

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2
Issue 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, декан факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Василенко Вікторія Миколаївна** – кандидат технічних наук, доцент, завідувач кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки Національного авіаційного університету; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиц Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський Константин Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, голова Національної спілки художників України, доцент кафедри рисунка та живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; **Біллі Гунер (Billy Gruner)** – PhD, викладач Сіднейського університету, Австралія; **Качмарська Маргарет (Kaczmarek Małgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Роготченко Олексій Олексійович – доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; **Денисюк Жанна Захарівна** – доктор культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Колосніченко Олена Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки художників України, член Спілки дизайнерів України, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну; **Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; **Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка; **Богдановська Моніка (Bogdanowska Monika)** – PhD, старший викладач, кафедра архітектури, факультет рисунку, живопису та скульптури, Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшка, Польща; **Куртеза Антонела (Curteza Antonela)** – PhD, професор факультету промислового дизайну та управління бізнесом Технічного університету імені Г. Асакі, Румунія; **Подхаланські Богуслав (Podhalanski Boguslaw)** – PhD, доцент факультету архітектури Краківського Політехнічного Університету, Польща.

Журнал видається за підтримки Київської організації Національної спілки художників України (секція художньої критики та мистецтвознавства)

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Національного авіаційного університету
(протокол № 10 від 17 листопада 2021 року)

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareestrowano Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 24971-14911P від 09.09.2021)

Офіційний сайт видання: uad-jrnl.nau.in.ua

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, Dean of the Faculty of Architecture, Construction and Design, National Aviation University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Vasylenko Viktoriia Mykolaivna** – PhD in Engineering, Associate Professor, Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, National Aviation University; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntsli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yurii Ivanovych** – Doctor of Architecture, Associate Professor, Professor at the Department of Design, “Zaporizhzhia Polytechnic” National University; **Mykhalchuk Vadym Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; **Cherniavskiy Konstantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Malgorzata** – PhD, Associate Professor, the Faculty of Sculpture and Art Mediation, the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Poland.

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko Oleksii Oleksiiovych – Doctor of Art Criticism, Professor, Senior Research Associate, Chief Research Associate, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bezuhla Ruslana Ivanivna – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; **Denysiuk Zhanna Zakharivna** – Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of Scientific and Editorial And Production Activity, National Academy of Culture and Arts Management; **Kolosnichenko Olena Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Member of the Union of Designers of Ukraine, Professor at the Department of Costume Design, Kyiv National University of Technologies and Design; **Syrotynska Nataliia Ihorivna** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv; **Shkolna Olha Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University; **Bogdanowska Monika** – PhD, Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Drawing, Art and Sculpture, Cracov University of Technology, Poland; **Curteza Antonela** – PhD, Professor, Faculty of Industrial Design and Business Management, Gheorghe Asachi Technical University of Iași, Romania; **Podhalanski Boguslaw**, – PhD, Associate Professor, Faculty of Architecture, Cracov University of Technology, Poland.

The journal is published with the support of the Kyiv organization of the National Community of Artists of Ukraine
(the section of art criticism and art history)

The journal is recommended for printing by the Academic Council
of the National Aviation University
(Minutes No. 10 dated November 17, 2021)

The scientific journal “Ukrainian Art Discourse” is registered by the Ministry of Justice of Ukraine
(Certificate of state registration of the print media
Series KB No. 24971-14911P dated 09.09.2021)

Official web-site: uad-jrnl.nau.in.ua

Articles are checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com
developed by the Polish company Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Безугла Р. І. ГЛАМУР У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....	6
Карпов В. В. НЕЙРОАРТ ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ СВІТУ РЕАЛЬНОСТІ.....	16
Кургаєва С.-К.В. СЕМАНТИКА САКРАЛЬНОСТІ ОБРАЗУ ВЕЛИКОЇ БОГИНИ В МИСТЕЦТВІ ПЕРВІСНОСТІ.....	27
Михальчук В. В. «ПЕРЕХРЕСТЯ ЕПОХ» У ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРА ВАСИЛЯ КОРЧОВОГО.....	43
Стратійчук І. Р. ГРАФІЧНИЙ ПІДХІД ДО ТЕХНІКИ ГАРЯЧОЇ ЕМАЛІ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ СТРАТІЙЧУК ТА ОЛЕКСІЯ КОВАЛЯ.....	51
Юр М. В. АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ МИСТЕЦТВА В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	58
РЕЦЕНЗІЇ	
Смирна Л. В. ОЛЬГА ПЕТРОВА НА МИСТЕЦЬКІЙ ТА ЖИТТЄВІЙ СЦЕНІ.....	71

CONTENTS

Bezuhla Ruslana GLAMOR IN CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE.....	6
Karpov Viktor NEUROART AS AN AESTHETIC TRANSFORMATION OF THE WORLD OF REALITY.....	16
Kurgaeva Stella-Kateryna SEMANTICS OF THE SACREDNESS OF THE IMAGE OF THE GREAT GODDESS IN THE ART OF PRIMITY.....	27
Mykhalchuk Vadym “CROSSROADS OF EPOCHS” IN CREATIVE ART OF SCULPTOR VASYL KORCHOVY.....	43
Stratiychuk Ivanna PRINTMAKING APPROACH TO THE TECHNIQUE OF HOT ENAMEL IN THE ART PRACTICE OF OKSANA STRATIYCHUK AND OLEKSII KOVAL.....	51
Yur Marina AUTHOR’S MODEL OF ART IN SCIENTIFIC DISCOURSE.....	58
REVIEWS	
Smyrna L. V. OLGA PETROVA ON THE ART AND LIFE STAGE.....	71

УДК 7.037.2 (4)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.1>**Безугла Руслана Іванівна,**

доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувачка відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
ORCID ID: 0000-0003-1190-3646
r.bezuhla@gmail.com

ГЛАМУР У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

У статті представлено дослідження гламуру як сучасного феномену, виявлено його соціокультурні аспекти, проаналізовано особливості репрезентації цього явища у візуальному мистецтві, виділено основні напрями дослідження гламуру в мистецтвознавчому дискурсі. Мета статті – дослідити та систематизувати наявні теорії щодо концептуалізації гламуру в сучасному мистецтвознавчому дискурсі з дотриманням об'єктивності та неупередженості, відмовившись від оціночно-емоційних конотацій (як позитивних, так і негативних). Теоретико-методологічною базою роботи є принцип трансдисциплінарності та такі філософські й загальнонаукові методи та підходи, як феноменологічний, системний, семіотичний, історичний, аксіологічний, що дозволяють вивчати явище гламуру у руслі різних дослідницьких оптик.

Рубіж ХХ–ХХІ століть характеризується важливими суспільно-політичними, соціально-економічними та соціокультурними перетвореннями, перспективи яких поки що складно повністю усвідомити й оцінити. Візуальне сприйняття стає своєрідною схемою-ядром сучасної культурно-мистецької парадигми, а виробництво та споживання образів є однією з характерних особливостей сьогодення. Гюнтер Андерс (Anders) у своєму есе «Світ як фантом і матриця» розмірковує про наслідки сучасного «потoku образів» – потоку, який поширює розхожі образи у формі світлин, листівок, постерів, журналів, продукції кіно, телебачення й інтернету. Він вважає, що сучасний світ характеризується «гіпертрофією візуальної продукції», а глобальний потік образів заявляє про процес зіплення людської суб'єктивності з виробничими силами індустріального апарату [24]. «У наш час образ речі переважає над самою річчю, копія – над оригіналом, подання – над дійсністю, видимість – над сутністю...» [8].

Споживання видовища й ілюзій замість або поряд з матеріальними благами – реальність сучасної культури та мистецтва. Без перебільшення можна стверджувати, що одним із найбільш поширених і домінантних візуальних (медійних) образів сьогодення можна вважати гламурний, який створюється, поширюється, рекламується й існує лише завдяки діяльності засобів масової інформації та комунікації, світу моди й індустрії розваг. В цьому контексті дослідження такого явища як гламур, який сьогодні є глобальним явищем, продуктом техногенних процесів, прояви якого ми спостерігаємо в різноманітних національних культурах набуває особливої актуальності. Недостатнє осмислення питань, пов'язаних з українським гламуром, його відмінністю від іноземного прототипу «glamour», становить значний інтерес для наукового дослідження.

Ключові слова: гламур, мистецтво, дискурс, симулякр, краса, красивість.

Bezuhla Ruslana. GLAMOR IN CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE

The article presents the study of glamor as a modern phenomenon, reveals its socio-cultural aspects, analyzes the features of the representation of this phenomenon in the visual arts, highlights the main directions of the study of glamor in art discourse. The purpose of the article is to explore and systematize the existing theories on the conceptualization of glamor in contemporary art discourse with objectivity and impartiality, abandoning the evaluative and emotional connotations (both positive and negative). The theoretical and methodological basis of the work is the principle of transdisciplinarity and such philosophical and general scientific methods and approaches as phenomenological, systemic, semiotic, historical, axiological, which allow to study the phenomenon of glamor in line with various research optics.

*The turn of the XX–XXI centuries is characterized by important socio-political, socio-economic and socio-cultural transformations, the prospects of which are still difficult to fully understand and assess. Visual perception becomes a kind of scheme-core of the modern cultural and artistic paradigm, and the production and consumption of images is one of the characteristic features of today. In his essay *The World as a Phantom and the Matrix*, Günther Anders reflects on the consequences of the modern “stream of images” a stream that spreads common images in the form of photographs, leaflets, posters, magazines, movies, television, and the Internet. He believes*

that the modern world is characterized by “hypertrophy of visual products”, and the global flow of images declares the process of coupling human subjectivity with the productive forces of the industrial apparatus [24]. “Nowadays, the image of a thing prevails over the thing itself, the copy – over the original, the representation – over reality, visibility – over the essence...” [8].

Consumption of spectacle and illusions instead of or along with material goods is the reality of modern culture and art. It is no exaggeration to say that one of the most common and dominant visual (media) images of today can be considered glamorous, which is created, distributed, advertised and exists only through the media and communication, the world of fashion and entertainment. In this context, the study of such a phenomenon as glamor, which today is a global phenomenon, a product of man-made processes, the manifestations of which we observe in various national cultures becomes particularly relevant. Insufficient understanding of issues related to Ukrainian glamor, its difference from the foreign prototype “glamor”, is of considerable interest for research.

Key words: glamor, art, discourse, simulacrum, beauty, prettiness.

Постановка проблеми. Динамічність, мінливість, нестійкість і деяка агресивність гламуру обумовлена неоднозначністю його розуміння, використанням різних методологічних установок і принципів, згідно із поставленими завданнями чи розв’язуваними теоретичними проблемами. Дослідники розглядають гламур як досить широке та багатозначне явище, яке має велику кількість репрезентацій (культура споживання, наслідування моди, кітч, догляд за собою тощо), але переважно фіксують увагу на зовнішніх ознаках гламуру, не пояснюючи характер репрезентації гламуру і його атрибутивні ознаки. Наприклад, для одних дослідників гламур – це пуста беззмістовна естетична форма (А. Власов, А. Секацький та ін.) [6]; у гламурі втілений споживацький гедонізм, притаманний занепаду цивілізації, коли відсутність фізичної і духовної праці стає нормою й цінністю сучасного суспільства (Б. Бондар, Я. Бражнікова, А. Частицина й ін.) [3; 4]; гламур – це змова великих корпорацій проти людини, адже економічні гіганти насаджують ідеї вічної молодості, багатства, краси тощо (А. Смірнова, Т. Толстая) [24; 26]. Для інших гламур – це глянець (В. Зверева, І. Левотіна, Є. Полякова й ін.) [10], концепція «глем-капіталізму» (Д. Іванов, О. Русакова й ін.) [11; 12], феномен постіндустріального суспільства (Д. Руднева) [22], естетичний феномен (Є. Нікольський, К. Точилов) [18; 27], квазіестетична категорія в системі критеріїв художності (О. Школьна) [30] тощо. Низка авторів (Д. Іванов, Л. Ростовцева, Д. Руднева, Ю. Цимерман та ін.) вивчала гламур у контексті аналізу проблем суспільства споживання й масової культури, а його виникнення пов’язували із соціокультур-

ними змінами, що були зумовлені процесами урбанізації й технічним розвитком, зростанням споживання товарів і послуг, розвитком комерційної культури, індустрії розваг, засобів масової інформації тощо [11; 21; 22; 29].

Науковці досліджують гламур як соціокультурний, історико-культурний та економічний феномен (Ю. Ветошкіна, Н. Платонова, Д. Руднева, О. Русакова, О. Філоненко й ін.), як «специфічно-образну форму вираження буття, що заснована на принципах гедонізму» [27] чи стиль життя сучасної людини [14], аналізують позитивні і негативні ознаки цього явища.

Мета статті – дослідити та систематизувати наявні теорії щодо концептуалізації гламуру в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. У процесі нашого дослідження ми дотримуємося об’єктивності та неупередженості, відмовившись від оціночно-емоційних конотацій (як позитивних, так і негативних).

Виклад основного матеріалу.

1. Історико-культурний контекст українського гламуру. У кінці ХХ – початку ХХІ століття в українському культурно-мистецькому дискурсі з’явилося та поступово почало поширюватися в мовній практиці слово «гламур». Перші спроби використати це слово в українській мові зафіксовано з 1997 року й безпосередньо пов’язано із засобами масової інформації та комунікації, насамперед із глянцевою пресою. Слово «гламур» історично не асоціювалося з українською культурою; і навіть сьогодні, майже після двох десятиліть побутування в українській мові, словосполучення «український гламур» звучить дещо незвично й у деяких випадках – комічно та незграбно. Це зумовлено не тільки фактором новизни та широкої

обговорюваності, але й історико-культурним контекстом, який передував появі цього слова в українській мові та культурі.

У кінці XX – початку XXI століття в нашій країні відбулися значні політичні, економічні, соціокультурні зміни. У цей період починають визначатися основні тенденції розвитку вітчизняної журнальної періодики: превалювання західних моделей видань, посилення ролі реклами в діяльності ЗМІ, формування та поширення певних світоглядно-ціннісних зразків (головним чином матеріальних), використання новітніх технологій у видавничому процесі тощо. Популярними й затребуваними стали глянцеві журнали. Активізацію цього сегменту періодики обумовили, з одного боку, читацький попит, з іншого – комерційний фактор. Найбільшого успіху (на вітчизняному медіаринку) досягли проекти західних компаній, які запропонували вітчизняній аудиторії версії відомих журналів «Cosmopolitan», «Elle», «Vogue» й ін. З'явилися часописи, орієнтовані на певну категорію споживачів: чоловіків, дітей, молодь; видання, сегментовані за інтересами: ділові (бізнесові), для автолюбителів, мисливців, рибалок, садівників тощо.

2004 року вийшов перший номер журналу «Glamour», який легітимізував використання неологізму «гламур» в українській мові. Значне поширення набувають поняття «глянцевий журнал», «глянцева преса», «глянцева журналістика». До категорії глянцевого видання відносять видавничо-поліграфічну продукцію високої якості, яка пропонує певну модель життєвого укладу, поведінки й має категорію «глянець / гламур». У цьому контексті «глянець / гламур» поширює до рівня загальноприйнятих стандарти «розкоші», «красивого життя», зовнішньої краси, привабливості, сексуальності тощо. Глянцеві журнали (як чоловічі, так і жіночі) рекламують «гламурні» стандарти життя, зовнішності, одягу, поведінки, стосунків.

Певний період поняття «глянцевий журнал» і «гламурний журнал», а відповідно й поняття «гламур» і «глянець», використовували як взаємозамінні, синонімічні. Засоби масової інформації «гламур» іменують «глянцем», а глянцеві журнали

пов'язують з поняттям «гламур». «Глянець – блискуче покриття картинки, яку тиражує та постійно відтворює ТБ: у рекламі, у кліпі, у серіалі. Глянець гримує зображення, яке й так уже вичинене, представлене в певному ракурсі. Глянець – краса для бідних» [13]. Незважаючи на те, що в українській мові слова «гламур» і «глянець» спочатку використовували як взаємозамінні, сьогодні можемо стверджувати, що це різні поняття [2]. Слово «глянець» (glanz) запозичене із німецької мови, і його тлумачать як: 1) блиск, лоск, сяйво; 2) блиск начищеної, відполірованої, лакованої й ін. поверхні [20; 25; 31]. Причому в словникових статтях другий варіант тлумачення слова більш поширений.

До основних відмінних ознак глянцевого журналу можна віднести добротний глянце-вий папір, високоякісний відеоряд з мінімальною кількістю текстового контенту, наявність реклами тощо. Цей сегмент періодики розрахований на певну аудиторію читачів та орієнтований, передусім, не на думку, а на почуття та статусне споживання.

Я. Засурський вважає, що зміст понять «глянцевий журнал» і «гламурний журнал» не є тотожними [9]. Поняття «глянцевий журнал» використовують для позначення категорії журналів, які характеризуються стійкими змістовними та маркетинговими характеристиками. Тобто це престижний ілюстрований часопис, розрахований на покупця з рівнем доходів вище середнього. На думку автора, термін «глянцевий журнал» має не тільки технічне, а й категоріальне значення, оскільки поряд з глянцевою існує й інший тип ілюстрованого журналу – гламурний. За технологією виробництва гламурні й глянце-ві видання практично ідентичні. Основна відмінність між ними полягає в призначенні та змісті цієї поліграфічної продукції. Гламурний журнал (на відміну від глянцевого) орієнтований на представників «вищих» верств суспільства і являє собою елітний журнал, розрахований на покупців з високими доходами. Принципова відмінність, на думку Засурського, полягає в переліку товарів, які в них рекламують: у гламурних журналах, як правило, реклама репрезентує переважно предмети розкоші

й інші товари елітного попиту, тоді як глянцеви часописи рекламують більш широке коло товарів, аж до товарів повсякденного попиту. Ще одна важлива розбіжність – рівень статей, стилістика й мова їх написання.

Підхід Я. Засурського становить значний інтерес, проте з деякими твердженнями автора ми частково не погоджуємось. Дійсно, поняття «глянець» і «гламур» не є тотожними. Будь-який більш-менш пристойний журнал, будь то «Мисливець-рибалка» або «Друг собаки», має глянсовий «вигляд», але це не робить такі видання глянцеви або гламурними. На нашу думку, розподіляти глянцеви й гламурні журнали на окремі типи поліграфічної продукції не варто, оскільки відмінності між цими видами умовні. Сьогодні досить складно уявити глянець без гламуру та гламур – без глянцевого високоякісного відеоряду. Для глянцевого журналу характерні висока поліграфічна якість, тісний взаємозв'язок вербального тексту й візуальних зображень, доступність масовому читачеві, тематична домінанта – гламурний стиль життя та пропаганда філософії гламуру, зокрема й реклама «гламурних» (статусних) товарів.

Основною метою глянцевих журналів є формувати в читача прагнення до відповідного (майже завжди гламурного) способу життя. Глянцевий журнал, це, з одного боку, барвіста картинка, а з іншого – набір статей, які вчать нас, як жити, що читати, що дивитися, як одягатися, як себе поводити й що дарувати коханій людині. Глянцевий журнал «підказує» людині, що від неї очікує оточення (у більш-менш типових ситуаціях) і якими повинні бути її дії. Ілюстрація в глянцевому журналі – візуальний код, за допомогою якого вибудовується система символічних цінностей (естетичних, моральних, соціальних, гендерних тощо). Причому майже завжди ці цінності (прямо чи опосередковано) пов'язані з гламуром. Основною тематикою таких журналів є міфи про красу, про «досягнення гармонії» (зокрема й покращення своїх матеріальних статків, досягнення успіху, побудова кар'єри або стосунків з протилежною статтю тощо) за допомогою вдосконалення зовнішніх даних, про модну індустрію тощо. Гла-

мурні «міфи» створюють за активної участі преси, проте функціонально-тематичний напрям цих міфів залежить від конкретних соціально-політичних, економічних і культурно-мистецьких умов. Наприклад, у радянський період журнали створювали й тиражували політичні міфи, а сучасна глянцева преса формує міфи на культурно-мистецькій основі, ідеалізуючи зовнішню гламурну естетику. З'являються матеріали про «гламуризацію совка», про діячів радянського мистецтва стали писати в гламурному контексті (наприклад «Орлова та Александров – родоначальники радянського гламуру. Глянцевий образ на екрані, глянцеви імідж у реальності») [8].

На нашу думку, поняття «глянцевий журнал» сформувалося на перетині двох смислових конструкцій: періодичне видання з блискучою обкладинкою (використання глянцевого паперу тощо); «шарм», «привабливість», «сексуальність» (ідеальність образів, які межують з неприродністю). Отже, ми вважаємо, що поняття «глянцевий журнал» і «гламурний журнал» є тотожними. Гламур виступає ціннісним вектором глянцевого журналу. Глянцеві журнали є репрезентантами гламуру. У цьому контексті можливим стає вираження гламуру як певного стилю зі своєю яскраво вираженою семантикою. Гламур – це естетика буття в А. Долецької (головний редактор «Vogue») [8], невід'ємна ознака культури еліти в Н. Ускова («GO») [28]. Поступово сформувалась «гламурна журналістика» зі своїм стилем, тематикою, дизайном і з'явився новий тип публіцистичного дискурсу, який умовно можна назвати «гламурним».

Варто зауважити, що так званий «глянцево / гламурний дискурс» активно використовує елементи наукової термінології та псевдотермінологію, претендуючи, таким чином, на істинність висловлення. Публікації, присвячені гламуру, стали з'являтися не тільки в глянцевиій пресі, але й в інших засобах масової інформації, зокрема в інтернет-виданнях «Новий світ», «Критична маса».

Принципи гламурності й зміст цих медіаресурсів досить близькі, можна навіть сказати, що вони повторюють один одного. Популярність

гламуру швидко «набрала обертів» й охопила значну частину аудиторії. Проте семантика поняття «гламур» залишилася досить розмитою, а гламур і гламурний дискурс постійно зумовлює гострі критичні оцінки.

2009 року вийшла з друку книга Джу-діт Браун (*Brown*) «Шість вимірів гламуру: модернізм і сяйво форми» («*Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form*», 2009). Гламур авторка аналізує за шістьма категоріями: сприйняття, насилля, фотографія, відомі особистості, примітивізм і поліетилен (целофан) та відмічає складність дослідження феномену, адже його осмисленню заважає «полуца ефемерних вражень» і визначає таку суттєву ознаку гламуру, як завжди незадоволене бажання, що «чинить опір» реальності [32, с. 9]. Дж. Браун вивчає гламур як частину більш складної естетичної системи, елементами якої є не тільки образи, але й розгорнуті «оповіді» і яка претендує на роль окремої «мови». На думку авторки, гламур був викликаний до життя художниками, які працювали на перетині світського та незвичайного (Уоллес Стівенс, Френсіс Скотт Фіцджеральд, Вірджинія Вулф, Джозефін Бейкер, Девід Гербер Лоуренс, Гертруда Стейн, Нелла Ларсен та ін.). Авторка акцентує на близькості гламуру до популярної й елітарної культур модернізму. Браун стверджує, що сформувати сенс гламуру допомогли декілька культурних і мистецьких «продуктів»: Chanel № 5 – «найбільш значний аромат ХХ століття» та «модна» фотографія; джаз і «фемінізована» цигарка, яка створює відчуття «стилю, трансгресії й небезпеки» (першим цигаркам, що були випущені за допомогою машин і носили назву «Попелюшка», приписували властивість лікувати хворе горло й зберігати молодість. Маркетинговий хід сприяв створенню «розгорнутого» гламурного образу); «семіотика пластику» і поліетилен як «культурна сила», що «чистотою своєї поверхні» невіддільна процесам розпаду (до того періоду, поки масове виробництво не поставило питання про його шкоду для навколишнього середовища). Крім того, дослідниця аналізує гламур, його прояви в англо-американській поезії, кіно, художній літературі й драмі того періоду.

На думку Браун, саме на початку ХХ століття склалися відповідні умови для активного розвитку гламуру. «Я», що «отримало удари ззовні від змін соціальної, економічної та політичної структур, а всередині, як відкрив психоаналіз, від власних ірраціональних імпульсів, знайшло нові лінії демаркації в ідеї "соціальної особистості", яка могла заспокоїти, в усякому випадку на поверхні, поранене відчуття цільності» [32, с. 98–99]. Саме в цей період гламур вийшов на «рівень раціоналізованої й цілісної естетики, що візуалізується в багатьох медіа епохи» [32, с. 8, 10]. Дослідниця визначає гламур як естетичний феномен модернізму, який створив новий код чуттєвих переживань повсякдення, й аналізує гламур як маску, за якою приховуються відчуття втрати, вразливість ретельно вибудованої «оболонки» (поверхні, абстракції, форми тощо) [32, с. 48–49].

Пов'язуючи гламур із досить сміливими екзистенціальними пошуками в мистецтві ХХ століття, авторка відмічає, що «гламур є холодним, байдужим і мертвим»: він «ґрунтується на абстракції», «обіцяє неможливе», «цінує пустоту, гладко відполіровану поверхню, стан непроникності»; і наголошує на тому, що гламур володіє особливою, привабливою та поглинаючою силою. Він привертає увагу до пустоти, але водночас відволікає від відчуття самотності та втрати захисту, тому що «найкраще приховати больові наслідки» (втрати) можна тільки тоді, коли «створити рівну блискучу поверхню, крізь яку не можна проникнути» [32, с. 53]. Таким чином, «гламур підкріплений відсутністю, пронизаний невимовним сумом і визначається фантазією про дистанції» [32, с. 117].

Запропонована Дж. Браун концепція мала як позитивні (Т. Прескотт [33]), так і частково негативні відгуки. Наприклад, В. Мусвік вважає, що в репрезентованій роботі наявні деякі незгодженості. По-перше, дещо натягнутою та незрозумілою є спроба переходу від аналізу «Chanel» № 5 через «алхімічні» міркування до поезії У. Стівенса та Т. С. Еліота. Незважаючи на досить цікаві спостереження, гламур одночасно розуміється не виправдано широко («гламурними» вважаються, наприклад,

Джон Кітс (*Keats*) і навіть придворні поети епохи Відродження) і досить вузько (з розгляду виключені роботи авторів першої чверті ХХ століття). По-друге, твердження Браун у галузі фотографії, які переважно зводяться до насилля та «зупинення миті», видаються дещо архаїчними й вторинними, але саме на них і ґрунтується сама база «концепції гламуру». По-третє, непропорційно велику увагу приділено вербальним текстам (Дж. Браун досліджує смисли, які проявляються в міркуваннях, текстах) і майже фактично виключає із розгляду «візуальний» гламур. На думку В. Мусвік, дещо спірним є підхід до таких понять, як «краса», «насолода», «фемінність» тощо [17].

2018 року вийшла монографія Є. Нікольського та К. Міронова «Феномен гламуру: минуле, справжнє, прийдешнє». Автори зробили спробу проаналізувати гламур з різних точок зору, але акцентували на дослідженні особливостей становлення та функціонування «російського гламуру». Монографія являє собою «текст (обсягом зі стандартну докторську дисертацію з гуманітарних наук), написаний строго науково по методології, тільки не нудною науковою мовою, а з елементами веселої й іронічної мови популярної літератури)» [19, с. 5]. Після прочитання робота залишає двоїсте враження: з одного боку, у монографії зібраний значний фактологічний матеріал (особливо в галузі публіцистики), з іншого – чіткого визначення поняття «гламур» чи класифікації феномену, який цим поняттям позначено, у монографії не представлено. Крім іншого, у роботі переважають емоційно-оціночні конотації, зокрема автори негативно ставляться до явища гламуру, про що свідчать як назви підрозділів, наприклад «Некрофілія як онтологічний і моральний базис гламуру», «Деформація функцій релігії в гламурі: мертве інфернальне небо», «Сутінки занепаду й ідея хаосу у свідомості» тощо, так і міркування в тексті самої монографії. У кінці роботи дослідники висловили сподівання про «смерть» гламуру: «З плином часу розкриється завіса майбутнього, проте зміни неминучі, і така занадто солодка підробка, як гламур викоринить себе і зникне в анналах історії, залишившись похмурими

сторінками людського розвитку й етапом деградації справжніх цінностей» [19, с. 399].

Сьогодні гламур заповнив реальний, медійний, віртуальний та індивідуальний простір людини. Слово «гламур» активно використовують засоби масової інформації й комунікації, на телебаченні існують «гламурні» програми, популярністю користується глянцева (гламурна) преса, різноманітні заклади (особливо салони краси) використовують слово «гламур» у своїх назвах і різноманітних заходах, з'являються нові мистецькі стилі із приставкою гламур (*glam*), наприклад *glam*-рок у музиці або *glam style* в хореографії тощо.

2. Гламур у контексті візуального мистецтва. Під вплив гламуру найбільше підпала сфера візуального мистецтва: кінематограф, фотомистецтво, живопис, архітектура, мода. «Глянцевість» постає як нова характеристика й новий атрибут естетичного в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Різні види мистецтва, різні художні напрями презентують у своїх творах різні типи краси (наприклад, не можна порівнювати або оцінювати з однакових позицій красу ікони та красу твору реалістичного живопису чи дизайну). У гламурі закладене прагнення до візуальної досконалості. Як еталон краси фігурують глянцеві зображення, зірки телеекрану та селебриті. І. Малишев слушно зауважує, що естетичний ідеал є мотивом, який обумовлює суб'єктивно-емоційно-особистісний характер естетичної оцінки й орієнтує на створення певних артефактів, що відповідають естетичній потребі [15].

Гламур як приваблива зовнішня форма, здатна привернути увагу акцентованою яскравістю й перебільшеною бездоганністю окремих елементів і навіть забезпечити глядачеві бажану та легко засвоєвану чуттєву насолоду, водночас за рахунок звільнення від духовного змісту (притаманний справжній красі) перетворюється на гіпертрофовану, позбавлену почуття міри матеріально-тілесну «красивість». Можна стверджувати, що візуальна демонстративність гламуру спрямована проти власне краси як засобу духовного розвитку особистості й активно використовує в цьому протистоянні не тільки різноманітні

засоби масової комунікації, але й найбільш ефективні види та засоби мистецтва (моду, модні «глянцеві журнали», фото- та відео-мистецтво, дизайн, рекламу, естраду та поп-мистецтво, телебачення, інтернет тощо).

Гламур можна охарактеризувати не як красу, а як красивість. У цьому контексті ми погоджуємося з В. Бичковим, який стверджує, що «краса відрізняється від красивості своєю глибиною, яка орієнтована на вираження онтологічних основ буття сутністю; красивість же спирається тільки на систему відносно поверхових формальних характеристик об'єкта, що детерміновані віяннями моди, які швидко змінюються. Тут фактично не може йтися про будь-яке сутнісне вираження. Сьогодні красивість – це гламур в усіх його упаковках і модифікаціях» [5, с. 155]. Отже, гламур – це симулякр краси, штучна краса, гарна зовнішня форма. Гламур можна охарактеризувати як певний естетичний феномен, що претендує на статус прекрасного, інколи вдаючись до засобів потворного та провокації, має гедоністичні мотиви та пов'язаний з консюмеризмом. Тож гламур виступає як певна серединна естетична категорія, яка перебуває між потворним і прекрасним, чим і можна пояснити відповідне амбівалентне сприйняття цього явища [1].

Гламурна красивість досить легко, гіпертрофуючи значення зовнішніх складників і максимально акцентуючи на них, виходить за межі естетичності, трансформуючись в протилежну категорію ерзац-гламуру – кітч. Результатом цієї перебільшеної уваги до зовнішньої форми стає, наприклад, гламуризація зла й потворності (кінофільми, відеокліпи, комікси), популяризація і навіть демонізація гламурних персонажів (кітчєві потворні образи на естрадній сцені, у різноманітних телешоу та в повсякденному житті). Прагнення максимально відповідати модним еталонам, посилена увага до власної тілесної форми, використання значної кількості гламурних засобів і прийомів (яскравість та блиск аксесуарів, перебільшений макіяж, використання пластичної хірургії, екстравагантні зачіски й одяг, надмірна кількість модних елементів тощо) призводять до проти-

лежного ефекту – «краса» перетворюється на потворність, вона стає кумедною, смішною, ляльково-карикатурною.

Сутність і специфіка сучасного гламуру виявляється крізь призму теорії симулякрів (Ж. Бодрійяр). Симулякр – одне з ключових понять у постмодерній естетиці і, на думку Н. Маньковської, це «образ відсутньої дійсності, правдоподібна подоба, позбавлений оригіналу, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть будь-яка реальність. Це пуста форма, самореференційний знак, артефакт, заснований тільки на власній реальності» [16, с. 99]. Вважають, що симулякр в естетиці «посів місце», яке раніше в класичних естетичних системах належало художньому образу [16]. Основною відмінністю симулякру є те, що він являє собою не поняття, а чуттєву (емоційно насичену) картинку, яка апелює не до розуму людини, а до її почуттів. В основі теорії симулякрів закладений принцип створення «штучного» ефекту в поданні повсякденності, прагнення її прикрасити й ідеалізувати реальні процеси, у результаті чого дійсність набуває симулятивного характеру. Гламурні технології починають усе частіше використовувати в діяльності політичних суб'єктів (що є характерним для країн пострадянського простору й, зокрема, для сучасної України). Гламур використовують як дієвий і витончений інструмент нав'язування певних соціальних стереотипів поведінки та спрямованості індивідуальної активності.

Формування естетичних критеріїв та ідеалів ХХІ століття обумовлено активним впливом гламуру на культурну та художню сферу життя. Гламурне сучасне мистецтво орієнтоване на ринкову стабільність, на створення «художніх» моделей, які користуються попитом на мистецьких ринках. Проблема рецепції «ідеального» гламурного образу крізь призму концепції стилю заслуговує на окреме ґрунтовне наукове дослідження. Сприйнятливість гламуру до інновацій, принципів трансформації художньої образності (конструктивно-технічного, символічного, змістовного тощо) сприяла тому, що гламурний стиль (у різних видах мистецтва) набув універсального харак-

теру, а вивчення всеохоплюючого впливу гламуру на художню культуру епохи розкриває нові можливості інтерпретації принципів формування естетичного ідеалу.

Висновки. Проаналізовано теоретичний доробок науковців щодо проблеми гламуру в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. З'ясовано, що поняття має широкий спектр значень і цей спектр, імовірно, буде розширюватися. Незважаючи на популярність і широкий спектр використання слова «гламур» в різних сферах української культури та мистецтва, говорити про наявність остаточного

визначення поняття «гламур» в українській мові передчасно.

Доведено, що сутність і специфіка сучасного гламуру виявляється крізь призму теорії симулякрів Ж. Бодрійяра. З'ясовано, що гламур – це симулякр краси, штучна краса, гарна зовнішня форма, красивість. Гламур претендує на статус прекрасного, інколи вдаючись до засобів потворного та провокації, має гедоністичні мотиви й пов'язаний з консюмеризмом. Виявлено, що під вплив гламуру найбільше підпала сфера візуального мистецтва: кінематограф, фотомистецтво, живопис, архітектура, мода.

Література:

1. Безугла Р.І. Гламур в контексті класичних естетичних категорій та паракатегорій неklasичної естетики. *Art and Design*. № 2. Київ : КНУТД, 2019. С. 40–51.
2. Безугла Р.І. Гламур: художні цінності, історична динаміка та форми: монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 348 с.
3. Бондарь Б. Не дорог квас, дорого изюминка к квасу. *Порто-Франко*. 2006. № 14. URL: http://4friends.od.ua/-portofr/index.php?art_num. (дата звернення: 28.02.2021).
4. Бражникова Я. Закат гламура. Правый взгляд. 2006. URL: <http://www.pravaya.ru/look/10208>. (дата звернення: 22.04.2021).
5. Бычков В.В. К проблеме метафизики эстетического опыта. *Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 3. Москва : ИФ РАН, 2008. 247 с.
6. Власов В.Г. Стили в искусстве : словарь. Т. 1. Санкт-Петербург : Кольна, 1995. С. 540, 544.
7. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офергаса и М. Якубович. Москва : Логос, 1999. 224 с.
8. Долецкая А. Vogue – это не только журнал. Это эстетика бытия. *Критическая Масса*. 2004. № 4. URL: www.magazines.russ.ru (дата звернення: 23.08.2021).
9. Зарубина Н.Н. Повседневность в контексте социокультурных трансформаций российского общества. *Общественные науки и современность*. 2011. № 4. С. 61.
10. Зверева В. Позывные гламура. *Искусство кино*. 2006. № 11. URL: <http://www.kinoart.ru/> (дата звернення: 18.06.2021).
11. Иванов Д.В. Глэм-капитализм. Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2008. 176 с.
12. Иванов Д.В. Глэм-капитализм: общество потребления в XXI в. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2011. Т. XIV. № 5 (58). С. 9–28.
13. Иванова Н. Гламурно-глянцева революция уже произошла. Полит.ру. 2009. 25 апреля. URL: <http://www.polit.ru/culture/2006/03/13revoljucia.html> (дата звернення: 25.09.2021).
14. Кривега Л.Д. Гламур як стиль життя сучасної людини. URL: <http://intkonf.org/doktor-filos-nauk-krivega-ld-glamur-yak-stil-zhittya-suchasn-oyi-lyudini/> дата звернення: 25.09.2021).
15. Малышев И.В. Эстетический идеал: истоки и функции. URL: <https://www.proza.ru/2010/12/15/433> (дата звернення 24.09.2021).
16. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (введение в эстетику постмодернизма). Москва, 1995. С. 99.
17. Мусвик В. Нарративная логика гламура. *Журнальный зал, «НЛО»*. 2010, № 103. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mu34-pr.html> (дата звернення: 26.08.2021).
18. Никольский Е. Гламур в системе эстетических категорий. Часть I. Гламур и высокие категории: космическая несовместимость. *Международный электронный научный журнал*. 2017. № 1. URL: <http://st-hum.ru/en/node/503> (дата звернення 21.04.2021).
19. Никольский Е.В., Миронов К.Г. Феномен гламура: минувшее, настоящее, грядущее. Москва : Ленанд, 2018. 400 с.
20. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. Москва : Азбуковник, 1999. 944 с.
21. Ростовцева Л.И. “Номо glamouricus”, или «Человек гламурный» в России. *Философия хозяйства* : альманах Центра общественных наук и экономического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. 2009. № 6. С. 264–281.

22. Руднева Д.А. Гламур и его презентации в культуре постиндустриального общества на рубеже XX–XXI вв. : автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Екатеринбург, 2011. 19 с.
23. Свендсен Л. Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
24. Смирнова Д. Подсудимый не всегда и не везде был таким гадом. *Критическая Масса*. 2004. № 4. URL: www.magazines.russ.ru (дата звернення: 25.04.2021).
25. Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля. URL: <http://slovari.yandex.ua/~книги/Толковый%20словарь%20Даля/~Ро/3/> (дата звернення: 15.06.2021).
26. Толстая Т. Я планов ваших люблю гламурье. URL: http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm (дата звернення: 13.03.2021).
27. Точилон К.Ю. Гламур как эстетический феномен: генезис и исторические модификации : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Москва, 2011. 23 с.
28. Усков Н. Суверенный гламур. *ГО*. 2006. № 7. С. 25–29.
29. Цимерман Ю.А. Демонстративное потребление в современном обществе (институциональный анализ) : автореф. дис. ... канд. эконом. наук: 08.00.01. Москва, 2007. 24 с.
30. Школьна О.В. Гламур як новітня квазіестетична категорія в системі критеріїв художності сучасного твору з порцеляни. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України; Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Муз. Україна, 2010. Вип. 11. С. 186–195.
31. Электронный словарь. URL: http://www.chtotakoe.info/articles/glamur_48.html (дата звернення: 27.04.2021).
32. Brown J. *Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form*. N.Y. : Cornell University Press, 2009. 216 p.
33. Capusso P. *Culture del consume*. Bologna : Il Mulino, 2006. Pp. 188–195.

References:

1. Bezhla, R. (2019). Hlamur v konteksti klasychnykh estetychnykh katehorii ta parakatehorii neklasychnoi estetyky. *Art and Design*, 2, 40-51.
2. Bezhla, R. (2019). *Hlamur: khudozhni tsinnosti, istorychna dynamika ta formy: monohrafiia*. Kyiv: NAKKKiM.
3. Bondar`, B. (2006). Ne dorog kvas, dorogo izyuminka k kvasu. *Porto-Franko*, 14, 15-26. Retrieved from: http://4friends.od.ua/-portofr/index.php?art_num.
4. Brazhnikova, Y. (2006). Zakat glamura. *Pravy`j vzglyad*, 15, 9-12. Retrieved from: http://pravaya.ru/look/10208&art_num.
5. By`chkov, V. (2008). *K probleme metafiziki e`steticheskogo opy`ta. E`stetika. Vchera. Segodnya. Vsegd*. Moscow: IF RAN.
6. Vlasov, V. (1995). *Stili v iskusstve*. Sankt-Peterburg: Kol`na.
7. Doleczkaya, A. (2004). Vogue – e`to ne tol`ko zhurnal. E`to e`stetika by`tiya. *Kriticheskaya Massa*, 4, 28-31. Retrieved from: <http://magazines.russ.ru/look/10208>.
8. Zarubina, N. (2011). Povsednevny` v kontekste sociokul`turny`x transformacij rossijskogo obshhestva. *Obshhestvenny`e nauki i sovremennost`*, 4, 61.
9. Zvereva, V. (2006). Pozy`vny`e glamura. *Iskusstvo kino*, 11, 38-39. Retrieved from: <http://kinoart.ru/13revoljucia>.
10. Ivanov, D. (2008). *Gle`m-kapitalizm*. Sankt-Peterburg: Peterburgskoe vostokovedenie.
11. Ivanov, D. (2011). Gle`m-kapitalizm: obshhestvo potrebleniya v XXI v. *Zhurnal sociologii i social`noj antropologii*, 5, 9-28.
12. Ivanova, N. (2009). Glamurno-glyancevaya revolyuciya uzhe proizoshla. *Polit.ru*, 36-42. Retrieved from: <http://polit.ru/culture/2006/03/13revoljucia>.
13. Kryveha, L. (2020). Hlamur yak styl zhyttia suchasnoi liudyny. *Naukovyi ohliad*, 3-5. Retrieved from: <http://intkonf.org/doktor-filos-nauk-krivega-ld-glamur-yak-stil-zhittya-suchasn>.
14. Maly`shev, I. (2018). *E`steticheskij ideal: istoki i funkcii*. Moskva: Proza.ru. Retrieved from: <https://www.proza.ru/2010/12/15/433>.
15. Man`kovskaya, N. (1995). *Parizh so zmeyami*. Moskva: Lenand.
16. Musvik, V. (2010). Narrativnaya logika glamura. *Zhurnal ny`j zal, «NLO»*, 53-58. Retrieved from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mu34-pr>.
17. Nikol`skij, E. (2017). Glamur v sisteme e`steticheskix kategorij. Chast` I. Glamur i vy`sokie kategorii: kosmicheskaya nesovmestimost`. *Mezhdunarodny`j e`lektronny`j nauchny`j zhurnal*, 1, 21-56. Retrieved from: <http://st-hum.ru/en/node/503>.
18. Nikol`skij, E., & Mironov, K. (2018). *Fenomen glamura: minivshee, nastoyashhee, gryadushhee*. Moscow: Lenand.

19. Ozhegov, S., & Shvedova, N. (1999). *olkovyj slovar` russkogo yazy`ka: 80 000 slov i frazeologicheskix vy`razhenij*. Moscow: Azbukovnik.
20. Rostovceva, L. (2009). "Homo glamouricus", ili "Chelovek glamurny`j" v Rossii. *Filosofiya.xozyajstva*, 6, 264-281.
21. Rudneva, D. (2011). *Glamur i ego prezentacii v kul'ture postindustrial`nogo obshhestva na rubezhe XX–XXI vv.* (Master's thesis). Ekaterenburg.
22. Svendsen, L. (2007). *Filosofiya mody`*. Moscow: Progress-Tradiciya.
23. Smirnova, D. (2004). Podsudimy`j ne vseгда i ne vezde by`l takim gadom. *Kriticheskaya Massa*, 21-28. Retrieved from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mu34-pr>.
24. Dal', V. (2020). *Tolkovy`j slovar` zhivogo velikoruskogo yazy`ka*. Moskva: Al`ter-Press. Retrieved from: <http://slovari.yandex.ua/~книги/Толковый%20словарь%20Даля/~По/3>.
25. Tolstaya, T. (2009). Ya planov vashix lyublyu glamur`yo. *Proza.ru*. Retrieved from: http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm.
26. Tochilov, K. (2011). *Glamur kak e`steticheskij fenomen: genezis i istoricheskie modifikacii*. (Master's thesis). Moskva.
27. Uskov, N. (2006). Suverenny`j glamur. *GO*, 7, 25-29.
28. Cimerman, Y. (2007). *Demonstrativnoe potreblenie v sovremennom obshhestve (institucional`ny`j analiz)*. (Master's thesis). Moskva.
29. Shkolna, O. (2010). Hlamur yak novitnia kvaziestetychna katehoriia v systemi kryteriiv khudozhnosti suchasnoho tvoriv z portseliany. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*, 11, 186-195.
30. Elektronnyy slovar (2019 Retrieved from: http://www.chtotakoe.info/articles/glamur_48.html).
31. Brown J. *Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form*. N.Y. : Cornell University Press, 2009. 216 p.
32. Capusso P. *Culture del consume*. Bologna : Il Mulino, 2006. Pp. 188–195.

УДК 008

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.2>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук, декан факультету

архітектури, будівництва та дизайну

Національного авіаційного університету

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

НЕЙРОАРТ ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ СВІТУ РЕАЛЬНОСТІ

Метою статті є окреслення мистецтвознавчого дискурсу трансдисциплінарної сутності нейроарту в дихотомії людина – мистецтво. У статті зосереджено увагу на дослідженні творчої потенції людини, яка базується на сенсомоторному підході до пізнання та естетичній рефлексії на суспільні та природні явища і творенні нейродинамічної моделі емпатичних образів. Науковий дискурс присвячений проблемі впливу когнітивних наук на мистецтво засвідчив широкий діапазон думок та суджень. Запропоновані наукові моделі розуміння біологічної сутності мистецтва поділяються на два загальні напрями – нейроестетика та нейроарт, що засвідчує розвиток теоретичних підходів. Останні дослідження у нейроестетиці вказують на результативність того, що можна назвати біоактивним підходом до естетичних явищ – пояснення естетичних суджень та емоцій з позицій психології та когнітивних наук, з реїтою, їх синтезу та інтеграції з філософією та художньою творчістю та практикою. Відмінність нейроестетики від нейроарту пояснюється різними підходами до вивчення когнітивних здібностей: нейроестетика як напрям естетичного сприйняття дійсності, а нейроарт, як процес і результат емпатичного досвіду в художній творчості. Його поєднання з історичним процесом розвитку суспільства та закономірностями розвитку мистецтва відкриває перспективу нейроартісторії – новому напрямку нейроестетичних досліджень, що базуються на принципах нейронної пластичності та нейронного дзеркального відображення. Експериментально доведено, що художній досвід впливає на церебральну пластичність особистості і може сприяти зміні її індивідуальної та соціальної поведінки.

Ключові слова: нейроарт, нейроартісторія, нейроестетика, мистецтво, людина, мозок.

Karpov Viktor. NEUROART AS AN AESTHETIC TRANSFORMATION OF THE WORLD OF REALITY

The aim of the article is to outline the art discourse of the transdisciplinary essence of neuroart in the human-art dichotomy. The article focuses on the study of human creative potential, which is based on a sensorimotor approach to cognition and aesthetic reflection on social and natural phenomena and the creation of a neurodynamic model of empathic images. Scientific discourse on the problem of the influence of cognitive sciences on art has shown a sincere tone of thought and judgment. The proposed scientific models of understanding the biological essence of art are divided into two general areas – neuroaesthetics and neuroart, which testifies to the development of theoretical approaches. Recent research in neuroaesthetics points to the effectiveness of what can be called a bioactive approach to aesthetic phenomena – the explanation of aesthetic judgments and emotions from the standpoint of psychology and cognitive sciences, and finally their synthesis and integration with philosophy and art and practice. The difference in neuroaesthetics of neuroart is explained by different directions to the study of cognitive abilities: neuroaesthetics as an aesthetic perception of reality, neuroart as a process and result of empathic experience in art. Its connection with the historical process of society development and the regularity of art development opens the perspective of neuroartistry – a new direction of neuroaesthetic research based on the principles of neuronal plasticity and neuronal mirror image. It has been experimentally proven that artistic experience affects the cerebral plasticity of the individual and can contribute to changes in his individual and social behavior.

Key words: neuroart, neuroartistry, neuroaesthetics, art, man, brain.

Постановка проблеми. Український мистецтвознавчий дискурс нейроарту є новітнім науковим напрямом, який характеризується появою нових дослідницьких проєктів та публікацій. Як молода наукова дисципліна нейроарт стоїть на порозі вирішення меж власної області знань та проблеми визначення і пояснення

предмета наукових студіювань. З цієї причини не існує усталеного поняття нейроарту. Нейроарт уявляється як процес біологічного перетворення реальності в уявні внутрішні образи, що утворюються у людському мозку на основі функціональних можливостей нейронних мереж, відображення внутрішніх мислевих дій

та психологічних переживань у нових образах. Про існування біологічно визначених аспектів мистецтва, які утворюють художній інстинкт говорить Д. Даттон [1]. З іншого боку нейроарт являє собою вплив мистецтва на біохімію людини та вироблення його мистецького коду – індокриннація способом мистецтва. Матеріальним свідченням цього процесу постає художня творчість у її розмаїтті стилів і жанрів [2]. Художня творчість в своїй антропологічній основі позбавлена стандартів мислення та стереотипів і базується на ейдетичному уявленні та передачі внутрішнього “бачення”, нейролінгвістиці, засобами художнього вираження, яке не обмежується класичними формами [3]. Отже, у науковому розумінні нейроарт виступає як трансдисциплінарна концепція дослідження естетичного досвіду та художньої творчості.

Близьким до нейроарту являється метод Нейрографіки і поняття нейрографічна лінія розроблені та впроваджені психологом Павлом Піскарьовим. Нейрографіка, за допомогою квадрату, трикутника, кола та лінії і їх довільного поєднання, впливає на внутрішній стан людини, розвиває уявлення та формує внутрішні образи чим сприяє формуванню нових синаптичних зв'язків. Цей метод допомагає поєднати свідомість з підсвідомістю, активуючи нейронні зв'язки між клітинами мозку. Таким чином пропонуються ключі до нескінченного джерела енергії [4].

Люк Деланоу вважає, що нейроарт означає потік квантових зв'язків між людським мозком, нервовою системою, тілом, художніми образами, які свідомість структурує і конструює. Нейроарт розглядається як інструмент духовного розвитку людини, як процес трансформації людини посередництвом мистецтва та під впливом мистецтва [5]. Перехід від естетичного досвіду до уявного образу є актом творчості нейроарту.

Близьке до поняття нейроарту є поняття нейроестетика. Нейроестетика стала міждисциплінарною формою співпраці між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи. Результати, отримані завдяки дослідженням у зазначе-

них напрямках, переконують, що естетичний досвід корелює з активацією сенсомоторних та емоційних центрів головного мозку.

У трактовці Крістіана Тьюза нейроестетика виглядає як активна діяльність, а енактивізм можна використовувати як наукову основу для з'ясування та поглиблення досліджень естетичного досвіду [6]. Надалі і Пірс дають широке визначення нейроестетики, яке не обмежується лише дослідженням візуальної обробки творів мистецтва, але також включає нейронну та еволюційну основу естетичного ставлення до творів мистецтва, предметів побуту та природних сцен [7].

Важливим також є переконаність С. Зекі в тому, що основна функція мистецтва може розглядатися як та сама візуальна функція мозку – пошук шляхів пізнання світу. Важливо, що в цьому процесі мистецький твір передовсім пов'язується з творцем і широким контекстом його намірів і думок. Зазначену думку ще у 1934 році висловив Джон Девія, який підкреслив, що творчість мусить «відтворюватися власне пережиття» [8], тож важливо знати наміри автора, його емоції й умови, в яких постав твір.

Вілаянур Рамачандран та Вільям Хірштейн, які першими проторували шлях до нейроестетики, вважають, що мистецьке пережиття людини засноване на основних нейронних механізмах. Хоча, на думку К. Тьюза, у своїх ранніх працях з нейроестетики В. Рамачандран та В. Гірштейн нехтують положеннями традиційної естетики все ж вони наводять серію евристичних засад, які художник використовує свідомо чи несвідомо задля оптимального стимулювання візуальних ділянок головного мозку. Ці засади, визначені у дев'яти законах нейроестетики [9], не охоплюють кожного виду мистецького пережиття, але вони створюють основу для розуміння аспектів візуального мистецтва та створення творів мистецтва.

Окреме дослідження Вілаянура Рамачандрана присвячене впливу складних умов виживання первісної людини у небезпечному довколишньому середовищі, що формувало моделі поведінки і звичаї, які в майбутньому закарбовувалися в мозку. Із поступовою

втратою відчуття небезпеки, первісні інстинктивні реакції переросли у несвідоме відчуття естетичного задоволення.

Марчело Фрізіоне тлумачить нейроестетику як нервову сутність мистецтва – сукупність необхідних та достатніх умов нейронауки, які визначають концептуальне мистецтво [10]. Він критично ставиться до нейроестетичного дискурсу стверджуючи, що нейроестетика контрастує із теорією залежності мистецьких явищ від культурних чинників. На його думку процес розуміння мистецтва передбачає багаторівневу цілісну мережу концепцій та складних культурних чинників у хронотопі історії.

Розуміння того, як наш досвід формує нейронні мережі в нашому мозку, які обумовлюють наші подальші дії та досвід, може бути корисним для пояснення закономірностей у мистецтві та дизайні. Це галузь знань нейроартісторії, яку можна застосувати на різних рівнях, від моделей, що розкриваються в роботах одного художника або дизайнера, до набагато ширших епохальних моделей доісторичного, середньовічного та сучасного мистецтва та дизайну [11].

На відміну від нейроестетики, яка пояснює сприйняття прекрасного, сприйняття краси, Д. Оньянс запропонував розглядати досвід людства у мистецтві для пізнання історичних аспектів епох і вивів нову наукову теорію таку як нейроартісторія [12]. Для пояснення суджень про типи уяви на основі нейробіологічних відкриттів у науці Д.Оньянс використовує історичний досвід художнього вираження, починаючи з палеолітичних картин в печері Шове і продовжуючи рисунками, скульптурами та будівлями запроєктованими Микеланджело, рисунками і картинами Леонардо. З цього виходить, що важливі типи уяви неможливо зрозуміти без оцінки нервових процесів, які є їх основою, а особливо, без визнання вагомості нейрохімії, яку Люк Делау називає квантовими зв'язками.

Мистецтво, наука і техніка є взаємопов'язаними, взаємозалежними продуктами людського інтелекту та досвіду. Светлана Іванова [13] досліджує елементи науки і мистецтва як сукупність різних логічних зв'язків, що утворю-

ють нейронну мережу з окресленими зв'язками між окремими «нейронами» та шарами цієї мережі, а також аспекти сучасної форми мистецтва та нейроестетики з точкою перетину та об'єднанням – емоціями та естетичним переживанням. Результатом є з'ясування внутрішніх взаємозв'язків між різними елементами цієї мережі і таким чином забезпечується її функціонування як цілісної системи.

Отже, науковий дискурс присвячений проблемі впливу когнітивних наук на мистецтво засвідчив широкий діапазон думок та суджень. Запропоновані наукові моделі розуміння біологічної сутності мистецтва поділяються на два загальні напрями – нейроестетика та нейроарт, що засвідчує розвиток теоретичних підходів. Пояснення естетичного досвіду сприйняття краси природи людиною відповідає напряму галузі знань нейроестетика, а пояснення когнітивної сутності мистецтва, включно із відображенням історичних аспектів, відноситься до нейроарту.

Мета статті – окреслення мистецтвознавчого дискурсу трансдисциплінарної сутності нейроарту в дихотомії людина – мистецтво.

Виклад основного матеріалу.

Відображення естетичного досвіду в нейронаукових дослідженнях. Злам суспільної свідомості XXI століття потребує нових методів дослідження сучасного мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку. В цьому контексті нейроарт є містком поміж соціумом та світом ірраціональних інтенцій та відчуттів і у своїй перспективі сприятиме глибшому пізнанню людини та людиною своєї сутності.

У період з 28 вересня по 2 жовтня 2020 року у виставковому залі Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України відбулася під кураторством мистецтвознавця Віктора Карпова виставка “Особливе мистецтво” присвячена творчості особливих людей з України та Уругваю. Виставка організована кафедрою міжнародних відносин та суспільних наук Національного університету біоресурсів та природокористування України спільно з групою вчених, що досліджують проблеми нейроарту з України, Уругваю та Естонії, які представляють

Institute of Neuroartes, Національну академію керівних кадрів культури і мистецтв при підтримці Асоціації мистецтвознавців, експертів, оцінювачів і реставраторів, Київської організації Національної Спільноти художників України (секція критики та мистецтвознавства) та корекційного центру «BODY & BRAINE». У роботі виставки також взяли участь українські професійні художники Юрій Вакуленко, Олексій Жадейко, Вадим Михальчук, Олена Панасюк, Костянтин Роготченко та Віталій Федоренко.

Метою виставки обрано розкриття потенційних можливостей мистецтва у проведенні терапії та корекції поведінки людей з особливими потребами, дослідження впливу мистецтва на людину з точки зору теорії нейроарту. До завдань виставки входило актуалізація дискурсу щодо теоретичних основ нейроарту, як мистецтва творчого акту та корекції людини; підвищення інтересу до проблеми соціалізації особливих людей на професійній основі; дослідження та популяризація міжнародного досвіду і приватної практики роботи з особливими людьми.

Виставка є результатом наукової творчості міжнародної групи вчених, які досліджують проблему розкриття потенційних можливостей мистецтва у проведенні терапії та корекції поведінки людей з особливими потребами, дослідження впливу мистецтва на людину з точки зору теорії нейроарту та сутності когнітивного у художній творчості.

На основі антропологічного підходу виставка мала за мету показ творчих здібностей особистості під впливом мистецьких практик та порівняльний аналіз розвитку творчого потенціалу. За критерій порівняння було обрано високий професійний рівень митців у відношенні до категорії людей з особливими потребами. Малювання допомагає зв'язати нашу свідомість з підсвідомістю, активуючи зв'язок між клітинами нашого мозку – нейронами.

На виставці були представлені роботи особливих людей з Уругваю: Ahcia, Brigido, Brisa, Don Ramon, Chelpta, Emiliano, Fanny, Grabados, Hector, Manuel, Marcy, Maria Padile, Sarina, Margarita, Nice, Tesoro De Vivir, Tono та осо-

бливих дітей з України: Олени Андрійко, Сергія Білоуса, Насті Бондаренко, Тимофія Кравченка, Єфіма Михайленка, Ані Самбір, Матвія Святненка, Лізи Тірещенко, Даяни Фатуласвої.

Категорія людей з особливими потребами обрана не випадково, адже посередництвом мистецьких практик здійснюється реконструкція травмованих синаптичних зв'язків нейронів головного мозку та виникає естетична реакція, яка призводить до корекції поведінки. Діти з відхиленнями у біологічному розвитку мають складнощі у відображенні подій. У такої людини порушено уявлення про цілісну картину світу. Дитина може сприймати світ як розрізнений хаотичний набір елементів. Як наслідок, характер взаємодії з середовищем стає в цілому деструктивним, а це і є важливим поняттям сублімації, яке корегується за допомогою нейроарту – трансформація вираження несвідомих інстинктів і потягу (часом деструктивних) в твори мистецтва. Саме тому зростає роль методів стабілізації психічного та фізичного стану людини на основі роботи мозку [4].

Порівняльний аналіз творів мистецтва професійних художників та особливих дітей та пацієнтів виявив подібність внутрішнього світу відображеного на полотні картини. Можемо припустити, що під впливом мистецтва, як зовнішнього фактору впливу на людину, та художньої творчості, вираженої у внутрішніх емоційних переживаннях та психічних станах, відбувається кореляція образного мислення. Таке спостереження можемо проілюструвати твором професійного художника Олексія Роготченка «Захід сонця» та талановитої дитини Сергія Білоуса.



Білоус Сергій

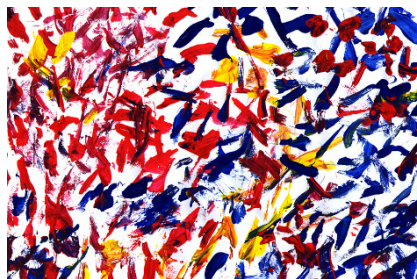


РОГОТЧЕНКО Костянтин. Захід сонця. П.о.

Процес адаптації та включення дітей з інклюзією в активне життя через мистецтво включає пошук нової мови мистецтва на основі можливостей мозку. Композиція нейрографічного малюнка в базовому алгоритмі формується за рахунок емоційного викиду. Така композиція, по суті, є каракулями. Конструкція і досвід мистецької діяльності виявляє себе у нейросинаптичних мережах, пластичність яких залежить від візуальних і емоційних процесів навчання суб'єкта.



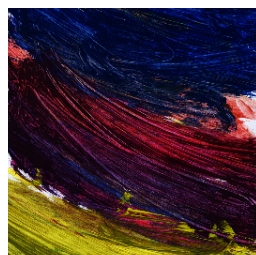
Фатуласва Даяна 13 роки



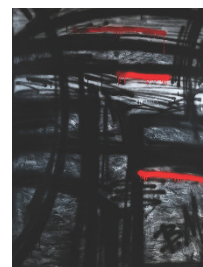
Автор невідомий

Каракулі є продуктом психіки на межі внутрішнього і зовнішнього світів людини і мають велике значення для розвитку креативності та ігрової діяльності. З точки зору фізіологічних аспектів, ігрова діяльність, на від-

міну від фантазій, є способом конструювання реальності, безпечним формуванням навичок.



Margarita (Уругвай)

Михальчук Вадим.
Три ніжних порізи.
2010. 220 x 150., х., м.,
акрил.

Символічна інтеграція всього інтрапсихічного процесу під час малювання і зовнішнього світу відбувається за допомогою появи на малюнку так званих ліній поля, які створюють візуальний зв'язок внутрішньої і зовнішньої реальності людини. Безліч неповторних ліній поступово розбивають стереотипність розумового процесу, повторюючи рух сигналів нейронної мережі, яка утворює домінують.



Emiliano (Уругвай)



Кравченко Тимофій

Мистецькі практики з успіхом використовуються при корекції психічних станів та реабілітації людини. Поєднання в експозиції виставки творчих робіт професійних митців та дітей-аутистів, пацієнтів з хворобою Альцгеймера та синдромом Дауна засвідчило той факт, що мистецтво є глибинною суттю емпатичного відображення власного Всесвіту та екстраполяції його у майбутнє.

Нейроарт означає показ квантових зв'язків між людським мозком, нервовою системою, тілом, художніми образами, які свідомість структурує і конструює. Нейроарт розглядається як інструмент духовного розвитку людини, як процес трансформації людини через мистецтво та під впливом мистецтва, що відкриває перспективи досліджень у

медицині, психології, психіатрії, антропології, економіці, культурі і мистецтві. Різні інтерпретації квантової механіки пов'язані із нейронаукою та квантовою біологією можуть допомогти у розробці соціальних програм.

Художній досвід впливає на церебральну пластичність особистості і може сприяти зміні її індивідуальної та соціальної поведінки. Існує динамічний зв'язок між твором мистецтва, нашим мозком, нашими спогадами і тілом, що робить можливим цей естетичний досвід. Переклад психічних уявлень художника в полотно, в музику, в літературний твір, являє собою те, що ми називаємо мистецтвом.

Евристика нейронаукового підходу до естетики світосприйняття. Сучасна наука отримала можливість дослідження найглибших ділянок людського мозку як царини пізнавальних і творчих властивостей людини, що передовсім є відображенням уявного світу. Саме уява дозволяє вийти за межі реального світу й розкрити незбагнений потенціал ірраціонального мислення й творчого прозріння. Відтак, поняття «уяви» постає символічним інструментарієм нейронних структур людського мозку і незмінним флюгером різноманітних можливостей означення Всесвіту. В такий спосіб виникають новаційні ідеї, активовані завдяки можливостям нейро-мистецтва [15], що актуалізує уявний світ в реальних, але змінних формах, модифікованих у площині людської уяви.

Проникнення у сутність і можливості цього виміру вбачаємо у поступі сучасних досліджень в царині буквально «мозкового інструментарію», що часто маркується термінологічним уточненням-часткою «нейро». Отож, за останні двадцять років досліджень до наукового обігу все частіше проникають такі визначення як «нейроестетика», «нейронаука», «нейроісторія» чи «нейромистецтво», а також гіпотетичні припущення щодо сутності і перспектив зазначених наукових напрямків, зосереджених довкола функціонування людського мозку та свідомості.

Варто відзначити, що в подібній ситуації опинилися сучасні дослідники генетичних кодів, які розділилися на два табори – прихильників фізіологічних чи анатомічних

особливостей людини. Подібна паралель простежується також у здатності людини до експериментування як на рівні людської уяви, так і в ділянці генної інженерії. Як в одному, так і в другому випадку, зміст і форма отримують можливість змінюватися, тож в такий спосіб людина отримує певні важелі впливу на реальність. Зазначене увиразнюється за допомогою простих схем, перша з яких демонструє функціонування людських організмів на генному рівні [16, 240-241]:

ДНК – РНК – БЛОК

або

ГЕН кодує ПОВІДОМЛЕННЯ
для створення ФУНКЦІЇ

В такий спосіб поміж фізичним рівнем гену і функцією-наслідком знаходиться інформація як посередник. Аналогічно можна відобразити зв'язок елементів у площині людського мислення, пов'язаного з творчістю:

ПОДРАЗНИК – УЯВА – ФОРМА

За допомогою зазначеної схеми спостерегаємо співдію «подразника», що інспірує «уяву» як спосіб продукування нових змістів, відображення яких стимулює виникнення все нових і нових мистецьких форм.

Важливо відзначити, що зазначена схема суголосна ще глибшому осмисленню, пов'язаному з найціннішим даром, яким володіє людина – свободою вибору. Зазначена якість конкретизована у наступній сентенції: «Між стимулом і реакцією на нього є проміжок часу. У цьому проміжку ми маємо свободу і право обрати свою реакцію. Від цього вибору залежить наш розвиток і наше щастя» [17, 80]. В такий спосіб свобода вибору постає проміжним етапом поміж детермінованістю зовнішніх обставин і ймовірною реакцією на них:

СТИМУЛ – СВОБОДА ВИБОРУ – РЕАКЦІЯ

Усвідомлення власної свободи не лише змінює людину та її віру у власні можливості, але й робить її відповідальною за власні вчинки, розвиває внутрішню силу і потенціал.

Якщо співставити усі три схеми на одній площині, отримуємо три варіанти досягнення можливостей людини із найважливішою центральною ланкою-посередником, якій притаманна змінність і функція координатора поміж двома сторонами причинно-наслідкового зв'язку:

ГЕН	ПОВІДОМЛЕННЯ	ФУНКЦІЯ
ПОДРАЗНИК	УЯВА	ФОРМА
СТИМУЛ	СВОБОДА ВИБОРУ	РЕАКЦІЯ

Так, *ген* із складним механізмом внутрішніх молекулярних зв'язків (ДНК, РНК) на біологічному рівні, *подразник*, втілений у нейронних ланцюжках головного мозку (нейроінструментарій) та *стимул*, як зовнішні фактори людського життя (умови життя, виховання тощо), сукупно формують базисні структури функціонування людини в суспільстві. Натомість людина, наділена здатністю творити і обирати, сама проектує свій *parvus mundus* – довоколишній простір і власну реальність. В такий спосіб вона опиняється у символічному міжзеркаллі – у протиставленні розімкнутих площин часо-простору, які перебувають у постійній взаємодії в межах власного віддзеркалення. Це відбувається крізь призму функціонування свідомості, продукуючої образно-семантичний образ світу чи, навіть, ідеальний культурний простір, в якому перетинаються найглибші рівні людського буття. Одним із шляхів пізнання зазначених процесів є ознайомлення із сутністю *нейромистецтва*, в основі якого лежить здатність осмислення та відображення довоколишнього світу завдяки уяві – царині співіснування безконечності технічних інновацій і мистецьких прозрінь.

Впродовж тривалого існування людського виду, уява демонструє характерні форми функціонування, постає символічним носієм інформації, що й визначає естетичні уподобання. Звідси й таке зацікавлення нейронними вимірами можливостей людського мислення, що сукупно дозволяють зрозуміти в який спосіб виникає відчуття краси, що визначає естетичні цінності різних стилєвих періодів чи мистецьких напрямків. Відтак, основи нейроарту постають у співдії наступних чинників:

1. *Історичному* – людина опирається на досвід, збережений у несвідомому людства. Завдяки «образотворчим» свідченням мистецьких форм відображення людиною світу, навіть впродовж стилєвих змін та естетичних уподобань, відчувається присутність певної спільної засадничої «матриці». На думку професора Олега Соловйова, подібну інфор-

мацію можна трактувати як певну психічну структуру, в якій ця інформація фіксується саме завдяки суб'єктивній значущості явища, що проявляє себе в емоційній насиченості образу [18]. В такий спосіб емоція постає певним мистецьким інструментом, завдяки якому комбінується зміст результату-образу, а відповідно відображається й суб'єктивність людини, яка обумовлює зміст результату творчого акту. Тобто емоція виступає як оператор переробки інформації в нейронних мережах мозку людини, фіксованої в інших структурах мозку. Відтак мистецький образ набуває значення психічної структури, що дозволяє буквально «перекачувати» інформацію із вже неіснуючого об'єктивного минулого у теперішній час задля створення моделей об'єктивно вірогідного майбутнього.

На цій основі виникає окремий науковий напрямок *нейроармістопії/neuroarthistory*, запропонований і представлений у дослідженнях відомого історика мистецтва Джона Оньянса [12, 225]. Дослідник визначає ключове для його теорії явище *пластичності*, що трактується як перманентна трансформація мозку в процесі навчання та адаптації і на цій основі формулює поняття *нейропластичності* – здатності мозку змінюватися і створювати нові нервові зв'язки відповідно до зміни середовища та подразників, що набувають різних форм стимулювання (образи, звук, колір, рух) [19, 223].

Історичний підхід Дж. Оньянса базується на переконанні в тому, що вже від античної доби митців цікавило питання механізмів сприйняття краси, тож віссю еволюції стала віра в неусвідомлене знання, яким володіє художник в контексті та вплив несвідомого досвіду. В такий спосіб нейронаука пропонує не лише нову модель мислення, що підсумовує елементи, які складають концепцію суб'єктивності, але є також зручним інструментом/посередником, завдяки якому можна вивчати цю суб'єктивність.

Оньянс прихильник індивідуалістичного підходу до розвитку історії мистецтва, оскільки вважає, що сам суб'єктивність особистості сприяє формуванню нейронної мережі. І на підставі цього досвіду, реконстру-

йованого навіть через тисячі років, можна віднайти причини несвідомого натхнення творців. Тому на перше місце в нейроісторії мистецтва дослідник ставить такі основні поняття як *досвід* та *суб'єктивність*. До першого відноситься активна дія подразників, що формують нейронну структуру людського мозку, а до другого – сприйняття, осмислення та переконання.

2. *Інтелектуальному* – певним чином цей чинник базується на особистісному підході митця до відображення в художніх творах власних світоглядних принципів. Зазначена риса особливо характерна для мистецтва XX-XXI століть, свідомо зосередженого на пошуку нових форм та ідейно-мистецьких засад, що проявилось у численній кількості різноманітних художніх напрямів: сепесія, модерн, символізм, імпресіонізм, фовізм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт, оп-арт, примітивізм та інші. Всі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі форми мислення як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність, що сукупно асоціюється з інтерпретативним потенціалом людського інтелекту в процесі експериментування із «потокми свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього.

3. *Естетичному* – виявляє особливості усвідомлення людиною різних форм краси, задемонстрованих в різні часові періоди. Натомість нова наука *нейроестетика/neuroesthetic* робить спробу сформулювати загальні закони виникнення в людини відчуття естетичного задоволення. Творцем *нейроестетики* вважається нейрофізіолог Семір Зекі (Zeki), який, зосереджуючись довкола форм сприйняття образів візуальної інформації, опирається на дослідження нейронних станів, зафіксованих в момент пережиття чи створення творів мистецтва [20, 9]. Методи та техніки емпіричних наук слугують описові і поясненню естетичного пережиття, тож нейроестетика трактується як міждисциплінарна наука із залученням досліджень в ділянці філософії, психології, історії мистецтва та невро-

логії із залученням візуального огляду кори головного мозку. В такий спосіб вивчається зв'язок між нейронними структурами та процесами, формуючими естетичне сприйняття. В подальшому на цій основі Семір Зекі і Вілаянур Рамачандран вибудували відповідні теорії [9]. Тож нейроестетика стала частиною експериментальної естетики – міждисциплінарної форми співробітництва між когнітивною наукою, психологією, філософією та неврологією, що вивчає структуру та функціонування нервової системи.

С. Зекі формулює два основних принципи візуального сприйняття: *постійності* і *абстракції*. Перший базується на здатності мозку, незважаючи на зміни, що відбуваються під час обробки візуальних стимулів (відстань, освітлення, кут огляду тощо) зберігати інформацію про постійні та суттєві особливості об'єкта. Натомість принцип *абстракції* свідчить про здатність мозку до ієрархічної координації, застосованої до окремих чисельних елементів, ефективної обробки візуальних подразників і вміння вихоплювати абстрактні поняття з окремих зображень. Роль *уяви* в такому спілкуванні є базовою, оскільки не лише сприяє досягненню багатозначних мистецьких творів, але також дозволяє творчо докомпоновувати прямо невідчитувані праці, що буквально дозволяє отримувати відчуття задоволення.

4. *Емоційно-емпатичному* – пов'язаному з відкриттям Джакомо Різзолатті дзеркальних нейронів в 1990 році. Дзеркальні нейрони є особливим типом моторних клітин, які збуджуються під час виконання певної дії або спостереження за нею. В такий спосіб поруч із можливістю наслідування виникає певний емоційний стан, який Джон Оньянс назвав *емпатичною інтуїцією*. Дослідник звертає увагу на візуальний та неусвідомлений досвід, який можна зрозуміти, знаючи механізми сприйняття та реакції – емпатії, як нового способу виразовості та, перш за все, переживання творів мистецтва [21]. Зазначені переконання Дж. Оньянса відновили зацікавлення суб'єктивним елементом *емоції* в контексті історії мистецтва, а на сучасному етапі *емпатія* є категорією, присутньою не тільки в нейроісторії мистецтва, але в більшості дисциплін з префіксом *нейро*.

Емоції виглядають особливо важливими для мистецького сприйняття, оскільки наближають інтерпретатора до описаного твору мистецтва на зовсім іншому рівні, аніж просто методологічний дискурс чи історичний контекст. В цьому й відображається основний зміст *емпатії* – здатності людини до глибокого співчуття, до осягнення буття через інтенсивне емоційне прозріння.

Зазначена структура в контексті нейронаукового підходу до світосприйняття в значній мірі є *евристичною*, а дослідження у цій ділянці аніскільки не скасовують цінності самого мистецтва і не послаблюють відчуттів захоплення художньою творчістю та спілкуванням з мистецтвом. Навпаки, уява посилює емоційну вразливість, увиразнює внутрішній особистісний світ, пробуджує потенційні якості людини і спонукає до дії. В певний спосіб уява є потужним джерелом енергії, захованим у глибинах людської свідомості, впритул пов'язаної з невичерпністю космосу, в якому *homo parvus mundus est*.

Все це спонукає до серйозних досліджень людської свідомості, зосереджених в ділянці нейронаукових відкриттів сьогодення. Зазначений напрямок вимагає міждисциплінарного контексту в рамках співпраці широкого кола науковців: нейробіологів, нейрофізіологів, філософів, психологів, а також істориків різних мистецтвознавчих напрямків. Відповідні дослідження у цій царині забезпечать координацію гуманістичних напрямків визначення природи естетичного пережиття поруч із працею нейронауковців довкола вияву механізмів отримання цього досвіду.

Висновки. Все це свідчить про буквальный злам суспільної свідомості ХХ століття, що потребує нових методів дослідження сучасного мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку. Тож природною є поява у цьому напрямку новітньої науки – нейроестетики, яка виникла на основі пошуку несвідомих джерел мистецьких імпульсів, прихованих у глибинах людського мозку. В цьому контексті, роздумуючи над причинами появи наскельних зображень варто підкреслити ймовірність впливу емоційного чинника або як значущості емоційно насиченого образу. В такий спосіб емоційні подразники зовнішнього світу втілювалися

в наскельних образах, що поставали первісними стимуляторами нейробіологічної системи підкріплення. Мова йде про відкриття в 2001 році стенфордським нейробіологом Браяном Кнутсоном нейромедіатора дофаміну, який відповідає за передчуття задоволення [22]. Відтак було відкрито область мозку, яка була частиною найпримітивнішої мозкової структури, яка виникла задля активізації наших дій і в першу чергу торкалася емоційної сфери. В такий спосіб, ще раз підтверджуємо тезу щодо емоції як певного інструменту, що виконує принаймі дві функції. З одного боку, візуалізуючись у наскельному зображенні стимулює первісну людину до дії – полювання – задля отримання задоволення, пов'язаного передовсім із добуванням їжі, а з іншого боку – у своєму сюжетному повторенні в умовах первісної доби, формує визначений образно-інформаційний зміст, що з часом набуває значення певного естетичного коду як певної психічної структури. Тож не випадково дослідження джерел естетичних відчуттів людини виявило тісний зв'язок на рівні несвідомого з досвідом функціонування первісного суспільства. Зважаючи, що основним завданням первісного соціуму було виживання у небезпечному довколишньому середовищі, всі реакції були спрямовані на формування визначених моделей поведінки і звичаїв. З часом це закарбувалося у мозку людини і лише сучасні дослідники вперше висловили припущення, що із поступовою втратою відчуття безпеки, первісні інстинктивні реакції переросли у несвідоме відчуття естетичного задоволення.

В цьому контексті особливо перспективними є нейроестетичні дослідження, що намагаються прокласти місток поміж соціумом та світом ірраціональних інтенцій та відчуттів, найяскравіше відображених на крайніх точках діаметральної площини: первісного і сучасного світів. Над цією неосяжною відстанню у сотні тисяч років простяглася різнобарвна культурна аура, що в особливий спосіб зберегла правдиву інформацію в надійних закутках нейронних сплетінь. В цьому й полягає одне з завдань *нейроестетики*, що у своїй перспективі сприятиме глибшому пізнанню людиною своєї сутності.

Література:

1. Dutton, D. (2009). *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*. New York, NY : Bloomsbury Press.
2. Карпов В.В. Нейроарт у контексті творчості: дип. освіт. рівня магістр. Київ : НАКККиМ, 2019. С. 3.
3. Карпов В.В. Антропний принцип творчості Матвія Вайсберга. *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі* : колективна монографія / За загальною редакцією доктора історичних наук В.В. Карпова. Рига, Латвія : “Baltija Publishing”, 2021. С. 329.
4. Панасюк О.В. *Нейроарт у соціалізації дітей з інклюзією*: дип. освіт. рівня магістр: 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020. 80 с.
5. Сиротинська Н.І., Карпов В.В. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ : НАКККиМ, 2019. С. 5.
6. Christian Tewes (2015) Neuroaesthetics as an enactive enterprise. In: Alfonsina Scarinzi ed. “Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy”. Springer, 229–244.
7. Nadal M., Pearce M. (2011) The Copenhagen neuroaesthetics conference: prospects and pitfalls for an emerging field. *Brain and Cognition*, 172–183.
8. Dewey’s J. (1987) *Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*. Albany. 354.
9. Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Елена Чепель. Москва, 2015. 422 с.
10. Marcello Frixione (2011) Art, the brain, and family resemblances: Some considerations on neuroaesthetics, *Philosophical Psychology*, 24:5, 699-715, DOI: 10.1080/09515089.2011.562643.
11. Onians John (2010) The Role of Experiential Knowledge in the Ultimate Design Studio: The Brain. *Journal of Research Practice*, 1-21.
12. Onians, J. (2007). *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven, CT : Yale University Press.
13. Svetana Ivanova (2017) *Neuroaesthetics of Emotion and Contemporary Art Forms*. PhD Thesis in Art Psychology.
15. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity. *Вісник НАКККиМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
16. Мукерджи С. Ген. Надзвичайна історія. Харків, 2017. 686 с.
17. Кові С. Восьма звичка. Від ефективності до величі. Харків, 2017. 486 с.
18. Соловьев О.В. Нейронные сети, ответственные за реализацию генетической и онтогенетической памяти: возможные фундаментальные отличия. *Springer Science+Business Media New York*, October 2015, volume 47, issue 5, pp. 419–431.
19. Kędziora Ł. (2014) Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*. Torun. 223–252.
20. Bremer J. (2013) Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? *Estetyka i Krytyka*. Warszawa. No. 1 P. 9–28.
21. Freedberg D, Gallese V. (2007) *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*. In: Trends in Cognitive Science. Phaidon. No 11. P. 197–202.
22. Макгонигал К. *Сила воли. Как развить и укрепить*. Москва, 2013. 320 с.

References:

1. Dutton, D. (2009). *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*. New York, NY: Bloomsbury Press. [in English]
2. Karpov V.V. Neuroart u konteksti tvorchoosti: dyp. osv. rivnja maghistr [Neuroart in the context of creativity: dip. education. master’s degree]. Kyiv: NAKKKiM, 2019. С.3. [in Ukrainian]
3. Karpov V.V. (2021) Antropnyj pryncyp tvorchoosti Matvija Vajsbergha [The anthropic principle of Matthew Weisberg’s work] *Arkhitektura, budivnyctvo, dyzajn v osvithnomu prostori. kolektyvna monohrafija*. Rygha: “Baltija Publishing”. S. 328–340. [in Ukrainian]
4. Panasjuk O.V. Neuroart u socializaciji ditej z inkluzijeju: dyp. osv. rivnja maghistr [Neuroart in the socialization of children with inclusion: dip. education. Master’s level]: Kyiv: NAKKKiM, 2020. 80 s. [in Ukrainian]
5. Syrotynsjka N.I., Karpov V.V. Neuroart: mystectvo piznannja ljudy ny [Neuroart: the art of human cognition]. Kyiv: NAKKKiM, 2019, 5. [in Ukrainian]
6. Christian Tewes (2015) Neuroaesthetics as an enactive enterprise. Alfonsina Scarinzi ed. “Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy”. Springer, 229–244. [in English]

7. Nadal M., Pearce M. (2011) The Copenhagen neuroaesthetics conference: prospects and pitfalls for an emerging field. *Brain and Cognition*, 172–183 [in English]
8. Dewey's J. (1987) *Theory of Art, Experience and Nature*. The Horizons of Feeling. Albany. 354. [in English]
9. Ramachandran V. *Mozgh rasskazyvaet: Chto delaet nas ljudjmy* [The brain says: What makes us human] Per. s angl. Elena Chepelj. Moscow, 2015. 422 s. [in Russia]
10. Marcello Frixione (2011) Art, the brain, and family resemblances: Some considerations on neuroaesthetics, *Philosophical Psychology*, 24:5, 699-715, DOI: 10.1080/09515089.2011.562643 [in English].
11. Onians John (2010) The Role of Experiential Knowledge in the Ultimate Design Studio: The Brain. *Journal of Research Practice*, 1-21. [in English].
12. Onians, J. (2007). *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
13. Cvetana Ivanova (2017) *Neuroaesthetics of Emotion and Contemporary Art Forms*. PhD Thesis in Art Psychology. [in English].
15. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity. *Visnyk NAKKKIM*. Kyiv: 2018. # 1, 21–36 [in English].
16. Mukerdzhi S. *Ghen. Nadzvyhajna istorija* [Gen. An extraordinary story]. Kharkiv, 2017. 686 s. [in Ukrainian]
17. Kovi C. *Vosjma zvychka. Vid efektyvnosti do velychi* [The eighth habit. From efficiency to greatness]. Kharkiv, 2017. 486 c. [in Ukrainian]
18. Solovj'ev O.V. *Nejronnye sety, otvetstvennye za realizaciju ghenetycheskoj y ontogenetycheskoj pamjaty: vozmozhnye fundamentalnye otlychija* [Neural networks responsible for the implementation of genetic and ontogenetic memory: possible fundamental differences] *Springer Science+Business Media New York*, October 2015, volume 47, issue 5, pp. 419–431 [in Russia].
19. Kędziora Ł. (2014) Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*. Torun. 223–252 [in Poland].
20. Bremer J. (2013) Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? *Estetyka i Krytyka*. Warszawa. #. 1. 9–28 [in Poland].
21. Freedberg D, Gallese V. (2007) Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Science*. Phaidon. # 11. 197–202. [in English]
22. Makghonyghal K. *Syla voly. Kak razvytj y ukrepytj* [Willpower. How to develop and strengthen]. Moscow, 2013. 320 s. [in Russia]

УДК 2-137-032.2: 316.722

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.3>**Кургаєва Стелла-Катерина Володимирівна,**

кандидат історичних наук,

Асоціація мистецтвознавців, експертів, реставраторів та оцінювачів

ORCID ID: 0000-0002-8291-0344

СЕМАНТИКА САКРАЛЬНОСТІ ОБРАЗУ ВЕЛИКОЇ БОГІНИ В МИСТЕЦТВІ ПЕРВІСНОСТІ

Міждисциплінарне дослідження присвячене студюванню семантики образності культу жіночого божества в мистецтві первісності. На основі вивчення археологічних, історичних, культурологічних джерельних матеріалів розкрито передумови виникнення культу Великої Богині, до яких належать основи суспільної організації людей у тісному взаємозв'язку з природним середовищем і формування свідомості, яка постає основою зародження уявлень про побудову світу та міфології.

Аналіз іконографії малої пластики жіночої фігури дав змогу виявити, що походження та поширення культу супроводжується виникненням «жіночого божества» в доісторичній і ранній історичній Анатолії. Низка досліджених іконографій анатолійських жіночих фігур, починаючи з донеоліту й до середини неоліту, свідчить про наявність культу Великої Богині. Звідти еволюційним шляхом відбулося проникнення культу Великої Богині з території Малої Азії до Греції та Риму, Месопотамії, Єгипту, Центральної Азії та поклоніння їй в усьому Стародавньому світі. Культ Великої Богині був спільною ознакою для матриархальних суспільств.

Богиня проявляє себе як символ земного й космічного джерела Всесвіту. Архетипічний образ Великої Богині-Матері виражений у ритуалах, обрядах, мистецтві, міфології. Архетип матері живе в уяві кожної людини і є символом захисту, родючості та відродження. Водночас люди здавна усвідомлювали важливе значення води для забезпечення стабільного життя суспільства, тому річки ототожнювали із жіночим началом, а в Індії їх називали матерями. Природною здатністю жінки є напувати немовля материнським молоком, і в семантичному значенні цей образ постає як джерело життя. У природних умовах вода живить все живе і тому постає як джерело життя для всього суцього на землі. Асоціативне зіставлення цих двох природних образів призвело до синергії семантики водної стихії із міфологією материнського божества.

Вибір дослідницьких стратегій вивчення культурних форм і мистецьких процесів, пов'язаних із семантикою образу Великої Богині, її значенням у міфології давніх цивілізацій періоду патріархальних божеств дав змогу з'ясувати, що в іконографії грецького Зевса, римського Юпітера, єгипетських богів Хані, Нілу та в словесній формі в іудейського бога Ель-Шаддай, який пізніше прийняв форму Єгови, є риси жіночої іпостасі Богині Матері. Інерційно функція материнства залишалася в образі чоловічого бога ще тривалий час.

Ключові слова: міфологія, мистецтво, культ Великої Богині, Богиня Матір, материнство, водна стихія, палеоліт, неоліт, антична культура, трипільська цивілізація, історико-культурні умови, еволюція, атрибут, сакральний світ, давні цивілізації.

Kurgaeva Stella-Kateryna. SEMANTICS OF THE SACREDNESS OF THE IMAGE OF THE GREAT GODDESS IN THE ART OF PRIMITIVITY

An interdisciplinary study is devoted to the study of the semantics of the imagery of the cult of the female deity in the art of primitiveness. Based on the study of archaeological, historical, culturological sources, the preconditions of the cult of the Great Goddess are revealed, which include the foundations of social organization of people in close connection with the natural environment and the formation of consciousness.

Analysis of the iconography of small sculptures of the female figure revealed that the origin and spread of the cult is accompanied by the emergence of a "female deity" in prehistoric and early historical Anatolia. A number of studied iconographies of Anatolian female figures, from the Pre-Neolithic to the middle of the Neolithic, testify to the existence of the cult of the Great Goddess. From there, the cult of the Great Goddess penetrated from the territory of Asia Minor to Greece and Rome, Mesopotamia, Egypt, Central Asia and was worshiped throughout the ancient world. The cult of the Great Goddess was a common feature of matriarchal societies.

The goddess manifests herself as a symbol of the terrestrial and cosmic source of the universe. The archetypal image of the Great Mother Goddess is expressed in rituals, ceremonies, art, mythology. The archetype of the mother lives in the imagination of every person and is a symbol of protection, fertility and rebirth. At the same time, people have long been aware of the importance of water to ensure the stable life of society, so the rivers were identified

with the female origin, and in India they were called mothers. A woman's natural ability is to give her baby breast milk, and in a semantic sense this image appears as a source of life. Under natural conditions, water nourishes all living things and therefore appears as a source of life for all things on earth. The associative comparison of these two natural images led to the synergy of the semantics of the water element with the mythology of the mother deity.

The choice of research strategies to study cultural forms and artistic processes related to the semantics of the image of the Great Goddess, its significance in the mythology of ancient civilizations of the patriarchal deities allowed to find that in the iconography of Greek Zeus, Roman Jupiter, Egyptian gods Hapi, Nile and The verbal form of the Jewish god El-Shaddai, who later took the form of Jehovah, has features of the female incarnation of the Mother Goddess. Inertially, the function of motherhood remained in the image of the male god for a long time.

Key words: *mythology, art, cult of Great Goddess, Mother Goddess, motherhood, water element, Paleolithic, Neolithic, ancient culture, Trypillia civilization, historical and cultural conditions, evolution, attribute, sacred world, ancient civilizations.*

Постановка проблеми. З часу виявлення у XIX та XX століттях найбільш ранніх жіночих скульптур епохи палеоліту й неоліту відбувається вивчення найдавнішого культу, який у науці прийнято називати культом Богині Матері, або Великої Богині. Скульптурні зображення підкреслюють материнський образ богині. У процесі виявлення археологічних комплексів з переважаючим культом материнського божества все більш гостро поставало питання вивчення його сутності, обрядовості й інтерпретації. У зв'язку з цим виникла потреба в комплексному вивченні витоків зародження уявлень про центральну фігуру вірувань давнього суспільства, їх поступового розвитку та видозміни.

Подібність іконографічного образу одночасно на віддалених між собою територіях архаїчного культу Богині Матері ставить завдання виявлення першопричини, яка спонукала стародавню людину 40–20 тисяч років тому виготовляти жіночу фігуру в образі матері всього людського суцього з обов'язковим іконографічним каноном у символізмі якого покладена сутність насичення, достатку, родючості та джерела життя. Зображення величезних грудей або всього лише окремих її форм у палеоліті, як символу живлення або ємності, повної молока, на пізніх етапах неоліту й епохи бронзи в поширеному культурі родючості частково замінюється орнаментальною символікою води, а тому й небесну вологу у вигляді дощу називали «молоком богині».

У палеоліті ейдетичні уявлення про зародження людського життя поєднуються з глобальними силами природи й виявляються в образі божественної матері, яка вигодує нове життя. Людина палеоліту могла сприй-

мати ці процеси лише в межах своїх психічних можливостей, тому глобальні процеси природи вона уособлювала в доступних їй сприйняттю символах. При цьому зазначимо важливість не самого факту народження, а продовженого після нього життя. Символічне означення процесу передачі сили та життєвої енергії в палеоліті відбувалось через сакралізацію харчування, а в неоліті вже зображалось новим іконографічним каноном – грудного годування дитини, який є ключовим у розумінні пріоритету суспільного розвитку та становленні системи поглядів на створення світу.

Материнські божества, шановані в різних регіонах світу, об'єднує те, що всі вони є уособленням природи й асоціюються із джерелом життєдайної сили природи, що сприяє примноженню рослинного і тваринного світу, а також продовженням людського роду. Скульптурні образи локальних божеств свідчать про первісні уявлення людини стосовно зародження життя і єдність людини та природи. Вони надзвичайно різноманітні та наділені самотутніми, неповторними рисами.

Щодо термінологічного визначення жіночого та материнського божества, їх спільних і відмінних ознак зазначимо, що загалом образ жіночого божества насамперед ототожнювали з материнством і він був його основою. Тому правомірним буде вживання терміну «материнське божество» в контексті його гендерної сутності. Поєднання символізму материнського божества та водної стихії, вираженому в грудному годуванні молоком дитини, і живлення природи водними джерелами зумовили виникнення вірувань, у яких поєдналися божественність материнства та сила водної стихії як символ родючості.

У процесі свого розвитку сакральний образ материнського божества стає інструментом влади. У переході від політеїзму до монотеїзму зростаючий вплив жреців послаблює центральну роль богині на користь небесного володаря. У межах християнського вірування фігура жінки-матері уособлює своєрідну історичну спадщину й ідейний синтез давніх культів Великих Богинь, а також священного образу материнства.

Виклад основного матеріалу.

1. Природа та генеза палеолітичного мистецтва

Первісний світ, за свідченням антропологів та археологів, був єдиним світом природи, тварин і людей. Значних відмінностей між людьми й тваринами не було, а місцевість, де вони проживали, належала їм усім, де кожен дотримувався певних правил поведінки та життєдіяльності. За теорією анімізму, люди розмовляли з тваринами, деревами та камінням, а також духами. З такого спілкування формувалися первинні цінності, поняття й норми поведінки, однакові для всіх.

Спочатку, в житті первісної людини, основним мотивом поведінки було забезпечення виживання, що безпосередньо залежало від багатьох чинників: добування і сворення запасів їжі, полювання на диких звірів, популяції тварин і їх міграції в пошуках кращих пасовищ. Щоб виживати й відтворюватися в дикій природі, тварини повинні були пересуватися по великій території, ознайомлюючись із навколишнім середовищем, утворюючи при цьому складні групи, у яких домінували старі та досвідчені матріархи [1, с. 104]. Це стосувалося й людей. У результаті постійної потреби в харчуванні, страху голоду й залежності від світу природи виникли анімістичні уявлення, у яких поєдналися риси світу природи і світу людей. Припускаємо, що в цих уявленнях на перший план з часом виступив найбільш близький первісній людині, один з найпоширеніших іконографічних сюжетів палеоліту семантичний образ матері-годувальниці племені, який є початком абстрактного вираження ідеї матері-природи, яка живила та оберігала стародавню людину.

На думку дослідниці Н.Ю. Соїкіної, первісне мистецтво завжди містить в образі візу-

альних символів релігійний світогляд його творців, їх уявлення про священне, воно втілює у візуальних образах релігійну ідею [2, с. 20].

Формування протокульту родючості відобразилося в зображеннях гінекоморфних знаків. У палеоліті знаки статі досить численні, оскільки тоді забезпечення родючості (як щодо тварини, так і людини) було однією з основних турбот племені. Низький рівень народжуваності та високий – смертності серед людських популяцій призводив до посилення значення такого культу [2, с. 23]. Роль божества в образі матері значно зміцнилася та поширилася з переходом до новокам'яного періоду, осілого способу життя, зачатків землеробства. Потреба виживання в дикій природі перестала бути актуальною, однак фізіологічна необхідність у харчуванні не втратила своєї важливості, що посилювало роль води для забезпечення врожайності. Невипадково стародавні цивілізації формувалися на великих водних джерелах. У зв'язку з цим разом з культом родючості, уособленого в образі божественної матері, виникло й шанування водних джерел, які уособлювали божество в антропоморфній формі годувальниці.

Ключовою проблемою дослідження первісного суспільства є визначення сутності уявлень про відносини людини й природи. Важливим елементом такого розуміння є комплексний аналіз міфологічного ототожнення сил природи із суспільними процесами, що засвідчує вагоме значення матері. У дописемний період історії цей образ відображений у пам'ятках культури та мистецтва. З їх допомогою можливо розкрити джерела первісних уявлень і вірувань про сутність світоутворення. Тому що матеріальний та духовний світ, є суттю єдиного нерозривного процесу, відображений у абстрактних символах. Пам'ятки первісного мистецтва, створені близько 40 тисяч років тому, є свідченням зміни уявлень людини, а також розкривають семантику художнього образу [3, с. 8].

Предмети матеріальної культури допомагають відтворити культурний простір, у якому перебувала первісна людина: природні умови, рівень розвитку побуту, техніку обробки знарядь праці. Для повної ж реконструкції

системи її культурних уявлень потрібно зрозуміти, як вона поводитися в цьому просторі, що думала та відчувала. У цьому контексті надзвичайно цінними є самі предмети мистецтва, особливо ті, які містять впізнавані зображення людини, тварини або фантастичної істоти. Подібні об'єкти демонструють нам сприйняття палеолітичної людини самої себе. З них ми дізнаємося про вірування, служителів культу, повсякденне життя, тварин, з якими їй доводилося мати справу. Оскільки письмових джерел щодо цього періоду немає, значення предметів первісного мистецтва безцінне [2; 3].

Найдавніші пам'ятки культури, створені понад 40 тисяч років тому, знаходять на всьому Євразійському континенті. Вони розкривають комплекс уявлень людини, а також семантику її художньої творчості. А.Я. Шер зазначав, що у верхньому палеоліті почалося прискорене випередження розвитку зовнішнього каналу передачі інформації; це виражалось знаками та образами, на наступному етапі матеріально – предметами. Припускаємо, що психічні образи, закладені в генотипі, стали підґрунтям для становлення міфологічної свідомості [5, с. 10–11].

Одним із родоначальників релігійної концепції палеолітичного мистецтва вважають Соломона Рейнака. 1903 року він вказував на магічний характер творів мистецтва, аналізуючи перші кроки людини на шляху, що веде її до культу тварин, потім до обожнювання людини. Стверджуючи, що релігія та мистецтво були народжені разом і залишалися тісно пов'язаними протягом довгих століть [6, с. 6]. Спостереження С. Рейнака розвинув А. Леруа-Гуран – прихильник «печерної релігії». 1964 року у своїй хрестоматійній роботі «Первісні релігії» (“Les Religions de la Préhistoire”) він зауважував, що палеолітичне мистецтво починається з абстракції й тягнє до реалізму. [7, с. 85]

Палеолітичний живопис був поліфункціональним явищем у житті первісної людини, що мало вкрай важливе значення, та стосувалося практично всіх сторін і сфер її діяльності. Орієнтованих на задоволення власних потреб. Людина кам'яного віку створювала образи, важливі для неї. Крім того, малюнки,

розташовані в зоні денного світла, для давніх людей виконували комунікаційні функції, позначали «племінні території», виступаючи в ролі своєрідних міток, і були свого роду маркерами. Про значення мистецтва давньої людини розмірковує С.А. Яценко, який вбачає в ньому «функцію контакту зі світом померлих» [8, с. 269].

Щоб зрозуміти первісне мистецтво як відображення внутрішнього емоційного стану людини і його рефлексії на об'єктивні обставини буття, слід звернутися до його витоків. Щодо виникнення первісного мистецтва дослідники висувають низку гіпотез і концепцій: інтуїтивна, теорія гри, теорія наслідування (імітативна), культурно-історична, еноптична або нейропсихологічна теорія, гіпотеза демонстрації трофеїв, фізіологічна, гіпотеза інформаційного вибуху, гіпотеза меандрів, гіпотеза простих форм та ін.

Наприклад, за географічною теорією Ж-Ж. Руссо та Ш. Монтеск'є, вирішальну роль у виникненні мистецтва зіграв природний чинник, бо умови навколишнього середовища впливають на всі види людської діяльності. Міркування базуються на тому, що мистецтво властиве палеолітичним мисливцям, а не збирачам, для яких «збір морських мушель на рифах при морських відливах був достатнім» [2, с. 12]. З одного боку, підкреслено колосальну роль тварини в господарському укладі первісної людини, яка посідала певне місце у світогляді людини [9, с. 10], з іншого – думка щодо збирачів є дуже суперечливою, оскільки в палеолітичному живописі наявна чимала кількість морських істот, що слугувала їжею для населення берегових районів.

Дослідниця Н.Ю. Сойкіна виділяє такі функції палеолітичного мистецтва: магічну, релігійну, освітню, виховну. Автор доводить, що вони варіювалися від навчальної (стосовно молодого покоління) до магічної (мисливська магія) або міфологічної (відтворення сюжетів створення світу, світоустрою) [2, с. 7]. Мистецтво може зв'язуватися або з якоюсь однією його функцією, якій надають універсальне значення, або з різними, зокрема деякі могли відігравати вирішальну роль за одних обставин, а другі – за інших. Це цілком

закономірно, тому що генезис мистецтва відбувався протягом тривалого проміжку часу; і немає причини вважати, що його призначення й мета повинні залишатися постійними.

Одним із чинників, які свідчать не тільки про міметичну природу первісного мистецтва, а й про його причетність до ритуально-символічних дій людини, на думку низки вчених, є те, що майже всі малюнки розташовані в найбільш віддалених куточках печер, дорога до яких іноді проходить через надзвичайно важкі перепони. Подібні явища навряд чи створювали абсолютно випадково, тому що для задоволення своїх потреб лише у творчості, первісній людині не було сенсу долати такі великі та небезпечні відстані. Дослідники безпосередньо пов'язують це з ідеєю випробувань, які проходили в період становлення підлітків й супроводжувалися ритуалами, обрядами родючості й ініціації, що відтворювали цикл смерті й відродження. Під час цих випробувань неофітів посвячували в таємниці природи та суспільного життя, у зміст релігійної діяльності й міфології [4, с. 143], вибираючи при цьому для культової діяльності печери, що були першими священними місцями, пізніше так тісно взаємопов'язаними з культом матері-природи.

Релігійно-обрядове життя людини епохи палеоліту, передусім, стикалося з проблемами виживання, що вирішували переважно за допомогою полювання. Невипадково безліч палеолітичних зображень містять зображення тварин, які були джерелом як їжі, так і матеріалом для первісного одягу; роги, кістки, сухожилля слугували матеріалом для перших спроб ремесла й мистецтва [6, с. 3]. Позитивний результат полювання був гарантією подальшого існування роду, тому за допомогою виконання магічних ритуалів первісна людина отримувала владу над твариною наступного полювання. Крім малюнків, у цих ритуально-обрядових «вправах», використовували також палеолітичні скульптури – образи тварини. Прикладом тому може слугувати унікальна знахідка в найбільш віддаленій частині печери Монтеспан – глиняний тулуб ведмедя і тигра.

Примітно, що деякі доісторичні епохи, названі Е. Ларте «епохою печерного ведмедя»,

а пізніше визначені як «століття великого ведмедя й мамонта» [10, с. 139], через розташування кісток у «ведмежих печерах» пов'язували не тільки з господарською діяльністю, але й з релігійною практикою «мисливської магії». Разом з тим, «нестійкість мисливського господарства», відсутність постійного достатку м'ясної їжі в деяких місцях проявлялися явищами канібалізму, зафіксованими разом з накопиченнями ведмежих кісток, що стимулювали кризові періоди гострого голодування [10, с. 154]. Таким чином, фізичні потреби, а саме інстинкт голоду був однією з провідних перешкод у боротьбі за виживання, впливаючи на формування духовної моделі людства.

Учений Д.Д. Фрезер висловлює думку, що саме магія передуює появі релігії й еволюції мислення, будучи першою стадією духовного розвитку людини. Пов'язане з вірою й те, що за допомогою магічних обрядів можна викликати в природі ті зміни, які в міфі описують мовою образів. З точки зору суспільства, зауважує науковець, магію насамперед використовували для створення достатнього запасу їжі, у цьому випадку однаково вдавалися до чаклунства й мисливці, і рибалки, і землероби [11, с. 81].

У цьому контексті Аніела Яффе в роботі «Символи в образотворчому мистецтві» акцентує на тому, що значну кількість наскельних малюнків, скоріше за все, використовували в обрядах, пов'язаних з розмноженням тварин [12, с. 243], від яких і залежало людське виживання. Ланцюг «плодючість тварин – полювання – людське харчування», по суті, був для первісної людини реальною формулою життя та найпершою основою для магічно-ритуальних дій і вірувань, являючи собою, по суті, харчовий символізм. Саме тому ідея репродукції, спарювання віднаходить своє відображення в печерному живописі, де тварину зображено під час спарювання.

Таким чином, головна ідея, закладена в сакральному мистецтві первісної людини, переважно полягала в боротьбі людини з власним інстинктом, а саме голодом, де отримання достатньої кількості харчів і насичення ними були її найголовнішими пріоритетами. Невипадково, в печерному палеомистецтві

часто поєднувалися жіночі ознаки та зображення тварин, які відігравали роль в харчуванні людини.

2. Семантика материнства в мистецтві народів Євразії періоду палеоліту

Багато дослідників анімістичних культур вважають, що люди походять від тварин. Відома біблійна історія про вигнання з Раю Адама і Єви, на думку Н.Ю. Харарі, має глибинні та давні пласти значень. У більшості семітських мов «Єва» означає «змій» або навіть «жінка-змій». Ім'я нашої давньої біблійної матері таїть у собі архаїчний анімістичний міф, за яким змії – це не вороги, а наші предки [1, с. 100]. Водночас, згідно з уявленнями пізніших неолітичних культур того ж Стародавнього Сходу, змія не тільки була образом матері, а й уособлювала водну стихію, від якої залежало населення посушливих регіонів, звеличуючи тим самим воду, яка сприяла родючості.

Шанування божественної суті вод виникло в далекій давнині. Відомий археолог і мистецтвознавець А.К. Філіппов трактував численні хвилясті лінії в палеолітичних печерах, що перекривають групи тварин, як символ води – джерела життя. Такі лінії, зокрема в печерах Гаргас, Ляско, Романеллі, Парпалей, імовірно, позначали водну стихію. Пізніше для мисливців та рибалок, а також для розвинених землеробських спільнот вода зберігала сакральне значення. Зображення риб, водоплавних птахів та інших мешканців водної стихії могли містити її символічне значення [13, с. 132–133].

Світлана Стоян висуває на перший план у первісному живописі його символізм, а не лише міметичну природу [7, с. 4]. У цьому контексті можна визначити й сакральність образу матері як символу плодючості та родючості, джерела життя, а також як символу божества, яке живить життя.

Зазначимо, що обожнюваний образ передусім був утілений не просто в жінці, а саме в матері-годувальниці, груди якої були наліті молоком, демонструючи таким чином здатність до вигодовування, особливо в періоди голоду. Мабуть, не випадково в первісній людині, яка ставила понад усе тамування

голоду, так само як й у мисливців палеоліту, магічні сили були спрямовані на збільшення видобутку, символізуючись у жіночому образі. Пізніше в ранніх землеробів і скотарів материнське божество, що дає їжу, втілювало її достатню кількість.

Аналіз матеріальної культури палеоліту засвідчив, що обожнювали не завжди весь образ, часом надавали надприродної сили тільки тим його частинам, які були пов'язані з вигодовуванням і народженням та які часто порівнювали з глобальними силами природи, тим самим абстрактно уявляючи всеосяжну матір, богиню, годувальницю та матір-природу. Таким чином, на базі найпростіших анімістичних уявлень, злитих з образом абстрактної жінки, сформувався насамперед смисловий образ годувальниці. З одного боку, як вважав Е. Буланда, богиню втілювала мати племені, а з іншого – природа, яка тамувала людський голод [14, с. 8–9].

Вивчивши символіку палеолітичного мистецтва, Марія Гімбутас дійшла висновку, що в епоху палеоліту божество було саме жіночим. Дослідниця зазначає, що 40 тисяч років до н.е. зображення божества були вже наділені грудьми. Це зумовлено тим, що вигодовування та вигодовування потомства тварин або людей було первинним ідеологічним концептом образу богині як джерела всього живого [15, с. 243]. Жіноча скульптура, як і антропоморфні знаки, що виражають її, була звернена передусім до громади, а її перебільшену тілесність можна пояснити вираженням суті жінки-матері.

«Часом, – писав П. Флоренський про «венер», – підкреслення особливостей жіночого організму перевершує навіть межі шаржування й статуетка зображує вже жіночий безголовий торс, у якому особливо виділені стегна та груди. Нарешті остання межа спрощення – статуетка, що представляє одні тільки груди, – чиста діяльність народження і годування». Розгадку надзвичайних рис у фігурках «венер» А. Менґ вбачає в тому, що вони були, як думає більшість дослідників, культовими зображеннями. Це не що інше, як ідоли або амулети Богині Матері [16, с. 10].

Цю саму думку продовжує М. Гімбутас, зазначаючи, що далеко не завжди божество

зображували повністю, для доісторичних епох характерна передача окремих частин тіла, які були джерелом породження сили: вульви, сідниць, грудей. Вони були першими проявами абстрактного характеру й символічно позначали уявлення про народження життя і його джерела [15, с. 243–244]. Знаки на цих зображеннях, вважає В. Кабо, ряди насічок можна читати як свого роду календарні символи, що вказують на кількість днів або місяців, пов'язаних з менструальним циклом, вагітністю або лактацією й можливо, мають і магічне значення [4, с. 147].

Обожнювання материнських грудей, доводять палеолітичні артефакти з Моравії. Уперше вони описані Карелом Абсоном, де одночасно з об'ємною палеолітичною материнською фігурою наявні сакральні предмети, що зображують окремо груди годувальниці у вигляді шліфованої палички з парою повних висячих грудей, акцентуючи саме на джерелі харчування. До подібної стилізованої фігури можна віднести й німецьку статуетку з Гьоннерсдорфа [3, с. 197]. Крім того, примітними в цьому контексті є множинні окремі зліпки одних лише грудей з отвором для підвішування як самостійні символи, що слугували свого роду амулетом: вважалося, що груди володіють особливою магічною силою.



Стилізована жіноча статуетка та груди. Венера XIV. Моравський музей. Інститут Антропос. Брно. Чеська Республіка.

У контексті ідейного концепту материнського божества, груди божественної годувальниці як джерело їжі, являли собою абстрактний символ харчування та насичення, будучи магічним засобом захисту від голоду або голодної смерті. В уявленнях людей ранніх епох палеоліту й потім неоліту, ідеологічним

концептом була й мати племені, і мати-земля [17, с. 152], господиня вогнища, матір звірів [18, с. 315]. Інші ж учені дотримувалися концепції, що передбачала жіночий символізм в образі матері-води [19, с. 187], яка живить усе.

Передували жіночій фігурі, на думку А.Д. Столяра, антропоморфні знаки, що являли собою умовну ідеограму, яка виконувала гносеологічні функції, символізуючи уявлення про абстрактне жіноче тіло як природного виробника життя й, отже, першоджерело родинного колективу [10, с. 243].

А. Леруа-Гуран вивчав генезу зображуваних у печерах знаків, пов'язаних із жіночими ознаками, від овалу, розділеного на дві частини, віком близько 30 тисяч років до н.е., подвійних гуртків, до профільних зображень, з випуклістю вгорі або по середині, 13 тисяч років до н.е. [7, с. 86, 92], частина з них нагадує, так звану клавиформу, а інша – абстрактну моравську «Венеру XIV».

До ще одного виду первісного вираження думки, переданої образотворчими засобами, належить «знакова творчість» у вигляді «чашкових заглиблень». «Ямки» вперше відкриті в печері Ла Феррасі і визначені їх першовідкривачем Д. Пейроні як писмо неандертальців [10, с. 125]. У чашкоподібних заглибленнях на каменях, виточених падаючими краплями води [4, с. 139], убачали й «чашечки для збереження очисної води», і «невеликі чаші» для жертвних приношень, і позначення жіночого статевого органа як найдавнішого символу родючості, і солярну символіку, й умовні відтворення ран [10, с. 125].

П.П. Єфименко же знаходить прямий зв'язок чашкоподібних заглиблень з більш пізнім жіночим образом, у якому втілені лише в більш художній формі, але, по суті, ті самі уявлення первісної людини. «Фігурки жінки, що походять з палеолітичних стійбищ більш пізньої епохи, є лише найбільш досконалим у художньому сенсі вираженням ідеї, коріння якої сягають, мабуть, ще початкової пори пізнього палеоліту, а то й більш ранніх часів», – зазначає дослідник [20, с. 396].

Подібне вираження сакральної первісної іконографії є найдавнішим прийомом передачі цілого образу за допомогою однієї лише

його частини, так званого *pars pro toto*, або зображення за принципом «частини замість цілого» [10, с. 244], що давало змогу уніфікувати та висловлювати одним зображуваним предметом глибокий і всеосяжний сенс.

Тож жіноче тіло з перебільшено виділеними грудьми й сідницями, а пізніше вульвою виражало головну ідею харчування, потім народження й, оскільки обожнювання було всеосяжним, то передавало й загальну ідею. Більш дрібним же рисам індивідуальності не приділяли увагу: руки зображені ледь вловимо, у положенні під грудьми, часто відсутня голова та риси обличчя.

Таке образотворче вираження, зазначає А.Д. Столяр, були прикладом вищого соціального узагальнення верхньопалеолітичної думки, оскільки образ жінки, за своєю природою, був соціально-логічним у самій своїй основі, вважає З.А. Абрамова. Саме це й визначало відбір його основних ознак: перебільшена передача деталей, що підкреслює материнську функцію жінки, яка створювала в репертуарі жіночих зображень досить значну групу умовних, ніби закодованих фігур, або надзвичайно схематична, або така, що представляла окрему частину жіночого тіла. З іншого боку, складні антропоморфно-зооморфні зображення свідчать про все більш поглиблене, але, звичайно, анімістичне розуміння світу живої природи [3, с. 8].

Продуктивна сила жінки дозволяє дивитися на неї як на істоту, що впливає на розмноження дичини, це в більш пізніх суспільствах отримало назву «матері – господині звірів», що пов'язувалося з полісемантизмом мислення первісної людини, відводячи жінці магічну роль, крім її ролі в відтворенні людини [21, с. 156].

Аналогічне явище, яке розвивалося в умовах постійної турботи про збільшення мисливської здобичі, пізніше худоби та врожаю, знаходить тотожність і в ранньоземлеробських суспільствах неоліту, так само як і в мисливських, у яких образ жінки був у центрі релігійних уявлень та обрядовості, пов'язаних з родючістю, і дуже довго утримувався у віруваннях землеробсько-скотарських суспільств [21, с. 275]. У громадах, які з неолітичного

періоду були землеробами й скотарями, достаток, процвітання, до якого всі прагнуть, символізувало жіноче божество, тому що Мати – це живий образ плодючості. Навіть на більш ранніх стоянках палеоліту ця міфічна сутність відображена статуетками, у яких жіночі органи рельєфно підкреслені. Це свідчить про те, що турбота про збільшення врожаю, худоби, риболовецької або мисливської здобичі властива однаково всім суспільствам, криючись у людській психіці, які на початкових етапах свого релігійного розвитку представляли велику кількість їжі й харчування через материнський образ, у якому всі суспільства виділяли головний фізіологічний процес – годування грудьми матері кожного нового життя.

Незважаючи на наявність регіональних особливостей, у своїй основі, в єдиній лінії еволюції від реалізму до схематизму, палеолітичне мистецтво малих форм поширювалося в прильодовиковій зоні Євразії на великі території – від західного узбережжя Європи до центру Сибіру [3, с. 8].

Палеолітична іконографія материнського божества здебільшого характеризувалася обов'язковим перебільшенням грудей, які звисали на живіт. Це було не просто жіночою ознакою, а акцентом саме на материнстві: зображення жінки насамперед матір'ю з наповненими молоком грудьми символізувало таким чином ідею харчування.

До одних з найбільш ранніх зразків належать знахідки 1864 року з Ложері-Басс, багатого на жіночі фігурки французького регіону Дордонь. Тут маркіз Поль де Вібрає виявив першу жіночу фігурку, однак без виражених форм, відому під назвою “*Venus impudique*” або “*Venus de Vibraye*” [22, с. 54–55]. Пізніше нові відкриття 1884 року зробив археолог Л. А. Жюльєн, знайшовши об'ємну фігуру «Жовтої Венери» з італійського грота Бальци-Россі [23, с. 256; 3, с. 135].

Було покладено початок феноменальним відкриттям сакральних материнських фігур, палеолітичних стоянок первісних людей, які населяли в ті далекі часи територію Франції, Італії, Німеччини, Австрії, Чехії, Словаччини, України, Росії, де образ материнського божества з перебільшено великими грудьми втілю-

вали як у малій скульптурі з бивня мамонта, кістки, рогу, кальциту, кварцу тощо, так і у вигляді печерних барельєфів і гравюр.

До найбільш примітних відносять знахідки 1894 року Франції, у Брасмапуй: виявлено було кілька Венер, одна з них представлена з пишними грудьми, сформованими «з місця відсутньої голови». 1922 року в зоні Піренеїв знайдено було «Венеру Леспюг» (її зберігають у паризькому Музеї людини), з перебільшеними грудьми, які переходили у великі стегна, з анатомічними формами, писав А. Леруа-Гуран, що доходили до абсурду. У гроті Лоссель виявлено серію жіночих рельєфів, серед яких відома «Венера з рогом», знайдено також артефакти в гротах Пеш Мерль, Монпазьє та ін.



Венера з Лоссель та Венера з рогом. Палеоліт. Музей людини. Париж. Франція

Знахідки Італії особливо примітні статуєтками 1884–1885 років з Грімальді і Савіньяно. Усі вони зображені з неприродно великими грудьми. Такі груди, на думку З. Абрамової, є головним критерієм, який сам по собі вже достатній для підтвердження гіпотези про ідеологічний концепт матері-годувальниці, що існував у палеолітичному суспільстві.

Фігурки з Гьоннерсдорфу в Німеччині являють собою схематичний стиль, так званий тип «клавіформ», з виділеними грудьми та задньою сідничною частиною, що акцентувало на ідеї харчування та народження.

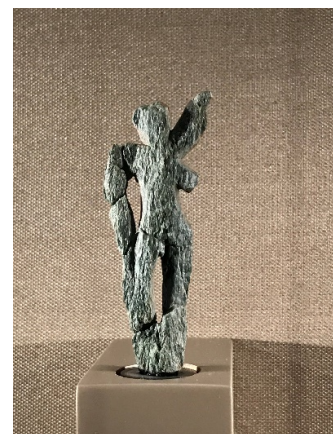
Однією з найдавніших знахідок на сьогодні, за даними радіовуглецевого аналізу, є «Венера з Холє Фельс». Її виявила 2008 року команда археологів Університету Тюбінгена під керівництвом Н. Конарда. Вона належить до найбільш стародавніх зразків палеолітичного мистецтва 31–40 тисяч

років. У ній наявні великі стоячі заглажені груди, що в процентному співвідношенні до тіла становлять близько тридцяти відсотків, водночас голова відсутня, замість неї зроблена петелька для підвішування. З цього випливає, що ідея давньої ідеології полягала не в самій жінці, а зосереджена на її функції харчування, уособленої в символізмі наповнених молоком грудей.



Венера з Холє-Фельс з вушком для підвішування. Палеоліт. Музей доісторії. Блаубойрен. Німеччина.

Довгий час лідируючі позиції давнини (36 тис. років) посідала австрійська жіноча фігурка з придунайського Гальгенберга «Funnpu». У тридцяти кілометрах від неї раніше 1908 року на схилі берега Дунаю в Віллендорфі було виявлено найвідомішу палеолітичну жіночу фігуру «Венеру Віллендорфську», яка налічує 29 тисяч років (показана у додатку іл. 2), водночас вона має спільні риси з костенківським типом і леспюзькою фігурою, за словами А. Леруа Гурана, маючи єдиний архетип.



Венера з Гальгенберг. Музей натуральної історії. Відень. Австрія



**Венера з Віллендорфу.
Музей натуральної історії. Відень. Австрія**

Знахідки з моравських палеолітичних стоянок Павлова, Пекарня, Пржедмостя й Дольні Вестоніце, крім лише форм грудей, представлені й повнооб'ємною жіночою фігурою, відомою як «Венера з Дольні Вестоніце» (зберігається у Дітріх палац, Брно), а також схематичною фігурою, вирізаною на бивні мамонта. Гравюра із силуетом жінки зображена в поєднанні різних геометричних фігур, у яких простежуються обриси типової для реалістичних зображень жіночої фігури з висячими овалами повних грудей, виконаних з декількох концентричних ліній, поставлених вертикально.

1907 року в Чернігівській області України, у селі Мезин, Ф. К. Волков відкрив палеолітичну стоянку [24, с. 154], на якій 1909 року П. П. Єфименко виявив стилізовані жіночі статуетки, відомі як «мезинські пташки», покриті геометричним, меандровим візерунком. Типологічний сюжет жінок-птахів у поєднанні з водними символами представлений на малюнках французької печери Пеш-Мерль у вигляді оголених жінок з обвислими грудами і в пташиних масках. Поверх цих фігур і навколо них прокреслені паралельні лінії, так звані «макарони» – мотив, символічно пов'язаний з ідеєю плину життя або життєвої вологи, який свідчить про те, що ці магичні зображення грудей асоціювалися з богинею-птахом [15, с. 252] і, що важливо, символізували зв'язок з водною стихією.

Аналіз всього репертуару верхньопалеолітичних зображень підтверджує припущення

про семантичну співпричетність образів жінки й птаха як значущого явища для свідомості неонтропів. Факт їх виявлення може бути свідченням поширеного в неоліті та бронзі, від трипільської, грецької до малоазійської та східної культур орнітоморфного образу богині-птаха, з материнською наповненою груддю, що, можливо, бере свій початок ще у верхньому палеоліті.

Значний внесок у вивчення жіночої палеолітичної іконографії зробили знахідки Східно-Європейської рівнини, костенківсько-авдіївської культури, у яких особливу увагу приділяли жінці з об'ємними формами. Більше 300 скульптурних зображень представлені в колекції стоянки Костенки-І [25, с. 126], Авдієве, Борщево, Гагаріно, Єлисейовичі [20, с. 384].

Така велика кількість палеолітичних фігур, що мали стилістичну спільність, не могла не актуалізувати питання з їх дешифрування. Учені інтерпретували їх по-різному: називали їх фетишами, об'єктами еротичного характеру, іграшками, ляльками, ідолами, уособленням родючості, символами великої кількості їжі, матері племені, матері-господині звірів.

Одним із перших дослідників, який назвав образ, відображений у палеолітичних статуетках, Матір'ю-Богинею, був Е. Джеймс. Він визначав його як центральний у релігії та обрядовості первісних людей і пов'язував з трьома головними моментами: продовженням роду й родючістю, добуванням їжі та зміною пори року, зі смертю й ідеєю відродження [26, с. 32]. «Так чи інакше, Богиня Мати була найдавнішим проявом концепції божества, а її символізм, безсумнівно, був найбільш стійкою особливістю в археологічних пам'ятках стародавнього світу – від скульптур Венер гравецької культури верхнього палеоліту й стилізованих зображень у декорації печер до культових емблем і написів, коли він встановлюється на родючому півмісяці, у Західній Азії, долині Інду, Єгеїді і на Криті між V і III тисячоліттями до н.е.» [27, с. 11].

Жак Ковен припускав, що зображуване материнське божество в релігійній системі було вищою сутністю, Матір'ю Всесвіту, що можна кваліфікувати як «жіночий монотеїзм» [28, с. 53].

Науковець С.М. Бібіков вважав, що немає вагомих підстав припускати, що палеолітична фігура перебуває в будь-якій культурно-історичній спорідненості з ранньоземлеробськими зображеннями, але зазначає, що факт їх виникнення в середовищі первісних мисливців важливий, тому що вказує на дуже давню традицію виготовлення жіночих скульптурних зображень, а отже, на деякі елементи спільності вірувань у таких віддалених у часі суспільств. Водночас аналогічні риси палеолітичних і енеолітичних статуєток впливають з одного й того самого кола ідей, що виникли в одному випадку на мисливському щаблі розвитку, а з іншого – на землеробсько-скотарському, для яких властива спільна ідея, пов'язана з родючістю, таким чином, єдина як для мисливських племен, у яких пріоритетним був світ тварин, так і для ранньоземлеробських, для яких був урожай запорукою виживання.

Узагальнюючи іконографію палеоліту, виявляємо спільність сюжету на великому просторі Євразійського континенту. Головна ідея виражена в образі материнського божества з надто збільшеними грудьми та сідницями. Відзначимо, що подібне перебільшення грудей, відповідно до фізіологічних особливостей жінки, спричинене великим обсягом у них молока, що свідчить про те, що її зображують у період лактації, тобто годування грудьми.

Гіпертрофоване зображення цієї частини тіла може розкривати ідеологічний концепт релігійної первісності, спрямованої на вираження ідеї материнського божества як всеосяжної годувальниці, що в неоліті виражатиме сцена годування дитини молоком на руках божественної матері або метод декорування багатогруддя на тілі фігур божества.

Первісна палеолітична ікона ще не засвідчена зображеннями самого процесу годування дитини, сцени харчування немовляти іконографії палеоліту не відомі, як це широко представлено в іконографії неоліту та бронзи. Знайдені зображення фігури, дають підстави стверджувати, що цей такий поширений у світовому мистецтві сюжет з'являється в неоліті, що може свідчити про

формування нового іконографічного зразка, у якому акцентовано вже на процесі годування.

Таким чином, почав формуватися цілий цикл давніх іконографій, заснований на сюжеті харчування і дітей, і тварин як священної сцени, що має абстрактний характер і є відображенням первісного світогляду, пов'язаного з родючістю.

Насамперед відзначимо факт постійності жіночого образу в пластиці на всіх етапах розвитку Трипілля, що показано у додатку іл. 16–20. Археолог Б.О. Рибаків вивчав землеробський світогляд індоєвропейців, відображений у кераміці трипільців, як найбільш виражений у північно-східній частині індоєвропейської «прабатьківщини» неолітичної культури, одним з ключів до інтерпретації якого є індоєвропейська міфологія, зокрема Рігведа й Авеста, а також індоєвропейська лексика й етнографічний матеріал з народного мистецтва [29, с. 25].



Статуєтки з рослинним орнаментом.
Трипільська культура.
[Енциклопедія Трипільської цивілізації.
Київ : 2004, с. 202]



**Трипільські богині з поселення Майданецьке.
[Енциклопедія Трипільської цивілізації.
Київ : 2004, с. 156–157]**

Однак сцена божественного вигодовування не численна, рідкісна фігурка трипільської Мадонни, на думку Н.Б. Бурдо, уособлює материнську турботу [30, с. 193]. Іконографічний канон жінки з дитиною на руках у трипільській пластиці представлений мало і, на переконання К. Маєвського, проник з Месопотамії [31; 19, с. 34–36]. Одна з рідкісних фігурок матері, розміщувалась у спеціальному кориті.

Зону грудей статуеток, замість об'ємних форм, прикрашали піктограмами, рівносторонніми трикутниками, спіральною орнаментациєю, деякі були оснащені часом наскрізними отворами [32, с. 212, 216]. На грудях однієї з фігур наявне татування, що зображує сплетіння двох змій або вужів, яких можна зустріти на месопотамських і середньоазійських скульптурах та які символізують воду й дощ [33, с. 88]. Таким чином, «кукутенська статуетка своїм татуванням висловлювала головні ідеї землероба: зрошення поля дощем, благополуччя засіяного поля, дитини в утробі матері й загальну ідею добробуту», – зазначає Б.О. Рибаків [19, с. 187]. Це своєю чергою веде «до архаїчного ряду понять: велике жіноче божество – молоко-дощ, як небесна вода» [29; 26].

Також культ води відображений у глиняних жіночих фігурках, з оголеним торсом, що

тримають на колінах під грудьми мису. Вони були виявлені як у трипільській пластиці, так і в німецькому Вурцбурзі та балканській культурі вінча, культурі гумельниця, у знахідках з Нового Бечею і критського Піргоса. Найбільш раннє зображення подібної сцени символізує родючість і належить до IV тисячоліття до н.е. з регіону Аламінос острова Кіпр. Статуетка зображає оголену жіночу фігуру в положенні сидячи, яка тримає руками обидві орнаментовані груди перед резервуаром, у який вона, стискаючи груди, випускає молоко. Б.О. Рибаків трактував цю сцену як обряд викликання дощу за допомогою посудини з освяченою водою [19, с. 174], вважаючи, що й у більш ранній індоєвропейській ритуальній пластиці Балкано-Дунайського регіону приділено велику увагу воді як джерелу життя, особливо землеробами, що не знали штучного зрошення полів, для яких єдиною формою зволоження ґрунту були атмосферні опади – роса й дощ [19, с. 190], а саме зрошення поля дощем трактували «материнським молоком», що несло головну ідею блага і благополуччя [19, с. 187].

Трипільські статуетки, вказує Б.О. Рибаків, були одними з ранніх попередниць християнської Богородиці, культ якої пізніше злився з місцевим культом породіль, давніх божеств родючості й «достатку» [29, с. 29], тісно пов'язаний з водними обрядами.

Отже, концепцію харчування в антропоморфному вигляді материнського божества розробляли в наукових колах протягом тривалого часу чи в аспекті матері-зерна, чи матері-землі. Проте, за висунутою нами гіпотезою, джерелом життя, годувальницею, уособленою й зафіксованою в скульптурній пластиці, є космогонічна ідея матері-води, яка напуває своїми водними потоками землю й зерно, немов материнським молоком, представляючи дуальність системи світу.

Таким чином, концепція материнського образу годувальниці переважно була розвинена в аграрних культурах стародавніх землеробів. Своєю чергою, залежність родючості від водного зрошення призводила до того, що розселення людей в епоху неоліту та бронзи відбувалося уздовж водних ресурсів, і водно-

час культ води й материнського божества формувався й у концепції подательки небесного дощу, тобто вологи.

Висновки. В іконографії палеоліту як первісному об'єкті сакралізації спостерігаємо втілення як цілісного образу материнського божества, так і його окремих частин, особливо одних лише грудей. Поряд із цим наявне й заміщення образу повногрудої богині чашо-подібними та V-подібними знаками, а також меандровими візерунками й «макаронами», які пов'язують з водною стихією. На основі аналізу археологічних матеріалів виявлено нерозривний зв'язок культу материнського божества з культом харчування та водною стихією, а саме шануванням водних джерел, що безпосередньо впливали на родючість землі і були привабливими для мисливців та збирачів палеоліту.

На цій підставі можна зробити висновок про існування двох вихідних точок формування образу материнського божества в аспекті годувальниці: перша – зумовлена людським підсвідомим буттям, а саме харчуванням самонаповнюваними грудьми матері, що в давні часи могло доходити до зрілого віку дитини, і імовірно у вимушені періоди голоду могли годуватися й у більш пізньому віці, а друга – спричинена зближенням символічної асоціації водних джерел, що наділяють людину животною водою і харчуванням, з антропоморфним всеосяжним образом матері-годувальниці, груди якої є невичерпним джерелом, що дає харчування і, відпо-

відно, життя. Таким чином, відображення ідейного концепту божественної годувальниці в палеолітичному мистецтві має в основі ідею джерела життя, виявленому в образі богині матері.

У період неоліту й бронзи образ богині-годувальниці пов'язаний з міфологічними уявленнями стародавніх землеробів про світоустрій і їх місце в ньому, а також першооснову життя всього живого на землі. Пряма залежність родючості землі від наявності води асоціативно пов'язана з материнським началом жіночого божества, що дає життя й харчування. Такий світоглядний контент відображений в іконографії материнського божества, у якому символічно уособлено животворну значущість матері, яка годує життя.

Загалом для іконографії материнського божества характерний канон «голих богинь», руки яких підтримують груди, пропонуючи харчування. Він проходить через усю історію стародавніх цивілізацій. Поява й поширення нового іконографічного канону – материнського божества з дитиною на руках, відображає концепт родючості та водної стихії, який найбільш повно висловлено в сюжеті божественної годувальниці.

На основі стародавніх поглядів, пов'язаних з харчуванням людини, родючістю та живильною водною стихією, утвердився світоглядний концепт сакральності образу божественної годувальниці, який став основою культу богині матері.

Література:

1. Харарі Ю.Н. Homo deus. За лаштунками майбутнього. Київ : Форс Україна, 2018. 512 с.
2. Сойкина Н.Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии : автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06 «Археология». URL: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>.
3. Абрамова З.А. Древнейший образ человека : каталог по материалам палеолитического искусства Европы. Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2010. 304 с.
4. Кабо В. Круг и крест: размышления этнолога о первобытной духовности. Канберра : Алчеринга, 2002. 232 с.
5. Шер А.Я. К вопросу об истоках первобытного искусства. *Проблемы изучения наскальных изображений в СССР*. Москва : Наука, 1990. 240 с.
6. Рейнак С. Аполлон. Всеобщая история пластических искусств : лекции, читанные в Высшей школе при Лувре. Москва : Современные проблемы, 1924. 311 с.: ил.
7. Leroi-Gourhan André. Les religions de la préhistoire. Edité par PUF, Paris. 1964. 154 p.
8. Яценко С.А. Искусство у порога иного мира. *Вестник Российского государственного гуманитарного университета*. 2017. № 10. С. 269–279.

9. Золотарев А.М. Пережитки тотемизма у народов Сибири. Ленинград : Изд-во Института народов Севера ЦИК СССР, 1934. 52 с.
10. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. Москва : Искусство, 1985. 268 с.
11. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь / пер. с англ. М.К. Рыклина. Москва : КоЛибри ; Азбука-Аттикус, 2018. 976 с.
12. Яффе Аниэла. Символы в изобразительном искусстве. *Юнг Карл Густав. Человек и его символы* / пер. И.Н. Сиренко, С.Н. Сиренко, Н.А. Сиренко. Москва : Медков С.Б.; Серебряные нити, 2006. С. 238–286.
13. Дэвлет Е.Г. Альтамира. У истоков искусства. Москва : Алетея, 2004. 280 с.
14. Bulanda E. Kult bogini-matki w kulturach prehistorii i etnologii, a cześć Matki Bożej w Chrześcijaństwie. Lublin : Towarzystwo Naukowe K.U.L., 1947. 24 p.
15. Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини: мир Древней Европы. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. 572 с.
16. Мень А., протоиерей. История религии: в поисках Пути, Истины и Жизни. Т. 2: Магизм и единобожие. Москва : Слово, 1991. 357 с.
17. Скриленко А. Труды двенадцатого археологического съезда в Харькове 1902 г. Т. I. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1905. 755 с.
18. Окладников А. П. Палеолитическая статуэтка из Бурети. Палеолит и неолит СССР : материалы и исследования по археологии СССР / под ред. П. П. Ефименко. № 2. Москва, Ленинград : Изд. АН СССР, ИИМК им. Н.Я. Марра, 1940. С. 104–108.
19. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. 3-е изд. Москва : Академический проект; Культура, 2015. 640 с.
20. Ефименко П.П. Первобытное общество : очерки по истории палеолитического времени. Изд. 3-е, перераб. и доп. Киев : Изд-во АН УССР, 1953. 664 с.
21. Бибииков С.Н. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевская на Днестре. К истории ранних земледельческо-скотоводческих племен на Юго-Востоке Европы. *Материалы и исследования по археологии СССР*. № 38. Москва, Ленинград : Изд-во АН СССР, 1953. 460 с.: ил.
22. Delporte Henri. L'image de la femme dans l'art préhistorique. Paris Picard. Paris : 1979. 320 p.
23. White Randall. The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation. *Journal of Archaeological Method and Theory*. Vol. 13. No. 4. December, 2006.
24. Спицын А. Русский палеолит. Записки отд. рус. и слав. Археол. об-ва. Т. XI. Петроград : Типография М.А. Александрова, 1915. 230 с.
25. Дюпюи Д. Скульптурные изображения из известняка восточногреческой стоянки Костенки-1: тематика и функциональное назначение. Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. URL: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrika_tor/05/978-5-88431-267-8. МАЭ РАН. 118-288.
26. Горшунова О.В. Женское божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений народов Средней Азии : дис. докт. истор. наук. Москва : Институт этнологии и антропологии РАН, 2007. 372 с.
27. James E.O. The cult of the Mother-Goddess. New York. Barnes&Noble Books, 1994. 300 p.
28. Cauvin Jacques. Naissance des divinités naissance de l'agriculture. Paris. CNRS editions, 1997. 310 p.
29. Рыбаков Б.А. Космогония и мифология земледельцев энеолита. *Советская археология*. 1965. № 1. С. 24–47.
30. Бурдо Н.Б. Сакральний світ Трипільської цивілізації. Київ : Наш час, 2008. 296 с.; Бурдо Н.Б. Реалистическая пластика Триполья-Кукутень: систематизация, типология, интерпретация. *Stratum plus. Археология и культурная антропология*. 2. Кишинев. 2010. 316 с.
31. Majewski K. Studia nad kultura Trypilska. *Archeologia*, т. I. Wroclaw, 1947, 19-50 p.
32. Бибииков С.Н. Культурные женские изображения раннеземледельческих племен Юго-Восточной Европы. *Советская археология*. XV. Москва, Ленинград : Изд-во Академии наук, 1951. 348 с.
33. Сарияниди В.И. Тайны исчезнувшего искусства Каракумов. Москва : Наука, 1967. 108 с.

References:

1. Kharari Ju.N. Homo deus. Za lashtunkamy majbutnjogho (Homo deus. Behind the scenes of the future). Kyiv: Fors Ukraїna, 2018. 512 s. [in Ukrainian]
2. Sojkyna N.Ju. Zhvopysj epokhy paleolyta v systeme kuljturnykh cennostej Evrazyu (Paleolithic painting in the system of cultural values of Eurasia): avtoref. dys. ... kand. yst. nauk: 07.00.06 "Arkheologyja". URL: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html> [in Russia].

3. Abramova Z.A. Drevnejshyj obraz cheloveka: katalogh po materyalam paleolytycheskogho yskusstva Evropy (The oldest image of man: a catalog based on materials of the Paleolithic art of Europe). Sankt-Peterburgh: Peterburghskoe vostokovedenye, 2010. 304 s. [in Russia].
4. Kabo V. Krugh y krest: razmyshleniya etnologha o pervobytnoj dukhovnosti (The circle and the cross: an ethnologist's reflections on primitive spirituality). Kanberra: Alcheryngha, 2002. 232 s. [in Russia].
5. Sher A. Ja. K voprosu ob ystokakh pervobytnogho yskusstva (On the question of the origins of primitive art). Problemy yzucheniya naskal'nykh yzobrazhenij v SSSR. Moscow: Nauka, 1990. 240 s. [in Russia]
6. Rejnak S. Apollon. Vseobshhaja ystoriya plastycheskykh yskusstv (Apollo. General History of Plastic Arts): lekcyi, chytannye v Vyshej shkole pry Luvre. Moscow: Sovremennye problemy, 1924. 311 s.: yl. [in Russia]
7. Leroi-Gourhan André. Les religions de la préhistoire. Edité par PUF, Paris. 1964. 154 p. [in France]
8. Jacenko S.A. Yskusstvo u porogha ynogho myra (Art on the doorstep of another world). *Vestnyk Rossyjskogho ghosudarstvennogho ghumanitarnogho unyversyteta*. 2017. # 10. S. 269–279. [in Russia]
9. Zolotarev A.M. Perezhytky totemyzma u narodov Sybyry (Remnants of totemism among the peoples of Siberia). Leningrad: Yzd-vo Ynstytuta narodov Severa CYK SSSR, 1934. 52 s. [in Russia]
10. Stoljar A.D. Proyskhozhdenye yzobrazitel'nogho yskusstva (The origin of the visual arts). Moscow: Yskusstvo, 1985. 268 s. [in Russia]
11. Frezer D.D. Zolotaja vetvj (Golden bough) / per. s angl. M.K. Ryklyna. Moscow: KoLybry; Azbuka-Attykus, 2018. 976 s. [in Russia]
12. Jaffe Anyela. Symvoly v yzobrazitel'nom yskusstve (Symbols in the visual arts). Jungh Karl Ghustav. Chelovek y egho symvoly / per. Y.N. Syrenko, S.N. Syrenko, N.A. Syrenko. Moscow: Medkov S.B.; Serebrjanye nyty, 2006. S. 238–286 [in Russia]
13. Devlet E. Gh. Aljtamyra. U ystokov yskusstva (Altamira. At the origins of art). Moscow: Aletejja, 2004. 280 s. [in Russia]
14. Bulanda E. Kult bogini-matki w kulturach prehistorii i etnologii, a cześć Matki Bożej w Chrzescijaństwie. Lublin. Towarzystwo Naukowe K.U.L., 1947. 24 p.
15. Ghymbutas M. Cyvylizacyja Velykoj Boghyny: myr Drevnej Evropy (Civilization of the Great Goddess: The World of Ancient Europe). Moscow: Rossyjskaja polytycheskaja encyklopedyja (ROSSPЭN), 2006. 572 s. [in Russia]
16. Menj A., protyorej. Ystoriya relyghy: v poyskakh Puty, Ystyny y Zhyzny (History of Religion: In Search of the Way, Truth and Life). T. 2: Maghyzm y edynobozhye. Moskva: Slovo, 1991. 357 s. [in Russia].
17. Skrylenko A. Trudy dvenadcatogho arkheologhycheskogho s'ezda v Kharjkove 1902 gh. (Proceedings of the twelfth archaeological congress in Kharkov, 1902). T.I. Moscow: Tovaryshhestvo typoghrافیy A.Y. Mamontova, 1905. 755 s. [in Russia].
18. Okladnykov A.P. Paleolytycheskaja statuetka yz Burety (Paleolithic figurine from Buret). Paleolyt y neolyt SSSR: materyaly y yssledovaniya po arkheologhyi SSSR / pod red. P.P. Efymenko. # 2. Moskva, Leningrad: Yzd. AN SSSR, YYMK ym. N. Ja. Marra, 1940. S. 104–108. [in Russia].
19. Rybakov B.A. Jazychestvo drevnykh slavljan (Paganism of the ancient Slavs). 3-e yzd. Moscow: Akademicheskyj proekt; Kuljtura, 2015. 640 s. [in Russia].
20. Efymenko P.P. Pervobytnoe obshhestvo: ocherky po ystoriy paleolytycheskogho vremeny (Primitive Society: Essays on the History of the Paleolithic Time). Yzd. 3-e, pererab. y dop. Kyev: Yzd-vo AN USSR, 1953. 664 s. [in Russia].
21. Bybykov S.N. Rannetrypoljskoe poselenye Luka-Vrublevskaja na Dnestre. K ystoriy rannykh zemledeljchesko-skotovodcheskykh plemen na Jugho-Vostoke Evropy (An early Tripolye settlement of Luka-Vrublevskaya on the Dniester. On the history of early agricultural and pastoral tribes in the South-East of Europe). *Materyaly y yssledovaniya po arkheologhyi SSSR*. # 38. Moscow, Leningrad: Yzd-vo AN SSSR, 1953. 460 s.: yl. [in Russia].
22. Delporte Henri. L'image de la femme dans l'art préhistorique. Paris Picard. Paris: 1979. 320 p. [in France].
23. White Randall. The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation. *Journal of Archaeological Method and Theory*. Vol. 13. No. 4. December, 2006. [in English].
24. Spycyn A. Russkyj paleolyt (Russian Paleolithic). Zapysky otd. rus. y slav. Arkheol. ob-va. T. XI. Petrohrad: Typoghrافیy M.A. Aleksandrova, 1915. 230 s. [in Russia].
25. Djupjuy D. Skuljpturnye yzobrazheniya yz yzvestnjaka vostochnoghravettyjskoj stojanky Kostenky-1: tematyka y funkcyonal'noe naznacheniye (Sculptural images from limestone of the East Gravettian site of Kostenki-1: theme and functional purpose). Elektronnaja byblyoteka Muzeja antropologhyi y etnoghrافیy ym. Petra Velykogho (Kunstkamera) RAN. URL: <http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/05/978-5-88431-267-8>. MAЭ RAN. 118-288. [in Russia].

26. Ghorshunova O.V. Zhenskoe bozhestvo v systeme relyghyozno-myrovozzrencheskykh predstavlenyj narodov Srednej Azyy (The female deity in the system of religious and worldview representations of the peoples of Central Asia): dys. dokt. ystor. nauk. Moscow: Ynstytut etnologhyy y antropologhyy RAN, 2007. 372 s. [in Russia].
27. James E.O. The cult of the Mother-Goddess. New York. Barnes&Noble Books, 1994. 300 p. [in English].
28. Cauvin Jacques. Naissance des divinites naissance de l'agriculture. Paris. CNRS editions, 1997. 310 p. [in France].
29. Rybakov B.A. Kosmogonyja y myfologhyja zemledeljcev eneolyta (Cosmogony and mythology of the Eneolithic farmers). *Sovetskaja arkeologhyja*. 1965. # 1. S. 24–47 [in Russia].
30. Burdo N.B. Sakralnyj svit Trypiljskoho cyvilizaciji (The sacred world of the Trypillia civilization). Kyiv: Nash chas, 2008. 296 s.; Burdo N.B. Realystycheskaja plastyka Trypoljja-Kukutenj: systematyzacyja, typologhyja, ynterpretacyja. *Stratum plus. Arkheologhyja y kuljturnaja antropologhyja*. 2. Kyshynev. 2010. 316 s. [in Ukrainian].
31. Majewski K. *Studia nad kultura Trypilska*. Archeologia, t. I. Wroclaw, 1947, 19–50 p.
32. Bybykov S.N. Kuljtovyje zhenskye yzobrazhenyja rannezemledeljcheskykh plemen Jughovostochnoj Evropy (Iconic female images of the early agricultural tribes of Southeast Europe). *Sovetskaja arkeologhyja*. XV. Moskva, Lenynghrad : Yzd-vo Akademyy nauk, 1951. 348 c. [in Russia].
33. Saryandy V.Y. Tajny yscheznuvshegho yskusstva Karakumov (Secrets of the disappeared art of the Karakum desert). Moscow: Nauka, 1967. 108 s. [in Russia].

УДК 7.730; 73.027.01/02

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.4>**Михальчук Вадим Володимирович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-8560-1846

Scopus ID: 57301973000

**«ПЕРЕХРЕСТЯ ЕПОХ» У ТВОРЧОСТІ
СКУЛЬПТОРА ВАСИЛЯ КОРЧОВОГО**

Стаття присвячена творчості сучасного українського скульптора Василя Корчового. Метою дослідження є аналіз індивідуальної манери майстра, факторів, які вплинули на його стильотворення. Згадано про недостатній рівень висвітлення особистості художника у вітчизняній мистецтвознавчій науковій літературі, наголошено, що переважна кількість публікацій про нього є інформативними, але не несуть наукового характеру, тому персоналію скульптора лише потрібно вводити в науковий обіг, що можна визначити серед перспектив наукових розвідок. Зроблено спробу дати класифікацію його образів, визначити традиції, що справили вплив на народження характеру його творчого почерку. Акцентовано вплив Мікеланджело та Родена на митця в період його художнього становлення. Проаналізовано синтез традицій і новацій у художній мові майстра, наведено конкретні приклади застосування інструментарію певних митців минулого в роботі художника, що демонструє зданість творчо трансформувати традиції попередників та утворити на їх підґрунті власну унікальну та впізнавану художню мову. Охарактеризовано основні прийоми роботи автора з матеріалом та наведено матеріали, домінуючі в його творчості (вапняк, мармур, бронза, пісковик). Зроблено акцент на рідкій на сьогодні академічній основі манери художника, підкреслено роль академічної школи та вплив особистостей учителів. Розглянуто найхарактерніші зразки з різних груп творів майстра, зазначено домінуючих персонажів, сюжети в його скульптурному доробку: міфологічні (давньослов'янські та античні – Дана, Зімцерла, вакханка), алегоричні образи (Весна, Достаток), блазні, янголи. Окремо розглянуті надгробки авторства В. Корчового, зроблено компаративний аналіз манери виконання меморіальної скульптури надгробків з мовою станкової скульптури, переважно – жіночими образами з давньослов'янського світу та античної міфології. Акцентовано принцип контрасту, що застосовується художником при їх втіленні в життя.

Ключові слова: Василь Корчовий, мармур, вапняк, бронза, меморіальна скульптура, надгробок, академізм, міфологічні образи, ідеал краси.

Mykhalchuk Vadym. “CROSSROADS OF EPOCHS” IN CREATIVE ART OF SCULPTOR VASYL KORCHOVY

The article is dedicated to the work of the contemporary Ukrainian sculptor Vasyl Korchovy. The purpose of the study is to analyze the individual manner of the master, the factors that influenced his stylization. It is mentioned about the insufficient level of coverage of the artist's personality in the Ukrainian art history scientific literature, it is noted that the overwhelming number of publications about him is informative, but not of a scientific nature, so the sculptor's personality only needs to be introduced into scientific circulation, which can be determined among the prospects of scientific research. An attempt is made to classify his images, to determine the traditions that influenced the birth of the character of his creative handwriting. The influence of Michelangelo and Rodin on the artist during his artistic formation is emphasized. The article analyzes the synthesis of traditions and innovations in the artistic language of the master, gives specific examples of the use of tools of certain artists of the past in the artist's work, which demonstrates the ability to creatively transform the traditions of their predecessors and form their own unique and recognizable artistic language on their basis. The main methods of the author's work with the material are described and the dominant materials in his work (limestone, marble, bronze, sandstone) are given. Emphasis is placed on the rare academic basis of the artist's manner today, the role of the academic school and the influence of teachers' personalities are emphasized. Consider the most characteristic samples from different groups of works of the master, indicate the dominant characters, subjects in his sculptural heritage: mythological characters (old Slavic and ancient – Dana, Zimserla, Bacchante), allegorical images (Spring, Abundance), buffoons, Angels. Tombstones of the authorship of V. Korchovy are considered separately. Korchovy made a comparative analysis of the manner of performing memorial sculpture of tombstones with easel sculpture mainly female images from the ancient Slavic world and ancient mythology. The principle of contrast used by the artist in their implementation is emphasized.

Key words: Vasyl Korchovy, marble, limestone, bronze, memorial sculpture, tombstone, academism, mythological images, beauty ideal.

Постановка завдання. Кожна історична епоха створювала свої ідеали краси, породжуючи власний еталон і уявлення про прекрасне та потворне, власну ієрархію естетичних цінностей. Найчастіше вони були діаметрально протилежні: середньовічні ідеали складно порівнювати з ренесансовими, барокові – з класицистичними. І лише сучасний художній простір дає можливість синтезу всіх згаданих компонентів – у мистецтві початку ХХІ ст. можна знайти право художника не обтяжувати себе рамками одного канону й або синтезувати у своїй манері елементи різних стилів і канонів, або взагалі обходитися без прив'язки до певного канону і наголошувати саме на його відсутності. Найчастіше філософськи обґрунтована відсутність прив'язки до якихось канонів таїть у собі банальну слабку виучку, невміння прикривається маскою концепції. Найлегше це обґрунтувати у безпредметному мистецтві. І з кожним днем, у міру згасання сили академічних традицій, стає все менше майстрів, які прямують шляхом найбільшого опору і працюють у руслі академічного мистецтва, в реалістичній манері, яка вимагає гарної виучки, вишколу, ремісничої майстерності і має набагато менш широкий діапазон засобів впливу на глядача, оскільки до їх переліку рідко входить епатаж. Художник-реаліст незабаром сприйматиметься немов релікт.

Одним із таких майстрів, які не зовсім вписуються в рамки уявлення про сучасного художника та ризикують йти врозріз із загальноприйнятими уявленнями про красу, є український скульптор Василь Корчовий. Його творчість варта уваги як один із рідкісних нині прикладів того, як можна поєднувати глибоке знання історії мистецтва, міфології, високий рівень професіоналізму, працювати в реалістичній манері і при цьому епатувати глядача не гірше за будь-якого абстракціоніста. Все це художнику чудово вдається.

Творчість художника багатогранна у самому нешаблонному розумінні цієї категорії. Він народився у 1962 р., і його творчий шлях можна відстежувати, аналізувати ще зі студентських років, коли вже стало очевидно, що йдеться про неординарну манеру,

наявність власного погляду на скульптуру, на створення ідеалу і поняття про прекрасне. Про Василя Корчового досить часто писали: за приблизно чверть століття видано кілька каталогів його робіт із вступними статтями [1; 2], випущено низку телевізійних програм, вийшло чимало статей, присвячених як окремим виставкам чи конкретним творам [3], так і творчості художника загалом [4; 5; 6; 7; 8; 9], ним створено інформативний персональний сайт, на якому вдало презентовано його твори [10]. Проте, попри всю повноту та інформативність цих ресурсів, варто відзначити, що практично всі вони мають переважно науково-популярний характер, таким чином, можна констатувати, що ім'я Василя Корчового ще тільки належить вводити в науковий побут вітчизняного мистецтвознавства, що і буде метою цієї статті. Для досягнення цієї мети та поставлених у її межах завдань використовуються хронологічний, комплексний, компаративний, історичний методи, що дозволяють всебічно, максимально результативно висвітлити різні аспекти феномену.

Мета статті – аналіз творчості сучасного українського скульптора Василя Корчового, індивідуальної манери майстра, факторів, які вплинули на його стильотворення.

Виклад основного матеріалу. Родом із Хмельницької області, майбутній скульптор здобув чудову освіту у провідному художньому ВНЗ країни, і його по праву можна вважати представником столичної школи – тут, у київських академічних стінах, формувалася особистість художника, спочатку – студента майстерні М. Вронського, потім – стажиста В. Бородая. Він потрапив до рук майстрів, у які було чому повчитися, що Василь із успіхом і робив, і сусідство з живими класиками не могло не датися взнаки. Навчання в академії, початок досить бурхливої виставкової діяльності ще в 1988 р. (далі виставки йшли майже щорічно, за рідким винятком, у тому числі й персональні – 2005, 2008, 2009, 2012, 2019 рр. [7]), участь та перемоги у конкурсах скульптури, які визнали його талант (у 2013 р. він став лауреатом Національної художньої премії «Київ» ім. Сергія Шишка у галузі образотворчого мистецтва; у 2007 та

2009 рр. був переможцем конкурсу КОНСХУ ім. Михайла Лисенка «Скульптура року»; у 2005 р. отримав гран-прі Всеукраїнської триєнале «Скульптура-2005») увінчалися офіційним визнанням його здібностей – у 1989 р. він став членом Співки художників СРСР, у 1992 р. – членом Співки художників України, а у 2009 р. його обрали почесним професором Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» [10].

Такий солідний послужний список цілком міг би призвести до того, що художник мав «забронзовіти», але бути цілком залежним від побажань замовника, будучи академістом, співаком ренесансових або класицистичних ідеалів. Але цьому не судилося статися. Роботи Корчового затребувані – твори скульптора можна побачити у Києві, Львові, Полтаві, Хмельницькому [7]. Діапазон застосування його таланту досить широкий: майстер працює в галузі станкової скульптури, інтер'єрної, садово-паркової, меморіальної, часто звертається до надгробків. Проте створювані ним образи категорично не вписуються в уявлення багатьох глядачів про те, як має виглядати краса, – він створив власний еталон, діаметрально протилежний оспіваним століттями ідеальним параметрам краси. Краса, зразок, ідеал – категорії вкрай суб'єктивні, і роботи Василя Корчового наче закликають людину про це не забувати. Він втілює у галереї своїх образів уявлення про красу всіх епох – від палеоліту до сьогодення. Величезний масив його творів легко класифікується не лише за жанровими чи видовими ознаками. До цього корпусу робіт можна застосувати й інший тип класифікації, набагато більш узагальнений. Шукати вплив традицій у скульптурі митця ми не будемо – це давно констатовано мистецтвознавцями, які писали про нього [2]. Дозволимо собі лише доповнити та розширити цей ряд. Але спочатку констатуємо наступне: той корпус робіт, які представляють персонажів (здебільшого жіночих) у вирії життя, вписуються у вельми специфічний канон краси, далекий від ідеалів. В одній із публікацій про художника цей тип краси назвали його відповіддю на ідеальні параметри жіночого тіла «90x60x90» [6]. Цей тип, звичайно, далеко

не новий, але левова частка тих, хто позиціонує себе естетом і знавцем прекрасного, не вважає за можливе визнати подібні пропорції красивими. Не погоджуючись, таким чином, ні з Рембрандтом, ні з Рубенсом, ні з цілим сонмом інших знакових майстрів бароко і рококо, які оспівували у своїх полотнах саме такий жіночий тип – далекий від, наприклад, маньєристичної екзальтованої, елегантно худорлявості. Саме такими – рембрандтівськи-дородними, майоліівськи-міцними, життєстверджуючими, кустодієвськи-пишучими, рубенсівськи-соковитими створює свої персонажі Корчовий. Його жіночі образи найчастіше вписуються саме в такі категорії. І це не залежить від того, про який сюжет або тип персонажа йдеться. Вони ВСІ надзвичайно земні. Дуже вдало це узгоджується з численною групою міфологічних персонажів скульптора, який часто звертається до слов'янської, давньогрецької міфології. Діонісійський початок цих образів очевидний [2]. Їхній рух, енергія йде зсередини, вони – немов згустки життєвої енергії, кидають виклик публіці, яка ханжеськи шукає ідеальних пропорцій. Це теж своєрідний епатаж, але епатаж майстра, який за своїм відходом від загальноприйнятих канонів не ховає невміння малювати і незнання пластичної анатомії. Корчовий – блискучий рисувальник, який чудово знає натуру і вміє передавати її класично, що підтверджується його численними штудіями, як у скульптурі («Юна купальниця», мармур, 2000 р.; «Купальниця», мармур, 2001 р.; «Німфа», мармур, 2008 р.; «Торс романтичний», мармур, 2011 р.; «Русалка», мармур, 2015 р.), так і в академічному рисунку («Рисунок», сангіна, 2008 р.). Характерним підтвердженням того, що скульптор чудово володіє вмінням створювати і класичні ідеали, є його образи античних міфологічних персонажів, створені для Національної філармонії України в 1997 р. Як чоловічі, так і жіночі міфологічні образи автора тут ідеально прекрасні, антично-відсторонені та холодні, як і належить бути фігурам, створеним в античному дусі, – Корчовий може бути й таким (рис. 1).

Але частіше він буває гіперреалістичним, насолоджуючись нетиповістю і смакуючи

надмірності у творах природи, утрируючи їх. Такими він часто представляє на суд глядача міфологічних давньослов'янських персонажів – саме в цьому сонмі величезна кількість образів сягає ще давнини, аналоги цього типу жіночої краси можна знайти у всіх епохах, від палеоліту до ХХ ст. Багато його міфологічні героїні приземкувато-важкі, масивні, соковиті, при цьому не позбавлені граціозності («Деметра», вапняк, 2000 р.), при величезній масі диспропорційного тіла поза, рухи можуть бути витончені та музичні у своїй ритміці. Антиеталонність, відхід загальноприйнятих стандартів роблять ці образи привабливими. Це земна краса, природна, позбавлена ідеалізації, звідси й вибір сюжетів, образів, до яких частіше вдається художник, – пов'язаних із культом землі, родючості, сил природи і завжди віддалених від святенництва. Левова частка міфологічних, найчас-

тіше – давньослов'янських – образів скульптора представлені оголеними, це гімн земній своєрідній красі, плодючості («Жива», бронза, 2002 р.; «Літо», пісковик, 2005 р.). Багато з цих образів, що стали візитівкою скульптора і зробили його манеру відомою, – алегорії, персоніфікації огрядності, достатку, плодючості: «Пишна» (мармуроподібний вапняк, 2013 р.; «Достаток», мармур, 2014 р., рис. 2).

У творчому доробку майстра є окремий блок торсів, не прив'язаних до певної сюжетки, тобто натурних штудій із різним ступенем натуралістичності, не обійшлося і без стилізації, в якій В. Корчовий теж дуже вправний. І ці торси виконані з тим самим підходом, як і міфологічні персонажі автора, тобто крім додаткових атрибутів, що визначають образ, прив'язка до конкретики персонажа дуже умовна. Так можна сказати, наприклад, про «Жіночий торс» (вапняк, 1997 р.), «Торс» (базальт, 1997 р.), особливо – про «Торс із намистом» (вапняк, 1998 р., рис. 3).



Рис. 1. Корчовий В. «Евродіка».
Національна Філармонія
України.
Мармур, 2014 р.

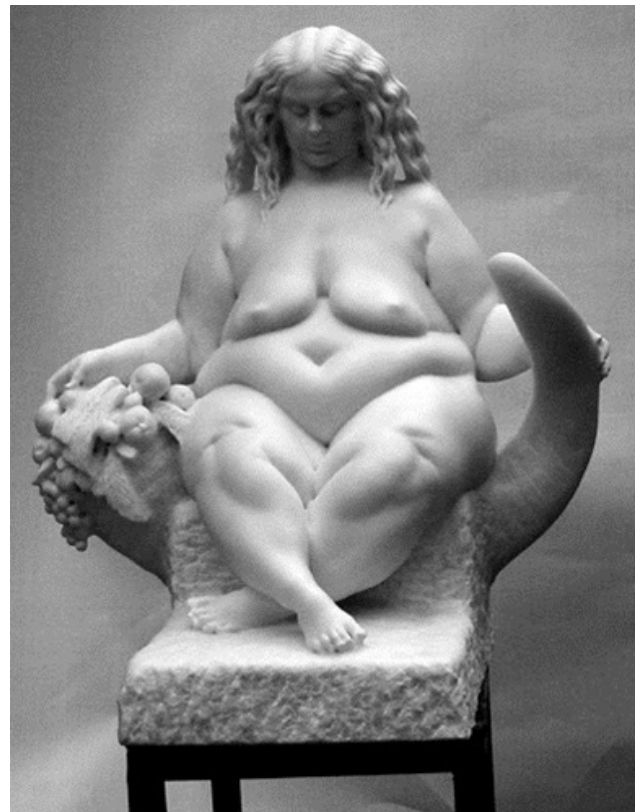


Рис. 2. Корчовий В. «Достаток».
Мармур. 1997 р.



Рис. 3. Корчевий В. «Торс з намисом». Вапняк, 1998 р.

Проте є і торси, які можна виділити в окрему групу, – стилізовані, часто завдяки особливостям роботи з фактурою матеріалу, що збагачує асоціативний ряд, наділені глибинним філософським підтекстом: «Торс довгий» (вапняк, 1998 р.), «Спокій» (вапняк, 1998 р.), «Руйнування» (вапняк, 1994 р.).

Серед улюблених образів давньослов'янської міфології – богині Дана та Зімцерла. Хто краще може демонструвати собою всі дари природи та її повноважну земну привабливість, ніж богиня води, вологи та богиня ранкової зорі? Звичайно, кожна з них має свою паралель, скажімо, в античній міфології – давньогрецькій, давньоримській. Його Дана буває і антично-прекрасною («Дана», вапняк, 1992 р.; «Дана», мармур, 1993 р.; «Дана», глина, 2005 р.), а Зімцерла зберігає чимало від небесних принад Еос.

Цікаво спостерігати паралелі, що проводяться майстром червоною ниткою зі століття у століття, неприховані та яскраві. Це данина, що віддається скульптором майстрам минулого, манера яких його надихала та формувала його власний стиль. Важко не побачити в його «Торсі на підставці» відсилання до «Венери Віллендорфської», у «Русалці» (мармур, 2015 р.) – до «Середземного моря» Майоля, у «Літі» та ще кількох слов'янських богинях – до майолівської «Помони», у надгробку О. Писар (граніт, 2004 р.) – до орнаменталізованої пластики А. Мухи, в «Амурі з виноградом» (мармур,

2000 р.) та «Німфі» (мармур, 2008 р.) – до чарівних а-ла-античних зігхань різця Фальконе. Так само очевидні й паралелі багатьох образів меморіальної, надгробної скульптури з образами Мартоса чи Антокольського.

Окремо стоїть аспект впливу на манеру Корчового мистецтва Мікеланджело та Родена. Ціла низка творів зберігає на собі відбиток захоплення скульптора генієм Мікеланджело. Твір «Мікеланджело» (мармур, 1989 р.) можна вважати немов обкладинкою своєрідної книги про навчання Корчового на роботах Буонаротті. Це і робота з фактурою матеріалу, яку практикував Мікеланджело (прийом «нон-фініто», контраст відшліфованої поверхні мармуру та необроблених ділянок каменю), прямі відсилання до композиційних схем флорентійця («Мислитель», пісковик, 2003 р.; «Перун», пісковик, 2011 р.).

Цікавими є принципи роботи художника з матеріалом. У його арсеналі мармур, вапняк, бронза, пісковик, глина, і фактура завжди веде себе по-різному, іноді майстер її полірує до блиску, іноді – дозволяє природі залишатися на окремих ділянках матеріалу недоторканою. Нерідко до такого прийому митець вдається в натурних штудіях – у торсах, а іноді й у портретах.

Портретна галерея В. Корчового не така широка, але ті образи, які були ним створені, варті уваги. Серед них є і натуралістично передані, і трохи стилізовані, але у всіх дуже точно «схоплені» характер моделі. У низці портретів чітко видно вплив Р. Мура, С. Коненкова як у трактуванні образів, так і в роботі з фактурою матеріалу, частіше – каменю («Портрет В. Замотаєва», граніт, 1989 р.; «Жіночий портрет», граніт, 1989 р.; «Портрет скульптора Н. Дерегус», вапняк, 2010 р.).

Варто акцентувати увагу і на прикладі меморіальної скульптури, який явно випадає з загального блоку портретних образів. 2009 р. у Хмельницькому з'явився пам'ятник Г. Сквороді (вапняк) авторства В. Корчового. Потрібно зауважити, що ця композиція не вписується у звичні уявлення про манеру майстра: сам образ дещо ідеалізований, що зазвичай митець використовував при створенні міфологічних персонажів в античному ключі, бюст розташований на колоні, до пропорцій якої по відношенню до маси самого бюста виникають питання (рис. 4).



Рис. 4. Корчовий В. Пам'ятник Г. Сковороді. Вапняк. 2009 г.

Показовою для розуміння різнобічного характеру таланту художника є його лінія духовної спорідненості з Роденом. Потужність і сила далекого від слідування загальноприйнятим канонам французького імпресіоніста знайшла своє відображення і в бронзі українського скульптора. Бронзова перекличка з роденівськими «Вратами пекла» спровокувала народження робіт «Метаморфози Дантового пекла. Грішник» (бронза, 1990 р.), «Грішник» (бронза, 1994 р., рис. 5). Як бачимо, майстра і в цій лінії робіт більше тягне не до ідеальних образів раю, а до хтоніки та земної стихії, близьких пекельному вогню, оскільки все позитивне завжди типізоване, а негативне – індивідуальне, чим і користується у своїй образотворчості скульптор.

До бронзи майстер звертається трохи рідше, ніж до мармуру чи вапняку. Але його персонажі, створені у цьому матеріалі, дуже цікаві. Серед найпримітніших – образи блазнів. Мало хто з художників різних епох міг пройти повз цей характерного, філософськи наповненого персонажа. Не залишився осторонь і Корчовий: «Великий блазень» (бронза, 1996 р.), «Маленький блазень» (бронза, 1998 р.), «Клоун» (бронза, 1998 р.) – це його варіації втілення

мудрості, гріховності, балагурства. Не дарма художники за всіх часів тяжіли до мотиву блазня – адже тільки блазень завжди мав право безкарно говорити сильним світу цього правду.

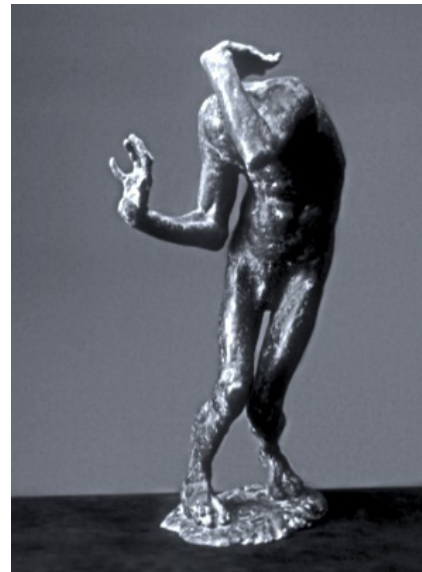


Рис 5. Корчовий В. «Грішник». Бронза. 2005 р.

В. Корчовий нерідко виносить свої образи на відкритий простір, тобто працює і у галузі паркової скульптури, і над створенням надгробків. Крім його анімалістичних мотивів в оформленні фонтанів, у парковому просторі, найчастіше синтезованих із рослинними елементами (фонтан «Дракон», граніт, 2000; «Сом», 2000 р.; «Собака», 2006 р.; «Латаття», бронза, 2007 р.; «Чапля», бронза, 2012 р.), це досить часте виконання надгробків, у яких скульптор розкривається зовсім з іншого боку. Його Життя завжди сповнене, пихуче, вакхічно буйне. А ось Смерть, що виходить з-під його різця, прямо протилежна за характером, як і личить. Цікаво, що саме образи, на чолі яких застиг поцілунок смерті, відмічені її диханням, саме і вписуються в набагато більш звичні рамки, поняття про красу. Вони тонкі, граціозні, елегантні, невагомі, наскільки це можливо при роботі з каменем або металом. Образи «ЗА межею» дихання смерті набагато ближчі до класичних традицій. У них легко побачити реверанс перед і античністю і класицизмом, вони витончені, граційно-музичні. У цих роботах скульптор завжди гранично акуратний із фактурою, скрупульозний у деталях, схильний до ідеа-

лізації та одухотвореності образів, далеких від тієї стихійності хаотичності могутності та сили, яка прозирає у багатьох його міфологічних образах, від Живи до Вакханки. Ці два корпуси образів побудовані на прийомі протилежності, мимоволі згадується давньоєгипетський принцип своєрідного поділу на світ життя і смерті, коли на східному березі Нілу мешкало Життя, а на західному – Смерть, оскільки саме там ховали мертвих. Корчовий створює світ мертвих спокійними і безгласним. І якщо в його світі живих панують Дана або Вакханка, про у світі смерті і спокою господарює образ янгола. Його скульптор обіграє багаторазово та надзвичайно витончено. Тут є і площинність, безтілесність, чи не іконна (надгробок О. Кисіль, пісковик, 2004 р., рис. 6; надгробок А. Ткачової, мармур, 2007 р.; надгробний комплекс Москаленків, мармур), і покірність, і позачасовість краси та грації (надгробок Є. Стець, пісковик, 1996 р.; «Янгол із хрестом», глина 1999 р.; надгробок О. Корчової, пісковик, 2004 р.; надгробок на Звіриньцькому цвинтарі, мармур, 2016 р.). Навіть світські образи, розміщені авором на надгробках, по-античному ідеально красиві і позамежні, класицистично реалістичні, деталізовані та позаемоційні, особливо урочистим пафос мовчання стає у великих похоронних комплексах, де надгробки складаються з цілого масиву деталей і можуть вмщати і багате декоративне убранство, і чимало постацій. У таких випадках можна вже говорити про міні-некрополі, створювані художником у традиціях, що поєднують елементи впливу античності, українських надгробних комплексів XVII-XVIII ст., не позбавлених перегуку з Козловським, Антокольським, Кановою...

Надгробки роботи Корчового – це застигле життя, мармуровий сон, у якому панують спокій і безгласність, немов даючи відпочинок від усієї тієї бурхливої життєвої енергії, яка наповнює через край його міфологічні персонажі, алегоричні образи. Апофеозом такого сну, мабуть, можна назвати надгробок Т. Гриневич, над яким він працював спільно з І. Пузенком (мармур, 2014 р.), що сприймається немов реверс спокою до аверсу буйства руху «Русалки».



Рис. 6. Корчовий В. Надгробок О. Кисіль. Пісковик. 2004 р.

Висновки. Мистецтво В. Корчового в сучасній скульптурі України цілком вірно назвати предметом гордості, хоча й навряд чи можна вважати типовим проявом – у пласті сучасного мистецтва такі брили таланту все ж поодинокі. Корчовий багатогранний. Йому підвладні і ніжні граційні янголи, і вакханки, що гріховно приваблюють, він здатен оспівувати і янгола, і клоуна, і життя, і смерть; він може і відшліфувати поверхню мармуру до блиску, приділяючи увагу кожній пелюстці фотографічно точно переданої квітки, а може залишити цілий блок необробленим, даючи каменю можливість вільно дихати, нерідко поєднуючи ці прийоми, як надзвичайно показово це було зроблено в роботі «Гартований» (вапняк, 2020 р., рис 7). Це образ інтуїтивно сприймається немов духовним автопортретом художника, концентрацією характеру та сили.



Рис. 7. Корчовий В. «Гартований». Вапняк. 2020 р.

Художник немов виймає образи з каменю, надаючи публіці докази, що він спроможний бути дуже різним, на його стилі видні, як зарубки, сліди різця Мадам скульптури всіх віків її еволюції.

Література:

1. Василь Корчовий. Про себе. *Каталог*. Київ : 2002. 48 с.
2. Василь Корчовий. Скульптура. *Каталог*. У 2-х ч. Київ : 2012.
3. Юхим О. Творча повинь «Потоку Ірви». Таїнство скульптури. *Тернопільський оглядач. Культурологічний тижневик*. №31(41). 5 вересня 2008 р. С. 26–27.
4. Василь Корчовий. *Художники України. Творчо-біографічний альбом-довідник*. 2005. Вип. 3. С. 92.
5. Давиденко В. Лежали там дари обітовані. *Київ*, 2012. № 6. С. 186–189.
6. Калинова И. Его ответ «90x60x90». *Форум*. 2008. Ноябрь. №11 (44). С. 127–129.
7. Онищенко В.А. Корчовий Василь Іванович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн]*. Гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=5420.
8. Онищенко В. Вимогливий до творення краси. *Образотворче мистецтво*. 2010. №2/3. С. 28–29.
9. Підгора В. Шлях до себе і досконалості: творчість українського скульптора Василя Корчового. *Київ*. 2005. №2. С. 183–192.
10. Скульптор Василий Корчевой. *Персональний сайт*. URL: <http://vasilykorchevoy.com/avtor/publikatsii.html>.

References:

1. Vasyly Korchovyu. Pro sebe [Vasily Korchovy. About myself]. *Kataloh*, Kyiv: 2002. 48 p. [in Ukrainian].
2. Vasyly Korchovyu. Skul'ptura [Vasily Korchovy. Sculpture]. *Kataloh*, U 2-kh ch. Kyiv: 2012. [in Ukrainian].
3. Yukhym O. (2008) Tvorchy povin' "Potoku Iryv". Tayinstvo skul'ptury [Creative flood "Stream of Irva". The sacrament of sculpture]. *Ternopil's'kyu ohlyadach. Kul'turolohichnyy tyzhnevyyk*, № 31(41). 5 veresnya. P. 26-27. [in Ukrainian].
4. Vasyly Korchovyu. Khudozhnyky Ukrayiny [Vasily Korchovy. Artists of Ukraine]. *Tvorcho-biohrafichnyy al'bom-dovidnyk*, 2005. Vyp. 3. P. 92. [in Ukrainian].
5. Davydenko V. (2012) Lezhaly tam dary obitovani [There were promised gifts]. *Kyiv*. № 6. P. 186–189. [in Ukrainian].
6. Kalinova I. (2008) Yego otvet "90kh60kh90" [His answer "90x60x90"]. *Forum*, Noyabr'. № 11 (44). P. 127-129. [in Russian].
7. Onyshchenko V.A. (2014) Korchovyu Vasyly Ivanovych [Korchovyu Vasyly Ivanovych]. *Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny: elektronna versiya [online]*. Hol. redkol. : I.M. Dzyuba, A.I. Zhukovs'kyu, M.H. Zheleznyak ta in.; NAN Ukrayiny, NTSH. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen' NAN Ukrayiny. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=5420 [in Ukrainian].
8. Onyshchenko V. (2010). Vymohlyvyy do tvorennya krasyy [Demanding to beauty creating]. *Obrazotvorche mystetstvo*, №2/3. P. 28–29. [in Ukrainian].
9. Pidhora V. (2005) Shlyakh do sebe i doskonalosti: tvorchist' ukrayins'koho skul'ptora Vasylya Korchovoho [The path to self and perfection: the work of Ukrainian sculptor Vasyly Korchovyu]. *Kyiv*, № 2. P. 183-192. [in Ukrainian].
10. Skul'ptor Vasylyy Korchevoy [Sculptor Vasily Korchevoy]. *Personal'nyy sayt*. URL: <http://vasilykorchevoy.com/avtor/publikatsii.html> [in Russian].

УДК

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.5>

Стратійчук Іванна Романівна,
культуролог, куратор мистецьких проєктів

ГРАФІЧНИЙ ПІДХІД ДО ТЕХНІКИ ГАРЯЧОЇ ЕМАЛІ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ СТРАТІЙЧУК ТА ОЛЕКСІЯ КОВАЛЯ

Техніка гарячої емалі відома людству з давніх часів – нею прикрашали ювелірні та ужиткові вироби єгиптяни, греки та скіфи. У середні віки та пізніше ця техніка зберігалась та розвивалась в Європі у окремих осередках.

В кінці XIX століття емаль входить до арсеналу професійних художників, тобто із ювелірної, декоративно-ужиткової техніки переходить до сфери вільного мистецтва. Втім, через свою технічну складність, коштовність матеріалів та примхливість у процесі виготовлення гаряча емаль досі залишається доволі рідкісною технікою, що передається від осередка до осередка, від майстра до майстра.

У статті описано особливості використання техніки гарячої емалі у поєднанні з графічною технікою офорту у творчості київських художників Оксани Стратійчук та Олексія Ковалю. Розглядається історія передачі техніки від осередку до осередку та розвитку графічного підходу у межах творчої практики кожного з майстрів від початку 1990-х років і до сьогодні. Окреслено також їх основні теми та напрямки творчого інтересу, а також перспективи поширення графічного підходу до техніки гарячої емалі у інших творчих осередках на теренах України.

Ключові слова: гаряча емаль, офорт, травлення.

Stratiychuk Ivanna. PRINTMAKING APPROACH TO THE TECHNIQUE OF HOT ENAMEL IN THE ART PRACTICE OF OKSANA STRATIYCHUK AND OLEKSIY KOVAL

The technique of hot enamel has been known to mankind since ancient times – it was used to decorate jewelry by Egyptians, Greeks and Scythians. In the Middle Ages and later, this technique was preserved and developed in Europe in some centers.

At the end of the XIX century, enamel is part of the arsenal of professional artists, that is, from jewelry, decorative and applied techniques to the field of free art. However, due to its technical complexity, cost of materials and capriciousness in the manufacturing process, hot enamel is still a rather rare technique that is passed from cell to cell, from master to master.

The article describes the specific usage of hot enamel technique combined with intaglio printmaking technique of etching developed by Kyiv artists Oksana Stratiychuk and Oleksii Koval. The history of technical transfer and its development in each artist's practice is traced from the beginning of 1990's till today. The article also describes their main themes and vectors of personal creative interest, as well as the perspective of this method's distribution in Ukraine.

Key words: hot enamel, etching.

Постановка проблеми. Техніка гарячої емалі відома людству з давніх часів – нею прикрашали ювелірні та ужиткові вироби єгиптяни, греки та скіфи. У середні віки та пізніше ця техніка зберігалась та розвивалась в Європі у окремих осередках, «спалахами», як писала Ю. Бородай, українська дослідниця художньої емалі [1, с. 9]. Зокрема, в часи розквіту Київської Русі місцеві ювеліри знали й практикували перегородчасту емаль, що, ймовірно, потрапила до наших країв з Візантії. Згодом ця техніка використовувалась для оздоблення культових предметів, пізніше – предметів особистого вжитку, прикрас та елементів декору.

В кінці XIX століття емаль входить до арсеналу професійних художників, тобто із ювелірної, декоративно-ужиткової техніки переходить до сфери вільного мистецтва. Втім, через свою технічну складність, коштовність матеріалів та примхливість у процесі виготовлення гаряча емаль досі залишається доволі рідкісною технікою, що передається від осередка до осередка, від майстра до майстра.

Мета статті – дослідити графічний підхід до техніки гарячої емалі у творчості Оксани Стратійчук та Олексія Ковалю.

Виклад основного матеріалу. Поширення техніки гарячої емалі в центральній Україні

у другій половині ХХ століття відбулося значною мірою завдяки зусиллям київського художника Олександра Бородая. В його майстерні практикують живописний різновид цієї техніки, і саме там з нею познайомились київські та дніпропетровські художники Тамара Турдієва, Тетяна Ільїна, Тетяна Дреєва, Анастасія Рябчук, Людмила Мисько, Устим Федько, Сергій і Тетяна Колечки, Станіслав Юшков та інші [1, с. 10-11]. Графічний підхід до техніки гарячої емалі, про який говориться у цій статті, також народився в Києві і виростає із майстерні Бородая, але не безпосередньо, а через художників з Дніпропетровська та художній пленер у Седневі.

У 1992 році на всеукраїнському художньому пленері у місті Седнів зібралися художники з різних міст України. Варто зазначити, що в кінці 80-х – на початку 90-х років минулого століття седнівські пленери відігравали значну роль у творчому обміні, поширенні вмінь, прийомів, навиків і навіть тем та ідей серед українських художників із різних – переважно герметичних – географічних осередків. На цей пленер приїхали дніпропетровські художники Микола і Тетяна Корольови. Вони були знайомі з технікою гарячої емалі, привезли з собою всі необхідні матеріали та випалювальну піч і навчали емалі всіх охочих. Від Миколи і Тетяни Корольових техніці емалі навчилися київські художники-графіки Іван Кириченко та Оксана Стратійчук, які на той момент нерідко працювали у творчому тандемі [1, с. 12].

Іван Кириченко та Оксана Стратійчук працювали у графічній техніці офорта. Ця техніка полягає у травленні мідної дошки за допомогою кислоти, щоб створити тонкий заглиблений рельєф. У друкованій графіці ця протравлена дошка стає друкарською формою – на неї наносять фарбу та друкують зображення. Після знайомства з технікою гарячої емалі, Іван Кириченко першим запропонував використовувати відпрацьовані офортні форми (тобто ті, з яких попередньо був знятий наклад відбитків) у якості поверхні для нанесення порошку емалі. Таким чином частина міді залиша-

лася відкрито – з попередньо протравленим заглибленим рельєфом, а частина – вкривалася лискучою склоподібною емаллю. Через обмежені розміри муфельної печі для випалювання, мідні дошки довелося різати на сегменти, а після емалювання – заново збирати, закріплюючи на дерев'яній основі. Таким чином визначилися основні риси графічного підходу до техніки гарячої емалі: це поєднання сегментованої травленої міді та емалі. Нерідко перед тим, як різати та емалювати дошку, художник друкує її як офорт.

Після пленеру у Седневі Іван Кириченко та Оксана Стратійчук почали працювати у техніці гарячої емалі. У них були як спільні роботи, коли Кириченко різав та емалював офорти Стратійчук, так і власні твори. Іван Кириченко багато експериментував з використанням левкасу та інших додаткових технік і створив чимало цікавих робіт. Художник плідно працював з емаллю до середини 2000-х, коли відійшов від активної творчої практики та зосередився на викладацькій діяльності.

Але Оксана Стратійчук продовжила час від часу звертатися до техніки гарячої емалі, хоча перевагу досі надає своїм основним графічним технікам – офорту та мокуліто.



Робота у техніці емалі почалась для Оксани Стратійчук, професійного графіка та майстерного офортиста, з експериментів із відпрацьованими друкарськими формами [5, с. 2] на пленері у Седневі. Офортна форма – це мідна чи цинкова пластина із заглибленим рисунком, що утворюється у процесі травлення дошки кислотою. Витривалість друкарської форми сильно перевищує типовий для станкової графіки обмежений тираж, тому, після того як із дошки знімають необхідну кількість відбитків, вона може отримати нове життя у якості самостійного мистецького твору чи його складової частини.

Завдяки вогнестійкості матеріалу, мідні друкарські форми придатні для поєднання із технікою гарячої емалі. Комбінація художніх властивостей офортної форми: тонкого заглибленого рельєфу травленого штриха, шорсткої поверхні акватинти, структури металу, що проявляється на міді у результаті відкритого травлення, – із напівпрозорими та мінливими барвами емалі, а також із несподіваними ефектами та фактурами, що виникають при роботі з обома техніками, створює унікальне оптичне розмаїття у межах кожного окремого твору.

Перші емалі Оксани Стратійчук, виконані у тандемі з Іваном Кириченком, були створені на основі її офортів з класичного циклу на міфологічну тему. Емалі Оксани, виконані протягом останніх років, уже не мають такого ж безпосереднього стосунку до її офортів, хоча створені у тій же графічній манері із поєднанням протравленої міді та живописної емалі. У них легко можна віднайти мотиви, характерні для її творчості різних років: як стилізовані жіночі постаті, що прославили її офорти у 90-х, так і флористичні нариси, характерні для її нових робіт. Складаючи порівняно невелику частку від усіх творів художниці, роботи у техніці емалі дають яскраво ілюміновану вибірку основних тем та сюжетів, що захоплювали Оксану Стратійчук впродовж усього її творчого шляху.

Графічний підхід до емалі максимально розвинув київський художник Олексій Коваль. Художник починав навчатися техніці гарячої емалі у приватній майстерні Івана Кириченка і засвоїв цей своєрідний підхід до роботи з живописною емаллю.



При роботі з емаллю Олексій Коваль також застосовує сегментовані мідні дошки з попередньо протравленим заглибленим рельєфом – подібні до підготовлених до друку офортних форм. Власне, перед тим як розрізати мідну дошку на сегменти для випікання емалі, Олексій навіть друкує деякі свої форми-протоемалі на папері – виготовляє естампи, ідентичні відбиткам офорту. Поєднання заглибленого рельєфу на міді і переливів опуклої напівпрозорої емалі надає роботам Ковалю неперевершену оптичну багатомірність. Поділ мідної дошки на невеликі модулі дозволяє обійти обмеження по формату готової картини, яке накладається порівняно невеликими розмірами муфельної печі. Окрім того, продумані рішення при сегментації форми нерідко додають роботі композиційних акцентів чи, навпаки, м'якої пластичної динаміки. Втім, на відміну від Івана Кириченка та Оксани Стратійчук – професійних графіків, Олексій Коваль – монументаліст за покликанням, отже у своїй творчості він рухався від малого до великого, поступово надаючи ювелірній техніці гарячої емалі дійсно монументального масштабу.

Олексій Коваль народився у Києві. У 2002 році закінчив факультет живопису Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури з 2000 року став працювати у сфері монументального мистецтва, виконуючи розписи, фрески, мозаїки, ескізи вітражів, а з 2009 року віддає перевагу техніці гарячої емалі і досяг у ній значних результатів.

Перші серії емалей Олексія Ковалю об'єднані темою подорожі, символікою ока, замкненими формами овалу та кола на позначення цілісного світу, з яким зустрічається людина. Із першої подорожі до Індії у 2008 році художник повернувся з серією портретів у олівці та з нездоланною потребою відобразити у своїй творчості таємницю неосяжного світу, з яким він зіштовхнувся, створити власний образ казкового східного півострову – так народилася серія «Індія. Портрети» (2008–2013). Овальна форма, у яку поміщені роботи із серії, позначає як

власний погляд мандрівника, так і самодостатність кожного окремого світу, з яким йому довелось зіштовхнутись. У арабській серії «Тисяча і одна ніч» (2010–2014) художник вирушає у подорож вузькими вуличками старих Середземноморських міст.

У наступних серіях художник займає більш суб'єктну авторську позицію: від передачі найяскравіших подорожніх вражень Олексій звертається до творення власних образів та міфів. Так у 2013 році він починає роботу над великою серією емалей із загальною назвою «Ляльки», що складається із більш ніж тридцяти робіт. Завдяки рельєфному трактуванню облич та рук персонажів, відкритим обрисам та виступаючим елементам, емалі із цього циклу балансують на межі з малими скульптурними формами. Для перших «ляльок» Олексій Коваль самостійно ліпив усі обличчя, у другій частині серії він намагається подарувати нове життя старовинним металічним маскаронам, придбаним на антикварних ринках України й Європи. Образи, що постають у галереї «ляльок», вже не етнографічні, як у попередніх мандрівних серіях, але міфологічні, причому окрім загальновідомих міфічних персонажів (біблійних волхвів, казкових гігантів), художник викликає до життя цілком оригінальних постатей: морського царя, генерала-лахмітника, пірата й піратриці, сторожів воріт. Кожен персонаж – герой окремої історії, уособлення свого власного міфу, ретельно продуманого та втіленого художником. Робота із скульптурними елементами та травлений рисунок на міді, кольорова гама та орнамент емалі, інкрустовані елементи – усі деталі покликані служити на посилення образу, розкривати історію персонажа, задуману його автором.

Ідея другого життя для уламків минулого поєднує останні роботи із серії «Ляльки» з емалями із серії «Retro Frame Portrait». Кожен старовинний маскарон, вписаний художником у образ-«ляльку», перетворюється на повнокровного персонажа із власною атрибутикою та історією. Така ж операція у мініатюрі проходить в роботі над серією «Retro Frame Portrait»: вміщуючи старовинні фотографії та листівки у розмаїті емалеві

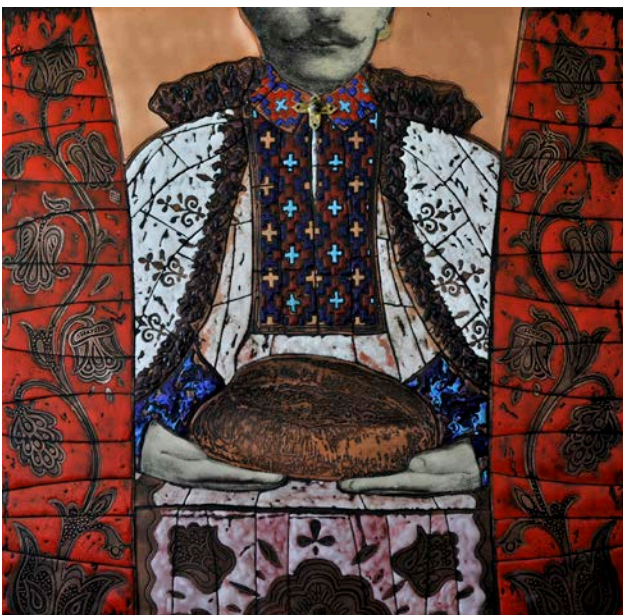
оклади й антикварні рамки, художник прагне подарувати нове життя зображеним на них людям, додати їм фактури, вловити, передати й підкреслити їх настрій.

Артистичне перебільшення вирізняє творчий підхід Олексія Ковалю. У своїх емалях художник щедро і невимушено поєднує колорити й орнаменти, використовує інкрустації та елементи малої пластики. Він заповнює квітами антикварні рами, оздоблює старовинні фотографії емалевими окладами, грає з функціональними та декоративними властивостями об'єктів, сміливо береться за виконання робіт різного масштабу: від тендітних мініатюрних рамок до кількадеметрових панно.

Важливе місце у творчому доробку Олексія Ковалю займає українська серія, що починає свій відлік з диптиху «Українські весільні портрети» та емалі «Замріяна». До цієї серії художник поступово додає символічні роботи («Доля», «Друга половина») та портрети сучасників у національному вбранні («Даринка», «Дівчинка з куріпкою», «Зустріч»). Братися за національну тему у мистецтві завжди непросто і навіть дещо ризиковано, адже з одного боку можна потрапити у беззмістовний фольклорний кітч, а з іншого – у тяглу мінорну традицію зображення українства у творах літературного, театрального та образотворчого мистецтва.

Про глибоку вкоріненість саме такої традиції свідчать асоціативні ряди, що мимовільно виникають у свідомості пересічного українця при згадці про рідну мову чи культуру. Найпершим словом у такому ряду асоціацій зазвичай буде слово «зберегти», а оберігати, як правило, необхідно щось слабке, кволе й те, чому постійно загрожує небезпека. Без зупину заглядаючи у минуле, вишукуючи нові приводи для смутку над тим, що все-таки не вдалося зберегти, – за цими справами у мінорній традиції практично не залишається місця для того, щоб створювати щось нове із думкою принаймні про сьогодення.

Правда у тому, що народ без історії не має майбутнього, але й не менша правда у тому, що народ, який не думає про своє майбутнє, приречений жити минулим. Саме тому в роботі над українською серією Олексій Коваль обирає стратегічно оптимістичний підхід, спрямований у майбутнє. Вже на стадії планування цієї серії художник бачить її частиною широкого культурного спадку – українського мистецтва початку XXI століття, за яким судитимуть про життя нашого покоління. Тому Олексій свідомо вдається до культурного програмування. Його мета – показати українців багатими, здоровими, щасливими та самодостатніми, – і таким чином запрограмувати життя народу на процвітання. Маючи точку відліку, українська серія поки що не має завершення. Роботу над цією темою



Коваль планує продовжувати впродовж усього життя, доповнюючи цей проект новими творами як у техніці емалі, так і у інших техниках. За задумом художника, український проект має бути дуже масштабним, адже він має стати явищем, помітним із суттєвої історичної дистанції.

Серед емалей Олексія є твори, що знаходяться поза вже описаними серіями. Серед них є квіткові панно, натюрморти та пейзажі. Ці роботи вирізняються насамперед великими розмірами і тяжінням до монументальності. Камерна техніка емалі у такому масштабі набуває зовсім нових рис, справляє дійсно величне враження. У той же час, збільшення масштабу вимагає більш суворого творчого відбору. У роботі над великими емалями художник відмовляється від властивої йому найширшої кольорової гами на користь обмеженого колориту та більших площ вільної міді – підтравленої чи полірованої.

Монументальний підхід до емалі він розвиває у подальшій серії “Місця сили”. Панно “Великі дерева” відкриває цикл. Над цим твором Олексій Коваль працював паралельно із більш ранніми орієнтальними серіями (“Індія. Портрети”, “Тисяча і одна ніч”), тому “Великі дерева” несуть певні риси світоглядної спорідненості з ними. Так у вигадливих візерунках, створених сплетеним гіллям на тлі вечірнього неба, автора у першу чергу приваблюють орнаментальні мотиви. Неочікувана краса простого природного явища виявляється не менш екзотичною, аніж досвід заморських мандрівок й прогулянок нічними вуличками східних міст. Наступна робота, “Зірки. Платани. Барселона” (2016), продовжує й розвиває цю візію. Відблиски сонця запалюють зорі у верховітті старих платанів. Але тут художник, здається, вже не покладається на випадкове враження, а навмисно вичікує найбільш ефектного моменту, щоб возвеличити його.

Ще більшим масштабом та, водночас, витонченістю наділена робота “Весна іде”. Цей твір також позначає ідейний зсув, що відбувається всередині серії. Пронизливо пекуче небо кольору останніх морозних днів захоплює погляд та займає більшу частину майже двометрового панно. Земля – ледь відчутний край. Сніг на вітах дерев перетворюється на цвіт.

Гостре передчуття, пристрасне очікування весни прочиняє двері реальності для магії. Від піднесення дійсності у всій її природній красі Олексій Коваль переходить до творення власного образу світу, де буденне і є найбільш повним втіленням надприродного. Небеса, витворені делікатними акварельними переливами, стають метафорою вічності. На її тлі непередбачуваними візерунками переплітаються, тягнуться догори гілки розлогих дерев – неповторні людські долі, що квітнуть окремими історіями.

Мистецтво – потужний оптичний фільтр, якому під силу перетворювати реальність на театралізоване дійство. Художник, як вправний режисер, підсилює певні емоції, стишує інші, додає символів та змістів – і ось глядач уже в полоні його уяви. Зав’язка, розвиток сюжету, кульмінація, фінал – у результаті ми дивимось на світ новими очима. Ідея єдності фантастичного та буденного, виражена у пейзажах Олексія Ковалю, вимагає відповідної перспективи. Тому, зрештою, точка зору, розташована на рівні людського зросту, спільна для перших робіт серії, виявляється недостатньо переконливою для розвитку теми. У наступних творах погляд автора то зринає під хмари, то пірнає до самого долу. Так небо дивиться на землю, а земля у відповідь позирає на безмежні небеса. “Місце сили” – умовна просторова точка, це радше гостре і повне переживання дійсності, аніж певна локація. Тим не менш, це місце, де сходяться світи, де фантастичне сприймається як буденне, а буденність – як магія.

Серія пронизана символами пов’язаності: у сплетінні гілля дерев, розгалуженні гірських потоків, поєднаних перегородах рисових полів прочитується ідея про відображення вічності у кожній конкретній миті, взаємозв’язок долі окремої людини та всесвіту. Метафоричність, загалом притаманна творчості Олексія Ковалю, також набуває у циклі “Місця сили” масштабних рис. Та це не ювелірний символізм, що вимагає пошуку знаків та розгадування кодів, а потужне, монументальне, висловлювання. Художник свідомо вдається до самообмеження у засобах творчого вираження: декоративні елементи, вкраплення левкасу та гобелени, що нерідко зустрічаються у попередніх серіях,

зовсім відсутні у роботах з циклу «Місця сили». Ніщо не відволікає увагу від алхімії тонких кольорових переливів емалі, створеної у багато випікань.

Окрім індивідуальної творчої діяльності Олексій Коваль займається просвітницькою – з 2016 року його виставки емалі проходили у обласних музеях України, знайомлячи таким чином регіональні художні осередки із графічним підходом до гарячої емалі. Оксана Стратійчук та Олексій Коваль були учасниками всеукраїнського симпозіуму з техніки емалі, що проходив при Музеї українського живопису у 2019 році. А у 2021 році з ініціативи Олексія Ковалю у Дніпропетровському обласному художньому музеї відкрилася колективна виставка «Мова емалі», у якій взяли участь художники з Києва, Дніпропетровська та Білорусі.

Таким чином, графічний підхід до техніки гарячої емалі, що виник на перетині офорту та живописної емалі у практиці київських художників-графіків Івана Кириченка та Оксани Стратійчук, розвинувся до монументальних масштабів у творчості Олексія Ковалю. Техніка гарячої емалі продемонструвала свою універсальність при поєднанні з травленням та при масштабуванні від ювелірного виробу до кількадеметрового панно. Зусиллями київських та дніпропетровських художників здійснюється поширення знань про емаль серед публіки та технічних навиків серед професіоналів, тому є підстави сподіватися, що ця техніка буде набувати подальшого розвитку, а серед професійних емальєрів з'являтимуться нові імена, які яскраво представлятимуть українське мистецтво світові.

Література:

1. Бородай Ю.О. Українська емаль. Альбом-каталог. Київ : Укр. письменник, 2013. 264 с.
2. Київ-Берлін. Transmission. Альбом-каталог. Київ : Такі справи, 1997. 24 с.
3. Коваль Олексій. Емаль. Альбом-каталог. Вступна стаття І. Стратійчук. Київ : Huss, 2016. 128 с.
4. Стратійчук І.Р. В поєднанні вечногo искусства: эмали Алексея Ковалю. *Антиквар*. 2016. № 5–6 (96). С. 138–143.
5. Стратійчук Оксана. Емаль. Альбом-каталог. Вступна стаття І. Стратійчук. Київ : Гнозис, 2015. 12 с.

References:

1. Boroday Y.O. (2013) *Ukrainian enamel [Ukrainian enamel]*. Kyiv: Ukrainsky pismennyk. 264 p. [in Ukrainian and English]
2. Kyiv-Berlin. *Transmission*. (1997) Kyiv: Taki spravy. 24 p. [in Ukrainian and German]
3. Koval Oleksii. (2016) *Emal [Enamel]*. Kyiv: Huss. 128 p. [in Ukrainian and English]
4. Stratiychuk I. (2016) *V poiskah vechnogo iskusstva: emali Alekseia Kovalia [In pursuit of the eternal art: enamel by Oleksii Koval]*. *Antykar*. №5–6 (96). P. 138–143. [in Russian]
5. Stratiychuk O. (2015) *Enal [Enamel]*. Kyiv: Gnozis 12 p. [in Ukrainian and English]

УДК 008:75: 75.01: 7.036: 75.051 (477) «18-20»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.6>**Юр Марина Володимирівна,**

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

ORCID ID: 0000-0003-3487-1480

АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ МИСТЕЦТВА В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Розглянути роль авторської концепції у новій репрезентації художньої картини світу, дослідити авторські візії у поступі українського живопису в руслі модернізму, авангарду, постмодернізму та інших стилів, показати, що зміна просторового мислення зумовлює зміну художнього вираження ідеї, генезу нових напрямів, реалізації художнього експерименту, обґрунтувати принципи формування «авторської моделі живопису» є одним з важливих напрямів українського мистецтвознавчого наукового дискурсу. У мистецтвознавстві найбільш досліджуваною є творчість художника. Авторська картина світу має аксіологічну основу, проявляючись в образній та художній формі живопису, визначає його поступ. Поняттям «авторська концепція», «авторська візія», «авторська картина світу» розкривають творче спрямування митця, його ціннісно-світоглядні засади концептуалізації дійсності в конкретних художніх формах.

Широке коло ідей, концепцій, зокрема образів, позначених різною емоційною тональністю, властиве романтичному живопису, в якому продовжувалися експерименти з вибором точки зору в розкритті теми, моделюванням вільної динамічної композиції. Дані перетворення дали імпульс для багатьох нових практик, в яких на основі перцепції художника виражалася дійсність в умовних формах, знаках, еквівалентних означуваному.

Модернізм реалізував різні стратегії – автономність, самопізнання культури, естетизм, художній експерименталізм, програмний концептуалізм тощо. В них визначальною була роль автора, його модель світу, що ґрунтувалася на особливостях світосприйняття, способах мислення, бачення і пізнання дійсності, а також інтеграція досягнень науки. Простежимо цей взаємозв'язок в працях учених.

Культуротворчий потенціал українського живопису визначає не лише традиція, культурні, духовні, естетичні та художні цінності, в сучасних умовах необхідно враховувати нову реальність, привнесenu цифрою багатьох сфер життя і діяльності людини. Ця нова реальність стала умовою зв'язку людини зі світом, змінила фокус його пізнання, надала широкий інструментарій для творчого самовираження, професійного зростання й реалізації мистецьких проєктів, водночас генерації нових напрямів розвитку мистецтва на основі синтезу візуального та цифрового контенту, їхніх технологій та репрезентацій.

Ключові слова: український живопис, контекстуальність, концептуалізація дійсності, конструктивна ідея, художній простір твору, національна модель, конвенціональна модель, авторська модель, культуротворчість.

Yur Marina. AUTHOR'S MODEL OF ART IN SCIENTIFIC DISCOURSE

To consider the role of the author's concept in the new representation of the artistic picture of the world, to explore the author's visions in the progress of Ukrainian painting in the modernism, avant-garde, postmodernism and other styles, to show that the change of spatial thinking causes the change of artistic expression principles of formation of the "author's model of painting" is one of the important directions of the Ukrainian art criticism scientific discourse. In art history, the most studied is the work of the artist. The author's picture of the world has an axiological basis, manifesting itself in the figurative and artistic form of painting, determines its progress. The concepts of "author's concept", "author's vision", "author's picture of the world" reveal the creative direction of the artist, his values and worldview principles of conceptualization of reality in specific art forms.

A wide range of ideas, concepts, in particular images, marked by different emotional tone, is inherent in romantic painting, in which experiments continued with the choice of point of view in the disclosure of the theme, modeling a free dynamic composition. These transformations gave impetus to many new practices in which, based on the artist's perception, reality was expressed in conditional forms, signs, equivalent to the denoted.

Modernism implemented various strategies – autonomy, self-knowledge of culture, aesthetics, artistic experimentalism, program conceptualism and more. They were determined by the role of the author, his model of the world, based on the peculiarities of worldview, ways of thinking, seeing and knowing reality, as well as the integration of scientific achievements. Let's trace this relationship in the works of scientists.

The cultural potential of Ukrainian painting is determined not only by tradition, cultural, spiritual, aesthetic and artistic values, in modern conditions it is necessary to take into account the new reality introduced by the digitalization of many spheres of human life and activity. This new reality has become a condition of human connection with the world, changed the focus of his knowledge, provided a wide range of tools for creative expression, professional growth and implementation of art projects, while generating new directions of art development based on synthesis of visual and digital content, their technologies and representations.

Key words: *Ukrainian painting, contextuality, conceptualization of reality, constructive idea, art space of a work, national model, conventional model, authorial model, formation of culture.*

Постановка проблеми. Український живопис як складова культури розвивається в межах різних художніх парадигм, виявляючи у своєму поступі як національні, так і світові мистецькі тенденції. Поміж характерних ознак періоду ХІХ – початку ХХІ століття спостерігаємо віяння класичних стилів й становлення напрямів модернізму та постмодернізму, що означає репрезентацію широкого спектру художніх практик своєю чергою унаочнених у багатовимірній моделі українського живопису. Її основою є світоглядні та ціннісні орієнтири художника, обумовлені культурою буття та творчості. Вітчизняне мистецтвознавство традиційно аналізувало розрізнений та досить об'ємний фактологічний матеріал вказаного часового проміжку за хронологією, для дослідів вибиралися, вибірково аналізувалися виключно високохудожні твори або пам'ятки, визнані типовими для доби, розглядалася лише творчість художників, поцінованих критичною спільнотою. Поза увагою залишались «менш значні» твори, в яких митці відображували власне і життєві відчуття, фіксуючи його зміни в історичному часі та культурному просторі крізь призму об'єктивно-суб'єктивних детермінант. Презентована ними художня модель буття виявляє взаємозв'язок смислової та візуальної доміанти, культурного та художнього контекстів.

Можливість вільної творчої реалізації авторської концепції художниками в межах широкого соціокультурного контексту означає нові стимули для розвитку живопису. Важливим у цьому процесі є досягнення науки та світові тенденції мистецтва, що впливають на зміну просторового мислення та художньої рефлексії митців. Їхня авторська картина світу, сформована світоглядною та художньо-образною системами, стає аксіоло-

гічною основою інтерпретації об'єктивного та відображення суб'єктивного світу.

Мета статті – розглянути роль авторської концепції у новій репрезентації художньої картини світу, дослідити авторські візії у поступі українського живопису в руслі модернізму, авангарду, постмодернізму та інших стилів.

Виклад основного матеріалу.

1. Аксіологічні засади концептуалізації дійсності в художніх формах. Поняттям «авторська концепція», «авторська візія», «авторська картина світу» розкривають творче спрямування митця, його ціннісно-світоглядні засади концептуалізації дійсності в конкретних художніх формах. Це твердження відмінне від поширеної в постмодернізмі думки про деперсоналізацію автора, на противагу реципієнта, адже митець через інтерпретацію дійсності передає свій досвід, нові способи її пізнання, творить нові смисли, увиразнюючи художні, культурні, естетичні, духовні цінності у творах. Авторська картина світу має аксіологічну основу, проявляючись в образній та художній формі живопису, визначає його поступ. У мистецтвознавстві найбільш досліджуваною є творчість художника, визначним присвячуються монографії, книжки-альбоми, наукові чи оглядові статті, водночас широкому загалу митців – розвідки, есе, статті, в яких розглядають різні аспекти творчого поступу, формування власного стилю, мови, тематичного спрямування в контексті часу тощо. В численних наукових працях піднімалося питання новаторства, особливого художнього мислення та бачення митців, як генератора нових ідей, їх оригінального художнього втілення, вміння поєднувати здобутки минулих епох і сучасності тощо. Розглянемо творчі інтенції художників, що опиралися на експеримент у досягненні нових прийомів та засобів вираження зображення,

які дали поштовх до провадження їх у нових практиках, формування нових напрямів та течій живопису.

Авторська картина світу, найбільш яскраво означена в творчості митців, що змінили оптику живопису, поєднавши досягнення науки та мистецтва, на осьовій часу це такі постаті як Леонардо да Вінчі, Ганс Гольбейн Молодший, Вільям Скотс, які розробляли анаморфічну перспективу, що ґрунтувалася на трансформації зображення обумовленого змінною точкою зору. Цей прийом розширював можливості трактування образу означуючи в ньому й суб'єктивне світовідчуття автора. Широке коло ідей, концепцій, зокрема образів, позначених різною емоційною тональністю, властиве романтичному живопису, в якому продовжувалися експерименти з вибором точки зору в розкритті теми, моделюванням вільної динамічної композиції. Дані перетворення дали імпульс для багатьох нових практик, в яких на основі перцепції художника виражалася дійсність в умовних формах, знаках, еквівалентних означуваному. Йдеться про генезу напрямів та течій модернізму, авангарду, постмодернізму, які розширили можливості живопису, концептуалізуючи цінності авторської візії, на протизагу реалізму, що не вирішував нових завдань [1].

Модернізм реалізував різні стратегії – автономність, самопізнання культури, естетизм, художній експерименталізм, програмний концептуалізм тощо. В них визначальною була роль автора, його модель світу, що ґрунтувалася на особливостях світосприйняття, способах мислення, бачення і пізнання дійсності, а також інтеграція досягнень науки. Простежимо цей взаємозв'язок в працях учених. На думку О. Сліпко-Москальціва, в імпресіоністів, неоімпресіоністів, аналітичних шкіл, що відшукували забуту в натуралістів граматику художніх творів, найголовнішим компонентом у творчій праці була фіксація зорового сприйняття, натомість у неоімпресіоністів від особистості місця, від його темпераменту не залишилось сліду, вони писали на підставі точної наукової системи [2, с. 18]. Він писав, що з неоімпресіонізмом цілком запанує фанатизм зору, річ цілком тане в суто оптичному

сприйманні, зате кубісти удосконалювали «наукові» твердження митців й будували свою теорію на тім, що зовнішня картина світу, яку одержує спостерігач, невірна, й потребує впорядкування життєвих явищ [2, с. 20], оскільки Сезан бачив світ у його синтетичному зв'язку.

Поступ західноєвропейського живопису свідчив про індивідуальний підхід до розв'язання завдань, які ставили перед собою художники в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. Ця тенденція спостерігаються й в українському. Як писав С.Гординський, українське мистецтво розвивалося двома шляхами – еволюційним та експериментальним, останній «вміє перетравлювати чужі впливи, використовувати їх творчо, воно формам притаманним і мистецтву світовому, вміє надавати українського змісту і духа. Українське мистецтво у своїх передових зразках має рівень міжнародний» [3, с. 26]. Водночас учений піднімає питання школи українського малярства, відзначаючи, що національною вона є при сукупності певних рис. Поняття нової української школи таке широке, що в її рамках зовсім добре вміщуються можливі напрямки, почавши від реалізму аж до конструктивістичних і надреалістичних [3, с. 18]. Нові напрями викликали неоднозначну оцінку критики та художників, натомість своє розуміння розвитку живопису висловлювали І. Труш, М. Вороний, Д. Антонович, М. Голубець, Л.Войтоловський, П. Нілус, Є. Кузьмін, О. Авратинський, Г. Павлуцький, О. Богомазов, Д. Бурлюк, В. Іздебський та ін. П. Нілус відзначав, що завдання художника – передати враження, своє бачення, відчуття, тому відтворити власний світ дано небагатьом, і це пов'язано з індивідуальністю, без відносно школи чи напрямку [4, с. 268]. Імпресіонізм, це перший напрям, що приплив до нас із заходу і був синонімом малювання яскравими фарбами, але більше у технічному розв'язанні, пише І. Труш у статті «Нові напрями в малярстві», малярська техніка підносить тони до нечуваної перед тим яскравості, а через те зближує її до природи чи спеціально до якогось колористичного ефекту [5, с. 144]. До цієї технічної штуки прийшли малярі досвідом і експериментами, зіставленням фарб на

палітри або на полотні [5, с. 148]. Імпресіонізм, пленеризм і вібризм, це здобутки малярства, які повстали не в робітнях артистів, а на лоні природи [5, с. 150]. Нове мистецтво вивільнило колорит з пут музейних тонів, народилося нове розуміння фарб, художники прозріли – їм відкрились нові звуки і тони передачі симфоній фарб, так відзначає суть імпресіонізму та його прояви у творчості художників Ол. Авратинський у статті «Нова течія в мальовництві і виставка картин сезону 1910-1911 рр.», додаючи, що безпосередня передача настрою змінила старі закони, форми і панування коричневих тонів [6, с. 165]. Старі сюжети на історичні теми уступають місце природі, котра стає величним музеєм для вивчення її темних явищ, найважливішим завданням для художника – уміння зловити тисячу відтінків світла в гарячий день в лісі, серед барвистого листа, в широких ясно-зелених луках, бушуючих хвилях срібної води і тихим спокої завмерлих затонів [6, с. 165]. У цьому вислові автор окреслює складність творчого моделювання нової реальності, й водночас підмічає, що поезія буття в її індивідуальному розумінні, розкриває нове мислення художника. Нове просторове мислення художника у відображенні реальної дійсності через рецепцію та зміну оптики, стали тією мистецькою формулою, яка уможлиблювала прояв індивідуальних творчих інтенцій. До осмислення цих тенденцій в українському мистецтві звернулися учені лише в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Український варіант імпресіонізму в живописі розглядала Н. Асеева [7; 8; 9], відмічаючи, що художники привносили своє розуміння напряму, увиразнюючи ліричну тональність пейзажів, як суто національну рису ментальності. Більше суджень і критичних оцінок в мистецтвознавчих публікаціях на початку – в кінці ХХ століття та початку ХХІ-го висловлено щодо українського авангарду, напрямів кубофутуризму, супрематизму, конструктивізму, спектралізму, нео-примітивізму, електро-організму [10]. Г.Павлуцький у статті «Новий напрям у живопису. Кубізм і неофутуризм» [11], представив думки Роже Аллара про суть кубізму, як відродження

пластичності в елементах та побудові композиції [11, с. 447], П. Успенського, як вивчення форми і простору, розвиток відчуття простору [11, с. 448], прагнення митців до синтетичної форми автор відмічає як теоретичний прийом, відтак свідому творчість [11, с. 449]. Новаторство футуристів, які визначили, що творять мистецтво на принципах свободи і випадковості, учений оцінює дещо скептично, означаючи, що рух вперед у мистецтві відбувається завдяки здобуткам попередників і послідовників [11, с. 449]. Футуризм не був маніфестом, програмою, гуртковим світоглядом, а був стилем сучасності, який втілював у собі першоприцип нового мистецтва, зазначив В. Рожицин, оцінюючи його розвиток у поєднанні з пролетарським мистецтвом, для якого він став естетичним знаком, посилюючи творчий ентузіазм [12, с. 22].

Ф. Шміт у статті «Революція і мистецтво» [13] виявляє шість проблем перед якими стоїть мистецтво: ритм, форма, композиція, рух, простір, світло; в історичному розвитку мистецтво проходило через такі «стилі»: ірреалізм (проблема ритму), ідеалізм (проблема руху), ілюзіонізм (проблема простору), імпресіонізм (проблема світла) [13, с. 18]. «Імпресіонізм – вірний показник наростаючого індивідуалізму, крайня – футуристична – форма індивідуалізму є «егоцентризм», коли особистість художника стає рішучим в його уявленні єдиним реальним фактом життя, коли художник ні з ким і ні з чим, крім свого особистого «я», рахуватися не бажає» [13, с.19]. Учений вважав, що імпресіонізм руйнує «академічне» мистецтво, заради індивідуалізму і його централізму. Цим виокремлювалось авторське бачення, мислення, естетичний ідеал у художній творчості, які актуалізувалися в мистецтві модернізму та авангарду, пізніше в постмодернізмі.

Авторська концепція митця виявлялася не лише у творчості, а у її теоретичних працях, маніфестах, зокрема В. Кандинського «Про духовне в мистецтві» (1911), «Сходина» (1913, мовою оригіналу «Ступени»), «Точка і лінія на площині» (1926), О. Богомазова «Живопис та елементи» (1914), К. Малевича «Від кубізму до супрематизму» (1916), «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916),

«Про нові системи у мистецтві» (1919). Статі публікували в часописах «Нова генерація», «Бюлетень авангарду», «Мистецькі матеріали авангарду», «Радіус авангардівців», «Збірник нового мистецтва» та ін. Серед авторів-художників М. Бойчук, К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов, В. Пальмов, О. Довгаль, В. Єрмілов, В. Седляр, А. Петрицький, Б. Кратко та ін. Різні точки зору митців та критиків художнього процесу в Україні початку ХХ століття стали ґрунтовно досліджуватися в кінці 1980-х та в період незалежності держави. В цей час вийшло чимало видань, в яких здійснювався компаративний аналіз українського та європейського мистецтва у різні періоди, підкреслювалися національні особливості, водночас відзначалися й впливи тих чи інших напрямів, течій, що сприяли формуванню власного їх варіанту на національному ґрунті. Вперше український авангард, представлений творчістю К. Малевича почала вивчати у 1970-х В. Маркаде [14], виділяючи селянську тематику, до якої митець звертався в різних художніх експериментах, вирішуючи завдання не лише художньої форми, а й глибини їх змісту, семантики. З 1970-х А. Након досліджував творчість О. Екстера, К. Малевича та інших авангардистів, приділяючи увагу безпредметному живопису [15]. У 1972 р. він ввів термін «український авангард» для виставки «Tatlin's dream» у Лондоні [16, с. 14].

Вагомий внесок у вивчення українського авангарду зробив Д. Горбачов, розширивши коло художників, репрезентуючи їх творчі новачії у мистецтві, зокрема О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, Д. Бурлюка, О. Екстера, В. Єрмілова, К. Малевича, В. Пальмова, А. Петрицького та ін. [17; 18; 19; 20], він відзначав, що глянувши на українську історію мистецтва, можна помітити багато пріоритетів – перша публікація абстрактного твору В. Кандинського на обкладинці каталогу «Салон Іздебського» (1910), за організованою ним першої міжнародної авангардистської виставки, що пройшла того ж року в Одесі та Києві [16, с. 14]. У численних статтях Д. Горбачов підкреслював українські витоки, взаємозв'язки з культурою та народ-

ними традиціями авангардистів, означуючи національну складову в авангарді.

Проблему національного стилю в живопису модерну та авангарду досліджувала О. Тарасенко, здійснивши компаративний аналіз творчості українських художників М. Бойчука, П. Кузнецова, Г. Нарбута, О. Екстера, К. Малевича, М. Андрієнко-Нечитайла, Д. Бурлюка та ін. у діалозі з В. Васнецовим, М. Нестеровим, М. Врубелем, М. Рерихом, К. Петровим-Водкіним, А. Лентуловим, П. Філоновим та ін. [21]. Н. Асєєва приділила увагу україно-французьким зв'язкам [22]. О. Нога розглядаючи малярство українського авангарду 1905-1918 років в контексті європейського, характеризуючи історичні аспекти його становлення та мистецькі особливості [23], разом з І. Кодлубай, Т. Девдюком, Б. Савицьким, Я. Бобошем опублікував книгу «Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагайдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова», в якій на тлі біографічних нарисів показано зміни мистецького та культурного життя [24]. В. Габелко у статті «Національний авангард 20–30-х років» описує формування нових напрямів та течій авангарду в Європі та їх переосмислення на українському ґрунті, звертаючи увагу на творчість О. Екстера та її школу декоративного малярства, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова та ін. [25]. Б. Лобановський та П. Говдя в розділі «Живопис» видання «Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» розглядають українську тему у творчості експонентів виставок передвижників, зокрема А. Куїнджі, І. Рєпіна, М. Ге, М. Кузнецова, К. Констанді, М. Бондаревського та ін., водночас торкаються завдань імпресіонізму, як нових у опануванні законів живопису на пленері [26, с. 90], виділяють генерацію митців, які висунули нові вимоги до мистецтва у плані специфічних засобів виразності – декоративності, пластики, неповторної сили творчого процесу, що властиво живопису О. Мурашка та його учнів, яким він відкривав новачії модернізму [26, с. 116]. Новачії учені відзначали в творчості А. Петрицького, М. Жука, Ф. Кричевського та ін., а також суб'єктивну орієнтацію живопису О. Богомазова,

О. Екстер, І. Рабиновича, Н. Шифріна та ін., що входили до київської групи «Кільце», маніфестуючи власний стиль, в якому лінія, форма, колір і простір формували єдине живописне ціле [26, с. 142]. У 1995 році Б. Лобановський підготував статтю «Авангардизм» для першого тому енциклопедії «Мистецтво України», узагальнивши досвід українських митців у цьому напрямі, вказавши що витокami його були давня і народна культура [27]. Національне підґрунтя авангарду відмічав О. Федорук, вказуючи, що «формація українського авангарду, як і авангарду усіх європейських народів, складає нероздільне ціле, позначене певними національними відмінностями й особливостями» [28, с. 10], у розвитку українського виділив два етапи: пізній період модерну і сецесії (1908-1914), переплетений з генеруванням пластичних ідей Європи; поштовх подій 1917 року, що обумовив утопічні сподівання про революцію в галузі мистецтва і культури [28, с. 11], охарактеризував процеси та творчість художників у період становлення українського авангарду. З цим напрямом О. Петрова пов'язує злам художньої парадигми, діалог з етнокультурою, її глибинним рівнем міфологічної свідомості та образотворчості, й означає його як міфологічно кодифікований авангард [29, с. 224]. Проблема етномистецької традиції в модерні та авангарді розглядалася М. Станкевичем, який виявив у стилістиці та формотворенні ознаки, інспіровані народним мистецтвом [30]. Діалог нових напрямів з фольклором визначав розвиток українського мистецтва, зауважує Л. Савицька, сприяв перебудові художньої свідомості [31]. У монографії «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть» В. Сидоренко розглядає авангард як національну художню практику, що апелює до власних джерел і сенсів, й відмічає, що еволюційний поступ мистецтва авангарду України був суголосний загально-культурному процесу, але неоднорідний в середині розділеної держави, що проявлялося у творчості митців [32, с. 22]. На перехресті традицій та авангарду досліджувала творчість «нарбутівців»

О. Лагутенко [33], у монографії «Українська графіка першої третини ХХ століття» наголосила, що полем творчої рефлексії художників був зображальний дискурс, в якому важливе місце у пізнанні світу і самопізнанні займала мова, через яку трансливалися сенси національної та європейських культур [34].

2. Національне, конвенціональне та авторське в українському живописі. Питання національних та європейських тенденцій у мистецтві модерну, модернізму, авангарду поставало в наукових розвідках та статтях українських учених, зокрема І. Диченка [35], Т. Ємельянової [36], Н. Канішиної [37], О.Кашуби-Вольвач [38], Т. Павлової [39], О. Петрової [40], Г. Склярєнко [41], В. Сусак [42] та ін. Здійснено ґрунтовні дослідження творчості його представників, зокрема О. Екстер, О.Богомазова, В. Пальмова, К. Малевича, В. Єрмилова та ін. У підсумку напрацювань науковців, можемо відзначити, що національний та європейський контекст був сукупністю умов формування світоглядних засад та творчих інтенцій митців у реалізації авторських концепцій та проваджені експериментів в живописі та їх теоретичного аргументу.

Не змінилася роль автора і в другій половині ХХ – початку ХХІ століття, оскільки його художнє бачення та інтуїція, творчий процес синхронізувалися з новим контекстом культури та викликами часу. Інтеграція світоглядних, естетичних, філософських, художніх засад модернізму та авангарду в українську культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століття, як і формальних методів, відбувалася на різних рівнях творчих практик. Ці тенденції відмічали в мистецтвознавчих працях учені О. Авраменко, Г. Вишеславський, О.Голубець, М. Криволапов, Б. Лобановський, Н. Мархайчук, О. Папета, О. Петрова, В. Сидоренко, Г. Склярєнко, Л. Смирна, А. Тарасенко, О. Тарасенко та ін., при аналізі творів живопису. На думку О.Авраменко, хрущовська відлига сприяла пробудженню у новій генерації митців національної свідомості, які у пошуку пластичних ідей зверталися до фольклорних традицій, як свого роду втілення національних архетипів [43, с.13]. Цей прорив, як відзначає В. Сидоренко, протиставив ефемерним

ідеалам інтернаціоналізму і колективізму зовсім інші цінності – пріоритети власної гідності та особистісної ідентифікації [32, с. 65]. Цьому сприяло широке зацікавлення митцями літературою, музикою, театром, вони зверталися до філософії, історії, культури близького і далекого зарубіжжя. Культурний контекст став визначальним в живописних експериментах та практиках українських митців, що вплинуло на формування авторської візії, типізації образів, дискурсу європейськими та світовими практиками. О. Петрова стверджує, що «геологічний зсув» живопису в бік свободи відбувався, коли у 1958 році у Москві на VI все-світньому фестивалі вперше експонувалися абстрактні полотна, а в 1959 р. і твори модерністів А. Колдера, У. де Кунінга, Д. Поллока, М. Ротка та ін. [44, с. 18]. У цьому процесі свою роль відігравали поодинокі представники національного Відродження 1920-1930-х років, які вижили, ставши наставниками молодого покоління в художніх закладах освіти в 1960-1980-х, продовжили творчу діяльність.

Г. Складенко відзначає, що в період «відлиги» модерністські традиції зберігалися лише в Західній Україні, що демонструвала, зокрема, проведена в Києві 1956 року виставка закарпатських художників, які мали досвід Варшави, Будапешта, Мюнхена, Парижа. У живописних практиках важливою була інтерпретація та індивідуальне прочитання сезанізму та фовізму в їхніх східноєвропейських вимірах [45, с. 68]. В радянські часи з ідеями модернізму в мистецько-культурному плані пов'язані національне самозбереження, відтворення та розвиток традицій [46, с. 81]. Митці зверталися до джерел української культури, її самобутності, фольклору, міфології, увиразнюючи національний контекст в новій художній формі. Фольклор увійшов у різноманітні творчі ідеї та експерименти живописців, розширивши поле концептуального та контекстуального мислення, трансформував художнє бачення. Різні за смисловим та художнім вираженням були інтенції художників «фольклорного реалізму» (О.Петрова), «шістдесятників», нонконформістів (Л. Смирна), андеграунду (О.Голуб [47]), неоавангарду,

неоміфологізму, полістилізму та ін. художніх явищ. Неоміфологізм як полісемантичне явище, на думку А. Тарасенко, розширював просторово-часові рамки світосприйняття, що сприяло варіантності інтерпретацій міфу, зокрема в творчості одеських живописців Ю. Сгорова, А.Шопіна, які зверталися до античної міфології, Ю. Коваленка, А. Антонюка, В.Кабаченка – до народної міфології, архетипів [48], «протоархаїка» вирізняє живопис київських митців О. Животкова [44], А. Блудова, К. Косаревського, О.Бабака, І.-В. Задорожного, львівських К. Звіринського, І. Марчука, О. Мінька, з Полтави М. Мазура, з Донеччини С. Новікова, П. Антипа, з Черкас М. Бабака та ін. Авторська знакова система набувала чіткого концептуального вираження.

Об'єктивним було повернення художників і до здобутків авангарду в українському варіанті й світовому, зокрема абстрактного живопису, аскетична мова якого відкривала для них можливість вираження суб'єктивного світовідчуття. Ремінісценції супрематизму, кубофутуризму, кубізму, фовізму, експресіонізму та ін. напрямів у живописі, показували свідомий вибір художників в осягненні нових принципів моделювання простору та художньої форми. Діалог з авангардом відбувався на рецептивному рівні [49, с. 223]. Практика «нефігуративістів», за визначенням Н. Мархайчук, спрямовувалася на реконструкцію смислів «живопису як такого» (як художньої системи з лише їй притаманною авторською міфореальністю) [50, с.4].

Табуїтована в 1930-х роках релігійна тематика живопису постала в новому ракурсі в 1970-х і була представлена у творчості О. Заливахи, згодом в 1990-х Г.Зубченко, М. Стороженка, Ф. Гуменюка, О. Дубовика, Л. Медвідя, Б. Михайлова, О. І. Мельника, Г. Неледві, О. Петрової, В. Кабаченка, А. Антонюка, О.Рижих, А. Слободяна та ін. через символізм художньої форми. Осмислення християнської історії, інтерпретація біблійних тем та мотивів відкривало для митців нову ціннісну систему, в якій ключовими були християнська віра, релігійні переживання, духовна культура. Релігійна картина має свою генезу в історії світового мистецтва,

в українському її широко представлено в XIX столітті, сьогодні вона набула виразу в розмаїтих авторських візіях. Водночас, варто зауважити, що в мистецтвознавстві та культурології дана тема не розроблена, поодинокі статті почали з'являтися декілька років тому, даний аспект творчості розглядався в загальній біографії художників, зокрема М. Стороженка (О. Соловей), О. Дубовика (Г. Склярєнко), В. Федька (І. Дундяк) та ін., при тому, що дана тема увійшла до практики багатьох митців. Співвідношення релігії і мистецтва сьогодні є актуальним напрямом дослідження.

Культуротворчий потенціал українського живопису визначає не лише традиція, культурні, духовні, естетичні та художні цінності, в сучасних умовах необхідно враховувати нову реальність, привнесену цифровізацією багатьох сфер життя і діяльності людини. Ця нова реальність стала умовою зв'язку людини зі світом, змінила фокус його пізнання, надала широкий інструментарій для творчого самовираження, професійного зростання й реалізації мистецьких проєктів, водночас генерації нових напрямів розвитку мистецтва на основі синтезу візуального та цифрового контенту, їхніх технологій та репрезентацій. Візуальність стала базовим модусом існування сучасної культури, загальним принципом структурування їх форм [51, с. 125]. Стратегії художників змінилися, живопис адаптував цифрову оптику, розширюючи засоби виразності зображення, іманентного телебаченню, медіа, гаджетам. Картинний простір став ретранслятором нових смислів та значень, увиразнюючи мультикультурний контекст. Показовими у цьому плані є твори В. Сидоренка, О. Ройтбурда, І.Чічкана, А. Савадова, О. Гнилицького, О.Голосія, А. Блудова, М. Журавля, О.Тістола, О. Манна та ін. Питання культуротворчості українського живопису в мистецтвознавстві висвітлювалося побіжно, про що йдеться зокрема у працях Л.Вежбовської, Т. Ємельянової, О. Котової, В. Тузова та ін. Л. Вежбовська досліджувала культуротворчі тенденції українських авангардистів на межі традиції і новаторства, Т. Ємельянова розглядала абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів XX століття, О. Котова – культуротворчі інтенції

українського мистецького нонконформізму в світовому контексті 60–80-х рр. XX ст., В. Тузов – історичний контекст культуротворчих інновацій. Відповідно питання культуротворчості на сучасному етапі розвитку живопису, як і мистецтва загалом, залишається відкритим.

Висновки. Мистецтвознавчий аналіз історіографії української художньої культури періоду XIX – початку XXI століття дозволяє зробити висновок, що особливості національного, конвенціонального та авторського в українському живописі не розглядалися комплексно, не здійснено контекстуальну реконструкцію, не дано оцінку цих несумірних елементів в єдиній системі координат, не простежено фази їх активізації чи занепаду, відповідно не показано взаємозв'язок основних контекстних факторів розвитку живопису, таких як національна ідея, авторська концепція, конвенційність, що дають розуміння поступу художніх процесів у динаміці культури.

Варто сказати, що вказані чинники в різній співмірності присутні у практиці художників, які в творах виражають власні світоглядні засади, ідентичність, інтерпретують та адаптують культурні смисли та цінності для сприйняття суспільством. Тому важливим завданням є вияв концептуального контексту художнього простору творів живопису, за яким унаочнюється певна модель розвитку живопису.

Аргументовано роль художнього експерименту в поступі живопису як одного з методів пізнання дійсності в межах художнього твору завдяки випробуванню та моделюванню усіма можливими засобами та способами образотворення, що було відмінним від традиції і визначало критерії творчих пошуків художників, насамперед в періоди модернізму і постмодернізму. Експеримент, — це завжди зародження нової якості твору, нової мови, що зумовлює його інакше прочитання реципієнтом, в історичному зрізі це було часто поштовхом до генезису нового стилю, напряму, течії. В історії мистецтва за кожним з таких спрямувань стояв художник чи група митців, творчі інтенції яких реалізовувалися у створенні нової парадигми, естетичних ідеалів, образності. В основі експерименту, як правило, лежить творчий процес,

спрямований на максимальний вияв можливостей мови мистецтва, що дозволяло митцям інтегрувати мови різних видів мистецтва, унаочнюючи її модифікацію.

Одним із головних засад розвитку українського живопису є його національна візія, що формувалася у історичному та культурному вимірі. Авторська модель живопису формувалася з різнорідних художніх практик, в яких рівноцінними були спорадичні чи програмні експерименти. Фольклор був однією зі складових творчих пошуків митців ХХ століття, а характерні риси його орнаменталь-

них модулів, знаходили своє місце у розвитку живопису другої половини ХХ і початку ХХІ століття. У цей час розвивалися й традиції українського авангарду, насамперед в абстрактному живописі, який адаптувався до сучасного арт-простору нові ідеї та їхню художню реалізацію. Серед нових практик своєрідною ремінісценцією стала авторська картина на релігійну тему як своєрідний маркер духовного розвитку українського суспільства. Звернення художників до біблійних тем та мотивів означило орієнтири розвитку даного напрямку, які стали програмними.

Література:

1. Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество / Сб. ст. под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. Москва : ГИИ, 2011. 412 с.
2. О. Мурашко = О. Muraschko / стаття К. Сліпка-Москальцева ; [заг. ред. А. Березинського]. Харків : Рух, 1931. 55 с., [9] арк. іл. : портр.
3. Гординський С. На великих шляхах: До проблем сучасного українського образотворчого мистецтва. *Українське мистецтво: Альманах*. Мюнхен, 1947. Вип. I. С. 26–30.
4. Нилус П. Изобразительное искусство 1901-1910 годов. *Одесские новости*. 1911. 1 січня: Цит. за: Савицька Л. Художня критика в Україні: Друга половина ХІХ – початок ХХ ст.: Хрестоматія. Київ : ТОВ «Кадри», 2001. С. 268.
5. Труш І. Нові напрями в малярстві. *Літературно-науковий вісник*. 1899. Річник II. Т. V. С. 143–155.
6. Авратинський Ол. Нова течія в мальовництві і виставка картин сезону 1910–1911 рр. *Українська хата*. 1911. 33. С. 165–169.
7. Асеева Н. Історія побутування поняття «імпресіонізм» на терені вітчизняної художньої культури. Імпресіонізм і Україна: Альбом / авт. проекту А. Мельник, авт. статей Н. Асеева, О. Денисенко, О. Жбанкова. Київ : ПФ «Галерея», 2011. 240 с.
8. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* / Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ; Ін-т сучас. мист-ва Акад. мист-в України. В 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 122–161.
9. Асеева Н. Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х років ХХ ст. Київ : Наукова думка, 1984. 125 с.
10. Avantgarde & Ukraine : [Villa Stuck Munchen: 6.Mai - 11. Juli 1993] / J. Birnie Danzker, Igor Jassenjawsky, Joseph Kiblick. München: Klinkhardt&Bierman, 1993, 198 p. : ill. ; 29 cm.
11. Павлуцкій Г. Новое направление в живописи. Кубизм и нео-футуризм. *Искусство в Южной России: живопись, графика, художественная печать*. Київ. 1913. №9–10. С. 447–450.
12. Рожицын В. Искусство и падающий мир. Сборник нового искусства. 1919. С. 20–23.
13. Шмит Ф. Революция и искусство. *Сборник нового искусства*. 1919. С. 17–19.
14. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878–1935). *Сучасність*. 1979. № 2. С. 65–76.
15. Андрей Наков. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша / Е.М. Титаренко (пер.). Москва : Искусство, 1997. 417 с.: ил.
16. Горбачов Д. На карті українського авангарду. Український класичний авангард і сучасне мистецтво=Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art: Міжнародний ART фестиваль, Київ, 1-4 червня 1996 Центр «Український Дім»; Odense, 21. October – 10. November 1996 Museum of Funen Art: Каталог / Віктор Хаматов (уклад.). Київ : Асоціація артгалерей України, 1996. С. 14–18.
17. Український авангард 1910–1930-х років. Альбом / Авт. вступної статті та упоряд. Д.О. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.: іл.
18. Найдено О., Горбачов Д. Малевич мужицький. *Хроніка 2000*. 1993. №3–4 (5-6). С. 210–231.
19. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упоряд. : Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 382 с.

20. Малевич та Україна. «Він та я були українці»: Антологія / Упоряд. Д. Горбачов, С. та О. Папета. Київ : СІМ Студія, 2006. 456 с., 260 іл.
21. Тарасенко О.А. Проблема національного стилю в живописі модернізму та авангарду (творчість українських та російських художників кінця XIX – початку XX вв.) : автореф... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Южноукраїнський гос. педагогічний ун-т ім. К.Д. Ушинського. Львів, 1996. 47 с.
22. Асеева Н.Ю. Українське мистецтво та європейські художні центри: Кінець XIX – початок XX століття. Київ : Наук. думка, 1989. 199 с.: іл.
23. Нога О. Мистецтво українського авангарду 1905–1918 роки. Львів : Українські технології, 1999–2000. 240 с.
24. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагйдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова / Авт-упоряд. О. Нога, І. Кодлубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош. Львів : «ЛОГОС», 1994. 188 с.
25. Габелко В. Національний авангард 20–30-х років / В. Габелко. *Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури*. 1997. № 6. С. 20–22.
26. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204, [2] с.
27. Лобановський Б. Авангардизм. *Мистецтво України*. Київ, 1995. Т. 1. С. 9.
28. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.
29. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві [Текст] / М.М. Писанко. Київ : Вища шк., 1995. 63 с. + 16 арк. іл.
30. Станкевич М. Проблема етно-мистецької традиції в модерністській та авангардній мистецтвознавстві = *Authenticity of Art: Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці*. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. С. 91–100.
31. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки : автореферат дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мист-ва. Київ, 2006. 36 с.
32. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМУ. Київ : ВХ [студію], 2008. 187 с. : іл.
33. Лагутенко О. На перехресті традицій та авангарду. Книжкова графіка «нарбутівців». *Родовід. Наукові записки до історії культури України: дослідження; архівні матеріали; публіцистика*. 1994. Число 7. С. 9–24.
34. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Лагутенко Ольга Андріївна; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 36 с.
35. Диченко І. Панегірик Великої Утопії чи український авангардний живопис очима колекціонера. Малевич плюс : каталог. Київ, 1994. С. 5–9.
36. Ємельянова Т. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів XX століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08 / Т.В. Ємельянова; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 14 с.
37. Канишина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX ст. : авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук. Київ, 1999. 20 с.
38. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов: Автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с. : іл. (Мала серія українського модернізму).
39. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття : дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Павлова Тетяна Володимирівна. Львів, 2018. 645 с., іл.
40. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30-90 років). *Наукові записки. Національний університету «Києво-Могилянська академія»*. Т. 2 : Культура. Київ, 1997. С. 150–156.
41. Склярєнко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: Зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
42. Сусак В. Паризький період Михайла Бойчука. ХДАДМ. 2005. №9. С. 96–110.
43. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 256 с. : 16 іл.
44. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60-80-х XX століття. *Третє око: Мистецькі студії : Монографічна збірка статей* / Ольга Петрова ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с. : іл., кольор. вкл. : XL с. С. 17–32.
45. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми та загальний контекст. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1. С. 67–78.

46. Скляренко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ сторіччя / Г. Скляренко. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 79–92.
47. Голуб О. Свято непокори та будні андеграунду. Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2017. 272 с.
48. Тарасенко А. Порталы мифа: Изобразительное искусство Одессы второй половины ХХ-начала ХХІ века в пространстве «большого времени» / Андрей Тарасенко; Южно-Украинский национальный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. Одесса, 2014. 272 с.
49. Петрова О. Художній авангард як модель «національного стилю». *Культурологічні студії: Зб. наук. пр.* Редкол. : О. Погорілий (гол. ред.) та ін.; НаУКМА. Каф. Культурології та археології. Київ, 1999. Вип. 2. С. 221–229.
50. Мархайчук Н. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Н.В. Мархайчук; Харків. держ. акад. дизайну і мистец. Х., 2006. 21 с.
51. Яковець І.О. Візуальні мистецтва в контексті розвитку культури інформаційного суспільства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр.* Харків : ХДАДМ, 2014. № 1. С. 121–125.

References:

1. Eksperimentalnoye yskusstvo: Vlyaniye teoryy na khudozhestvennoye tvorchestvo (Experimental art: The influence of theory on artistic creativity) / Sb. st. pod red. O. Lychchardello, S. Lombardo, V. Petrova. (2011) Moscow: GhYY. 412 s. [in Russia]
2. Muraschko O. / stattja K. Slipka-Moskaljeva ; [zagh. red. A. Berezynskogho] (1931) Kharkiv: Rukh. 55 s., 9 ark. il. : portr. [in Ukrainian]
3. Ghordynskij S. (1947) Na velykykh shljakhakh: Do problem suchasnogho ukrajinskogho obrazotvorchogho mystectva. (On the great roads: To the problems of modern Ukrainian fine arts) Ukrajinsjke mystectvo: Aljmanakh. Mjunkhen. Vyp. I. S. 26–30. [in Ukrainian]
4. Nylus P. (2001) Yzobrazytelnoye yskusstvo 1901–1910 ghodov. (Fine arts of 1901–1910. Odessa news). Odesskye novosty. 1911. 1 sichnja: Cyt. za: Savycjka L. Khudozhnja krytyka v Ukrajinі: Drugha polovyna XX – pochatok XXI st.: (Art criticism in Ukraine: The second half of the nineteenth – early twentieth century) Khrestomatija. Kyiv: TOV “Kadry”, S. 268. [in Russia]
5. Trush I. (1899) Novi naprjamy v maljarstvi. (New trends in painting. Literary-scientific bulletin) Literaturno-naukovyj visnyk. Richnyk II. T. V. S. 143–155. [in Ukrainian]
6. Avratynskij Ol. (1911) Nova techija v maljovnyctvi i vystavka kartyn sezonu 1910–1911 rr. (A new trend in painting and an exhibition of paintings of the season 1910–1911) Ukrajinsjka khata. 33. S. 165–169. [in Ukrainian]
7. Asjejeva N. (2011) Istorija pobutuvannja ponjattja «impresionizm» na tereni vitchyznjanoji khudozhnjoji kuljтуры (History of the concept of "impressionism" in the field of national art culture). Impresionizm i Ukrajinа: Aljbom / avt. proektu A. Meljnyk, avt. statej N. Asjejeva, O. Denysenko, O. Zhbankova. Kyiv: PF “Ghalereja”, 240 s. [in Ukrainian]
8. Asjejeva N. (2006) Reminiscenciji impresionizmu v ukrajinsjkomu zhyvopysu XX st. (Reminiscences of Impressionism in Ukrainian painting of the twentieth century). Narysy z istoriji obrazotvorchogho mystectva Ukrajinы XX st. / Redkol.: V. Sydorenko (gholova) ta in.; In-t suchas. myst-va Akad. myst-v Ukrajinы. V 2 kn. Kyiv: Intertekhnologhija, Kn. 1. S. 122–161. [in Ukrainian]
9. Asjejeva N. (1984) Ukrajinsjko-francuzsjki khudozhni z’jazky 20-30-kh rokiv XX st. (Ukrainian-French artistic connections of the 20–30s of the XX century) K.: Naukova dumka, 125 s. [in Ukrainian]
10. Avantgarde & Ukraine: [Villa Stuck Munchen: 6. Mai – 11. Juli 1993] / J. Birnie Danzker, Igor Jassenjawsky, Joseph Kiblitck. (1993) München: Klinkhardt&Bierman, 198 p.: ill.; 29 cm. [in English]
11. Pavluckij Gh. (1913) Novoe napravlenye v zhyvopysy. Kubyzmj y neo-futoryzmj. Yskusstvo vj Juzhnoj Rossij: zhyvopysj, ghrafyka, khudozhjestvjennaja pjechatj. (A new direction in painting. Cubism and neo-futurism. Art in Southern Russia: painting, graphics, art printing) Kiev. #9–10. S. 447–450. [in Russia]
12. Rozhycyn V. (1919) Yskusstvo y padajushhyj myr (Art and the falling world). Sbornyk novogho yskusstva. S. 20-23. [in Russia]
13. Shmyt F. (1919) Revoljucyja y yskusstvo (Revolution and art). Sbornyk novogho yskusstva. S. 17–19. [in Russia]
14. Markade V. (1979) Seljansjka tematyka v tvorchosti Kazimira Severynovycha Malevycha (1878–1935) (Peasant themes in the works of Kazimir Severinovich Malevich (1878–1935)). Suchasnistj. #2. S. 65–76. [in Ukrainian]

15. Andrej Nakov. (1997) *Bespredmetnyj myr. Abstraktnoe y konkretnoe yskusstvo. Rossyja y Poljska (Pointless world. Abstract and concrete art. Russia and Poland)* / E.M. Tytarenko (per.). Moscow: Yskusstvo, 417 s.: yl. [in Russian]
16. Ghorbachov D. (1996) *Na karti ukrajinsjkogho avanghardu (On the map of the Ukrainian avant-garde)* // *Ukrajinsjkyj klasychnyj avanghard i suchasne mystectvo=Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art: Mizhnarodnyj ART festyvalj, Kyjiv, 1-4 chervnja 1996 Centr "Ukrajinsjkyj Dim"; Odense, 21. October – 10. November 1996 Museum of Funen Art: Katalogh / Viktor Khamatov (uklad.). K. : Asociacija artghalerej Ukrajiny, S. 14–18. [in Ukrainian]*
17. *Ukrajinsjkyj avanghard 1910-1930-kh rokiv. (Ukrainian avant-garde of 1910-1930s. Album) Aljbom (1996) / Avt. vstupnoji statti ta uporjad. D.O.Ghorbachov. Kyiv: Mystectvo. 400 s.: il. [in Ukrainian]*
18. Najden O., Ghorbachov D. (1993) *Malevych muzhycykjy. (Malevich peasant) Khronika 2000. #3–4 (5-6). S. 210–231. [in Ukrainian]*
19. *Ukrajinsjki avanghardysty jak teoretyky i publicysty (Ukrainian avant-garde as theorists and publicists) /Uporjad.: D. Ghorbachov, O. Papeta, S. Papeta. (2005) Kyiv: Triumf. 382 s. [in Ukrainian]*
20. *Malevych ta Ukrajina. "Vin ta ja byly ukrajinci": Antologhija (Malevich and Ukraine. "He and I were Ukrainians": Anthology) (2006) / Uporjad. D. Ghorbachov, S. ta O. Papeta. Kyiv: SIM Studija. 456 s., 260 il. [in Ukrainian]*
21. Tarasenko O.A. (1996) *Problema nacyonaljnogho stylja v zhyvopysy moderna y avangharda (tvorchestvo ukraynskykh y russskykh khudozhnykov konca XIX- nachala XX vv.) (The problem of national style in modern and avant-garde painting (works of Ukrainian and Russian artists of the late XIX-early XX centuries): Avtoref... d-ra yskusstvovedenyja: 17.00.05 – yzobrazyteljnoe yskusstvo / Juzhnoukrajnyskyj ghos. pedaghoghycheskyj un-t ym. K.D. Ushynskogho. L. 47 s. [in Ukrainian]*
22. Aseeva N. Ju. (1989) *Ukrajnskoe yskusstvo y evropejskye khudozhestvennyje centry: Konec XIX – nach. XX veka. (Ukrainian art and European art centers: The end of the XIX – early. XX century). Kyiv: Nauk. dumka, 199 s.: yl. [in Russia]*
23. Nogha O. *Maljarstvo ukrajinsjkogho avanghardu 1905-1918roky. (Painting of the Ukrainian avant-garde 1905–1918). Lviv: Ukrajinsjki tekhnologhiji, 1999–2000. 240 s. [in Ukrainian]*
24. *Try vsesvitnjo nevidomi postati ukrajinsjkogho avanghardu: Jevghen Saghjdachnyj, Mykhajlo Ghavrylko, Natalija Davydova (Three world-unknown figures of the Ukrainian avant-garde: Yevhen Saghjdachnyj, Mykhailo Havrylko, Natalia Davydova) / Avt-uporjad. O. Nogha, I. Kodlubaj, T. Devdjuk, B. Savycykjy, Ja. Bobosh. (1994) Lviv: "LOGhOS". 188 s. [in Ukrainian]*
25. Ghabelko V. (1997) *Nacionaljnij avanghard 20–30-kh rokiv (National avant-garde of the 20s – 30s). Muzyka: naukovo-populjarnyj zhurnal z pytanj muzychnoji kuljтуры. # 6. S. 20–22. [in Ukrainian]*
26. Lobanovsijkjy B., Ghovdja P. (1989) *Ukrajinsjke mystectvo drughoji polovyny XIX – pochatku XX st. (Ukrainian art of the second half of XIX початку– early XX century) / B.B. Lobanovsijkjy, P.I. Ghovdja. Kyiv: Mystectvo. 204 c. [in Ukrainian]*
27. Lobanovsijkjy B. (1995) *Avanghardyzm (Avant-garde). Mystectvo Ukrajiny. Kyiv. T. 1. S. 9. [in Ukrainian]*
28. Fedoruk O. (2006) *Ukrajinsjkyj avanghard (Ukrainian avant-garde). Peretyn znaku. Vybrani mystectvoznavchi statti: U 3 kn. / In-t problem suchasnogho mystectva AMU. Kn. 1. Istorija ta teorija mystectva. Postati. Narodna tvorchistj. Kyiv: Vyd. dim A+S,. S. 9–68. [in Ukrainian]*
29. Pysanko M. (1995) *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystectvi (Movement, space and time in fine arts). Kyiv : Vyshha shk. 63s. + 16 ark. il. [in Ukrainian]*
30. Stankevych M. (2004) *Problema etnomystecjkoi tradyciji v moderni j avanghardi (The problem of ethno-artistic tradition in modern and avant-garde). Avtentychnistj mystectva = Authenticity of Art: Pytannja teoriji plastychnykh mystectv: Vybrani praci. Ljviv: Spilka krytykiv ta istorykiv mystectva. S. 91–100. [in Ukrainian]*
31. Savycjka L. (2006) *Mystectvo Ukrajiny v konteksti khudozhnjogho zhyttja mezhi stolitj. 1890–1910-ti roky : (Art of Ukraine in the context of artistic life at the turn of the century. 1890–1910s) Avtoreferat dys. na zdobuttja nauk. stup. d-ra myst-va. Kyiv. 36 s. [in Ukrainian]*
32. Sydorenko V.D. (2008) *Vizualjne mystectvo vid avanghardnykh zrushenj do novitnykh sprjamuvanj: Rozvytok vizualjnogho mystectva Ukrajiny XX–XXI stolitj (Visual art from avant-garde shifts to the latest trends: The development of visual art in Ukraine XX-XXI centuries) / In-t problem suchasn. myst-va AMU. Kyiv: VKh [studio]. 187 s.: il. [in Ukrainian]*
33. Laghutenko O. (1994) *Na perekhresti tradycij ta avanghardu. Knyzhkova ghrafika "narbutivciv" (At the crossroads of traditions and avant-garde. Book graphics "Narbutov"). Rodovid. Naukovi zapysky do istoriji kuljтуры Ukrajiny: doslidzhennja; arkhivni materialy; publicystyka. Chyslo 7. S. 9–24. [in Ukrainian]*
34. Laghutenko O. (2008) *Ukrajinsjka ghrafika pershoji tretyny KhKh stolittja: zaghaljnojevropejski tendenciji ta nacionaljni osoblyvosti rozvytku (Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century:*

- European trends and national features of development) : Avtoref. dys. ... d-ra mystectvoznavstva: 17.00.05 / Laghutenko Oljgha Andriivna; IMFE im. M.T. Ryljskoghho NAN Ukrainy. Kyiv. 36 s. [in Ukrainian]
35. Dychenko I. (1994) Paneghryk Velykoji Utopiji chy ukrajinskyj avanghardnyj zhyvopys ochyma kolekcionera (Panegyric of the Great Utopia or Ukrainian avant-garde painting through the eyes of a collector). Malevych pljus: katalogh. Kyiv. S. 5–9. [in Ukrainian]
36. Jemeljanova T. (2002) Abstrakcionizm v konteksti kuljturotvorchykh procesiv XX stolittja (estetiko-mystectvoznavchyj analiz): (Abstractionism in the context of cultural processes of the twentieth century (aesthetic and art analysis): Avtoref. dys... kand. filosof. nauk: 09.00.08 / T.V. Jemeljanova; Kyiv. nac. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv. 14 s. [in Ukrainian]
37. Kanishyna N. (1999) Khudozhnjo-estetychni zasady ukrajinskogho avanghardnogho mystectva pershoji tretyny XX st. (Artistic and aesthetic principles of Ukrainian avant-garde art of the first third of the twentieth century): Avtorf. dys. na zdobut. stup. kand. filosof. nauk. K. 20 s. [in Ukrainian]
38. Kashuba-Voljvach O. (2012) Oleksandr Boghomazov: Avtoportret. (Alexander Bogomazov: Self-portrait). Kyiv: Rodovid,. 108 s.: il. (Mala serija ukrajinskogho modernizmu) [in Ukrainian]
39. Pavlova T. (2018) Avanghard v obrazotvorchomu mystectvi Kharkova XX stolittja (Avant-garde in the fine arts of Kharkiv of the twentieth century): dys... d-ra mystectvoznavstva: 17.00.05 / Pavlova Tetjana Volodymyrivna. Ljviv,. 645 s., il. [in Ukrainian]
40. Petrova O. (1997) Vid avanghardu do polistylizmu ta mystectva “ghypertekstu” (From the avant-garde to polystylism and the art of “hypertext”) (z mystecjkoghho dosvidu Ukrainy 30-90 rokiv). Naukovi zapysky. Nacionaljnij universytetu “Kyjevo-moghyljansjka akademija”. T. 2: Kuljtura. K. S. 150-156. [in Ukrainian]
41. Skljarenko Gh. (2009) Avanghard v Ukraini: obshyry javyshha, etapy rozvytku. (Avant-garde in Ukraine: the scope of the phenomenon, stages of development) Ukrainysjke mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennja, recenziji: Zb. nauk. pr. Kyiv: IMFE im. M.T. Ryljskoghho NAN Ukrainy. Vyp. 9. S. 318–322 [in Ukrainian]
42. Susak V. (2005) Paryzkyj period Mykhajla Bojchuka (The Paris period of Mikhail Boychuk). KhDADM. #9. S. 96-110 [in Ukrainian]
43. Avramenko O. (2006) Terezy doli Viktora Zareckoghho (Libra of the fate of Victor Zaretsky) / Instytut problem suchasnogho mystectva AMU. Kyiv: Intertekhnologhija. 256 s.: 16 il. [in Ukrainian]
44. Petrova O. (2015) Vid normatyvnosti do tvorchogho pljuralizmu. Zhyvopys 60-80-kh XX stolittja. (From normativeness to creative pluralism. Painting of the 60-80s of the twentieth century) Tretje oko: Mystecjki studiji: Monografichna zbirka statej / Oljgha Petrova; In-t problem suchas. mystec. NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks,. 480 s.: il., koljor. vkl.: XL s. S.17-32. [in Ukrainian]
45. Skljarenko Gh. (2009) Ukrainysjke mystectvo drughoji polovyny XX stolittja: reghionaljni problemy ta zaghaljnij kontekst (Ukrainian art of the second half of the twentieth century: regional problems and general context). Studiji mystectvoznavchi.. # 1. S. 67–78. [in Ukrainian]
46. Skljarenko Gh. (2013) Do problemy nacionalnogho vidrodzhennja v ukrajinsjkij kuljturi ta mystectvi XX storichlja (To the problem of national revival in Ukrainian culture and art of the twentieth century) / Gh. Skljarenko. Khudozhnja kuljtura. Aktualjni problemy. Vyp. 9. S. 79–92. [in Ukrainian]
47. Gholub O. (2017) Svjato nepokory ta budni andeghraundu. Zhyttjepys dvokh ne vyznanykh za zhyttja khudozhnykiv, z komentarjami (Holiday of disobedience and everyday life of the underground. Biography of two unrecognized artists, with comments). Kyiv: Vydavnychyj dim “Antykvart”. 272 s. [in Ukrainian]
48. Tarasenko A. (2014) Portaly myfa: Yzobrazyteljnoe yskusstvo Odessy vtoroj polovyny XX-nachala XXI veka v prostranstve “boljshogho vremeny” (Portals of myth: Fine arts of Odessa of the second half of the XX-beginning of the XXI century in the space of “big time”) / Andrej Tarasenko; Juzhno-Ukraynskyj nacyonaljnij pedagoghycheskyj unyversytet ym. K.D. Ushynskoghho. Odessa. 272 s. [in Ukrainian]
49. Petrova O. (1999) Khudozhnij avanghard jak modelj “nacionalnogho stylju” (Artistic avant-garde as a model of “national style”). Kuljturologhichni studiji: Zb. nauk. pr. / Redkol.: O. Poghorylyj (ghol. red.) ta in.; NaUKMA. Kaf. Kuljturologhiji ta arkheologhiji. Kyiv. Vyp. 2. S. 221–229. [in Ukrainian]
50. Markhajchuk N. (2006) Konceptija nenaratyvnosti v konteksti rozvytku vitchyznanogho nefiguratyvnogho zhyvopysu XX stolittja (The concept of non-narrative in the context of the development of domestic non-figurative painting of the twentieth century): Avtoref. dys... kand. mystectvoznav.: 17.00.05 / N.V. Markhajchuk; Kharkiv. derzh. akad. dyzajnu i mystec. Kh.,. 21 s. [in Ukrainian]
51. Jakovec I. O. (2014) Vizualjni mystectva v konteksti rozvytku kuljtury informacijnogho suspiljstva (Visual arts in the context of the development of information society culture). *Visnyk Kharkivskoj derzhavnoj akademiji dyzajnu i mystectv: Zb. nauk. pr.* Kharkiv: KhDADM,. # 1. S. 121–125. [in Ukrainian]

РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.7>

Смирна Леся Володимирівна,

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
ORCID ID: 0000-0002-0483-1915
lsmyrna@naqa.gov.ua

ОЛЬГА ПЕТРОВА НА МИСТЕЦЬКІЙ ТА ЖИТТЄВІЙ СЦЕНІ

Тримаючи в руках макет нової книги Ольги Петрової, намагаюся згадати, коли ми познайомилися, хоч здається, що знайомі були завжди, скільки себе пам'ятаю.

Студенткою факультету теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА) випадково завітала до галереї сучасного мистецтва «Ірена» на виставку з незвичною назвою «Я клоун», яка відбувалася, як підказує мережа і ця книжка, 1996 року. І назва була незвична, і контент оригінальний. Це не був, здається, день відкриття, але в залі зустрілася жінка, обличчя якої було розгримоване на зразок маркованих контурів зі «Спортсменів» Малевича. Роботи на самій виставці не дуже запам'яталися, оскільки не лишала байдужою самопрезентація художниці, яка почувалася не так автором, як учасником своїх робіт. З побоюванням подумалося: ось Ольга Миколаївна розгримувється, і візія загадковості зникне.

Звісно, нічого не зникло. І згодом багато виставок Петрової довелося побачити, багатьма її роботами захопитися, але оте перше відчуття, що художник і результати його праці чимось докорінно пов'язані, – це відчуття невідступне на будь-якій презентації творчості Ольги Петрової. Своім життям як грою, власним неабияк «закрученим» ставленням до світу, вона творить міф про себе і свою творчість, ба більше – про свої творчі можливості – робити щось, що виходить за рамки особистісної презентації й при цьому лишати відчуття самосправжності.

Ольга Петрова ретельно препарує усілякі моделі подібних метаморфоз, навіть визнаючи доречність вимушених перевтілень, якщо вони передбачають мистецьку гру, а не гру з життям і загравання з демонічним сенсом доби. Справжній митець той, хто попри геноцидні нажахи, заборони, несприйняття каже собі: я це можу, я це зроблю.

Тож чи не зробити б їй ілюстрації до «Боже-ственної комедії»?

І виникає занурена у світовий контекст ілюстрування Данте графічна серія 1970–1974 років, яку можна вважати витонченою спробою виходу з арт-хаусної репрезентації на щабель «великого часу» (Бахтін). Вже тоді, у першій половині брежнєвських 70-х, у роботах цієї серії карбовано спробу втечі за межі оточуючої радянської реальності, у метафізично-середньовічний простір світової літератури, вигадки, фантазії, іронії та гротеску, що споріднює їх з творами Дюрера, а також політипажами Гюстава Доре та Агіна з Бернадським. Приміром, графічний аркуш «Бертран де Борн», на якому зображено наче відрубану голову Івана Драча, а також аркуші «Нікчемні», «Геріон», «Ліс самогубців» та інші карбують – кожна в свій композиційний спосіб – не лише історико-міфологічні смисли, а й являють метафору творчого відсторонення митця від контексту, що його оточував.

Не раз Петрова згадує, що після листа академіка Василя Касіяна до ЦК КПУ, в якому йшлося, що «художник О. Петрова є сюрреалістом і їй не можна давати змоги паплюжити

українське мистецтво», вона «зробила наївну спробу вступити до аспірантури Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України. Вчений секретар поважної академічної установи рішуче кинула їй в обличчя: “Данте нас не цікавить”. У такий спосіб «нікчемні», перебуваючи у «лісі самогубців» духу, намагалися дотримуватися букви секретної постанови ЦК КПРС, і тим ще опукліше виказувати усі конструктивні вади радянського «геріону».

А от Москву Данте, здається, цікавив. Один з провідних радянських мистецтвознавців Герман Недошивін питає: «А як ця тема могла народитися у Києві?», на що Петрова відповіла: «Тема народилася не в Києві, а в голові». Ця «вищість» Москви, що пролазила в усі щілини, це «впритул до Москви» замість «геть від Москви», як було стверджено М. Хвильовим у 1920-і, спрацьовувало на певного роду вишкіл українських художників, на формування власного шляху у річищі здорової (або ж хворобливої) гри із атрибутами радянськості.

Чи не написати б її дисертацію про ілюстрування Данте у XIV–XX століттях? Хай і за допомогою здивованого Недошивіна?

За декілька десятиліть книжку за мотивами дисертації видано в Києві (2009) під егідою Італійського інституту культури в Україні, Українського товариства Данте Аліг'єрі й за допомогою *UniCredit Bank* та Стелли Беньямінової. Якщо вдивитись у відтворені в цій книжці ілюстрації, побачимо і афінські театральні маски замість облич атлантів, і якихось Арлекіна з Коломбіною (насправді це Данте з Беатріче), що виказують незвичне авторське ставлення до такого величного явища, як Дантів космос, і знаменитий портрет суворого Данте роботи Гюстава Доре, інтерпретований художньою свідомістю Ольги Петрової – усе це кардинально інша модель прочитання літературного явища, яким є *Divina Commedia*.

Чи не зробити б її реконструкцію мистецького Києва 1990-х у писемний спосіб? Адже зникають персони, які його уособлюють, натомість виникають легенди, що уособлюють його в переінакшеному вигляді. То чи не буде краще, якщо і легенди, і справжнє я

викладу сама? Чи не створити ще один київський міф?

Але такою є доля будь-якого міфу, що його кожний час витворює по-своєму розумом і фантазією непересічних людей, в даному разі – міф про мистецький Київ 1990-х, реконструйований Петровою як свого роду легенда, гідна якщо не переказу, то принаймні писемного карбування й поліграфічного відтворення.

Зараз, коли дехто з читачів двох її книг «Миттєвості приватного життя» (2016) та «Мистецький Київ 1990-х» (2019) зможе впізнати себе – з острахом, із вдячністю, із підозрою, із задоволенням або зі сміхом, – це може сприйматися як така собі хроніка життєвих та мистецьких перебігів. Але чи є можливість у нас перейнятися чи обуритися чимось іншим з недавньої історії, навіть якщо йдеться про комічне? У трактатах Плінія Старшого і Джорджо Вазарі за доби їхнього створення, як і у книгах Петрової, легенда наразі виступає під маскою міфології, але згодом вона неодмінно перетвориться на документ, поза яким уже важко буде щось вигадувати, робити якісь події «легендарними», не рахуючись зі свідченнями нашого автора.

У книжках Петрової, як також і в цій, де оприлюднено корпусно рецензії, відгуки на її праці, з панорамною розлогістю оповідається, як суспільство, що перетворилося на велетенський дискусійний клуб, де кожен диспутант виповідає правду, а істина все одно не віднаходиться, катастрофічно позбувається критеріїв засвоєння, розуміння, передавання культурних традицій, оскільки вони не вкладаються у буттєві виміри, де переважають знелюднена інформація й людський інстинкт. Це зараз вони виглядають саме як інстинкти, що їх треба закарбувати, аби позбутися, та з часом вони набуватимуть сенсу вагомих і неспростованих свідчень про наш час.

Так було завжди: найславетніші діячі у царині національної культури так чи інакше ставали символами для поклоніння і щорічного вшанування, але, на жаль, зараз рідко знайдете навіть освічену людину, яка прочитає напам'ять поетичну строфу з Шевченка чи Лесі Українки, не кажучи вже про з'ясування теоретично-мистецьких засад, зокрема, таких

визначних майстрів як Сергій Параджанов або Іван Драч.

В усіх текстах автор промовляє безпристрасно, безхитрісно, навіть з ноткою безоглядності про зусилля вистояти, не втратити професійну честь, перебороти власні сумніви й острахи, обдарувавши й інших надією та оптимізмом. Нова книга Петрової «про Петрову» з історичною упертістю постане, наче венеційська маска з темних вод Лагуни, перед очима майбутнього історика мистецтва і – ширше – історика культури, що, хочеться вірити, подивується не лише з її жанрової ори-

гінальності, але й синтезу автобіографічності, світоглядності, академічної вишуканості.

Слід вкотре віддати належне й беззмінному спонсоріві видання – Стеллі Беньямінівій, – яка чудово розуміє важливість не лише колекціонування художніх творів сучасних митців, а й дивиться у майбутнє – на те, в якому контексті буде сприйматися сучасний український художник «буремних дев'яностих» по роках і десятиліттях, коли від нього зостануться лише картини, ім'я та згадка у книгах, що їх з винятково літературною майстерністю лишає історії мистецтва Ольга Петрова.

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2, 2021

Issue 2, 2021

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *В. В. Ізак*
Комп'ютерне верстання *Н. С. Кузнєцова*

Підписано до друку 19.11.2021 р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 8,6.
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.