

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

## КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

освітнього рівня «магістр»

на тему: **Вплив символізму в живописі Віктора  
Цимбала**

**Виконала:** студентка II курсу магістратури,  
групи МТІМ/ 23, заочна форма навчання  
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
освітньо-наукової програми «Мистецтвознавство.  
Теорія та історія мистецтва»  
ФРОЛОВА ВАЛЕРІЯ ОЛЕГІВНА

**Керівник:** докторка мистецтвознавства, професор  
кафедри ТІМ  
ПАВЕЛЬЧУК ІВАННА АНДРІЇВНА

**Рецензент:**  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри графічного дизайну  
Львівської національної академії мистецтв  
НОВОЖЕНЕЦЬ-ГАВРИЛІВ ГАЛИНА ПАВЛІВНА

**Київ - 2025**

## ЗМІСТ

ВСТУП	7
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ	11
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	13
1.1. Аналіз стану наукової розробки проблеми .....	13
1.2. Джерельна база дослідження	16
1.3. Методологія та методи дослідження символічної мови у живописі ...	17
1.4. Символізм як художній напрям: європейський та український контекст.....	19
РОЗДІЛ 2. ВІКТОР ЦИМБАЛ: ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ МИТЦЯ	32
2.1. Життєвий шлях та формування творчої особистості художника .....	32
2.2. Вплив символізму на творчість Віктора Цимбала	40
2.3. Філософсько-світоглядні аспекти символізму в творчості Віктора Цимбала	43
Висновки до розділу 2 .....	48
РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІЧНА ОБРАЗНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ЦИМБАЛА	50
3.1. Архетипи походження світу у мистецькій візії Віктора Цимбала	51
3.2. Інтерпретація сакральних архетипів в живописі Віктора Цимбала ....	53
3.3. Історичні маркери як елемент символічної мови в тематичних композиціях Цимбала .....	58
3.4. Архаїчні символи як носії національної ідентичності .....	67
3.5. Типологія символів у живописі Віктора Цимбала .....	70
Висновок до розділу 3 .....	71
ВИСНОВОК	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	78
ДОДАТОК А: СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	85
ДОДАТОК В: ІЛЮСТРАЦІЇ	86
ДОДАТОК С : Типологія символів у живописі Віктора Цимбала (табл.1)	98
Багаторівневість символічної мови у творчості Віктора Цимбала (табл.2) .....	102

## АНОТАЦІЯ

**Фролова В.О. «Вплив символізму в живописі Віктора Цимбала».**

**Робота на здобуття освітнього рівня «магістр» за ОНП**

**«Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва. – НАОМА, Київ, 2025.**

Мета кваліфікаційної магістерської роботи полягає в комплексному дослідженню символічної мови в живописних полотнах Віктора Цимбала, обґрунтування мистецького доробку майстра в контексті українського мистецтва 20 століття. Здійснено аналіз історичних та культурних передумов формування індивідуальної символічної мови Віктора Цимбала, та ключових чинників, які вплинули на процес формування творчої особистості художника. Визначено ключові символи та їх інтерпретацію в олійних роботах художника, розглянуто аспекти авторської символічної мови та проведена типологія символічних мотивів у творчості Віктора Цимбала.

Другий розділ «Віктор Цимбал: шлях становлення митця» присвячено історичним даним про життєвий і творчий шлях художника, розкрито вплив символізму на його творчість, та розглянуті філософсько-світоглядні аспекти символізму в творчості митця.

У третьому розділі «Символічна образність у творчості Віктора Цимбала» розглянуто основну тематику символічних художніх образів митця: 1) творчий процес світотворення; 2) сакральні сюжети з їх авторською інтерпретацією; 3) звернення до історичної та прадавньої пам'яті українців. Цей аналіз мистецької спадщини дозволив зробити типологію символів у творчості Віктора Цимбала, та виокремити п'ять основних категорій: космогонічні, сакральні, історичні, архетипні та природні символи.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що у роботі вперше: 1) комплексно розглянуто живописний доробок Віктора Цимбала, незалежно від його здобутків в графіці; 2) проаналізовано філософсько-світоглядні основи символічної авторської мови митця; 3) визначено ключові символічні сюжети та специфіку художньої образності у живописній спадщині митця.

Практичне значення дослідження полягає в перспективі використання результатів дослідження в подальшій науковій роботі присвяченій: 1) аналізу розвитку символізму в українському живописі ХХ століття, з включенням в аналіз символічні роботи інших українських митців зазначеного періоду; 2) атрибуції та введення в науковий обіг олійних робіт Віктора Цимбала, які входять до складу іноземних приватних колекцій; 3) організації мистецької виставки творів Віктора Цимбала (з врахуванням робіт з приватних колекцій), для повного представлення творчого символічного доробку широкому загалу.

Апробація матеріалів кваліфікаційної магістерської роботи. Основні положення та висновки дослідження були апробовані на 1 міжнародній науковій конференції: тема доповіді «Архетипи та символи у творах живопису України межі ХІХ - ХХ століття» (Дванадцяті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького, Україна, Київ, 30 листопада 2024 року) та 1 публікація у науковому фаховому виданні – «Історико – культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі ХІХ-ХХ століть» (Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Вісник НАОМА), №2, опубліковано 31.10.2024 року).

Кваліфікаційна магістерська робота написана самостійно та не містить плагіату.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (81 позиція); трьох додатків: Додаток А – «Список ілюстрацій», Додаток В – Ілюстрації (13 позицій); Додатку С – Таблиця 1: «Символічні архетипи в живописних інтерпретаціях Віктора Цимбала; – Таблиця 2: «Багаторівневість символічної мови у творчості Віктора Цимбала». Загальний обсяг роботи становить 105 сторінок, з них 73 – основного тексту.

Ключові слова: Віктор Цимбал, символізм, архетип, метафізичний простір, ієрофанія, сакральний образ, живопис України.

**Frolova V.O. “The influence of symbolism in the painting of Viktor  
Tsybal”.**

**Work for the degree of “Master” in the specialty “Art History. Theory and  
History of Art. – NAOMA, Kyiv, 2025.**

The purpose of the qualifying master’s thesis is a comprehensive study of the symbolic language in the paintings of Viktor Tsybal, substantiation of the master’s artistic achievements in the context of Ukrainian art of the 20th century. An analysis of the historical and cultural prerequisites for the formation of Viktor Tsybal’s individual symbolic language and key factors that influenced the process of forming the artist’s creative personality was carried out. Key symbols and their interpretation in the artist’s oil paintings were identified, aspects of the author’s symbolic language were considered, and a typology of symbolic motifs in Viktor Tsybal’s work was conducted.

The second section “Viktor Tsybal: the path of becoming an artist” is devoted to historical data about the artist’s life and creative path, reveals the influence of symbolism on his work, and examines the philosophical and ideological aspects of symbolism in the artist’s work.

The third section “Symbolic imagery in the work of Viktor Tsybal” examines the main themes of the artist’s symbolic artistic images: 1) the creative process of world creation; 2) sacred subjects with their author’s interpretation; 3) appeal to the historical and ancient memory of Ukrainians. This analysis of the artistic heritage allowed us to make a typology of symbols in Viktor Tsybal’s work, and to identify five main categories: cosmogonic, sacred, historical, archetypal and natural symbols.

The scientific novelty of the study is determined by the fact that the work: 1) comprehensively examines Viktor Tsybal’s pictorial work, regardless of his achievements in graphics; 2) the philosophical and ideological foundations of the artist's symbolic author's language are analyzed; 3) the key symbolic plots and the specifics of artistic imagery in the artist's pictorial heritage are identified.

The practical significance of the study lies in the prospect of using the results of the study in further scientific work devoted to: 1) the analysis of the development of symbolism in Ukrainian painting of the 20th century, with the inclusion in the analysis of symbolic works by other Ukrainian artists of the specified period; 2) attribution and introduction into scientific circulation of Viktor Tsymbal's oil paintings, which are part of foreign private collections; 3) organization of an art exhibition of Viktor Tsymbal's works (including works from private collections), for a full presentation of the creative symbolic achievements to the general public.

Approbation of materials of the qualifying master's thesis. The main provisions and conclusions of the study were approved at 1 international scientific conference: the topic of the report “Archetypes and symbols in the works of Ukrainian painting at the turn of the 19th - 20th centuries” (Twelfth Platonic Readings in Memory of Academician Platon Biletsky, Ukraine, Kyiv, November 30, 2024) and 1 publication in a scientific professional publication – “Historical and cultural aspects of the development of symbolism in Ukrainian painting at the turn of the 19th-20th centuries” (Bulletin of the National Academy of Fine Arts and Architecture (Bulletin of the NAOMA), No. 2, published on 10.31.2024).

The qualifying master's thesis is written independently and does not contain plagiarism.

Structure of the work. The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used (81 items); three appendices: Appendix A – “List of illustrations”, Appendix B – Illustrations (13 items); Appendix C – Table 1: “Symbolic archetypes in the pictorial interpretations of Viktor Tsymbal; – Table 2: “Multilevelness of symbolic language in the work of Viktor Tsymbal”. The total volume of the work is 105 pages, of which 73 are the main text.

Keywords: Viktor Tsymbal, symbolism, archetype, metaphysical space, hierophany, sacred image, Ukrainian painting.

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Кваліфікаційна магістерська робота присвячена символічним живописним роботам Віктора Цимбала (1902 - 1968 р.) – графіка і живописця, громадського діяча, котрий більшу частину життя провів в еміграції в Аргентині та США.

На даний момент відсутні фундаментальні роботи з вивчення творчої живописної спадщини представника української діаспори Віктора Цимбала, на це є вагомі причини:

- більшість олійних робіт майстра знаходиться в іноземних колекціях та ніколи не була представлена українському глядачу;
- його ім'я багато десятиліть було забутим через політичні потрясіння першої половини ХХ століття.

Живописний доробок Віктора Цимбала є синтезом відображення власного світогляду з результатом багатолітнього вивчення, інтерпретації української та загальносвітової культурної спадщини. Зазначені аспекти його творчості і сформулювали авторську символічну мову майстра, яка і стала предметом дослідження.

Актуальність цієї роботи полягає в намірі автора комплексно розглянути феномен живописної творчості та символічної образності Віктора Цимбала.

**Мета дослідження** – комплексне дослідження символічної мови в живописних полотнах Віктора Цимбала, обґрунтування мистецького доробку майстра в контексті українського мистецтва 20 століття.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань дослідження:**

- проаналізувати і узагальнити стан наукового розроблення теми, визначити проблемні вектори історіографії та джерельної бази з досліджуваного питання;
- визначити теоретико-методологічні основи дослідження;
- проаналізувати історичні та культурні передумови формування індивідуальної символічної мови Віктора Цимбала;

- виокремити ключові чинники, які вплинули на процес формування творчої особистості Віктора Цимбала;
- визначити ключові символи та їх інтерпретацію в олійних роботах художника;
- виявити взаємозв'язок між особистим світоглядом художника та символічними образами в його роботах;
- розглянути аспекти авторської символічної мови Віктора Цимбала;
- систематизувати та класифікувати символічні мотиви у творчості Віктора Цимбала.

**Об'єкт дослідження** – живописні полотна Віктора Цимбала.

**Предмет дослідження** – специфіка символічної художньо-образної мови у творчості Віктора Цимбала, особливості інтерпретації та функціонування в контексті розвитку індивідуального стилю.

**Методи дослідження** зумовлені метою і завданнями роботи, основою яких є загальноприйнята система гуманітарних знань у галузі мистецтвознавчої та культурологічної думки. З метою набуття достовірних наукових знань, та ґрунтуючись на принципах наукової достовірності та всебічності, для досягнення поставлених автором завдань, з метою комплексного опрацювання творчого доробку Віктора Цимбала, було застосовано синтез загальнонаукових методів дослідження, а саме:

*історичний* – для достовірного висвітлення подій досліджуваного періоду; *аналітичний метод* – для опрацювання історіографічного, бібліографічного, архівного матеріалів, визначення актуального стану розробки теми; *біографічний метод* у поєднанні з *хронологічно - історичним методом* – для відображення та реконструкції основних подій життя художника, визначення й усвідомлення важливих чинників, які мали вплив на формування творчої особистості митця та подій досліджуваної доби; *культурологічний метод* – для розуміння культурного контексту діяльності Віктора Цимбала; *метод узагальнення* – для аналізу живописних творів, систематизації тематичного репертуару, класифікації творчих ідей та провідних сюжетів; *формально-*

*стилістичний* метод – для визначення особливостей індивідуальної манери художника; *іконографічний* метод – для дослідження системи символів у художника; *герменевтичний метод* – для інтерпретації символічного змісту полотен; *мистецтвознавчий аналіз* – для детального вивчення художніх особливостей живописних творів митця.

**Наукова новизна одержаних результатів.** У роботі здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження живописних робіт видатного представника мистецтва української діаспори Віктора Цимбала. Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що у роботі *вперше*:

- комплексно розглянуто живописний доробок Віктора Цимбала, незалежно від його здобутків в графіці;
- проаналізовано філософсько-світоглядні основи символічної авторської мови митця;
- визначено ключові символічні сюжети та специфіку художньої образності у живописній спадщині митця.
- визначено особистий творчий внесок митця у розвій національного українського мистецтва ХХ століття.

**Практичне значення одержаних результатів.** Перспективою використання результатів дослідження може стати подальша наукова робота присвячена:

- аналізу розвитку символізму в українському живописі ХХ століття, з включенням в аналіз символічні роботи інших українських митців зазначеного періоду;
- атрибуції та введення в науковий обіг олійних робіт Віктора Цимбала, які входять до складу іноземних приватних колекцій;
- організації мистецької виставки творів Віктора Цимбала (з врахуванням робіт з приватних колекцій), для повного представлення творчого символічного доробку широкому загалу.

**Апробація теми** Основні положення та висновки дослідження були апробовані на 1 міжнародній науковій конференції: тема доповіді «Архетипи та символи у творах живопису України межі ХІХ - ХХ століття» (Дванадцяті Платонівські

читання пам'яті академіка Платона Білецького, Україна, Київ, 30 листопада 2024 року) та1 публікація у науковому фаховому виданні – «Історико – культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі ХІХ-ХХ століть» (Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Вісник НАОМА), №2, опубліковано 31.10.2024 року).

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (81 позиція), з яких 16 – іншомовних джерел; трьох додатків: Додаток А – «Список ілюстрацій», Додаток В – Ілюстрації (13 позицій); Додатку С – Таблиця 1: «Символічні архетипи в живописних інтерпретаціях Віктора Цимбала; – Таблиця 2: «Багаторівневість символічної мови у творчості Віктора Цимбала». Загальний обсяг роботи становить 105 сторінок, з них 73 – основного тексту.

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

*Axis mundi* - світова вісь, космічний стовп або світове дерево - архетипний символ, присутній у численних міфологічних та релігійних традиціях, що позначає центр світу і з'єднує різні рівні буття: підземний світ, земний світ і небеса. У мистецтві часто виражається через вертикальні елементи композиції (гори, башти, дерева, колони).

*Архетип* - первинний образ, прототип, універсальна психічна структура, що походить з колективного несвідомого (за теорією К.Г. Юнга). Архетипи є спільними для всього людства психічними образами, які проявляються в міфах, снах, релігійних уявленнях та мистецтві різних культур і епох, надаючи символам їх глибинного змісту.

*Епіфанія* - раптове і значуще проявлення божественного або священного, момент духовного осяяння чи прозріння. В мистецтві епіфанія часто зображується як момент трансцендентного досвіду, коли звичайна реальність на мить розкриває свою приховану духовну сутність.

*Ієрофанія* – буквально, «явлення» чи прояв священного». Термін, запропонований релігієзнавцем Мірчею Еліаде, що означає проявлення сакрального у профанному світі через певні об'єкти, явища або простори. Ієрофанія трансформує звичайні елементи реальності, надаючи їм особливого духовного значення і перетворюючи їх на символи вищої реальності.

*Метафізичний простір* – умовний простір у мистецькому творі, що виходить за межі фізичної реальності і втілює духовні, трансцендентні або абстрактні виміри буття. Характеризується порушенням законів перспективи, гравітації та інших фізичних законів, часто з використанням символічних кольорів, світла та форм.

*П'єта* – (від італ. *pietà* - "жаль", "співчуття") іконографічний сюжет в християнському мистецтві, що зображує скорботну Богоматір з тілом мертвого Христа на колінах після зняття з хреста. Цей релігійний образ став важливим символом материнського страждання, жалоби та жертвовності в європейському мистецтві.

*Символізм* – 1) цілісний філософський світогляд, що ґрунтується на уявленні про світ як про всеохопну систему відповідностей і взаємозв'язків між матеріальним та ідеальним; 2) художній метод, заснований на використанні символічної образності, що може бути присутнім у творчості митців, які формально не належать до символізму як напряму 3) мистецька течія, принципом якої є художнє відтворення сутності ідей та предметів, які перебувають за межею чуттєвого розуміння, з використанням символів.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Аналіз стану наукової розробки проблеми

Мистецтвознавчі праці, присвячені творчості Віктора Цимбала нечисельні. Суттєвою перешкодою для предметного вивчення живописної спадщини художника є розміщення більшості його творів у закордонних приватних колекціях, що не мають цифрових та друкованих архівів. Найповніші відомості про власників цих колекцій датуються 1972 роком і містяться в описі, наданому Святославом Гординським [7, с. 19]. У ході наукової розвідки, вдалось встановити власника картини «Бог Творець» (іл. 1.3), а саме доктора Ендрю Дзул (Dr. Andrew Dzul) [15]. Зазначені факти мають наступне пояснення – це творча діяльність митця в еміграції, ідеологічні обмеження радянського періоду та безпосередня табування особистості митця в СРСР.

Першими, хто зробив спроби наукового осмислення доробку Віктора Цимбала, були представники української діаспори – С. Гординський [7], Є. Онацький [44], І. Кейван [21], П. Мегика [35]. Зокрема це публікації в емігрантській періодиці 1950 – 1960-х роках: «Нотатки з мистецтва (Ukrainian Art Digest)», «Свобода», «Українське слово» та ін. Пізніше, у 1972 році С. Гординський видає монографію «Віктор Цимбал. Маляр і графік», де вперше систематизує біографічні відомості про художника та окреслює основні етапи його творчого становлення [7].

Євген Онацький у статті «Романтика простору» приділяє увагу малярству Віктора Цимбала, акцентуючи на символічній образності його робіт, на авторській манері створювати містичний простір на полотнах: «Малярські твори В. Цимбала вражають найперше розмахом свого творчого задуму. Вони поривають глядача в безконечні простори, іноді просто в космічні простори. Бо В. Цимбал в своєму малярстві насамперед - романтик простору. Всі твори В. Цимбала - це романтика простору, що в ньому іноді тільки невеличкою

цяточкою позначено людину, яка губиться в величезних вимірах гір, скель, хмар, сузір'їв і - просто повітря» [44, с.3].

В своїй статті «Майстер великого калібру», В. Несторович наводить факти з біографії митця, та текстограму інтерв'ю митця [41, с.4-5].

У радянському мистецтвознавстві ім'я Віктора Цимбала фактично не згадувалось. Лише з відновленням Незалежності України стало можливим повернення спадщини митця в культурний та науковий обіг.

Щодо сучасного стану досліджень, то вагомий вклад у вивчення спадщини художника внесли Б. Горинь, О. Леонтович, та А. Іванець.

У документальному романі – есе «Туга Віктора Цимбала», Борис Горинь намагається осмислити творчий феномен художника, систематизує його творчі періоди, надає інформацію про громадську діяльність митця [9].

Олена Леонтович, в книзі присвяченій представникам творчого генію українського народу «Нетлінна слава України» [31], робить ліричний огляд творчого спадку В. Цимбала та наголошуючи на виключному таланті: «Усе, що творив Віктор Цимбал, було позначено щедрим талантом — чи писав картини та ілюстрував книжки, чи брав участь як актор і співак у виставах, чи писав полум'яну публіцистику, бо, крім пензля і пера, володів ще і словом» [31, с. 39].

Андрій Іванець у статті «Про час створення та першого експонування знакової картини Віктора Цимбала «Рік 1933» [14] акцентує на важливості зазначеної роботи, та наводить факти щодо додаткового уточнення дати її створення: «Початок роботи В. Цимбала над картиною «Рік 1933» можна попередньо, спираючись на спогади дружини митця, віднести до 1933–1934 рр. [14]. Відзначимо, що варто продовжити пошуки документальних матеріалів щодо процесу її створення. Безпосередній аналіз зображення твору, на нашу думку, дає можливість визначити час завершення роботи над картиною. У її нижньому лівому куті художник залишив напис «Сymbal. 36» (літери написані чорною фарбою, цифри – білою, останні розташовані трохи нижче напису). Таким чином, авторська позначка дає можливість віднести

момент нанесення останнього мазка на картину «Рік 1933» до 1936 р.» [14, с. 174].

Треба відмітити, останні культурні події пов'язані з життям та творчістю Віктора Цимбала:

– проведено ювілейний вечір художника Віктора Цимбала в актовій залі Будинку художника (2002 рік). Про цю подію писала Олена Леонтович: «Лише в рік сторіччя від дня народження громадськість Києва познайомилася з життям і творчістю видатного художника на вечорах пам'яті в Музеї історії Києва та у Національній спілці художників України, хоча творча спадщина його давно визнана як унікальний вияв світового мистецтва» [31, с. 39].

