

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БАЛТАЗЮК ІРИНА ВІТАЛІЇВНА

Прим. № _____

УДК 75: 7.045:7.028 (477) «20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХУДОЖНІЙ СИМВОЛ У ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ
XXI СТОЛІТТЯ: КОНТЕКСТ, ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ
ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. В. Балтазюк

Науковий керівник:
Юр Марина Володимирівна
доктор мистецтвознавства

Київ – 2022
АНОТАЦІЯ

Балтазюк І. В. Художній символ у живописі київських митців початку ХХІ століття: контекст, типологія, художньо-стильові особливості. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2022.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю контекстуального аналізу символічної мови художніх творів на основі методів мистецтвознавства та інших дисциплін — культурології, історії, філософії, психології, що розширюють поле інтерпретації символів у живописі художників Києва початку ХХІ ст. Комплексне мистецтвознавче дослідження творчості київських митців сприятиме вияву сучасних тенденцій українського мистецтва. В умовах постійних змін суспільно-політичної ситуації в Україні, актуалізації культурної ідентичності вивчення передумов розвитку символічної мови, етапів творення символів, їх типології, художньо-стильових особливостей у творчості митців Києва як важливого осередку сучасних візуальних практик набуває особливого значення.

Наукове завдання дисертації полягає в розробці типології символу в живописі київських митців початку ХХІ ст., характеристиці його контексту і художньо-стильових особливостей; в аналізі візуального лексикону, що є репрезентантом концептуальної та національно-специфічної картини світу сучасних митців; оцінці ролі архаїчних символів та їх модифікації в сучасній творчості художників як віддзеркаленні історії культури; інтерпретації християнських символів у творах митців як сакралізації духовної сфери; вияві кроскультурних тенденцій в увиразненні суті та форми символу в живописі митців; вияві етнічних ознак у змісті та формі символу як маркера

ідентичності; уточненні вихідного значення поняття «символ» у контексті візуалізації буття та культурної пам'яті.

Здійснено огляд наукових праць, присвячених темі дисертації, за таким принципом: публікації, пов'язані із загальними теоретичними концепціями символу (В. Кандинський, Е. Кассіер, С. Лангер, Р. Арнхейм, М. Мерло-Понті, Ф. Вілрайт, У. Еко, Г. Почепцов, В. Сніжко і Л. Отрошко); символу як засобу комунікації, що об'єднує шари культури з історичною пам'яттю і сучасним контекстом (Д. Степовик, О. Федорук, Є. Причепій, О. Петрова, М. Селівачов, С. Гатальська, О. Кашуба-Вольвач, М. Юр, С. Стоян, С. Прищенко, М. Міщенко); символу в аспекті кроскультурної взаємодії (Дж. Мердок, Д. Сідні, Дж. Кошут, Б. Гройс); символу, що формує культурний код з точки зору архетипного аналізу (К. Юнг, С. Кримський, Т. Яценко, Н. Грицюта, Л. Гоц, О. Тарасенко); духовної складової символу, що розкривається рядом дисциплін, таких як історія, філософія, психологія, теологія, феноменологія, літературознавство, мистецтвознавство та культурологія (Ф. Шлегель, В. Кандинський, М. Бердяєв, В. Воррингер, М. Еліаде, О. Петрова).

Визначено, що питання художнього символу осмислювалось у наукових працях багатьох вчених, проте, попри існуючі наукові розвідки, ступінь дослідженості означеної теми в українському мистецтвознавстві залишається недостатнім і потребує ґрунтовного її вивчення для вирішення поставлених завдань. Тематика не розглядалась у руслі лексикону символічної мови митця у творах, не здійснено її концептуальний і контекстуальний аналіз.

Актуалізують тему й відмінності традиційних і новітніх інтерпретацій художнього символу в живописі сучасних київських митців. Це зумовлено трансформаційними процесами переходу з радянської на сучасну методологію дослідження, що відображаються в оцінці творів живопису та мистецтва й культури в цілому. Новітні українські наукові розвідки присвячено питанням символу і символізму в широкому культурологічному контексті, проте в

мистецтвознавчому дискурсі як візуалізаційні ідеї на прикладі творчості окремих митців потребують комплексного вивчення.

У дисертації визначено роль історичної пам'яті в контексті формування символів культури, що відтворюються навколо таких стрижнів, як тривкість, усвідомлення минулого, стійкість, сталість, самотність, життєвість, спадкоємність, самосвідомість, самоідентифікація та ін. Застосовано авторський підхід до розгляду художнього символу в мистецтві як форми візуалізації буття та культурної пам'яті. Схарактеризовано його смислоорганізуючі чинники — контекст, концепцію, комунікацію, пам'ять (історичну і генетичну), час, «ефект видимості».

Запропоновано типологію символу в живописі київських митців початку ХХІ ст. Аналіз творів живопису виявив нову конотацію архаїчних, християнських і кроскультурних символів в українському образотворчому мистецтві. Визначено, що на межі ХХ–ХХІ ст. митці звертаються до кроскультурного методу в творчості, що характеризується «епохою проникнення», порушуючи питання ідентичності, ірреальності дійсності, антисакральності, появи нових ідолів, матеріалізації цінностей, фейковості, притаманних маскультурі та глобалізації.

