

До «Генезису»; Оксани Чепелик

**Кор.:** Художники охоче говорять сьогодні про новий союз мистецтва і техніки.

**Гейдеггер:** Мистецтво і техніка — це величезна проблема. У грецькому мистецтві ця думка вже містилася.

**Кор.:** У сучасному мистецтві починають використовувати кібернетику.

**Гейдеггер:** Обачливіше з кібернетикою. Невдовзі зрозуміють, що це не так просто.

Із інтерв'ю Фр. Товарніцкі та Ж.-М. Пальме за Мартіном Гейдеггером

(L'Express. — 1969. — 20/26 Окт. — Р. 84–85)



З певного часу стало особливою вишуканістю вважати, що текст до мистецького твору — віньєтка, кучерик, така собі незначуща річ, якої може й не бути, але ж погано, коли твір публікується просто так, без тлумачного тексту. Це немов книжка без передмови, — і тому текст повинен бути.

Якщо за великим рахунком так створюються зараз альбоми авторських робіт, каталоги виставок, буклети й презентаційні прес-релізи, і на тексти в них майже не звертають серйозної уваги (чому? не цікаво?), — осмислення праці митця як професійна справа мистецтвознавця не може лишатися осторонь, десь на кордонах, у запасниках твого розуміння, приберігаючись на «предметні рядки» для майбутнього некрологу. У такому випадку мені простіше: в нас з Оксаною Чепелик один фах — архітектура, і якщо я не мистецтвознавець, то Оксана перетворилася на справжнього митця, і такий складний конгломерат предмету обговорення — архітектурознавець пише про художника, але обидва мають архітектурний вишкіл (до того ж, кандидати архітектури, тобто до певної міри науковці), — примушує виконати «осознание одного языка другим языком» (за висловом М. М. Бахтіна). Це повинно було колись трапитися, і от з приводу медіа-проекту «Генезис»; виникли наступні абзаци, котрі, як з іншого приводу вимагає одна державна інстанція, мають на меті: по-перше, показати, що твори О. Чепелик, репрезентовані «Генезисом»; продиктовані і «заміною співрозмовника»; і «заміною аудиторії»; а отже, по-друге, дають можливість наполягати на існуванні авторської концепції створення нової мистецької

реальності поряд з іншими мистецькими реальностями, що традиційно склалися у світовому сучасному мистецтві, а також — з реальністю самої реальності, яка від світу і людської свідомості не залежить. По-третє, я спробую виявити риси національної індивідуалізації у творах О. Чепелик, а отже й їх історико-культурну самобутність. Такі вправи можливі через те, що, як помітив 1925 р. у трактаті «Дегуманізація мистецтва» Хосе Ортега-і-Гассет, — від зображення предметів перейшли до зображення ідей: художник осліп для зовнішнього світу й повернув зіницю всередину, у бік суб'єктивного ландшафту [1], і вже зсередини назовні породжує своє «внутрішнє багатство» (Маркс). А це можливо через те, про що писав Віктор Шкловський: «изобразительные искусства не имели целью изображение существующих вещей; целью изобразительных искусств было и будет создание художественных вещей — художественной формы» [2]. Між цією теоретичною дихотомією — зображує мистецтво предмети або ідеї чи створює їх — спробую пройти неушкодженим хоча б як глядач.

Історія вітчизняної культури вже навчила нас відрізняти побудови ідеологів од прозоринь художників, куди більш далекоглядних стосовно духовних наслідків цивілізаційного розвитку. Вітчизняне літературознавство виконало гігантську роботу, аби диференціювати, скажімо, ґрунтовну ідеологію й художній світ Достоевського. Втім, будь-які концепції як ідеологічні утворення завше включають елемент схематизації, а то й містифікації. Коли ж людську фантазію полишають примари чи нерозуміння, чи містики, або привиди міфу, — тоді, звісно, на сцену вимушені виходити дикуваті фігури упевненості свідомості: тоді свідомість стає передбаченою, створює чуттєві форми, розумове розототожнення яких можливе лише у вербальний спосіб. У сприйнятті ж дослідника концепції та реалізація самобутності у формах культурної творчості мають взаємодоповнювати одне одного. Чим більше віддаляється митець від реальності, відчужується від наочних, «правильних» художніх втілень, тим більш багатослівнішою мусить бути теорія його мистецтва, його художня концепція.

Але щоб так вийшло, слід віднайти той щабель, ту площину, на якій сходяться до нерозрізнення ідеологічні концепції й художня інтуїція. З предметно-реалістичним, фігуративним мистецтвом досить просто: яка у Репіна творча концепція? а у Валентина Серова? Марка Антокольського? Олександра Дейнеки? Дмитра Налбандяна? Відповідь: в їхній творчості форма накладається як закон побудови й існування зображуваного предмету. Стосовно творів сучасного мистецтва той, хто пише, вимушений бути більш багатослівним.

Отже, слід вважати тим щаблем або площиною художній код культури. Адже кожна культура має своє коло первообразів, художніх міфологем (навіть фальсифікатів на кшталт «Велесової книги» або «Протоколів сіонських мудреців»), свою «конвенцію часу»: крім часу ритмічно пунктирного тут дається також час умовний, міфічний, навіть більш абстрактний, ніж час як єдність трансцендентальної апперцепції.

І творець, і читач (глядач, слухач) об'єднані цією загальною образною мовою, яка не завжди або, в усякому разі, не повною мірою є зрозумілою стороннім, тобто людям, які

були сформовані в іншій культурній традиції. Це й є культурний код, він складається протягом століть і під тиском різних чинників: історичної реальності, традицій, мистецьких відкриттів, ідеологічних бійок.

Будь-яка мистецька творчість має за провідну мету створення нової реальності, котра була б відмінна від існуючої, повсякденно оточуючої: те, що бачить пересічна людина, зусиллями художника повинно бути перетворене на те, що бачить людина непересічна, але не може висловити, скажімо, оскільки працює в іншій галузі. Це настільки просто, що інколи не можна збагнути, наскільки саме.

Місія митця в тому і полягає, аби показувати людям те, що вони начебто бачать і відчувають, але не можуть (або не хочуть) сформулювати. Навіщо показувати людям те, що вони і без тебе мають у реальності? Хіба з того, аби роздратувати, ще раз підкреслити місце, яке бідолаха займає у цьому світі, роз'ятрити екзистенційну жалобу, якщо людина занадто чутлива, — коротше кажучи, зробити усе, аби повернути людину на землю, пригнути до повсякденних проблем, але аж ніяк не навчити її підноситися над собою, над своєю тварністю, меркантилізмом, жаданням земного більше, ніж небесного. Щоправда, Чехов говорив, що аби навчити людину бути кращою, їй слід показати, якою вона є. Певно, саме на таких засадах робить фільми Кіра Муратова (хоча б і «Чеховські мотиви», 2002 р.). Скільки не кажи «халва», у роті солодко не стане: не можна кожного разу під гаслом «мистецтво» ставити людину перед дзеркалом, і чекати на щиросердне розуміння. Хто зна, що глядач там побачить, яку саме химеру, яку «свинячу мармизу»? І чи буде цим вдоволений?

Втім, якщо реалізм такого стибу мене як глядача влаштовує не завжди (себто не кожного дня з'являється бажання дивитись у дзеркало), як же бути з реалізмом у сучасному мистецтві взагалі? Дмитро Затонський, академік і літературознавець, колись видав книжку «Реалізм — це сумнів?» (1992 р.). Незначна біда, що уся провокація вичерпується заголовком, — автор проводить через книгу одну думку, що як бароковий письменник здатний був задовольнити (та й то обмеженою мірою) людей свого часу, — реаліст годиться усім й у всякі часи, і тому, колись виникнувши, реалізм не може зникнути.

Безперечно, якщо не входить у теоретичні суперечки істориків естетики, реалізм у мистецтві — явище, котре супроводжує плін життя у різних його буттєвих формах: і певною мірою віддзеркалює дійсність, і перетворює її у різний, логічно прийнятний спосіб і належну міру. Але кожного разу завдаєш собі питання щодо конструкції твору, щодо його архітектонічної побудови. Так, Адольф фон Гільдебранд, висунувши поняття «архітектонічної побудови», наприкінці XIX ст. випередив підхід до твору мистецтва як до замкненого конструктивного цілого, тобто — до напрочуд реальної речі.

Оскільки перед нами цілком реальна робота і реальні художні образи, я хочу розототожити поняття теми і поняття проблеми розглядуваного проекту.

Тема вказує на еволюцію уявлень про світ, і вона заявлена Оксаною Чепелик чітко: «Генезис» (2007–2008 pp.) [3], продовження попереднього проекту

«Початок» (2006–2007 pp.); проблема задається зовні, акцент робиться на запитальній компоненті, — спробувати розпредметити художній образ, що завдається темою, переказавши те, що можна переказати, застосовуючи категорії семантичної («що?») й синтаксичної («як?») епістемі.

Це можливо завдяки тому, що будь-яка наукова думка іморталізується своєю «історією»; у смислі потенційної безконечності й іморталізується своєю «естетикою»; у смислі актуальної безконечності. Може статися, що саме у цьому випадку і смислі новітня техніка виконання твору перетвориться на зовнішнє виправдання, а міфологеми образів — на внутрішню довершеність, оскільки, як писав Ейнштейн, не існує емпіричного методу поза суто умоглядних понять і систем, і не існує систем чистого мислення, при більш близькому студіюванні яких не знаходився б емпіричний матеріал, на якому вони зведені [4]. Себто парадигматика сучасного мистецтва новітніх технологій [5] може розглядатися як антипарадигма стосовно традиційних прийомів навіть для сучасного мистецтва. А для цього слід вигадати таку мову емпіричної переконливості, яку можна було у свою чергу переказати «людською мовою»; раціональна наука вимагає ірраціональних висновків (Л. де Бройль), і навпаки; порядку — з хаосу [6] і його діалектичного «навпаки». Втім, аби заощадити час і читацьку увагу (добре, що крім моєї статті, у цій підбірці існують інші), переходжу до суті справи, можливо, «произведя слабый ропот в народе, привыкшем уважать пороки своих властителей» (Пушкін).

Виходячи з досвіту власної «насмотренности» у сучасному мистецтві, маю можливість вважати, що провідна задача сьогоднішнього мистецтва полягає, окрім пошуку нових формальних підходів, у поверненні людині почуття вищої реальності, втраченого за останні сторіччя.

Ця втрата почалася давно, з приходом Ренесансу, продовжилася за часів критичного реалізму XIX ст. і завершилася прецензійними потугами реалізму соціалістичного, тобто ортодоксального.

Спочатку витончена людина зі слізним розчуленням підраховувала «земні»; риси рафаелівської Мадонни, захоплюючись її (і не тільки її) колоритом, композицією, загалом «ідеєю». Через декілька століть вишукувала у реалізмі критику буржуазної дійсності, а потім — усунувши цю дійсність разом з її критиками, — менш витончений спостерігач замінив Мадонну на жінку з веслом, відбійним молотком, серпом (до речі, символічним знаряддям смерті), а також усім, що жінці буде потрібно. Це вказує на втрату певного духовного начала, а як виявилось, на тому-то воно усе й тримається. Адже саме на ньому, а не на «земних» рисах, критиці буржуазної дійсності і гімнах перемігшому пролетаріатові, — от чому література і мистецтво соціалістичного реалізму так швидко зжалися, зморщилися і зачерствіли, немов осінній овоч. Якийсь Павло Власов, якийсь Павка Корчагін, якийсь Бахірев, що замишляє реконструкцію заводу: начебто б усе так реально — цехи, верстати, виробничі конфлікти, особистісні кухонні (і навіть не кухонні) драми, а спробуєш представити, — і в уяві виявляється мутна, розмита пляма чогось, про що хотів, але не зміг (або не насмілився) сказати митець. Це «пляма»; тієї нижчої, вторинної реальності, що і відтворювалася авторами

текстів (&quot;радянська література&quot;!)) при повній відсутності вищої, первинної. А там, де немає справжнього буття, панує жіноча стать із серпом (а поряд чоловік з молотом [7]), у чітких порожніх очницях мерехтить &quot;холодний вогонь небуття&quot;; оспіваний сучасними есхатологами від філософії.

Тут виникає загадковий парадокс: добутки соціалістичного реалізму, котрі були покликані вселяти оптимізм і віру в примарне майбутнє, насправді справляють на читача і глядача якесь дивне, не усвідомлюване до кінця враження, схоже на те, як по білій скатертині розповзається та сама нез'ясована у границях пляма. От ти прочитав, подивився, начебто б перейнявся цією вірою, а в душі коверзується щось недобре, тривожне, а чому — сам не знаєш. Зостається лише зайняти чергу у фанерний ларьок, хлюпнути у важкий кувалда пива навпіл з горілкою і віддатися пекучій екзистенціальній тузі.

Утім, парадоксальне й інше: на зміну соціалістичному (ортодоксальному) реалізму не прийшов у мистецтво ніякий інший реалізм як ідеологія (звісно, у платонівському розумінні). Хотілося б, аби прийшов? А свобода творчості як така не влаштовує? Не знаю, і в кого не запитував, — вони теж не певні відповісти однозначно на ці поряд поставлені запитання. Кожний воліє вдовольнитися &quot;неотчетливими состояниями ума&quot;; (С. С. Аверінцев).

Очевидним є одне: сама новизна форм, що вихлюпуються у простори нашого культурного гуртожитку, не є анігіляцією соцреалізму, це просто щось інше. Твори ж саме соцреалізму набувають коштовності як художня &quot;по улицам слона водили&quot;; як дивина, як пляшка за 3 крб. 62 коп., часи якої вже не повернуться.

Ясна справа, що, по-перше, це нереалістичне, абстрактне, яким себе і позиціонує (і до виразності вірно позиціонує) сучасне мистецтво. А по-друге, з усією силою показане, підкреслене, чітко засвідчене відштовхування від саме соціалістичного реалізму, а не від будь-якої іншої форми реалізму у мистецтві.

Зарубіжжя, яке не знало доби соцреалізму, рухається дещо по-іншому, ніж це робить мистецький пошук пострадянських країн, можливо, західні митці як раз у вільному пошуку видобувають право працювати у душі &quot;правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку&quot;; (визначення зі Статуту Спілки радянських письменників СРСР від 1934 р.). Якщо це й є диво, то диво для країн сталого демократичного розвитку, суспільства споживачів, якому притаманні здебільшого штучні форми буття. Це не про них писав Ортега-і-Гассет: &quot;Художникам-одинакам, які не були визнані суспільством, протистояв масив традиційного мистецтва&quot;; [8]? Ні, здається, це — про наших.

На вітчизняних теренах, напевно, повинно йтись про вироблення нової форми реалізму в мистецтві. Хтось розумний давним-давно, відразу після виліковного серпневого катаклізму 1991 р., запропонував назвати цю форму духовним реалізмом. Мені не дуже до вподоби ця назва: М. Л. Гаспаров іронізував, що на зміну обов'язковій ідейності має прийти обов'язкова духовність. Якийсь інший термін слід вигадати, аби було без

«господарського мила»;

Але ж, мабуть, цей автор (на жаль, забув ім'я), тоді не розчутий, мав усі підстави для побудови своєї гіпотези. Духовний реалізм покликаний був змити зі свідомості мутні екзистенційні плями і дарувати ненавмисну радість, схожу на раптовий проблиск сонячних променів у небесній «твердині», затягнутій суспільно-політичною хмарою. Його задача — не підраховувати «земні» риси, але шукати в образах небесне, піднесене. Отже, я не говорю, слідом за ім'ярек, неодмінно про «духовидство» і «духовенство», хоча без цих явищ суспільного буття також не може існувати пристойна суспільна свідомість, — маю на увазі завдання такої системи духовних координат, в яких би не було прямолінійного, безпосереднього редування дійсності заради самого акту редування. Тобто: такої форми реалізму, в якій би сама форма була реальною, а все, що вона виражає — художнім, метафоричним, метонімічним, надлогічним і «позаприсутнім».

Сказати, що саме такою формою нехай названого «духовним» реалізму мені уявляються інсталяційні твори Оксани Чепелик, значило б значно звужити поняття духовності при безмежному розкритті в інший, не гносеогенний, бік поняття реалізм. Спробую перетлумачити сказане.

Мультимедійна інсталяція «Генезис» — це наче Мікеланджело «Створення людини» навпаки: у Сікстинській капелі людину створює Господь, у проєкті О. Чепелик людину народжує мати, у муках, у крові, як і було заповідано. Здавалося б, зовсім різні вектори переосмислення теми накладено на різні вектори технологічної репрезентації результату. Склепіння Сікстинської капели, яке бідолашний Мікеланджело власноруч розписував декілька років, і відеопроєкція на надувну кулю, — різні типи відтворення: твір Мікеланджело півтисячоліття дивує й буде дивувати глядача, твір Оксани Чепелик — річ миттєва, хвилинна, не розрахована на вічність споглядання. Я навмисно узяв настільки разючий приклад не задля того, аби улестити Оксану, а для того, щоб показати головну розбіжність між класичним мистецтвом і сучасним, і головну єдність між ними. Розбіжність в усьому, починаючи з імен; єдність в тому, що обидва майстри говорять про вічне у людському бутті, про те, що лежить за межами власне побутового (великих грошей, розкішних авто, коштовних обручок й інших спокус диявола сучасної цивілізації), власне повсякденного, і примушує, піднімаючи очі до зірок, вгору (чи у вечірнє київське небо, чи на ватиканське потиньковане склепіння), замислитися над тим, навіщо усе це з нами трапляється, і що, можливо, як казав ребе з «Поминальної молитви» Григорія Горіна: «Краще не народжуватися. Але не кожному так щастить...» [9]. Засоби продукування творчої думки у кожного майстра власні, але піднімати голову вгору має кожний глядач, аби не припиняти бути людиною.

Тепер подивимося на це питання з іншого боку. Кожний читач, глядач, слухач є тлумачем; для читання, слухання, роздивляння загальним є праця проникнення у смисли, заявлені автором тексту, який читається за певними правилами. Василь Ванчугов пропонував розділити усі тексти на однозначні та багатозначні [10]. Однозначні тексти — ідеал, якого прагнуть як адепти лінгвофілософії, так і упорядники текстів з двох-трьох слів реклами або політичної агітації, «однако язык все время показывает язык»;

і демонструє свій більш ніж однозначний характер. Кожний текст надає читачеві (глядачеві, слухачеві) можливість розмаїття інтерпретацій, і задача автора полягає у тому, аби звести це розмаїття до мінімуму, прагнути бути як можна більш однозначним і, відтак, більш зрозумілим. У добу загального нечитання й соціальної апатії до творів сучасного мистецтва це стало особливо важливим. Втім, аж ніяк твори сучасного мистецтва не можна назвати творами «мистецтва для мистецтва». Це було можливо за часів критичного реалізму у вустах Стасова. Сучасне мистецтво — мистецтво для небагатьох: по-перше, для самих митців, по-друге, для такого надто тонкого шару фахівців-поціновувачів творів, що цей шар навіть не відчувається. Цікавий київський проект Віктора Сидоренка, Дмитра Антонюка та ін. «Мистецтво у місті» (літо—осінь 2008 р.), можливо, є спробою вийти з закритих приміщень, з музеїв (цих погребальних камер мистецтва, як казав свого часу Анатолій Бакушинський), і поставити свої твори перед очима городян «і гостей столиці». Чи не так само робить Оксана Чепелик, репрезентуючи музейні речі у музейних спорудах, а соціально орієнтовані — у соціальному доквіллі, на площах і вулицях різних міст світу? Що ж поробиш, якщо і зараз, як і три чверті століття тому, народжується набагато більше теорій, концепцій і програм, ніж власне творів образотворчого мистецтва. Що ж то, дійсно, за сучасний митець без програми, без концепції? Це ж тільки передвижники якось обходилися.

І, нарешті, остання заувага. Безперечно, культура дивиться на світ власним оком, їй і сьогодні, як і раніше, притаманна власна шкала духовних цінностей. Не слід вважати, що самобутнє бачення світу слід тримати за приналежність епосі «слабкорозвинутості». Звичайно, у міру розвитку побутова культура нівелюється, це, звісно, неминучий процес. Але самобутність йде у більш глибинні шари культури, і на противагу усім тенденціям до нівелювання саме у наш час спостерігається могутнє й неприборкане тяжіння до пізнання власної національної самобутності, до її актуального ствердження. Можливо, вже прийшов час розуміння того, про що писав Ортега-і-Гассет: «теперішнє — тільки-но поверхня, що майже не має товщини, в той час як глибинне — це минуле, складене з безлічі теперішніх, свого роду пиріг з моментів теперішнього» [11]. Там, у шарованій товщині, міститься «кристалічно неповторна побудова» (Д. С. Ліхачов) національної індивідуальності народів. І якщо висловлене хочеться притулити до роздумів про самоідентифікацію Оксани Чепелик в українському сучасному мистецтві, то не лише через те, що її мистецька самобутність дозволяє вишукувати свої корені у глибинах творчої свідомості автора, але і через глибоке опанування явищами світового мистецтва, не лише сучасного [12]. Про це свідчить, між іншим, позаукраїнське визнання творчості О. Чепелик, експозиція її незвичних, де у чому карколомних, але цікавих і оригінальних творів у різних країнах світу.

Отже, антипарадигма, про яку йшлося вище, — вихід мистецтва не тільки з хронологічно ранніх традицій, а й з музейних залів на живі міські вулиці, — служить рушійною силою «відновлення нетотожності» відходу від парадигми, що нівелює буття, і разом з тим — інтуїтивного «осяяння», інтуїтивної здогадки про можливість нової парадигми, нової форми тотожності. Чи є така функція антипарадигми заставою її «синтетичності», зростом інформативності творів сучасного мистецтва?

Будь-яка інформативність зростає невідворотно за наявності внутрішньої довершеності і зовнішнього виправдання. Але цей зріст репрезентує собою аналог «кінетичної енергії»; пізнання, а антипарадигма — це його «потенціальна енергія»; розходження зовнішнього виправдання і внутрішньої довершеності, простіше кажучи — сукупність протиріч, апорій і «катастроф»; гносеогенний потенціал зростання інформації і руху наукового знання про природу, людину, суспільство та форми його мистецтва. Отже, якщо антипарадигму можна назвати потенційною науковою революцією, твори Оксани Чепелик — це актуальна художня еволюція і революційний злам свідомості того, хто сприймає, водночас. Причому, такий злам, який не руйнує сталі форми свідомості, а повертає людину обличчям до самої себе ліпше за дзеркало, пропоноване Чеховим.

Втім, обидва підходи мають рацію у недовершеному, мерехтливому світі мистецтва, — в якому одному, за висловом Євгенія Баратинського, —

*Болящий дух врачует песнопенье.  
Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укротит бунтующую страсть.  
Душа певца, согласно излитая,  
Разрешена от всех своих скорбей;  
И чистоту поэзия святая  
И мир отдаст причастнице своей.*

1. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. — М., 1991. — С. 248.
2. Шкловский В. Б. Пространство в живописи и супрематисты // Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи, воспоминания, эссе 1914–1933 гг. — М., 1990. — С. 95.
3. Див.: Чепелик О. Генезис / Genesis: [Каталог мультимедійного проекту] / Гол. упр. культури і мис-в КМДА; НСХУ; ІПСМ АМУ. — Київ, 2008.
4. Эйнштейн А. Собр. науч. тр.: В 6 т. — М., 1967. — Т. 4. — С. 262–263.
5. До речі, це назва лабораторії в Інституті проблем сучасного мистецтва АМУ. Автор цих рядків її очолює, О. Чепелик обіймає в ній посаду провідного наукового співробітника.
6. Назва популярної у свій час книжки Іллі Пригожина та Ізабелли Стенгерс: «Порядок з хаосу: новий діалог людини з природою» (рос. пер. з англ. — 1986 р.).
7. Даруйте, читачу, я не маю на увазі символ «Мосфільму» і чудовий скульптурний твір Віри Гнатівни Мухіної «Робітник і колгоспниця», виконаний нею для Павільйону СРСР на Всесвітній виставці у Парижі сумнозвісного 1937 р.
8. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры... — С. 296.
9. Горин Гр. Пьесы. — М., 2004. — С. 591.
10. Ванчугов В. Москвософия и петербургология: Философия города. — М., 1997. — С. 9.
11. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры... — С. 301.

12. Див. трактати Оксани Чепелик останніх років: Пошуки філаної Поля Віріліо // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник. — Київ, 2005. — Вип. 2. — С. 75–81; Утопія у фокусі сучасного мистецтва й архітектури // Сучасне мистецтво: Наук. зб. ІПСМ АМУ. — Київ, 2005. — Вип. II. — С. 110–122; Гнучкі простори, або Практики створення трансформуючого мультимедійного середовища у реальному часопросторі // Там само. — Київ, 2006. — Вип. III. — С. 37–57; НАНОмистецтво // Там само. — С. 58–80; Освітня функція та художня практика: На прикладі нового Баухауза // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник. — Київ, 2006. — Вип. 3. — С. 381–391; «Ікона модернізму» — 80-та річниця спорудження Баухаузу в Дессау: До питання реставрації та збереження культурної спадщини // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — Київ, 2007. — Вип. IV. — С. 371–385, та ін.