

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1
Issue 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

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; **Кюнцилі 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 № 5 від 21 вересня 2022 року)

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

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 530 від 06.06.2022 р. (додаток 2) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація).

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; **Kiuntsl Roman 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 Zakhariivna** – 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. 5 dated September 21, 2022)

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)

Based on the Decree of Ministry of Education and Science of Ukraine No 530 dated 06.06.2022 (Annex 2), the journal is included in the List of professional editions of Ukraine (category "B") in the area of culture and art (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration).

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

Бондик О. В. ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД ЕЙДЕТИКИ ПЕРВІСНОСТІ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ НЕЙРОАРТУ.....	6
Голуб О. Є. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДРУНТЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ СУЧАСНОСТІ.....	22
Карпов Victor, Lyman Anna HERMENEUTIC MODEL OF ORIGINS OF UKRAINIAN AVANT-GARDE PAINTING ART.....	28
Тарасенко Ю. М. ВНУТРІШНЯ МОТИВАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ДО ПІЗНАННЯ МИСТЕЦТВА.....	40
Триколенко С. Т. ПРИРОДНІ ФОРМИ МІНЕРАЛІВ У ПОЄДНАННІ ІЗ БІСЕРОМ – ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ У КОНТЕКСТІ ЕКОЛОГІЗАЦІЇ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА.....	52
РЕЦЕНЗІЇ	
Кара-Васильєва Т. В. РОЗДУМИ ПРО СУЧАСНИЙ ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ УКРАЇНИ.....	59

CONTENTS

Bondyk Alexandra

HISTORIOGRAPHY OF THE EIDETICS OF PRIORITY IN THE CONTEXT OF NEUROART THEORY..... 6

Olena Golub

ANTI-TOTALITARIAN TRENDS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART..... 22

Karpov Victor, Lymar Anna

HERMENEUTIC MODEL OF ORIGINS OF UKRAINIAN AVANT-GARDE PAINTING ART..... 28

Yuliya Tarasenko

INTERNAL MOTIVATION OF THE INDIVIDUAL TO LEARN ABOUT ART..... 40

Trykolenko Sofia

NATURAL FORMS OF MINERALS IN COMBINATION WITH BEADS – RENEWAL OF TRADITIONS IN THE CONTEXT OF ECOLOGIZATION OF JEWELRY..... 52

REVIEWS

Kara-Vasylieva T. V.

REFLECTIONS ON MODERN ARTISTIC TEXTILES OF UKRAINE..... 59

УДК 7.011:159.964

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.1>**Бондик Олександра Валеріївна,**

аспірантка

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-5970-0261

0785960609alex@gmail.com

ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД ЕЙДЕТИКИ ПЕРВІСНОСТІ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ НЕЙРОАРТУ

У статті проаналізовано історіографію ейдетики первісного мистецтва в контексті новітнього наукового напрямку – нейроарту, яка в такому науковому контексті майже не представлена в українському просторі мистецтвознавства. Вивчення історіографії, присвяченій аспектам походження палеолітичного мистецтва, студіювання первісного мислення та вивчення спорідненості мистецьких надбань різних епох засвідчило, що українськими та іноземними вченими здійснено низку ґрунтовних досліджень.

Активні пошуки нових вимірів трактування мистецьких процесів сприяють зростанню інтересу науковців до вивчення окремих складових частин цього комплексного питання, як-то: ейдетичний та інші виміри мистецтва первісності, сутність нейроарту та його роль у мистецьких процесах, взаємозв'язок первісного і сучасного мистецтва.

Міждисциплінарний характер студіювання проблеми ейдетики первісності на тлі теорії нейроарту спонукав до розгляду історіографічних джерел широкого дослідницького спектра, до якого входять археологічні, антропологічні, історичні, мистецтвознавчі, культурологічні наукові напрацювання, здобутки філософії, психології й окремих галузей нейронауки. Визначення критеріїв категорії ейдетики як процесу образного відображення дійсності на основі запам'ятовування об'єктів і трансляції пережитих відчуттів у творчості окреслило джерельну базу дослідження.

На переконання українських учених витоки мистецтва палеоліту пов'язані з пам'яттю як функцією мислення людини. Саме завдяки ейдетизму у первісних людей була можливість чітко відтворювати побачене. Завдяки ейдетичним спогадам, на відміну від звичайних, можна сприймати образ за його відсутності. Важливо підкреслити відсутність ідейних впливів на ейдетичну первісного мистецтва та єдність із природними процесами та явищами, що відрізняє первісне мистецтво від мистецтва сучасності, як суспільно детермінованого явища.

Ключові слова: ейдетика, первісне мистецтво, нейроестетика, нейроарт, історіографія, українське мистецтвознавство.

Bondyk Alexandra. HISTORIOGRAPHY OF THE EIDETICS OF PRIORITY IN THE CONTEXT OF NEUROART THEORY

The article analyzes historiography, which reveals the eidetics of early art in the context of the latest scientific field – neuroart, which in this scientific context is almost not represented in the Ukrainian space of art history. The study of historiography on aspects of the origin of Paleolithic art, the study of primitive thinking and the study of the kinship of artistic heritage of different eras has shown that Ukrainian and foreign scholars have conducted a number of thorough studies.

Active search for new dimensions of interpretation of artistic processes contributes to the growing interest of scientists in studying certain components of this complex issue, such as eidetic and other dimensions of primitive art, the essence of neuroart and its role in artistic processes, the relationship between primitive and contemporary art.

The interdisciplinary nature of the study of the problem of the eidetics of primitiveness on the background of the theory of neuroart led to the consideration of historiographical sources of a wide range of research, which includes archaeological, anthropological, historical, art, cultural, scientific achievements, philosophy, psychology and some branches of neurons. Defining the criteria of the category of eidetics as a process of figurative reflection of reality on the basis of memorization of objects and translation of experienced feelings in art outlined the source base of the study.

According to Ukrainian scientists, the origins of Paleolithic art are connected with memory as a function of human thinking. It was thanks to eideticism that primitive people had the opportunity to clearly reproduce what they saw. Thanks to eidetic memories, unlike ordinary ones, one can perceive an image in its absence. It is important to

emphasize the lack of ideological influences on the eidetics of primitive art and unity with natural processes and phenomena, which distinguishes primitive art from contemporary art as a socially determined phenomenon.

Key words: *eidetics, primitive art, neuroaesthetics, neuroart, historiography, Ukrainian art history.*

Вступ. Важливим для наукового студювання ейдетики первісності є питання археологічної періодизації, в якій первісне мистецтво кам'яного віку поділяється на ранній, середній та пізній палеоліт, а також питання класифікації палеолітичного мистецтва, яке існувало у формах декоративно-прикладного мистецтва, образотворчого мистецтва, а це живопис, графіка, скульптура і музичне мистецтво. Із часу відкриття перших зразків первісного мистецтва (наскельного живопису) наприкінці XIX – на початку XX століття з'явилась значна кількість праць, що висвітлювали це питання.

Одними з перших та основоположних у вивченні проблематики появи первісного мистецтва стали наукові висновки А. Брейля. У його доробку понад 600 праць, присвячених мистецтву палеоліту Іспанії, Франції, Південної Африки тощо. Чільне місце посідає фундаментальна праця «Чотириста століть наскельного мистецтва», де на прикладі вивчення зразків палеолітичного живопису археологічних об'єктів Франції, Іспанії та Італії А. Брейль сформував погляди на історію розвитку, хронологію та зміст первісного мистецтва, розробив систему класифікації наскельних розписів [1].

У монографіях А. Леруа-Гурана «Первісні релігії», «Жест і слово», «Передісторія західного мистецтва», «Печерне мистецтво. Мова передісторії» окреслено питання появи, хронології мистецтва первісності, зроблено акцент на техніках та прийомах виконання, художній композиції, тематиці та системі художніх образів [2–5].

Ці ж питання з 1958 по 1999 рр. висвітлено в низці наукових розвідок З. Абрамової. Із-поміж них – «Палеолітична скульптура на території СРСР», «Елементи одягу та прикрас на скульптурних зображеннях людини епохи верхнього палеоліту в Європі та Сибіру», «Палеолітичне мистецтво на території СРСР», «Зображення людини в палеолітичному мистецтві Євразії», «Найдавніші форми образот-

ворчого мистецтва», «Наскельні зображення», «Портретна галерея палеоліту», «Найдавніші форми образотворчого мистецтва» [6–12].

У 1972 р. Г. Кенігсвальдом опубліковано дослідження «Хомо сапієнс як художник: значення мистецтва палеоліту» [13]. У 1973 р. В. Мірімановим розроблено таблиці, в яких згідно з хронологічним та регіональним принципами представлені найвідоміші пам'ятки первісного мистецтва Європи, Африки, Австралії та Океанії, що є цінним фактологічним матеріалом [14]. Учений поетапно відслідкував розвиток образотворчих форм у мистецтві первісності, еволюцію стилів наскельного живопису, петрогліфів та скульптури.

Палеолітичний живопис та його місце у системі культурно-мистецьких цінностей Євразії розглядається Н. Сойкіною [15]. У 2018 р. А. Лайн опублікувала наукову роботу «Практикуючи мистецтво та антропологію. Трансдисциплінарна подорож» [16].

Дослідження первісного мислення та спорідненості мистецьких надбань різних епох. Вивченням палеолітичного мистецтва займаються Ж. Клотт, Ж. Зіламо, М. Лорбланше, Р. Беднарік та інші науковці. Вченими здійснено низку досліджень за цим напрямом, зокрема, «Походження мистецтва» О. Гущина [17], С. Замятіна «Пам'ятки образотворчого мистецтва епохи палеоліту та їх значення для проблеми походження мистецтва» [18].

Окреслюючи паралелі розвитку мистецтва, приналежного до різних епох, варто згадати наукові розвідки К. Леві-Стросса. Вчений у різні періоди XX століття, розкриваючи особливості мислення, міфології, норм ритуальної поведінки первісних людей, з позиції антропології досліджував закономірності пізнання світу й психіки людини в різних соціокультурних системах різних періодів.

К. Леві-Строссом у знакових працях «Первісне мислення» та «Структурна антропологія» було відзначено співпадіння в культурах

багатьох народів [19–20]. Цієї ж думки дотримувались інші вчені того періоду, серед яких – М. Гершковіц («Культурна антропологія», 1955 р.) та К. Клакхон («Культура та поведінка», 1962 р.).

На думку О. Окладнікова, палеолітичне мистецтво стало одним із визначальних факторів становлення свідомості людини [21]. О. Єремєєв у 1970 р. на розсуд наукової спільноти представив дослідження «Походження мистецтва. Теоретичні нариси». Окреслено низку векторів, серед яких – поява мистецтва як необхідність чи випадковість; що було змістом первісного мистецтва; виникнення естетичного ставлення до світу [22].

Б. Фролов у 1975 р. у науковій роботі «Проблеми первісної творчості (за матеріалами історіографії палеолітичного мистецтва Євразії)» акцентував увагу на пізнавальному складнику в образотворчій діяльності первісної людини та підкреслив нерозривність витоків мистецтва в палеоліті із передумовами появи техніки й природознавства [23].

Я. Рогинський у 1982 р. опублікував монографію «Про витoki виникнення мистецтва» [24]. Роздуми про витoki первісної творчості зосереджені в монографії М. Конкі «Про витoki палеолітичного мистецтва: огляд та деякі критичні думки» [25].

Проблеми інтерпретації палеолітичного мистецтва в працях учених різних країн означила у своєму узагальнюючому дослідженні Т. Дмитрієва в 1994 р. [26]. А в 1996 р. О. Ситником опублікована праця «Деякі аспекти походження первісного мистецтва у світлі нових фактів» [27].

Протягом останніх десятиліть науковцями було виявлено взаємозв'язок появи мистецьких творів та мозкових імпульсів людини. Нейропсихологічний підхід був застосований задля вирішення проблематики появи первісної творчості Т. Доусоном, Д. Льюїсом-Вільямсом, Р. Беднаріком під час дослідження ними зразків палеолітичного мистецтва.

З урахуванням аспектів нейропсихології вони розглядалися як продукти внутрішньої уяви первісної людини. Тобто палеолітичне мистецтво трактувалось як ейдетична мова первісної доби. Ці напрацювання, напри-

клад, представлені в дослідженні Д. Льюїса-Вільямс і Т.А. Доусона «Ознаки всіх часів: ентоптичні явища у мистецтві верхнього палеоліту» (1988 р.) [28]. До 1991 приналежна монографія О. Філіпова «Витоки та природа мистецтва палеоліту» [29].

Наукові розвідки Л. Вишняцького, що належать до 1990-х рр., спрямовані на пошук відповідей на два основоположні питання: коли саме людина стала біологічно спроможною до художнього виробництва та якими були чинники, що спричинили реалізацію цієї можливості? У статтях «Походження Homo sapiens. Нові факти і деякі традиційні уявлення» та «Забігаючи вперед в розвитку палеолітичних індустрій: явище та його інтерпретація» акцентовано увагу на тому, що біологічні (нейрофізіологічні) передумови образотворчої діяльності сформувались задовго до верхньопалеолітичного часу [30; 31].

У 1997 р. у статті «На підступах до мистецтва (палеоліт)» [32], аналізуючи причини походження палеолітичного мистецтва, Л. Вишняцький звернув увагу на множинність гіпотез його походження, серед яких виокремив гіпотезу демонстрації трофеїв та гіпотезу інформаційного вибуху. Також осмислив ігрову, магічну, екологічну (або демографічну), компенсаторну гіпотези.

Серед праць Р. Беднаріка, присвячених палеолітичному мистецтву, – «Палеоарт та археологічні міфи» (1992 р.), «Тафономія палеоарту» (1994 р.), «Перші паростки творчості» (1998 р.), «Найдавніші свідчення про палеоарт» (2003 р.). У 2004 р. Р. Беднарік у монографії «Інтерпретація даних про походження мистецтва» дійшов висновку, що палеолітичний період швидше був часом важливих змін і когнітивного розвитку, що поклали початок подальшим процесам у різних сферах, аніж епохою мінімальної культурної еволюції [33].

Варто звернути увагу на комплексні наукові розробки Я. Шера, коло наукових інтересів якого доволі широке – від питань виникнення мистецтва до його датування й трактування [34]. У своїй праці «Первісне мистецтво» вчений окреслив аспекти походження й розвитку мистецтва первісності,

здійснив класифікаційний огляд пам'яток. Провів порівняльний аналіз окремих зразків первісного і сучасного декоративно-прикладного мистецтва. Також Я. Шером розроблена й висвітлена в такій праці гіпотеза походження первісного мистецтва як природно-історичного процесу на кшталт розвитку мови, що є можливим лише за певного рівня розвитку нейропсихологічного апарату людини.

Історіографія українських пам'яток первісного мистецтва. Досліджено історіографію пам'яток первісного мистецтва, віднайдених на території України, та визначено, що цій темі мистецьких здобутків доби первісності приділено значну увагу наукової спільноти. Розглянемо історіографію зразків первісного мистецтва України, застосувавши історико-хронологічний метод, що дасть змогу відстежити етапність наукових здобутків вітчизняних науковців.

Початок вивчення палеолітичного мистецтва співпав із відкриттям у 1893–1896 рр. В. Хвойкою на території Кирилівської стоянки (м. Київ) зразка первісного мистецтва – бивня мамонта з оздобленням. У 1903 р. у науковий обіг введено його працю «Києво-Кирилівська палеолітична стоянка та культура епохи мадлен» [35].

Увага дослідників початку ХХ століття присвячена Мізинській палеолітичній стоянці (Чернігівська обл.) як пам'ятці світового значення, на якій віднайдено зразки первісного мистецтва. Наприклад, праці Ф. Волкова та Хв. Вовка [36; 37].

Такий період археологічних досліджень охоплює стаття І. Цеунова, присвячена відкриттям та першим польовим дослідженням Мізинської палеолітичної стоянки в 1908–1932 рр. [38]. У контексті висвітлення загального перебігу археологічних розкопок детально проаналізовано зразки первісного мистецтва, знайдених тут. Дещо згодом знахідки з Мізинської стоянки досліджували П. Єфименко, З. Абрамова, О. Філіпов, Ф. Волков, Л. Яковлева та інші.

Низка праць І. Шовкопляса, приналежних до середини та другої половини ХХ століття, містить детальний опис взірців найдавнішого мистецтва – творів скульптури, графіки

та живопису стоянки [39]. Загальні наробики П. Єфименка з історії первісного суспільства стосуються й пам'яток палеолітичного образотворчого мистецтва [40].

У 1978 р. О. Черниш опублікував статтю, в якій висвітлив роздуми про час виникнення палеолітичного мистецтва та основи аналізу матеріалів дослідження стоянки Молодово 1 [41]. Монографія С. Бібікова презентує напрацювання щодо аналізу музичного комплексу як зразка образотворчого й музичного мистецтва, приналежних такій археологічній пам'ятці [42].

У II половині ХХ століття на території України було відкрито значну кількість археологічних стоянок, де зафіксовано й твори первісного мистецтва. До таких належить стоянка біля с. Пронятин (Тернопільська обл.), про що в 1983 р. написав О. Ситник у статті «Гравірований рисунок на кістці з мустьєрської стоянки під Тернополем» [43].

Ю. Павленко та О. Харченко у своїх напрацюваннях у 90-х рр. ХХ століття визначили взаємозв'язок образотворчого комплексу верхньопалеолітичної Євразії (і території України як частини континенту) з господарчо-культурною лінією розвитку первісних людей. Це стало підсумком вивчення ними видів пам'яток первісного образотворчого мистецтва (монументальний наскельний живопис, гравірування, розпис на предметах з рогу та кістки, пластика малих форм) [44]. У контексті історіографії мистецтва первісності України слід виокремити й напрацювання В. Корнієнка, який у 1999 р. здійснив класифікацію антропоморфних зображень пізнього палеоліту [45].

Початок ХХІ століття характеризується появою значної кількості наукових трактувань мистецьких знахідок первісної доби. Серед яких В. Мороз подає характеристику основних пам'яток палеолітичного мистецтва, їх видову та географічно-адміністративну приналежність, у межах дослідження історичної комунікації первісної доби [46]. Т. Яцечко проаналізувала взірці пізньопалеолітичного мистецтва з поселення Куличівка (Тернопільська обл.). У 2001 р. В. Ветров опублікував монографію «Мистецтво палеоліту» [47].

Вагоме місце в історіографії пам'яток первісного мистецтва території України посідають наукові праці Б. Михайлова. Його монографія, що стала підсумком багаторічного дослідження петрогліфів археологічної пам'ятки «Кам'яна Могила», побачила світ у 2005 р. Розкрито особливості семантики, хронологію та інтерпретацію зразків первісного мистецтва – наскельних рисунків, значна частина яких належить до пізньопалеолітичного періоду [48].

У 2008 р. було презентовано фундаментальну колективну працю «Історія українського мистецтва. У 5 томах. Том 1. Мистецтво первісної доби та стародавнього світу» під редакцією Г. Скрипник. Авторами представлено найдавніші етапи мистецького життя на території України на прикладі вивчення археологічних мистецьких зразків, де значна роль відведена палеолітичній творчості [49].

На думку Л. Яковлевої, первісне мистецтво є унікальною цілісною системою знаків та символів, різні складники якої демонструють своєрідність первісної образотворчості, єдність художніх форм декоративного й фігуративного мистецтва. У своїй монографії «Найдавніше мистецтво України» вперше на українському науковому поприщі, в контексті європейського археологічно-мистецького простору, вона здійснила узагальнююче дослідження пам'яток палеолітичного фігуративного мистецтва території України. Л. Яковлевою виокремлено детальну видову класифікацію пам'яток. Серед них – скульптура, прикраси, малюнок, гравюра з подальшим аналізом художньо-стилістичних особливостей [50].

С. Стоян, досліджуючи символи образотворчого мистецтва первісної доби, проаналізувала їх з філософсько-культурологічної точки зору, провела паралель «первісне мистецтво – символізм у мистецтві ХХ століття», вивчивши комплекс магічних та сакральних символів живопису палеоліту [51].

Таким чином, можна стверджувати, що в українському науковому дискурсі значна увага приділялась вивченню пам'яток мистецтва первісності у контексті загальної теорії мистецтва, але без трактування з точки зору підходів нейроарту.

Студювання історіографії ейдетики мистецтва первісної доби. Як підґрунтя до становлення у сучасній науці ейдетичного виміру творчості актуальними є напрацювання Л. Леві-Брюля «Первісне мислення» (1930 р.). В. Міріманов у 1973 р. у своїй монографії здійснив аналіз еволюції ейдетичного відображення світу в паралелі «від первісного до традиційного мистецтва». Роздуми про мислення первісної людини представив у своїй статті «Образне мислення в льодовикову епоху» Р. Уайт у 1989 році [52]. До 2005 р. належить робота О. Фараджева «Первісна творчість і свідомість» [53].

П. Куценков у 2003–2004 роках представив на загал такі напрацювання, як «Мистецтво без людини», «Образ у мистецтві палеоліту», «Мислення, мова та мистецтво палеоліту», «Розсіювання і конвергенція». При цьому в монографії «Психологія первісного і традиційного мистецтва», опублікованій у 2007 р., учений акцентує увагу на тому, що в психологічному онтогенезі людина відтворює еволюцію мислення всього виду. На його переконання, первісне мистецтво по своїй суті є відмінним від традиційного мистецтва. До 2012 р. приналежна стаття П. Куценкова «Символічна поведінка» предків людини та перші пам'ятки мистецтва *Homo sapiens*. У 2017 р. світ побачила наукова праця «Образ, зображення, знак».

Учений у статті «Пам'ять та мистецтво палеоліту» вважає, що натуралізм у мистецтві цього періоду пояснюється ейдетичною пам'яттю, що компенсувала недостатній розвиток мови. Також П. Куценков, вивчаючи питання первісного й традиційного мистецтва, реконструює історію первісного мистецтва та образного мислення людини первісності [54].

Психолог Н. Хамфрі у своїх розвідках останніх десятиліть дійшов переконання, що первісна людина, приналежна до періоду палеоліту, перш ніж опанувала мову, почала займатись малюванням. Тож, на його переконання, завдяки цьому і сформувалась специфіка палеолітичного мистецтва. Під час вивчення дитячих малюнків та художньої творчості людей з особливими потребами

співставив результати своїх досліджень з первісним мистецтвом, відзначивши певну подібність. Такий досвід, наприклад, зафіксований у статті «Печерне мистецтво, аутизм та еволюція людського розуму» [55]. Вчений під час порівняння печерного мистецтва з малюнками, виконаними дівчиною з аутизмом, виявив схожість за змістом та стилем.

У царині української науки питання ейдетики художньої творчості (у тому числі й первісної доби) в контексті нейроарту висвітлюють у своїх наукових розвідках В. Карпов та Н. Сиротинська. На їхнє переконання, необхідно пов'язати витoki мистецтва палеоліту з пам'яттю як функцією мислення людини. Завдяки цьому в первісних людей була можливість відтворювати образи точніше. В. Карповим, Н. Сиротинською визначено, що механізм, який відповідав за запам'ятовування, відрізнявся від сучасного й отримав назву «ейдетизм», або ж специфічний вид пам'яті. На їхню думку, саме завдяки цьому механізму в первісних людей була можливість чітко відтворювати побачене. А завдяки ейдетичним спогадам, на відміну від звичайних, можна сприймати образ за його відсутності, що зафіксовано в праці «Ейдетика художньої творчості в контексті нейроарту» [56].

Теорії нейроарту й нейроестетики у науковому дискурсі. Цей напрям дослідження представлений значною кількістю наукових праць учених, в яких висвітлено різні напрями міжгалузевого наукового діалогу мистецтва й нейронаук та продемонстровано їхню актуальність.

Аспекти психології мистецтва окреслив у своїх монографіях історик мистецтва Е. Гомбріх – «Мистецтво та ілюзія: Дослідження з психології зображувального подання», «Образ і око. Подальші дослідження з психології зображувального подання» та інші [57]. У 1980-х рр. А. Столяр за допомогою наявних термінологічних визначень осмислив походження мистецтва саме з позицій нейроарту, але ще без термінологічного визначення цього поняття [58].

Вчені дослідили способи використання художниками властивостей зорової сис-

теми для створення резонансних робіт. Було виявлено, що всі пізнавальні процеси в кінцевому підсумку виконуються нейронами мозку, забезпечуючи широкі можливості для з'ясування нервових механізмів, що лежать в основі художньої поведінки та оцінки мистецтва. М. Лівінгстон, що в 1988 р. опублікувала дослідження «Мистецтво, ілюзія та зорова система», продовживши розвивати цю наукову думку надалі в дослідженнях «Чи тепло? Це реально? Або просто низька просторова частота?» та «Бачення і мистецтво: біологія бачення» [59]. Серед інших учених, хто присвятив свою наукову роботу цьому напрямку, – С. Зекі та М. Ламб («Неврологія кінетичного мистецтва») [60] та П. Каванаг («Художник як невролог») [61]. Л. Каттанео в 2009 р. видав працю «Дзеркальна нейронна система» [62].

Відлік нейроарту у світовій науці розпочав Д. Оньянс, яким було започатковано наукову школу нейроартісторії. Її принципи окреслено, зокрема, в праці «Нейроартісторія: від Арістотеля і Плінія до Баксандалла і Зекі» та в монографії «Європейське мистецтво: нейроартісторія». Д. Оньянс аналізує історію мистецтва у світовому вимірі, одночасно беручи до уваги епоху первісності, в якій відбулось утвердження людини [63].

Ним визначено, що нейроартісторія поєднує у собі новації низки гуманістичних наук. Разом із тим, на переконання Д. Оньянса, важливу роль для нейроісторії мистецтва відіграють технічні новації, спрямовані на вивчення глибин мозку людини, такі як комп'ютерна томографія тощо. На думку вченого, це дає змогу здійснювати контроль над нейронною активністю та досліджувати алгоритми їхніх зв'язів між собою.

Нейроестетику як окремий науковий напрям заснував С. Зекі, присвятивши цьому питанню низку праць. У своїх дослідженнях, що хронологічно приналежні до 1999 р. («Заява про нейроестетику», «Мистецтво та мозок», «Внутрішнє бачення: Дослідження мистецтва та мозку»), присвятив значну увагу аналізу форм сприйняття людиною візуальних образів, що ґрунтується на вивченні нейронних станів, які були зафіксовані під час процесу створення або споглядання, осмислення

мистецьких творів. У 2008 р. науковій спільноті було презентовано монографію С. Зекі «Пишність і страждання мозку: кохання, творчість і пошуки людського щастя» [64].

Згодом, у 2015 р., С. Зекі та В. Рамачандраном було розроблено низку теорій, що розкривали суть нейроестетики, після чого вона утвердилась як міждисциплінарна наука, що об'єднує історію мистецтва, філософію, психологію, неврологію, практичні принципи якої спрямовані на дослідження особливостей людської нервової системи. Їхнє бачення систематизоване в праці В. Рамачандрана «Мозок розповідає», що робить нас людьми» [65].

Низка науковців свого часу висвітлювали у своїх працях різні вектори нейроарту, крізь призму історії мистецтва. Серед них – Д. Фрідберг та В. Галезе «Рух, емоції та емпатія в естетичному досвіді» [66]; К. Берг «Караваджо та нейроартисторія» [67]; А. ван Хеерден «Творчість, стан потоку та функції мозку» [68]; Г. Моллгрейв «Мозок архітектора: нейронаука, креативність та архітектор» [69]; Д. Бремер «Нейроестетика: Чи в майбутньому за естетикою лежить неврологія?» [70]; Р. Розенберг «Поєднання історії мистецтва, інформатики та когнітивної науки: заклик до міждисциплінарної співпраці» [71].

Взаємозв'язок пізнання й візуального мистецтва вивчає Р. Солсо: «Пізнання та образотворче мистецтво»; «Психологія мистецтва та еволюція свідомого мозку» [72]. Принципи візуальної аналогії у своїх роботах визначила Б. Стаффорд. Зокрема, в монографії «Візуальна аналогія: Свідомість як мистецтво зв'язку» Б. Стаффорд у 2011 р. презентувала дослідження «Посібник із нового метаполя: подолання розбіжності між гуманітарними та нейронауками» [73].