У процесі дослідження запропоновано новий погляд на символи, що мають сакральну основу, через які новітні твори транслиують духовність у ХХІ ст. У рамках цього питання означено діалог київських митців із К. Малевичем, відомим художником-авангардистом українського походження, передвісником ікони нового століття. Наголошено, що, на противагу «Чорному квадрату» К. Малевича як ідеї порожнечі, сучасні українські митці прагнуть створювати мистецтво, яке являє собою цілковиту наповненість. І в цьому їм допомагає спадщина українського народу, в якій гармонійно поєднано пам'ять Трипільської культури, національну символіку, традиції іконопису та школи М. Бойчука та багато іншого.

Схарактеризовано художньо-стильові особливості символу в живописі київських митців початку ХХІ ст. Визначено чинники, що впливають на

інтенсивність, загальне значення і трактування іконографії символу, що визначає видимість твору в сучасному контексті. З'ясовано, що від контексту простору (географічного, етнічного, історичного, культурного, демографічного, економічного, релігійного), в якому знаходиться об'єкт, буде залежати і характер інтерпретації іконографії символів твору.

Визначено національні чинники кроскультурності як одного з ключових чинників формування сучасного актуального мистецтва в творчості українських митців. Вагоме значення в цьому процесі мають такі складові, як орнамент — голос етносу, що вплетений у сучасний контекст, переосмислення радянського минулого, споріднені проблеми суспільства, іронія. Проте сучасне українське мистецтво цікаве розмаїттям авторського світорозуміння, інтеграцією культури через введення в твори символів нового тисячоліття. Канва символічної мови в свідомості людини є елементом ідентичності, вона віддзеркалює її універсум, зокрема в живописі початку XXI ст.

Виокремлено етнічні ознаки в змісті та формі символу, що визначають національний аспект у візуалізації символу українських митців, до яких можемо віднести орнамент (петриківський розпис, вишитий одяг, розписані українські хати, рушники, килими тощо), Трипільську культуру, іконопис, стиль бойчукізму, геральдику, звернення до архетипів, національного декоративно-прикладного мистецтва, народної творчості, міфологем, містичного і трансцендентного (ритуали та легенди). У ході проведеного дослідження визначено символи сучасного мистецтва, що мають національне забарвлення: «дерево життя», «дім», «мати», «земля», «хрест», «вінок», «воїн» і «герой».

Обґрунтовано появу нової іконографії та значення символу «герой» для українського народу, що модифікувався, набувши сучасної виразності та нової української національної символіки — «герой Небесної Сотні», «Майдан», «жінка-воїн», «воїн-кіборг», «земля на Грушевського» та ін. Питання незалежності досі залишається відкритим, внаслідок чого «герой» актуалізують сенси творчості сучасних митців. Дослідження національного

аспекту у візуалізації символу в живописі сучасних київських митців підтверджує, що у важливі періоди становлення нації завдяки символам відбувається ідентифікація етносу зі своєю культурою.

Уточнено поняття художнього символу як вираження творчих інтенцій на прикладі живопису київських митців початку ХХІ ст.; специфіку і характер індивідуальних творчих візуальних практик, що сприяють націєтворчим процесам. Це становить перспективність вивчення змісту і форми художнього символу як важливого інструменту комунікації між поколіннями, його ролі в національно-культурній ідентифікації, трансформаційних процесах поступу держави, відчуття належності до нації.

Зважаючи на те, що проведене дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних з окресленою проблематикою, визначено перспективність сформованих результатів, які можуть стати основою для подальшого вивчення художнього символу і пошуку нових напрямів дослідження в системі образотворчого мистецтва.

Комплексний міждисциплінарний підхід до вивчення та теоретичного осмислення художнього символу сприяв вирішенню наукового завдання дисертації, застосування в галузі мистецтвознавства контекстуальних і концептуальних підходів до аналізу художнього символу в живописі як форми ідентифікації в сучасному мистецтві дозволило простежити інтеграцію універсальних символів у творчі практики сучасних київських живописців у аспекті полікультурності та міжетнічного розмаїття, через особливості індивідуальних творчих інтенцій.

Ключові слова: живопис, київські митці, художній символ, символ, символна мова, рід, національний стиль, модернізм в Україні, мистецька освіта, радянське мистецтво України, концептуальне мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, народне мистецтво, монументально-декоративне мистецтво, мистецтво України ХХ — початку ХХІ ст.

SUMMARY

Iryna Baltaziuk. A symbol in the painting of Kyiv artists of the early XXI century: context, typology, artistic and stylistic features. — Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 023 – Fine Arts, decorative art, restoration. — The National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2022.

The relevance of the research topic is due to the need for a contextual analysis of the symbolic language of artistic works, based on culturological, art history methods and other disciplines — history, philosophy, psychology, which expand the field of interpretation of symbols in the paintings of Kyiv artists at the beginning of the XXI century. A comprehensive art history study of the work of Kyiv artists will contribute to drawing inferences of modern trends in Ukrainian art. In the conditions of constant changes in the social and political situation in Ukraine, the actualization of cultural identity, the study of the preconditions for the development of symbolic language, the stages of the creation of symbols, their typology, artistic and stylistic features in the work of artists of Kyiv, as an important center of modern visual practices, acquires special importance.

The scientific task of the dissertation is to develop the typology of the symbol in the painting of Kyiv artists of the early XXI century, the characteristics of its context and artistic and stylistic features; in the analysis of the visual lexicon, which is a representative of the conceptual and nationally specific picture of the world of modern artists; assessment of the role of archaic symbols and their modification in the modern work of artists, as a reflection of the history of culture; interpretations of Christian symbols in the works of artists, as sacralization of the spiritual sphere; manifestations of cross-cultural trends in the expression of the essence and form of the symbol in the painting of artists; manifestations of ethnic features in the content and form of the symbol as an identity marker; clarifying the original meaning of the

concept of “symbol” in the context of visualization of existence and cultural memory.

A review of scientific works dedicated to the topic of the dissertation was carried out according to the following principle: publications related to the general theoretical articulation of the symbol (E. Cassirer, S. Langer, R. Arnheim, W. Kandinsky, U. Eco, M. Merleau-Ponty, F. Wheelwright, G. Pocheptsov, V. Snizhko and L. Otroshko); symbol as a means of communication that unites the layers of culture with historical memory and the modern context (O. Petrova, M. Selivachev, O. Fedoruk, S. Stoyan, S. Pryshchenko, E. Prychepiy, M. Mishchenko, S. Plachynda, D. Stepovyk, O. Kashuba-Volvach, M. Yur, S. Gatalska); symbol in the aspect of cross-cultural interaction (G. Murdock, D. Sidney, J. Kosuth, B. Groys); symbol that forms the cultural code, from the point of view of archetypal analysis (C. Jung, S. Krymskyi, N. Hrytsyuta, T. Yatsenko, L. Gots, O. Tarasenko); spiritual component of the symbol, which is related to a number of related disciplines such as history, philosophy, psychology, theology, phenomenology, literary studies, art studies, and cultural studies (M. Eliade, F. Schlegel, M. Berdyaev, W. Worringer, O. Petrova, W. Kandinsky).

It was determined that the issue of the artistic symbol was considered in the scientific works of domestic and foreign scientists, however, despite the existing scientific research, the degree of development of this topic in Ukrainian art history remains insufficient and requires a comprehensive study of it to solve the tasks. The topic was not considered in the context of the lexicon of the artist’s symbolic language in the works, and its conceptual and contextual analysis was not carried out.

The topic is also actualized by the contradictions between traditional and new interpretations of the artistic symbol in the painting of modern Kyiv artists. This is due to the transformation processes of the transition from the Soviet to the modern research methodology, which are reflected in the analysis of works of painting, art and culture in general. Actual Ukrainian scientific studies are devoted to the issues of symbol and symbolism in a broad cultural sense, however, in the art history

discourse, as visionary ideas based on the example of the work of individual artists, they require a complex study.

The dissertation defines the role of historical memory in the context of the formation of cultural symbols, which are reproduced around such pillars as durability, awareness of the past, stability, constancy, originality, vitality, continuity, self-awareness, self-identification, etc. The author's approach to the consideration of the artistic symbol in art as a form of visualization of existence and cultural memory is applied. Its meaning-organizing factors are characterized — context, concept, communication, memory (historical and genetic), time, “the effect of visibility”.

The typology of the symbol in the painting of Kyiv artists of the beginning of the XXI century is proposed. The analysis of paintings revealed a new connotation of archaic, Christian and cross-cultural symbols in Ukrainian fine art. It was determined that at the turn of the XX — XXI centuries, artists appeal to the cross-cultural method in art, which in turn is characterized by the “era of penetration”, raising issues of identity, illusory of reality, anti-sacredness, the appearance of new idols, the materialization of values, the fakeness inherent in mass culture and globalization.

In the course of the study, a new look at symbols with a sacred basis, through which the latest works transfer spirituality into the XXI century, was proposed. As part of this issue, the dialogue of Kyiv artists with K. Malevich, the famous avant-garde artist of Ukrainian origin, the forerunner of the icon of the new century, is defined. It is emphasized that, in contrast to Malevich's Black Square, as an idea of emptiness, modern Ukrainian artists strive to create art that represents complete fullness. And in this they are helped by the Ukrainian heritage, in which the memory of the Trypillya culture, national symbols, traditions of icon painting, the school of M. Boychuk and much more are harmoniously combined.

The artistic and stylistic features of the symbol in the painting of Kyiv artists of the early XXI century are characterized. The factors affecting the intensity, general meaning, and interpretation of the iconography of the symbol, which determine the visibility of the work in the modern context, are determined. It was

defined that depending on the context of the space in which the object is located: geographic, ethnic, historical, cultural, demographic, economic, religious, the nature of the interpretation of the iconography of the symbols of the work will depend.

The national factors of cross-cultural interaction, which are one of the key factors in the formation of modern topical art in the creativity of Ukrainian artists, are determined. A significant role in this process is played by elements such as ornament, the voice of the ethnic group woven into the modern context, reinterpretation of the Soviet past, related problems of society, and irony. However, modern Ukrainian art is interesting for the diversity of the author's worldview, the integration of culture through the introduction of symbols of the new millennium into the works. The core of symbolic language in the consciousness of a modern person is an element of identity, it reflects its universe, in particular in the painting of the early XXI century.

Ethnic features in the content and form of the symbol are singled out, which form the national aspect in the visualization of the symbol by Ukrainian artists, which include ornament (Petrykivka painting, embroidered clothes, painted Ukrainian houses, towels, carpets, etc.), Trypillya culture, icon painting, Boychukism style, heraldry, appeal to archetypes, national decorative and applied art, folk art, mythology, mystical and transcendent (rituals and legends). In the course of the research, the symbols of modern art with a national basis were identified: “tree-of-life”, “home”, “mother”, “earth”, “cross”, “wreath”, “warrior” and “hero”.