– 21 лютого 2020 року в Генеральному консульстві України в Нью-Йорку відбулася урочиста церемонія передання картини «Рік 1933», під час якої Генеральний консул України О. Голубов від Президента УВАН Альберта Кіпи. Згодом картину доставили до Музею Голодомору [54];

– з 13 липня по 27 серпня 2022 року в мистецькій галереї «Scarab club» (Детройт, США) була проведена виставка приватної колекції Dr. Andrew та Mrs. Christina Dzul «Ukrainian artists: Echoes of an Ancestral Homeland», де серед творів українських митців були представлені твори В. Цимбала [15];

– 2 грудня 2024 року А. Цимбал передав Музею української діаспори архів художника;

– 25 січня 2025 року А. Цимбал подарував Національному музею Голодомору-геноциду артефакти із архіву подружжя Цимбалів;

– 6 січня 2025 року полотно «Рік 1933» внесено до Державного реєстру національного культурного надбання. Відповідне рішення ухвалено на засіданні Експертно-фондової комісії Міністерства культури та стратегічних комунікацій України [17].

## 1.2. Джерельна база дослідження

Джерельна база дослідження авторської символічної художньої мови в живописі Віктора Цимбала є досить різноплановою, але за своїм складом може бути структурована за кількома групами:

- *емпіричні* – до цієї групи належать безпосередньо живописні твори Віктора Цимбала, які і є первинним матеріалом дослідження;
- *теоретичні джерела* – до цієї групи належать періодичні та наукові видання, мемуарна література, каталоги виставок.

До дослідження були включені наступні живописні твори Віктора Цимбала:

- Патагонська серія: «Катаклізм» (1933 рік) (іл. 1.1), «Вінтескеровночі» (початок 30-х років) (іл. 1.2), «Мотив з Патагонії», «Шпиль Андріяна», «Гванаки»;
- «Бог Творець» (середина 50-х років) (іл. 1.3);
- «Молитва» (середина 50-х років) (іл. 1.4);
- «Христос в пустелі» (початок 30-х років)(іл. 1.5);
- «Божа Мати Північного сьйва» (середина 50-х років) (іл. 1.6);
- «Непорочна» (середина 50-х років) (іл. 1.7);
- «Дніпро, 1941 рік» (середина 50-х років) (іл. 1.8);
- «Золоті ворота» (середина 50-х років) (іл. 1.9);
- «Три душі» (середина 50-х років) (іл. 1.10);
- «Рік 1933» (1933 рік, 1936?) (іл. 1.11);
- «Побратими» (середина 50-х років)іл. 1.12);
- «Кам'яна баба» (середина 50-х років) (іл. 1.13).

Значна частина приведених олійних робіт Віктора Цимбала знаходяться закордоном в приватних колекціях, для мистецтвознавчого аналізу в роботі використовувались репродукції з наступних джерел:

- роман – есе Б. Горина «Туга Віктора Цимбал» [9, с. 275-280];
- офіційна сторінка The Ukrainian History and Education Center [67].

Цінним інформаційним джерелом є публікації в українській емігрантській періодиці 1930 – 1960-х років, де наводяться рецензії та мистецька критика на творчість Віктора Цимбала безпосередньо його сучасниками: «Нотатки з мистецтва (Ukrainian Art Digest)», «Свобода», «Українське слово», «Гомін України» та ін.

Монографічні роботи С. Гординського «Віктор Цимбал. Маляр і графік» (1972) [7], Б. Горина «Туга Віктора Цимбала» (2005) [9] та мемуари Т. Михайлівської Цимбал «Спогади (моє життя в еміграції)» (1984) [36] є важливими джерельними базами дослідження, де зазначено творчий та життєвий шлях маляра.

До джерельної бази дослідження також були включені наукові роботи І. Павельчук (2021) [45], С. Стоян (2014) [53], О., Лагутенко (2011) [27], А. Білої (2010) [4] та С. Несмачного (2024) [40], в яких розглядаються теоретичні аспекти розвитку українського мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття, включаючи прояви символізму в цей період. З метою охоплення наукового підходу до символізму в європейському контексті, до джерельної бази дослідження були включені роботи наступних іноземних авторів: Facos M. (2009) [68], Rosina Neginsky (2010) [77], Lucie-Smith E. (1972) [71], та Mathieu Pierre-Louis (1990) [72].

### **1.3. Методологія та методи дослідження символічної мови у живописі**

Позаяк творчі образи В. Цимбала в царині символічного світобачення були створені набагато пізніше побутування символізму як історичного явища культури, напрямок в якому він працював можна визначити як неосимволізм. В окремих дослідженнях творчість В. Цимбала зачисляли до символізму, тоді як автори інших джерел згадували його творчість як неосимволістичну. Але маємо враховувати той факт, що сам митець «не погоджувався, щоб його зараховували до певної групи або школи. Був переконаний, що кожна людина, а тим паче – митець – неповторний світ, єдиний у своєму роді – житті й

творчості. Відносити митця до якоїсь групи чи школи означало б нівелювати те неповторне, що закладено в його душу Богом» [41, с. 4-5].

Враховуючи зазначені факти, маємо сформулювати такий підхід до дослідження символічної мови в живописі Віктора Цимбала, який би не обмежував образну мову художника до певного мистецького напрямку, а натомість зосереджувався на виявленні художніх особливостей, авторської символічної мови, систематизації символічних мотивів. Підґрунтям для дослідження мають також стати:

- художньо – естетичні погляди та філософсько – світоглядні концепції, які формували індивідуальну образну мову митця;

- наукові дослідження щодо природи та інтерпретації ключових символів.

Поняття символізм у даному дослідженні розглядається як художній метод, заснований на використанні символічної образності, що може бути присутнім у творчості митців, які формально не належать до символізму як напрямку. Саме таке трактування символізму є актуальним для дослідження олійної творчості Віктора Цимбала, який не ідентифікував себе як символіст, але його візуальній мові притаманна символічна образність.

Комплексне дослідження символічної творчості Віктора Цимбала передбачає синтез традиційних мистецтвознавчих підходів та з загальнонаукових методів дослідження, а саме:

*історичний* – для достовірного висвітлення подій досліджуваного періоду;

*аналітичний метод* – для опрацювання історіографічного, бібліографічного, архівного матеріалів, визначення актуального стану розробки теми;

*біографічний метод* у поєднанні з *хронологічно - історичним методом* – для відображення та реконструкції основних подій життя художника, визначення й усвідомлення важливих чинників, які мали вплив на формування творчої особистості митця та подій досліджуваної доби; *культурологічний метод* – для розуміння культурного контексту діяльності Віктора Цимбала; *метод*

*узагальнення* – для аналізу живопису, його систематизації та класифікації;

*формально-стилістичний* метод – для визначення особливостей індивідуальної манери художника; *іконографічний* метод – для дослідження системи символів у художника; *герменевтичний метод* – для інтерпретації символічного змісту полотен; *мистецтвознавчий аналіз* – для детального вивчення художніх особливостей живописних творів митця.

#### **1.4. Символізм як художній напрям: європейський та український контекст**

Аналіз живописної творчості Віктора Цимбала, хоча він і не ототожнював себе ні з яким мистецьким рухом, доцільно розглядати в контексті впливу символізму на українське мистецтво. Створені майстром художні образи демонструють певний вплив цього літературно-мистецького напрямку, що дозволяє аналізувати його художній доробок крізь оптику символізму, та включити його до загального огляду розвитку символізму в українському мистецтві.

Символізм виник як літературно-мистецький рух у Франції в 1880-х роках, але незабаром його різноманітні прояви стали помітні по всій Європі: у Брюсселі, Відні, Барселоні, та в ін. містах. Він став відповіддю на значні потрясіння та трансформації в європейському суспільстві. Це був рух, який виник внаслідок неприйняття наукових і промислових досягнень та їхнього впливу на суспільство. Термін уперше з'явився у 1886 році, коли поет Жан Мореас (Jean Moréas) опублікував свій «Маніфест символістів» у паризькій газеті «Le Figaro» [73]. Автор також сформулював основні засади символізму: «Лише ідеї представляють ту вищу реальність, яку мають втілювати художники, а в об'єктивному, зовнішньому світі мистецтво може шукати лише найпростішу відправну точку» [40, с. 68].

Коріння символізму в образотворчому мистецтві можна знайти в поезії Шарля Бодлера «Fleurs du mal» («Квіти зла», 1857 рік), Поля Верлена «Sagesse» («Мудрість», 1881 рік). Філософське підґрунтя символізму було сформовано неоплатонізмом, а також теоріями Артура Шопенгауера, Фрідріха Шеллінга, та Фрідріха Ніцше [28].

Філософські концепції XIX століття запропонували нове бачення реальності та місця людини в ній. А. Шопенгаер у своїй праці «Світ як воля і уявлення» розділив буття на емпіричну реальність (уявлення) та метафізичну сутність (волю). Ця концепція стала фундаментальною для символістів, які намагались у своїх полотнах вийти за межі зовнішніх проявів реальності та відобразити приховані, непізнавані куточки існування. Песимізм та розуміння життя як нескінченного страждання, характерні для філософії А. Шопенгауера, втілились у меланхолійних і містичних полотнах символістів, пронизаних глибинною тривогою. Філософія Ф. Шеллінга та його розуміння художньої творчості як засобу пізнання абсолюту також значно вплинули на символістську естетику. Філософ визначає символ "як абсолютну тотожність реального та ідеального" та вважає, що суть символу криється в нерозривному зв'язку ідеї та образу. Він розглядає символ як особливе явище, в якому матеріальне і духовне створюють досконалу єдність. Ф. Ніцше з його критикою усього раціонального та ідеєю "надлюдини" став суттєвим катализатором для символістів. Переоцінка культурних та соціальних цінностей привела художників до пошуку нових мистецьких форм, звільнених від академічних канонів і здатних висловити ірраціональні виміри людського досвіду [28], [68].

Філософські ідеї Шопенгауера, Шеллінга і Ніцше перетворилися на живий творчий імпульс, а не лише теоретичне підґрунтя символізму. Вони визначили методологію напрямку, його тематику, образну систему та художні прийоми, ставши основою естетики символістського руху.

Теоретики символізму того часу акцентували на необхідності синтезу усіх мистецтв, відповідністю між формами та відчуттями. На їх погляд, це було основою єдності художнього твору. Бажаний синтез міг був досягнутий одночасною промовистістю звуку, кольору та слова [66; 69].

Хоча літературне середовище було родоначальником символізму, невдовзі художники, які відкидали ідею натуралізму та раціонального, стали ототожнювати себе з цим мистецьким напрямом. Художники-символісти

вважали ідею та емоції головними елементами при створенні художнього образу. Творчість, на їхню думку, не може бути продуктом відображення реальності [70-71]. А живопис для них був синтезом форми, почуття, реальності та внутрішнього унікального світу митця.

Критик Альбер Ор'є (Gabriel-Albert Aurier) у статті «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» [65, с. 155 - 165], опублікованій у 1891 році, вперше визначив критерії символічного мистецького твору, який має бути:

- *ідеїстичним* (idéiste) – оскільки його єдиним ідеалом буде вираження Ідеї;
- *символічним* (symbolist) – оскільки він виражатиме цю ідею через форми;
- *синтетичним* (synthétique) – оскільки він відтворюватиме ці форми, ці знаки способом загального розуміння;
- *суб'єктивним* (subjective) – оскільки об'єкт у ньому ніколи не розглядатиметься як об'єкт, а як знак ідеї, що сприймається суб'єктом;
- *декоративним* (décorative) – бо декоративний живопис у власному розумінні, як його розуміли єгиптяни, дуже ймовірно греки та примітивісти, є нічим іншим, як проявом мистецтва, водночас суб'єктивного, синтетичного, символічного та ідеїстичного. Лише втіливши всі ці характеристики, мистецький твір міг би передати різні стани внутрішнього почуття та різнобарв'я емоцій.

Основу символізму було закладено ще в 1870-х роках такими художниками, як Гюстав Моро (Gustave Moreau, 1826–1898), Пюві де Шаван (Puvis de Chavannes, 1824–1898), Оділон Редон (Odilon Redon, 1840–1916), Ежен Кар'єр (Eugène Carrière, 1849–1906) та Арнольд Беклін (Arnold Böcklin, 1833–1898). Усі вони мали глибокий вплив на молоду генерацію художників кінця дев'ятнадцятого століття. Митці на своїх полотнах створювали уявний світ мрій, мешканцями якого були біблійні фігури, герої грецької міфології та фантастичні істоти. Творчим натхненням для багатьох символістів стали релігія, археологія, міфологія, фольклор, внутрішній світ людини та

результати роботи несвідомого. Майстри-символісти формували сугестивні образи, які занурюють глядача в певний настрій або викликають емоційний відгук через натяки та асоціації, а не через реалістичне зображення. Ідея, мрія, таємниця та сновидіння були ключовими поняттями естетики символізму. Смерть і життя, мовчання, самоізоляція, страждання, кохання та пробудження бажання стали набором універсальних емоцій, які виражалися через символічні образи [81].

Митець того часу стикається з недоречністю свого світосприйняття в контексті утилітарного та бездуховного суспільства. Це спонукає його відгородитися від реальності, зануритися у «власну мушлю» образно-символічного та метафоричного світу. Самоізоляція творчої особистості породжує нову візуальну мову та художню форму, що є результатом трансформації реальності через символи власної свідомості. Згідно з теоретичними основами символізму, мистецтво надає людині можливість пізнати себе і Всесвіт за допомогою символічної мови, яка є результатом аналогій, порівнянь, аналізу та узагальнень. Інструментами творчої мови символістів стали двозначність та невизначеність, що знайшли вираження не лише в містичному змісті твору, але й у його формі, засобах оформлення та композиційному рішенні [28].

На відміну від імпресіоністів, символісти становили різноманітну групу художників, які працювали незалежно один від одного та мали відмінну візуальну мову. Їх об'єднував не єдиний художній стиль, а «спільний песимізм і втома від занепаду, який вони відчували в сучасному суспільстві». За допомогою кольору, форми та композиції символісти шукали інструментарій, який дозволив би створити ефемерний художній образ, далекий від реальності. Характерним для творів символічного живопису було звуження перспективи, робота в двомірній площині, ритмічність ліній та використання домінуючого кольорової палітри.

Аналізуючи період межі XIX–XX століть, ми дійшли висновку, що символізм розвивався паралельно та в тісному взаємозв'язку з іншими

мистецькими течіями, напрямками та стильовими пошуками доби модерн, експресіонізмом, декадансом. Зазначені фактори роблять символізм як напрям в образотворчому мистецтві дуже пластичним, багат шаровим й трансформативним, що відображає справжні мотиви людства, звертаючись до колективної та індивідуальної свідомості. Оділон Редон (Odilon Redon, Франція), Едвард Мунк (Edvard Munch, Норвегія), Арнольд Беклін (Arnold Böcklin, Швейцарія), Франц фон Штук (Franz von Stuck, Німеччина) та Мікалоюс Костянтинас Чюрльоніс (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Литва) є яскравими представниками символізму в образотворчому мистецтві. Однак ми можемо зазначити очевидну різницю між творчим спадком цих авторів, що проявляється в сюжетах, тематиці та візуальній мові. Це дає змогу дійти висновку, що особливістю символізму в образотворчому мистецтві є авторська індивідуальність. Зазначена відмінність між творами художників-символістів не дає можливості визначити єдину естетичну концепцію мистецтва символізму.

Відмова символістів від натуралізму на користь суб'єктивного представлення ідеї чи емоції мала значний вплив на подальше мистецтво двадцятого століття, зокрема авангарду, абстракціонізму та сюрреалізму.

Щодо особливостей розвитку символізму в Україні, як зазначає Несмачний С.М. «...характерним рефреном для наукових розвідок вітчизняних дослідників, починаючи з робіт кінця 1980-х і дотепер, є об'єднання в єдиний блок тем символізму та модерну, що й не дивно, враховуючи, наскільки органічною була художня мова сецесії – головного стилю епохи – для втілення символістських ідей» [40, с. 84]. На цей час не існує цілісної картини розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві. Політичний вектор радянського правління, особливо під час сталінського режиму, був кардинально протилежний ідеям модерну та символізму. Лише з початком так званої «відлиги» з'явилася можливість аналізувати історію української культури. Варто також зазначити, що значна частина творів символістичного характеру була вивезена за кордон під час політичних потрясінь кінця XIX – середини XX

століть. Це сталося через вимушену еміграцію митців (В. Цимбал), евакуацію їхніх робіт (твори Ю. Михайлова) або через «недоречність» художнього стилю в радянській державі (М. Сапожников) [2, с. 84].

З часу здобуття незалежності України культурна та наукова спільнота поступово почала втілювати кроки щодо реконструкції та відновлення історії формування символізму в українському образотворчому мистецтві. Масштабні мистецькі виставки, науково-дослідні праці, а також експозиційна й наукова діяльність інституцій української діаспори щодо збереження культурної спадщини дозволяють окреслити основні аспекти розвитку символізму в живописі України межі XIX–XX століть. Варто зазначити, що значна частина творчої спадщини Ю. Михайлова та частина робіт В. Цимбала зберігаються в Сполучених Штатах Америки, а саме в Українському історико-просвітницькому центрі (Ukrainian History and Education Center, Сомерсет, Нью-Джерсі). Важливою місією Центру є організація виставкової та науково-дослідної діяльності, пов'язаної з представниками української культури.

Наступні роботи були присвячені теоретичним аспектам розвитку українського мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття, включаючи прояви символізму в цей період:

- робота С. Стоян «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві» (2014) [53];
- монографія О. Лагутенко «Українська графіка першої третини XX століття» (2011) [27];
- дисертація С. Несмачного «Репрезентація символізму в живописі Михайла Сапожникова (1871 – 1937): мистецтвознавче дослідження та атрибуція Дніпровського художнього музею» (2024) [40]; .

З метою врахування сучасного наукового осмислення символізму в європейському контексті, до джерельної бази дослідження були включені роботи наступних авторів:

- А. Білої «Символізм: наукове видання» (2010) [4];

- Facos M. «Symbolist art in context» (2009)[68];
- Rosina Neginy «Symbolism, its origins and its consequences» (2010) [77].

Масштабні виставкові проекти, організовані за останнє десятиліття, такі як «Велике і величне» (Мистецький арсенал, м. Київ, 2013 р.), «Українська лінія модерну» (Національний художній музей, м. Київ, 2013 р.), «Сучасний український символізм» (Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, м. Луцьк, 2019 р.) та «В епіцентрі бурі: модернізм в Україні 1900–1930-х років» (Галерея «Нижній Бельведер», м. Відень, Австрія, 2024 р.) віддзеркалювали символістичний напрямок. Важливо зазначити, що в межах цих експозицій була можливість представити широкій аудиторії твори таких митців, як М. Сапожников, В. Максимович, В. Котарбинський, П. Холодний, М. Жук, О. Новаківський та інших, творчості яким притаманні риси сецесії та символізму [5].

Перша світова війна, розпад могутніх імперій – Російської та Австро-Угорської, народження української держави – все це визначає контекст, у якому формувалося тогочасне культурне життя. Водночас саме процес становлення української державності сприяв «...високому злету інтелектуальної думки, виникненню і поступу розмаїття естетичних та філософських концепцій, активного розвитку новітніх мистецьких течій і художніх практик та появи плеяди яскравих творчих індивідуальностей» [40, с. 85].

Розквіт художнього життя в Україні значною мірою був спричинений новим економічним розвитком, що стимулював зростання міської культури. У цей час виникають нові можливості для експозиції творів мистецтва – з'являються музеї, салони, формується мистецька критика, створюються культурні об'єднання та відкриваються періодичні видання у сфері культури. Українські художники «відчули свою причетність до єдиного мистецького процесу, який охопив тогочасну Європу. Навчання або творчі поїздки занурили молодих майстрів у художнє життя Парижа, Відня, Мюнхена, Кракова» [28, с. 15]. Однією з особливостей розвитку українського мистецтва є чітке

визначення його культурних центрів – Києва, Харкова, Львова та Одеси, кожен з яких мав свої сформовані та унікальні художньо-історичні риси.

Львів, на той час столиця галицьких земель (на зламі ХІХ–ХХ століть), першим відчув вплив модерну та символізму як окремих мистецьких рухів. Це логічно, з огляду на історично активну взаємодію з Австро-Угорщиною, Польщею та культурні зв'язки з Німеччиною та Францією. Варто відзначити активну діяльність «Товариства любителів красних мистецтв», першої мистецької організації у Львові, що діяла з 1868 року до початку Другої світової війни. Товариство об'єднувало митців і поціновувачів мистецтва, займалося організацією виставок, продажем творів мистецтва та матеріальною підтримкою художників. Воно було рушійною силою мистецького життя Львова. До 1914 року Товариство залишалося провідною мистецькою організацією у місті. За сприяння голови Товариства Яна Болоса-Антоневича в 1903 році відбулася виставка краківського символіста Яцека Мальчевського (Jacek Malczewski). Окрім цього, він ініціював виставки творів швейцарського символіста Арнольда Бьокліна (Arnold Böcklin), нідерландського художника Яна Торопа (Johannes Toorop), а також уперше привіз роботи Фердинанда Годлера (Ferdinand Hodler) та Акселі Галлена-Каллели (Akseli Gallen-Kallela). До того ж планував організувати виставку віденської «Сецесії» у Львові. Хоча голову Товариства критикували за значні кошти, витрачені на ці масштабні виставки, це мало неабияке значення для становлення українського символізму та формування художньої мови молодих митців того часу [28].

Одним із яскравих львівських колористів того часу був О. Новаківський. Сакральні та міфологічні сюжети, слов'янський містицизм, звернення до алегорій і барва як головний засіб виразності створили індивідуальний стиль митця. Особливістю творчого спадку О. Новаківського є синтез алегорії та символу, використання кольору як формоутворюючого елемента. Кольорова симфонія української орнаментики та візантійських мініатюр була інтуїтивно перероблена О. Новаківським і представлена в новій адаптованій формі.

Символізм відображено в таких серіях робіт О. Новаківського: алегоричні панно (1914–1918), створені для інтер'єрів Львівського музичного інституту – «Наука», «Мистецтво», «Виховання» і «Музика»; живописні серії образів Богоматері: «Мадонна червоної калини» (1916), «Богородиця в ризах» (1923), «Українська Мадонна» (1910); картини на міфологічні сюжети: «Лада» (1927), «Лада Модерна» (1929); та символічно-сакральний живопис: «Серце Христове» (1913), «Ангел смерті» (1923) [13].

На зламі століть у Києві суттєво оживає культурне життя. Це було зумовлено вагомими подіями 1880–1890-х р., такими як будівництво Володимирського собору, новими розписами Кирилівської церкви та розкриттям під час реставраційних робіт фресок і мозаїк Софійського та Михайлівського соборів. Відродження слави Києва як столиці Русі та центру православного духовного життя суттєво вплинуло на подальший розвиток українського живопису. У розписах Володимирського собору та Кирилівської церкви традиції давньоруського мистецтва набувають нових естетичних якостей, переосмислюються в ключі символізму [69, с. 19]. У цей час у Києві активно експонувалися польські художники Ян Матейко (Jan Matejko), Яцек Мальчевський (Jacek Malczewski), Едвард Окунь (Edward Okuń), Вацлав Котарбинський (Wacław Kotarbiński), які представляли нові мистецькі віяння. Особливо значущою в київському художньому житті була роль В. Котарбинського, який став одним із співзасновників Товариства київських художників [28].

Укріпленню Києва як культурного осередку наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. сприяло відкриття музеїв, приватне колекціонування європейського та національного живопису, а також виникнення творчих угруповань. 1 серпня 1899 р., за сприяння меценатів Терещенків, був заснований перший загальнодоступний Київський художньо-промисловий і науковий музей (нині – Національний художній музей України). У 1893 р. виникає творче угруповання Товариство київських художників, що об'єднувало майстрів різної мистецької

естетики – реалізму, імпресіонізму, академізму, символізму. У 1907 р. було створено Київське товариство шанувальників літератури й мистецтва. З 1907 до 1910 р. виходив журнал «В мире искусств», який транслював нові ідеї в мистецтві. На його сторінках друкувалися мистецькі експертні рецензії, літературні твори представників нової символістичної течії, а також велася хроніка мистецького життя Києва, висвітлювалися культурні події Лондона і Відня, що популяризували західноєвропейське мистецтво. Журнал «В мире искусств» поєднав художників, яким був притаманний синтез символізму та модерну, а саме Г. Золотова, І. Каришева, М. Денисова, А. Середу, О. Судомори та М. Жука [27].

Вважаємо необхідним приділити увагу творчості художника-символіста Юхима Михайлова (1885 – 1935 роки), одного з незаслужено забутих українських митців початку ХХ століття. Ю. Михайлів віртуозно володів технікою пастельного живопису, яка відповідає особливостям його творчості – музичності й романтиці минулого, що перейняті глибоким і щирим національним почуттям. Глибокі знання української культури, її коріння, а також фундаментальна академічна освіта з історії світового мистецтва стали визначальними у формуванні основних тем його творчості. Суттєвий вплив на нього справило знайомство з роботами литовського художника-символіста М. Чюрльоніса. Обидва митці вирізнялися унікальною особливістю – для них музика ставала видимою і це знаходило відображення в їхніх творах. Переходячи до аналізу сюжетів і тематики творів Ю Михайлова, можна виділити три основні напрями: глибока віра в національний ренесанс, історичне минуле України та особисті рефлексії на дії радянського режиму. Першим великим символістичним трактуванням української історії є серія творів «Українська соната» (1916), створених у техніці пастелі: перша частина сонати – «Старий цвинтар», друга частина – «Зруйнований спокій» та фінальна частина – «Блукаючий дух». Картина «Музика зір» (1919), завдяки символічним образам, також промовисто говорить про бездіяльність інтелігенції того часу та її залежність від «напрямку вітру політики партії». Надія на український ренесанс яскраво втілена у

символічному полотні «Чайка» (1923). Ю. Михайлів у своїх роботах звертається до глибоких символів історії України та архетипів її минулого. Серії «Творець Бога» (1916 – 1919), «Кам'яні баби» (1919), «Загублена слава» (1920) та «Сум Ярославни» (1925) показують пошуки сили в історичній спадщині України. Інші твори, як «Мій сон» (1921) і «Неминучий шлях» (1924), відображають рефлексію автора на смертоносні дії радянського режиму. Дуже інтимним та особистим є триптих «Місячна соната» (1927), що розкриває вразливість дитинства й роздуми про швидкоплинність життя, про стабільне та вічне. Основна частина творів Ю. Михайлова, завдяки старанням його родини, зберігається в Українському історико-просвітницькому центрі в США [47].

Живописна творча спадщина Віктора Цимбала має бути залучена до українського неосимволізму другої половини ХХ століття. Як представник української діаспори, Цимбал є яскравим прикладом того, чому мистецтво діаспори має бути інтегроване в культурний контекст України. Саме завдяки мистецтву діаспори ми маємо закономірний розвиток тих жанрів, які були історично табуйовані на теренах радянської України: сакрального мистецтва, безпредметної композиції, модерного експерименту. Тільки в комплексі з творчим надбанням митців діаспори ми можемо об'єктивно та повноцінно розглядати українське мистецтво цього періоду. Хоча лівова частка творчої діяльності Цимбала пов'язана з графікою, значну вагу має також його символічне малярство. Робота «Бог Творець» є символічною візією на тему створення світу, а «Молитва» – це наче звернення людини до Творця з вічними питаннями про пошук свого місця в неосяжному світі. Різноманітними, але дуже приголомшливими є його живописні сакральні жіночі образи, зокрема «Свята Ольга. Запрестольний образ» (Українська католицька церква, Вілла Аделіна, Буенос-Айрес), «Запрестольна Покрова» (Українська православна церква, Буенос-Айрес), та «Божа Мати Північного саява». Не залишають байдужими й роботи, що відображають міфологічний світ пращурів та духовну силу християнських руїн і православної землі, серед яких «Кам'яна баба», «Побратими», «Дніпро, 1941 рік» та «Три душі».

Підсумовуючи розгляд символізму в європейському та українському контексті, можемо констатувати, що цей напрям став історичною віхою в соціокультурному розвитку мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Попри складні геополітичні обставини, символізм в образотворчому українському мистецтві еволюціонував в тісному зв'язку з європейськими тенденціями, проте набув унікальних національних рис, віддзеркалюючи духовні пошуки та історичну пам'ять українського народу. Творчість О. Новаківського, Ю. Михайлова, В. Цимбала та інших українських митців демонструє різноманіття підходів до символістичної естетики через звернення до сакральних, міфологічних та історичних образів-архетипів. Символізм в українському мистецтві був не просто запозиченням європейських тенденцій, а самобутнім явищем, в якому розкрилася самобутність національної харизми.

### **Висновок до розділу 1**

У першому розділі наукової роботи здійснено комплексний аналіз теоретичних та методологічних основ вивчення впливу символізму на творчість Віктора Цимбала. Проведено огляд стану наукової розробки проблеми, який свідчить про брак фахових робіт, присвячених творчості митця, що зумовлено об'єктивними історичними обставинами та фактичною розпорошеністю його творчого доробку в закордонних приватних колекціях.

Визначено та структуровано джерельну базу дослідження, яка включає першоджерела (живописні твори Віктора Цимбала) та письмові джерела (періодичні видання, мемуарну літературу, каталоги виставок). Особливу цінність для дослідження становлять публікації в українській періодиці 1930–1960-х років, монографічні роботи С. Гординського та Б. Горина, а також мемуари Т. Михайлівської Цимбал, в яких приділяється увага символічному живопису художника. Обґрунтовано методологічний підхід до дослідження, який враховує особливу позицію художника, що не ототожнював себе з жодним мистецьким напрямком. Символізм у контексті дослідження розглядається як художній метод, а не напрям, що дозволяє аналізувати творчість Віктора Цимбала, зосереджуючись на виявленні авторської символічної мови та

систематизації символічних мотивів, без прив'язки до формальної приналежності до мистецької течії.

Здійснено аналіз символізму як художнього напрямку в європейському та українському контексті. Висвітлено історію виникнення та розвитку символізму, його філософське підґрунтя (теорії А. Шопенгауера, Ф. Шеллінга, Ф. Ніцше), основні естетичні принципи та особливості образної мови. Розкрито специфіку розвитку символізму в Україні, який формувався в складних історичних умовах та мав регіональні особливості. Встановлено, що хоча Віктор Цимбал не ототожнював себе з символістами і працював у пізніший період, у його творах простежується виразний вплив символізму, що проявляється у зверненні до сакральних, міфологічних образів, трансцендентних тем та особливій системі візуальних символів. Таким чином, проведений теоретико-методологічний аналіз створює основу для подальшого дослідження впливу символізму на живопис Віктора Цимбала з урахуванням його творчої індивідуальності та особливостей художнього методу, що дозволить глибше зрозуміти унікальність символічної мови митця.

## **РОЗДІЛ 2. ВІКТОР ЦИМБАЛ: ШЛЯХ СТАНОВЛЕННЯ МИТЦЯ**

Дослідження живописного доробку художника-емігранта Віктора Цимбала представляє особливий інтерес для сучасного українського мистецтвознавства, адже демонструє важливий пласт національної культури, що формувався за межами батьківщини.

Другий розділ наукової роботи присвячено комплексному аналізу життєвого шляху та творчого становлення Віктора Цимбала. Структурно розділ поділяється на два основні підрозділи. Перший підрозділ охоплює біографічні етапи життя митця: дитинство й юність у Києві, участь у визвольних змаганнях та перебування в таборі для інтернованих, навчання в Празі, тривалий період творчості в Аргентині та останні роки життя у США. Другий підрозділ зосереджується на аналізі впливу символізму на художню мову Віктора Цимбала, розкриває філософсько-світоглядні аспекти його творчості.

### **2.1. Життєвий шлях та формування творчої особистості художника**

Реконструкція життєвого шляху митця здійснюється на основі спогадів сучасників та епістолярної спадщини. Особлива увага приділяється визначенню ключових факторів, що сформували його як художника з виразною національною ідентичністю та унікальним філософсько-мистецьким баченням. Важливим аспектом дослідження є простеження взаємозв'язку між особистими переживаннями митця, історичним контекстом епохи та формуванням його авторського художнього стилю.

Живопис Віктора Цимбала – це пряме відображення його світосприйняття, уявлення про світ і людину, принципів, ідеалів, життєвих переконань, прагнень та сподівань. У дослідженні творчого здобутку художника неможливо оминати його життєвий шлях та культурно-історичний контекст, які прямим та опосередкованим чином вплинули на візуальну мову його мистецтва. Тому дуже важливим є відображення основних подій життя художника, визначення й

усвідомлення важливих чинників, які мали вплив на формування творчої особистості митця.

Роки життя та творчого становлення митця (1902–1968 рр.) припадають на першу половину ХХ століття – період воєнних потрясінь в Європі (1914–1918 роки та 1939–1945 роки), спробу українського народу відновити свою незалежність, геноцид та сталінський режим.

Це сформувало небайдужу, громадсько-активну та творчу особистість. Життєвий шлях Віктора Цимбала справді буремний: участь у військових діях на боці української армії, табір для інтернованих у Польщі, втеча до Праги, еміграція в Аргентину та переїзд у США.

Життєвий шлях митця умовно поділяється на певні етапи:

- життя в Києві, де пройшло його дитинство та юність;
- участь у військових діях та табір для інтернованих;
- навчання у Празі;
- еміграція до Аргентини;
- переїзд до США.

Як зазначив Б. Горинь: «Все те, що людина від народження бачила, чула, відчувала через органи дотику, читала, не пропадає в пам'яті, а вічно живе в ній, стає часткою її душі, важливим чинником формування духовного світу» [9, с. 17].

Народився Віктор Цимбал 16 квітня 1902 року в селі Ступчина (сучасна Черкаська область) в сім'ї народних вчителів Івана Федоровича та Лідії Йосипівни. Згодом народилися брат Олександр, сестри Ольга та Тетяна. Родина Цимбалів зберігала українські традиції, всі розмовляли українською мовою, що було явищем не типовим серед інтелігенції тодішніх часів. За активну громадсько-політичну діяльність його батько у 1906 році був арештований радянською владою.

Любов до малювання проявлялась у художника ще з дитинства. Як зазначає у своїх спогадах сестра майстра Тетяна Цимбал: «А взагалі малював де міг і чим міг. Брав вугіль і малював на стінах. Але кращої розваги для нього

не було, як дати аркуш паперу, олівці. Годинами міг сидіти і малювати, забуваючи про все на світі. Змальовував з картин, змальовував з натури, що побачив, малював те, про що йому читали, розповідали і просто фантазував» [1, с.20].

З 1907 року родина мешкає в Києві. У 1910 році Віктор Цимбал вступив до початкової дворічної школи, згодом у 1912 році перевівся до 3-ї київської чоловічої гімназії. Творчі здібності Віктора помітив вчитель малювання та запропонував відвідувати додаткові заняття: «Вітя ходив на заняття з величезною охотою. Хоч би там що, не пропускав ніколи. Увесь вільний час віддавав малюванню» [9, с. 25].

Політичні події, пов'язані з українською революцією, не минули освітній процес. Відповідно до постанови Тимчасового Уряду від 8 серпня 1917 року, була відкрита 2-га Київська українська гімназія ім. Кирило-Мефодіївського братства, куди пішов продовжувати навчання Віктор Цимбал. Уся родина зі справжньою радістю та ентузіазмом сприйняла можливість навчатись в українській гімназії, яка згодом стала авторитетним середнім навчальним закладом. У гімназії панував патріотичний дух, політична повістка дня активно обговорювалася учнями. Разом з іншими гімназистами митець стає членом учнівської організації «Осередок» та скорострільної сотні, яка охороняла будинок Центральної Ради (м. Київ, Володимирська 57, нині Київський міський будинок вчителя). Ще будучи гімназистом, у 1917 році юнак записався до Студентського куреня, більшість учасників якого трагічно загинула у 1918 році під Крутами. Сам він не потрапив туди, бо батько йому не дозволив.

Час випробувань зруйнував мрію Віктора навчатися в Українській академії мистецтв. Цимбал став військовим та брав участь у боях на боці української армії до листопада 1920 року, виконував функції зв'язківця та розвідника. Після поразки українських національно-визвольних змагань 20–21 листопада 1920 року, разом з іншими військовими, Віктор Цимбал перетнув річку Збруч та кордон Польщі, де згідно з приписами міжнародного права

склав вогнепальну зброю й відправився до табору для інтернованих – спершу в Ланьцут й Вадовіці, згодом у Каліш.

Незважаючи на складні умови життя, художник брав активну участь у мистецькому таборовому житті: малював портрети, театральні декорації, карикатури, створив цикл рисунків «Типи інтернованих», які були репродуковані у варшавській газеті «Українська трибуна» в 1921–1922 роках. Мешканець табору для інтернованих в м. Каліш Микола Кривопуск: «Я пізнав Цимбала в каліському таборі в 1921 році. Я вже ходив до праці в польській друкарні в Каліші (поза табором) і одного разу побачив вояку у довгій, заяложеній шинелі й брудній білизні, з клаптиком паперу й огризком олівця, який щось рисував. Я зацікавився, що він там творить. Вояк показав свої малюнки – головки дітей, квіти, коники, козаків і т.п. Малюнки були дуже цікаві. Я був здивований, що в таких тяжких умовинах виголоджений, брудний, але повний життя може захоплюватись якимись рисунками. Обіцяв принести йому добрих олівців з міста і паперу, щоб він міг краще працювати. Коли ж у таборі зорганізовано друкарню й почали друкувати «Веселку», Цимбал робив уже для журналу рисунки» [35, с. 49].

Бажаючи розвиватись як митець, на початку 1920-х років Цимбал нелегально перебрався до Праги. У Празі вступив на навчання до Вищої мистецько-промислової школи на графічний факультет. Програма навчання у школі зосереджувалась на здобутті студентами технічних та прикладних навичок в обраній художньо-промисловій спеціальності. Графіка давала широку можливість реалізувати свій творчий потенціал, а саме оформлення книжок, виконання ілюстрацій, графічних портретів, прикладної та промислової графіки.

Віктор Цимбал вивчав малярство і графіку у професорів Карла Машка (символізм і модерн), Йосифа Шуссера (неоромантизм, модерн та символізм) і Франтішка Киселя (графік, живописець). Паралельно з навчанням у Вищій мистецько-промисловій школі, наприкінці 1923 року художник записується до Української студії пластичного мистецтва. За словами її директора Дмитра

Антоновича, студія мала формат приватної академії мистецтва з широкою програмою академічного навчання. До складу професорів Студії увійшли Іван Кулець (рисунок та малярство), Сергій Мако (рисунок та малярство), Іван Мозалевський (графіка та прикладне мистецтво), Костянтин Стаховський (скульптура) та Сергій Тимошенко (архітектура). Як зазначає Богдан Горинь, то Віктор Цимбал «свідомо вибрав своїх вчителів: малярства навчався у Сергія Мако, мистецтва графіки – у Івана Мозалевського, а скульптури – у Костянтина Стаховського» [9, с.83].

Будучи студентом творчих навчальних закладів, Віктор Цимбал розпочав тривалу й плідну співпрацю з львівським видавництвом «Світ Дитини» завдяки сприянню Василя Короля-Старого. За час навчання майстер створив велику кількість ілюстрованих видань. Це були ілюстрації до творів М. Коко «Війна в лісі», М. Вука «Як Юрчику учився літати», Яр. Мандюкової «Добрий син», О. Білоусенко «Сон», «Понад рідним краєм» та ін.

У 1925 році чехословацький уряд оголосив конкурс на краще виконання портрету видатного історика Франтішека Палацького. Віктор Цимбал, відчуваючи себе сформованим митцем, бере участь у цьому конкурсі. Його конкурсна робота була виконана пером і тушшю на папері, дуже лаконічними лініями. Портрет Палацького у виконанні Віктора Цимбала переміг на конкурсі, що затвердило ім'я майстра як талановитого графіка. Історик українського мистецтвознавства В. Січинський писав про цей випадок пізніше: «Крім своєї мистецької вартості, портрет Паляцького був своїм технічним рівнем поза всякою конкуренцією. Виконаний ручно пером під дереворізну манеру гравюри, він дивував прецизністю виконання, з такою точною і певною лінією, що перевищувала всі прилади і машинові засоби. А при тім лінії м'які, еластичні, справді мистецькі, що ввідавали свою пластику і форми та індивідуальності і психологічні особливості портретованого» [7, с. 9].

За успіхи в навчанні та перемогу в конкурсі на краще виконання портрета Ф. Палацького, керівництво Вищої мистецько-промислової школи нагороджує

Віктора Цимбала місячною поїздкою до Італії. Під час цієї мандрівки він відвідав Рим, Неаполь, Венецію, Капрі та Сорренто, надихнувся величчю італійської архітектури та масштабами постатей Великого Відродження, яких невдовзі назве «людьми з великою Л». Ця поїздка мала безпосередній вплив на подальшу творчість майстра.

У 1927 році Віктор Цимбал проходить літню практику у відомому європейському видавничому та графічному закладі «Мелянтрих». Як зазначає Святослав Гординський: «Прага була великим графічно-друкарським осередком тодішньої Європи і конкурувала тут з німецьким Ляйпцігом, тож Цимбал мав нагоду пізнати все найкраще з тодішнього графічного мистецтва» [7, с. 7].

Успішно закінчивши Празьку художньо-промислову школу та Українську студію пластичного мистецтва, Цимбал наприкінці 1928 року виїхав до Аргентини, де провів наступні 33 роки з дружиною Тетяною Михайлівською-Цимбал.

Роки життя в Аргентині (1928 – 1960 рр.) пов'язані з активною мистецькою та громадською діяльністю художника. Будучи на іншому континенті від рідної землі, він намагався бути їй корисним. Віктор Цимбал став першим членом-добродієм та фундатором Українського дому в Буенос-Айресі, при якому відкрив українську школу, співпрацював та ілюстрував українські видання в Аргентині, створив низку портретів українських громадсько-політичних діячів. Після закінчення Другої світової війни, намагаючись допомогти новоприбулим українським емігрантам, організував Комітет допомоги скитальцям. Згодом став співзасновником Конгресу Українців в Аргентині. Усю свою діяльність розглядав з погляду загального національного визвольного процесу і чим міг, допомагав у цьому.

Творча діяльність Віктора Цимбала в Аргентині була дуже плідною, це активна робота в графічній рекламі, численні ілюстрації для українських видань та створення монументальних олійних полотен і сакральних образів.

Спершу автор працював як рекламний ілюстратор для журналів Буенос-Айреса, згодом провідні аргентинські компанії замовляли рекламну графіку у Цимбала. Серед таких були аргентинська оптична фірма Futz Ferrando, численні американські компанії, що мали свої представництва в Аргентині: General Motors, Ford, Kodak, National City Bank of New York, Coca-Cola, Swift Co., а також європейські: Martini, Opel, Nestle та багато інших. Майстер досконало володів такими графічними техніками як літографія, дереворіз і ритовина. Більше того – він створює власний неореалістичний стиль в рекламній графіці, таким чином стає засновником нової мистецької школи. Цей стиль відзначається особливою вишуканістю, лаконічністю та високою технікою виконання графічних ліній. За графічні роботи Віктора Цимбала було чотири рази нагороджено золотими медалями. З приводу професійного розвитку та визнання Віктора Цимбала як графіка, С. Гординський писав: «Добрий мистецький вишкіл відразу допоміг нашому мистцеві не тільки знайти для себе відповідну працю за фахом, але й вибитися незабаром на одного з чисельних мистців-графіків Аргентини» [7, с. 10].

Окрім графіки Віктор Цимбал займався живописом. Він розумів, що рекламна графіка – робота не для душі, а для заробітку. Справжня творчість – це малярство. І тому, відчуваючи внутрішню потребу самовираження, став приділяти хоча б невеличку частину часу для живопису. Бо все пережите та побачене мало потребу в художньому візуальному виразі. Так у 1930-х роках митець відвідав Вогняну Землю Патагонії, де написав низку місцевих фантастичних краєвидів.

Перша персональна виставка олійних робіт Віктора Цимбала відкрилась 31 серпня 1936 році в галереї Мюллер в Буенос-Айресі. На виставці було представлено 21 роботу, яка отримала позитивні відгуки преси та критиків. Друга персональна виставка відбулась у 1953 році у приміщенні Товариства «Просвіта» (м. Буенос-Айрес, Аргентина), на якій було експоновано 30 робіт, зібраних у трьох серіях: олія, рекламна графіка та серія оформлень українських книжок та карикатур. Третя персональна виставка художника

проводилась в галереї Розе Маріє (м. Буенос-Айрес, Аргентина) в жовтні 1956 року. Наприкінці 1959 року незадовго до виїзду в США Цимбал влаштував свою четверту прощальну аргентинську виставку в галереї Певзер, представивши свій ключовий символічний живопис.

Віктор Цимбал дбав за розвиток релігійного українського мистецтва, як він сам зазначав: «Сьогодні актуальні такі мистецькі твори, які переконали би людину про існування Бога. На мою думку, релігійне мистецтво мусило б діяти в першу чергу на атеїстів» [9, с. 46]. За його проектом була побудована церква імені Святої Ольги (Вілла Аделіна, Буенос-Айрес). Різноманітними, але дуже приголомшливими є його живописні сакральні жіночі образи, зокрема «Свята Ольга. Запрестольний образ» (Українська католицька церква, Вілла Аделіна, Буенос-Айрес), «Запрестольна Покрова» (Українська православна церква, Буенос-Айрес), та «Божа Мати Північного сьйва».

Окремий розділ у творчості художника посідають антисталінські карикатури повоєнного періоду, що розвінчують поширений в той час міф про щасливе радянське життя. Віктор Цимбал присвятив цій темі літературний та ілюстрований твір «Лукоморія» – травестію на поему Олександра Пушкіна «Руслан і Людмила». Найвідомішою карикатурою цієї політичної сатири вважається «Репатріація», що зображає примусове повернення біженців у Радянський Союз.

Аргентинський клімат та несприятливі політичні процеси як у країні, так і в самому середовищі діаспори змусили родину Цимбалів переїхати до США, як пояснює сам Віктор Цимбал: «Дві причини було для цього: нестійкість політичних відносин в Аргентині, або ще ясніше – наступ советського комунізму на Південну Америку, і клімат, такий відмінний від того, що в Україні. Коли я переїхав у жовтні 1960 р. до Нью-Йорку й незабаром побачив сніг, то так якби рідного батька побачив!» [41, с.5].

24 жовтня 1960 року Віктор Цимбал прибув до Нью-Йорка. Тут художник одразу долучився до Об'єднання Мистців-Українців Америки (ОМУА). Розуміючи необхідність заявити про себе американському глядачу та

представникам української діаспори в Америці, 11 грудня 1960 року влаштовує свою першу персональну американську виставку в Українському літературно-мистецькому клубі. Експозиція виставки складалася з 26 олійних творів і графічних робіт. Невдовзі, 19 лютого 1961 року, у Нью-Йорку відбулась спільна виставка зі скульптором Сергієм Литвиненком.

Не сприйнявши швидкий темп великого міста, художник переїхав до Детройта: «Жаль мені за музеєм Метрополітен у Нью-Йорку, за бібліотеками, але надто рвучке життя в тому місті мені не подобалось. Детройт спокійніший». Але творчу свободу, а саме час для створення нових живописних робіт, Віктор Цимбал міг отримати лише на пенсії, до якої залишалось п'ять років. А в цей час мав приділяти увагу виключно рекламній графіці, працюючи в фірмі "Calvillo". Про відсутність часу у митця для «праці душі» пише в своїх спогадах Тетяна Михайлівська-Цимбал: «На жаль, тут не міг виконувати праці вдома, як це було в Аргентині, а мусив ходити щодня до бюро» [36, с. 146].

В Детройті Віктор Цимбал влаштував ще кілька персональних виставок – виставку в клубі американських митців «Скарб» (грудень 1961 року) та в залах Публічної бібліотеки в Гемтремку (грудень 1963 року).

Влітку 1963 року в житті художника відбувається щаслива подія – відновлюється листування з родиною з Києва. Саме з цих листів і дізнаємося про творчі плани, яким, на жаль, не вдалось здійснитися. Помер Цимбал 28 травня 1968 року в Нью-Йорку та був похований на відомому серед українців Америки цвинтарі в Саут-Баунд-Бруку.

## **2.2. Вплив символізму на творчість Віктора Цимбала**

Аналізуючи вплив символізму на творчість Віктора Цимбала, необхідно врахувати позицію митця, який не ідентифікував себе з жодним мистецьким напрямом. Тому символізм в його роботах розглядається як художній метод, заснований на використанні символічної образності, що може бути присутнім у творчості митців, які формально не належать до символізму як напрям.

Проте в його візуальну мову органічно інтегровані риси притаманні символістському мистецтву.

Символізм як художній метод базується на використанні символів для виразу ідей, емоцій та філософських концепцій. Для митців-символістів характерне прагнення вийти за межі фізичної реальності, та створювати власні світи і простори. Саме ці принципи яскраво втілені у творчості Віктора Цимбала, що підтверджує аналіз його робіт крізь призму п'яти критеріїв символістського мистецтва, сформульованих Альбертом Ор'є (Gabriel-Albert Aurier) у статті «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin» (1891 рік): ідеїзм, символічність, синтетичність, суб'єктивність та декоративність. [65, с.115 - 165].

Ідеїзм передбачає першість ідеї у мистецтві над матеріальною формою, вираження абстрактних концепцій та духовних станів. Тематична спрямованість живопису Віктора Цимбала до відображення сакральних, ефемерних, глибинних образів відповідає зазначеному критерію. Його роботи демонструють:

- візуалізацію філософських та духовних концепцій («Бог Творець», «Молитва»);
- вираженню метафізичних ідей через конкретні образи («Три душі», «Божя Мати Північного сяйва»);
- трансформація історичних подій у концептуальні символи («Рік 1933», «Дніпро, 1941 рік», «Золоті ворота», «Три душі»);
- перетворення природних об'єктів на носіїв космогонічних символів та прояву ієрофанії (атагонський цикл)
- втілення національних архетипів та духовного зв'язку через трансформовані образи («Побратими», «Кам'яна баба»).

Ця ідеїстичність впливає з філософського світогляду художника, сформованого під впливом європейської освіти та українських духовних традицій. Він поділяв характерне для символізму розуміння творчості як методу пізнання вищої реальності.

Символічність, за Ор'є, передбачає вираження ідеї через систему форм-знаків. У творчості Цимбала спостерігається розгалужена система символів, що функціонують на різних рівнях:

- *космологічні символи* – гори як *axis mundi*, світло як творча енергія, небесні явища як прояв метафізичного
- *сакральні символи* – авторське переосмислення християнського образу Богоматері, та храму як місця перетину земного і небесного;
- *історичні символи* – руїни як маркери культурної пам'яті, архітектурні споруди як знаки національної ідентичності.
- *природні символи* – пейзажи як віддзеркалення первозданного буття, вода як свідок історичних подій та символ життя і оновлення;
- *архаїчні символи* – прадавні символи та образи, що працюють на рівні колективної пам'яті.

Синтетичність в живописі Цимбала полягає в тому, що художник не обмежується використанням традиційних символів, а створює власні символічні образи. Наприклад північно сьйво стає новим символом божественної присутності, а патагонські пейзажи символізують первозданний світ творення.

Суб'єктивність означає, що об'єкт розглядається не сам по собі, а як знак ідеї, що сприймається суб'єктом. Для Цимбала цей принцип стає визначальним:

- історичні об'єкти стають носіями особистого переживання («Дніпро, 1941 рік»)
- сакральні образи відображають індивідуальний духовний досвід («Божа Мати Північного сьйва», «Молитва», «Христос в пустелі»)
- природні ландшафти перетворюються на метафізичні простори (патагонські пейзажі)
- традиційні символи набувають авторського трактування («Побратими», «Кам'яна баба»).

Ця суб'єктивність є наслідком переконання художника в унікальності творчої особистості та неповторності індивідуального світосприйняття.

Декоративність у розумінні Ор'є пов'язана з особливим способом організації художньої форми. У творчості Цимбала цей принцип проявляється не як зовнішня орнаментальність, а як свідоме структурування простору:

- променева композиція в сакральних сюжетах («Непорочна»);
- спіральна структура в космогонічних темах («Бог Творець»);
- ритмічне чергування мас у пейзажах (патагонський цикл);
- площинне трактування простору з елементами зворотної перспективи.

Ця декоративність органічно пов'язана з графічною майстерністю художника, сформованою під час навчання в Празі.

### **2.3. Філософсько – світоглядні аспекти символізму в творчості Віктора Цимбала**

Філософське підґрунтя символізму, що було сформовано під впливом ідей А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Ф. Шеллінга, знаходить співзвучність зі світоглядом Віктора Цимбала. Як і представники символізму, художник вважав творчий процес контактом з вищою реальністю, а талант – Божим даром.

Важливим джерелом формування символістської естетики стала філософська праця А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» («Die Welt als Wille und Vorstellung») (1819) [79]. В цій роботі автор наводить свою концепцію про дві складові буття, а саме емпіричну реальність (уявлення) та метафізичну сутність (волю), та наголошує: «Світ як воля і уявлення – це істина, яка має значення для кожної живої і пізнаючої істоти, хоча тільки людина може довести її до рефлексивної абстрактної свідомості; і коли вона дійсно це робить, то в неї з'являється філософський розум» [79, с. 170]. В філософській концепції А. Шопенгауера «уявлення» (нім. vorstrllung) – це безпосередня реальність, доступна прямому сприйняттю людиною. Воно

включає в себе діяльність органів чуттів – увесь матеріальний світ, що підкорюється зрозумілим природним законам та існує у просторі й часі.

У протилежність уявленню, «воля» – внутрішня, метафізична сутність всього існуючого, яка стоїть за світом явищ. Вона є ефемерною, позачасовою та не підкорюється природним законам. В розумінні А. Шопенгауера воля є творчою силою усього буття: «Навіть у тих явищах, які найбільш далекі від людини, в найзагальніших силах природи виявляється та ж сама воля» [79, с. 170].

Дуалістичний погляд на світобудову мав величезний вплив на символізм. Художники-символісти прагнули відійти від зображення реальності («уявлення») і зазирнути у потаємний містичний світ (виразити «волю»). До візуального втілення цієї ідеї можна віднести живописні роботи Віктора Цимбала. Картина «Бог Творець» – яскравий приклад, де майстер зображує акт світотворення, тобто саму «волю» в дії. Деміург постає як вища енергія, що формує матерію. В інших роботах, як «Божа Мати Північного сяйва» чи «Непорочна», тілесність Богоматері розчиняється в ефемерному світловому тлі, демонструючи перехід від світу уявлення до світу волі. З цією метою художник і трансформує традиційну іконографію, щоб відобразити не видиму форму, а метафізичну сутність.

Ідеалістичний ракурс світобачення та символічна образність Віктора Цимбала є також відображенням філософії Ф. Шеллінга, який розглядав символ як «абсолютну тотожність реального та ідеального». Особливо важливим є його розуміння символу в мистецтві через призму ідеї тотожності. У своїй праці «Філософія мистецтва» (нім. – «Philosophie der Kunst», 1802-1805 роки) Ф. Шеллінг розробляє теорію символу як інструменту вираження, де матеріальне і духовне, реальне та ідеальне існують в абсолютній єдності. Тобто у розумінні філософа, символ – певний конкретний об'єкт, який не змінюючи свою форму та функції, одночасно є прямим втіленням універсальної ідеї: «Конкретне є самим загальним, а загальне – конкретним» [78, с. 52]. У творчості Віктора Цимбала зазначене розуміння символу

проявляється надзвичайно яскраво. Його картини не є ні прямим відображенням реальності, ні чистою алегорією – вони втілюють принцип «абсолютної тотожності реального та ідеального».

Наприклад, у патагонській серії робіт Цимбала («Вінтескоро вночі», «Катаклізм») гірські хребти одночасно постають як конкретні географічні об'єкти, так і втілення метафізичного принципу *axis mundi* (світової осі). Також в своїй пейзажній серії майстер не намагається створити певний алегоричний образ, де гора просто символізує щось інше – в його роботах реальний об'єкт і метафізична ідея стають «абсолютно єдиними», як і описував Ф. Шеллінг.

У полотні «Три душі» конкретний історичний об'єкт – хрест Іллінської церкви в Суботові стає символічним архетипом перетину фізичного та метафізичного світів. Світлові потоки, що формують образи трьох душ, не просто символізують персонажів містерії, а втілюють прояв потойбічного у реальному світі. За Шеллінгом, символ не просто позначає щось інше, а є тим іншим у конкретній формі – саме це ми уловлюємо в роботі Цимбала, де ефемерні душі набувають видимого опредметнення, не втрачаючи своєї надчуттєвої природи.

Картина «Дніпро, 1941 рік» демонструє єдність історичного і метафізичного, що також рефлексує з філософською доктриною Ф. Шеллінга. Змальовуючи руїни Успенського собору після вибуху, художник перетворює конкретний трагічний епізод Другої світової війни на символ вічності духовних цінностей та культурної пам'яті. Вертикальна зруйнована колонна з залишками фресок стає *axis mundi* – світовою віссю, що з'єднує земне і небесне. В цій роботі історичний об'єкт (руїни) і метафізична ідея (духовна стійкість) існують у тій абсолютній цілісності протилежностей, про яку писав Ф. Шеллінг.

Полотно «Золоті ворота» – ще один приклад, де концепція абсолютної індиферентності реалізується через поєднання історичного і сакрального. Архітектурна пам'ятка часів Київської Русі у творчому задумі Цимбала інтерпретується як символ перетину різних вимірів національного буття:

історичного минулого і сучасності, реального життя і міфу, профанного та сакрального.

Ірраціональні ідеї Фрідріха Ніцше безумовно справили визначне враження на піднесення символічного світосприйняття в європейському образотворчому мистецтві межі XIX-XX століття та ірраціональних тенденціях першої половини XX століття. Видатний німецький філософ вважав, що традиційні релігійні вірування втратили своє сакральне значення для сучасного суспільства. Його вираз «Бог помер» підкреслює неминучий процес десакралізації Церкви та невідворотних змін у суспільних уявленнях, та пошуку нової змістовності та цінностей в сучасному споживацькому світі. Ці погляди запустили процес переосмислення традиційних підходів в мистецтві – адаптацію сюжетів, образів та форм. Проголошуючи «смерть Бога», Ніцше не просто констатував кризу релігійної інституції, але й відкривав простір творчої свободи для митців. У «Веселій науці» (нім. "Die fröhliche Wissenschaft", 1882 рік) він писав: "Ми вбили його – ви і я! Всі ми його вбивці! Але як ми це зробили? Як змогли випити море? Хто дав нам губку, щоб стерти весь горизонт? Що зробили ми, відірвавши цю землю від її сонця? Куди тепер вона рухається? Куди рухаємося ми?" [75, с. 122].

Символізм був одним із художніх напрямів, який став відповіддю на культурно-суспільні зміни. Його представники запропонували альтернативну інтерпретацію традиційних образів. У живописі Віктора Цимбала ми бачимо яскраве втілення цього процесу. У своїх сакральних сюжетах він відступає від традиційної іконографії. Роботи майстра на релігійну тематику: «Непорочна», «Божя Мати північного саява», «Христос в пустелі», «Молитва», пропонують нове прочитання християнських сюжетів через призму космічного світовідчуття. Для прикладу, Богородиця на полотнах художника не відповідає канонічному зображенню, а тло картин є синтезом християнської символіки, природних та космічних мотивів (космічні хвилі, спалах світла, північне саяво та ін.).

Одним із найважливіших аспектів впливу філософії Ф. Ніцше на творчість Цимбала є концепція «*amor fati*» (любов до долі) – здатність прийняти і перетворити навіть трагічні події на джерело творчої сили: «Моя формула величі людини є *amor fati*: не хотіти нічого іншого ні попереду, ні позаду, ні у вічності. Не лише зносити необхідність... але любити її» (1888) [74].

Рефлексії цієї концепції особливо проявляється у картинах «Рік 1933», «Три душі» та «Дніпро. 1941 рік». Віктор Цимбал не просто документує трагічні події українського народу, а трансформує їх у потужні та промовисті символічні образи, що виходять за межі національної травми. Страждання не заперечується, але переосмислюється як шлях розвитку та відродження.

Аналіз творчості Віктора Цимбала крізь призму символізму дозволяє зробити висновок про його вплив на художню образність митця. Хоча художник не ідентифікував себе з жодним мистецьким напрямом, його живопис демонструє органічну відповідність ключовим критеріям символістського мистецтва, сформульованим Альбером Ор'є: ідеїзм, символічність, синтетичність, суб'єктивність та декоративність.

Філософська основа творчості художника сформувалася під впливом ідей А. Шопенгауера про дуалістичну природу буття (воля та уявлення), концепції Ф. Шеллінга про символ як втілення абсолютної тотожності реального та ідеального, а також принципу сформованого Ф. Ніцше «*amor fati*» – творчої трансформації трагічного досвіду. Саме філософські концепції повипливали на сюжетну лінію, палітру художніх образів та їх смислове наповнення.

Особливо яскраво символізм як художній метод проявився у сакральних та історичних сюжетах художника. У релігійних роботах («Божа Мати Північного сьйва», «Непорочна») майстер відходить від канонічної іконографії, створюючи власне трактування християнських образів через призму космічного світосприйняття. В історичних полотнах («Рік 1933», «Три душі», «Дніпро, 1941 рік») історичні події трансформуються у метафізичні символи культурної пам'яті.

Індивідуальність символістської художньої мови Віктора Цимбала полягає в органічному поєднанні європейської філософської традиції з українською культурною пам'яттю, високої технічної майстерності графіка з художньою образністю, історичного сюжету з універсальними метафізичними значеннями. Це дозволило художнику створити багатовимірну систему символів, що функціонують в історичній, культурній, сакральній та космогонічній площинах.

Символізм у творчості Віктора Цимбала є цілісним світоглядним та художнім методом, завдяки якому майстер відтворював на полотні складні та глибокі образи. Його символічний живопис став візією власної рефлексії на історичні події, вираженням філософських концепцій, та переосмисленням сакральних сюжетів.

## **Висновки до розділу 2**

Дослідження життєвого шляху та творчого становлення Віктора Цимбала дозволяє відтворити важливі аспекти, які сформували його творчу особистість та художню індивідуальність. Доля митця тісно переплелася з драматичними подіями української історії першої половини ХХ століття. Ці обставини сформували його як небайдужу особистість, з активною громадянською позицією, та вплинули на тематику його творчості.

Біографія Віктора Цимбала умовно поділяється на п'ять ключових періодів: київський період (дитинство та юність), участь у визвольних змаганнях та перебування в таборі для інтернованих у Польщі, навчання в Празі, тривалий аргентинський період та останні роки життя в США. Кожен з цих етапів вплинув на формування світогляду та художньої мови митця.

Професійне становлення відбувалося в Празі – впливовому європейському центрі графіки та друкарства, де майбутній художник отримав ґрунтовну мистецьку освіту, та засвоїв технічні навички. Саме празький період заклав основи його художнього стилю, що поєднував графічну майстерність із символістською образністю.

Активний період творчості Віктора Цимбала пов'язаний з Аргентиною (1928-1960), де він знайшов визнання як графік, сформувався як живописець та громадський діяч. Працюючи в рекламній та книжковій графіці, він створив власний неореалістичний стиль, що відзначався вишуканістю, лаконічністю та технічною досконалістю. Паралельно «працею душі» був його символістський живопис з особливими космогонічними, сакральними та історичними мотивами. Американський період (1960-1968) пов'язаний з роботою в рекламній графіці, експонуванням живописних робіт та нажалі з нереалізованими художніми задумами митця. Причиною цього служив дефіцит часу та передчасний відхід митця через серйозну хворобу.

Аналіз впливу символізму на творчість Віктора Цимбала демонструє гармонійну інтеграцію принципів художнього напрямку в систему художніх образів митця. Хоча художник не ідентифікував себе з жодним мистецьким напрямом, його роботи демонструють відповідність критеріям символістського мистецтва за А. Ор'є: ідеїзм, символічність, синтетичність, суб'єктивність та декоративність. Філософський базис творчості Цимбала формувався під впливом ідей А. Шопенгауера, Ф. Шеллінга та Ф. Ніцше, що знайшли візуальне втілення в його картинах.

### РОЗДІЛ 3. СИМВОЛІЧНА ОБРАЗНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ЦИМБАЛА

Хоча лєвова частка творчої діяльності Віктора Цимбала пов'язана з графікою, дуже важливим є його малярство. Живопис – це пряме відображення його світосприйняття, уявлення про світ і людину, принципів, життєвих переконань, прагнень та сподівань. За допомогою слів, форм, кольорів, художник прагнув донести до глядача особисте повідомлення духовного, морального чи релігійного характеру, що створювало особливу символічну візуальну мову.

Техніка, колорит і композиційна схема Віктора Цимбала цілком авторська. Майстер уникає ілюстративності, демонструє технічну майстерність та точність при роботі з малярським мастихіном. Художник уникає використання насиченої палітри, його роботам притаманна колористична стриманість, яка працює на загальний митецький задум і надає ліричну гармонійну атмосферу.

Його олійним роботам властива точність, що безумовно пов'язано з його графічною практикою. Навіть у деякій фантастичних візіях «мистець дозволяє собі більшу свободу і схиляється до напівабстрактної або безпредметної розв'язки форм (нереальні хмари, вибухи світла), хоч дрібні реалістичні деталі (людські постаті) існують («Молитва», «Преображення», «Нерушима»).

Переходячи до аналізу сюжетів та тематики живописних творів Віктора Цимбала, можна виділити три основні напрямки – це прояв ієрофанії в первозданній природі; інтерпретація дохристиянської та християнської концепції життя і всесвіту; відображення міфологічного світу пращурів та духовної сили християнських руїн і православної землі.

Робота «Бог Творець» є символічною візією на тему створення світу, а «Молитва» – це наче звернення людини до Творця з вічним питанням про пошук свого місця в неосяжному світі. Різноманітними, але дуже приголомшливими є його живописні сакральні жіночі образи, зокрема «Свята Ольга. Запрестольний образ» (Українська католицька церква, Вілла Аделіна,

Буенос-Айрес), «Запрестольна Покрова» (Українська православна церква, Буенос-Айрес), та «Божа Мати Північного саява». Не залишають байдужими й роботи, що відображають міфологічний світ пращурів та духовну силу християнських руїн і православної землі, серед яких «Кам'яна баба», «Побратими», «Дніпро, 1941 рік» та «Три душі». Окреме місце у творчості займає картина «Рік 1933» – перша картина про геноцид українців.

### **3.1. Архетипи походження світу у мистецькій візії Віктора Цимбала**

Серія олійних робіт – «Катаклізми» (іл. 1.1), «Льодовики», «Гора Адріяна», «Вентіскеро вночі» (іл. 1.2), та ін., присвячена краєвидам Південної Америки, переважно Патагонії, найпівденнішої частини континенту, належить до окремої групи творчого доробку Віктора Цимбала.

На цих полотнах зображені незаймані простори: гори, скелі, льодовики, які знаходяться в мовчазному діалозі з фантастичним, безкрайнім небом: «Справжня тематика Цимбала інакша. Це почуття землі, яка нагадує початок земного життя і світанок людства. Ефектні композиції переносять нас у первісність природи, де існують тільки форми і первісні істоти, вони поза історією» [7, с. 12 ].

Гори в патагонському циклі робіт Віктора Цимбала виступають не тільки як форма природнього рельєфу, а безпосередньо як промовисті космогонічні символи. В цих полотнах гірські хребти символізують «лат. *axis mundi*» - світову вісь, яка в міфах та релігіях багатьох культур з'єднує небо, землю і підземний світ. Митець через вертикальну композиційну побудову підкреслює прагнення вершин до неба та завдяки колористичному виконанню візуалізує ідею гори як першооснови буття. Як зазначав релігієзнавець Мірча Еліаде: «Гора належить до тих образів, які виражають зв'язок між небом і землею; отже, вважається, що вона знаходиться в центрі світу» [12, с. 21].

Червоною стрічкою крізь усі зазначені олійні пейзажи маляра, проходить концепція ієрофанії, яку винайшов М. Еліаде. Відповідно до його філософської концепції, священне проявляє себе через природні об'єкти, які стають точками перетину сакрального з мирським. Природа в роботах Віктора

Цимбала втілює саме такі ієрофанії – місця, де космічні сили найбільш явно проявляють себе у матеріальному світі [12].

Світло у патагонських пейзажах набуває особливого символічного значення. Світові потоки, що пронизують простір, є елементами духовної та космічної енергії, що одночасно руйнує і створює нові форми. Символіка світла має глибокі коріння в мистецькій традиції, пов'язані з архаїчним уявленням про світло як першоелемент буття, що структурує хаос і надає форми матерії.

Реалістичні, але позбавлені людської присутності ландшафти набувають особливої виразності завдяки стриманій колористиці, обраній В. Цимбалом. Монохромна палітра надає творам загадковості та глибини, спонукаючи глядача до роздумів, пошуку смислів і порівнянь. «А як всеосяжне небо? Чи назвемо ми його космосом чи іншим ім'ям, яке виявиться для нього найпридатнішим, ми принаймні зобов'язані поставити щодо нього питання, з якого має починати розгляд будь-якої речі: чи було воно завжди, не маючи початку свого виникнення, або воно виникло, вийшовши з якогось початку?» [46] – саме ці питання з платонівського «Тімея» відлунюють у свідомості глядача, коли перед ним постають полотна з пейзажами Вогняної Землі, можливо до цього питання і підводив нас сам майстер. Колористичні рішення цих робіт створюють символічний триптих стихій: повітря, води та землі, поєднаних творчим вогнем. Символічне значення чотирьох стихій у платонівській філософській традиції пов'язано з ідеєю гармонійного космосу, де елементи світобудови перебувають у динамічній рівновазі. Віктор Цимбал реалізує цю ідею завдяки таким інструментам як композиційний баланс та монохромність живописного простору.

Символічною візією космогонічного творчого акту творення Всесвіту є картина «Бог Творець» (іл. 1.3). Серед вселенського простору, де сузір'ями та кометами сформовано вихор першообразної енергії, маляр зображує самого Деміурга. Його центральна фігура представлена в процесі формування матерії. Особливе значення має символіка жесту – руки творця, що одночасно

благословляють і формують, символізують подвійну природу творчості, як духовного і матеріального процесу, саме це відображає і розуміння самої творчості Віктором Цимбалом, який вважав що будь-яка творчість, будь-який талант від Бога.

Спіральна динаміка покладена в основу композиції «Бог Творець», що формується навколо постаті Деміурга. Колористична гама сформована контрастом глибокого чорного та золотисто-жовтих світлових потоків, що символізують первинну творчу енергію. Світло в картині грає особливу роль – воно стає субстанцією, з якої формується буття, ілюструючи біблійний сюжет: «І сказав Бог: Хай станеться світло! І сталося світло» (Буття 1:3) [3].

### **3.2. Інтерпретація сакральних архетипів в живописі Віктора Цимбала**

Сакральний живопис був близьким Віктору Цимбалу, вихованому в християнській традиції. За час своєї творчої діяльності маляр створив значущу серію робіт на релігійну тематику («Молитва», «Христос у пустелі», «Непорочна», «Божа Мати Північного сьйва»), а також написав святі образи для церков у Буенос-Айресі і Віллі Аделіні (зокрема запрестольний образ святої Ольги). Перебуваючи в еміграції, він прагнув відновити духовні складові православної віри, які вважав надзвичайно важливими для збереження ідентичності української діаспори. Відповідаючи на запитання журналіста, митець пояснив, чому звертається до релігійної тематики: «Сьогодні актуальні такі мистецькі твори, які переконали б людину про існування Бога. На мою думку, релігійне мистецтво мусило б діяти в першу чергу на атеїстів» [9, с. 181].

Аналіз сакрального живопису Віктора Цимбала виявляє авторську інтерпретацію християнської традиції, що ґрунтується на особистому світосприйнятті та духовному досвіді митця. Його художній світогляд органічно розкривається через синтез канонічної іконографії та метафізичного осмислення сакрального, створюючи індивідуальну образно-символічну систему.

Візуальне втілення молитовного стану як містичного досвіду представлено художником на полотні «Молитва» (іл. 1.4). Джерелом світла є сама людина, звернена до Творця, що створює враження процесу духовної трансформації. Композиційне використання високого ракурсу створює образ сходження духу, а монохромне колористичне рішення відображає молитовний стан як одночасно болісний і такий, що спричиняє просвітлення.

До євангельського сюжету на тему Христових спокус у пустелі звертається маляр у своїй однойменній картині «Христос у пустелі» (іл. 1.5): «А Ісус, повний Духа Святого, вернувся з-над Йордану, і Дух на пустиню Його попровадив. Сорок день там диявол Його спокушав» (Євангеліє від Луки 4:2) [5]. Митець звертає увагу не на сам контекст протистояння Христа з дияволом, а на найголовніше – сумніви, внутрішню боротьбу Божого Сина. Саме людська природа зі своїми ваганнями, внутрішньою боротьбою підкреслена художником у постаті Месії. Але безпосередньо тло, фігура Христа на горі у софітах небесного сьйва символізують перемогу над спокусою.

Індивідуальне переосмислення іконографії традиційного образу Богородиці демонструють роботи «Божа Мати Північного сьйва» (іл. 1.6) та «Непорочна» (іл. 1.7). Для розуміння новаторства Віктора Цимбала необхідно зазначити основні канони зображення Богородиці в християнській іконографічній традиції. Іконографічний канон формувався століттями, головні теоретичні та практичні основи якого були викладені в трактаті відомого філософа Діонісія Ареопагіта «Корпус Ареопагітикум» (I ст. н.е., але трактат став відомим з 532–533 років).

Як зазначає український мистецтвознавець та богослов Дмитро Степовик: «Для найвизначніших персонажів християнського мистецтва – Христа і його матері Марії – було опрацьовано й затверджено кілька сюжетних і композиційних варіантів зображень, виходити за межі яких заборонялося. Для зображення Марії візантійці створили також багато варіантів, через які розкривається її надзвичайна любов до Ісуса як свого Сина і як до Бога. Це сидяча Одигітрія (Провідниця) і Єлеуса, або Богородиця Ніжності (та, що

молиться, і та, що милується); Гра й Галактотрофуса (Ісус грається на руках Марії; Марія годує маленького Ісуса груддю); Оранта, або Заступниця (Марія з піднесеними руками молиться за помилювання людей); Панагія, або Знамення (Марія стоїть, на її грудях у колі зображено маленького Ісуса); Покрова (образ, започаткований в іконописі у Х ст.: Марія на піднятих руках тримає свій омофор, тобто пояс, для захисту віруючих людей од усякої ворожої напасти), а також ілюстративні сюжети за змістом Євангелій і з життя Марії (її Різдво, Успіння, Вознесення на небо, Зустріч з Єлизаветою, Благовіщення їй від Бога про чудесне народження Сина через архангела Гавриїла тощо)» [52, с. 29].

Традиційний іконографічний канон передбачає наявність чітких атрибутивних елементів:

- мафорій (покривало) пурпурового або червоного кольору, хітон (нижній одяг) синього або блакитного кольору;
- три зірки на мафорії як символ довічного дівства;
- німб як ознака святості;
- фронтальне або тричвертне положення фігури;
- чітко визначені пропорції обличчя та специфічні риси (мигдалеподібні очі, тонкий ніс);
- зворотна перспектива або площинність зображення (двомірний простір) та відсутність земного тяжіння.

У роботі «Божя Мати Північного саява» виразно помітна трансформація канонічного образу. Замість золотого тла (символу божественного світла в традиційній іконографії) Віктор Цимбал розташовує постать Богоматері в простір, сформований мерехтливими потоками холодного зеленувато-блакитного північного саява.

Сама постать Богородиці, хоч і зберігає певні риси канонічного образу (довгі шати, покрита голова), проте позбавлена традиційного фронтального та статичного положення – фігура динамічна, ніби злита з космічним світлом.

Також відхід від канону маляр демонструє при використанні кольорової палітри: замість традиційних червоних і синіх тонів мафорія та хітона Цимбал використовує переважно світлі тони, що поступово наче хвилі водної стихії розчиняються у холодній гамі північного саява. Зображення мандорли – овального саява навколо постаті Богородиці, також відрізняється від загальноприйнятого. У класичній християнській традиції мандорла має чітко визначену геометричну форму й золотисте забарвлення. Художник у «Божій Матері Північного саява» трансформує німб у нерівномірний спалах променю, який поступово зливається з холодним блакитно-зеленим відтінком північного саява.

Однією з найвиразніших особливостей сакральних образів Віктора Цимбала є те, що вони всі розміщені у космогонічному вимірі, що трансформує традиційну християнську символіку у більш універсальний символічний та духовний контекст. Цей аспект найбільш яскраво проявляється саме в роботах «Божа Мати Північного саява» та «Непорочна».

У його полотні «Божа Мати Північного саява» феномен природи «*auroga borealis*» (лат. – північне саяво) має особливе символічне навантаження. Окрім своєї захоплюючої краси, заграва має духовне значення в різних культурах світу. Від стародавніх міфів до сучасних інтерпретацій, це атмосферне явище містить глибокий символізм, який пов'язує людство з космосом та таємницями Всесвіту. Незмірний масштаб і краса вогнів створюють незабутнє враження. Для деяких це каталізатор глибокого духовного пробудження, спонукання до саморефлексії та переоцінки свого місця у світі. Можемо стверджувати, що північне саяво за задумом майстра виступає як візуальне втілення священного, синхронізуючись з філософською концепцією Мірчи Еліаде про ієрофанії (прояви священного у профанному світі): «Тим, хто знайомий з релігійним досвідом, вся природа розкривається як космічна сакральність, весь Космос стає тоді ієрофанією» [12, с. 9].

Світлові промені навколо Божої Матері в роботі «Непорочна» нагадують вибух зірки або народження галактики. Тут майстер переходить від

богословського трактування святого образу до зображення Матері-першообразу. Богородиця як символ духовної чистоти трансформується в космологічний принцип творення, той творчий спалах, з якого народжується світло і форма.

Індивідуальне символічне трактування феномену світла є ключовим елементом художньої символічної мови Віктора Цимбала. Світло постає окремим елементом живописної композиції, що структурує простір і опредметнює сакральні образи. У «Божій Матері Північного сяйва» його динаміка створює рух пульсуючої творчої енергії, що суттєво відрізняється від статичного золотого світла традиційного канону.

У роботі «Непорочна» маляр створює особливу світлову схему, де сам образ стає епіцентром спалаху божественного світла, що розходить променями. Фігура Богоматері стає майже ефемерною, повністю розчиненою у світлі. Цей колористичний прийом відсилає до символіки Апокаліпсису, зокрема до образу жінки «одягненої в сонце»: «І знамення велике видно було на небі – жінка, одягнена в сонце, і місяць під стопами її, а на голові її вінець із дванадцяти зірок».

Цей цикл картин на релігійну тематику було показано на другій персональній виставці Віктора Цимбала 1959 року в Буенос-Айресі. У відгуку на неї газета «Ель Пуебльо» писала: «У картинах на теми релігійні та фантастичні знаходимо в українського митця не тільки багату уяву, але й прекрасне відчуття декоративності й елегантною простоти. Він уміє оживляти дух християнства і досягає цього за допомогою чудесних засобів свого мистецтва; він воскрешає постаті святих, яким поклонялася віруюча українська людина, а передусім він створює той духовний світ, якого неспроможні знищити матеріалісти. Вихований у християнському дусі, обдарований мистецьким талантом, Віктор Цимбал знає, як виявляти свої задуми й ідеї» [5].

### **3.3. Історичні маркери як елемент символічної мови в тематичних композиціях Цимбала**

Віктор Цимбал не був осторонь трагічних випробувань, які випали на долю українського народу. Світові війни, голодомор, та лихо радянського режиму... Саме картини «Дніпро, 1941 рік», «Три душі», та «1931 рік» стали рефлексією автора на зазначені драматичні сторінки історії України. Картина «Золоті ворота» навпаки, повертає нас до часів славної минувшини та сповнена надії на культурне відродження.

Третього листопада 1941 року від потужного вибуху Києво-Печерську Лавру вкрили уламки мозаїк, фресок, різьби та цегли. Загорілася трапезна церква, музеї та бібліотеки, архіви й навіть дзвіниця. За дві години до вибуху собор відвідала верхівка німецької окупаційної влади зі словацьким диктатором Йозефом Тісо. Того дня від вибухів та пожежі загинуло близько 300 німців та невизначена кількість киян. Ця подія трапилась через два місяці після вступу нацистів до Києва. Окупаційній владі було відомо, що будівля замінована радянськими саперами. Для розмінування заходів не було вжито. Співробітники оперативного штабу райхсляйтера Альфреда Розенберга завчасно вивезли музейні колекції з території Київської Лаври. Перед тим у приміщеннях Лаври «погосподарював» особливий загін Кюнсберга (створений для конфіскації архівів, музейних та бібліотечних колекцій на окупованих територіях), який вивіз найцінніше до Берліна. Цьому «варварству і велетенським втратам на ниві культури» [9, с. 182], була присвячена картина Віктора Цимбала «Дніпро, 1941 рік» (іл. 1.8). На фоні Дніпра митець зобразив оздоблений фресками храмовий стовп - єдине, що залишилося від одного з шедеврів світової архітектури – Успенського собору. Обірвана вибухом верхня частина підпружної дуги, та тихі води Дніпра протиставлені неспокійному небу [56]. Складається враження, що саме в цей час на небі відбувається доленосна подія – вирішальна битва між добром і злом. Небесна боротьба протилежностей, віддзеркалюється в трагічних мирських подіях.

Картина відсилає до поетичного образу, створеного Лесею Українкою: «Я визволю тебе, свята руїно, – ще, може, станеться господнє чудо, що віднайде тебе рука гідніша і збудить у тобі не тільки голос, а й душу вічну. Поки ж – спочивай! Нехай тебе свята ріка ховає!»[32] .

До образу руїн, як свідків історичних подій та носіїв історичної пам'яті зверталось багато митців. Це руїни Стародавнього риму на гравюрах Джованні Баттіста Піранезі (1720-1778 роки) з серії «Римські старожитності», архітектурні уламки на фоні пейзажів Гюбера Робера (1733 – 1808 роки), зруйнована храмова стіна на фоні степу Юхима Михайліва (1885 – 1935 роки) та ін.

Цимбал створює не просто зображення зруйнованої святині, а метафізичний архетип культурної колективної травми. Художній образ руїни у Віктора Цимбала має певне багатозначне символічне значення, а саме:

- *руїни* – уособлення фізичного нищення культурних пам'яток, варварського вторгнення в духовний світ нації;
- *руїни* – свідок людського насильства, та підсвічує уособлення фізичного нищення людську природу та її жагу до руйнування;
- *руїни* – доказ того, що все профане має свій визначений час, а сакральне вічне за своїм сенсом та природою;
- *руїни* – це не кінець існування, а особливий стан буття, коли матеріальне переходить у духовне, стаючи частиною колективної пам'яті.

Вертикальна побудова композиції твору «Дніпро, 1941 рік» створює також додатковий символічний сенс. Збережена колона собору, що здіймається вгору, створює виражену вертикаль, яка поєднує землю і небо, минуле і майбутнє, матеріальне і духовне. Це наче та опора, навколо якої формується історія нації, її культурна пам'ять і духовні сенси.

Важливим аспектом є символічний художній образ Дніпра, який огортає зруйнований собор. У традиціях багатьох культур ріка відіграє важливу роль. Одне з найпоширеніших значень, пов'язаних з річками, – це символ життя та родючості. Річки, які вважаються колискою життя, пов'язані з потоком

існування, і багато релігійних і наукових вірувань стверджують, що життя зародилося у воді. Річка – життєва плинність, сила, що дає родючість, має тісний зв'язок з земним та підземним світом, вона надає усьому форму та відроджує. Річки займали важливе місце в міфології та релігіях стародавніх культур усього світу. У Стародавньому Єгипті ріка Ніл вважалася джерелом життя та родючості, у грецькій міфології річка Стікс вважалася межею між світом живих і світом мертвих, а річка забуття Лета мала властивість стирати спогади земного життя [76].

Актуальним у контексті розгляду символічного образу Дніпра в картині Віктора Цимбала буде дослідження сакрального значення річки у християнській традиції, яке ґрунтується на Святому Письмі. У Біблії річки мають широке символічне значення як джерело життя, божественне благословення, духовне оновлення та очищення. Зображення життєтворчої природи річок з'являється на початку Святого Письма: «І річка з Едену виходить, щоб поїти рай. І звідти розділяється і стає чотирма початками» (Буття 2:10). Пророки Єзекиїл та Ісаїя зазначають, що води річок є Божою підтримкою та благословенням: «Я ріки відкрию на лисих горах, а джерела посеред долин оберну» (Ісаїя 41:18) [3], «Ця вода виходить до східної округи, і сходить на степ, і сходить до моря, до води солоної, і вздоровиться вода. І станеться, всяка жива душа, що роїться скрізь, куди приходить той потік, буде жити, і буде дуже багато риби, бо ввійшла туди та вода, і буде здоровлена, і буде жити все, куди пройде той потік» (Єзекиїл 47:8) [3]. Річка Йордан є важливим сакральним місцем, оскільки саме тут Іван Хреститель хрестив Ісуса та асоціюється з духовним очищенням та оновленням: «І охрестившись Ісус, зараз вийшов із води. І ось небо розкрилось, і побачив Іван Духа Божого, що спускався, як голуб, і сховався на нього» (від Матвія 3:16) [3].

У контексті картини Віктора Цимбала Дніпро набуває особливого значення як символ української ідентичності, як сакральний ландшафт, що зберігає пам'ять про всі історичні події, що відбувалися на його берегах.

Інший аспект художнього осмислення української історії та культури маляр демонструє у своєму живописі «Золоті ворота» (іл. 1.9). На відміну від зображення трагічної події в «Дніпро, 1941 рік», цей твір натхнений історичною славою та величчю нашої минувшини. «Золоті ворота» – відома пам'ятка оборонної та сакральної архітектури Київської Русі, належить до найдавніших споруд Східної Європи. Перші згадки про пам'ятку датуються 1037 році у літописі «Повість временних літ»: «Заложив Ярослав город – великий Київ, а в города сього ворота є Золоті. Заложив він також церкву святої Софії, Премудрості Божої, митрополію, а потім церкву на Золотих воротах, кам'яну, Благовіщення святої Богородиці.. Після цього (він звів) монастир святого Георгія (Побідоносця) і (монастир) святої Орини...». Цим записом літописець підсумував будівничі заслуги Ярослава за весь період його правління, воздав їм хвалу. В науці забудовану цими спорудами територію давнього Києва прийнято називати «містом Ярослава». Проте нові результати дослідження доктора історичних наук Надії Нікітенко довели, що початок будівництва комплексу укріплень розпочате Володимиром Великим (близько 955 – 1015 роки), а завершено його сином Ярославом Мудрим (978 – 1054 роки) [37]. Золоті Ворота представляли собою бойову вежу із проїздом, яку вінчала надбрамна церква Благовіщення. У своїй урочистій промові «Слово про Закон і Благодать» (між 1037 – 1050 роками), митрополит Київський підкреслюючи масштабність та велике значення постаті Володимира Великого, зазначив: «І славне місто твоє Київ величністю, як вінцем, увінчав. Віддав людей своїх і град святій, всеславній, скорій на поміч Християнам, Святій Богородиці. Їй же і церкву на Великих воротах створив в ім'я першого господського празника святого Благовіщення, аби благословення, що його архангел дав дівиці, було і городу сьому. До неї ж бо мовилось: «Радуйся, обрадувана, Господь з тобою!» (Лука 1, 28). До города ж: «Радуйся, благовірний городе, Господь з тобою!» [22].

Полотно Віктора Цимбала «Золоті ворота» не тільки візуальна історична реконструкція культурно-історичної пам'ятки. Фортифікаційна споруда з

вежею та надбрамною церквою виступають як місце перетину різних вимірів національного буття – історичного минулого і сучасності, реальності і міфу, профанного та сакрального. Це спроба автора нагадати про ті духовні та культурні скарби Київської Русі, спадкоємцями яких є українці.

Полотно «Три душі» (іл. 1.10) Віктора Цимбала являє собою яскравий приклад художнього осмислення літературного тексту та історичних подій засобами символістського живопису. Звертаючись до містерії Тараса Шевченка «Великий льох» (1845 рік), художник створює складний візуальний ряд, де історичні маркери української минувшини трансформуються в потужні метафізичні символи.

В центрі композиції представлено позолочений хрест з півмісяцем, що здіймається над руїнами архітектурної споруди – Іллінської церкви у Суботові. Цимбал відтворює ключовий образ Шевченкової містерії [61] :

Як сніг, три пташечки летіли  
Через Суботове і сіли  
На похиленному хресті  
На старій церкві. «Бог простить:  
Ми тепер душі, а не люди,  
А відціля видніше буде,  
Як той розкопуватимуть льох.  
Коли б вже швидче розкопали,  
Тойді б у Рай нас повпускали».

Історичний контекст пов'язаний з Іллінською церквою є важливим для розуміння символічного художнього образу картини. Збудована у 1653 році як родинна усипальниця Богдана Хмельницького, ця церква несе в собі складний набір елементів національної пам'яті. У Шевченковому трактуванні вона постає "домовиною України", символом фатального історичного вибору гетьмана – укладення Березневих статей 1654-го з Московією, що призвів до втрати державності: «Отак-то, Богдане! Занапастив єси вбогу сироту

Україну!». Підписання цього документу скоріш за все було вимушеним кроком з боку Гетьманщини в політичних умовах того часу.

Віктор Цимбал ретельно вивчав матеріали пов'язані з Іллінською церквою та подіями які розгортались навколо неї. Також джерелом творчого натхнення та історичної ретроспективи стали рисунки Тараса Шевченка з Суботова, які він створив під час експедиції у складі Київської археографічної комісії (1845 – 1847 рр.). Малюнки Тараса Григоровича стали документами, що відобразили тодішній стан історичних пам'ятників: сепії «Кам'яні хрести в Суботові» і «Чигиринський дівочий монастир», акварелі «Мотрин монастир», «Богданові руїни в Суботові», «Богданова церква в Суботові», «Чигирин з суботівського шляху» [2].

Створюючи картину «Три душі», митець переосмислює історичні події через художню оптику символізму. Церковний хрест випромінює сакральне сяйво, композиційно утворюючи вертикаль. Три світлові потоки у верхній частині полотна формують образи трьох душ із Шевченкової містерії. Художник навмисно уникає реалістичного зображення птахів чи людських постатей, натомість створює абстрактні, ефемерні форми, що підкреслює їх неземну природу. Цей художній прийом притаманний символізму, з його намаганням до розмиття кордонів між безпредметним та матеріальним.

Трагічний контекст цієї роботи підкреслюється контрастом між руїнами та небесним сяйвом. Художник використовує стриману палітру з домінуванням сіро-блакитних, золотих та білих тонів. Обрана майстром кольорова гама створює ефект потобічного простору, де історичні події представлені в метафізичній площині.

Формуючи тло картини, маляр обирає напівпрозорі, розмиті контури та мерехтливі світлові ефекти, що відповідає символістській естетиці. Зазначений технічний прийом дозволяє створити позачасовий простір, де історичне, сучасне та метафізичне нероздільні.

Центральний символ картини – хрест Іллінської церкви не обмежується виключно релігійним трактуванням, а також втілює ключову ідею містерії

«Великий льох» – віру в майбутнє відродження, навіть після трагедії для державності [61]:

Не смійтеся, чужі люде!

Церков-домовина

Розвалиться... і з-під неї

Встане Україна.

Звертаючись до історичних подій, які відбувались навколо Іллінської церкви, Віктор Цимбал в живописному творі «Три душі» створює певний ряд символічних образів, які актуалізують певні елементи культурної пам'яті. Олійна робота демонструє складний та суперечливий шлях української державності, охоплюючи роздуми про гетьманську славу, національну трагедію, і віру в майбутнє відродження.

Сам автор в інтерв'ю В. Нестеровичу зазначав: «Великий хрест, на якому ці «три душі» з Шевченкового «Великого льоху» сидять, символізує Суботівську церкву. Вона не подана ціла, бо треба було в перспективі подати зруйнований відтак москалями доценту замок Хмельницького і круглий будинок, де містилась зала (потім Яременкова клуня). Я простудіював історичні джерела (Вантпш-Каменського і інші), Шевченкові рисунки тощо. Суботів був джерелом козацької традиції часів Хмельницького, живим пам'ятником цієї доби й місцем народного паломництва. Царська влада, щоб знищити його, заставляла шукати скарбів Хмельницького, що все більше руйнувало кам'яних свідків бувальщини» [41, с. 4-5]

Важливо відзначити, що картина «Три душі» Віктора Цимбала демонструє майстерне використання історичних маркерів як елементів символічної мови. Звертаючись до Шевченкової містерії «Великий льох», художник створює візуальні образи, що трансформують конкретні історичні об'єкти у складну систему символів, сповнених національного та метафізичного змісту. Іллінська церква з її хрестом та ефемерні образи трьох душ – стають ключовими елементами художньої мови, через яку осмислюється складний шлях українського національного буття.

Окреме місце у творчості Віктора Цимбала займає картина «Рік 1933» – перша картина, присвячена геноциду українців. Використовуючи символістську образність, художник створює візуальний документ колективної травми українського народу з метою її осмислення та вираження (іл. 1.11).

Під час її першого експонування в 1956 році в галереї «Розе Маріє» (Буенос-Айрес) картина викликала резонанс – біля неї збиралися люди та точилися дискусії, прихильники комунізму протестували під дверима галереї. Саме ця робота підняла щільну завісу та відкрила правду щодо трагедії українського народу, яка ретельно замовчувалась радянським урядом. Як зазначає у статті доктор Альберт Кіпа: «Комуністи не лише протестували проти картини В. Цимбала у дискусіях з журналістами, а й учинили бійку, намагаючись заперечити сам факт штучного голоду і винищення українців більшовицьким режимом СРСР, а картину сприймали як наклеп української еміграції. Відтак картина «Рік 1933» стала наймогутнішим візуальним виразом тоталітарному комуністичному режимові» [30, с. 6-7].

На картині зображена смертельно виснажена мати, яка притискає до сухих грудей мертву дитину. Крізь зірки та метафізичний простір їхні душі здійснюють останній шлях до вирію. Її вселенський крик і очі, переповнені стражданням, розривають серце.

У статті з приводу виставки В. Цимбала Є. Онацький дуже емоційно передає свої враження від роботи: «У творах В. Цимбала багато символіки. Ось «Рік 1933» – велика картина, повна драматичної експресії: душі матері з сином, що померли з голоду, підносяться в небесні простори, поцвяховані зірками! Хлопчик на руках матері безсило схилив голову, але дух матері з невимовною силою шле в небо свою страшну скаргу, свій акт обвинувачення на тих, що відняли життя не тільки їй, але й синові... В усьому тілі, випростаному в леті вгору, а особливо в худих кістлявих ногах, не кажучи вже про лице, сказано більше, ніж може сказати навіть текст в іспанській мові, тут вже розміщений...» [44, с. 3].

Композиційне рішення картини «Рік 1933» має вертикальну динаміку, що символічно відтворює вознесіння знищених душ. Колористична палітра твору складається з сіро-синіх, чорних і фіолетових з вкрапленням тьмяно-жовтого кольорів. З метою створення метафізичного простору Віктор Цимбал навмисно відмовляється від природної колористичної гами – темрява символізує смерть і відчай, а проблиски світла – надію та небесне царство, тоді як зірки, розсипані по небу, наче світло душ, які вже знайшли спокій.

П'єта – іконографічна сцена оплакування Христа Богородицею із зображенням Богоматері з Христом, була джерелом духовного осмислення для багатьох поколінь митців. Це Марія Ель Греко, написана в дусі маньєризму («П'єта», 1592 рік), постімпресіонистична Богоматір Вінсента ван Гога («Pietà (after Delacroix)», 1889 рік), сюрреалістична інтерпретація Макса Ернста («П'єта або революція вночі» 1923 рік) та ін. У роботі «Рік 1933» Віктор Цимбал звертається до канонічного образу П'єти, але трансформує його. Це мати, яка також стала жертвою, але в дорозі до вирію молить про вищу справедливість.

Художник використовує архетип материнства як універсальний символ для розкриття теми геноциду. Виснажене тіло матері стає візуальною метафорою голоду, який деформує не лише фізичну оболонку, а й саму природу людського існування.

Символічна художня мова дозволила майстру створити образ, що виходить за межі історичної події. Це звернення до колективної пам'яті та промовистий заклик до людства зробити висновки. Письменниця Олена Леонтович влучно зазначила, що «художник захищав свій народ даною йому Богом силою таланту, створюючи картину, яка й через роки перевертає душу».

Складним та буремним виявився шлях картини до України. У 1960 році картина поїхала до США разом з майстром, двічі експонувалась у Нью-Йорку (1960 рік) та у Детройті (1961, 1963 роки). Неодноразово демонструвалась з нагоди річниці Голодомору, а в 1962 році цей твір у дар отримала Українська вільна академія наук. І через 84 роки після написання, 21 лютого 2020 року в

Генеральному консульству України в Нью-Йорку відбулася урочиста церемонія передання цієї картини. Генеральний консул України О. Голубов прийняв картину від Президента УВАН Альберта Кіпи. Згодом її доставили до Музею Голодомору.

#### **3.4. Архаїчні символи як носії національної ідентичності**

Віктор Цимбал у своїй творчості неодноразово звертався до прадавніх символів та образів, що сформувалися в давньоукраїнській культурі й міцно закарбувалися в національній свідомості. Картини «Побратими» та «Кам'яна баба» є особливим розділом мистецького спадку автора, де архаїчні символи виступають носіями колективної пам'яті та національної ідентичності. Образи половецької баби та побратима були сформовані тисячоліттями української історії. А художник у своїх роботах їх майстерно інтерпретує через призму символістської естетики, надаючи образам нового звучання та актуальності.

В основі сюжету картини «Побратими» (іл. 1.12) відображено один із найдавніших звичаїв української культури, що сягає своїм корінням скіфської доби. На полотні зображено двох воїнів-лучників, що стоять пліч-о-пліч на тлі неспокійного неба.

Побратимство має унікальну традицію в українській історії. Як свідчать історичні джерела, цей звичай зафіксовано ще у скіфів V ст. до н.е. У свідченнях Геродота зазначається, що обряд братства скріплювався змішуванням крові учасників: «До великої посудини вливають і змішують з кров'ю тих, з ким устоять союз, уколовши шилом або дряпнувши обробку ножем... Як це зроблять, промовляють довгу молитву, а потім п'ють з чаші і ті, хто клянеться, і найповажніші з присутніх» [34].

Головним значенням побратимства була не сама обрядовість, а формування соціального інституту. Побратимство мало функцію об'єднання військових формувань на родинних засадах, а також на основі вірності, взаємодопомоги та спільних цінностей. Саме це було підґрунтям для формування військових дружин Київської Русі, а згодом – козацьких спільнот.

Побратимство надавало запорожцям великої сили. Воно було однією з таємних причин їхньої непереможності [55].

Віктор Цимбал будує композицію на поєднанні напружених, статичних силуетів стрільців з динамічним небом. Завдяки такому рішенню досягається враження єдності природних сил та воїнів. Дві симетричні постаті військових формують єдиний організм – символічне втілення зв'язку побратимів.

Композиція побудована на поєднанні напружених, статичних силуетів стрільців з похмурым динамічним небом, завдяки чому досягається враження єдності природних стихій та воїнів. Дві постаті військових власну симетричну конструкцію, що формує єдиний організм – символічне втілення зв'язку побратимів.

Художник обирає контрастну колористичну схему, де домінують насичені синьо-фіолетові та червоно-вохристі тони, що створюють напружену та містичну атмосферу. Темна палітра неба з проблисками світла створює контраст з яскравим червоним акцентним одягом воїнів. Червоний колір використовується автором як символ життя, енергії та братських відносин.

Зображення побратимів пліч-о-пліч на тлі неспокоїного неба символізує прийняте рішення стрільців битися поруч і рятувати один одного від смерті. Цей образ втілює максимальний рівень підтримки, який робить воїнів непереможними. Сучасна війна в нашій країні додала цьому явищу глибинного значення, часто трагічного і болючого.

В своєму живописному творі "Кам'яна баба" (іл. 1.13) Віктор Цимбал звертається до архаїчного символу української землі – половецької кам'яної баби. Цей тисячолітній символ трактується як маркер культурної пам'яті. Створюючи художній образ кам'яної скульптури, маляр тим самим намагається відновити глибинний зв'язок з нашими пращурами. На полотні художник зобразив величну і мовчазну вартову степу – кам'яну бабу, дорога до якої освітлюється молодим місяцем.

Кам'яні баби (половецькі статуї) – унікальні антропоморфні стели, що встановлювалися кочовими народами (скіфами, половцями) на курганах та

святилищах у степовій зоні Євразії, особливо численні на території сучасної України. За археологічними даними, ці монументи датуються періодом від VII ст. до н.е. до XIII ст. н.е. і становлять важливий елемент культурного ландшафту українських степів. Функціонально кам'яні баби пов'язані з культом предків та поминальними ритуалами, а також слугували маркерами територіальної приналежності [11], [59].

Просторова композиція роботи включає три плани: передній план з курганом та доріжкою, що веде до статуї, середній план з кам'яною бабою та дальній план з краєвидом та похмурим небом.

Колористична гама побудована на стриманій палітрі блакитно-зелених тонів з вкрапленням світлових ефектів для відображення місячного сяйва.

Композиційне рішення картини «Кам'яна баба» відповідає принципам символістської естетики. Курган, на якому розташована антропоморфна стела, відіграє роль *axis mundi* – світової осі, що, згідно з концепцією М. Еліаде, є універсальним символом сакрального центру [12, с. 45].

Небо із затяжними хмарами постає метафорою історичного часу, що протиставлено непорушності кам'яної баби як символу вічності, непідвладної історичним катаклізмам.

Цікавим є індивідуальний підхід до формування простору. Степ на картині – не лише природна зона, але й історична колыска формування нації та культури, символ українського волелюбства. Саме таке трактування степу увиразнює глибинний зв'язок між ландшафтом та національною ідентичністю.

Детальне відтворення форми та фактури кам'яної статуї свідчить про ґрунтовне вивчення майстром історичних пам'яток.

Звернення Віктора Цимбала до архаїчних символів української культури співзвучне європейським тенденціям таких митців, як Пабло Пікассо, Амедео Модільяні, Костянтин Бранкузі. Але водночас, на відміну від західноєвропейських митців, Віктор Цимбал надихався не екзотичними культурами, а звертався до власної культурної архаїки. Степи та кам'яні статуї, пов'язані з поганськими минулим наших пращурів, надихали таких

українських художників як Олена Кульчицька («В обороні богів», 1924 рік), Юхим Михайлів («Кам'яні баби», 1919 рік) та Костянтин Піскорський («Ідол», 1919 рік).

### **3.5. Типологія символів у живописі Віктора Цимбала**

Типологія як методологічний принцип ґрунтується на системній класифікації об'єктів дослідження за спільними ознаками та функціональними характеристиками. У дослідженні живопису Віктора Цимбала цей метод дозволив виявити та структурувати систему символів, що формують основу його художньої мови. Для створення типології символів було проаналізовано тринадцять олійних робіт митця (іл. 1 – 13), що демонструють основні тематичні напрями його живопису.

Кожний символ, який застосовував митець у своїх художніх образах, проаналізовано за трьома аспектами: 1) приналежність до відповідної категорії; 2) визначення символічного змісту у конкретних творах художника; 3) аналіз формальних засобів вираження (композиція, палітра, світлотінь та ін.).

Аналіз живописного доробку художника дозволив систематизувати символи за п'ятьма основними категоріями:

– *космогонічні символи* (гора, світло/сяйво, спіраль/вихор) – пов'язані з процесами світотворення. Наприклад, в роботі «Бог Творець» спіральна композиція та золотисте сяйво на чорному тлі втілюють ідею першотворення;

– *сакральні символи* (Богородиця, Христос, хрест, північне сяйво) – відображають релігійно-духовний вимір. У творі «Божа Мати Північного сяйва» традиційний образ Богоматері трансформується через поєднання з природним явищем, набуваючи космічного звучання;

– *історичні символи* (руїна, архітектурна пам'ятка, матір з дитиною) – маркують національну історичну пам'ять. Особливо промовисто це виражено в роботі "Рік 1933", де образ матері з дитиною стає символом національної трагедії Голодомору;

– *архетипічні символи* (кам'яна баба, побратими) – апелюють до колективного несвідомого та культурної пам'яті. У картині «Кам'яна баба»

давній степовий артефакт перетворюється на символ зв'язку поколінь та історичної тяглості;

– *природні символи* (ріка Дніпро, небо, місяць) – природні елементи, що набувають метафізичного змісту. В кількох роботах Дніпро постає не просто географічним об'єктом, а символом української ідентичності та свідком історії.

Типологія символів, подана у Додатку (табл. 1), показує різноманітні джерела формування символічної системи Віктора Цимбала – від української народної культури до європейської філософії, від особистого досвіду художника до універсальних архетипів. Особливістю символічної мови художника є переосмислення традиційних символів та надання їм нових значень. Завдяки авторській інтерпретації канонічні релігійні образи набувають космічного звучання, історичні маркери перетворюються на метафізичні символи, а природні об'єкти стають проявом сакрального.

Багатий світогляд художника дозволив створити власну систему символів, яка є синтезом європейської традиції та національного контексту. Представлена типологія не є вичерпною, оскільки живописна спадщина митця включає й інші твори, які залишились поза межами нашого дослідження. Проте навіть на основі проаналізованих робіт можна стверджувати про цілісність та філософську глибину творчого методу Віктора Цимбала.

### **Висновок до розділу 3**

Проведений у третьому розділі аналіз символічної образності у творчості Віктора Цимбала дозволяє зробити такі висновки:

Живописні роботи художника становлять цілісну символічну систему, що функціонує на різних рівнях сприйняття – від прямого візуального до глибинного філософсько-метафізичного.

У результаті дослідження визначено основну тематику символічних художніх образів у роботах митця:

– *творчий процес світотворення* – втілюється в патагонській серії пейзажів та картині «Бог Творець». Ці полотна зображують авторську візію процесу світобудови, де природні об'єкти трансформуються в сакральні символи, а первозданні ландшафти стають місцем прояву ієрофанії. Гірські хребти, льодовики та незаймані простори Патагонії перетворюються під пензлем художника на символи *axis mundi* – світової осі, що з'єднує різні рівні буття. А в роботі «Бог Творець» зображено сам творчий акт Деміурга;

– *сакральні сюжети з їхнім авторським переосмисленням* – серії робіт на релігійну тематику «Непорочна», «Мати Північного сьйва», «Молитва» та «Христос у пустелі» демонструють відхід митця від канонічної іконографії на користь включення сакральних образів в космологічний контекст. Наприклад, в образі Богородиці В. Цимбал поєднує традиційну релігійну символіку з космічними мотивами, створюючи новий тип сакрального образу;

– *звернення до історичної та прадавньої пам'яті українців* - до цієї групи належать полотна «Дніпро, 1941 рік», «Золоті ворота», «Три душі», «Рік 1933», «Кам'яна баба» та «Побратими». Через символічне переосмислення історичних подій та архетипних образів художник не лише документує на полотні трагічні сторінки української історії, але й трансформує їх у потужні візуальні метафори, що звертаються до колективної свідомості.

Треба відзначити також особливе поєднання реалістичних елементів з ефемерними та сакральними – архітектурних об'єктів, гірських хребтів, природних явищ з космологічним тлом та релігійними образами. За рахунок використання стриманої колористичної палітри, майстер створює особливу символічну атмосферу своїх полотен. Світло в картинах художника є самостійним та сенсотворчим аспектом, що структурує простір і надає форму сакральним образам.

Запропонована типологія символів у творчості Віктора Цимбала дозволяє виокремити п'ять основних категорій: космогонічні, сакральні, історичні, архетипні та природні символи. Кожна з цих категорій має власну систему

значень та особливі засоби художнього вираження, але всі вони гармонійно інтегровані в цілісну візуальну мову митця.

Символічна мова Віктора Цимбала демонструє органічне поєднання європейської художньої традиції з українською культурною спадщиною, що свідчить про його глибоке розуміння національної ідентичності в контексті світової культури.

Живописна творчість Віктора Цимбала, розглянута крізь призму символізму, демонструє нам візуальне втілення його світогляду, досвіду, естетичних й філософських переконань. Звертаючись до різноманітних символів, художник створює унікальну візуальну мову, що набуває значущості в контексті українського та європейського мистецтва ХХ століття.

## ВИСНОВОК

Проведене дослідження впливу символізму на живописну творчість Віктора Цимбала дозволяє зробити наступні висновки, що відповідають поставленим у роботі завданням.

1. Аналіз стану наукового опрацювання теми виявив суттєву прогалину в вивченні символічної складової творчості Віктора Цимбала. Встановлено, що мистецтвознавчі дослідження спадщини митця мають фрагментарний характер, зосереджуючись переважно на біографічних аспектах та його графічних роботах. Живописний доробок художника, особливо у контексті впливу символізму, залишався недостатньо вивченим, що підтверджує актуальність обраної теми дослідження. Виявлено, що розпорошеність творчої спадщини художника в закордонних приватних колекціях та ідеологічні обмеження радянського періоду стали основними перешкодами для комплексного вивчення його живопису.

2. Визначено теоретико-методологічні основи дослідження символічної мови у творчості Віктора Цимбала. Запропоновано комплексний методологічний підхід, який враховує особливу позицію художника, що не ідентифікував себе з жодним мистецьким напрямом. Символізм у контексті роботи розглядається як художній метод, заснований на використанні символічної образності, що може бути присутнім у творчості митців, які формально не належать до символізму як напряму. Такий підхід дозволив проаналізувати творчість Цимбала без прив'язки до формальної приналежності до мистецької течії, зосереджуючись на виявленні авторської символічної мови та класифікації символічних мотивів.

3. В історіографії дослідження для розуміння походження естетики символізму як напряму в європейському мистецтві були виокремлені теоретичні праці філософів та літераторів Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, М. Еліаде та А. Ор'є. Звернення в роботі до фундаментальних філософських концепцій А. Шопенгауера, Ф. Шеллінга та Ф. Ніцше, що лежать в основі символізму як напряму, допомогло розкрити світоглядні основи символічної мови Віктора Цимбала.

Незважаючи на відсутність цілісного дослідження щодо розвитку символізму в українському образотворчому мистецтві, були виявлені наукові праці, присвячені аналізу культурних процесів практик кінця 19 – першої половини ХХ століття, би, які допомогли висвітлити аспекти пов'язані з темою дослідження. Серед них виокремимо роботи О. Лагутенко, І. Павельчук, Л. Савицької, С. Несмачного.

До джерельної бази були включенні репродукції творів живопису Віктора Цимбала, архівні матеріали, періодичні видання, мемуарна література, каталоги виставок. Простежено аспекти формування символізму, як художнього напрямку в європейському та українському контексті та зазначено критерії символістської естетики. Реконструюючи події з біографії митця, визначено ключові чинники, які вплинули на процес формування творчої особистості Віктора Цимбала. Серед них: патріотичне виховання, життя серед історичної спадщини в Києві, участь у драматичних подіях української історії першої половини ХХ століття, професійна мистецька освіта в європейському культурному середовищі.

4. На основі аналізу живописних творів митця виявлено основні символи та їх інтерпретацію в його роботах. До ключових символів належать: космогонічні (гора як *axis mundi*, світло як творча енергія), сакральні (трансформовані образи Богородиці, Христа), історичні (руїни як маркери культурної пам'яті, архітектурні споруди як знаки національної ідентичності), архетипні (кам'яна баба, побратими) та природні (Дніпро, північне сьйво, небо). Встановлено, що художник не обмежується використанням традиційних символів, а створює власні символічні образи, наприклад, північне сьйво як символ божественної присутності, а патагонські пейзажі як символи первозданного світу творення.

5. Розглянуто вплив символізму на творчість Віктора Цимбала через оптику символізму як художнього методу, з використанням принципів символістської естетики, наведених А. Ор'є. Розглянуті аспекти авторської символічної мови Віктора Цимбала, особливості її формування та функціонування. Встановлено, що його художня мова характеризується: 1)

синтезом реалістичних елементів з умовно-метафізичними; 2) стриманою кольоровою палітрою з особливим значенням світла як самостійного формотворчого елемента; 3) вертикальною організацією простору як відображенням ієрархічної структури буття; 4) трансформацією традиційних символів через надання їм нових контекстів і значень; 5) органічним поєднанням європейської художньої традиції з українською культурною спадщиною.

6. Здійснено систематизацію та класифікацію символів, що складають основу художньої мови Віктора Цимбала. Запропоновано типологію символів, що включає п'ять основних категорій: космогонічні, сакральні, історичні, архетипні та природні. Кожна з цих категорій має власну систему значень та особливі засоби художнього вираження, але всі вони гармонійно інтегровані в цілісну візуальну мову митця. Особливістю символічної системи художника є взаємопроникнення різних категорій символів, що створює багат шарову структуру значень у кожному окремому творі.

Проведене дослідження дозволило вперше: 1) комплексно розглянути живописний доробок Віктора Цимбала крізь призму символізму як художнього методу; 2) проаналізувати філософсько-світоглядні основи символічної авторської мови митця; 3) визначити ключові символічні мотиви та образність у його живописній спадщині; 4) запропонувати типологію символів у творчості художника.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використання:

- для подальших досліджень розвитку символізму в українському мистецтві;
- в атрибуції та введенні в науковий обіг олійних робіт Віктора Цимбала з іноземних приватних колекцій;
- в організації виставкових проєктів, присвячених творчості художника та мистецтву української діаспори;
- у навчальних курсах з історії українського мистецтва ХХ століття.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з:

- поглибленим вивченням символістського живопису у мистецтві української діаспори;
- розширенням компаративного аналізу творчості Віктора Цимбала та інших українських митців-символістів;
- дослідженням рецепції його живописних творів у критиці та мистецтвознавстві різних періодів;
- виявленню та атрибуцією невідомих робіт художника в приватних колекціях.

Підсумовуючи, визначимо, живописна творчість Віктора Цимбала, розглянута крізь призму символізму, постає як цілісний художній феномен, що відображає життєвий досвід митця та його естетичні й філософські переконання. Звертаючись до різноманітних символів – космогонічних, сакральних, історичних та архетипних – художник створив унікальну візуальну мову, чие значення виходить за межі особистого творчого доробку й набуває значущості в контексті українського мистецтва ХХ століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрусів П. С. Мистецтво – найміцніша зброя. Нью-Йорк-Париж – Торонто : Наукове Товариство ім. Шевченка, 1987. 175 с.
2. Артимишин П. Домовина України, широка, глибока [Електронний ресурс] // Локальна історія. URL: <https://localhistory.org.ua/rubrics/building/domovina-ukrayini-shiroka-gliboka/> (дата звернення 03.05.2025)
3. Біблія в перекладі Івана Огієнка. [Електронний ресурс]. URL: <https://only.bible/bible/ubio/gen-47/> (дата звернення 03.05.2025)
4. Біла А. Символізм: наукове видання. Київ: Темпора, 2010. 272 с.
5. Велике і величне. Мистецький Арсенал : офіц. веб-сайт. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/vystavka-velyke-i-velychne/> (дата звернення: 18.03.2024)
6. Військовослужбовець Антон Цимбал подарував Музею частину архіву автора картини "Рік 1933" Віктора Цимбала [Електронний ресурс] // Музей голодомору. URL: <https://holodomormuseum.org.ua/news-museji/vijskovosluzhbovets-anton-tsymbal-podaruvav-muzeiu-chastynu-arkhivu-avtora-kartyny-rik-1933-viktora-tsymbala/> (дата звернення: 03.05.2025)
7. Віктор Цимбал: маляр і графік: монографія / ред. С. Гординський; Українська вільна академія наук у США. Нью-Йорк: 1972. 135 с.
8. Горинь Б. Видатна постать українського мистецтва (до 100-річчя від дня народження Віктора Цимбала). *Образотворче мистецтво*. 2002. вип. 4. С.16 – 17
9. Горинь Б. Туга Віктора Цимбала. Київ : Університетське видавництво «Пульсари», 2005. 288 с.
10. Диброва М. Талановитий мистець і щирий українець (До 100-річчя дня народження Віктора Цимбала). *Альманах УНС*. 2001. вип. 91. С. 138 – 143.
11. Довженко Н., Забашта Р. Доба бронзи. Давня скульптура і пластика України. Київ : Родовід, 2009. 176 с.

12. Еліаде Мірча. Трактат з історії релігій. Київ: Дух і Літера, 2016. 520 с.
13. Залозецький В. Олекса Новаківський: доповнене перевидання монографії 1934 р. / авт. вступ.статті та упорядн. Ірина Різун. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2022. 180 с.
14. Іванець А. Про час створення та першого експонування знакової картини Віктора Цимбала «Рік 1933». *Українознавство* : наук. журнал. 2024. №2. С.167 – 179. DOI: [https://doi.org/10.17721/2413-7065.2\(91\).2024.308787](https://doi.org/10.17721/2413-7065.2(91).2024.308787)
15. Інформація щодо проведення виставки “From the privet collection of Dr. Andrew and Mrs. Dzul” [Електронний ресурс] // Scarab club. URL: [https://www.scarabclub.org/calendar/scarab2?fbclid=IwY2xjawKEafxleHRuA2FlbQIxMABicmlkETF3T0VtQ1NyWkRwNng2UnYxAR6bkdugyzo6mBQYgAe\\_0Rhg9T0Ynm1EhsKG3Q\\_4f6H7AvJ-jD4M-q5pdrKDw\\_aem\\_DCvyy1-KA92U6V7JZiWJQ](https://www.scarabclub.org/calendar/scarab2?fbclid=IwY2xjawKEafxleHRuA2FlbQIxMABicmlkETF3T0VtQ1NyWkRwNng2UnYxAR6bkdugyzo6mBQYgAe_0Rhg9T0Ynm1EhsKG3Q_4f6H7AvJ-jD4M-q5pdrKDw_aem_DCvyy1-KA92U6V7JZiWJQ) (дата звернення: 03.05.2025).
16. Карл Юнг. Архетипи і колективне несвідоме. Київ: Астролябія, 2018. 608 с.
17. Картина. Рік 1933. Реєстр музейного фонду України [Електронний ресурс]. URL: <https://museum.mcsc.gov.ua/en/collections/kartina-rik-1933> (дата звернення 03.05.2025).
18. Кащенко А. Оповідання про славне Військо Запорозьке низове. Київ : Веселка, 1992. 266 с.
19. Квітка О., Квітка М. Костянтин Піскорський. Київ: Родовід, 2006. 136 с.
20. Кедрин І. Виняткова виставка: Віктор Цимбал. *Український щоденник Свобода*. 1970. 30 січ. С.2.
21. Кейван І.М. Українські митці поза Батьківщиною. Едмонтон – Монреаль : Clio Editions, 1996. 226 с.
22. Київський Іларіон. Слово Про закон і благодать. [Електронний ресурс]. URL: <http://litopys.org.ua/oldukr/ilarion.htm> (03.05.2025)
23. Корсак В. Космогонія добра і зла, або про що не знав Заратустра. Київ : Коло, 2024. 380 с.

24. Крик мовчазного свідка. Історія картини "Рік 1933" Віктора Цимбала [Електронний ресурс] // Локальна історія. URL: <https://localhistory.org.ua/rubrics/painting/krik-movchaznogo-svidka-istoriia-kartini-rik-1933-viktora-tsimbala/> (дата звернення: 03.05.2025).
25. Кузьма Л. З виставки Віктора Цимбала в Нью-Йорку. *Український щоденник Свобода*. 1961. 12 січ. С.2
26. Кулічихін В. В. Світ символів Михайла Сапожникова. Дніпро: Літограф, 2004. 175 с.
27. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття: навчальний посібник. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
28. Лагутенко О., Фролова В. Історико-культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі ХІХ–ХХ ст. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури* : наук. журнал. 2024. №2. С.81 – 87. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-2-12>
29. Лексіна Г. Віктор Цимбал. Історія повернення в Україну колекції художника-емігранта й військової армії УНР. [Електронний ресурс] // Український тиждень. URL: <https://tyzhden.ua/viktor-tsymbal-istoriia-povernennia-v-ukrainu-kolektsii-khudozhnyka-emihranta-j-vijskovyka-armii-unr/> (дата звернення: 03.05.2025)
30. Леонтович О. Знакова картина Віктора Цимбала – вже на Батьківщини. *Культура і життя*. 2020. 10 лип. С. 6 -7.
31. Леонтович О. Нетлінна слава України. Тернопіль: Богдан, 2013. 112 с.
32. Леся Українка «На руїнах». [Електронний ресурс]. URL: <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/lesya-ukrayinka/lesya-ukrayinka-na-ruyinah/> (дата звернення: 03.05.2025)
33. Малаков Д. Художник Віктор Цимбал. Про киян відомих і призабутих. Київ: Кий, 2019. С. 246–267.
34. Мандебура О. Побратимство в українських традиціях. [Електронний ресурс] // Український інтерес. URL: <https://uain.press/articles/pobratimstvo-v-ukrayinskih-traditsiyah-854474> (дата звернення 03.05.2025).

35. Мегик П. Віктор Цимбал. *Нотатки з мистецтва. Ukrainian Art Digest*. 1970. черв. С. 47-52.
36. Михайлівська-Цимбал Т. Спогади (Моє життя в еміграції). Буенос-Айрес: Видавництво Юліана Середяка, 1984. 186 с.
37. Музей Софія Київська. Золоті Ворота». [Електронний ресурс]. URL: <https://st-sophia.org.ua/uk/muzeyi/zoloti-vorota/zoloti-vorota/> (дата звернення 03.05.2025)
38. Музей української діаспори. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. URL: <https://diaspora.com.ua/> (дата звернення 03.05.2025).
39. Національний музей голодомору-геноциду. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. URL: <https://holodomormuseum.org.ua/> (дата звернення 03.05.2025).
40. Несмачний С. М. Репрезентація символізму в живописі Михайла Сапожникова (1871–1937): мистецтвознавче дослідження та атрибуція колекції Дніпровського художнього музею: дис. докт. мистецтвознавства: 023 / Національна академія керівних кадрів культури України. Київ, 2024. 250 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5446>.
41. Нестерович В. Майстер великого калібру. *Український щоденник Свобода*. 1969. 15 лют. С. 4–5.
42. Новоженець Галина. Образотворче мистецтво української діаспори 1940-1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів : Кальварія, 2015. 280 с.
43. Онацький Є. Містика простору (З приводу виставки малярських творів Віктора Цимбала). *Наш клич*. 1956. 7 листоп. С. 2.
44. Онацький Є. Романтика простору. *Український щоденник Свобода*. 1957. 8 лют. С. 3
45. Павельчук І.А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття. Київ: Києво-Могилянська академія, 2021. 576 с.
46. Платон. Діалоги. Київ : Основи, 2014. 395 с.

47. П'ядик Ю. В. Юхим Михайлів. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 2004. 224 с.
48. Сергієнко Г. Я. Діяльність Т.Г. Шевченка у Київській археографічній комісії (1845 – 1847 рр.) <http://history.org.ua/JournALL/journal/1991/3/6.pdf>
49. Січинський В. Віктор Цимбал (Характеристика його творчості). *Недільне видання Свобода*. 1952. 2 лист. С. 1–2.
50. Соколюк Л. Д. Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років. Живопис. Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 64–111.
51. Стельмащук Г.Г. Українські митці у світі. Львів : Априорі, 2013. 520 с.
52. Степовик Д. В. Історія української ікони Х-ХХ ст. / Дмитро Власович Степовик. – Київ, 1996. – 387 с.
53. Стоян С.П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві. Київ: Міленіум, 2014. 360 с.
54. Українська Вільна Академія Наук у США передала Україні картину Віктора Цимбала «Рік 1933». Сайт УВАН у США. 2020 [Електронний ресурс]. URL: <https://uvan.org/news/> (дата звернення 03.05.2025).
55. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства. Київ : Стилос, 2004. 306 с.
56. Цалик С. 1941 рік: знищення Успенського Собору в Лаврі [https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/11/161103\\_tsalyk\\_uspensky\\_cathedral\\_s\\_k](https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/11/161103_tsalyk_uspensky_cathedral_s_k) (дата звернення: 03.05.2025)
57. Цимбал В. Лукоморіє: травестія на поему Олександра Пушкіна "Руслан і Людмила" / Віктор Цимбал; [іл. автора]. Нью-Джерсі : Видавництво Святої Софії, 1955. 135 с.
58. Цимбал. Карикатури / ред. Б. Певний ; Видавництво Св. Софії. Нью-Джерсі: 1981. 135 с.

59. Циміданов В. Дивні дива навколо кам'яних баб. [Електронний ресурс] // Донецький обласний краєзнавчий музей. URL: <https://muzey-dokm.pp.ua/dyvni-dyva-navkolo-kam-yanyh-bab.html> (дата звернення 03.05.2025)
60. Шевелєва М. Віктор Цимбал: Розметайте нарешті в'язницю народів і звільніть Україну. [Електронний ресурс] // Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/viktor-tsymbal-rozmetajte-nareshti-v-yaznytsyu-narodiv-i-zvilnit-ukrayinu-1296725> (дата звернення: 03.05.2025)
61. Шевченко Т. «Великий льох». [Електронний ресурс]. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev137.htm> (дата звернення: 03.05.2025).
62. Щербій В. Віктор Цимбал – мистець і громадянин. *Гомін України*. 27 вер. 1969. С.11
63. Юр М. В. Український живопис XIX — початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі : дис. ... д-ра філософії у галузі 02 Культура і мистецтво : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2021. 482 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0521U101705#!> (дата звернення: 04.05.2025).
64. Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885 – 1935 / [за ред. Ю. Чапленка]. New-York – London – Paris – Toronto: Видавничий фонд Владики Мстислава, 1988. 233 с.
65. Aurier G-A. Symbolisme en Peinture Paul Gauguin. Mercure de France. 1891, Mars. P. 155–165.
66. Christian J. Symbolists and decadents. New York : Park South Books, 1985. 96 с.
67. Symbal V. Dnipro. 1941 [Електронний ресурс] // Ukrainian History and Education Center Virtual Galleries. URL: <https://www.ukrhec.org/gallery/exhibits/show/fine-art/symbal> (дата звернення: 03.05.2025).
68. Facos M. Symbolist Art in Context. Los Angeles : University of california press, 2009. 300 с.

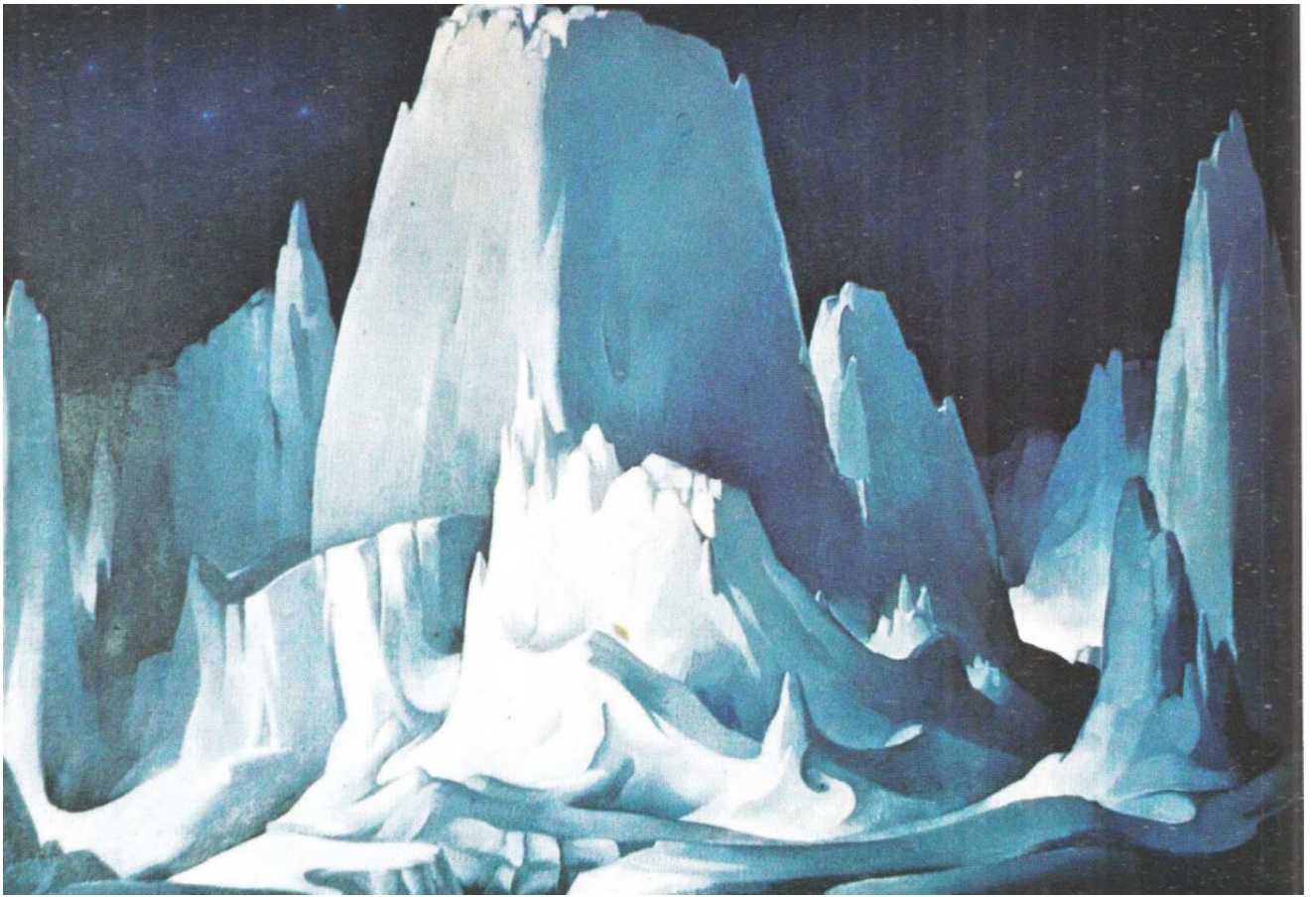
69. Hans Werner Holzwarth. *Modern Art. a History from Impressionism to Today*. Cologne : TASCHEN, 2016. 696 c.
70. Langer K. Sussanne. *Philosophy in a new key - a study in the symbolism of reason, rite, and art*. New York : New American library, 1951. 255 c.
71. Lucie-Smith E. *Symbolist art* . New York : Praeger, 1972. 220 c.
72. Mathieu Pierre-Louis. *The symbolist generation*. New York : Skira : Rizzoli, 1990. 224 c.
73. Moréas J. *Un manifeste littéraire. Le Symbolisme*. *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*. 1886, 18 September (№ 38), P. 150-151.
74. Neitzche F. *Ecce Homo*. Edinburgh and London : T. N. Foulis, 1911. 216 c.
75. Nietzsche F. *Die fröhliche Wissenschaft*. Leipzig : Verlag von E. W. Fritsch, 1887. 352 c.
76. Ronnberg Ami. *The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images*. Köln: TASCHEN, 2010. 898 c.
77. Rosina Neginsky. *Symbolism, its origins and its consequences*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2010. 639 c.
78. Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst*. Robarts : Leipzig Quelle & Meyer, 1907. c. 35
79. Schopenhauer A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig : F.A. Brockhaus, 1859. c. 783
80. Stewart Susan. *The ruins lesson meaning and material in western culture*. Chicago : The University Chicago Press, 2020. 378 c.
81. *The symbolist aesthetic : [exhibition] December 23, 1980 - March 10, 1981, the Museum of Modern Art*

## ДОДАТОК А: СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. 1 Віктор Цимбал. Катаклізм. Полотно, олія. Триптих, 32 x 28, 28 x 14. 1933 рік.
- Іл. 1. 2 Віктор Цимбал. Вентіскеро вночі. Полотно, олія. Поч. 30-х років.
- Іл. 1. 3 Віктор Цимбал. Бог Творець. Полотно, олія. Сер.50-х років.
- Іл. 1. 4 Віктор Цимбал. Молитва. Полотно, олія. 24 x 19. Сер.50-х років.
- Іл. 1. 5 Віктор Цимбал. Христос в пустелі. Полотно, олія. 43 x 23. Поч. 30-х років
- Іл. 1. 6 Віктор Цимбал. Божа Мати Північного сьйва. Полотно, олія. Серед.1950-х років. 48 x 34.
- Іл. 1. 7 Віктор Цимбал. Непорочна. Полотно, олія. 27 x 21. Сер.50-х років.
- Іл. 1. 8 Віктор Цимбал. Дніпро, 1941 рік. Полотно, олія. Серед. 50-х років.
- Іл. 1. 9 Віктор Цимбал. Золоті ворота. Полотно, олія. 48 x 20. Серед. 50-х років
- Іл. 1. 10 Віктор Цимбал. Три душі. Полотно, олія. 39 x 31. Серед. 50-х років
- Іл. 1. 11 Віктор Цимбал. Рік 1933 рік, олія. 60 x 34. 1933 рік (1936 рік?).
- Іл. 1. 12 Віктор Цимбал. Побратими. Полотно, олія. 26 x 24. Серед. 50-х років.
- Іл. 1. 13 Віктор Цимбал. Кам'яна баба. Полотно, олія. 47 x 25. Серед. 50-х років.



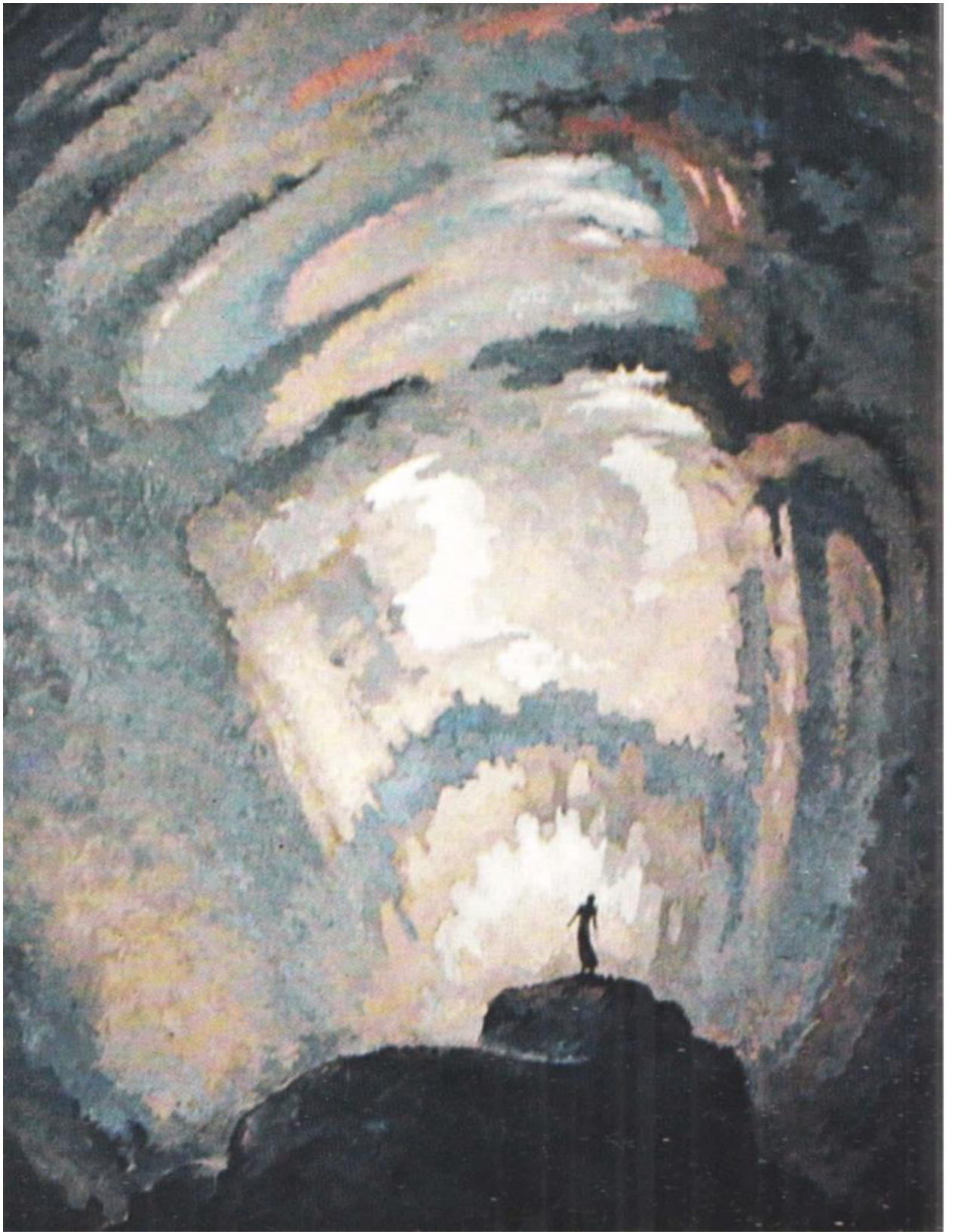
Іл. 1. 1. Віктор Цимбал. Катаклізм. Полотно, олія. Триптих, 32 х 28, 28 х 14.1933 рік



Іл. 1. 2. Віктор Цимбал. Вентіскеро вночі. Полотно, олія. Початок 30-х років.



Іл. 1. 3. Віктор Цимбал. Бог Творець. Полотно, олія. Середина 50-х років.



Іл. 1. 4. Віктор Цимбал. Молитва. Полотно, олія. 24 x 19. Середина 50-х років.



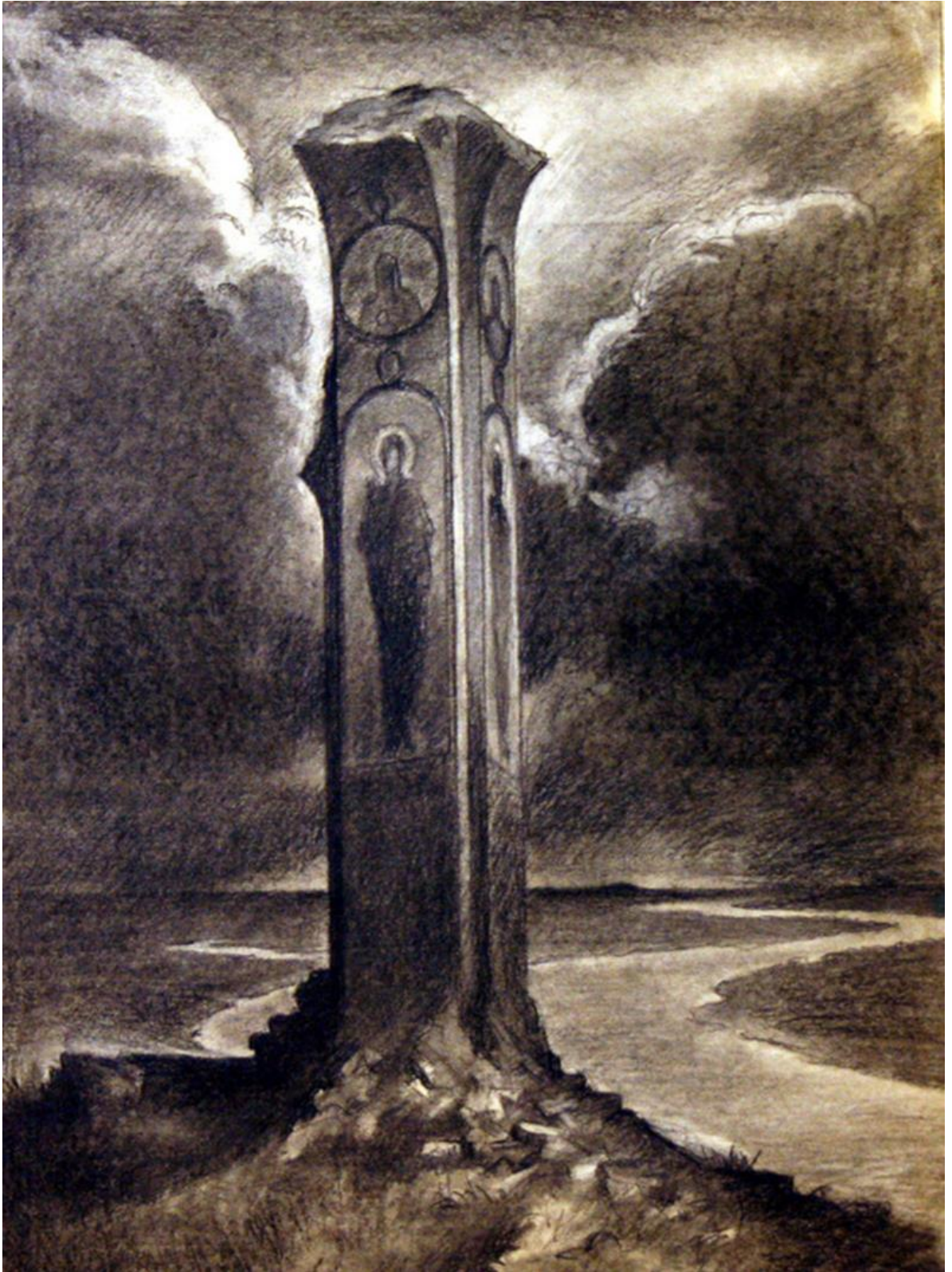
Іл. 1. 5. Віктор Цимбал. Христос в пустелі. Полотно, олія. 43 х 23. Початок 30-х років.



Іл. 1. 6. Віктор Цимбал. Божа Мати Північного сйва. Полотно, олія.  
48 x 34. Середина 50-х років.



Іл. 1. 7. Віктор Цимбал. Непорочна. Полотно, олія. 27 х 21.  
Середина 50-х років



Іл. 1. 8. Віктор Цимбал. Дніпро, 1941 рік. Полотно, олія. Середина 50-х років



Іл. 1. 9. Віктор Цимбал. Золоті ворота. Полотно, олія. 48 х 20. Середина 50-х років



Іл. 1. 11. Віктор Цимбал. Три душі. Полотно, олія. 39 х 31. Середина 50-х років



Іл. 1. 11. Віктор Цимбал. 1933 рік, олія. 60 x 34. 1933 рік (1936 ?).



Іл. 1. 12. Віктор Цимбал. Побратими. Полотно, олія. 26 х 24.  
Середина 50-х років



Іл. 1. 13. Віктор Цимбал. Кам'яна баба. Полотно, олія. 47 х 25.  
Середина 50-х років

## ДОДАТОК С

Табл. 1 – Типологія символів у живописі Віктора Цимбала

<b>Категорія символів</b>	<b>Символи</b>	<b>Твори</b>	<b>Символічне значення</b>	<b>Художні засоби вираження</b>
<b>Космогонічні символи</b>	<b>Гора</b>	Патагонська серія	Axis mundi (світова вісь), першооснова буття, з'єднання неба і землі	Вертикальна композиція, монументальність форм, контраст світла і тіні
	<b>Світло/Сяйво</b>	«Бог Творець», «Непорочна»	Творча енергія, субстанція світотворення, божественна присутність	Контраст темних і світлих тонів, променева композиція, спіральна динаміка
	<b>Спіраль/Вихор</b>	«Бог Творець»	Циклічність буття, космічний процес творення, вічний рух	Спіральна динаміка, золотисто-жовті потоки на чорному тлі
<b>Сакральні символи</b>	<b>Богородиця</b>	«Божа Мати Північного сяйва» «Непорочна»	Материнство, захист, посередництво між земним і небесним, чистота	Ефемерність постаті, світлові ефекти, нетрадиційна колористика, променева композиція

<b>Категорія символів</b>	<b>Символи</b>	<b>Твори</b>	<b>Символічне значення</b>	<b>Художні засоби вираження</b>
<b>Сакральні символи</b>	<b>Христос</b>	«Христос у пустелі» «Молитва»	Духовне випробування, внутрішня боротьба, перемога духу над спокусою	Фігура Христа на горі у софітах небесного саява, людина як джерело світла, високий ракурс, монохромне колористичне рішення
	<b>Північне саяво</b>	«Божа Мати Північного саява»	Ієрофанія, прояв священного у природі, містичне світло	Холодна гама зеленувато-блакитних тонів, хвилеподібні форми, контраст з теплим світлом фігури
	<b>Хрест</b>	«Три душі»	Жертовність, духовне сходження, з'єднання матеріального і духовного світів	Центральна композиційна роль, золоте саяво, вертикальна структура
<b>Історичні символи</b>	<b>Руїна</b>	«Дніпро, 1941 рік»	Культурна травма, знищення духовної спадщини, водночас - стійкість духовних цінностей	Вертикальна композиція, монохромність, контраст вертикалі руїни з горизонталлю річки
	<b>Архітектурна пам'ятка</b>	«Золоті ворота»	Історична слава, культурна пам'ять, духовний зв'язок з минулим	Теплі тони, центральна композиція, монументальність

<b>Категорія символів</b>	<b>Символи</b>	<b>Твори</b>	<b>Символічне значення</b>	<b>Художні засоби вираження</b>
<b>Історичні символи</b>	<b>Матір з дитиною</b>	«Рік 1933»	Трагедія Голодомору, національна травма, жертвовність	Вертикальна динаміка, темна кольорова гама з окремими світловими акцентами
<b>Архетипічні символи</b>	<b>Кам'яна баба</b>	«Кам'яна баба»	Прадавня культура, зв'язок поколінь, матеріалізована пам'ять землі	Самотня вертикаль на пагорбі, обмежена кольорова гама, містичне світло місяця
	<b>Побратими</b>	«Побратими»	Духовне братство, єдність у боротьбі, колективний дух	Силуети воїнів, що зливаються в єдину постать, контраст фігур з динамічним небом
<b>Природні символи</b>	<b>Ріка (Дніпро)</b>	«Дніпро, 1941 рік» «Три душі»	Життєва сила,плинність часу, національна ідентичність, свідок історії	Горизонтальні лінії, віддзеркалення, контраст з вертикальними елементами
	<b>Північне саяво</b>	«Божа Мати Північного саява»	Природне диво, космічна енергія, межа земного і небесного, невловимість вічності	Хвилеподібні структури, холодна гама кольорів (зеленувато-блакитні тони), динамічні мерехтливі ефекти

<b>Категорія символів</b>	<b>Символи</b>	<b>Твори</b>	<b>Символічне значення</b>	<b>Художні засоби вираження</b>
<b>Природні символи</b>	<b>Небо</b>	Патагонська серія, «Молитва», «Побратими»	Трансцендентне, метафізичний вимір буття, божественна присутність	Драматичні хмари, світлові ефекти, контрасти
	<b>Місяць</b>	«Кам'яна баба»	Містичне світло, циклічність буття, зв'язок з підсвідомим	Делікатне світло, обмежена кольорова гама

Табл. 2 – Багаторівневість символічної мови у творчості Віктора Цимбала

№	Картина/серія картин	Символ	Рівні функціонування	Опис значень на кожному з рівнів
1	Патагонська серія («Катаклізм», «Вінтескоро вночі»), «Молитва»	Гори	Космогонічний Архетипічний Природний Сакральний (Молитва)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний</b> візуалізація космічної енергії в земних формах, первозданність</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип Світової гори, символ випробування і трансформації, образ величного і вічного</li> <li>• <b>Природний:</b> первозданна природа, чистота, величність; природні сили, невіддільні людині</li> <li>• <b>Сакральний:</b> шлях духовного сходження; місце випробування і одкровення, священний простір</li> </ul>
2	«Бог Творець»	Космічна спіраль/Вихор	Космогонічний Сакральний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний:</b> епіцентр енергії світотворення, першопричина буття</li> <li>• <b>Сакральний:</b> випромінювання божественної сили, прояв творчого начала</li> </ul>
		Творець	Космогонічний Сакральний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний:</b> уособлення творчої сили, що формує всесвіт</li> <li>• <b>Сакральний:</b> образ Бога Творця відповідно до релігійних канонів</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип Творця/Деміурга, архетип божественного втілення, символ творчої сили людського духу</li> </ul>

№	Картина/серія картин	Символ	Рівні функціонування	Опис значень на кожному з рівнів
3	«Божа Мати північного сяйва» «Непорочна»	Богоматір	Космогонічний Сакральний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний:</b> гармонія космічних сил, чиста енергія, першопочаткова субстанція буття</li> <li>• <b>Сакральний:</b> Богородиця в новому втіленні, заступниця; духовна чистота</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип Великої Матері як джерела життя і захисту</li> </ul>
	«Божа Мати північного сяйва»	Північне сяйво	Космогонічний Сакральний Природний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний:</b> зв'язок земного і космічного, візуалізація енергетичних потоків всесвіту</li> <li>• <b>Сакральний:</b> візуалізація божественної енергії, небесне знамення</li> <li>• <b>Природний:</b> природне диво, енергетичний вихор</li> </ul>
4	«Молитва» «Христос у пустелі»	Христос	Сакральний Архетипічний Природний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Сакральний:</b> духовне сходження, звернення до вищих сил. Образ Христа – сина Божого, відповідно до релігійних канонів</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип Героя на шляху духовного пошуку, архетип Мудреця у самотньому пізнанні істини</li> <li>• <b>Природний:</b> людина перед обличчям стихій</li> </ul>

№	Картина/серія картин	Символ	Рівні функціонування	Опис значень на кожному з рівнів
5	«Три душі»	Хрест	Космогонічний Сакральний Природний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний:</b> з'єднання різних вимірів буття, точка перетину енергій світобудови</li> <li>• <b>Сакральний:</b> духовне перетворення</li> <li>• <b>Історичний:</b> символ духовної спадщини та історичного контексту</li> </ul>
5	«Три душі»	Ефемерні душі	Космогонічний Сакральний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Космогонічний:</b> духовна енергія, що піднімається від земного до небесного;</li> <li>• <b>Сакральний:</b> ангельські сутності</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип Трійці як символ цілісності і досконалості, єдність духовного розвитку</li> </ul>
6	«Дніпро, 1941 рік»	Руїна/колона	Історичний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Історичний:</b> знищення культурних цінностей під час війни, трагедія народу;</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип руїни як свідчення смерті і потенційного відродження, архетип вертикалі як зв'язку з вищими силами</li> </ul>
		Ріка Дніпро	Історичний Сакральний Архетипічний Природний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Історичний:</b> свідок історії, національний символ;</li> <li>• <b>Сакральний:</b> джерело життя, божественне благословення, духовне оновлення</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип ріки як символплинності часу і незворотності життя;•</li> <li>• <b>Природний:</b> водна стихія, джерело життя, природна сила</li> </ul>

№	Картина/серія картин	Символ	Рівні функціонування	Опис значень на кожному з рівнів
7	«Золоті ворота»	Архітектурна споруда	Сакральний Історичний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Сакральний:</b> портал між світами, сакральний вхід;</li> <li>• <b>Історичний:</b> символ Київської Русі, національна ідентичність;</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип брами як межі між світами, символ переходу та ініціації</li> </ul>
8	«Рік 1933»	Мати з дитиною	Сакральний Історичний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Сакральний:</b> П'єта, страждаюча мати, жертвність;</li> <li>• <b>Історичний:</b> трагедія Голодомору, страждання українського народу;</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> архетип матері-страдниці, універсальний символ жертвності і скорботи, архетип дитини як уособлення невинної жертви</li> </ul>
9	«Побратими»	Стрільці-побратими	Сакральний Історичний Архетипічний	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Сакральний:</b> єдність духу, спільна молитва чи боротьба;</li> <li>• <b>Культурно-історичний:</b> козацьке побратимство, національна єдність;</li> <li>• <b>Архетипічний:</b> символ духовного братства</li> </ul>