Е. Фетзом у статті «Художні дослідження мозку» (2012 р.) визначено, що початок симбіотичних відносин між мистецтвом та мозком починаються з факту, що мозкові механізми лежать в основі створення й оцінки мистецтва. І, навпаки, на переконання Е. Фетза, багато зображень нейронних структур мають значну естетичну привабливість. У праці зазначено, що функції мозкових механізмів є важливим предметом для естетичного дослідження.

Взаємозалежність дзеркальних нейронів та естетичного досвіду дослідив В. Галезе: «Коріння емпатії: спільна різноманітна гіпотеза та нейронні основи інтерсуб'єктивності»; «Дзеркальні нейрони та мистецтво» [74]. Суть нейропсихології мистецтва розкрила Д. Зайдель у дослідженні «Нейропсихологія мистецтва» [75].

До 2012 р. приналежна праця Е. Канделя «Епоха прозріння: прагнення зрозуміти несвідоме в мистецтві, розумі та мозку». У 2016 р. вийшла праця Е. Канделя «Редукціонізм у мистецтві та науці про мозок: поєднання двох культур» [76]. У 2013 р. Г. Мінісайл видав монографію «Психологія сучасного мистецтва» [77]. Роль образу у системі нейроарту окреслив П. Француз – «Як люди переглядають зображення? Когнітивна неврологія» [78]. Питання візуальності творчості в мистецтві у своїх працях висвітлив Л. Кендзьора [79]. А. Чаттерджі досліджував питання естетичного складника мозкової діяльності, які зафіксував у науковій публікації «Естетичний мозок: як ми розвивались, щоб бажати краси та насолоджуватися» [80].

Т. Сайлер у праці «Neuroart: зображення нейронауки навмисних дій у мистецтві та науці» в 2015 р. описує мозкову діяльність, пов'язану з намірами дії, співставляючи цю діяльність із творчим процесом. Ним визначено, що навмисні дії охоплюють широкий спектр людської поведінки, що включає свідомість, творчість, інноваційне мислення, вирішення проблем, критичне мислення та інші пов'язані з ними когнітивні процеси, що очевидно в мистецтві та науці. Т. Сайлером запропоновано способи метафоричного мислення та символічного моделювання, які можуть допомогти інтегрувати нейронауку навмисних дій з нейронаукою творчості, мистецтва та нейроестетики.

У тому ж 2015 р. О. Соловйов опублікував статтю, в якій розглянув принципи діяльності нейронних мереж, що відповідають за генетичну та набуту (онтогенетичну) пам'ять. Дослідження було здійснено крізь призму ймовірних принципових відмінностей [81].

У контексті ейдетики необхідним є трактування з позиції нейроарту зразків палеолітич-

ного мистецтва як матеріального вияву уяви первісних людей із застосуванням нейропсихологічного підходу. Його застосував у 2017 р. С. Яценко, аналізуючи у своїй науковій праці «Мистецтво на порозі іншого світу» витоки й особливості первісного мистецтва [82].

Засади одного з терапевтичних методів нейроарту – нейрографіки, викладені у 2020 році автором методу П. Піскарьовим у працях «Нейрографіка: Алгоритм Зняття Обмежень» та «Нейрографіка 2: Композиція долі». Визначено нейрографічні принципи, що полягають у творчій трансформації мислення та формування власної реальності. Виявлено фази розвитку уяви та описано суть акту творчості. У 2021 р. вийшли в широкий обіг видання П. Піскарьова «Нейрографіка. Арт-щоденник. Green» та «Нейрографіка. Арт-щоденник. Orange» [83].

Історіографія теорії нейроарту в Україні представлена напрацюваннями В. Карпова та Н. Сиротинської, які зазначають, що нейроарт є творенням внутрішніх образів у підсвідомості людини, що досягається завдяки життєвому досвіду. Вони акцентують увагу на тому, що ці образи не завжди можуть знаходити зовнішній вияв, а подекуди залишатись на рівні відчуттів.

У 2018 р. у науковий простір увійшла стаття В. Карпова «Герменевтика мистецького коду або нейроестетика між метафорою та реальністю». У тому ж році науковій спільноті було представлено його роботи «Ното in via: нейромистецтво як маркер еволюції суспільства» та «Нейроарт у контексті художньої творчості», що дозволило ще більше утвердити поняття нейромистецтва в українській науці [84].

Праця В. Карпова та Н. Сиротинської «Світоглядні та мистецькі паралелі середньовіччя і сучасності» [85] також підтверджує світоглядно-мистецьку єдність у розвитку культури людства, але вже у середньовічні часи й період сьогодення. Їхня спільна наукова стаття «Нейроарт у контексті творчості» вкотре підкреслила наявність спільності між мистецтвом минулого та сьогодення [86].

Подальші праці В. Карпова та Н. Сиротинської присвячені виявленню спорідне-

них паралелей у мистецтві різних періодів. Визначено, що ця подібність стала можливою завдяки наявності внутрішніх механізмів, що сформувались у часи первісного суспільства. Динаміка їхнього розвитку пов'язана з підсвідомими імпульсами мозку людини, що й сподвигло до появи таких термінів, як «нейроарт» і «нейроестетика» [87].

В. Карпов, осмислюючи в 2019 р. питання нейромистецтва в контексті творчості в магістерській роботі «Нейроарт у контексті творчості», обґрунтував ідею, суть якої полягає в тому, що результати осмислення сутності нейроарту можуть стати важливим складником у дослідженні сучасних культурно-мистецьких надбань, а також у формуванні нової системи цінностей сучасного гіперінформаційного суспільства [88].

У роботі констатовано, що динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку. Завдяки чому в науковому просторі й виникла потреба впровадження термінів нейроестетики та нейромистецтва, визначення питання образотворчої сутності нейроарту.

У статті «Міфологія естетики: поміж музами Античності і законами нейроестетики» [87] В. Карповим та Н. Сиротинською виявлено зв'язки між різночасовими епохами на підґрунті функціонування різних видів античного мистецтва й естетичних відчуттів, окреслених законами нейроестетики. Тоді ж у науковий обіг введено їхнє наукове дослідження «Neuroart: мистецтво пізнання людини» [89].

Новітні наукові напрацювання В. Карпова та Н. Сиротинської стали не лише вагомою частиною історіографічного дослідження, присвяченого напрямку нейроарту й ейдетичному виміру мистецьких творів, а й посіли чільне місце в теоретичному складнику джерелознавчої бази. Опрацьовано низку висновків вищезазначених науковців. Це дало змогу сформулювати якісно новий вектор у дослідженні археологічних мистецьких артефактів. А саме з точки зору підходів ейдетики і специфіки нового напрямку нейроарту шляхом проведення паралелей зі зразками сучасного мистецтва. Це допомогло успішно

представити етапність еволюційного поступу мистецтва, місце мистецьких надбань первісної доби у сучасному світі, ентоптичності сучасного і первісного мистецтва. У разі трактування творчого досвіду людини починаючи від палеолітичного мистецтва й до сучасних мистецьких практик та впливу на цей процес підсвідомих мозкових імпульсів не оминати посилення на інноваційні погляди В. Карпова та Н. Сиротинської, викладені в монографії «Neuroartes: мистецтво пізнання людини».

У 2020 р. на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв О. Панасюк захистила магістерську роботу «Нейроарт у соціалізації дітей з інклюзією». У ній було розкрито та обґрунтовано терапевтичні можливості застосування нейроарту та методу нейрографіки в терапевтичних практиках корекційних центрів у роботі з дітьми з особливими потребами. У тому ж році в окремій публікації в каталозі виставкового проєкту «Особливе мистецтво» [90] О. Панасюк наголосила на актуальності застосування нейрографічного методу як потужного терапевтичного методу.

Висновки. Таким чином, на основі проведеного аналізу історіографії ейдетики мис-

тецьких пам'яток первісності на тлі новітніх підходів нейро мистецтва та теорії нейроарту можна констатувати, що такий комплексний тематичний вектор представлений як у світовому, так і в українському науковому просторі та набуває окремішнього значення новітнього напрямку мистецтвознавства.

У межах вивчення ейдетики первісного мистецтва в контексті нейроарту виокремлено різні напрями історіографічного дослідження, як-то: археологічний складник, культурологічний, філософський, мистецтвознавчий, нейропсихологічний тощо. Тобто історіографія представлена з урахуванням специфіки теорії нейроарту та нейроартісторії і об'єднує різні галузі науки, що свідчить про трансдисциплінарний характер такого напрямку мистецтвознавства.

Отже, прагнення дослідити пам'ятки первісного мистецтва у вимірі ейдетики у суголосності з теорією нейроарту спирається на ґрунтовну історіографічну базу та, попри те, що цей науковий аспект не набув широкого звучання в українському мистецтвознавчому дискурсі, все ж він потребує відповідного опрацювання та вважається перспективним напрямом розвитку теорії мистецтва.

Література:

1. Breuil A. Four Hundred Centuries of Cave Art / tr. by Mary E. Boyle, Realized by Fernand Windels. Montignac, Dordogne: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques. 1952. 417 pp., 531 ill.
2. Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole, vol. II, La Mémoire et les Rythmes, Paris, Albin Michel. 1965 (1982), 285 p., 47 fig.
3. Leroi-Gourhan A. Les Religions de la Préhistoire. Paris : P.U.F., 1964. 155 p.
4. Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidental, Paris, 1978, 482 p., 804 fig. dont 121 pl. coul.
5. Leroi-Gourhan A. L'art pariétal, langage de la préhistoire. Présentation générale de Marc Groenen, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, 420 p., ill.
6. Абрамова З. Древнейшие формы изобразительного творчества: (Археологический анализ палеолитического искусства). Ранние формы искусства. Москва. С. 9–29. Ил.
7. Абрамова З. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. Акад. наук СССР, Ин-т археологии. Москва : Наука. Ленинградское отд-ние ; Ленинград : Наука. Ленинградское отд-ние, 1966. 223 с., (4) л. черт., карты : ил.; 27 см.
8. Абрамова З. Наскальные изображения. БСЭ. Т. 17. С. 298–299, ил.
9. Абрамова З. Палеолитическая скульптура на территории СССР : автореферат дис. на соискание учен. степени кандидата ист. наук. Акад. наук СССР. Ин-т истории материальной культуры. Ленингр. отд-ние. Ленинград : (б. и.), 1958. 20 с.; 20 см.
10. Абрамова З. Палеолитическое искусство на территории СССР. АН СССР. ИА. Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР. 86 с. 63 отд. л. ил. и карт. в папке (САИ; Вып. А4-3).
11. Абрамова З. Портретная галерея палеолита. *Наука и жизнь*. № 8. С. 116–117, ил.
12. Абрамова З. Элементы одежды и украшений на скульптурных изображениях человека эпохи верхнего палеолита в Европе и Сибири. *МИА*, № 79. С. 126–149, ил.

13. Koenigswald G.H.R. Early Homo sapiens as an artist: the meaning of Palaeolithic art. *The Origin of Homo Sapiens*. Paris, 1972. P. 133–139.
14. Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. Москва : «Искусство»; Dresden : Veb Verlag der Kunst. 1973. 320 с.
15. Сойкина Н.Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук : спец. : 07.00.06 «Археология». URL: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html> (дата звернення: 27.12.2020).
16. Laine A. *Practicing art and anthropology : a transdisciplinary journey*. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2018. 213 p.
17. Гуцин А.С. Происхождение искусства. Москва; Ленинград, 1937.
18. Замятин С.Н. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства. Очерки по палеолиту. Москва; Ленинград, 1961. С. 43–62.
19. Леви-Строс Ж.-К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.
20. Леви-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.
21. Окладников А.П. Утро искусства. Ленинград : Наука, 1967. 135 с.
22. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. Москва, 1970.
23. Фролов Б.А. Проблемы первобытного творчества (по материалам историографии палеолитического искусства Евразии) : автореф. дис. ... докт. ист. наук. Москва, 1975.
24. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. Москва, 1982.
25. Conkey M.W. On the origins of Paleolithic art: a review and some critical thoughts. *The Mousterian Legacy*. (BAR International Series 164). Oxford, 1983. P. 201–227; Conkey M.W. The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites; the case of Altamira. *Current Anthropology*. 1980. bl. 21. № 5. P. 609–630; Conkey M.W. The structural analysis of Paleolithic art. *Archaeological Thought in America*. Cambridge. 1989. P. 135–154.
26. Дмитриева Т.Н. Проблемы интерпретации палеолитического искусства в трудах зарубежных ученых. *Российская археология*. 1994. № 2. С. 216–225.
27. Ситник О. Деякі аспекти походження первісного мистецтва у світлі нових фактів. *Народознавчі зошити*. 1996. № 1.
28. Lewis-Wiams J.D., Dowson T.A. 1988. The signs of all times: entoptic phenomena In Upper Palaeolithic art. *Current Anthropology*. Vbl. 29. No. 2. P. 201– 245.
29. Филиппов А.А. Истоки и природа искусства палеолита : автореф. докт. дис. Ленинград, 1991.
30. Вишняцкий Л.Б. «Забегание вперед» в развитии палеолитических индустрий: явление и его интерпретация. *Петербургский археологический вестник*. 1993. № 4. С. 7–16.
31. Вишняцкий Л.Б. Происхождение Homo sapiens. Новые факты и некоторые традиционные представления. *Советская археология*. 1990. № 2. С. 99–114.
32. Вишняцкий Л.Б. На подступах к искусству (палеолит). *Stratum plus. Структуры и катастрофы*. 1997. № 2. С. 4–20.
33. Беднарик Р. Первые ростки творчества. *Курьер ЮНЕСКО*. Апрель 1998.
34. Шер Я.А. Первобытное искусство : учебное пособие / при участии Н.С. Бледновой и С.В. Крюкова. ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. 351 с.; Шер Я.А. К вопросу об истоках первобытного искусства. Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. Москва, 1990. С. 6–12; Шер Я.А., Вишняцкий Л.Б., Бледнова Н.С. Происхождение знакового поведения. Москва : Научный мир, 2004.
35. Хвойка В.В. Киево-Кирилловская палеолитическая стоянка и культура эпохи мадлен. *АЛЮР*, 1903.
36. Волков Ф.К. Искусство мадленской эпохи на Украине. *АЛЮР*. Киев, 1903. № 1. С. 16–25; Волков Ф.К. Палеолитическая стоянка в с. Мезине Черниговской губернии. *Труды XIV Археологического съезда*. Т. III. М. 1911.
37. Вовк Хв. Палеолітичні знахідки в с. Мізин на Чернігівщині. *Записки Українського наукового товариства в Києві*. Кн. IV. Київ, 1909; Вовк Хв. Палеолітичні знахідки на Кирилівській вулиці у Києві. *Матеріали до українськоруської етнології*. Т. I. Львів, 1899. С. 211–219.
38. Цеунов І.А. Відкриття та перші польові дослідження Мізинської палеолітичної стоянки. *Магістеріум. Археологічні студії*. 2015. Вип. 60. С. 32–37.
39. Шовкопляс И.Г. Мезинская стоянка. Киев : Наук. Думка, 1965. 328 с.
40. Ефименко П.П. Каменные орудия палеолитической стоянки в с. Мезине Черниговской губ. *Ежегодник Русского антропологического общества при С-Петербургском университете*. Т. IV. Санкт-Петербург, 1913; Ефименко П.П. Некоторые итоги изучения палеолита СССР. *Человек*. 1. 1928. С. 45–49; Ефименко П.П. Палеолит и неолит СССР. *Материалы и исследования по археологии СССР*. 2. Москва – Ленинград. 1941. 304 с.
41. Черныш А.О. О времени возникновения палеолитического искусства в связи с исследованиями 1976 г. стоянки Молодово 1. У истоков творчества. Новосибирск, 1978. С. 18–23.

42. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. АН УССР, Ин-т археологии. Киев : Наук. Думка, 1981. 108 с.
43. Сытник А.С. Гравированный рисунок на кости с мустьерской стоянки под Тернополем. Пластика и рисунки древних культур. Новосибирск, 1983. С. 39–46.
44. Павленко Ю.В., Харченко О.М. Поліварність розвитку ранньопервісного суспільства та культурна своєрідність верхньопалелітичних мисливців прильодовикової зони. *Культурологічні студії* : збірник наукових праць. Київ : Видавничий дім «КМ Akademia», 1996. № 1. С. 193–221.
45. Корнієнко В. Класифікація антропоморфних зображень пізнього палеоліту. *Vita antiqua*. Київ. Вип. 2, 2000. С. 25–30.
46. Мороз В.Я. Исторична комунікація первісної доби. *Держава та регіони. Серія «Соціальні комунікації»*. 2013. № 3–4. С. 29–34.
47. Ветров В. Искусство палеолита. Луганск : ВНУ, 2001. 32 с.
48. Михайлов Б. Петрогліфи Кам'яної Могили: Семантика. Хронологія. Інтерпретація : монографія. Київ : МАУП, 2005. 296 с.
49. Історія українського мистецтва : у 5 т. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського / голов, ред. Г. Скрипник, ред. т. Р. Михайлова, Р. Забашта. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. 710 с.
50. Яковлева Л.А. Найдавніше мистецтво України. Київ : Стародав. Світ, 2013. 286 с. Бібліогр.: С. 250–258.
51. Стоян С.П. Символи в образотворчому мистецтві первісності: філософсько-культурологічний аналіз. *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 16–21.
52. Уайт Р. Образное мышление в ледниковую эпоху. *В мире науки*. 1989. № 9. С. 54–51.
53. Фараджев А.А. Первобытное творчество и сознание. *Мир наскального искусства* : сборник докладов международной конференции. Москва, 2005. С. 251–253.
54. Куценков П.А. Искусство без человека? *Интеллектуальный форум*. 2003. № 12. С. 53–71; Куценков П.А. Мышление, речь и искусство палеолита. *Искусствознание*. 2004. № 2. С. 264–289; Куценков П.А. Образ в искусстве палеолита. *Искусствознание*. 2004. № 1. С. 43–71; Куценков П.А. Образ, изображение, знак. Институт востоковедения РАН. Москва, 2017 г. 411 с.; Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.; Куценков П.А. Рассеивание и конвергенция. *Храм земной и храм небесный*. Т. 1. Москва, 2004. С. 25–73.
55. Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind. *Cambridge Archaeological Journal*. 1998. V. 8. No. 2. P. 165–191.
56. Карпов В.В., Сиротинська Н.І., Бондик О.В. Ейдетика художньої творчості людини в контексті нейрарту. Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія / За заг. ред. д.і.н. В.В. Карпова. Рига : Izdevnieciba "Baltia Publishing", 2020. С. 168–183.
57. Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London : Phaidon 1960; Gombrich E.H. The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford : Phaidon. 1982; Gombrich E.H. The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Phaidon 1994.
58. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. Москва, 1985.
59. Livingstone M.S. Art, illusion and the visual system. *Sci. Am*. 1988. 258, 78–85; Livingstone M.S. Is it warm? Is it real? Or just low spatial frequency? *Science*. 290, 2000. 1299; Livingstone M.S. Vision and Art: The Biology of Seeing. New York, NY: Abrams. 2008.
60. Zeki S., Lamb M. The neurology of kinetic art. *"Brain"*. 1994, 117, pp. 607–636.
61. Cavanagh P. The artist as neuroscientist. *"Nature"*. 2005, No. 434, p. 301–307.
62. Cattaneo L. The Mirror Neuron System. *Neurological Review*. London, 2009. Vol. 66. N. 5. S. 557–560.
63. Onians J. European Art: A Neuroarthistory. Yale, 2016. 320 p.; Onians J. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. Yale, 2007. 225 p.
64. Zeki S. Art and the Brain. *Journal of Conscious Studies: Controversies in Science & the Humanities*. London, 1999. Vol. 6 No. 6–7. S. 76–96; Zeki S. A Vision of the Brain, Blackwell Scientific Publications. 1993; Zeki S. Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. S. 238; Zeki S. Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain. Oxford, 1999. 240 p.; Zeki S. Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness, Wiley-Blackwell. 2008; Zeki S. Statement on neuroesthetics "Neuroesthetics" URL: <http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php> (data dostępu: 24.11.2009) (tł. własne). Por. S. Nalbantian, wyd. cyt. S. 357–368.
65. Ramachandran V. Brain recounts: What makes us human, Moscow. 2015.
66. Freedberg D., Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Science*. No. 11, 2007, pp. 197–202.
67. Berg K. Caravaggio and a neuroarthistory of engagement, PhD Dissertation, University of East Anglia 2009.

68. Heerden van A. Creativity, the flow state and brain function. *“South African Journal of Art History”*. 2010, Vol. 25(1), pp. 141–151.
69. Mallgrave H.F. *The Architect’s Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture*. Wiley-Blackwell, 2011. 268 p.
70. Bremer J. Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? *Estetyka i Krytyka*. Kraków, 2013. No. 1/28. P. 9–28.
71. Rosenberg R. Bridging Art History, Computer Science and Cognitive Science: A Call for Interdisciplinary Collaboration, *“Zeitschrift für Kunstgeschichte”*. 2016, Vol. 79/3, pp. 305–314.
72. Solso R.L. *Cognition and the Visual Arts*, MIT Press. 1996; Solso R.L. *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, MIT Press/Bradford Books 2005.
73. Stafford B.M. *A Field Guide to a New Metafield: Bridging the Humanities-Neurosciences Divide*, University of Chicago Press. 2011; Stafford B.M. *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, The MIT Press. 1999.
74. Gallese V. Mirror Neurons and Art, F. Bacci, D. Melcher (eds.), *Art and the Senses*, Oxford University Press 2010, pp. 441–449; Gallese V. The roots of empathy: The shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity, *“Psychopathology”*. 2003, Vol. 36, No. 4.
75. Zaidel D.W. *Neuropsychology of Art: Neurological, Cognitive and Evolutionary Perspectives (Brain, Behaviour and Cognition Series)*, Psychology Press. 2005.
76. Kandel E. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, Random House. 2012; Kandel E. *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, Columbia University Press. 2016.
77. Minissale G. *The Psychology of Contemporary Art*. Cambridge University Press. 2013.
78. Francuz P. Jak ludzie oglądają obrazy? Perspektywa neuronauki poznawczej, D. Folga-Januszewska, E. Grygiel (eds.), *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, Universitas. 2013, pp. 25–40.
79. Kędziora Ł. Kognitywna historia sztuki – przyczynek do dyskusji. *Nauki humanistyczne i społeczne*. Toruń. T. 3. Cz. 3. S. 72–76; Kędziora Ł. Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*. Toruń, 2014. S. 223–252; Kędziora Ł. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego V.S. Ramachandrana i W. Hirsteina w kontekście teorii centrum R. Arnheima. *Badania i Rozwój Młodych Naukowców w Polsce. Nauki humanistyczne i społeczne*. Toruń, 2016. T. 1. Cz. 3. S. 63–71.
80. Chatterjee A. *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Oxford, 2014. 160 p.
81. Soloviov O. Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences. *Neurophysiology*. New York, 2015. Vol. 47. P. 419–431, braźnia. 2007. S. 111–148.
82. Яценко С.А. Искусство у порога иного мира. *Вестник Российского государственного гуманитарного университета*, 2017, № 10. С. 269–279.
83. Пискарев П.М. Нейрографика. Алгоритм снятия ограничений. Москва : «Эксмо», 2019. 224 с.; Пискарев П.М. Нейрографика. Арт-дневник. Green. Москва : Эксмо, 2021. 192 с.: ил.; Пискарев П.М. Нейрографика. Арт-дневник. Orange. Москва : Эксмо, 2021. 192 с.: ил.; Пискарев П.М. Нейрографика 2. Композиция судьбы. Москва : Эксмо, 2020. 272 с.: ил.
84. Карпов В.В. Герменевтика мистецького коду або нейроестетика між метафорою та реальністю. *Герменевтика в науках про дух : тези доповідей та виступів учасників II Всеукраїнської науково-практичної конференції 15–16 березня 2018 року*. Харків : Харків. держ. акад. культури, 2018.
85. Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : науковий журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 117–183.
86. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : науковий журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
87. Karpov V. Eidetics of the human art in the context of the neuroart. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management*. Lviv–Torun, Liha-Pres, 2019. P. 117–133; Karpov V., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : науковий журнал*. Київ : НАКККіМ, 2019. № 1; Karpov V., Syrotynska N. Homo in via: from Plato’s cave to the modern neuroscreen. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : науковий журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 19–26; Karpov V., Syrotynska N. Mythology of aesthetics: assembly of antiques musts and laws of neurostetics. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва : науковий журнал*. Київ : НАКККіМ, 2019. № 4. С. 59–63.
88. Карпов В.В. Нейроарт у контексті творчості : дип. освіт. рівня магістр: 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 85 с.
89. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ : НАКККіМ, 2019. 80 с.
90. 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.

References:

1. Breuil A. (1952) *Four Hundred Centuries of Cave Art* / tr. by Mary E. Boyle, Realized by Fernand Windels. Montignac, Dordogne: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques. 417 pp., 531 ill.
2. Leroi-Gourhan A. (1965) *Le geste et la parole, vol. II, La Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin Michel. (1982), 285 p., 47 fig.
3. Leroi-Gourhan A. (1964) *Les Religions de la Préhistoire*. Paris: P.U.F., 155 p.
4. Leroi-Gourhan A. (1978) *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 482 p., 804 fig. dont 121 pl. coul.
5. Leroi-Gourhan A. (1992) *L'art pariétal, langage de la préhistoire. Présentation générale de Marc Groenen*, Grenoble, Jérôme Millon, 420 p., ill.
6. Abramova Z. *Drevnejshye formy yzobrazitel'nogo tvorchestva: (Arkheologicheskyj analiz paleolytycheskogo yskusstva)*. Rannye formy yskusstva. Moskva. S. 9–29, yl.
7. Abramova Z. (1966) *Yzobrazheniya cheloveka v paleolytycheskom yskusstve Evrazyy*. Akad. nauk SSSR, Yn-t arkheologyy. Moskva: Nauka. Leninghradskoe otd-nye; Leninghrad: Nauka. Leninghradskoe otd-nye, 223 s., [4] l. chert., kartyi : yl.; 27 sm.
8. Abramova Z. *Naskal'nyie yzobrazheniya*. BSE. T. 17. S. 298–299, yl.
9. Abramova Z. (1958) *Paleolytycheskaja skulptura na terrytoryi SSSR: Avtoreferat dys. na soyskanye uchen. stepeny kandydata yst. nauk*. Akad. nauk SSSR. Yn-t ystoriy materyal'noj kul'turyi. Leninghr. otd-nye. Leninghrad: (b. y.). 20 s.; 20 sm.
10. Abramova Z. *Paleolytycheskoe yskusstvo na terrytoryi SSSR*. AN SSSR. YA. Moskva; Leningrad: Yzd-vo AN SSSR. 86 s. 63 otd. l. yl. y kart. v papke (SAY; Vyp. A4-3).
11. Abramova Z. *Portretnaja ghalereja paleolyta*. Nauka y zhyznj. No. 8. S. 116–117, yl.
12. Abramova Z. *Elementyi odezhdy i ukrashenyj na skulpturnykh yzobrazhenyakh chelovekae verkhnegho paleolyta v Evrope y Sybyry*. MYA, No. 79. S. 126–149, yl.
13. Koenigswald G.H.R. (1972) *Early Homo sapiens as an artist: the meaning of Palaeolithic art. The Origin of Homo Sapiens*. P. 133–139.
14. Myrmanov V.B. (1973) *Pervobyitnoe y tradycyonnoe yskusstvo*. Moskva: "Yskusstvo"; Dresden: Veb Verlag der Kunst. 320 s.
15. Sojkyina N.Ju. *Zhyvopysj epokhy paleolyta v systeme kul'turnykh cennostej Evrazyy: avtoref. dys. na soyskanye uchen. step. kand. yst. nauk: spec. 07.00.06 "Arkheologhyja"*. Retrieved from: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html> (Last accessed: 27.12.2020).
16. Laine A. (2018) *Practicing art and anthropology: a transdisciplinary journey*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2018. 213 r.
17. Ghushhyn A.C. (1937) *Proyskhozhdene yskusstva*. Moskva; Leningrad.
18. Zamjatyn S.N. (1961) *Pamjatnyky yzobrazitel'nogo yskusstva epokhy paleolyta y ykh znachenyje dlja problemy proyskhozhdenyja yskusstva*. Ocherky po paleolytu. Moskva; Leningrad. S. 43–62.
19. Levy-Stros Zh.-K. (1999) *Pervobyitnoe myshlenye*. Moskva. 392 s.
20. Levy-Stros Zh.-K. (2008) *Strukturnaja antropologhyja*. Moskva. 554 s.
21. Okladnykov A.P. (1967) *Utro yskusstva*. Leningrad: Nauka. 135 s.
22. Eremeev A.F. (1970) *Proyskhozhdene yskusstva*. Moskva.
23. Frolov B.A. (1975) *Problemyi pervobyitnogo tvorchestva (po materyalam ystoriyoghrافیy paleolytycheskogo yskusstva Evrazyy): Avtoref. dys. ... dokt. yst. nauk*. Moskva.
24. Roghynskij Ja.Ja. (1982) *Ob ystokakh voznyknovenyja yskusstva*. Moskva.
25. Conkey M.W. (1983) *On the origins of Paleolithic art: a review and some critical thoughts. The Mousterian Legacy*. (BAR International Series 164). Oxford. P. 201–227; Conkey M.W. (1980) *The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites; the case of Altamira*. *Current Anthropology*. Bl. 21. No. 5. P. 609–630; Conkey M.W. (1989) *The structural analysis of Paleolithic art*. *Archaeological Thought in America*. Cambridge. P. 135–154.
26. Dmytryeva T.N. (1994) *Problemyi ynterpretacyy paleolytycheskogo yskusstva v trudakh zarubezhnykh uchenykh*. *Rossyjskaja arkheologhyja*. No. 2. S. 216–225.
27. Sytnyk O. (1996) *Dejaki aspekty pokhodzhennja pervisnogo mystectva u svitli novykh faktiv*. *Narodoznavchi zoshyty*. No. 1.
28. Lewis-Wiams J.D., Dowson T.A. (1988) *The signs of all times: entoptic phenomena In Upper Palaeolithic art*. *Current Anthropology*. Vbl. 29. No. 2. P. 201–245.
29. Fylyppov A.A. (1991) *Ystoky y pryroda yskusstva paleolyta*. Avtoref. dokt. dys. Leningrad.
30. Vyshnjakij L.B. (1993) *"Zabeghanye vpered" v razvytyy paleolytycheskykh yndustryj: javlenye n egho ynterpretacyja*. *Peterburghskij arkheologhycheskyj vestnyk*. No. 4. S. 7–16.
31. Vyshnjakij L.B. (1990) *Proyskhozhdene Homo sapiens*. *Novyie faktyi y nekotoryie tradycyonnyie predstavlenyja*. *Sovetskaja arkheologhyja*. No. 2. S. 99–114.