The emergence of a new iconography and the meaning of the "hero" symbol for the Ukrainian people are substantiated. The symbol that was modified, acquiring a modern expressiveness and a new Ukrainian national symbolism — “Hero of the Heavenly Hundred”, “Maidan”, “woman-warrior”, “warrior-cyborg”, “soil on Hrushevsky” and others. The issue of independence still remains open, as a result of which the “heroes” actualize the meaning of the works of modern artists. The study of the national aspect in the visualization of the symbol in the painting of modern Kyiv artists confirms that during the important periods of the formation of the nation,

the identification of the ethnic group with its culture takes place thanks to the symbols.

The concept of an artistic symbol as an expression of creative intentions is clarified on the example of the painting of Kyiv artists of the early XXI century; the specifics and character of individual creative visionary practices that contribute to nation-building processes. This determines the perspective of studying the content and form of an artistic symbol as an important tool of communication between generations, its role in national and cultural identification, transformational processes of the state's progress, a sense of belonging to the nation.

Considering the fact that the conducted research does not exhaust all the issues related to the outlined problems, the perspective of the formed results is determined, which can become the basis for further study of the artistic symbol and the search for new directions of research in the system of fine arts.

A complex interdisciplinary approach to the study and theoretical understanding of the artistic symbol contributed to the solution of the scientific task of the dissertation, the application of contextual and conceptual approaches in the field of art history to the analysis of the artistic symbol in painting as a form of identification in modern art, made it possible to trace the integration of universal symbols into the creative practices of modern Kyiv painters in terms of multiculturalism and interethnic diversity, due to the peculiarities of individual creative intentions.

Key words: painting, Kyiv artists, artistic symbol, symbol, symbolic language, origin, national style, modernism in Ukraine, art education, Soviet Ukrainian art, conceptual art, decorative and applied art, folk art, monumental and decorative art, Ukrainian art of the late XX — early XXI century.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ : Гельветика, 2022. № 32. С. 59–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-8>.

2. Балтазюк І. Символьна мова кольорів первісної гармонії в живописі київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Гельветика, 2022. Вип. 47. Том 1. С. 65–71. DOI: 10.24919/2308-4863/47-1-10.

3. Балтазюк І. Роль символу у процесі збереження історичної пам'яті та культури. *Мистецтвознавство України: щорічний наук. журнал / ППСМ НАМ України*. 2019. № 19, С. 43–47. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185966>.

4. Балтазюк І. Розвиток креативності в умовах сучасного артринку. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ, 2019. № 28. С. 83–89.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях:

5. Baltaziuk I. The Sacred in the Symbols of Ukrainian Painting at the Turn of the 21st Century. *Roczniki Kulturoznawcze. Annals of Cultural Studies journal*. Institute of Cultural Studies at the John Paul II Catholic University of Lublin. 2021. Vol 12, No 2 (2021). P. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.18290/rkult21122-9>.

6. Балтазюк И. Архетипические символы и их модификация в творчестве украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, А. Гидоры и П. Антипа. *Питанні мистецтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2021, Вып. 29. С. 19–26.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Балтазюк І. Етнічні особливості і їх роль в процесі аналізу візуальної мови живопису «епохи проникнення» і «синтезу культур». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали III міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 лист. 2021 р. ІПСМ НАМ України. Київ, 2021. С. 25–26.

8. Балтазюк І. Інтерпретація символу «хрест» у творчості київських митців. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : збірник тез II міжнародної наукової конференції (м. Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Академія мистецтв України, ІПСМ НАМ України. Київ, 2020. С. 15–17.

9. Балтазюк І. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers “ΛΟΓΟΣ” with Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol.4), July 24, 2020. Oxford, United Kingdom: Oxford Sciences Ltd.&European Scientific Platform, 2020. С. 125–127. DOI : <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37>.*

10. Baltaziuk I. Symbols of Ukrainian identity in the works of Ivan Marchuk. *Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung : der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΟΓΟΣ» zu den Materialien der I internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, Zürich, 10. September, 2021. Zürich–Vinnytsia: BOLESWA Publishers & Europäische Wissenschaftsplattform, 2021. P. 288–290. DOI : <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.87>.*

11. Baltaziuk I. Vectors of development of all-Ukrainian and international art projects in conditions of limited social activity in the period 2020–2021. *Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій і спекулятивній перспективі* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 21–22 жовт. 2021 р. ПСМ НАМ України. Київ, 2021. С. 7–9.

12. Балтазюк І. Віртуальна галерея як суб'єкт артринку ХХІ ст. і стратегія розвитку в умовах заборони на проведення культурних заходів. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 4 чер. 2020 р. Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 184–186.

13. Балтазюк І. Символьно-інтуїтивне світобачення та його вплив на художню творчість митця. *Теорія і практика сучасної науки* : матеріали II міжнар. наук.-практ. конф., м. Чернівці, 24–25 лист. 2017 р. У 2-х частинах. Херсон : Гельветика, 2017. Ч. 1. С. 21–23.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

14. Балтазюк І. Імплементация кроскультурного підходу в процес аналізу візуальної мови живопису. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. Вінниця, 2021. № 2–3. С. 653–655. DOI : <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.02.04.2021.140>.

15. Балтазюк І. Роль символу в суспільно значущих процесах зміцнення української ідентичності. *Гуманітарний корпус* : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вінниця : Видавництво «ТВОРИ», 2022. Вип. 44. С. 28–31.

16. Baltaziuk I. Tranzit zone. Exit № 2020–2021. *Society and universum sciences : dynamics and development : Collective Scientific Monograph (1St edition)* / ed. by Doren V. Dallas, USA : Primedia eLaunch LLC, 2022. Chapter 6. P. 65–80. DOI : <https://doi.org/10.36074/sausdad.ed-1.06>.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	17
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	28
1.1. Стан наукової розробки теми та джерельна база дослідження.....	28
1.2. Символ у мистецтві як форма візуалізації буття та пам'яті культури. Зміст і сутність поняття «символ».....	36
1.3. Символ у творчості сучасних митців як вираз творчих інтенцій.....	44
Висновки до Розділу 1.....	61
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ СИМВОЛУ В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	63
2.1. Архаїчні символи в сучасній інтерпретації художників: віддзеркалення історії культури.....	63
2.2. Християнські символи у творчості митців: сакралізація духовної культури.....	85
2.3. Кроскультурні тенденції в увиразненні суті та форми символу в живописі митців.....	103
Висновки до Розділу 2.....	127
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛУ В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	131
3.1. Іконографія символу як форма ідентифікації.....	131
3.2. Стилїстика символу: графічне та колористичне вирішення.....	147
3.3. Національний аспект у візуалізації символу українських митців.....	172

Висновки до Розділу 3.....	195
ВИСНОВКИ.....	201
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	I
ЛІТЕРАТУРИ.....	205
Додаток А. Анотований список ілюстрацій.....	237
Додаток Б. Ілюстрації.....	241
Додаток В. Інтерв'ю з молодими київськими митцями.....	279
Додаток Г. Публікації за темою.....	290

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АТО — Антитерористична операція на сході України

ІПСМ — Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КДХІ — Київський державний художній інститут

КОНСХУ — Київська організація НСХУ

МСОМУ — Музей сучасного образотворчого мистецтва України

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

Нацпром — Національна промисловість

Парком — Паризька комуна

НСХУ — Національна спілка художників України

НХМУ — Національний художній музей України

ТОХ — Товариство Одеських Художників

ЦСМ М17 — Центр сучасного мистецтва М17

ЮНЕСКО — Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури

ВСТУП

Культура розвивається в руслі генетичної, культурної, соціальної пам'яті, нових форм практики, які адаптуються до сприйняття соціуму. В історичній траєкторії важливими є процеси поглиблення знань людини про навколишню дійсність і про себе, їх фіксація у вербальних і візуальних формах, зокрема кодування в певних знаках і символах. Збережену і передану інформацію протягом століть прагнуть прочитати етнографи, історики, лінгвісти й художники, щоб зрозуміти умови буття людей, їхні традиції. Культура, в якій втрачаються значення, розуміння, ключ до декодування символів, здебільшого зникає. Адже символ, який ретранслює смисли, інтегровані в міфах, релігійних образах, творах мистецтва тощо, дає підґрунтя для існування та розвитку культури, мистецтва. Сучасне українське мистецтво через символи увиразнює сенс буття культури, водночас є невіддільною складовою світового соціокультурного контексту.

Актуальність теми дослідження зумовлено необхідністю контекстуального аналізу символічної мови художніх творів на основі мистецтвознавчих методів та інших дисциплін — культурології, історії, філософії, психології, що розширюють поле інтерпретації символів у живописі художників Києва початку XXI ст. Комплексне мистецтвознавче дослідження творчості київських митців сприятиме вияву сучасних тенденцій українського мистецтва. В умовах постійних змін суспільно-політичної ситуації в Україні, актуалізації культурної ідентичності вивчення передумов розвитку символічної мови, етапів творення символів, їх типології, художньо-стильових особливостей у творчості митців Києва як важливого осередку сучасних візуальних практик набуває особливого значення. У цьому процесі художній символ не лише репрезентує новації в мистецтві, а й апелює до національної пам'яті, культури, актуалізуючи їх збереження та розвиток у руслі націєтворчих процесів.

Мистецтво — це той пласт культурної взаємодії, в якому ціннісні виміри стають маркером сучасної свідомості та творчих спрямувань митців. У ХХ ст. процес осмислення поняття «символ» відбувався в рамках таких дисциплін, як аналітична психологія, семіотика, герменевтика і структуралізм. У сучасній вітчизняній науковій думці осмислення символу в живописі, окрім філософії, роль якої в розумінні символіки мистецтва стає дедалі вагомішою, доповнюється новими галузями — як-от: маркетинг, рекламна індустрія, дизайн, брендинг, бренд колористика, айдентика, діджитал спрямування тощо, що впливають не тільки на інтерпретацію символу, а й на його появу. Залучення означуваних і суміжних дисциплін до аналізу сучасних інтерпретацій художнього символу, особливо в аспекті культурних трансформацій, пов'язаних із націєтворчими процесами становлення української держави, актуалізують тему дослідження. Зважаючи на те, що не тільки подібні а й протилежні культури дедалі більше взаємодіють, розгляд національного культурно-історичного коріння сутності «символу», його аналогів у інших культурах і універсальні значення художнього символу, що внаслідок динамічного розвитку культур трансформуються і модифікуються на національному ґрунті, робота потребує додаткового аналізу вихідного значення поняття «символ» у аспекті сучасного стану культури. Важливо провести аналіз творів сучасних українських митців, розкривши значення символу у творчості кожного окремого митця і періоду.

Теоретичну основу дослідження становлять:

— праці з питань, пов'язаних із проблематикою символу (Г. Сковорода, І. Кант, Й. Гете, Г. Гегель [271], Г. Крейцер, Ф. Шеллінг [304], В. Кандинський [99; 94], Е. Кассіер [261], К. Юнг [275–277], К. Малевич [287], Е. Сепір, С. Лангер [283], М. Фосс, Р. Арнхейм [252; 253], М. Еліаде, М. Мерло-Понті [290; 291], Ф. Вілрайт [313], А. Голан, М. Мамардашвілі, У. Еко [266; 267], О. Федорук [216; 217], Г. Почепцов [165], М. Юр [242–244], В. Сніжко і Л. Отрошко [197], С. Стоян [205], В. Шкуркіна [237], О. Щербань, та ін.;

— дослідження символу як засобу комунікації, що об'єднує шари культури з історичною пам'яттю і сучасним контекстом (А. Вайтгед, Р. Коллінгвуд, А. Річардс, Ч. Морріс, В. Шаян [231], М. Дмитренко [72], К. Гірц [52], М. Фуко, Д. Степовик [202], О. Петрова [155; 156], С. Гатальська [46], О. Роготченко, О. Годенко-Наконечна [56], Г. Скляренко [188–191], В. Головей, О. Сидор-Гібелінда [184], О. Кашуба-Вольвач [95; 96], А. Пучков [170], С. Прищенко [167; 168; 300], Л. Смирна [195; 196], М. Міщенко [132; 133], Л. Отрошко [148], Н. Лисюк [115], Т. Кіреєва [98], та ін.;

— розгляд поняття «символ» у аспекті кроскультурної взаємодії (Е. Тайлор, А. Крьобер, А. Томас, П. Мондріан [292], А. Бергер [260], Дж. Мердок [294], Дж. Стюард, Д. Сідні [306], Е. Холл, М. Сміт, Ю. Давидов, Н. Смелсер, Ч. Райлі [301], Е. Касперський [278], Дж. Кошут [280; 281], Б. Гройс [269], Д. Мацумото [296], Т. Данилова [264] та ін.;

— визначення символу, що формує культурний код, з погляду архетипного аналізу (Дж. Фрезер, Г. Булашев, К. Юнг [275], М. Фосс, А. Голан, С. Кримський [105–108], Т. Яценко [250; 251], М. Селівачов [181; 182], Н. Лисенко [114], Н. Грицюта [62; 63], О. Тарасенко [206; 207], І. Євтушенко [79], Л. Гоц [61] та ін.;

— аналіз духовної складової символу, пов'язаний із рядом дотичних дисциплін, зокрема історією та філософією (З. Фрейд, Е. Кассіер, М. Бердяєв [259], М. Гайдеггер, Г. ван дер Леув, Ж. Батай, Ж. Лакан, М. Еліаде, Р. Жирар, В. Мойсеєнко [134]), психологією (К. Юнг [241], О. Гакслі, Е. Фромм, Г. Хенкок), теологією (Е. Дюркгайм, М. Мосс, П. Тілліх, Х. Йонас, М. Еліаде [268], М. Ямпольський), феноменологією (Р. Отто, М. Шелер, Р. Каюа), літературознавством (Ш. Бодлер, С. Малларме, В. Беньямін, Ж. Батай, П. Клоссовскі, Ж.-П. Сартр, О. Зосим [86]), мистецтвознавством та культурологією (В. Кандинський [93; 94], В. Воррінгер, Т. Буркгардт, Р. Жирар, О. Петрова [155; 156]).

Питання художнього символу осмислювалось у працях вітчизняних і зарубіжних вчених, проте, попри існуючі наукові розвідки, ступінь

розробленості означеної теми, а саме мистецтвознавчого дискурсу залишається недостатнім. Тематика не розглядалась у руслі лексикону символічної мови митця, зокрема через її концептуальні й контекстуальні дослідження.

Актуалізують тему й розбіжності традиційних і новітніх інтерпретацій художнього символу в живописі сучасних київських митців. Це зумовлено трансформаційними процесами переходу з радянської на сучасну методологію дослідження, що відображаються в оцінці творів живопису та культури в цілому. Сучасні українські наукові розвідки присвячено питанням символу і символізму в широкому культурологічному ключі, проте в мистецтвознавчому дискурсі як візуальні ідеї на прикладі творчості окремих митців, потребують комплексного вивчення. Необхідно ввести в науковий обіг нові імена українських митців і твори, що раніше не досліджувались і не були систематизовані.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами: Дисертацію виконано відповідно до наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України та Європи: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Метою роботи є вивчення контексту, типологічних і художньо-стильових особливостей художнього символу в живописі київських митців початку ХХІ ст., осмислення їхніх сучасних концептуальних і контекстуальних візуалізаційних ідей і проявів.

Завдання дослідження:

— проаналізувати сучасний стан розробленості теми в літературі; провести додатковий аналіз вихідного значення поняття «символ» як форми візуалізації буття та пам'яті культури;

- запропонувати й розглянути типологію символу в живописі київських митців початку ХХІ ст.;
- схарактеризувати художньо-стильові особливості символу в живописі художників Києва початку ХХІ ст.;
- провести аналіз візуального лексикону, що є репрезентантом концептуальної і національно-специфічної картини світу в художній творчості сучасних митців; унаочнити етнічні ознаки в змісті та формі символу як маркерів ідентичності;
- з'ясувати проблеми та перспективи досліджень формування художнього символу в живописі.

Об'єкт дослідження — художня творчість сучасних київських митців.

Предметом дослідження є символ у художній творчості сучасних київських митців початку ХХІ ст., його контекст, типологія, художньо-стильові особливості.

Хронологічні межі дослідження. Дослідження охоплює період початку ХХІ ст. Досягнення поставленої мети дисертаційного дослідження та отримання достовірної картини його об'єкта зумовило вивчення контексту, типології, художньо-стильових особливостей художнього символу в живописі київських митців початку ХХІ ст.

Джерельну базу становлять твори живопису, що експонувались і/або входять до музейних (НХМУ, Музей історії міста Києва, Національний музей «Київська картинна галерея», МСОМУ, Національний музей Тараса Шевченка в Києві) і приватних збірок; є доробком митців, експонованих на виставках Центрального будинку художника НСХУ, Національного центру «Український Дім», Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал», Міжнародного центру сучасного мистецтва «Пінчук Арт Центр», ЦСМ М17, ПСМ, Мистецького центру «Шоколадний будинок»; міських (Київська міська галерея мистецтв «Лавра», художня галерея «Митець» КОНСХУ) і приватних галерей сучасного мистецтва («Щербенко Арт Центр», «Триптих Арт», Арт-центр Павла

Гудімова «Я Галерея», “The Naked Room”, «Карась Галерея», “Voloshyn Gallery”, “Mironova Gallery”, «Білий Світ», “Dymchuk Gallery” та ін.); репродуковані в каталогах, альбомах, що репрезентують творчість київських художників, їхню участь у спільних проєктах і виставках.

Територіальні межі дослідження окреслюються в межах території м. Києва (сучасним адміністративно-територіальним статусом м. Києва).

Алгоритм дослідження здійснено на основі мистецтвознавчого, концептуального і контекстуально-інтерпретаційного підходів.

Методи дослідження. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, який охоплює історичний, історико-культурний, культурологічний, мистецтвознавчий принципи аналізу. З урахуванням поставлених завдань застосовано загальнонаукові методи: системно-аналітичний — для аналізу наукових праць з теми вивчення фактологічного матеріалу; порівняльний — для виявлення подібних і відмінних рис у символній мові живопису київських митців початку XXI ст.; структурно-функціональний — для з’ясування передумов розвитку і функціонування об’єкту, що досліджується, в речіщі образотворчого мистецтва; системно-структурний — для виявлення взаємозв’язків прототипів і сучасних форм та значень художнього символу в творах київських митців. Вузкопрофільні методи: соціокультурний — для аналізу трансформаційних процесів у соціумі, що відображуються сучасною мовою символів, з метою формування цілісної картини візуального лексикону живопису цього періоду; семіотичний та структурно-семіотичний методи — для аналізу символних і знакових систем, характерних для мови живопису, їхніх поєднань, співвідношень, інтерпретацій, змісту тощо, з урахуванням контексту; художньо-стилістичний — для виявлення особливостей художнього символу в творах митців. В основу роботи покладено комплексний підхід, що спонукає до вивчення художнього символу не лише як мистецтвознавчої категорії, до якої дотичні міфологія, семіотика, герменевтика і структуралізм, а і таких наук, як філософія, історія,

теологія, психологія, і галузей — маркетинг, рекламна індустрія, дизайн, брендинг, бренд колористика, айдентика, діджитал спрямування тощо.

Дисертаційне дослідження проведено з урахуванням результатів, висвітлених у наукових працях, що охоплюють коло питань, пов'язаних із означеною темою.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному міждисциплінарному підході до вивчення та теоретичного осмислення художнього символу в живописі як вираження творчих інтенцій київських художників початку XXI ст., аналізі його типології та художньо-стильових особливостей. Результати наукового дослідження містять такі нові дані:

— застосовано нові вектори розгляду контексту символу в мистецтві як форми візуалізації буття та пам'яті культури. Проаналізовано аспекти перетину культур у художній практиці київських митців, обґрунтовано детермінацію їхніх творчих інтенцій, поєднання різних контекстів у творі;

— запропоновано та розглянуто типологію символу в живописі київських митців початку XXI ст. На матеріалі аналізу творів живопису досліджено нову конотацію архаїчних, християнських і кроскультурних символів в українському образотворчому мистецтві;

— схарактеризовано художньо-стильові особливості символу в живописі київських митців початку XXI ст. Визначено чинники, що впливають на інтенсивність, загальне значення і трактування символу в сучасному контексті. Обґрунтовано особливості національного культурного коду в руслі діалогу поколінь. Проведено аналіз сучасного вітчизняного мистецтва в розрізі загального соціокультурного життя;

— виявлено етнічні ознаки в змісті та формі символу як маркерів ідентичності, що формують національний аспект у візуалізації символу українських митців. Виокремлено етнічні ознаки, що наявні в символній мові митців і сприяють формуванню національного аспекти. Обґрунтовано нове іконографічне значення символу «герой» для українського народу;

— аргументовано перспективність вивчення змісту і форми художнього символу як важливого інструменту комунікації між поколіннями, його ролі в національно-культурній ідентифікації, трансформаційних процесах поступу держави, відчуття належності до нації.

Уточнено:

— поняття художнього символу в живописі;

— специфіку і характер символічної мови в індивідуальних творчих візуалізаційних практиках.

Систематизовано та узагальнено:

— методологічні засади дослідження символу в образотворчому мистецтві на прикладі окремих творів живопису;

— матеріал творчого доробку київських митців, що дозволило виявити сучасні прояви художнього символу, його контекст, типологію і художньо-стильові особливості.

Набуло подальшого розвитку:

— новий погляд на символи, що мають сакральну основу, через які новітні твори транслиують духовність у двадцять перше століття;

— типологія художнього символу в межах дотичних галузей, таких як маркетинг, брендинг, сфера діджитал індустрії;

— комунікативні функції художнього символу в аспекті культурного поступу суспільства, що об'єднує шари культури з історичною пам'яттю і сучасним контекстом;

— розроблення наукового підґрунтя візуального лексикону, його доповнення завдяки процесам інтеграції культур.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у розширенні мистецтвознавчих підходів у дослідженні художнього символу, що перебувають у постійному оновленні і генеруванні нових сенсів. Результати дисертаційного дослідження аналізу творів мистецтва можуть бути використані як навчально-методичний матеріал дисциплін теорії та історії мистецтва; у підготовці семінарів, лекцій, курсів; проведенні навчально-

дослідних лабораторій; у розробці культурно-просвітницьких програм; у навчально-виховній роботі; у розробці та проведенні мистецько-дослідних і художніх виставок і проєктів.

Особистий внесок здобувача полягає у вирішенні наукового завдання в галузі мистецтвознавства, а саме: контекстуальних і концептуальних підходів до аналізу художнього символу в живописі як форми ідентифікації в сучасному мистецтві, що дозволяє простежити інтеграцію універсальних символів у творчі практики сучасних київських живописців у розрізі полікультурності й міжетнічного розмаїття через особливості індивідуальних творчих інтенцій. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці здобувача написано без співавторства.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження репрезентовано в доповідях на наукових і науково-практичних конференціях: міжнародних: XIII міжнародна науково-практична конференція «Наукові пошуки: актуальні дослідження, теорія та практика» (Україна-Польща, 2022); I міжнародна науково-практична конференція “Scientific researches and methods of their carrying out: World experience and domestic realities” (Вінниця - Відень, 2021); I міжнародна науково-практична конференція “Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung” (Цюрих, Швейцарія, 2021); «Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій і спекулятивній перспективі» (Київ, 2021); III міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2021); міжнародна науково-практична конференція “Theoretical and empirical scientific research: concept and trends” (Оксфорд, Велика Британія, 2020); II міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2020); «Символічні виміри візуальної культури» (Луцьк, 2019), II міжнародна науково-практична конференція «Теорія і практика сучасної науки» (Чернівці, 2017); всеукраїнській: Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи» (Одеса, 2020); на конференціях

кафедри НАОМА: Сьомі Платонівські читання, присвячені 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА (Київ, 2019); «Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття до 60-річчя факультету теорії та історії мистецтва» (Київ, 2019).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 16 наукових публікаціях: з них — 4 статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України і включених до наукометричних баз; 2 статті в зарубіжних фахових наукових періодичних виданнях; 9 праць апробаційного характеру, публікацій у наукових виданнях і збірниках матеріалів конференцій; 1 стаття в колективній науковій монографії, розділ книги.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів (у т. ч. дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (317 найменувань), додатків (77 ілюстрацій). Загальний обсяг роботи — 292 сторінки, з них основного тексту — 187 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми та джерельна база дослідження

Згідно з поставленими в дисертаційній роботі завданнями, необхідно проаналізувати витoki поняття «художній символ» на підставі зарубіжних і вітчизняних досліджень і визначити стан наукової розробки теми та джерельну базу дослідження. Мета — виявлення широкого і вузького значення терміна «символ», що належить до контексту художнього символу.

Термін «символ» упродовж століть викликав значну кількість суперечливих поглядів на свою природу, що спричинило розгалужену систему пошуків його тлумачень у різних галузях знань. Первісне його значення наведено у філософській думці І. Канта, Й. Гете, Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Г. Гегеля, Г. Крейцера, Е. Кассіра, С. Лангер. У своїй творчості художник В. Кандинський приділяв значну увагу вивченню символу. У вітчизняній та зарубіжній науці проблеми символу вивчали Е. Сепір, К. Юнг, Р. Арнхейм, У. Еко, Г. Почепцов, О. Сидор-Гібелінда, В. Шкуркіна, В. Сніжко, Л. Отрошко та ін.

Розглянемо праці філософів, у яких осмислено поняття «символ» і його значення та функціонування в мистецтві. У мистецтві Давньої Греції поняття «символ», «знак» і «емблема» сприймалися як щось цілісне й неподільне, проте саме ця об'єднана характеристика для цілком різних понять у сучасній науковій думці для античної Греції була цілком гармонійною. Через символи відбувається пізнання світу, що неможливо здійснити без глибокого прагнення пізнати сутність, завдяки якому власне і відбувається процес відмежування символу від інших понять — знаку і образу. У цьому криється глибинна сутність того, що філософське осмислення передбачає пізнання світу саме в символах.

Поєднання явища і його сутності в інтерпретації символу спостерігаємо в ученні стоїків, яке охоплює аналіз зовнішньої і внутрішньої сутності. У Прокла показано зв'язок міфологічних символів із божественним духом, за допомогою яких людина осягає духовні істини. Описаний ним символізм успадкувало християнство західного обряду і був підтриманий Візантією. Вивчаючи навколишню дійсність, людина розширювала межі пізнання, до якого почали входити міфи, релігія, мистецтво і мова, що становлять символічний світ. Новий вимір реальності, у якому емоційне пізнання передує фізичному, становить символічну діяльність людини, пов'язану з процесами, які спрямовують інтелектуальні пошуки людини не на речі, а на саму себе [105, с. 104–106]. Погоджуючись із думками філософів, зауважимо, що мислення — це одна з ознак людського існування, що неможлива без символічної реальності.

Г. