

УДК 75.036 + 75.071.1] (477)*Жив : 75.046.3 : 24 (541.35)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.5>**Го Цзінюань,**

аспірантка факультету образотворчого мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0002-1050-9030
491163831@qq.com

Тесленко Ірина Олегівна,

кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0001-8898-2704
teslenko.iryana@ksada.org

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТИБЕТСЬКОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ТРАДИЦІЇ В СЕРІЇ ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА «ДО ПИТАННЯ ПРО НЕПАЛЬСЬКІ ТХАНКИ»

Метою статті є виявлення особливостей художнього втілення концепту Тибету в серії робіт сучасного українського художника Олександра Животкова «До питання про непальські тханки». Значну роль у формуванні вищезначеного концепту відіграли враження від подорожі до Непалу, а також знайомство митця з традиційними буддійськими іконами тханка. В ході аналізу досліджень, присвячених творчості О. Животкова, виявлено, що естетична співзвучність різним формам неєвропейського мистецтва, переважно далекосхідного, буддійського, відрізняє творчу практику митця в різні періоди його життя. В статті розглянуто роботи циклу О. Животкова «До питання про непальські тханки» та здійснено їх порівняння із зразками буддійської ікони з метою глибшого усвідомлення міри взаємодії сучасного мистецтва і традиційного. В статті показано, яким чином відбувається вихід за межі сакрального мистецтва в роботах сучасного українського художника. Висвітлено, як попри принципово відмінний контекст виникнення тханки і робіт О. Животкова, в художній практиці сучасного митця відбувається інтуїтивне наближення до філософських засад буддійського мистецтва. Виявлено, що цикл «До питання про непальські тханки» демонструє унікальне переосмислення традиційного мистецтва тханки у сучасному контексті. Розкрито експериментальний характер творчості О. Животкова, в тому числі через використання нетрадиційних для сакрального мистецтва матеріалів. Виявлено, що роботи Животкова поєднують сакральне і сучасне. Висвітлено роль кольору у створенні художнього образу в роботах серії. Показано, що серія О. Животкова «До питання про непальські тханки» є глибоким культурним дослідженням, що інтегрує східну естетику в сучасну західну мистецьку практику з метою відтворити авторські враження і спостереження, отримані в ході подорожі в Непал.

Ключові слова: українське сучасне мистецтво, тибетська буддійська картина тханка, традиція, новаторство, діалог.

Guo Jingyuan, Teslenko Iryna. REINTERPRETATION OF THE TIBETAN VISUAL TRADITION IN OLEXANDER ZHYVOTKOV'S SERIES «TO THE QUESTION OF NEPALI THANKAS»

The aim of the article is to identify the features of the artistic embodiment of the concept of Tibet in the series of works by the contemporary Ukrainian artist Olexander Zhyvotkov "On the Question of Nepalese Thangkas". A significant role in the formation of the above-mentioned concept was played by the impressions of a trip to Nepal, as well as the artist's acquaintance with traditional Buddhist Thangka icons. In the course of the analysis of research devoted to the work of O. Zhyvotkov, it was revealed that the aesthetic harmony with various forms of non-European art, mainly Far Eastern, Buddhist, distinguishes the artist's creative practice in different periods of his life. The article examines the works of O. Zhyvotkov's cycle "On the Question of Nepalese Thangkas" and compares them with samples of Buddhist icons in order to gain a deeper understanding of the degree of interaction between modern and traditional art. The article shows how the boundaries of sacred art are transcended in the works of the contemporary Ukrainian artist. It is highlighted how, despite the fundamentally different context of the emergence

of the Thangka and the works of O. Zhivotkov, in the artistic practice of the contemporary artist there is an intuitive approach to the philosophical foundations of Buddhist art. It is revealed that the cycle "On the Question of Nepalese Thangkas" demonstrates a unique rethinking of traditional thangka art in a modern context. The experimental nature of O. Zhivotkov's work is revealed, including through the use of materials that are unconventional for sacred art. It is revealed that Zhivotkov's works combine the sacred and the modern. The role of color in creating an artistic image in the works of the series is highlighted. It is shown that O. Zhivotkov's series "On the Question of Nepalese Thangkas" is a deep cultural study that integrates Eastern aesthetics into modern Western artistic practice in order to recreate the author's impressions and observations obtained during a trip to Nepal.

Key words: Ukrainian modern art, Tibetan Buddhist painting thangka, tradition, innovation, dialogue.

Вступ. Цикл картин Олександра Животкова «До питання про непальські тханки» (2009) виник внаслідок мандрівок художника до Непалу. Під враженням від традиційних тибетських культових зображень *тханка* він створив серію робіт, яка цікава як сама по собі, так і в контексті проблеми діалогу культур Сходу і Заходу, що відбувається в сприйнятті творчої особистості і транслюється через художні твори. Для розуміння того, як зустріч з природою та культурою Тибету стала імпульсом для виникнення серії робіт, доцільно провести порівняльний аналіз традиційних релігійних картин *тханка* з вищеозначеною серією О. Животкова, назва якої апелює до цього виду буддійського мистецтва. На перший погляд назвою ж і вичерпується цей зв'язок, але, як показує порівняльний та семантичний аналіз, паралельно з яким було здійснено вивчення власних висловлювань художника щодо історії виникнення циклу, спадкоємність існує, про що йтиметься у запропонованому дослідженні.

В фаховій літературі серія «До питання про непальські тханка» стала предметом аналізу куратора, мистецтвознавиці О. Авраменко, яка відмічає, що О. Животков творчо відгукнувся на увесь комплекс такого явища як давні (а він збирав лише старовинні) ритуальні сакральні непальські зображення *тханки* [1, с. 202].

О. Авраменко називає серію О. Животкова «новим циклом картин на тему подорожей до Непалу, сходження на вершини Гімалаїв, їхніх могутніх енергій і одкровень» [1, с. 202], що сприймається як відсилка до гімалайської серії видатного російського художника, філософа, археолога, мандрівника та письменника Н. Реріха (1874 – 1947) з її величними пейзажами. Це суттєво, бо сам О. Животков усвідомлює, що циклом «До питання про непальські

тханки» він вписав своє ім'я в коло митців, на творчість яких вплинула зустріч з Тибетом, тож подумки дискутує з ними, зокрема з Н. Реріхом, про що йдеться в одному з його інтерв'ю.

О. Авраменко відмічає, що роботи О. Животкова і буддійські *тханка* об'єднують досвід духовних практик християнства і буддизму. Однак, в усьому іншому зазначені твори дуже різні: за технікою виконання, ставленням до канону, вибором центрального образу, тощо. Однак спільний знаменник таки існує і полягає він в тому, що зображення постає в цих роботах як спосіб передачі містичного досвіду. В формальному плані це також використання парафрази сакральних текстів, завдяки чому, як зазначає дослідниця, кожна миттєвість людського буття перетворюється в роботах О. Животкова на сакральну мить [1, с. 202].

Крім цього, О. Авраменко вбачає, що на художнє висловлювання О. Животкова особливо вплинули *тханки* двох шкіл: *менрі* та *карма-гандрі*: «тханки в даному випадку виступили камертоном, який увів у добротний резонанс думки і відчуття художника, змушуючи полотна «звучати» могутньо, виразно і заворожуюче, «перехопивши» у стиля *менрі* підкреслену визначеність форм, а у *гандрі* – живу, тремтливу лінію, що створює враження об'єкта, трохи винесеного у простір» [1, с. 202].

Дослідження О. Авраменко циклу «До питання про непальські *тханки*» є найбільш ґрунтовним на сьогодні, однак зазначимо, що ряд фахівців-мистецтвознавців, арт-критиків, кураторів вказують на зв'язок естетичних орієнтирів О. Животкова із східною філософсько-естетичною традицією [2, 3, 4, 6]. Так, мистецтвознавиця, кураторка

та мисткиня, О. Петрова відмічає відчуття дзен-буддистської тиші, що наповнює твори О. Животкова [2, с. 308], вважає, що концепція художника «наближена до даоських та дзен-буддистських моделей світовідчуття» [3, с. 312]. Наведене спостереження стосується іншої серії художника, однак вказує на спільний вектор його робіт різного часу.

Що ж до важливості подорожі до Тибету, її впливу на подальшу творчість митця пише й мистецтвознавиця О. Балашова: «після повернення він [О. Животков] не прийняв буддизм, але те, що він пережив у містичних горах примхливо увійшло в архаїчну правіропейську символіку, від скіфських стел до пам'ятних хрестів» [6, р.99]. Отже, наше дослідження має на меті показати, як реалізується діалог культур Сходу і Заходу в окремій серії робіт Олександра Животкова.

Матеріали та метод. Матеріали запропонованого дослідження складають роботи О. Животкова із циклу «До питання про непальські *тханки*», буддійські *тханка*, обрані для порівняння, а також авторські висловлення художника щодо подорожі в Тибет і того, як вона вплинула на його творчість, що містяться в інтерв'ю О. Животкова. Авторський голос важливий, тому, що в сучасному мистецтві необхідно приділяти увагу не тільки тому, що зображено, але й тому, як художник формулює свою позицію стосовно візуального висловлювання. В такий спосіб матеріальна реальність трансформується в символічну, наділяючи твір новими змістами. Методологія дослідження включає різні підходи, а саме: формально-стилістичний, семантичний, контекстуальний.

Результати. Серія робіт О. Животкова «До питання про непальські *тханки*» виникла внаслідок подорожі художника в Тибет. Сам митець відзначає, що головне його надбання, якому він завдячує священним горам – це червоний колір, колір крові. Художник наступним чином окреслює зміст свого художнього висловлювання, відмежовуючись від того, що йому не близько: «сказання про Гімалаї – прерогатива Ніколя Реріха. Я не вважаю, що Гімалаї – це білібінська казка. І те, що я про них зрозумів, не можу висловити словами»

[2]. На нашу думку, йдеться про те, що мистецтво О. Животкова – це не оповідь, не сюжет, а візуальний образ, що виникає як результат переживання стану заглиблення наодинці з собою.

Роботи серії виконані в авторській техніці. Вона відрізняється від складної техніки створення традиційної *тханки*, основа якої готується за століттями сформованою технологією та має забезпечити довготривале життя священного зображення, його гнучкість та еластичність [7, 8]. Технологія виготовлення *тханки* передбачає суворе слідування канонам, що охоплюють іконічне розуміння божеств у тантричній символіці та точне дотримання естетичних вимог буддійського мистецтва [8, р. 8].

На відміну від майстрів канонічної *тханки* О. Животков вважає, що матеріал є вторинним по відношенню до художнього висловлювання. В цьому його підхід відповідає сучасним мистецьким практикам, де матеріал часто є похідним від творчого імпульсу. Як пригадує митець, «в Покхарі під ногами у нас була бита цегла: я її розмочував у вмивальнику і мусолив це все на папері – так вийшла серія «Тханки»» [2]. Цей епізод демонструє, як матеріал поступається ідеї. Такий підхід був підданий осмисленню ще на початку 1970 – х американською мистецтвознавицею Люсі Роуланд Ліпард, яка аналізувала ставлення до матеріалу в контексті дематеріалізації, що характеризує О. Животкова як художника-концептуаліста [9, р. 20]

Водночас, варто уваги, що свідомо чи ні, художник йде шляхом традиційних буддійських майстрів, адже відомо, що при створенні *тханки* важливим є додавання певних інгредієнтів в невеликій кількості до матеріалів, які використовуються для створення зображень. Наприклад, до таких інгредієнтів належать земля і вода, взяті зі священних місць поклоніння; частинки мощів святих лам; подрібнені срібло, золото, бірюза, корали та перли; пахучі лікувальні трави та подрібнені квіти шафрану. У текстах для окремих божеств також рекомендуються спеціальні інгредієнти, і якщо вони доступні, їх варто додавати [8, р.43].

Отже, підхід художника є гнучким та експериментальним: для нього важливим є не сам матеріал, але той імпульс, який він дає, заряджає натхненням, відчуттям першовідкривача: «Із будь-якого матеріалу можна зробити щось. Головне – потреба щось зробити, здійснити свої маленькі відкриття» [2]. Водночас цей підхід парадоксальним чином змикається з магічними практиками, які увібрала в себе традиція створення *тханки*.

Роботи О. Животкова виконані на папері прямокутного формату (формат окремих робіт тяжіє до квадрату) (Рис. 3), у змішаній техніці (Рис. 3, 4). Можна помітити використання різних видів паперу, його нашарування, і тут згадуються слова самого художника про те, як за певних обставин в його художню практику увійшов рисовий і туалетний папір, що сприяло подальшим експериментам з матеріалами, які підкреслюють значущість текстури та багатшаровості. Робота О. Животкова із простими, на перший погляд, «нехудожніми» матеріалами, такими як туалетний папір, вертають до питання про межі мистецтва та його зв'язок з реальністю. У цьому контексті можна провести паралель з практиками концептуального мистецтва, де повсякденні, нетрадиційні матеріали використовуються для руйнування ієрархії між високим мистецтвом і буденністю. Певною мірою, такий сміливий і не обмежений установками традиційного мистецтва відбір матеріалів (згадаємо подрібнену червону цеглу) є своєрідним вираженням тих складних почуттів, які художник пережив від зустрічі з Тибетом і укладом життя його мешканців.

Для розуміння того, як візуально проявилось враження від Непалу в творах художника, розглянемо формальний бік творів та порівняємо зразки мистецтва, що виникли в двох різних традиціях: східній, релігійній, традиційній та канонізованій і західній, світській та сучасній, нерегламентованій. В центрі *тханка* зображувалися буддійські божества – милостиві або гнівні. В залежності від іконографії благосні божества зображувалися з гармонійними пропорціями, в спокійних статичних позах, їхні тіла витончені, граційні, одяг прикрашений дорогоцінностями,

обличчя прекрасні, а гнівні відповідно показані в динаміці. У них масивне тіло, на обличчях вираз люті, волосся виглядає так, нібито язички полум'я стрімко здимаються догори, а прикрасами їм слугують намиста з черепів, відрубаних голів і шкіри тварин. Всі ці деталі суворо регламентувалися відповідними канонами [8, р. 23].

Відповідно до канону в тибетському живописі використовуються визначені композиції. Частіше за все, в центрі *тханка* розташовується основний персонаж, він більше за інші зображення і найчастіше це Будда Шак'ямуні як засновник буддійського вчення. Крім нього, в центрі зображення могли бути *бодхисатви* (Рис. 1). Ікони *тханка* могли бути ще й житійними, де розповідалися історії з життя Сідхартха Гаутами – вони виконували роль наочного ілюстрованого посібника, за допомогою якого проповідники роз'яснювали зміст буддійського віровчення, тож за своїми формальними та семантичними ознаками такий тип *тханка* лишається поза нашою увагою.

Центральним образом в роботах О. Животкова є образ жінки, узагальнений і максимально спрощений, врівноважений і монументальний (Рис. 3, 4). Створений поза релігійною традицією, не канонічний, вільно трактований, він тим не менш постає як уособлення уявлень про жіночне начало буття, прадавній, архаїчний символ, на який нашаровано більш пізні християнські змісти, що змушує сприймати цей образ як сакральний. Таким чином, *тханки* і роботи О. Животкова об'єднують звернення до образу, який є порталом у світ божественного (вічного, сталого), однак в випадку із *тханка* виникнення твору відбулося в межах традиції і обумовлено канонами, а у Животкова є проявом вільного від будь-якої інституції, ідеології авторського бачення.

Композиційне рішення обраних для порівняння робіт також мають певні особливості. В традиції зображення *тханки* є непохитні правила: пропорції чітко прораховані, існують канонічні зразки і відповідні розрахунки, вивіреним алгоритмом втілення рукотворного образу. Як зауважує американський мистецтвознавець Б. Роуланд, ізографічний метод живопису «*тханка*», як і візантійська



Рис. 1. Аштамахабх'я Тара, кін. XII ст.



Рис. 2. Портрет лами. Ост. чверть XI ст.



Рис. 3. Животков О. Робота № 1, 2009



Рис. 4. Животков О. Робота № 10, 2009

іконографія, є однією з найскладніших форм мистецтва, тісно пов'язаних із релігійною традицією [10, Р. 52].

На відміну від *тханка*, роботи О. Животкова – це цілком результат авторського вибору і відбору. Однак, серія демонструє, що художник дотримується і відтворює із роботи в роботу три типи композиції.

До першого відноситься фронтальне розташування умовно трактованого, спрощеного силуету жіночого погруддя майже симетрично, що викликає асоціацію іконою, але

без обличчя (Рис. 4). Другий тип – силует жіночого погруддя зміщений вправу частину роботи, іноді займає її чверть (Рис. 3). До третього типу композиції відноситься зображення двох силуетів жіночих погрудь. Розташування зображень на різному рівні надає статичним зображенням динаміки і створює враження мовчазного діалогу між ними.

Ефект занурення в часі і просторі виникає завдяки використанню О. Животковим глибоких тіней, великий темних плям, що формують розмиті, мерехтливо окреслені

монументальні силуети. Вже від початку 1990-х він віддає перевагу стриманій палітрі природніх кольорів, тяжіє до монохромії. Серія «До питання про непальські тханка» продовжує цю тенденцію в його творчості. Вона звучить колористичною антитезою до більшості традиційних тханка, але наявність червоного – від прозорого, майже рожевого до насиченого, щільного зближує їх саме із старовинними зразками буддійської ікони. Образ жінки, створений Животковим, сприймається як символ праматері-берегині, такої, що веде і оберігає.

Оскільки *тханка* – це ритуальне зображення, її створення супроводжували магичні практики, які включали обряд відкриття очей і посвячення. На зворотному боці пишуться посвячувальні мантри, які символізують присутність тіла, голосу і свідомості Будди. Більшість старовинних тханок містять написи на зворотному боці, зазвичай це мантри, пов'язані з божеством. Іноді зустрічаються позначки про пізніших власників, хоча можна знайти інформацію про оригінального замовника або художника.

В багатьох роботах серії Животкова також введено текстові фрагменти. Іноді вони займають до половини зображувальної поверхні. Ті, що можна прочитати, свідчать про те, що це певні путівникові нотатки. Закарбування їх в площині картини ставить їх поза часом, виводить в царину вічності. І хоча змістовно надписи не пов'язані з традиціями *тханки*, це зближує роботи серії з давньою традицією синкретичного зображення – коли текст невід'ємний від образу і навпаки.

Також важливим елементом тханки є так звані «врата» – прямокутний або квадратний фрагмент, на якому має фіксуватися той, хто молиться. В роботах серії О. Животкова також майже всюди є рамка. Однак, оскільки митець працює за своїми правилами, ми спостерігаємо не повтор, а урізноманітнення: рама, до з темної перетворюється на світлу; рама, яку утворюють рядки рукописного тексту, що сприймаються вже майже як орнамент, рами, створені за допомогою стрічок наклеєного паперу, тощо. Ці рамки привертають увагу, око вивчає їх особливості і таким

сином у Животкова рамка теж стає вратами і тим порталом за яким – час завмирає.

Висновки. Таким чином, здійснивши порівняльний аналіз буддійських *тханка*, традиції їх створення, образно-стилістичного ладу та роботи Олександра Животкова із серії «До питання про непальські тханки» (2009), натхненні зустріччю з культурою Непалу, можна відзначити наступне.

Цикл «До питання про непальські тханки» демонструє унікальне переосмислення традиційного мистецтва *тханки* у сучасному контексті. О. Животков, переймаючи певні стилістичні та символічні риси тибетського живопису, уникає прямого наслідування канону та створює авторські твори.

В буддійській іконі тханка це зображення чітко регламентовано канonom і живе в ритуалізованому просторі, в той час як О. Животков створює візуальний образ, спираючись на власне глибинне переживання. Таким чином здійснюється трансформація традиції і її вихід за межі сакрального мистецтва.

Експериментальний характер творчості О. Животкова підкреслюється використанням нетрадиційних для сакрального мистецтва матеріалів (папір, розмочена цегла). Проте в своїй основі він частково відтворює давні магичні практики, хоча художник і не закладає цей підтекст у зміст своєї діяльності. Підхід О. Животкова скоріше резонує з сучасними концептуальними практиками, акцентуючи значення ідеї та художнього імпульсу над формальними технічними вимогами, висуваючи як особливу цінність твору авторський підхід до матеріалів.

Серія «До питання про непальські *тханки*» є прикладом культурного діалогу Сходу і Заходу, в якому східна естетика трансформується через західну художню свідомість. Цей діалог сприяє збагаченню європейської, в даному випадку української сучасної образотворчої мови та пропонує новий спосіб інтерпретації буддійської (і ширше – східної) філософії через універсальну мову художньої творчості.

Водночас з тим, що роботи Животкова виникли в системі сучасного мистецтва, позбавленого канону, вони тяжіють до

сакрального, однак підхід художника є вільним і особистісним. Він використовує узагальнений, монументальний образ жінки як символ жіночого початку буття, що вільно інтерпретує архаїчні та християнські змісти. Таким чином в серії поєднуються сакральне і сучасне.

Роботи серії демонструють перевагу монохромної палітри з домінантним червоним кольором, насиченість якого варіюється. Для О. Животкова цей колір, колір крові, став ключовим символом енергії та життя, відкритим під час подорожі в Тибеті.

Варто відзначити, що хоча роботи серії створені поза каноном, вони парадоксальним чином споріднені з буддійською іконою *тханка* через акцент на сакральному значенні матеріалів і процесі створення, подібного до традиційних магічних практик тибетських майстрів.

Таким чином, серія О. Животкова «До питання про непальські тханки» є не лише художнім відображенням особистих переживань, але й глибоким культурним дослідженням, що інтегрує східну естетику в сучасну західну мистецьку практику.

Література:

1. Авраменко О. Запрошення до медитації. *Капітал*. 6 грудня 2013, п'ятниця, № 162 (162).
2. Петрова О. Білі вікна, чорні дороги. Протоархаїка Олександра Животкова. *Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України*. К. : Фенікс, 2015. С. 316–324.
3. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.
4. Сильваши Т. Трактат про живопис із саду Тиші. *Олександр Животков*. Київ: Stedley Art Foundation, 2014. 288 с. С. 204.
5. Петрова О. Парадоксальний час та метафора у проектах українського контемпорарі арт. *Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей*. Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України. К. : Фенікс, 2015. С. 74-88.
6. Balashova O. Variations in stone. *Alexander Zhyvotkov. Cardboard. Wood. Stone*. Kyiv: Stedley Art Foundation, 2018. 176 p. P. 99.
7. Huntington, John C.; Bangdel, Dina *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Chicago: Serindia Publications, 2003.
8. Jackson, David P. *History of Tibetan Painting; The Great Tibetan Painters and Their Traditions*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995.
9. Lippard Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: A cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. New York: Praeger. 1973.
10. Rowland Benjamin *Art in East and West*. Boston: Verlag: Beacon Press, 1968.

References:

1. Avramenko, O. (2013). *Invitation to Meditation*. Kapital. 6 hrudnia 2013, piatnytsia, № 162 (162).
2. Petrova, O. (2015). *White Windows, Black Roads. Protoarchaic by Alexander Zhyvotkov* [Third Eye: Mystical Studies: Monographs of the State. Art Studios: Monographic Collection of Articles. Institute for Problems of Contemporary Art]. Kyiv: Feniks. S. 316 – 324 [in Ukrainian].
3. Petrova, O. (2019). *Artistic Kyiv 1990s. Reconstruction*. Kyiv: Publish Pro. 480 s. [in Ukrainian].
4. Sylvashy, T. (2014). *Traktat pro zhyvopys iz sadu Tyshi [A Treatise on Painting from the Garden of Silence]*. Oleksandr Zhyvotkov. Kyiv: Stedley Art Foundation. 288 s. S. 204 [in Ukrainian].
5. Petrova, O. (2015). *Paradoksalnyi chas ta metafora u proektakh ukrainskoho kontemporari art* [Third Eye: Mystical Studies: Monographs of the State. Art Studios: Monographic Collection of Articles. Institute for Problems of Contemporary Art]. Kyiv: Feniks. S.74–88 [in Ukrainian].
6. Balashova, O. (2018). *Variations in stone*. [Alexander Zhyvotkov. Cardboard. Wood. Stone]. Kyiv: Stedley Art Foundation. 176 p. [in Ukrainian].
7. Huntington, John C., Bangdel, Dina *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Chicago: Serindia Publications, 2003.
8. Jackson, David, P. (1995). *History of Tibetan Painting; The Great Tibetan Painters and Their Traditions*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
9. Lippard Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. New York: Praeger. (1973).
10. Rowland Benjamin *Art in East and West*. Boston: Verlag: Beacon Press, (1968).

奥列克桑德尔·日沃特科夫系列作品《关于尼泊尔唐卡问题》中对西藏视觉传统的重新诠释

本文的目的是探讨乌克兰当代艺术家奥列克桑德尔·日沃特科夫 (Olexander Zhyvotkov) 创作系列作品《关于尼泊尔唐卡问题》中西藏概念的艺术体现特点。在这一概念的形成中，尼泊尔之行的印象以及艺术家对传统佛教唐卡艺术的了解发挥了重要作用。在对日沃特科夫创作研究的分析中发现，该艺术家在其不同创作阶段表现出的特点是与非欧洲艺术形式（主要是远东和佛教艺术）之间的美学共鸣。本文研究了日沃特科夫的《关于尼泊尔唐卡问题》系列作品，并将其与佛教唐卡的样本进行比较，以深入理解现代艺术与传统艺术的互动程度。本文展示了这位当代乌克兰艺术家如何在其作品中超越神圣艺术的界限。尽管唐卡与日沃特科夫作品的诞生背景存在根本性的差异，但在日沃特科夫的艺术实践中，他展现出了对佛教艺术哲学基础的直觉性理解。研究表明，《关于尼泊尔唐卡问题》系列作品在现代背景下对传统唐卡艺术进行了独特的重新解读。本文揭示了日沃特科夫创作的实验性质，包括使用非传统神圣艺术材料的尝试。研究显示，日沃特科夫的作品结合了神圣性与现代性，同时突出了色彩在系列作品中塑造艺术形象的重要作用。本文还指出，日沃特科夫的《关于尼泊尔唐卡问题》系列作品是一项深刻的文化研究，它将东方美学融入现代西方艺术实践中，以再现艺术家在尼泊尔旅行中获得的印象与观察。

关键词：乌克兰当代艺术；西藏佛教绘画唐卡；传统；创新；对话；关键词：乌克兰当代艺术、西藏佛教绘画唐卡、传统、创新、对话