32. Vyshnjackyj L.B. (1997) Na podstupakh k yskusstvu (paleolyt). Stratum plus. Struktury i katastrofy. No. 2. S. 4–20.
33. Bednaryk R. (1998) Pervyye rostky tvorchestva. Kurj'er JuNESKO. Aprelj.
34. Sher Ja.A. (2006) Pervobyitnoe yskusstvo: uchebnoye posobyje / pry uchastyi N.S. Blednovoj y S.V. Krjukova; GhOU VPO "Kemerovskij ghosudarstvennyj unyversytet". Kemerovo: Kuzbassvuzyzdat, 2006. 351 s.; Sher Ja.A. (1990) K voprosu ob ystokakh pervobyitnogo yskusstva / Problemy yzuchenyja naskal'nykh yzobrazhenij v SSSR Moskva. S. 6–12; Sher Ja.A., Vyshnjackyj L.B., Blednova N.S. (2004) Proyskhozhdenye znakovogo povedenija. Moskva: Nauchnyj myr.
35. Khvojka V.V. (1903) Kyevo-Kyryllovskaja paleolytycheskaja stojanka y kuljtura epokhy madlen, ALJuR.
36. Volkov F.K. (1903) Yskusstvo madlenskoj epokhy na Ukrainy. ALJuR. Kyiv. No. 1. S. 16–25; Volkov F.K. (1911) Paleolytycheskaja stojanka v s. Mezyne Chernyghovskoj ghubernyy. Trudy XIV Arkheologicheskogo s'ezda. T. III. Moskva.
37. Vovk Khv. (1909) Paleolitychni znakhidky v s. Mizyn na Chernyghivshhyni. Zapysky Ukrains'kogo naukovogo tovarystva v Kyjivi. Kn. IV. Kyiv; Vovk Khv. (1899) Paleolitychni znakhidky na Kyrylivskij vulyci u Kyjivi. Materialy do ukrains'koruskij etnologiji. T. I. Ljviv. S. 211–219.
38. Ceunov I.A. (2015) Vidkryttja ta pershi poljovi doslidzhennja Mizynskij paleolitychni stojanky. Maghisterium. Arkheologichni studiji. Vyp. 60. S. 32–37.
39. Shovkopljas Y.Gh. (1965) Mezynskaja stojanka. Kyiv: Nauk. Dumka. 328 s.
40. Efymenko P.P. (1913) Kamennyie orudyja paleolytycheskoj stojanky v s. Mezyne Chernyghovskoj ghub. Ezheghodnyk Russkogo antropologicheskogo obshhestva pry S-Peterburghskom unyversytete. T. IV. Sankt-Peterburg; Efymenko P.P. (1928) Nekotorye ytoghy yzuchenyja paleolyta SSSR. Chelovek. S. 45–49; Efymenko P.P. (1941) Paleolyt y neolyt SSSR. Materyaly y yssledovanyja po arkheologijy SSSR. Moskva–Leningrad. 1941. 304 s.
41. Chernyish A.O. (1978) O vremeny voznyknovenija paleolytycheskogho yskusstva v svjazy s yssledovanyjamy 1976 gh. stojanky Molodovo I. U ystokov tvorchestva. Novosybyrsk. S. 18–23.
42. Bybykov C. (1981) Drevnejshyj muzykal'nyj kompleks yz kostej mamonta: Ocherk materyalnoj y dukhovnoj kuljturny paleolytycheskogho cheloveka. AN USSR, Yn-t arkheologijy. Kyiv: Nauk. Dumka. 108 s.
43. Sytynyk A.S. (1983) Ghravyrovannyj rysunok na kosty s mustj'erskoj stojanky pod Ternopolem. Plastyka y rysunky drevnykh kuljtur. Novosybyrsk. S. 39–46.
44. Pavlenko, Ju.V., Kharchenko, O.M. (1996) Polivarnistj rozvytku rannjopervisnogho suspiljstva ta kuljturna svojeridnistj verkhnjopaleolitychnykh mysljvciv prylydovjokovoj zony. Kuljturologichni studiji: Zb. Nauk. pracj. Kyiv: Vydavnychij dim "KM Akademia", No. 1. S. 193–221.
45. Kornijenko V. (2000) Klasyfikacija antropomorfnykh zobrazhenij piznjogho paleolitu. Vita antiqua. Kyiv. Vyp. 2. S. 25–30.
46. Moroz V.Ja. (2013) Istorychna komunikacija pervisnoj doby. Derzhava ta rehiony. Serija: Socialni komunikaciji. No. 3–4. S. 29–34.
47. Vetrov V. (2001) Yskusstvo paleolyta. Lughansk: VNU. 32 s.
48. Mykhajlov B. (2005) Petroghlify Kam'janoj Moghyly: Semantyka. Khronologhija. Interpretacija: Monoghrafija. Kyiv: MAUP. 296 s.
49. Istoriya ukrains'kogho mystectva (2008): u 5 t. NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Ryl'skogo / gholov. red. Gh. Skrypnyk, red. t. R. Mykhajlova, R. Zabashta. Kyjiv: IMFE im. M.T. Ryl'skogo NAN Ukrainy, T. 1: Mystectvo pervisnoj doby ta starodavnjogho svitu. 710 s.
50. Jakovleva L.A. (2013) Najdavnishe mystectvo Ukrainy. Kyiv: Starodav. Svit, 286 c. Bibliogr.: S. 250–258.
51. Stojan S.P. (2013) Symvoly v obrazotvorchomu mystectvi pervisnosti: filosofskj-kuljturologichnyj analiz. Kuljtura i suchasnistj. No. 1. S. 16–21.
52. Uajt R. (1989) Obraznoe myshlenje v lednykovuju epokhu. V myre nauky. No. 9. S. 54–51.
53. Faradzhev A.A. (2005) Pervobyitnoe tvorchestvo y soznanye. Myr naskal'nogho yskusstva. Sbornyk dokladov mezhdunarodnoj konferencyi. Moskva. S. 251–253.
54. Kucenkov P.A. (2003) Yskusstvo bez cheloveka? Yntellektual'nyj forum. No. 12. S. 53–71; Kucenkov P.A. (2004) Myshlenje, rechj y yskusstvo paleolyta. Yskusstvoznanye. No. 2. S. 264–289; Kucenkov P.A. (2004) Obraz v yskusstve paleolygha. Yskusstvoznanye. No. 1. S. 43–71; Kucenkov P.A. (2017) Obraz, yzobrazhenje, znak. Ynstytut vostokovedenija RAN. Moskva, gh. 411 s.; Kucenkov P.A. (2007) Psykholohija pervobyitnogo y tradycionnogho yskusstva. Moskva: Proghress-Tradycija. 256 s.; Kucenkov P.A. (2004) Rassejvanye y konvergencyja. Khram zemnoj y khram nebesnyj. T. 1. Moskva. S. 25–73.
55. Humphrey N. (1998) Cave art, autism, and the evolution of the human mind. Cambridge Archaeological Journal. V. 8. No. 2. P. 165–191.

56. Karpov V.V., Syrotynsjka N.I., Bondyk O.V. (2020) Ejdytyka khudozhnjoji tvorchości ljudyny v konteksti nejroartu. Ukrajinsjkyj mystectvoznavchyj dyskurs: kolektyvna monohrafija / Za zagh. red. d.i.n. V.V. Karpova. Rygha: Izdevniciba "Baltia Publishing". S. 168–183.
57. Gombrich E.H. (1960) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon; Gombrich E.H. (1982) *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon; Gombrich E.H. (1994) *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon.
58. Stoljar A.D. (1995) *Proyskhozhenye yzobraziteljnogho yskusstva*. Moskva.
59. Livingstone M.S. (1988). Art, illusion and the visual system. *Sci. Am.* 258, 78–85; Livingstone M.S. (2000) Is it warm? Is it real? Or just low spatial frequency? *Science* 290, 1299; Livingstone M.S. (2008) *Vision and Art: The Biology of Seeing*. New York, NY: Abrams.
60. Zeki S., Lamb M. (1994) The neurology of kinetic art. "Brain", 117, pp. 607–636.
61. Cavanagh P. (2005) The artist as neuroscientist, "Nature", No. 434, p. 301–307.
62. Cattaneo L. (2009) The Mirror Neuron System. *Neurological Review*. London. Vol. 66. No. 5. S. 557–560.
63. Onians J. (2016) *European Art: A Neuroarthistory*. Yale, 320 p.; Onians J. (2007) *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale. 225 p.
64. Zeki S. (1999) *Art and the Brain*. *Journal of Conscious Studies: Controversies in Science & the Humanities*. London, Vol. 6 No. 6–7. S. 76–96; Zeki S. (1993) *A Vision of the Brain*. Blackwell Scientific Publications; Zeki S. (2012) *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. S. 238; Zeki S. (1999) *Inner Vision: An Exploraton of Art and the Brain*. Oxford. 240 p.; Zeki S. (2008) *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness*, Wiley-Blackwell.
65. Ramachandran, V. (2015) *Brain recounts: What makes us human*, Moscow. 2015.
66. Freedberg D., Gallese V. (2007) Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Science*. No. 11, pp. 197–202.
67. Berg K. (2009) *Caravaggio and a neuroarthistory of engagement: PhD Dissertation*, University of East Anglia.
68. Heerden van A. (2010) Creativity, the flow state and brain function. "South African Journal of Art History". Vol. 25(1), pp. 141–151.
69. Mallgrave H.F. (2011) *The Architect's Brain: Neuroscience, Creatiity, and Architectur*. Wilet-Blackwell. 268 r.
70. Bremer J. (2013) *Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce? Estetyka i Krytyka*. Kraków. No. 1/ 28. P. 9–28.
71. Rosenberg R. (2016) Bridging Art History, Computer Science and Cognitive Science: A Call for Interdisciplinary Collaboration, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", Vol. 79/3, pp. 305–314.
72. Solso R.L. (1996) *Cognition and the Visual Arts*, MIT Press; Solso R.L. (2005) *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, MIT Press/Bradford Books.
73. Stafford V.M. (2011) *A Field Guide to a New Metafield: Bridging the Humanities-Neurosciences Divide*, University of Chicago Press; Stafford B.M. (1999) *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, The MIT Press.
74. Gallese V. (2010) *Mirror Neurons and Art*, F. Bacci, D. Melcher (eds.), *Art and the Senses*, Oxford University Press, pp. 441–449; Gallese V. (2003) The roots of empathy: The shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity, "Psychopatology", Vol. 36, No. 4.
75. Zaidel D.W. (2005) *Neuropsychology of Art: Neurological, Cognitive and Evolutionary Perspectives (Brain, Behaviour and Cognition Series)*, Psychology Press.
76. Kandel E. (2012) *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, Random House 2012; Kandel E. (2016) *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, Columbia University Press.
77. Minissale G. (2013) *The Psychology of Contemporary Art*. Cambridge University Press.
78. Francuz P. (2013) *Jak ludzie oglądają obrazy? Perspektywa neuronauki poznawczej*, D. Folga-Januszewska, E. Grygiel (eds.), *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, Universitas, pp. 25–40.
79. Kędziora Ł. *Kognitywna historia sztuki – przyczynek do dyskusji*. *Nauki humanistyczne i społeczne*. Toruń. T. 3. Cz. 3. S. 72–76; Kędziora Ł. (2014) *Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki*. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*. Toruń. S. 223–252; Kędziora Ł. (2016) *Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego V.S. Ramachandrana i W. Hirsteina w kontekście teorii centrum R. Arnheima*. *Badania i Rozwoj Młodych Naukowców w Polsce*. *Nauki humanistyczne i społeczne*. Toruń. T. 1. Sz. 3. S. 63–71.
80. Chaterjee A. (2014) *The Aesthetc Brain: How We Eiolied to Desire Beauty and Enjoy Art*. Oxford. 160 p.

81. Soloviov O. (2007) Neuronal networks responsible for Genetic and Acquired (Ontogenetic) memory: probable fundamental differences. *Neurophysiology*. New York, 2015. Vol. 47. P. 419–431 braźnia. S. 111–148.
82. Jacenko S.A. (2017) Yskusstvo u porogha ynogho myra. *Vestnyk Rossyjskogho ghosudarstvennogho ghumanytarnogho unyversyteta*, No. 10. S. 269–279.
83. Pyskarev P.M. (2019) Nejroghrafyka. Alghorytm snjatyja oghranychenyj. Moskva: “Eksmo”. 224 s.; Pyskarev P.M. (2021) Nejroghrafyka. Art-dnevnyk. Green. Moskva: Eksmo. 192 s.: yl.; Pyskarev P.M. (2021) Nejroghrafyka. Art-dnevnyk. Orange. Moskva: Eksmo. 192 s.: yl.; Pyskarev P.M. (2020) Nejroghrafyka 2. Kompozycyja sudjbyi. Moskva: Eksmo. 272 s.: yl.
84. Karpov V.V. (2018) Ghermenevyka mystecjkogho kodu abo nejroestetyka mizh metaforuju ta realnistju. Ghermenevyka v naukakh pro dukh: tezy dopovidej ta vystupiv uchasnykiv II Vseukrajinsjkoji naukovo-praktychnoji konferenciji, 15–16 bereznja 2018 roku. Kharkiv: Kharkiv. derzh. akad. kuljтуры.
85. Karpov V., Syrotynska N. (2018) Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: Milenium. No. 2. S. 117–183.
86. Karpov V., Syrotynska N. (2018) Neuroart in the context of creativitu. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: Milenium. No. 1. S. 21–36.
87. Karpov V. (2019) Eidetics of the human art in the context of the neuroart. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management*. Lviv–Torun, Liha-Pres. P. 117–133.; Karpov V., Syrotynska N. (2019) Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: NAKKKiM. No. 1; Karpov V., Syrotynska N. (2018) Homo in via: from Plato’s cave to the modern neuroscreen. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: Milenium. No. 3. S. 19–26; Karpov V., Syrotynska N. (2019) Mythology of aesthetics: assembly of antiques musts and laws of neurostetics. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectva: nauk. zhurnal*. Kyiv: NAKKKiM. No. 4. S. 59–63.
88. Karpov V.V. (2019) Nejroart u konteksti tvorchosti: dyp. osv. rivnja maghistr: 023 “Obrazotvorche mystectvo, dekoratyvne mystectvo, restavracija”. Kyiv: Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv. 85 s.
89. Karpov V., Syrotynska N. (2019) Neuroart: mystectvo piznannja ljudyny. Kyiv: NAKKKiM, 80 s.
90. Panasjuk O.V. (2020) Nejroart u socializaciji ditej z inkluzijeju: dyp. osv. Rivnja maghistr: 023 “Obrazotvorche mystectvo, dekoratyvne mystectvo, restavracija”. Kyiv: Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv. 80 s.

УДК 7.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.2>**Голуб Олена Євгенівна,**мистецтвознавиця, медіахудожниця,
членкиня Спілки художників України,
лауреатка премії імені Платона Білецького
olgo1588@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ СУЧАСНОСТІ

Метою статті є дослідження взаємодії різнопланових методологічних підходів та теоретичних засад, на яких базується побудова візуальних творів, з виокремленням актуальних аспектів сьогодення. Новітні художні практики потребують переосмислення свого теоретичного підґрунтя, виходячи з аналізу попереднього історичного періоду, який значною мірою був гальмівним для артрозвитку. Загроза догматичного мислення пов'язана з неповною рефлексією і, як наслідок, непомітним впливом хибних засад, зокрема деяких настанов радянської та проросійської ідеології, у художніх творах. Розглянуто деякі твори тих митців, які мають виразну громадянську й політичну позицію, яка не суперечить естетичним базовим принципам і навіть збільшує їхню художню цінність. Таким чином, у мистецтвознавчому дискурсі сьогодення морально-етичні принципи превалюють над естетичними, хоча між ними залишається зв'язок. Розглядаючи відносність механізму утворення візуального образу, доведеною теоретиками нейроарту (R. Arnheim, J. Oprians), пропонується подальший крок у напрямі цього міркування, а саме перехід з рівня нейроестетики до нейроетики, якщо цей термін знайде поширення серед науковців. Принаймні таке пояснення обґрунтовує актуалізацію соціально-політичної етики у сучасному мистецтві, яка витісняє гедоністично-естетичний підхід. Наголошується на необхідності розширення аналітичного апарату сучасного мистецтвознавчого дискурсу з використанням понять з царини суміжних наукових галузей, як наприклад, теорії відносності.

Ключові слова: сучасне мистецтво, антитоталітаризм, мистецтво спротиву, нейроарт, нейроестетика, нейроетика, теорія відносності, абсолютизм, релятивізм.

Olena Golub. ANTI-TOTALITARIAN TRENDS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART

The aim of the article is to the research interaction of various methodological approaches and theoretical foundations on which the construction of visual works is based, highlighting current aspects of today. Recent artistic practices need to rethink their theoretical basis, based on the analysis of the previous historical period, which was largely a brake on art development. The threat of dogmatic thinking is due to incomplete reflection and, as a result, the inconspicuous influence of erroneous principles, in particular, some guidelines of Soviet and pro-russian ideology, in works of art. Some works of those artists who have a clear civic and political position, which does not contradict the basic aesthetic principles and even increases their artistic value, are considered. Thus, in today's art discourse, moral and ethical principles prevail over aesthetic ones, although there is a connection between them. Considering the relativity of the mechanism of visual image formation, proved by neuroart theorists (R. Arnheim and other), a further step in this direction is proposed, namely the transition from the level of neuroaesthetics to neuroethics, if this term is widespread among scientists. At least such an explanation justifies the actualization of socio-political ethics in contemporary art, which displaces the hedonistic-aesthetic approach. Emphasis is placed on the need to expand the analytical apparatus of modern art discourse using concepts from the field of related scientific fields, such as the theory of relativity.

Key words: contemporary art, anti-totalitarianism, art of resistance, neuroart, neuroaesthetics, neuroethics, theory of relativity, absolutism, relativism.

Постановка проблеми. Огляд мистецтвознавчих дискурсів нещодавнього минулого виявляє загальну тенденцію до поверхової естетизації в описі творів мистецтва. Тобто мистецтвознавці здебільшого звертали увагу на кольористичні досягнення, вправність побудови композиції тощо. Водночас не до кінця проаналізовано, якими теоретичними

засадами керується художник. І не поміченими нерідко в твори сучасності доносилися залишки радянської ідеології та прихованої проросійської пропаганди. При цьому наголошувалось, що головним у мистецтві є пошук естетичної гармонії, яка стоїть понад політикою. Разом із тим історія мистецтва має приклади вдалого поєднання гостро політичного

підходу з пластично довершеним, як, наприклад, «Герніка» Пабло Пікассо. Головною відмінністю мистецтва, вартісного для людства від утилітарно-пропагандистського, слід вважати глибоко обґрунтовані теоретичні засади, серед яких – відмова від абсолютизму, що є передумовою догматизму й послідовному дотриманню неправдивих ідеологем. Важливими для сучасного мистецтва є відмова від стереотипів минулого й перехід до іншої теоретичної побудови, яка базується на наукових розробках нейроарту та синтезі міждисциплінарних понять.

Виклад основного матеріалу. Після початку російсько-української війни з'явилися плакати на тему «Ніколи більше!», де поруч з диктаторами минулого – Гітлера і Сталіна – різко перекреслюється теперішній путін. Пізно, подія, на жаль, повторилась, і бачимо, як вкотре завелась жахлива адська машина тоталітарного руйнування свободи, демократії, миру і злагоди. Відбувається апокаліптичне дежавю, коли навала окупантів з однієї країни вдирається до іншої, проливаючи море крові, трощить шент чудові міста, грабує й знущається з населення, вивозить тисячами у російські «фільтраційні» табори на «перевиховання», як колись це робили у концентраційних таборах фашистська Німеччина та у Гулагах радянський червоний терор. Ми прагнемо зрозуміти, чому нині так сталося і чи можна на майбутнє запобігти утворенню масового безумства самознищення. Чи впливає на цей процес культура, доробок якої у фанатичних агресивних діях повністю забувають, замінюючи на її блюзнірську подобу – пропаганду? Яка роль мистецтва у формуванні свідомості й тому напрямі дій, до яких вона призводить?

Чимало дослідників пильно придивляються до витоків помилок історії, шукають причини в минулому, знаходячи шкідливою всю російську попередню культуру, якою так хизуються окупанти. Вочевидь, що у спотвореному пропагандистському вигляді російське мистецтво в Україні нині не потрібне. Проте у цій статті пропоную не критику змісту мистецьких феноменів як таких. Ідеться про основні типи їх інтерпретацій залежно від

вибору світоглядної методології, яка здатна спрямувати твір чи у смітник пропаганди, чи зберегти його раціональне зерно. Саме від методологічного підходу репрезентації мистецьких творів на нинішньому етапі великою мірою залежить їхній вплив на громадянську свідомість. Особливу небезпеку становлять трансформовані залишки радянської ідеології, на яку спирається країна-сусідка у своїй політиці та намагається розповсюдити через мистецтво.

Свого часу авторка виступила з критикою марксистських поглядів у мистецтві, полемізуючи з російськими художниками, які захищали догми соціалістичного реалізму, на міжнародній науковій конференції «Сучасне мистецтво: трансценденції майбутнього» в Інституті проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України (2009) [1, 104–109]. Ще тоді дивувало те, що чимало художників задовольнялись застарілими теоріями, не дбаючи про їх оновлення. Коли сучасний художник прагне потрапити на Венеційське бієнале або мати успіх на міжнародних форумах, навряд що йому посприє проголошення програми, зліпленої з цитат підручника марксизму-ленінізму. Втім приблизно так позиціонують себе деякі митці навіть у наш час, виплескуючи на глядачів модифіковану, засуджену у світі ідеологію. На жаль, її реанімація на значній території планети є загрозою для решти демократичного населення та вимагає пильніше вдивлятися у сутність пропонованих митцями творів.

Загалом актуальне сучасне мистецтво синхронно відгукується на проблеми суспільства, прагне допомогти у вирішенні різноманітних проблем, стимулює працювати мозок та збагачує відчуття. Водночас так само як з'являються фейкові новини у інформаційній війні, так і виникають твори з ознаками мімікрії до справжнього мистецтва. Це зазвичай візуальні викривлення дійсності в руслі провладної пропаганди автократичних та тоталітарних режимів. Не можна говорити, що цариною мистецтва є лише оаза прекрасного, яка поза політикою. Час виносить вирок тим творам, що не потрапляють у майбутнє, і зберігає ті, що сприяють його життєдайності

людства. Так, гострополітичний твір Пабло Пікассо «Герніка» світова спільнота вважає мистецьким шедевром усі роки після його створення у 1937. Водночас прізвища улюблених художників Сталіна й Гітлера ніхто не знає. Нині на очах створюється нова історія мистецтва, і свідкам подій не легко відрізнити справжнє від фейкового. Втім адекватне розуміння та здорова інтуїція перетворюють сторонніх свідків на активних співтворців історії. Сучасні українські художники займають активну громадянську позицію у своїх творах, як-от живопис Матвія Вайсберга, асамбляжі Гліба Вишеставського, графіка Миколи Гончарова, плакати Антона Логова, політична карикатура Олександра Нікітюка (2022 рік).

Розглянемо, які теоретичні основи підживлюють твори певних груп художників. Апологети соцреалізму, послідовники якого намагаються реанімувати його нині, мають характерну схильність до абсолютизації вузького діапазону дійсності, яким вони замінюють багатогранність світу. Інакше кажучи, вони можуть із фанатичною впертістю, іноді



Рис. 1. М. Вайсберг. Ангел ЗСУ. Живопис

досить майстерно, відтворювати його вибіркові деталі, культивуючи так званий реалізм. Ідеологи соцреалізму самовпевнено вважають, що тільки вони знають об'єктивну істину і тільки їхній метод у змозі відтворити її. Основою радянського образотворчого мистецтва була теорія відображення, згідно з якою відображення (основне поняття матеріалістичної теорії пізнання) є загальною якістю матерії, яка полягає у відтворенні особливостей відтворюваного об'єкта чи процесу. Оскільки, згідно з теорією, існує єдина (абсолютна) об'єктивна реальність, остільки існує лише єдиний спосіб її відтворення, а саме реалістичний: «Немає двох начал у людській свідомості, начало її одне – відображення об'єктивної реальності. І це начало не «зумовлене» суб'єктом...» [2, 456]. Як відомо, марксизм-ленінізм переробив взятую за основу філософську систему Гегеля, намагаючись відкинути поняття абсолюта (світового духа) і залишити лише поняття діалектики. За такої утилітарної редукції творцям історичного матеріалізму неможливо було уникнути парадигми абсолютизації. Це давало критикам цієї теорії підставу звинувачувати її у тому, що вона являє собою різновид невдалої релігійної догми. Що як не фанатична віра у свою «об'єктивну істину» штовхало радянську владу безжально знищувати мільйони іншомислячих громадян у концтаборах, так само, як це робила німецька тоталітарна влада? Такий самий сліпий і безжальний фанатизм демонструють російські окупанти у війні проти України. Отже, не такий уже й безневинний вибір теоретизування і способу мислення, адже він може призвести до жахливих наслідків. Безумовно, неможливо врахувати всі чинники, що зумовлюють шлях від хибної ідеї до сплеску неконтрольованої звіриної агресії, проте тоталітарні й автократичні режими різних часів, як заведені іграшки, демонструють схожість розвитку від свого початку до ганебного кінця. Отже, повернемося до розгляду способу мислення в галузі мистецтва, оскільки воно є одним з важливих чинників, що впливає на вибір та втілення тієї чи іншої ідеї.

Відкидаючи абсолютизм як першу передумову догматизму і сліпого фанатизму, зверне-

мося до протилежної ідеї – релятивізму, яка може бути тією філософською платформою, що здатна об'єднати розмаїття несхожих між собою проявів сучасного мистецтва. Спростуємо постулат про те, що начало у людській свідомості одне – відображення об'єктивної реальності, не зумовлене суб'єктом (отже, не одне і зумовлене суб'єктом). За твердженням послідовників теорії відображення, існує лише єдине правдиве зображення зовнішньої реальності, що виникає на сітківці людського ока (ретинальне). Апологети соцреалізму вважають, що саме таке зображення – підстава вважати «реалізм єдиною істиною у мистецтві», тобто художник повинен перемальовувати із сітківки ока, а якщо він робить інакше, то вже – викривлення, міф, фантазія, гра, знущання над образом тощо.

Але ж чи існує насправді зображення, абсолютно правдиве, як воно є? Навіть на етапі простого бачення, зору не можна стверджувально відповісти на це запитання. Як відомо, ретинальне зображення аналізує мозок, щоб людина за допомогою зображення могла зорієнтуватися у просторі, від якого воно спроектувалось. Тобто зображення саме по собі не має властивостей суто реалістичних або ж абстрактних чи ще яких, поки людина не проаналізує, як саме інтерпретувати таке зображення. Відображення на сітківці ока об'єкта реальності не дає його абсолютно повного візуального опису, потребує додаткової інформації і зусиль для аналізу (навіть на цьому етапі слід відмовитись від абсолюту). На користь такої думки свідчать, зокрема, дослідження американської психологічної школи, започаткованої Рудольфом Арнхеймом, з вивчення закономірностей сприйняття: «Людське око бачить споруду, проте бути баченим ще не означає, що подоба баченого є свідомо оформленою для того, щоб її досягнути розумом» [3, 143]. Наочним прикладом того, що бачення не є банальною очевидністю, а потребує спочатку аналізу (який зазвичай не усвідомлюється), є існування людей з диких племен, далеких від нашої цивілізації, яким показували їхні фотографії, але вони не могли побачити на них своє відображення, адже побачити – це перш за все

проаналізувати. Останніми роками розвинулась ціла наукова галузь – нейроарт, що досліджує особливості роботи нейронних зв'язків у створенні і сприйнятті візуальних образів. Засновники наукової школи нейроарту Джон Оньянс, Семір Зекі та інші [4, 225] виходять з того, що людський мозок – це нейросистема з дуже складними й неоднозначними процесами обробки інформації та продукування внутрішніх образів, які в наш час здебільшого пов'язані з формуванням образу екрана (телефон, комп'ютер, телевізор тощо). У такий спосіб людина через екран акумулює у своїй підсвідомості інформацію, яку надалі екстраполює на зовнішній світ, що формує нову реальність людського буття [5, 21–36]. У контексті досліджень нейроарту новітня практика цифрового й комп'ютерного мистецтва набуває повноцінного і самостійного значення (а не як різновид графіки чи фотографії). Прикладами екранно-віртуального мислення є актуальні роботи Оксани Чепе-



Рис. 2. В. Харченко. Майдан-2022.
Цифровий друк



Рис. 3. О. Голуб. У полум'ї. Цифровий друк

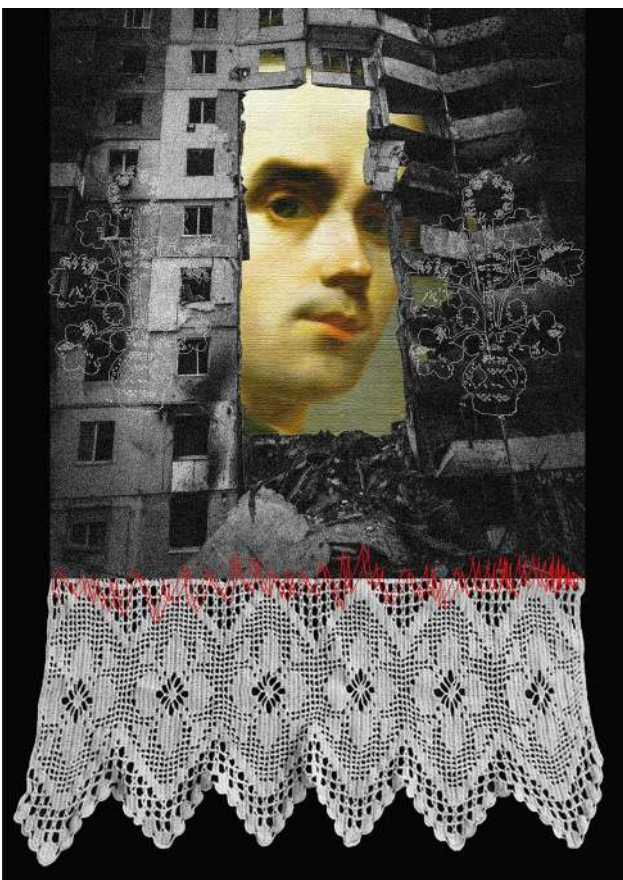


Рис. 5. К. Лісова. Погляд Т. Шевченка.
Цифровий друк

лик, Володимира Харченка, Олени Голуб, Катерини Лісової та ін.

Способи інтерпретації й презентації візуальних образів демонструють велике розмаїття як в історії минулих часів, так і у сучасному мистецтві. Це дає привід заперечувати прогресистський погляд (характерний для абсолютистської ідеології), згідно з яким

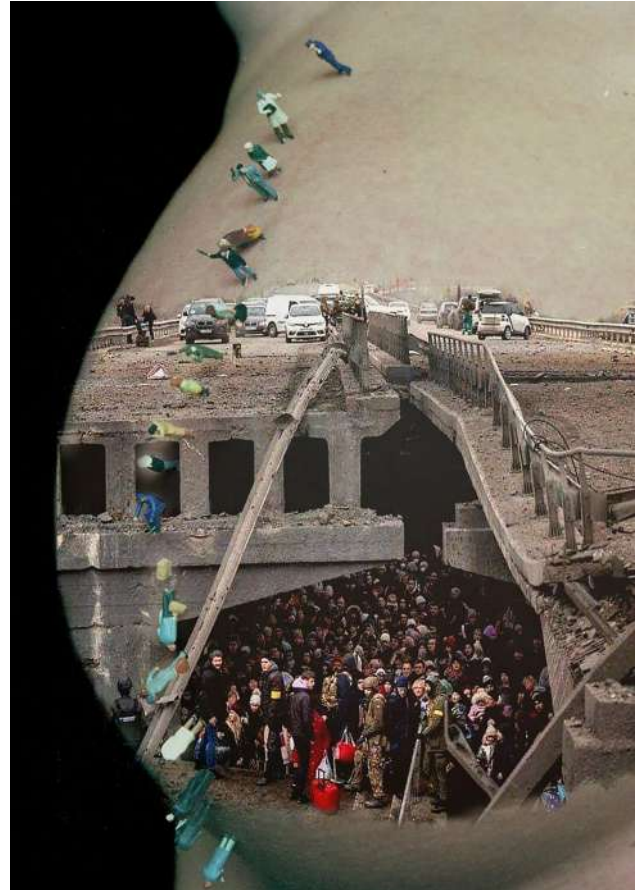


Рис. 4. О. Чепелик. День матері.
Цифровий друк

мистецтво планомірно еволюціонує від простого до складного. Вважаю недоречною зверхністю ставлення до творів минулого як до недосконалих і говорити про поступ від «гіршого» до «кращого». Мислителям світового рівня притаманні зовсім інші погляди, для яких характерні повага та розуміння особливостей проявів людського духу у будь-яких ситуаціях. Усвідомлення рівноправності різних художніх систем дає право стверджувати принцип релятивізму (тобто відносності) у мистецтві. За визначенням релятивізм – філософський, методологічний принцип, що підкреслює примат відносності між об'єктами та процесами, спираючись на тимчасовість їхніх субстанціальних властивостей.

Читаючи твори видатного культуролога Славоя Жижека, захоплює його хід думок щодо розгляду карколомних уявлень того, наскільки реальність є реальною, як вона пов'язана з фантазією та багато інших неспо-

діваних паралелей. Його книги є яскравим прикладом релятивістського підходу у мистецтві, який він назвав «поглядом скосу»: «Спроба глянути «косим поглядом» на теоретичні побудови – це не просто хитромудрий спосіб «проілюструвати» високу теорію... Швидше річ у тому, що такий підбір прикладів, побудова мізансцени для теоретичної аргументації відкриває досить істотних аспектів, які за іншого способу залишилися б непоміченими» [6, 9]. Як відомо, використання релятивістського принципу збагатило уявлення про фізичний світ завдяки створеній Альбертом Ейнштейном славнозвісній «Теорії відносності» та подальшому сплеску нових розробок на її основі. Сподіваємось, що цей принцип також збагатить мистецтвознавчу науку, позбавивши механізмів догматизації, сприяє позитивному розвитку культури та мистецтва XXI століття.

Висновки. Сучасна творча практика українського мистецтва потребує оновлення аналітично-методологічного апарату у мистецтвознавчому дискурсі.

Повністю необхідно позбутися старої методології, яка залишилася у спадок від радянського мистецтвознавства і подекуди залишається непоміченою, особливо у творах гедоністично-естетського спрямування. Останні здебільшого базуються на абсолютистській філософії й концентрують навколо себе твори догматичного спрямування, які з легкістю трансформуються у маніпулятивно-фейкові. Запорукою динамічного мислення антитоталітарного спрямування слід вважати релятивістські теорії та методологічні підходи, керовані не з однієї абсолютної точки зору, а за висловом Славоя Жижека, з «погляду скоса». Релятивістський підхід, сумісний з новітніми дослідженнями нейроарту, розширює можливості інтерпретацій творів і водночас уможливує вибір найбільш адекватних часових змістовних творів. Найкращі сучасні художники України демонструють високу етичність у дотриманні актуальної громадянської позиції, особливо необхідної під час війни між світлом і темрявою, правдою і фейком.

Література:

1. Голуб Олена. Релятивізм як методологія сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво*. Київ : Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. *Науковий збірник*, випуск VI. 2009. С. 104–109.
2. Лифшиць М. Мифология древняя и современная. Москва : Искусство, 1980. 456 с.
3. Арнхейм Рудольф. Динамика архитектурных форм. Москва : Стройиздат, 1984. 143 с.
4. Onians J. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale, 2007. 225 p.
5. Karpov Victor, Sirotynska Natalia. Neuroart in the context of creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : науковий журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
6. Славој Жижек. Погляд скоса: вступ до Жака Лакана крізь популярну культуру. Львів : Камінь, 2007. 9 с.

References:

1. Golub Olena (2009) Relativism As Metologiya Of Modern Art. Modern Art. Kyiv: Academy of Arts of Ukraine, Modern Art Research Institute. Scientific Collection, VI Issue, pp. 104–109 [in Ukrainian].
2. Lifshitz M. (1980) Ancient and modern mythology. Moskva: Art. 456 p. [in Russian].
3. Rudolf Arnheim (1984) Dynamics of architectural forms. Moskva: Stroyizdat. 143 p. [in Russian].
4. Onians J. (2007) Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. Yale. 225 p. [in English].
5. Karpov Victor, Sirotynska Natalia (2018) Neuroart in the context of creativity. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. magazine. Kyiv: Millennium, 2018. No. 1. P. 21–36 [in English].
6. Slavoj Žižek (2007) Beveled view: an introduction to Jacques Lacan through popular culture. Lviv : Kamenyar. 9 p. [in Ukrainian].

UDC 75.03(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.4>**Karpov Victor,**

Doctor of Historical Sciences,
Dean of the Faculty of Architecture, Building and Design
National Aviation University
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
vvkarpoff@ukr.net

Lymar Anna,

Postgraduate Student,
National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts
ORCID ID: 0000-0002-4725-4572
limania85@gmail.com

HERMENEUTIC MODEL OF ORIGINS OF UKRAINIAN AVANT-GARDE PAINTING ART

Based on the analysis of the provisions of the avant-garde theory of Peter Burger, art theorists José Ortega y Gasset, a hermeneutic model of forming the origins of Ukrainian avant-garde painting is proposed. It is argued that the emergence of the avant-garde is a creative reflection on changes in the economic subsystems of society and the phenomenon of self-criticism of art, a projection of the historical progress of art through the development of society. The hermeneutic model of avant-garde art is based on a structural analysis of the artistic process in its specific historical conditions of development.

At the heart of the avant-garde, there is an attempt to establish a new ideal of justice through the destruction of tradition, which allows to interpret works of the avant-garde art as a narrative scheme in which the ideological ideas and social expectations do not match the real social function. In the process of development of the avant-garde, there is a change in the institutional essence of art, and the contradictions between the traditional ways of artistic reflection and the new artistic means of figurative creation constitute the basis of its aesthetics.

The avant-garde appears as a new aesthetic category against the background of historical events of human development, as a tool for developing an aesthetic code. The avant-garde abolished the unified style and canon, and made the category of the artistic method a universal, universal artistic category, which opened the anthropological infinity of the world of art in its nonsocial meaning.

The Ukrainian artistic avant-garde was formed on the basis of a synthesis of advanced ideas of European aesthetics with elements of national culture. Aesthetic concepts of European avant-garde trends served as a creative basis for the avant-garde trends in Ukrainian art, which include Cubo-Futurism, Suprematism, and Cubism in sculpture. The avant-garde is an integral part of the relationship in the art and society dichotomy, as a social phenomenon in the spiritual sphere, which corresponds to the logic of the development of society.

Key words: *avant-garde theory, Peter Burger, José Ortega y Gasset, Walter Benjamin, hermeneutics of the avant-garde, the Ukrainian avant-garde.*

Карпов Віктор, Лимар Ганна. ГЕРМЕНЕВТИЧНА МОДЕЛЬ ВИТОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ

На основі аналізу положень теорії авангарду Петера Бюргера, теоретиків мистецтва Хосе Ортеги-і-Гассета, Вальтера Бен'яміна пропонується герменевтична модель формування витоків українського авангардного живописного мистецтва. Стверджується, що поява авангарду є творчою рефлексією на зміни в економічних підсистемах суспільства та явищем самокритики мистецтва, проекцією історичного поступу мистецтва крізь розвиток суспільства. Герменевтична модель авангардного мистецтва базується на структурному аналізі художнього процесу в його конкретно-історичних умовах розвитку.

В основі появи авангарду лежить спроба утвердження нового ідеалу справедливості через деструкцію традиції, що дозволяє інтерпретувати твори мистецтва авангарду як наративну схему, у якій не співпадають ідейні уявлення та суспільні очікування з реальною суспільною функцією. У процесі розвитку авангарду відбувається зміна інституціональної сутності мистецтва, а протиріччя між традиційними способами художнього відображення та новими художніми засобами образного творення становлять основу його естетики. Авангард постає як нова естетична категорія на тлі історичних подій розвитку

людства, як інструмент вироблення естетичного коду. Авангард ліквідував єдиний стиль та канон і зробив категорію художнього методу універсальною, загальнохудожньою категорією, що відкрило антропологічну безмежність світу мистецтва в його нонсоціальному значенні.

Український художній авангард сформувався на основі синтезу передових ідей європейської естетики з елементами національної культури. Естетичні концепції європейських авангардних течій послужували творчою основою авангардних течій українського мистецтва, до яких належать кубофутуризм, супрематизм, кубізм у скульптурі. Авангард виступає складовою частиною відносин у дихотомії мистецтво та суспільство, як суспільне явище в духовній сфері, яка відповідає логіці розвитку суспільства.

Ключові слова: теорія авангарду, Петер Бюргер, Хосе Ортега-і-Гассет, Вальтер Бен'ямін, герменевтика, витоки авангарду, український авангард.

In the scientific discourse of art, the attempts to explain a phenomenon of the artistic process and separate directions of its development in the early twentieth century as well as to study the prerequisites for the development of the avant-garde in the context of the development of society having no direct dependency on the art itself as its institutional form of being are continuously taking place. Generally, we are talking about a search for the theoretical problem, which is not identical to the totality of exclusively artist's individual motivation and social actuality. Peter Burger in his work "Theory of the Avant-Garde" points out that the issue of social relevance depends on a political position, and this is not a scientific formulation of the question. The relevance of the problem is not solved by a discussion inherent in the policy, however it may be analyzed and substantiated [2]. The theory of art is based on the study of phenomena and states free from any oppressions and harassments. As considers José Ortega y Gasset, "the interior can be an object neither of our science nor of practical thinking nor of artificial representation. However, just it is the real essence of the things, the only necessary and completely satisfying our supervision. Let us not delve further into the issue whether it is possible from the viewpoint of the reason, and, if possible, then how it can be done so that the object of our supervision became that what as it seemed would never could be the object" [12].

A theory of the avant-garde art expands this aspect beyond the limits of traditional approach to the study of the art and the creative process itself. According to the traditional approach, a work of art may be described as a solution to the definite artistic problems depending on the technique during the creation thereof. The avant-garde proposes to add an analysis of the work

from the viewpoint of its social function, public as well as the creative component to the traditional approach.

As to the creative component, the hermeneutic approach is important in the context of the sciences of spirit. According to Hans-Georg Gadamer, the interpretation based on the modern times and bringing the ideas of the contemporaries takes place in the understanding of the avant-garde. That is, "in the understanding" of a work or a phenomenon, always there is always a place for statements, which depend on the historical situation to which the researcher belongs [3, 345]. The ratio of history, hermeneutics and modern times has a significant theoretical meaning, insofar as it provides for the use of the available scientific tool, categories and concepts having been treated by the art criticism science since the emergence of an artistic phenomenon.

Ortega proposes an idea of historical mind – the doctrine about the change of historical forms of culture and the natural ideals associated therewith. He proposes a concept of the development of European art from the near vision of the subjects of visible world to the far, from clear representation of subject forms and bounds of each separate thing to the uniform perception of the optic space wherein the subjects lose their silhouettes and become incomprehensible almost shapeless background. The space dematerializes and becomes phantasmic.

Ortega has drawn an analogy of change in the most important stages of European painting with the development of philosophical thinking – from the subjects, to the senses and then to the ideas, that is, from the focus on the external reality (Giotto and Dante) to the focus on the subjective. In art, these are the Baroque style and the style of impressionism, and in philosophy, these

are the ideas of Decartes, Galilei, and Kant. This movement ends with a transition from the subjective to introspective, namely from Mach's and Avenarius' sensualism, doctrine of derealization of the world, Husserl's phenomenology in philosophy and from the impressionists to the painting of expressionists and Cubist painters in the painting.

A compliance with the principle of historicism makes it possible to avoid "modernizing" of the subject of research and study it in the specific historical conditions, which does not deprive influence of the scientific discussions on the researcher's position being determined by his place in the structure of social forces of the epoch. That is, hermeneutics makes it possible to carry out a rational test of the avant-garde on capability, which provides for a study of relationship of spiritual, creative receptions and the social reality.

The relationship of the ideological content of spiritual and creative receptions with the social state of affairs shows the essence of social function of the ideological content. Such relationship takes the form of contradictions proposing opportunities for the scientific cognition and acquisition of the new knowledge. The ideological content is a product of social activity and the creative reaction to the reality. In this context, the avant-garde sources have an objective origin, inasmuch as the ideological context represents not only specific social relationship in their unity of contradictions, but is a part of the social whole. Peter Burger points out that the content of a work of art mainly contains of its form and proposes a concept of intention of a work of art, which means the author's methods of conscious intention to influence a viewer, but not the intent itself [2, 16].

Thus, to study the avant-garde work and the avant-garde as an artistic phenomenon, it is important to create an interconnection between a separate work and the social reality as a primary source of its origin and dialectical function. At the same time, a work of art has its impact within the framework of the artificial phenomenon and artificial process, which it is representing. Furthermore, a work of art should be considered in the dialectics of development both of the art and the society, and especially after the end of

the epoch of its creation in order to determine or identify the new social functions in the conditions of changes in social relationships.

José Ortega y Gasset emphasizes that the sphere of art is simultaneously connected with all other forms of the human vital activity and at the same time is autonomous. Everything in the universe is interdependent, therefore the art is closely related to other forms of the human consciousness and activity: "Each art is caused by the need to say that what the humanity could not and would never be able to say otherwise", – states Ortega [12, 3].

Ortega proves that a work of art has two plans": the first plan constitutes "the world of things" represented by an artist, and the other one constitutes the world of ideal essences. "This first plan of a picture is not yet a creativity, this is a copying. But the interior life of a picture is shining behind it: a whole world of ideal essences, which pervade each separate brushstroke, as if being thrown over coloured surface; this hidden energy of the picture is not brought from the outside, it emerges in the picture and lives only in it; it is the picture" [12, 3].

The avant-garde emerges in the conditions of bourgeois culture, and its sources originate from a bourgeois society. As Burger sets forth, Marcuse in the article "The Affirmative Character of Culture" [3] introduced the idea to the effect that the bourgeois culture allowed the humane values only as a fiction and therefore did not create conditions for their practical implementation. Having proceeded on the basis of this ideological position and the characteristic of bourgeois culture, we can point out that the humanistic sounding of the great works of art is, in fact, a spiritual protest against the unjust society and a projection to the creation of an image of a just world order or a destructive element of the destruction of injustice. Therefore, a creative protest against the unjust character of social relationships in bourgeois society and an attempt to promote the new ideal of justice through the destruction of the tradition underpin the emergence of the avant-garde.

Continuing Marcuse's hermeneutics, the ideological basis of the avant-garde is also presented by Freud's theory of psychoanalysis with his generalized structural model being underpinned

by The Id, The Ego, and The Superego, which makes it possible to interpret the avant-garde works of art as a narrative scheme wherein the ideological ideas and social expectations differ from and do not match a real social function. As compared with the traditional classical art based on this model, there arises a motive of abstraction, departure from reality and search for new ways and methods of creative representation of the generalized ideas.

The modifications take place in the creative process, and there takes place a movement from the reception to an objective reality and the service function of art to the art creator with his own idea of the world and its values resulting in a change in the institution of art and culture itself – the art isolated from the life practice acquires social sounding, and a work of art is taken proceeding from the objective conditions, which define its intention and determine its social function.

The arises a dichotomy of art and society in the understanding of its everyday life practice. The avant-garde art and its works solve the issues of articulation of the ideas of social development. A comparison of the institution of art and the society defines it as an institution separated from social life practice and therefore free in its creative interpretation. The available dichotomy resulted from the development of social relationships, productive forces and industrial relations, which determine the social position, status of the creators and works.

A work of the avant-garde art does not act as anything asocial being a component of the social whole and the society as a whole. The hermeneutic model of the avant-garde art is based on its function, which is not a constant, but depends on the integration and specific historical and cultural conditions of being, on the possibility of combining the social narratives of being with the narratives of the author and the work itself. The work interpretations acquire the character of purposeless explanation without the theoretical, ideological basis of the work.

The views of José Ortega y Gasset as to the foundations of cognition, laws of the world outlook and the place and role of a man in the process of social development are important from

the viewpoint of search and study of an ideological underlying reason of the sources of the avant-garde. His basic idea lies in the postulate to the effect that the mind is the basis of building of a conditional subjective world picture. According to Ortega, the new art differs from the old one by the fact that it in full consciousness wants to be and remain unpopular, addressed to the elite, but not to the mass. But therefore, it does not feel the need to be common to all mankind and commonly understood. The aesthetic experience generated by it does not move people close to the element of everyday life, but distance them, estrange from it. The principal basis of the new art – its “dehumanization” – is based on this. The new art is principally far from the interest to a living reality being experienced by a man and worrying him, it is disinterested and non-humanistic.

Stating the dehumanization as the most characteristic feature of the art of the twentieth century, Ortega considers that the only optical forms, which the human eye really has at its disposal are the forms and images of the real world. Proceeding from the world of real things, the avant-garde artist wants not only approach them, but to deform and analytically decompose so as to weaken or eliminate their human aspect. Cancelling the life itself purposefully and consciously, an artist replaces it with the “invented life”, wherein only the memories about real life are preserved in the form of artificial objects arousing the secondary emotions, specific, new aesthetic senses. The dehumanization of art takes place – denying the reality, an artist turns to the representation of the world of ideas, subjective schemes creating a virtual image of irreality.

Avant-garde as the aesthetic category

The transformation of art against the background of transformation of the humanism paradigm in the light of the First World War, change of established concepts and views about a man, his system of values as well as the breakdown of the political systems – all European empires and especially the traditions and the methods of warfare have resulted in the destruction of art in bourgeois society. The challenges of that period demand from the artists creative reflection to the death of the image of a man of the nineteenth century and the birth of the

new one with his new life narratives. There arises a contradiction between the traditional ways of artistic display and the new artistic media of figurative representation to which the avant-garde trends belong, and the new aesthetics of art emerges.

The modernistic interpretation of the essence of the creative process and the aesthetics of modernism has deep historical roots inheriting an old philosophical tradition wherein it is substantiated the intuitive, irrational, allegorical, and the symbolic character of the artistic creativity, but the metamorphoses of the public consciousness created fertile ground for the revival of this tradition in the transition from the nineteenth century to the twentieth century [16, 14]. The avant-garde appears as a new aesthetic category against the background of historical events of the development of humanity as a tool of production of “a certain aesthetic code as a certain psychical structure” [6].

Peter Burger turned to the problem of historicity of the aesthetic categories who has determined it an understanding of the interconnection between the disclosure of a subject and the categories of science. To his opinion, the historicity of the theory “is built neither on the fact that the theory is an expression of spirit of the time (such view is the historical) nor on the fact that it absorbs the previous theories (history as the background of the modern), but on the fact that the subject and the categories are interconnected in their disclosure” [2, 26].

The very concept of historicity is actually a reflection, which understands the historicity of a figure of speech in the context of an artistic language. Proceeding from this, we can note that the avant-garde is a figure of speech of an artistic language, reflection to the development of humanity expanding the subject of art and creating the new categories of aesthetics. Therefore, the avant-garde is a product of historical conditions of being and, according to K. Marx [8, 42], is filled with the fullness of meaning only in these conditions and within the limits of their effect. With the change of historical conditions, the subject of art is either modified as an abstract category or begins to belong to the category of historical ones.

This confirms an interconnection of the category of art in its broadest sense and meaning with the reality of historical process of the development of the artistic creativity. The avant-garde represents a phenomenon of art expressed in the category of aestheticism inherent in Dadaism and early Surrealism, Russian and Ukrainian avant-garde after the October coup of 1917, which generally refers to the movement of historical avant-garde. The historical trends of the avant-garde are combined by the fact that they completely negate the art, which preceded thereof, as a whole, but not separate artistic techniques of the art overriding link with the traditions. They oppose a social institution of art having formed in the bourgeois capitalist society. The *Pissoir* of Henri Robert Marcel Duchamp by which he has protested against the art as such can be taken as an example. This also refers to Italian Futurism and German Impressionism, but to a lesser extent. Cubism puts in doubt the figurative art system with the central and perspective composition being emerged in the Renaissance. In view of this, Cubism may also be attributed to the historical trends of the avant-garde.

However, to the opinion of some Ukrainian scientists, a desire for the break with “the art of the past” and its artistic tradition, imaginative system and means of expression does not mean a total novelty and innovation. Just a countermovement towards the past is inherent in Ukrainian Futurism and avant-garde as a whole. A search for the new artistic methods and techniques of figurative expression in Ukrainian Futurism means getting to the root and sources of the art itself. Paradoxically, the Ukrainian artists combine *future* and *arche* in philosophical discourse of the sources of the avant-garde art. This is confirmed not only by a frank interest of the avant-garde artists in the “ancient” art, icons, ancient ornaments being found in the folk life, but mainly, philosophical movement to the core of the art and prehistory of the world beyond the limits as such [7, 3].

At the same time, that is, when refusing the institution of bourgeois society art as a social institution and its figurative art system, the issue of artistic or figurative method is important. In the method of artistic imagery, Bull's Head by

Pablo Picasso looked avant-garde, because the artist used a bicycle seat and handlebar to create the image. There emerges a new imagery created by nontraditional artistic methods – associative, empathic, and, accordingly, the new art emerges. The artistic methods are the basis of stylistics, creation of norms, which become a part of social norms. The new aesthetics of art as a nonsocial institution is the direct criticism of dominant stylistic norms of art following the principle of *imitation naturae*.

Up to the period of historical avant-garde trends, the use of artistic methods in the art was limited to the style and elaborated canon. For example, the organicity of composition, subordination of the parts of the composition to the general idea. The avant-garde liquidated a uniform style and, accordingly, the canon having made the category of artistic method the universal general artistic category. Really, there is no a uniform style in the avant-garde, and it is not an artistic style – Dadaism, Surrealism, Futurism and other avant-garde trends do not develop the characteristic features of an artistic style, nevertheless have opened a universal approach to the artistic representation of a man's creative vision. Henceforth, each artist is with his own world, *homo parvus mundus est* – a man is the whole world [17].

Given the fact that the society has an opportunity to supervise and comprehend the anthropological infinity of the world of art in its nonsocial meaning, which becomes the most important characteristic of the avant-garde with its shocking intention on the recipient. In the course of time, such artistic method or technique turns into a norm and becomes the general category, there appears a link of the method with the imagination and the principle of alienation from reality. The alienation becomes the dominant artistic technique.

The avant-garde does not select certain artistic methods for creation of images according to any style, but uses them as the methods of imaginative, empathic representation of a man's creative potency. The artistic methods become the dominant in the representation of a form of the work, but not its content. From the viewpoint of aesthetics, a form of the work has the sensory-

motor character, which is not inherent in the substantive content of a piece of art. In the formal/substantive ratio, the formal becomes dominant, this category, which discloses the content, and understanding of the content itself lies in the plane of work technique. Accordingly, the abstract categories of the avant-garde aesthetics have all completeness of meaning only in such conditions, which product they are. Nonlinear development of art proposes a study of the specific historical conditions of the emergence of the avant-garde art. The artistic and aesthetic foundations of Ukrainian artistic avant-garde have formed as a process of gradual synthesis of the advanced ideas of the European aesthetics with the elements of national culture. According to the statement of researcher T. Chop, the path of Ukrainian Futurism to “the renewed aesthetic space” lay through overcoming the ritualized traditionalism [14].

As mentions Nataliia Kanishyna, “The leading ideas of European aesthetics of modernism as well as the separate manifestations of Ukrainian national culture having conditioned the specificity and self-identification of the domestic avant-garde served as the sources of the theoretic and aesthetic as well as the formal and technical novelties of Ukrainian avant-garde artists. In the culture of avant-garde, we find separate elements of artistic culture genetically related to Ukrainian folk art, iconography, artistic heritage of the Baroque Period, in particular a high degree of abstraction, deep symbolism, depart from the representation of reality, and a desire to represent the highest, spiritual essence symbolically” [5, 17].

The Ukrainian artists have creatively reevaluated the aesthetic concepts of the European avant-garde movements and created the new avant-garde movements of Ukrainian art to which belong O. Bohomazov's Cubo-Futurism, K. Malevich's Suprematism, and Cubism in sculpture of O. Archipenko. The movement, dynamics, colour, form and cube plastics acquire specific interpretation in the aesthetics Ukrainian avant-garde. The aesthetics of European art was so original and creatively reevaluated by the representatives of Ukrainian avant-garde, that played a marked role in the development of the world culture.

“The avant-garde is a legitimate embodiment of extremely turbulent creative impulse in different forms of art, which has become the basis for a change of the aesthetic world outlook,” considers Yaroslava Demydenko.

The avant-garde of the first third of the twentieth century, that is, “the historical avant-garde” acting as an indicator of the crisis phenomena of cultural process was found to be a strong sociocultural moderator of the world level, a result and beginning of the new processes up to the creative searches as well as the philosophical and aesthetic generalizations of the modernity [4].

Avant-garde as self-criticism of art

A phenomenon of rejection of the historical development of art by the avant-garde theorists and practitioners is important from the viewpoint of scientific cognition. A subject of research, in this case, the art itself as a process of representation of a man's creative potential, and its categories in their development, act in the interconnection. The last in time form of development considers historically previous forms as a basis of its existence, as a prehistory, as the road travelled to achieve this form. It is quite logically that the past is the structure of the modern. However, the modern as a form of development in its cognition strives for the identification of novelty, which is constituted by the projection of past through the modern. A scientific tool of the objective cognition is the critical comprehension of existing creative experience. Peter Burger gives two categories of criticism – intra-system criticism and self-criticism [2, 34]. By the example of Karl Marx's materialist approach, he explains intra-system criticism as a criticism within the framework of a social institution – criticism of Catholicism in Protestants or Christianity against paganism. That is, the criticism of one ideas of the process in the name of our ideas of this process or phenomenon. Self-criticism is the distancing from such viewpoints, in fact, being a criticism of the process or a social phenomenon itself.

In case with the avant-garde theory, we have self-criticism of art aimed at the description of the first stage of development of the artistic process. Nevertheless, the criticism of painting and fine art is the intra-system criticism. However, along with

the criticism of theatre and literature, it already relates to the social institution as a whole and appears as the criticism of art or as self-criticism. Methodological meaning of self-criticism category lies in the determination of conditions and opportunities of the objective cognition of the previous stages of development. However, such cognition is possible only when the art will enter the stage of self-criticism [2, 35].

With the emergence of historical avant-garde, the art, which represents the social subsystem enters the stage of self-criticism. As an example, Dadaism criticizes art as a whole as the social institution, but not its separate trends. The avant-garde opposes the status of art in the society, which has separated its aesthetics from the life practice, which results in the social inefficiency and alienation. The avant-garde protest, namely self-criticism of art is targeted at the return of art to the life practice, combining the reality of day-to-day life with the creativity. The realism as a principle of artistic representation reproduced reality by its method of representation proceeding from the context of life practice. In the avant-garde, life practice becomes a basis of the art with the whole variety of artistic methods. Self-criticism of the art is not the criticism of social and life practice as a whole.

The history of art as a social subsystem distinguishes between the institution of art and the content of specific works of art. In bourgeois society, the institution of art has the features of autonomy, and the content of specific works was defined by this autonomy. A detachment of art from the everyday history and life practice comes from here. Such contradiction became a prerequisite for emergence of self-criticism of art in the form of avant-garde. The emergence of basic ideology of fair exchange in bourgeois society and, accordingly, the emergence of new socioeconomic relations having freed the institution of art from service function of the autonomy and ritual use should be added thereto [13].

A search for the form and content aimed at overcoming discrepancy between a work of art and life practice is a powerful characteristic of the avant-garde trends. The development of art is not characterized by historical continuity and

directness, but is a product of social development as a whole. Liberalism in the economy and the economic relations, loss of social role of religion as the ideological and ethical imperative of society and other transformations have resulted in the liberalization of social institution of art, criticism of its role and significance, and the emergence of the new advanced methods of artistic reception to the social changes.

The non-functionality of art in bourgeois society at the end of the nineteenth century created conditions for the opportunity of self-criticism of art as the social subsystem arising in the whirlpool of struggle of the bourgeoisie for its political and economic rights. In this sense, the institution of art formed in full at the end of the eighteenth century with its special status freed from life practice. The isolation from everyday history becomes the semantic meaning of the works of art. The emergence of avant-garde is actually a phenomenon of self-criticism of the art, a novelty being a projection of historical development of the art through the modern development of society.

Peter Burger's theories of self-criticism of the art are in consonance with the statements of Natalia Stoliarchuk who considers that the avant-garde artist turns not so much to the historical future as to the eschatological future, which for him coincides with the abstract past. It is about "the future prior to the beginning of any historical progress, prior to the beginning of art mimesis or, in other words, to the archaics also being at the beginning of the history as well as in deep in the human psyche as the unconscious beginning hereof, which outpaces any conscious or emotional activity". Proceeding from this premise, the avant-garde creativity is understood as the destruction, as the reduction, as the annihilation of traditions. However, such "understanding", explains Natalia Stoliarchuk, is not a result of its nihilism, simple love for destruction or believe in the historical future, and on the contrary, an expression of confidence in the fact that, a return to the primary forms of life and artistic practice and therefore a return to the world unity will be possible at the new stage by way of the complete elimination of well-established traditional means of expressiveness [11, 5].

Avant-garde in Walter Benjamin's Theory of Art

An art theorist Walter Benjamin states about decisive changes in art in the first quarter of the twentieth century and makes an attempt to analyze root causes of such changes, the basis of which he sees in the production technique and the area of development of productive capacities [1, 206]. Such changes in the economic relations resulted in the modifications in "a work of art and consumer" paradigm, which has led to the loss of sacrality of the work and to the loss of the aura of art – this unprecedented sense of beauty. The sense of beauty, in other words the aesthetics of art, is the complex construct of ideological constants and views, which become a basis of the social relationships aimed at the satisfaction of a man's spiritual needs. With the invention of the means of reproduction and replication of the original work – photography, cinematography, and printing – a sense of individuality of the creative process has experienced depreciation. With the emergence of the photography and the possibility of accurate display of reality by uncreative mechanical means, the depictive function of the art is lost, and the art itself is called into question. The place of sacrality of the individual art is taken by the mass reception with socially conditioned grounds becoming its basis as opposed to the aesthetic imagery. The disappearance of the image aesthetics paves the way for any ideological content of an art form.

To substantiate this premise, it is possible to give an example of the use of the avant-garde in the promotion of the Bolshevik ideas of a period of the Russian Revolution, 1917–1921. A comparative analysis of the works of art of this period is indicative of the difference between the Russian and the Ukrainian avant-garde – the Russian avantgarde is filled with the political problematique of aestheticism, and the Ukrainian avant-garde is filled with the aesthetics of folk traditions. The Russian revolutionary avant-garde is characterized by the dominance of the work technique dictated by a political sense, which appears as the revolutionary theory of art – art for the masses. A place of sacral basis of the art is taken by the policy. This results in the changes of the depictive function of the art. Nevertheless,

a contradiction between the development of contemporary art forms, socioeconomic and scientific, and technological progress of society does not arise – the art is developing according to the specific aesthetic principle in which capacity the avant-garde has appeared.

Historical periodization of the art separates a number of typical periods from the primitive state to the modern times. An epoch of sacral art inherent in the Middle Ages is replaced by an epoch of the autonomous art of bourgeois society with its aesthetics of perception and separation from the sphere of sacral. The avant-garde demonstrates movement to the new art from a period of autonomy to the mass character with its novelty of technique and content of representation of the interior reception, which becomes a dictatorship of the performer. According to the genre of market economy, wherein the avant-garde has manifested itself, it acts as a creator of the peculiar demand, which in future will satisfy the new art – the art deprived of the energy of the spirit through the generalization of the form and content, and the perception. But despite the fact that the avant-garde acts as a disgust at the norm, it is not an exception, but rather a part of relations in the art and society dichotomy as a social phenomenon in the spiritual sphere, which corresponds to the logic of development of bourgeois society.

As a social subsystem, the art also shows a trend towards the preservation of place and its role in society competing with other subsystems. In the Ukrainian Art History, Maryna Yur proposed a theory of conventional model of art being based on the principle of an artist's "conditional agreement" with the Leading Art Trend during each historical period, which does not link this principle only to one method and a theory of the author's painting model being initiated by the first drawings and hieroglyphs. The universality and functioning of the models are based on the transcendent values and transitive mechanisms, mutual influences and interconnections. The prevailing of one of the models does not oppose the coexistence with the other ones within the limits of certain period, and their signs can be manifested in different phenomena or creativity of the artists [15]. Let us supplement

this premise. Moreover, the coexistence of models can result in their combining as it has happened with cardinaly different trends of the world avant-garde – Futurism and Cubism on the basis of which the Cubo-Futurism emerges. The Ukrainian Cubo-Futurism creates own deep concept of painting space saturated with pure emotions, impressions, which include in the process of creation of the artistic reality not only the artist's personality, but the spectator himself continuing the perception and understanding of the work infinitely [11, 40].

The origin of the avant-garde may be a reflection on changes in the economic subsystems of society based on a division of labour wherein an artist transforms into a technician, but not a creator. A development of the whole system of social relations, including in the sphere of arts, takes place on the basis of mutual influence of social subsystems. General tendency towards separation of social subsystems with their specialization builds up an objective picture of the development of art of late nineteenth and early twentieth century. The detachment, specialization and a break with society, the protest constitute the basis of the avant-garde works. The avant-garde artists direct gained aesthetic experience to life practice and create conditions for the emergence of new life and art.

Natalia Stoliarchuk proposes to consider the avant-garde in the art as the historical specific and transhistorical phenomenon in the development of artistic culture. With regard to the avant-garde characteristic as the historical specific phenomenon, then any artistic epoch has own avant-garde represented by these artists who were the forerunners of the new styles, trends and schools. Impressionism having opened quite new ways of an artistic vision of the world, founds out its life in visually changing world, was the avant-garde from the middle and to the end of the nineteenth century. The Renaissance opening of linear or air prospect was a job done by the vanguard of the Renaissance culture, which opened a space for the development of Realism. Regardless of the chronological belonging of this art trends and schools to their time, they were considerably ahead of their time extrapolating their works to the future. From this viewpoint,

the avant-garde works are always topical, they coexist in the time with any historical specific avant-garde “waves” wherein their transhistorical nature is manifested [11, 134].

Conclusions: the formation of hermeneutic model of Ukrainian avant-garde painting art is based on the research of sources and structural analysis of the artistic process in its historical specific conditions of development. The avant-garde of the first third of the twentieth century was a legitimate embodiment of extremely turbulent creative impulse in different forms of art, which became the basis for a change of the aesthetic world outlook. The emergence of the avant-garde is a phenomenon of self-criticism, novelty and acts as a projection to the historical movement of art through the development of society. The emergence of the avant-garde is a creative reflection on changes in the economic subsystems of society based on a division of labour. The hermeneutic model of the avant-garde art is based on its function and depends on the integration and specific historical and cultural conditions of being with the narratives of the author and the work itself.

The avant-garde work does not act as anything anti-social being a component of the social whole and the society as a whole. The detachment, specialization and a break with society, the protest constitute the basis of the avant-garde works. The avant-garde artists direct gained aesthetic experience to life practice and create conditions for the emergence of new life and art. The sources of the avant-garde have an objective origin since the ideological content represents not only certain social relationships in their unity and struggle of opposites, but constitute a part of the social whole. A work of art is examined in the dialectics of development both the art and society in order to determine the new social functions in the conditions of changes in social relationships. The emergence of the avant-garde is underpinned by a creative protest against the unjust nature of the social relationships in the society and an attempt to affirm the new ideal of justice through the destruction of tradition, which allows to interpret works of the avant-garde art as a narrative scheme in which the ideological ideas and social expectations differ from and do

not match a real social function. In the process of development of the avant-garde, there takes place a movement from the reception to an objective reality and the service function of art to the art creator with his own idea of the world and its values resulting in a change in the institution of art itself. The art gains new social response, and a work of art is taken proceeding from the objective conditions, which define its intention and determine its social function.

The contradictions between the traditional ways of artistic reflection and the new artistic means of figurative creation to which the avant-garde trends belong constitute the basis of the new art aesthetics. The avant-garde appears as a new aesthetic category against the background of historical events of human development, as a tool for developing an aesthetic code and psychic structure. With the change of historical conditions, the avant-garde is either modified as an abstract category or begins to belong to the category of historical ones.

This confirms an interconnection of the category of art in its broadest sense and meaning with the reality of historical process of the development of the artistic creativity.

The avant-garde constitutes a phenomenon of art expressed in the category of aestheticism. A desire for the break with the artistic tradition, well-established imaginative system and means of expressiveness does not mean total novelty and innovation. The peculiarity of Ukrainian Futurism lies in a search for artistic methods and techniques of figurative expression in the primary sources of the art itself. The avant-garde abolished the unified style and canon, and made the category of the artistic method a universal, universal artistic category, which opened the anthropological infinity of the world of art in its nonsocial meaning. In the course of time, such artistic method becomes the general category, there appears a link of the method with the imagination and the principle of alienation from reality. The alienation becomes the dominant artistic technique. The avant-garde does not select certain artistic methods for creation of images according to any style, but uses them as the methods of imaginative, empathic representation of a man’s creative potency. The artistic methods

become the dominant in the representation of a form of the work, but not its content.

The abstract categories of the avant-garde aesthetics have all the fullness of meaning only in these conditions, the product of which they are. Nonlinear development of art proposes a study of the specific historical conditions of the emergence of the avant-garde art. The artistic and aesthetic foundations of Ukrainian artistic avant-garde have formed as a process of gradual synthesis of the advanced ideas of the European aesthetics with the elements of national culture. Ukrainian artists have creatively reevaluated the aesthetic concepts of the European avant-garde movements and created the new avant-garde movements of Ukrainian art to which belong Cubo-Futurism, Suprematism, and Cubism in sculpture. The movement, dynamics,

rhythm, colour, form, and cubistic plastics acquire specific interpreting in the aesthetics of Ukrainian avant-garde.

The place of sacrality of the individual art is taken by the mass reception, with socially conditioned grounds becoming its basis as opposed to the aesthetic imagery. Disappearance of the image aesthetics paves the way for any ideological content of an art form. The avant-garde demonstrates movement to the new art from a period of autonomy to the mass character with its novelty of technique and content of representation of the interior reception. The avant-garde acts as an integral part of the relationship in the art and society dichotomy, as a social phenomenon in the spiritual sphere, which corresponds to the logic of the development of society.

Bibliography:

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. Москва : РГГУ, 2012. С. 206.
2. Бюржер П. Теория авангарда. Москва : V-A-C Press, 2014. 200 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. С. 345.
4. Демиденко Я.С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс : дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. : 09.00.08 «Естетика». Київ : Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2017. 198 с.
5. Канишина Н.М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття : автореф. дис. на здоб. канд. філос. наук за спец. : 09.00.08 «Естетика». Київ : Київський університет імені Тараса Шевченка, 1999. 20 с.
6. Карпов В.В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2021. № 1. С. 21–40.
7. Крюкова Г.О., Крюк О.О., Мостовщикова Д.О. Карта українського авангарду. *Логос*, 2020. № 8. С. 1–7.
8. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов / Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Москва : Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 42.
9. Маркузе Г. Аффирмативный характер культуры. Критическая теория общества. Избранные работы по философии и социальной критике. Москва : Астрель, 2011.
10. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття : навчальний посібник. Луцьк : Вежа-Друк. 2015. 180 с.
11. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2014. № 18. С. 134–140.
12. Хосе Ортега-и-Гассет. Адам в раю / Перевод В.В. Симонова. Москва : Изд. «Эстетика. Философия культуры», 1991 г. 20 с.
13. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс-Академия, 1992. 227 с.
14. Чоп Т.О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport*, December 2013. URL: <https://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013>.
15. Юр М.В. Метамоделі українського живопису : монографія. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. 428 с.
16. Янішевська Н.С. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. (культурологічний аспект) : дис. на здоб. канд. мист. за спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2017. 261 с.
17. Карпов В., Syrotynska N. Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : науковий журнал. Київ : НАКККіМ, 2019. № 1.

References:

1. Ben'yamin V. (2012) Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [A work of art in the era of its technical reproducibility]. Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya. Moskva : RGGU. S. 206. [in Russian].
2. Byurger P. (2014) Teoriya avangarda [Theory of the avant-garde]. Moskva: V-A-C Press. 200 s. [in Russian].
3. Gadamer Kh.-G. (1988) Istina i metod [Truth and method]. Osnovy filosofskoy germenevtiki. Moskva : Progress. S. 345 [in Russian].
4. Demydenko Ja.S. (2017) Ukrajinsjkyj avanghardyzm: filosofsjko-estetychnyj dyskurs [Ukrainian avant-garde: philosophical and aesthetic discourse]. Dys. na zdob. kand. filos. nauk za spec. 09.00.08 "Estetyka". Kyiv : Nacionalnyj pedagogichnyj universytet imeni M.P. Draghomanova. 198 s. [in Ukrainian].
5. Kanishyna N.M. (1999) Khudozhnjo-estetychni zasady ukrajinsjkogho avangardnogho mystectva pershoji tretyny XX stolittja [Artistic and aesthetic foundations of the Ukrainian avant-garde art of the first third of the XX century]. Avtoref. dys. na zdob. kand. filos. nauk za spec. 09.00.08 "Estetyka". Kyiv: Kyjivsjkyj universytet imeni Tarasa Shevchenka. 20 s. [in Ukrainian].
6. Karpov V.V. (2021) Nejroart jak estetyчне peretvorennya svitu realnosti [Neuroart as an aesthetic transformation of the world of reality]. Ukrajinsjkyj mystectvoznavchij dyskurs. No. 1. S. 21–40 [in Ukrainian].
7. Krjukova Gh.O., Krjuk O.O., Mostovshhykova D.O. (2020) Karta ukrajinsjkogho avangardu [Map of the Ukrainian avant-garde]. Loghos. No. 8. S. 1–7 [in Ukrainian].
8. Marks K. (1968) Ekonomicheskie rukopisi 1857–1859 godov [Economic manuscripts of 1857–1859] / Marks K., Engel's F. Sochineniya. Moskva: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. T. 46. Ch. 1. S. 42 [in Russian].
9. Markuze G. (2011) Affirmativnyy kharakter kul'tury [Affirmative character of culture]. Kriticheskaya teoriya obshchestva. Izbrannye raboty po filosofii i sotsial'noy kritike. Moskva: Astrel' [in Russian].
10. Stoljarchuk N. (2015) Ukrajinsjkyj avangard XX stolittja [Ukrainian avant-garde of the XX century]: navchalnyi posibnyk. Lucjk: Vezha-Druk. 180 s. [in Ukrainian].
11. Stoljarchuk N. (2014) Ukrajinsjkyj kubofuturyzm: eksterivsjkyj variant [Ukrainian cubo-futurism: exterivsky variant]. Naukovyj visnyk Skhidnojevropejsjkogho nacionaljnogho universytetu imeni Lesi Ukrajinky. No. 18. S. 134–140 [in Ukrainian].
12. Khose Ortega-i-Gasset (1991) Adam v rayu [Adam in Paradise] / Perevod V.V. Simonova. Moskva: Izd: "Estetika. Filosofiya kul'tury". 20 s. [in Russian].
13. Kheyzinga Y. (1992) Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya [Homo ludens. In the shadow of tomorrow]. Moskva: Progress-Akademiya. 227 s. [in Russian].
14. Chop T.O. (2013) Konceptualizacija tradycji ta novaciji u dyskursi futuryzmu [Conceptualization of tradition and innovation in the discourse of futurism]. Perspective Innovations in Science, Education, Production And Transport, December. Retrieved from: <https://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013> [in Ukrainian].
15. Jur M.V. (2019) Metamodelj ukrajinsjkogho zhyvopysu [Metamodel of Ukrainian painting]: monografija. Vinnycja: TOV "TVORY". 428 s. [in Ukrainian].
16. Janishevsjka N.S. (2017) Gheometrychnyj ornament v obrazno plastychnij movi ukrajinsjkogho mystectva 1910–1930 rr. (kuljturologichnyj aspekt) [Geometric ornament in figurative plastic art of Ukrainian art, 1910–1930. (cultural aspect)]. Dys. na zdob. kand. myst. za spec. 26.00.01 "Teorija ta istorija kuljtyry". Ljviv : Ljvivsjska nacionaljna akademija mystectv. 261 p. [in Ukrainian]
17. Karpov V., Syrotynska N. (2019) Homo parvus mundus est: imagination as a tool of knowledge and formation of the world. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtyry i mystectva: naukovyi zhurnal. Kyiv : NAKKKiM. No. 1 [in English].

УДК 37.015.3:005.32

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.5>**Тарасенко Юлія Миколаївна,**

аспірантка

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1310-4840

ВНУТРІШНЯ МОТИВАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ДО ПІЗНАННЯ МИСТЕЦТВА

Однією з найбільш важливих тем у мистецтвознавстві залишається проблематика, що стосується мотивації людини до пізнання мистецтва та можливості заохочувати чи викликати бажання долучатись до пізнання мистецтва широкої аудиторії слухачів. Сучасне інформаційне суспільство дає можливість проаналізувати, наскільки потужно розвинена система пізнання у сфері мистецтвознавства. Важливим залишається питання стосовно мистецтвознавчих практик та їхнього впливу на розвиток емоційного, інтелектуального та творчого потенціалу особистості.

Досліджень зазначеної проблематики стосовно внутрішньої мотивації сучасної людини до пізнання мистецтва в науковому полі не досить. Здебільшого це стосується досліджень, які мають стосунок до мотивації в педагогічній галузі під час навчання школярів чи студентів. У галузі педагогіки проблемою мотивації займались Б. Додонов, А. Колот, С. Серіков. Проте що стосується мотивації широкої аудиторії таких досліджень бракує. Це й зумовило здійснити аналіз і дослідження зазначеної теми, виявити фактори, що впливають на внутрішню мотивацію людини до пізнання мистецтва, проаналізувати результати проведеного опитування на предмет того, що спонукало учасників долучатись до мистецьких заходів та відстежити наслідки впливу мистецьких знань.

Проведене опитування 50 учасників на предмет визначення мотиваційного складника пізнання мистецтва. Проаналізована прикладна цінність мистецьких знань для широкої аудиторії. Досліджені теорії, що здатні впливати на формування внутрішньої мотивації людини до пізнання мистецтва.

Формування внутрішньої мотивації до пізнання мистецтва залежить від різних чинників, серед головних – наявність передумови у формуванні інтересу, розуміння корисності та практичного застосування мистецьких знань незалежно від виду чи фаху діяльності людини. Також важливим фактором для підвищення мотивації є обґрунтування значущості мистецьких знань як інструменту розвитку особистості та можливості переведення людини із дефіцитарного стану в ресурсний.

Ключові слова: *пізнання мистецтва, внутрішня мотивація, освіта, розвиток мистецтвом, вплив, мистецтвознавчі практики.*

Yuliya Tarasenko. INTERNAL MOTIVATION OF THE INDIVIDUAL TO LEARN ABOUT ART

One of the most important topics in art history remains the issue of motivating people to learn about art and the ability to encourage or arouse the desire to join the knowledge of art to a wide audience. Today's information society provides an opportunity to analyze how powerful the system of knowledge in the field of art history is. The question of art practices and their impact on the development of emotional, intellectual and creative potential of the individual remains important.

There is insufficient research on this issue in relation to the internal motivation of modern man to learn about art in the scientific field. This is mostly the case for research related to motivation in the pedagogical field in the teaching of schoolchildren or students. In the field of pedagogy, the problem of motivation was dealt with by B. Dodonov, A. Kolot, S. Serikov. However, in terms of motivating a wide audience, such research is lacking. This led to the analysis and research of this topic, to identify factors influencing the intrinsic motivation of people to learn about art, to analyze the results of the survey on what motivated participants to participate in artistic activities and track the effects of artistic knowledge.

A survey of 50 participants was conducted to determine the motivational component of learning about art. The applied value of artistic knowledge for a wide audience is analyzed. Theories that can influence the formation of a person's internal motivation to learn about art have been studied.

The formation of intrinsic motivation to learn about art depends on various factors, among the main – the presence of a prerequisite for the formation of interest, understanding of the usefulness and practical application of artistic knowledge, regardless of type or profession. Also, an important factor for increasing motivation is to substantiate

the importance of artistic knowledge as a tool for personal development and the possibility of transferring a person from a deficient state to a resource state.

Key words: *knowledge of art, intrinsic motivation, education, development by art, influence, art criticism practices.*

Зазначену проблематику щодо мотивації у разі вивчення мистецтва важливо починати з питань: «Для чого мистецтво й в чому його наочна користь?», «Як фактично воно допомагає в житті?», «Для чого витратити час та сили?», «Яким чином воно розвиває людину?» Відповіді на ці питання розкривають той складник мистецтва, що пробуджує в людині внутрішню мотивацію доторкнутися до світу прекрасного. Зазначені питання належать до теми, яка є досить тонкою і складною, адже це стосується культурного та духовного аспектів людського життя. Оскільки світ постійно змінюється, з'являються нові науки, технології, що відкривають можливість нових досліджень, цілком логічно, що виникає потреба переглядати питання значущості та користі мистецтва для сучасної людини.

Те, що мистецтво у суспільстві посідає важливе місце та має користь для людини, це зрозуміла аксіома. Теоретично потреби сучасної людини в образотворчому мистецтві залишаються незмінними, серед головних – художньо-естетичний розвиток, формування культурних цінностей особистості та спосіб пізнання світу. Однак що стосується фактичної ситуації у сучасному українському суспільстві, то кількість охочих долучатись до пізнання мистецтва незначна та черги до музеїв не зростають. Також залишається низька динаміка щодо інтеграції мистецьких освітніх програм до широкої освітньої галузі. Ці та інші фактори вказують на низьку зацікавленість та відсутність мотивації пізнавати історію образотворчого мистецтва широкою аудиторією людей. Також у науковому полі відзначається недостатня кількість досліджень з приводу мистецтва як інструменту розвитку для сучасної людини.

Розгортаючи цю проблематику, важливо почати з питання мистецької освіти, яка є важливою культуротворчою галуззю. Це галузь, що функціонує для навчання людей, які вибрали шлях мистецького пізнання, тим

самим це свідчить про наявність у них певної внутрішньої мотивації. Це очевидно, однак яким чином у людини іншої професії та без потреби в творчому самовираженні може виникнути мотивація долучитись до пізнання мистецтва. Так, у суспільстві склалось стереотипне відношення до мистецтвознавчої освіти як до такої, що призначена лише для творчих людей або фахово зумовлених. А тому для більшості людей мистецька освіта залишається стояти осторонь, а разом із тим і можливість використати мистецтво як інструмент дієвого розвитку.

Актуальність цього питання також постає в процесі розгорнутої діджиталізації, що проорокує витіснення певних спеціальностей. Натомість спостерігається тенденція до зростання запиту фахівців із творчими навичками та багатофункціональністю. Тому питання мистецької освіти для широкого кола людей у сучасному світі постає все більше актуальним. Це, своєю чергою, зумовлює додатково виявити властивості образотворчого мистецтва, які мають свій прикладний характер та здатні посприяти у формуванні внутрішньої мотивації широкої аудиторії людей.

Відповідно, постає питання, як людина може зацікавитись образотворчим мистецтвом, пізнати його вплив та цінність, якщо раніше їй не довелось набути особистісного досвіду у разі зустрічі з мистецтвом. Особливо складно усвідомити практичний складник мистецтва аудиторії людей з прагматичним та раціональним складом мислення, тим паче, що прикладні властивості мистецтва не знаходяться на поверхні. Тож дослідження мотивації у цьому питанні слід розглядати з різних точок зору.

Термін «мотивація» (від лат. «moveo» дослівно – рухати, спонукати) – спонукати до дії, керувати поведінкою людини, здатність людини діяльно задовольняти свої потреби. У науковому полі питанням мотивації займалася велика кількість науковців, зокрема

В. Вілюнас, який відзначив у своїй книзі «Психологічні механізми мотивації людини» мотивацію як систему процесів, які відповідають за спонукання до діяльності. Серед загальних видів мотивації визначені такі як: зовнішня й внутрішня; позитивна й негативна; стійка й нестійка; мотивація «від» і «до» [3].

Також Б. Додонов виділяє чотири структурні компоненти мотивації:

- задоволення від самої діяльності;
- важливість для особистості безпосереднього результату;
- «мотивуюча» сила нагороди за діяльність;
- примусовий тиск на особистість [6].

Також серед чинників, які впливають на формування внутрішньої мотивації, є первинний *імпринт* у психології (з англ. *imprint* – «відбиток», «слід»). Згідно з К. Лоренцом, це перша знакова зустріч людини, яку неможливо заглибити з пам'яті [11, 128]. Перше враження людини від зіткнення зі світом мистецтва має значну роль у подальшій взаємодії з ним. Імпринт становить конкретно психологічну основу, що локалізується завдяки певній рефлексії та має надалі вплив на мотивацію. Також до переліку важливо додати такі чинники, як: соціальне оточення, здобуття особистісного досвіду, психологічного й емоційного складу людини та вплив попередніх поколінь.

Однак у разі дослідження мотивації, що стосується залучення особистості до пізнання мистецтва, визначити суттєві механізми досить складно. Оскільки це «чуттєва річ», яка розгорнута в часі та має неоднозначні категорії. Зміст того, що взагалі здатне мотивувати людину, буквально безмежний. Проте в нашому дослідженні ми спираємось на один із мотиваційних елементів, а саме мотивацію «до». Це акт, що спрямований на отримання певного задоволення від тієї чи іншої форми взаємодії з мистецтвом.

Нами було організовано та проведено освітній захід, на якому учасники отримали запитання: яке внутрішнє бажання чи мотивація спонукає долучатись до пізнання історії образотворчого мистецтва? Узагальнюючи висновки, маємо такі відповіді учасників:

1. Заповнити освітні прогалини.

2. Глибше зрозуміти багатомірність мистецького твору.

3. Збагачення та гармонізація внутрішнього стану.

4. Можливість здобути знання та передати їх дітям.

5. Пробудження сплячих емоцій. Бажання пізнати цікаве, нове.

6. Дослідження внутрішнього стану та реакції на мистецтво.

7. Вихід з навколишнього світу для отримання натхнення та заспокоєння.

8. Можливість підтримання світської бесіди завдяки отриманим знанням.

9. Отримання позитивних емоцій.

10. Підсилення власного іміджу.

У продовженні пошуку мотивації важливо здійснити певний аналіз сучасних рухів, які відбуваються в глобальному освітньому просторі. Так, у постіндустріальну епоху суспільство висуває нові вимоги щодо інновацій в освіті, а саме яким чином вона сприяє розвитку креативності та творчості. Актуальність цього питання також постає із системи працевлаштування, у якій затребувані фахівці, що мають певні вміння та навички, а саме такі як: самостійне і «об'ємне» мислення, вміння аналізувати та орієнтуватись у різноманітній інформації, емоційний інтелект, абстрактне мислення, нестандартна технологія вирішення проблем, стратегічне мислення, всебічність. Сучасність усе більше потребує людей, які здатні приймати рішення в кризових обставинах, тобто це люди з когнітивною гнучкістю, «полімати» (від грецької «багато занять»). Це універсальна людина, або людина ренесансного типу, яка формується на крос-дисциплінарній універсальності. Такі люди мають багатомірний розум та навички «перемикання» з однієї сфери на іншу залежно від змін ситуацій і обставин. Як зазначав Вакас Ахмед, це люди, які «здатні мимоволі реструктурувати свої знання в адаптивній відповіді на вимоги, що радикально змінюються» [2].

Одним із ефективних інструментів для розвитку вищезазначених навичок можна розглядати систему принципів, засобів та прийомів пізнання, що використовуються

в мистецтвознавстві. Широкий спектр інструментарію мистецтвознавчої науки має органічно взаємопов'язаний комплекс основних компонентів, а саме: а) методи (способи, прийоми) пізнання, б) принципи (правила дослідження), в) допоміжні засоби дослідження. Також найважливішими правилами пізнання є: принцип історизму, системності, об'єктивності, наступності, всебічності. Саме використання вищезазначених теорій у процесі пізнання мистецтва розкривають мистецтвознавчу науку як інструмент всебічного та креативного розвитку.

Зокрема, на прикладі картини Леонардо Да Вінчі «Благовіщення» (1472–1475 рр.) учасникам пропонувався всебічний розгляд змісту твору, до якого увійшли розповіді про особливості доби Відродження та її витoki з Античності, біблійний сюжет, тлумачення символів, біографія митця, попередня доба Середньовіччя. Розглядалися такі мистецтвознавчі питання, як композиційна закономірність та співвідношення формальних категорій. Важливу увагу приділено досягненням у колористиці, а саме: світло-тіньовому моделюванні та світло-повітряній перспективі. Проведено порівняльний аналіз, який стосується прямої і зворотної перспективи та іконографічних особливостей західної і східної гілки християнської віри. Також розглянуті питання щодо зберігання картини в музеї Уфіці та провенансу.

Крім вищезазначеного, для більш об'ємного та глибинного сприйняття ми намагались побудувати зв'язок між змістом твору та філософськими трактатами доби Відродження. Так, серед відомих діячів того часу Джованні Піко Делла Мірандола (1463–1494 рр.) висловлював духовну самосвідомість Ренесансу у своєму трактаті «Про гідність людини». Він вкладає в уста Всевишнього такі слова, якими звертається до першої людини на Землі: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты чуждый стеснения, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени существа животного, но также и возможность

подняться до степени существа богоподобного – исключительно благодаря твоей внутренней воле» [14, 248]. Я створив тебе істотою не небесною, але і не тільки земною, не смертною, але і не безсмертною, щоб ти без стримування сама себе зробила творцем і сама викарбувала остаточно свій образ. Тобі дано можливості пасти до рівня істоти тваринної, але також і можливість піднятися до рівня істоти богоподібної – виключно завдяки твоїй внутрішній волі (*пер. та ред. Тарасенко*).

Також під час ретельного розгляду дерев на картині Леонардо нами були надані ідеї мислителів щодо обґрунтування їх чіткої геометричності та штучного зображення. Звертаючись до теоретичного трактату «Про живопис» гуманіста та архітектора Леона Батіста Альберті, який аналізує феномен краси, де стверджує, що саме краса приносить задоволення очима та за цією ознакою людина й розпізнає її. Він зазначав, що людина не за власним відчуттям вирізняє красу, а за певними раціональними властивостями цієї краси, тобто її потрібно через логіку та геометрію розпізнати і сприйняти. Адже сама реальність, пише Альберті, не містить ніякої краси, природа є прекрасним матеріалом, але все оформлення виходить з божественного або людського духу, якому краса єдиносущна. Альберті зазначає, що справжня краса можлива лише завдяки присутності розуму, який пізнає принципи гармонії. З огляду на це правило митець доби Відродження може створити та відображати природу ще більш красивою та гармонійною, ніж це створено природою. Тому дерева на картині Да Вінчі мають вдосконалені форми, чіткі та геометричні. Також філософ вважає, що краса безпосередньо сприймається людиною, але судження про красу можливе лише певним людям, у яких є «вроджене душі знання». Він так само стверджує, що форми та фігури мають чудове та довершене, що здатне підіймати дух і відразу відчувається людьми. Гуманісти того часу намагалися відрізнити одну людину від іншої та від тваринного саме через стан розуму та знання високих мистецтв [10].

Таким чином, зазначена багатомірність поглядів та засобів пізнання мистецтва ство-

рюють засади, які здатні розширити нові умоглядні концепції та сформувати когнітивну гнучкість людини, тобто сформувати нові метанавички *meta-skills* (з англ. «який виходить за межі»), та є трансгресивними, що в умовах сучасної реальності стають усе більш затребувані. Також людина, яка вибрала форму, методи та зміст освіти в контексті мистецької, має можливість формувати у собі низку навичок як «*soft skills*», що впливають на стан та розвиток універсальної компетенції.

Важливо також відзначити, що вивчення таким чином мистецтва надає учасникам мотивації на власні очі побачити оригінали картин.

Характеризуючи значення такого підходу та спираючись на отримані дані опитувань, маємо можливість розширити аргументи, що здатні сприяти формуванню внутрішньої мотивації людини до пізнання мистецтва.

1. Мислення

Головне, з чого слід почати, так це з того, що пізнання мистецтва дає можливість підвищення інтелектуального рівня особистості. Здобуті знання в галузі мистецтва допомагають активувати творчий потенціал людини. На думку Д. Свааба, це дає можливість виходити за встановлені межі для пошуку неординарних та альтернативних рішень [14, 175]. Мистецькі знання, отримані за науковими методами, здатні здійснити запуск нового аналітичного мислення, а це своєю чергою дає можливість спричинити зміни в житті особистості. Те, як людина живе, здебільшого є продовженням того, як вона міркує та яку інтелектуальну «їжу» вибирає для свого мислення. Вивчаючи мистецтво, людина набуває об'ємного бачення, вона починає помічати речі, які раніше проходили повз неї.

На практиці це відбувається, коли для вивчення мистецького твору використовується принцип усебічності, а саме погляд через історичний контекст, крізь призму філософського осмислення, розкриття символічних кодів, дослідження біографічних даних митця, здійснюється порівняльний аналіз, визначення стилю та погляд крізь призму хронологічного розвитку мистецтва. Важливим елементом у пізнанні мистецтва є

співставлення та порівняння в одному художньому стилі різних видів мистецтв, таких як: живопис, архітектура, скульптура, музика та література. Це дозволяє звичайній людині скласти більш об'ємну уяву про світ мистецтва, а також засвоїти інформацію більш цілісно. Все це дає можливість практикувати процеси пізнання з подальшим застосуванням в інших сферах життя. Фокус зору розширюється, людина починає помічати більше та опрацьовувати більші обсяги візуальної та інтелектуальної інформації.

Для вирішення кризових ситуацій людина має широке інформативне поле, у якому вона здатна відшукати нові ідеї та стратегії. Використовуючи мистецтвознавчі методи, людина має можливість натренувати свій стиль мислення та побудувати нові алгоритми. Погляд з різних кутів зору дає можливість вибрати оптимальні рішення з урахуванням різних контекстів, а саме: локального та глобального зору, довгострокової перспективи, раціональності й емоційності, погляд у хронологічному розрізі та з точки зору внутрішнього та зовнішнього споглядання на ситуації.

2. Адаптивність

Ефективність людини визначається не лише її глибокими пізнаннями у вузькому спектрі спеціалізації, а широтою її кругозору, яким вона володіє. Це зазначає і Тетяна Чернігівська [16], вказуючи на те, що нейронні мережі в людини формуються під різні завдання, які стоять перед нею. Таким чином, чим складніше створена нейронна мережа людини, тим ефективніші рішення вона здатна знаходити, особливо коли перед нею стоїть проблема з відкритим рішенням. За теорією Чернігівської, людині з вузьконаправленою спеціалізацією складно знайти альтернативні рішення, оскільки активними залишаються ті види нейронних мереж, що відповідають її вузькій спеціалізації. Пізнання мистецтва допомагає людині адаптуватись у світі, у якому активно розгортається процес діджиталізації та автоматизації. Цей процес не омине скорочення певних робочих місць та фахівців без досить розвиненого творчого та емоційного потенціалу. Розвиваючи критичне мислення за допомогою мистецтва, людина

здатна адаптуватись до нових вимог ринку праці та розширити свої розумові здібності.

3. Подолання «просторового провінціалізму»

У своїй лекції філософ Олександр Філоненко посилався на есе Юрія Шевельова, який вказував на «гріхи» України. Так, Ю. Шевельов передрікав, що головний «гріх» після Другої світової війни буде «просторовий провінціалізм». З часом Україна подолала його, проте залишилось подолати «хронологічний провінціалізм», який, на думку філософа, продовжує наростати. Далі О. Філоненко уточнює термін і значення «хронологічності» в контексті сучасності. Він зазначає, що складна історія попередніх поколінь ніби ускладнює життя сучасній людині. Їй важко визначити та усвідомити, який саме історичний досвід вона може використати, щоб «звести рахунки» з реальним життям. Людина ніби відчуває «перевантаженість» складним історичним минулим, у тому разі й культурним. Тому щоб додатково не ускладнювати своє життя, вона приймає рішення відмежуватись від досвіду минулих поколінь, оскільки в неї і так досить знань, умінь і ресурсів, щоб долати всі виклики сучасного життя один на один. Проте такий підхід, на думку О. Філоненка, не дає можливості подолати «хронологічний провінціалізм». Кожне нове покоління все вужче й вужче мислить та все менше бачить необхідності пов'язувати свою долю й реальність життя з історичним та культурним досвідом попередніх поколінь. Філоненко порівнює це з «рюкзаком», який важко нести й головне немає розуміння, що з нього треба брати й для чого [16].

Так, вивчаючи історію мистецтва, людина через досвід минулого активує поняття вітчизняної та світової історії, людської гідності та культурних цінностей. Через занурення до мистецтва людина має змогу відчути все розмаїття людського досвіду та культурної спадщини й усвідомити, що час зроби́ти і її частиною історії. Сучасні події складно зрозуміти, якщо вони відрізані від соціокультурного та історичного контексту й зв'язку. Складно подолати людський «хронологічний провінціалізм», якщо не відстежувати, яким чином розвивалась історія образотворчого

мистецтва у середині ще більшого глобального простору, у якому вона існує.

Також із питанням глобального відчуття простору пов'язана ще одна теза, яку висловлює український історик Ярослав Грицак у книзі «Подолати минуле: глобальна історія України». А саме в ХХ столітті були лідери, які приймали глобальні рішення, мислили себе всередині глобальної історії. Я. Грицак вказує приклад У. Черчіля, який розумів, що вписаний в історію своєї країни на рівні з попередником Генріхом VIII та іншими відомими правителями, і що він тримає звіт не тільки перед своїми громадянам, а й перед історією взагалі. Грицак виказав своє спостереження, що світ глобалізує мислення діючих осіб, «провінціалізується». І це історик вважає парадоксом, оскільки за потужного інформаційного та технологічного розвитку цивілізації люди повинні бути все більше освічені, з широким кругозором, глибоко дивитися в історію, проте це не так. На його думку, відбувається згуртованість людей, у тому числі сучасних лідерів, які приймають рішення та несуть відповідальність за велику кількість людей [5].

Цей парадокс стосується й інших питань: чи людина може якісно робити «маленьку» справу, якщо вона не розширює власні інтелектуальні та культурні межі. І для чого людині глобально дивитись на світ, якщо вона займається локальною справою.

Відповідати на ці питання можна різним чином. Однак що стосується розвитку глобального мислення, доречно порівняти процес пізнання мистецтва з «розчиненими дверима», через які людина може увійти та пізнати глобальну історію в просторі, у часі та у формі. Мистецька образотворчість має певні властивості, завдяки яким людині легше увійти у світ таких гуманітарних наук, як: історія, філософія, література, психологія, релігія, а це своєю чергою дає можливість скласти правильний набір глобальних цінностей.

4. Розвиток емпатії

Мистецтво через образи, сюжети вчить людину взаєморозуміння, відчувати стан іншої людини, толерантності та відстежувати внутрішній стан. Коли здійснюється процес

візуальної атрибуції твору у контексті історичних подій, людина здатна відчуту та краще усвідомити, чому люди в минулому робили те, що вони робили. Повертаючись у геополітичний чи віковий контекст дослідникам мистецтва стануть більш зрозумілі речі, які є наслідковими. Така практика підвищує рівень емпатії, чуттєвості та формує умови для отримання власних інсайтів та усвідомлень.

Тему емпатії науково підтвердив своїми дослідженнями Джакомо Ріццолатті, який визначив головну особливість дзеркальних нейронів. Теорія полягає в тому, що дзеркальні нейрони однаково чинно активуються в людини як у разі виконання певних дій, так і у разі спостереження за тим, як ці дії виконує інший. Також Д. Ріццолатті визначив, що за допомогою систем дзеркальних нейронів мозок встановлює відповідність між способом дії й безпосередньо дією. Людина так влаштована, що вона віддзеркалює не тільки рух іншої людини, а й емоцію, навіть якщо це лише зображення. Саме з дзеркальними нейронами пов'язана здатність людей до емпатії, тобто здатність до співчуття [13, 24]. Ріццолатті також зазначає, що дзеркальні нейрони забезпечують розуміння інших людей на невербальному рівні, а також активуються та впливають на емоційний стан, навіть коли людина читає, уявляє чи фантазує. Такі самі категорії мозкової діяльності активуються в процесі пізнання мистецтва, коли людина занурюється у світ образів, символів або уявляє чи відтворює певний історичний контекст [13, 227]. Це також підтверджує В. Рамачандран у своїй книзі «Мозок розповідає», де він зазначає, що мозок будується із модулів, які зафіксовані у структурі мозку, вони постійно оновлюються завдяки взаємодії людини з іншою людиною, з тілом, з навколишнім середовищем, з мистецтвом [12].

5. Комунікація

Людині з активною соціальною діяльністю важливо підтримувати зв'язки та вести спілкування на різні теми. І серед таких загальних тем є мистецька, вона здатна робити людину бажаним співрозмовником. Вміння вести цікаву бесіду та наповнювати її змістом підсилює особистий імідж та додає людині зна-

чущості. Освічена мистецтвом особистість стає відразу помітна, адже їх змістовна та яскрава оповідь не залишається непомітною у суспільстві.

6. Колекціонування

Здебільшого тема колекціонування оповита гучними історіями, які говорять про велику вартість творів мистецтв, про відомі аукціонні будинки, такі як «Сотбіс», «Крістіс» та інші. Проте щоб стати колекціонером, не потрібні великі надлишкові статки, потрібна лише зацікавленість та любов до прекрасного. Розуміння історії мистецтв та натренований зір допомагають початківцю-колекціонеру розпочати збір власної колекції як серед сучасних митців, так і серед минулих. Це можливість сучасній людині задовольнити свій гедонізм, а також художню та естетичну насолоду. Крім того, збільшення кількості колекціонерів дає можливість збудувати український арт-ринок, адже якщо українське мистецтво не буде цінуватись та купуватись самими українцями, то збудувати національний культурний капітал буде складно. Також у місію сучасного колекціонера входить завдання підтримки українських митців.

7. Творчі індустрії

Мистецькі знання як «квант творчого досвіду» стають «трампліном» у розвитку для таких творчих напрямів, як фотографування, дизайн, а також у галузі fashion- і beauty-індустрії. Зазначені види діяльності відповідають соціальним потребам сучасного суспільства, засади яких безпосередньо витікають та базуються на законах образотворчого мистецтва. Тому задля розвитку професійності та створення більш довершених продуктів творчості пізнання історії мистецтва стане ефективним інструментом творчого розвитку.

Доповнюючи вищезазначений перелік, важливо узагальнити, що в змісті образотворчого мистецтва відображена система знань, яка здатна докорінним чином розширити межі свідомості людини, вивести її із локального, суто внутрішнього досвіду до глобальних меж пізнання. Звісно, вказаний перелік аргументів не є вичерпним та однозначно не стверджує критерії і механізми впливу мистецтва на свідомість людини. Однак такий погляд дає

можливості виокремити та пов'язати мистецькі знання з практичним застосуванням їх у житті сучасної людини, що здатні підсилювати формування внутрішньої мотивації до пізнання мистецьких знань.

Думку про розвиток сучасної людини також висловлює і Андрій Баумейстер у своїй лекції «TikTok&Co: симптоми людської деградації», де розглядає вплив та наслідки сучасного Інтернету, зокрема TikTok, який швидко набирає обертів та популярність серед дітей та молоді. Вважаємо, що дослідження цього питання становить вагомий аргумент щодо формування внутрішньої мотивації людини до пізнання мистецтва.

Так, А. Баумейстер зазначає, що вищезазначена мережа демонструє своєю наявною діяльністю гонитву за швидким успіхом на основі примітивних і короткочасних «рухів» у широкому сенсі цього розуміння. Також філософ зазначає, що вказана соціальна платформа провокує бажання здобути прибуток із нудьги та примітивізації людини. Велика кількість людей, яка постійно долучається до TikTok, потрапляє у середовище, у якому стираються такі людські цінності, як призначення, вдосконалення своєї праці, потреба в розвитку мислення, важливість зусиль у побудові стратегії розвитку. Нівелюються такі життєві поняття, як обдуманість продовження людського руху та наративності (від лат. *narrare* – «розповідати, оповідати»), розуміння себе, своїх життєвих задач та змістовності. Функціонування TikTok призводить до зниження концентрації уваги, оскільки один акт інформаційної комунікації не перевищує однієї хвилини. Постійні зміни образів, у яких відсутні логічні зв'язки, формують у споживача певний внутрішній і когнітивний стан, у якому користувач розриває не тільки час, а й осмислення плинності життя, континуальності (від лат. *continuum* – «неперервність, постійність»). Таку зростаючу культуру Баумейстер порівнює з культурою смерті, яка вбиває сенс у дискурсі, праці, наративі, вдосконаленні та ін. Людина стає нездатною концентруватись, слідкувати за розгортанням сюжету, формувати цілісність образу більше, ніж це натреноване за допомогою TikTok алгоритму [1].

Повертаючись до цінності мистецького пізнання як потужного інструменту розвитку «об'ємного» мислення, можемо його протиставити тій фрагментарності, яку формує TikTok. Процес, через який проходить людина, долучена до «тренування» мистецтвом, містить у собі комбінаторику, а саме: пізнання світової історії в образах, символах, через історію та філософію мистецтва. Людина легко переноситься в думках крізь століття в будь-яке зображене місто, час, простір, вона здатна зняти обмеження з відображення просторово-часових вимірів дійсності.

Через занурення в мистецький твір людина має змогу розвивати уяву, спрогнозувати події, які відкрились перед нею. Аналіз історичних подій дає можливість простежити та виявити обставини, що передували в певному історичному контексті. Це своєю чергою допомагає в розвитку стратегічного мислення, когнітивних та метакогнітивних здібностей. Разом з цим також суттєво розширюється стан внутрішньої самоідентифікації людини в контексті її ролі в плинній історії. Багатомірність таких змін відбувається на досить тонкому плані, тому їх характеристика в кожному випадку та в кожній психоемоційній людській системі буде своя. Звісно, визначити об'єктивну дійсність та класифікацію в такому питанні досить складно, оскільки воно здебільшого належить до «тонкої тканини» людського складу. Однак вважаємо доцільним оновлювати вищезазначені категорії як у науковому полі, так і в широкому освітньому просторі, оскільки саме розуміння користі та практичності, яка витікає від пізнання мистецтва, здатна вплинути на формування внутрішньої мотивації.

Так, процес усвідомлення мистецьких знань, за В. Вілюнасом, означає відображати явище «прописними» в головних системоутворюючих параметрах та мати можливість у разі необхідності уточнити його детальні властивості та зв'язки [3, 15]. Знання та навички, які формуються в процесі мистецтвознавчих практик, не можуть безпосередньо бути переданими в особистісний досвід людини. Для їх присвоєння людина повинна бути залучена у спеціально направлену діяльність,

яку людина визначає для себе як значущу. Так, на прикладі мистецького лекторію виявляються нові і все більш складні властивості мистецтва. Але саме зовнішня діяльність, що вступає через практичний контакт, є продуктом, який створений з «копії» різних інформаційних складників. Внаслідок внутрішнього «програвання», «згорання» та «переходу», що відбувається в процесі пізнання мистецтва, здобута інформація стає основою для психічного відображення цих образів [3, 16]. Це стає певним «звернутим» продуктом, який може «розпаковуватись» у необхідний для людини час та ситуації. Продукт, що накоплений різними поколіннями людей та культурами.

Також В. Вілюнас у своїх дослідженнях посилається на А. Леонтьєва, який визначив, що низка особливостей психіки людини пов'язана з тим, що під час присвоєння нового досвіду відбувається постійне скорочення попередньо розгорнутих процесів діяльності у все більш стислі і автоматизаційні форми. Цей феномен Леонтьєв визначив як термін «інтеріоризація», що означає перехід, у результаті якого зовнішні за своєю формою процеси й предмети перетворюються на процеси, що протікають у розумовому плані та в плані свідомості. У цьому процесі відбувається специфічна трансформація, яка узагальнюється та вербалізується, а головне стає здатна до подальшого розвитку в зовнішній діяльності людини. Тобто саме інтеріоризація попередньо розгорнутої діяльності у нашому випадку пізнання мистецьких знань дає можливості присвоїти людині практично необмежений обсяг знань. Такий новостворений елемент досвіду дає можливості порівнювати, узагальнювати, відчувати та використовувати зазначене в подальшій людській активності. Здобуті мистецькі знання дають можливості формування більш складних, узагальнених «одиниць» досвіду, що переходять після певної внутрішньої обробки – інтеріоризації в результативну форму зрозумілих значень, принципів, ідей, дій та вчинків. Це своєю чергою використовується для формування узагальнень ще більш високого рівня і так далі. Таке накопичування знань має багатоступеневий перехід із розвернутого в звернуте, із

зовнішньої дії-пізнання у внутрішню форму діяльності. Це те, що складає і формує індивідуальний «образ світу», що являє собою упорядкований продукт присвоєння людиною знань про об'єктивну дійсність і про саму себе [3, 17].

Також спираючись на думку Л. Виготського, а саме на те, що свідомий процес регуляції внутрішніх та зовнішніх психічних функцій виникає за допомогою стимулюючого знаку. Таким чином, пізнання мистецтва та долучення людини до мистецтвознавчих практик «виконує функцію знаряддя перетворення внутрішньої дійсності, зокрема формування образів пам'яті. Слово – засіб довільного спрямування уваги, абстрагування властивостей та синтезу їх у значення, тобто формування понять» [4]. За теорією вченого, людина здатна «опанувати себе як одну із сил природи ззовні – за допомогою особливої техніки знаків, створюваних культурою, а оволодіння тим чи іншим внутрішнім психологічним процесом передбачає попередню його екстеріоризацію» [4].

Проаналізований матеріал дослідження дозволяє нам проілюструвати певні спостереження стосовно наочної дії «інтеріоризації», спричиненої мистецтвознавчими практиками. Так, після проведення мистецького лекторію зафіксовані відгуки учасників: майже 95% мають низку позитивних вражень, а саме відчуття емоційного піднесення, інтелектуального задоволення, радість від пізнання та розуміння нового, бажання відвідати музеї та дізнатися більше.

Первинна реакція внутрішньої «інтеріоризації» продовжується та переходить у наступну стадію – «екстеріоризації» (від лат. exterior – зовнішній), коли внутрішнє психічне життя людини отримує зовні виражену знакову і соціальну форму свого існування. У підтвердження вищезазначеного маємо досвід людей, які зазнали рушійного впливу від мистецтвознавчих практик, а саме отримали поштовх до власних змін у соціальній та професійній самореалізації. Оскільки мистецтвознавство як гуманітарна наука містить властивості, що сприяють певним чином у разі визначення та пошуку власного

покликання. Зокрема, вибір у бік мистецтва зумовлено бажанням людей реалізувати свої задуми в інтелектуальній, творчій та фізично вираженій формі, як-от: отримання мистецької професійної освіти, навчання малярства, влаштування виставок, кураторство та розвиток мистецької справи та інше. Серед відомих нам випадків налічується вже близько 12 осіб віком від 30 років, які після долучення до мистецтвознавчих практик зробили вибір у бік зазначеної сфери.

Спираючись на отримані дані, можемо додати в перелік мотивацій те, що зазначені практики створюють людині можливість розкрити своє призначення та активувати творчий потенціал.

Крім того, питання мотивації також важливо відстежувати в часі, в дії та в контексті фізіологічних процесів. Так, на прикладі розвитку онтогенезу спостерігаються процеси пізнання, які відбуваються з дитинства. Дитина, пізнаючи світ, постійно ставить низку питань, серед яких: «А що це значить?», «Чому це так?», «А як зрозуміти?» Згодом, набуваючи певного досвіду, природний процес допитливості уповільнюється. Так, серед різних чинників, які впливають на процеси мотивації та навчання, є гормон дофамін (гормон зацікавленості та задоволення). Зазначений гормон активно виділяється в дитинстві, але з роками його природний синтез поступово зменшується. Зацікавленість пізнавати нове в дорослих людей ніби «консервується», людині складно відчувати захоплення та радість від пізнання нового. На думку Т. Чернігівської, це один із наслідків гальмування мозкової діяльності, який негативно впливає не тільки на розумовий стан, а й на фізичний. Однак є і зворотні процеси у виробленні дофаміну, а саме коли людина підпитує своє зацікавлення, споживає та перетворює нову інформацію, здобуває цікаві для себе знання, які збуджують уяву, виконує нові і складні для себе розумові завдання, то відбувається відновлення синтезу дофаміну [16].

Цю теорію підтверджують нейронауковці, зокрема нейробіолог В. Дубинін, який зазначає, що позитивні емоції у людини корелюють з новизною. Це є дуже важливий склад-

ник психічного життя людини, оскільки структура мозку має допитливу властивість. Людина, яка займається створенням нового у будь-якій галузі: чи то науковій, творчій, чи в промисловій, потребує постійного поповнення нової інформації для того, аби продукувати та «народжувати» нові ідеї, речі, твори. Наявність достатньої кількості цього гормону визначає швидкість мислення людини, особливо абстрактного, також цей гормон бере участь у зміцненні лібідо. В. Дубинін також зазначає, що недостатність речовини L-дофа, яка безпосередньо є попередником гормону дофаміну, спричиняє в корі головного мозку нейродегенерацію нейронів, що сприяє накопиченню білків «паркінів» та виявленню симптоматики Паркінсонової хвороби. Один із медикаментозних методів лікування або купірування цієї хвороби є синтетична речовина L-дофа, однак ця речовина не зупиняє процес нейродегенерації клітин, та лікування потребує все більшого збільшення речовини [7].

Серед вищезазначених досліджень нами було також проведено анкетування людей похилого віку, які брали участь у мистецьких лекторіях. Звісно, показники рівня дофаміну після здійснення заходу нам не стали відомі, проте було відстежено значні зміни емоційного стану людей: поживлення, бадьорість, радість, запитання та бажання залучатись до подібних дій.

Серед учасників була 72-річна жінка, яка після участі в мистецькому заході почала опановувати олійний живопис. Зі слів жінки, мотивом до пізнання мистецького процесу було бажання отримати новий творчий досвід, про який вона мріяла багато років. Згодом учасниця почала відстежувати підсилення життєвої сили та радість від власноруч створених картин. Бажання пізнавати мистецтво, займатись живописом надавало фізичних і емоційних сил та взагалі покращувало якість життя літньої жінки. Особливо піднесений стан їй надавала думка про те, що після життя, на згадку про неї, близькому оточенню залишиться живопис.

Узагальнюючи вищевикладену інформацію, можемо дійти таких висновків, що фор-

мування внутрішньої мотивації до пізнання мистецтва залежить від різних чинників, серед яких є наявність передумови у формуванні інтересу до пізнання мистецтва та усвідомлення, яким чином мистецтвознавчі практики здатні вплинути на стан людини. Аналіз проведеного дослідження також вказує на необхідність детального визначення чинників, які розкривають ціннісний рівень мистецьких знань для сучасної людини, а саме розгорнутого переліку користі та практичної реалізації знань незалежно від виду діяльності та віку людини. Усвідомлення значущості від пізнання мистецьких знань формує засади в подоланні стереотипного від-

ношення того, що мистецькі знання корисні не лише людям, творчо направленим. Слід також зазначити, що важливість формування мотивації до вивчення мистецтва визначається запитом часу, серед яких є сучасний ринок праці як додатковий мотиваційний елемент. Тенденції розвитку художньої та естетичної свідомості помітно трансформуються під впливом нових ідей, освітніх процесів, наростання інформаційного валу та впливом інших сучасних тенденцій. Це своєю чергою зумовлює потребу в інтеграції мистецьких знань до загальних освітніх процесів та подальших досліджень зазначеної проблематики.

Література:

1. Баумейстер А.О. TikTok&Co: симптоми людської деградації. URL: <https://youtu.be/VP7xBTn3nNs> (дата звернення: 03.08.21).
2. Вакас А. Нерассказанная история полиматов. URL: <https://un-sci.com/ru/2020/06/29/vakas-ahmed-nerasskazannaya-istoriya-polimatov/> (дата звернення: 23.02.2022).
3. Вілюнас В.К. Психологічні механізми мотивації людини. Москва : Видавництво Московського ун-ту, 1990. 288 с.
4. Виготський Л.С. Інтеріоризація та екстеріоризація. URL: https://studme.org/304158/filosofiya/interiorizatsiya_eksteriorizatsiya (дата звернення: 07.05.2022).
5. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021. 408 с.
6. Додонов Б.И. Мотивация и проблемы в обучении. *Народное образование*. 2002, № 9. С. 123–130.
7. Дубінін В. Дофамін. URL: <https://youtu.be/l-qnVvD86kI> (дата звернення: 18.02.2022).
8. Канюк С. Психологія мотивацій. Київ : Либідь, 2002. 304 с.
9. Колот А.М., Цимбалюк С.О. Мотивація персоналу : підручник. Київ : КНЕУ, 2011. 397 с.
10. Лазарев В.Н. Трактати Альберті. URL: <http://www.bibliotekar.ru/Italia-Vozrozhdenie/13.htm> (дата звернення: 16.02.2022).
11. Лоренц К. Оборотная сторона зеркала. Москва : Республика, 1998. 635 с.
12. Рамачандран В. Мозг рассказывает. / Пер. с англ. Чепель Е. Под науч. ред. Шипковой К. Москва : Карьера Пресс, 2017. 422 с.
13. Риццолатти Д., Коррадо С. Зеркала в мозге: О механизмах совместного действия и сопереживания / Пер. с англ. О.А. Кураковой, М.В. Фаликман. Москва : Языки славянских культур, 2012. 208 с.
14. Свааб Д. Наш творчий мозок / Пер. за вид.: Swaab D. Unser Gehirn: Wie wir leben, lernen und arbeiten. Munhen : Droemer. 2017. 640 p.
15. Эстетика Ренессанса / Ред. В.П. Шестаков. Москва : Искусство. 1981. Т. 1, с. 495.
16. Чернігівська Т. Для чого потрібно мистецтво. URL: https://youtu.be/VFPL4oj_E0o (дата звернення: 28.12.2021).
17. Філоненко О. Краса. Вихід із кризи. Ч. 3. URL: <https://youtu.be/OmaVGSBcwjk> (дата звернення: 20.01.2022).

References:

1. Baumejster A. O. TikTok&Co: Simptomi ljuds'koi degradacii. Retrieved from: <https://youtu.be/VP7xBTn3nNs>
2. Vakas A. Nerasskazannaja istorija polimatov. Retrieved from: <https://un-sci.com/ru/2020/06/29/vakas-ahmed-nerasskazannaya-istoriya-polimatov/>
3. Viljunas V.K. (1990). Psihologichni mehanizmi motivaciyi ljudini. Moskva: Vidavnictvo Moskovs'kogo un-tu, 1990. 288 p [in Russian].
4. Vigots'kij L.S. Interiorizacija ta eksteriorizacija. Retrieved from: https://studme.org/304158/filosofiya/interiorizatsiya_eksteriorizatsiya

5. Gricak J. (2021). Podolati minule: global'na istorija Ukraini. Kyiv: Portal, 2021. 408 p. [in Ukrainian].
6. Dodonov B.I. (2002). Motivacija i problemy v obuchenii. Narodnoe obrazovanie. 2002, No. 9. P. 123–130 [in Ukrainian].
7. Dubinin V. Dofamin. Retrieved from: <https://youtu.be/l-qnVvD86kI>
8. Kanjuk S. (2002). Psihologija motivacij. Kyiv : Libid', 2002. 304 p. [in Ukrainian].
9. Kolot A.M., Cimbajjuk S.O. (2011) Motivacija personalu: pidruchnik. Kyiv : KNEU, 2011. 397 p. [in Ukrainian].
10. Lazarev V.N. Traktati Al'berti. Retrieved from: <http://www.bibliotekar.ru/Italia-Vozrozhdenie/13.htm>
11. Lorenc K. (1998). Oborotnaja storona zerkala. Moskva: Respublika, 1998. 635 p. [in Russian].
12. Ramachandran V. (2017). Mozg rasskazyvaet / Trans. from English Chepel' E. Under scientific ed. Shipkovej K. Moskva: Kar'era Press, 2017. 422 p [in Russian].
13. Ritsolatti D., Korrado S. (2012). Zerkala v mozge: O mehanizmah sovместnogo dejstvija i soperezhivaniija / Trans. from English O.A. Kurakova, M.B. Falikman. Moscow : Languages of Slavic cultures, 2012. 208 p. [in Russian].
14. Swaab D. (2019). Nash tvorchij mozok. / Trans. S.V. Zubchenko. Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 468 p. [in Ukrainian].
15. Jestetika Renessansa. (1981) / Ed. V.P. Shestakov. Moskva : Iskusstvo, 1981. T. 1, P. 495 [in Russian].
16. Chernigivs'ka T. Dlja chogo potribno mistectvo. Retrieved from: https://youtu.be/VFPL4oj_E0o
17. Filonenko O. Krasa. Vihid iz krizi. T. 3. Retrieved from: <https://youtu.be/OmaVGSBcwjk>

УДК 739.2 746.54: 553

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.6>**Триколенко Софія Тарасівна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну інтер'єру факультету архітектури, будівництва та дизайну

Національного авіаційного університету

ORCID ID: 0000-0003-2766-8345

ПРИРОДНІ ФОРМИ МІНЕРАЛІВ У ПОЄДНАННІ ІЗ БІСЕРОМ – ООНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ У КОНТЕКСТІ ЕКОЛОГІЗАЦІЇ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА

Однією із найцікавіших течій сучасного ювелірного мистецтва є використання у виробках мінералів природних форм – необроблених взагалі або частково оброблених. Ювелірне мистецтво зазнало значних художніх і концептуальних змін, а також притоку нових матеріалів і технік. Втім багато новітніх спрямувань насправді є удосконаленою реплікою давно наявних напрямів: відроджуються та набувають значного поширення традиційні народні ремесла, пов'язані зі створенням прикрас. Тут необхідно назвати прикраси із крученого дроту, бісеру, рогу, дерева, скла, ниток та інші. Нині точаться суперечки між мистецтвознавцями на предмет того, чи можна відносити до ювелірного мистецтва прикраси із неювелірних матеріалів. Аргументом противників такого ставлення до виробів із некоштовних матеріалів є сама назва «ювелірне» – *jewel* від «коштовний камінь». На їхню думку, до поняття «ювелірне мистецтво» можуть належати лише прикраси, виготовлені із використанням коштовних матеріалів. Втім висока якість та художня цінність прикрас із «неювелірних» матеріалів часто ставить їх на одну ланку із традиційними коштовностями. Такі техніки, як бісероплетіння, плетіння з ниток та різьблення із деревини, нині належать до декоративно-ужиткового мистецтва. Але залучення коштовних або напівкоштовних матеріалів, елементів із коштовних металів ставить їх на межу між декоративним та ювелірним мистецтвом. Зокрема, ця стаття пропонує до розгляду прикраси із бісеру, основними елементами яких є коштовні мінерали природних форм. Необроблені мінерали також опинилися на межі між поняттям «коштовні» та «виробні»: адже часто поняття «коштовний» асоціюється із поняттям «ограничений» та цілою шкалою якості, що базується на фізичних і хімічних властивостях мінералу, опускаючи при цьому його художню цінність і візуальну унікальність. Таким чином, завдання дослідження – розглянути різноманітні приклади використання мінералів природних форм у прикрасах із бісеру та навести аргументи стосовно їх належності до ювелірного мистецтва.

Ключові слова: мінерали, камені, оправа, ювелірне мистецтво, прикраси, бісероплетіння, техніка, концепція, мистецтво.

Trykolenko Sofia. NATURAL FORMS OF MINERALS IN COMBINATION WITH BEADS – RENEWAL OF TRADITIONS IN THE CONTEXT OF ECOLOGIZATION OF JEWELRY

One of the most interesting trends in modern jewelry is the use of natural forms in mineral products – unprocessed in general or partially processed. Jewelry has undergone significant artistic and conceptual changes, as well as the influx of new materials and techniques. However, many of the newest trends are in fact an improved replica of long-standing trends: traditional folk crafts related to the creation of jewelry are being revived and becoming more widespread. Here it is necessary to name ornaments from a twisted wire, beads, a horn, a tree, glass, threads and others. There is currently controversy among art critics as to whether jewelry made from non-jewelry materials can be considered jewelry. The argument of opponents of this attitude to products made of non-precious materials is the very name “jewelry” – *jewel*, from “precious stone”. According to them, the concept of “jewelry art” can include only jewelry made using valuable materials. However, the high quality and artistic value of jewelry made of “non-jewelry” materials often puts them on a par with traditional jewelry. Techniques such as beadwork, thread weaving and wood carving are currently considered decorative and applied arts. But the attraction of precious or semi-precious materials, elements of precious metals puts them on the border between decorative and jewelry art. In particular, this article proposes to consider jewelry made of beads, the main elements of which are precious minerals of natural forms. Raw minerals are also on the border between the concept of “precious” and “derived”: because often the concept of “precious” is associated with the concept of “faceted” and a whole scale of quality based on physical and chemical properties of the mineral, while omitting its artistic value and visual uniqueness.

Thus, the aim of the study is to consider various examples of the use of minerals of natural forms in beaded jewelry and give arguments about their belonging to the art of jewelry.

Key words: *minerals, stones, frame, jewelry art, jewelry, beadwork, technique, concept, art.*

Залучення до ювелірних виробів матеріалів без штучного втручання стало своєрідним «брендом» екологічного мистецтва межі ХХ – початку ХХІ століття. Саме у цей період змінюється ставлення суспільства до природи загалом, здійснюються численні проєкти із захисту довкілля та обмеження людського втручання в усі сфери існування природи. Одним із спрямувань екологізації стала модна індустрія: боротьба із використанням натурального хутра, з одного боку, та залучення натуральної шерсті й рослинних волокон – з іншого, стали одним із символів молодіжної моди міленіуму. Посилюється увага до традиційних етнічних прикрас. Відбувається процес відродження традиційних технік на базі сучасних матеріалів, завдяки чому народжуються нові форми і засоби виразності. Посилюється протистояння між масовим та авторським виробництвом прикрас. Втім поціновувачі авторських виробів неоднозначно оцінюють цінність прикрас, ґрунтуючи своє бачення на матеріальному складнику. Традиційні прикраси із бісеру, що на початку ХХІ століття набули нових, унікальних форм, досі залишаються у межах поняття «декоративно-ужиткове мистецтво», хоча їхня художня цінність та затрати часу на виготовлення часто значно переважають фабричні вироби із коштовними металами та мінералами. Необроблені мінерали також опинилися на межі між поняттям «коштовні» та «виробні»: адже часто поняття «коштовний» асоціюється із поняттям «ограничений» та цілою шкалою якості, що базується на фізичних і хімічних властивостях мінералу, опускаючи при цьому його художню цінність і візуальну унікальність. Варто сказати, що у країнах Західної Європи та Америки митці часто використовують для оправ некоштовні метали, шкіру, дерево, акрилові смоли. Великою популярністю користуються гальванічні прикраси. Набуває поширення напрям виготовлення оправ із бісеру. На території України поступ залучення мінералів природних форм та некоштовних матеріалів у

якості оправ розпочався із запізненням, проте нині він набув надзвичайного поширення. Проте необхідно констатувати і той факт, що пострадянське суспільство наразі не готове сприймати вироби із некоштовних матеріалів у єдиному ціновому просторі із дорожчими прикрасами. Саме цей стереотип нині є одним з основних чинників повільного розвитку вітчизняного декоративно-ужиткового і ювелірного мистецтва [1, 70].

Для детального огляду сучасного стану мистецтва бісероплетіння слід здійснити невеликий історичний екскурс. Бісер є одним із традиційних матеріалів для оздоблення одягу та виготовлення народних прикрас, численні техніки та прийоми роботи із бісером налічують не одне століття. На території України бісероплетіння набуло найбільшої популярності у ХVІІІ столітті, втім ще за часів Київської Русі активно використовувалися елементи із бісеру для декорування вбрання. Історія бісеру значно давніша: його батьківщиною є Давній Єгипет, де у третьому тисячолітті до н. е. було винайдене скло. Крупні скляні намистини ставали все меншими, і з часів римського владарювання збереглися звичні для сучасного глядача за розмірами. Середньовічною столицею виготовлення бісеру стала Венеція, у 1291 році всі складувні майстерні переносяться на острів Мурано, який в епоху Відродження стає єдиним осередком виготовлення бісеру в Європі. Секрет виготовлення бісеру ретельно охоронявся, було категорично заборонено вивозити з Венеції сировину та обладнання. Кілька століть Венеція була єдиним монополістом із виготовлення бісеру, лише у ХVІІ столітті технологію виготовлення крихтих намистин опановують у Франції та Німеччині. Наприкінці ХVІІІ століття одним із потужних виробників бісеру стає Чехія [2, 6]. Власне, це призводить до стрімкого здешевлення бісеру та стрімкого його розповсюдження Західною і Східною Європою. Саме чеський бісер набув найбільшого поширення Україною.

Прикраси із бісеру набули різноманітних форм, перейняли особливості вишивки й колористичного забарвлення одягу. Величезне значення для еволюції вітчизняного бісероплетіння мали регіональні традиції вбрання й прикрас. Комбінування бісеру з іншими матеріалами мало свої регіональні відмінності, залежало від давніх сакральних традицій. Бісер виступав і як самостійний матеріал, і як доповнюючий елемент, або деталь кріплення.

Натепер чимало майстрів працюють у традиційних техніках, дотримуючись сталих правил виготовлення прикрас, що, беззаперечно, належать до декоративно-ужиткового мистецтва. Втім чимало митців виводять бісероплетіння на якісно новий рівень: їхні художні концепції, втілені із залученням коштовних або напівкоштовних мінералів та металів; неймовірна деталізація й авторське бачення технік можуть сміливо ставити їхні вироби на один рівень із ювелірними прикрасами. Тут варто звернути увагу і на матеріальний складник, адже часто митці використовують коштовні деталі природного і синтетичного походження, тим самим виправдовуючи використання терміна «ювелірне». Можна говорити про формування своєрідного «високого» мистецтва бісероплетіння. Звертаючи увагу на матеріальний складник, слід сказати про безмежне розмаїття видів бісеру, що нині представлені у виробках митців. Наприкінці ХХ століття світовим постачальником високоякісного бісеру, окрім Чехії, стала Японія. Саме тут звернули увагу на необхідність створення нових форм намистин, забарвлення, способів нанесення покриття і, найголовніше, великої градації розмірів. Завдяки численним варіантам, що пропонує ринок, митці можуть створювати унікальні вироби, адже бісер дуже пластичний матеріал, і з нього можливе виготовлення будь-яких форм; а поєднання намистинок різних розмірів збільшує можливості формоутворення. Також необхідно відзначити й активне залучення мінералів природних, необроблених форм, що свідчить про екологізацію мистецтва бісероплетіння. Саме вироби, що поєднують мінерали природних форм і бісер, втілюючи таким чином

синтез людських традицій та природної краси, є основною темою цієї статті.

У цій статті розпочнемо огляд прикрас із бісеру з використанням мінералів необроблених форм виробами київської майстрині Varonessainred, яка працює із напівкоштовними каменями та бісером. Вона спеціалізується на виготовленні урочистих, неповсякденних прикрас, які втілюють ідеї високої моди, не обмеженої побутовими рамками. Вона назвала колекцію, що складається із виробів з необробленими мінералами, «Чаклунка», тим самим акцентуючи синтез художніх, фізичних і сакральних властивостей матеріалів. Її творчість можна порівняти з інтелектуальним чинником нейроарту – базується на особистісному підході митця до відображення в художніх творах власних світоглядних принципів [3, 23].

Перстень із сірим кварцом став першим виробом цієї колекції, започаткувавши стиль наступних виробів. Фактура каменю нагадує вкрити кригою скелю, або ж буремні морські води, скуті зимовою кригою. Крупна вставка складної форми зумовила ідею оправки: майстриня використала два розміри прозорого бісеру та сірі, у колір каменю, скляні намистини. Оправа максимально нейтральна, вона не відвертає увагу від центрального елемента. Великі розміри перстня і його вага роблять його урочистою, не повсякденною прикрасою.

Аналогічний композиційний принцип задіяний у перстні з блакитним топазом. Камінь має кольорову розтяжку, від насичено-блакитного до сірувато-білого. Він не має тої прозорості, яка так цінується у прихильників традиційної огранки, втім саме це і робить його унікальним. Гострі краї наближають його форму до розбитої криги, а світло-блакитний бісер оправки відіграє роль своєрідних хвиль, що оточують кригу. Тут авторка використала дрібні скляні намистини насиченого лазурного кольору, які підкреслюють силует каменю і акцентують об'єм прикраси.

Для перстня із великим призмоподібним кристалом аметисту була розроблена інша концепція: він ніби виринає з оправки, прямуючи угору своїм насичено-фіолетовим краєм. Виріб нагадує весняну квітку, яка, не поспішаючи, підводиться з-під снігу. Сама

майстриня дала йому назву «Сон серед бузку», відповідно до такої назви камінь подібний до лежачої фігури, загорнутої в білу ковдру на бузковому ложі. Максимально обігрується забарвлення кристалу – від білого до насиченого бузкового. Така ж палітра відтінків бісеру залучена для виготовлення оправ. Майстриня підбирала відтінки бісеру та стразів, які б найкраще підкреслили красу каменю. Верхня частина оправ – прозора, на тлі білуватого забарвлення основи кристалу здається білою. Її доповнюють крихітні прозорі стрази. Нижня частина оправ – бузкова, вона підкреслює висоту виробу та відтіняє верхню світлу площину. Крупні розміри перстня подають його як урочисту прикрасу, не призначену для повсякденного носіння [4, 15]. Складна форма каменю унеможливила звичайне розміщення в оправі, тому для нього було підбрано «напівлежачий» ракурс, що дав можливість міцно закріпити його в оправі. Тому авторська назва «Сон серед бузку» цілком виправдана з художньої точки зору.

Два перстні із халькопіритом вирішені в принципово відмінній колористичній гаммі. Однаковий матеріал, проте абсолютно відмінні кольори бісеру зробили їх своєрідними антагоністами. Перший перстень витриманий у притаманній мінералу фіолетово-смарагдовій гаммі. Камінь має скелеподібну форму із гострим ребром посередині, тому отримав назву «Гірська чаклунка». Оправу виготовлено із матового фіолетового мікробісеру, периметр прикрашено дрібними смарагдовими стразами й тригранною смарагдовою рубкою. Тут необхідно розглянути докладніше особливості матеріалів: майстриня залучає японський бісер різних розмірів, який обплітає гостру вставку і міцно утримує її, незважаючи на складну форму. Тригранна рубка стала одним із найпопулярніших товарів японських виробників бісеру, оскільки її форма та розмаїття забарвлення не мали аналогів. Вдаючись до розгляду філософського бачення виробу, можна сказати, що композиція виробу нагадує стрімку скелю, біля підніжжя якої росте густий ліс і мчить стрімка річка. Камінь із другого перстня має темніший відтінок та більш дрібну пористу структуру.

Тому оправа більш цілісна – суворий чорний колір відтіняє строкату середину, концентруючи на ній увагу. Вставка нагадує таємниче озеро в глибині печери [4, 15]. Синювато-смарагдовий колір поверхні на сонці переливається усіма відтінками веселки, у затінку найпомітніший лише основний відтінок. Обидва розглянуті перстні порівняно невеликі, мають незначну вагу, тим самим виступаючи як урочистими, так і повсякденними прикрасами.

Кілька перстнів із яшмовими вставками подібні за силуетами, проте виготовлені із залученням різних матеріалів оправ. Варто розпочати огляд із самих каменів: яшма постає як у «чистому» вигляді, без домішок, так і з прожилками гематиту. Зважаючи на колорит вибраних мінералів, авторка підбирала відповідні кольори бісеру для оправ. Перший із розглянутих перстнів отримав назву «Польова чаклунка», оскільки яшмова вставка має трикутну форму, по периметру оздоблена крихітними шматочками авантюрину, що нагадує зерна. Варто сказати, що у цьому виробі оправа має не менше значення для візуального сприйняття, ніж центральна вставка. Загальна форма прикраси нагадує колосок. Насичений червоний колір каменю контрастно підкреслено чорним мікробісером оправ. Наступний перстень – трикутної форми червона яшма із заокругленими краями в оправі із чорного мікробісеру та фіолетової рубки. Насичений червоний колір яшми концентрує на собі увагу, оправа виступає лише допоміжним, закріплюючим елементом. Її матова фактура додатково посилює глянцева блиск поверхні вставки. Третій перстень важко ідентифікувати як яшмовий чи гематитовий, оскільки обидва складники присутні у рівній пропорції. Сіро-коричневу вставку ефектно відтіняє червона оправа, доповнена по периметру дрібними золотистими стразами. Силует оправ повністю повторює контури каменю, посилюючи відчуття пластики і гнучкості. Слід звернути особливу увагу на забарвлення самого каменю: темно-сіре тло пронизують охристі й коричневі прожилки яшми, утворюючи своєрідний фантастичний пейзаж. Він нагадує водночас і ландшафт невідомої планети, і глибини космосу. Наси-

чено-червона оправа обрамляє його, немов вечірні хмари, а золотисті стрази сяють, немов далекі зорі. Всі три перстні мають крупні розміри, виступаючи, таким чином, урочистими прикрасами.

Подібним чином оформлено перстень зі змійовиком: його невеликі розміри, пірамідальна заокруглена форма та яскраве зелене забарвлення асоціюються із головою рептилії. Майстриня назвала цей перстень «Хазяйка мідної гори», проводячи паралель з уральськими легендами та їх адаптацією до сучасного читача у казках П. Бажова [5]. Оправа перстня поєднує кілька кольорів та розмірів бісеру: прозорий мікробісер поєднується із блискучим чорним та матовим зеленим бісером дрібного розміру, периметр оздоблено переплетінням чорного й зеленого бісеру. Таким чином майстриня старалася передати забарвлення та фактуру шкіри ящірки. У казках П. Бажова, що ґрунтуються на епосі народів Уралу, часто фігурують фантастичні прикраси, створені підземними майстрами; а також таємниці майстерності, які здобувають гідні герої. Можна провести паралель із епосами всього світу, де герої шукають коштовності «не з цього світу». Це скарби богів, подаровані їх коханим або видатним героям (міфи Еллади) [6]; скарби, створені представниками потаємного народу (кельтський та скандинавський епос) [7, 8, 9]; скарби, викрадені ворогами або злими духами й заховані у «інших вимірах» – під водою, під землею, у хмарах та ін. (міфи Китаю та Японії) [10]. Таким чином, пошуки образу фантастичних прикрас стали для майстрів-ювелірів усього світу чимось подібним до пошуків Святого Граалю для лицарів середньовіччя. Саме образ міфічної, позаземної прикраси і намагалася втілити майстриня.

Розглянемо низку кулонів з цієї ж серії.

Кулон з прозорим гірським кришталем отримав назву «Символ чистоти», оскільки однією із найдавніших і найпоширеніших властивостей прозорого кришталю у всіх епосах світу є здатність відрізнити брехню від правди. Також йому приписують здатність захищати від дурного ока та тьмяніти у разі контакту з отрутою [11, 43]. Крупний призм-

подібний кристал закріплено таким чином, що він спрямований донизу гострим кінцем, а верхня його частина обплетена прозорим бісером. У концепції цього виробу і вставка, і бісер мають однаковий колір і тональність, вони ніби являють собою одне ціле.

Подібний прийом застосовано у кулоні з кристалом аметисту. Втім тут, навпаки, кристал аметисту закріплено у джгуті за гостру основу, а крупний роздвоєний кристал спрямований донизу. Таким чином, кулон нагадує лісову квітку – дзвіночок, що хитається на вітру. Завдяки гладкій поверхні бісерного джгута камінь легко рухається вздовж нього. Рухи елементів виробу – кінетичність – мають тут потужний вплив на колорит і візуальне сприйняття. Сонячні промені, віддзеркалюючись у гранях кристалу, надають йому насичених, майже крапланих відтінків та відкидають у різні боки пурпурові сонячні зайчики. Натомість у затінку він здається світло-бузковим, під час коливання відкриває синюваті грані.

Кулон із вісмутом трохи вибивається із загального вигляду колекції, тут представлене оправлення в бісерну оправу металу – вісмут, або бісмут (нова назва), є металевою сполукою [12]. Втім структура кристалу цілком відповідає назві колекції та її філософському змісту. Естетична особливість цього матеріалу полягає у його пірамідальній структурі та сяючому хамелеоновидному забарвленні. Силует вставки асоціюється зі складною архітектурою, а забарвлення нагадує сучасні склоблоки, популярні у мегаполісах. Вдаючись до філософських міркувань, можна порівняти цей перстень із загубленим у нетрях містом, яке поглинає природа. Або ж, заглиблюючись у нетрі історії, уявити давній храм, загублений у джунглях. Потаємне місце, де магичні знання передаються лише обраним. Насичений червоний колір бісерної оправы контрастує із зеленуватою гамою вставки, а матова фактура бісеру підкреслює блиск мінералу.

Резюмуючи розглянутий матеріал, можна наголосити на значущості складних прикрас із використанням необроблених мінералів у поєднанні з бісерними елементами для світової культурної спадщини. Адже на сучасному етапі мистецтво бісероплетіння набуло

настільки вишуканих, складних та неповторних форм, що може сміливо розглядатися у контексті ювелірного мистецтва. Залучення необроблених мінералів посилює екологічне значення виробів, демонструє поєднання традиційних технік із «новими» об'єктами. Також варто зважати і на те, що у наведеній колекції перед глядачами розкрито не лише візуальні, а і сакральні властивості мінералів. Розмаїття художніх концепцій, втілених за допомогою такого пластичного матеріалу, як

бісер, демонструє його гармонійність та симбіотичність у поєднанні із будь-якими силуетами вставок.

Використання бісеру у складних, об'ємних урочистих прикрасах нині активно розвивається, даючи підґрунтя для подальших досліджень цієї тематики. Багато майстрів створюють унікальні вироби, які можна сміливо віднести до ювелірного мистецтва. Їхня творчість продукує цікаві матеріали для наступних статей.

Література:

1. Триколенко С.Т. Проблема усвідомлення українським суспільством вартості авторських виробів декоративно-ужиткового мистецтва як один із чинників занепаду українського мистецтва. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. С. 70–72.
2. Исакова Э. Сказочный мир бисера / Э. Исакова, К. Стародуб, Т. Ткаченко. Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. 320 с.
3. Карпов В.В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2021. С. 16–26.
4. Триколенко С.Т. Використання мінералів природних форм у серії перстнів «Чаклунка». Збірник матеріалів 10-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні технології та особливості видобутку, обробки і використання природного каміння». Київ, 2020. С. 13–15.
5. Бажов П.П. Сказы Павла Бажова / худож. О. Коровин. Пермь : Пермское книжное издательство, 1979. 202 с.
6. Гловацька К. Міфи Давньої Греції. 2021. 296 с.
7. Олдхаус-Грин М. Кельтские мифы. От короля Артура и Дейдред до фейри и друидов. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. 240 с.
8. Мифология Британских островов: энциклопедия. Москва : Эксмо, 2004. 640 с.
9. Западноевропейский эпос / Пер. А. Корсуна, Ю. Корнеева. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. 992 с.
10. Коттерел А. Энциклопедия. Мифология / А. Коттерел, Р. Сторм. Москва : РОСМЭН, 2003. 784 с.
11. Мала гірнича енциклопедія : у 3 т. / за ред. В.С. Білецького. Донецьк : Донбас, 2004. Т. 1 : А–К. 640 с.
12. Завязкин О. Исцеляющие, защитные и магические свойства камней и минералов. Киев : Кристалл Бук, 2017. 224 с.

References:

1. Trykolenko S.T. (2021) Problema usvidomlennya ukrayins'kim suspil'stvom vartosti avtors'kikh virobiv dekorativno-uzhitkovogo mistetstva yak odin iz chinnikov zanepadu ukrayins'kogo mistetstva [The problem of Ukrainian society's awareness of the value of author's works of decorative and applied art as one of the factors in the decline of Ukrainian art]. *Ukrayina u svitovikh globalizatsiynikh protsesakh: kul'tura, ekonomika, suspil'stvo*. Kiyivs'kii natsional'nyi universitet kul'turi i mistetstv. Kyiv. S. 70–72 [in Ukrainian].
2. Isakova Je. (2006) Skazochnyj mir bisera [Fairy tale world of beads] / Je. Isakova, K. Starodub, T. Tkachenko. Rostov-na-Donu: Feniks. 320 s. [in Russian].
3. Karpov V.V. (2021) Nejroart yak estetychne peretvorennya svitu realnosti [Neuroart as an aesthetic transformation of the retinue of reality]. *Ukrayinskyj mystecztvoznavchyj dyskurs*, S. 16–26 [in Ukrainian].
4. Trykolenko S.T. (2020) Vy'kory'stannya mineraliv pryrodnyh form u seriyi persniv "Chaklunka" [The use of minerals of natural forms in a series of rings "Witch"]. *Zbirny'k materialiv 10-yi Mizhnarodnoyi naukovo-prakty'chnoyi konferenciyi "Suchasni texnologiyi ta osobly'vosti vy'dobutku, obrobky' i vy'kory'stannya pry'rodnogo kaminnya"*. Kyiv. S. 13–15 [in Ukrainian].
5. Bazhov P.P. (1979) Skazy Pavla Bazhova [The story of Pavel Bazhov]. Perm': Permskoe knizhnoe izdatel'stvo, 202 s. [in Russian].
6. Glovac'ka K. (2021) Mifi Davn'oyi Grecii [Myth of Ancient Greece]. 296 s. [in Russian].

7. Oldhaus-Grin M. (2020) Kel'tskie mify. Ot korolja Artura i Dejrdre do fejri i druidov [Celtic myths. From King Arthur and Deirdre to Fairies and Druids]. Moskva : Mann, Ivanov i Ferber. 240 s. [in Russian].
8. Myfolohyia Brytanskykh ostrovov: entsyklopedyia (2004) [Mythology of the British Isles: An Encyclopedia]. Moskva: Eksmo, 640 s. [in Russian].
9. Zapadnoevropeiskyi epos (2002) Western European epic / Per. A. Korsuna, Yu. Korneeva. Sankt-Peterburh: Azbuka-klassyka, 992 s. [in Russian].
10. Kotterel A. (2003) Jenciklopedija. Mifologija [Encyclopedia. Mythology] / A. Kotterel, R. Storm. Moskva : ROSMJeN, 784 s. [in Russian].
11. Mala girnycha encyklopediya: u 3 t. (2004) [Small mining encyclopedia: in 3 volumes] / za red. V.S. Bilecz'kogo. Donetsk: Donbas, T. 1: A–K. 640 s. [in Ukrainian].
12. Zavjazkin O. (2004) Isceljajushhie, zashhitnye i magicheskie svojstva kamnej i mineralov [Healing, protective and magical properties of stones and minerals]. Kiev : Kristall Buk, 2017. 224 s. [in Russian].

РЕЦЕНЗІЇ

<https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.7>

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна,

доктор мистецтвознавства,

лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка,

академік Національної академії мистецтв України

РОЗДУМИ ПРО СУЧАСНИЙ ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ УКРАЇНИ

Нещодавно вийшла друком нова монографія Ольги Луковської «Арттекстиль України»¹, присвячена новим перетворенням і метаморфозам українського художнього текстилю на межі ХХ–ХХІ століть у контексті експериментальних європейських тенденцій.

Ольга Луковська доктор мистецтвознавства, член Національної спілки художників України, нині є широко відомою як в Україні,

так і далеко за її межами, дослідницею українського мистецтва. В її творчому доробку глибокі наукові напрацювання в галузі ткацтва, вона автор численних статей і ґрунтовної монографії «Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ століття», одна з провідних і авторитетних дослідниць сучасного художнього текстилю. О. Луковська – учасниця та куратор українських і міжнародних текстильних виставок, багатьох художніх проєктів, пленерів, а тому має змогу формувати мистецьке середовище в галузі текстилю, бути глибоко обізнаною з новітніми тенденціями світового мистецького процесу. Саме як художник-практик, куратор виставкових проєктів і вдумливий дослідник сучасного арттекстилю вона досягла вагомих результатів. Знання особливостей технології ткацтва, основ його колористичних і композиційних рішень дає можливість О. Луковській аналізувати цей вид мистецтва зсередини. Водночас погляд мистецтвознавця, аналітика допомагає об'єктивно оцінювати художні процеси, що відбуваються в царині текстилю, оптимальні й безвихідні ситуації, в які потрапляє ця галузь на шляху інтеграції у сучасний світовий процес. Саме тому так важлива професійна думка і гострий аналітичний погляд дослідниці, цілком довіряєш їй в оцінюванні художніх явищ, характеристиці творчих особистостей, аналізі творів митців.

На сторінках книги О. Луковська розкриває складні процеси художнього образотворення, що відбуваються в галузі сучасного арттекстилю. Нині це широке, складне й багатогранне явище українського декоратив-



¹ Луковська О. Арт текстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Київ : Майстер книг, 2018. 248 с. іл.

ного мистецтва. Творення «образу» митці сучасного текстилю розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософським розмірковуванням. Настає своєрідна «дифузія», синтез декоративного та образотворчого мистецтва, що породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали, властиві тому чи іншому виду, використовуються як засоби художнього формотворення. Власне, відбувається кардинальне реформування системи пластичних мистецтв.

О. Луковська розглядає розвиток художнього текстилю на зламі століть, у дуже складний і неоднозначний у своїх проявах період. 1990-ті роки позначені здобуттям Україною державної незалежності, що сприяло як самоідентифікації і національному самовизначенню, так і інтеграції у світовий простір. З одного боку, ці процеси спрямовані на самопоглиблення і спрямування мистецтва в минуле й традиційне, з іншого – інтегрованість пришвидшила зміну художнього життя, осмислення процесів розвитку світового мистецтва і співвіднесеність його з напрямом української культури.

Саме в 1990-х роках розпочався постмодерністський етап у розвитку культури, а відповідно переорієнтація митців, переоцінка ними попереднього художнього досвіду й естетичних ідеалів. Як наслідок, змінилася художня модель мистецтва та естетичні орієнтири. Українські митці, і це засвідчують творці українського арттекстилю, здобувши творчу незалежність і свободу творчості, опинились у колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій, стали свідками й водночас будівничими зміни соціальної функції мистецтва, різновекторності його напрямів, різномасштабності художньої мови і стилістики, найновітніших мистецьких концепцій.

Наскрізно через усю книгу проходить твердження, що сучасне українське мистецтво вплилося в європейський і світовий художній процес, не втрачаючи при цьому специфіки й національної окремості. Аналізуючи творчість українських митців сучасного арттекстилю, О. Луковська наголошує, що в умовах європейського вибору України одним із

пріоритетних напрямів є проблема інтегрованості у світовий культурний процес, що набуває особливої актуальності у зв'язку з європейським вибором України, прагненням народу до інтеграції в політико-економічний простір Європи. Водночас важливою проблемою в європейському гуманітарному дискурсі постає збереження національної своєрідності українського образотворчого та декоративного мистецтва. Творчість сучасних художників образотворчого мистецтва ХХІ століття розвивається на тлі тенденції нового мистецького бачення і сучасних форм візуальної виразності в контексті європейського художнього процесу. Митці гобелена, як стверджує О. Луковська, активно реагують на новітні тенденції вітчизняного та світового образотворчого мистецтва, плекаючи при цьому в умовах сучасних процесів глобалізації національні традиції. Це відповідає також сучасним критеріям і рекомендаціям, які обстоює і пропагує ЮНЕСКО, стосовно збереження традиційної культури, і втілює сучасну світову тенденцію до зростання гуманітаризації суспільного розвитку.

Важливе місце в монографії посідає розгляд національних особливостей гобелена, оновлення його образно-пластичної системи в 1960–1980 роках ХХ століття, що відбулося під впливом новітніх тенденцій європейського гобелена.

Виставка гобеленів французького художника Сен-Санса в 1978 році в Києві була справжньою подією для творчої спільноти України. Це була феєрія кольорів, нових технологій, вона розкривала фантастичний світ образів, нових образно-композиційних рішень, творчих експериментів. Але найголовніше, твори видатного митця текстильного мистецтва демонстрували незвідані шляхи реформування задля розширення онтологічної самобутності гобелена як виду декоративного мистецтва.

Знайомство з творчістю Сен-Санса, сподвижника Жана Люрса, реформатора класичного гобелена у Франції, розкривала українському глядачеві широке осмислення світу засобами мистецтва, що ґрунтувалися на нових засадах образотворення, нових вимірах пластичного втілення.

Творчість Сен-Санса була імпульсом для художників українського гобелена, поворотним моментом у їхньому творчому житті, каталізатором втілення нових художньо-пластичних ідей. Галузь стала на шлях кардинального оновлення, переосмислення здобутків минулого й пошуку власного місця в контексті українського мистецтва та новацій європейських художніх процесів. Художники звільнялися від нав'язаної гобелену ідеологічної функції, вироблених старою системою догм, дидактичності й плакатності, щораз більше й більше концентрували увагу на втіленні образно-символічних рішень, суто формально-пластичних ідей, властивих цьому виду декоративного мистецтва.

Новації у творчості художників, нові підходи та переосмислення традицій О. Луковська аналізує з позицій сучасної мистецтвознавчої думки щодо розуміння особливостей творення народного й професійного мистецтва, різного ставлення і відмінної інтерпретації надбання минулого. Колись Микола Гоголь, милуючись роботами українських килимарок, казав, що їхні квіти нагадують птахів, а птахи нагадують квіти. Казкові квіти-птахи й досі живуть на українських килимах. Краса українського килима, його важлива роль в інтер'єрі, репрезентативна функція підкреслення майнового стану власника, що бачимо на портретах представників козацької старшини, гетьманів, закладені в українській свідомості на генетичному рівні. Ці традиції, як фундамент, залишаються основою для професійних митців гобелена впродовж ХХ століття. На жаль, нині повністю зруйновано осередки народного килимарства. Україна чекає своїх сподвижників, таких як Василь Кричевський, Олена Кульчицька, Панас Слатіон, які стали на захист відродження українського килима, сприяли його відродженню. Повернути славу українському килиму прагнули й професійні митці Олена Кульчицька, Святослав Гординський, Павло Ковжун, Микола Бутович, Петро Холодний (молодший), Василь Дядинок, Ярослава Музика, які створювали нові проєкти для килимових осередків, сприяли їх відродженню.

На відміну від народного килимарства, яке засноване на збереженні локальних традицій народного килима, митці арт-текстилю – це художники-професіонали, які гостро реагують на новітні художні тенденції в галузі сучасної культури і відповідно втілюють це у своїх художніх творах, шукають нові засоби виразності й формотворення художнього образу. Саме галузь професійного арт-текстилю нині є найбільш потужною, активно розвивається по шляху експериментальних новацій, переходу від площини до об'ємності, рельєфності, застосування новітніх матеріалів і технологій.

Такі видатні художники, як Людмила Жоголь, Леонід Товстуха, Надія Бабенко, Олег Машкевич, подружжя Литовченків, ціла когорта митців львівської школи: Наталя Паук, Стефанія Шабатура, Михайло Білас, Леся Крип'якевич та інші, по-новаторськи підходили до народних традицій килимарства, на основі їх кардинального переосмислення творили свій фантастичний світ образів. Художники гобелена 1960–1980 років відмовляються від поширеної попередньої практики точного копіювання живописного полотна, розвиваючи засади декоративного мислення.

Аналізуючи творчість митців цього періоду, О. Луковська зазначає, що площинність зображень, відсутність об'єму та перспективи стала однією з головних вимог до текстильних робіт. Митці значно розширюють технічні можливості гобеленів, щоб якомога яскравіше виявити внутрішній зміст твору, його спрямованість, урізноманітнюють фактуру, вводять народні техніки ткання, збагачують поверхню пластикою, грою тінєвих і колірних ефектів. Вони тонко відчувають і передають ритм і пульс сучасного життя, вдало поєднують у роботах декоративність і монументальність, глибоку емоційну насагу. В цей час гобелени часто були головними образними акцентами в інтер'єрі, брали на себе основне смислове й естетичне навантаження. Прикметною ознакою мистецтва гобелена 1960–1980 років є розвинуте почуття ансамблевості мислення художників, яке стає показником культури суспільства, в якому декоративне мистецтво постає

як художня, духовна сила, що за власними законами змінює предметне середовище.

Художники декоративного мистецтва 1990-х років відкрили для себе незнаний, заборонений до цього світ українського бароко, модерну, авангарду, досягнень митців школи Бойчука, надбання Василя Кричевського, Олени Кульчицької у пошуках національного стилю, і стали звертатися до цього пласта української культури, інколи одночасно використовуючи і трансформуючи їх образно-пластичні напрацювання, але вже в нових формах і образах, породжених оригінальним художнім поглядом того чи іншого митця. Таке нашарування і співіснування одночасно різних пластичних моделей є своєрідним ретранслятором культур, що урізноманітнює художні новації українського текстилю. Авторка слушно наголошує, що поєднання традицій з новаційними мистецькими процесами свідчить про те, що традиції не зникають, а навпаки, трансформуються, але вже в нових формах, символах та образах.

У монографії аналізується широке коло митців, у творах яких переосмислюється фольклорний та історичний матеріал: новітнє трактування явищ національної історії відображається у площині філософсько-етичних понять. Авторка зазначає, що серед робіт останнього десятиліття домінують абстрактні й образно-асоціативні композиції з філософським авторським підтекстом. Тематичний діапазон надзвичайно різноманітний: історія, етнографія, фольклор, міфологія, зацікавлення космогонічними віруваннями предків, роботи на релігійну тематику. Аналізуючи конкретні твори, вона доводить, що переоцінка естетичних цінностей та зміна художньої свідомості в незалежній Україні дала змогу митцям звернутись до тем релігійного змісту і створювати роботи як для конкретних храмових комплексів, так і для участі у виставках.

Широкі можливості образно-пластичного пошуку в галузі арттекстилю, крім художників-текстильників з фаховою освітою, приваблювали провідних майстрів графіки та живопису Олександра Дубовика, Андрія Чебикіна, Валентина Задорожного, а також львівських

художників Олега Мінька, Сергія Бабкова, які, виходячи із засад образотворчого мистецтва, вносили своє образне бачення і створювали цікаві творчі експерименти.

На теперішньому етапі розвитку арттекстилю, завдяки взаємозв'язку його з іншими видами мистецтва, скульптурою, графікою, комп'ютерними технологіями, художники створюють авторські твори, які долають міжвидові кордони у творенні нової форми сучасних артоб'єктів. Як наслідок, з'являються такі твори сучасного періоду постмодерну, як текстильна скульптура, інсталяції, асамбляжі, колажі, різноманітні за тематичним спрямуванням.

Вивчення розвитку міжнародного арттекстилю, обізнаність із концептуальними виставковими проєктами дає можливість Ользі Луковській проаналізувати ті зрушення, що відбулись у галузі західноєвропейського і ширше світового мистецтва на шляху його кардинального перетворення. Саме галузь професійного арттекстилю нині є найбільш потужною й активно розвивається по шляху експериментальних новацій, переходу від площини до структурних об'єктів.

Авторка детально зупиняється на новаторських тенденціях світового текстильного простору, що впливали на розвиток художнього текстилю в Україні. Відзначаючи революційні перетворення гобелена в творчості Жана Люрса, дослідниця аналізує здобутки митців на шляху зміни класичного гобелена на просторове мистецтво.

Ще у 1933 році у Франції започатковано експеримент з відродження мистецтва шпалери. За ініціативи Марі Кюттолі до нього були залучені відомі митці Жорж Руо, Рауль Дюфі, Анрі Матіс, Фернан Леже, Пабло Пікассо, Андре Дерен, Аристид Майоль. Усі вони спиралися на власні здобутки творчого методу. І лише Жан Люрса пішов шляхом справжнього проникнення у специфіку творення гобелена, здійснивши революційний крок до відродження гобеленового мистецтва.

Важливою ареною експериментальних пошуків були текстильні Бієнале у Лозанні, які впродовж 1962–1995 років визначали вектор та основні орієнтири текстильних

експериментів у Європі. Особливу роль у розвитку арттекстилю відіграла творчість польської художниці Магдалени Абаканович, яка вперше у 1969 році в Лозанні представила свій «Червоний абакан». Її текстильні скульптури, яким згодом критика дала назву «абакани», створення антропоморфних текстильних скульптур із глибоким філософським підтекстом стали поворотним моментом у розвитку світового арттекстилю. Своїми роботами впродовж 1960–1970 років Магдалена Абаканович утверджує правомірність існування концептуальних тривимірних мистецьких об'єктів, які посідають незалежне місце поміж інших видів образотворчого мистецтва живопису, скульптури.

Значний вплив на розвиток українського гобелена мало знайомство з новаційними спрямуваннями творчих пошуків митців прибалтійської школи гобелена, зокрема, з доробком художниць Марії Адамович, Едіт Вігнере, Айї Баумане та інших. Художники Латвії, Литви та Естонії ішли власним шляхом, який стверджував активне поєднання народних традицій текстилю і гостро сучасних прогресивних тенденцій світового гобелена. Цей шлях був найприроднішим і для українських митців арттекстилю, кардинально вплинувши на творчість Оксани Риботицької, Людмили Жоголь, Наталі Паук, Ольги Парути-Вітрук, Софії Бурак та інших, надавши новий імпульс для розвитку і збагачення творчості.

Досліджуючи основні тенденції сучасного розвитку арттекстилю, експериментальні пошуки нової генерації митців у контексті новітніх тенденцій світового мистецтва, О. Луковська зазначає, що сучасний текстиль демонструє розмаїття текстильних, комп'ютерно-цифрових і авторських технік залежно від концептуального мистецького задуму. Улюблена техніка сучасних українських професійних художників текстилю використання колажу, текстильної аплікації, а також асамбляжу та поєднання інших, більшою чи меншою мірою традиційних технік, зокрема, ткацтва, плетіння, звалювання, проколювання, клеєння, вишивки, батіку. Застосовуються також техніки шовкографії, трафарету, фарбування і живопису в поєд-

нанні з аплікацією, зшиванням. Дуже популярним є клаптикове шиття (печворк), що зародилося в Америці, а прийшло в Європу у 1970–1980 роках. З кінця 1990-х років цей різновид став популярною і улюбленою технікою українських митців у творенні декоративних панно.

Аналізуючи основні тенденції світового текстилю, авторка констатує, що особливе місце у сучасному текстилі належить концептуальним тенденціям «мистецтва волокна» (“fiber art” «фібер арт») або «мистецтва тканини» (“artfabric” «артфабрік»), які поширилися в другій половині ХХ століття, а в Україні з 1980-х років. Цей термін застосовується нині для окреслення концептуальних тривимірних текстильних творів, інсталяцій, а також інших об'ємних об'єктів із використанням різноманітних волокон, матеріалів, технік.

Українські митці арттекстилю, переважно львівської школи, активно розвивають споріднені між собою напрями екотекстиль і етнодизайн. Їм властиве застосування матеріалів натурального походження і забарвлення, зокрема, природних відтінків льону, вовни, сизалу, а також пряжі, фарбованої природними барвниками. Особливо вагомим здобутком має ліжникарство, що розвиває традиції національного мистецтва. Художники їздять на пленери в Карпати, у місця, де традиційно займалися народним ліжникарством, зокрема, у Косів, Яблунів, Яворів, Космач, Верховину, Криворівню, Верхній Ясенів, Яремче, Заріччя, Микуличин, створюючи ліжники без попереднього рисунка у супроводі майстрів. Як наслідок, відродився цей вид народної творчості й водночас з'являються творчі роботи, позначені яскравою індивідуальністю і новаторством. Звернення художників до ліжникарства значно розширило сферу застосування ліжників, зокрема, їх застосування у сучасному одязі.

Монографія О. Луковської багатоілюстрована, насичена інформативним матеріалом, містить глибокий і всебічний аналіз сучасного арттекстилю, цього нового явища сучасності, яке є швидкоплинним, постійно змінюється і трансформується.



Книга спонукає до певних роздумів і ставить цілу низку питань. Як далі розвиватиметься цей вид мистецтва? Чи експерименти в цій царині є природною потребою розвитку, чи проводяться заради креативності й відчуття новизни? Чи нові перевтілення трансформуватимуть цей напрям мистецтва і стануть проривом у галузі пластичних мистецтв? Як експериментальний арттекстиль співіснуватиме



з ткацтвом, килимарством, гобеленом класичного видового спрямування? Чи розширять ці кардинальні зрушення у зміні моделі пластичного перетворення в художньому текстилі межі образно-пластичних засобів традиційного виду декоративного мистецтва? Гадаємо, що час дасть відповіді на всі запитання.

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1, 2022

Issue 1, 2022

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *В. В. Ізак*
Комп'ютерне верстання *В. Б. Гайдабрус*

Підписано до друку 22.09.2022 р.
Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 7,67.
Замов. № 0822/334. Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.