiversum. Filosofskyi almanakh*, (1–2). 83–91. [in Ukrainian].
3. Zhyzhhek S. (2022) Pohliad navskis. Vstup do teorii Zhaka Lakana cherez populiarnu kulturu. [Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture]. Kyiv: Komubuk. 320. [in Ukrainian].
4. Kopylova S. (2022) Reministsentsiia yak zasib formoutvorennia ekspozytzii. [Reminiscence as a means of forming an exhibition]. *Materialy konferentsii MTSND. Chernivtsi*. 452–458. DOI: 10.36074/mcnd-26.08.2022.article.43 [in Ukrainian].

5. Kristieva Yu. (2005) Syly zhakhu. Esei pro vidrazu [Powers of Horror. An Essay on Abjection]. Nezalezhnyi kulturolohichni chasopys «Yi». Lviv. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n37texts/37-zmist.htm> [in Ukrainian].
6. Lakan Zh. (1969) Psykhoanalytychnyi akt. [The psychoanalytic act]. URL: lacaniens.org.ua [in Ukrainian].
7. Nosko K., Lukianets V. (2026) De kuratorstvo. Khudozhnyk yak kurator ta kurator yak khudozhnyk. [Where is curating. Artist as curator and curator as artist]. Kharkiv: ist publishing. 244. [in Ukrainian].
8. Soshnikov A. (2018) Semiotychna mova muzeinoi ekspozytsii. [Semiotic language of museum exhibition]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Kharkiv, (5). 17–22. [in Ukrainian].
9. Barthes R. (1977). The Death of the Author. Image-Music-Text: Roland Barthes Essays. Translated by Stephen Heath. London : Fontana. 142–148.
10. Barthes R. (1974) S/Z: An Essay. (R. Miller, Trans.). New York: Farrar, Straus and Giroux. 271.
11. Campill M. A. (2025) Symbolic Universes in Transition: Value of Art and Artist. The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions. Springer. 3–13.
12. Eco U. (1979) A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press. 371.
13. Eco U. (2021) From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation. Harvard University Press. 640. DOI: 10.4159/harvard.9780674728172.
14. Eco U. (1979) The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press. 288.
15. Kristeva J. (1980) Desire in language: a semiotic approach to literature and art. (L. S. Roudiez, Ed.). New York: Columbia University Press.
16. Kristeva J. (1986) The Kristeva reader. (T. Moi, Ed.). New York: Columbia University Press. 350.
17. Salvatore S., Valsiner J., Veltri G. A. (2019) The Theoretical and Methodological Framework. Semiotic Cultural Psychology, Symbolic Universes and Lines of Semiotic Forces. Symbolic Universes in Time of (Post)Crisis: the future of European societies. Springer. 25–49. DOI: 10.1007/978-3-030-19497-0_2
18. Valsiner J. (2025) A Head on a Plate: The Making of a Social Representation. The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions. Springer. 31–57. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_3
19. Valsiner J. (2025) The Making of a Heroine: The Power of Beauty. The Symbolic Universes of Art in Society: Representations and Transitions. Springer. 17–30. DOI: 10.1007/978-3-031-98960-5_2

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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

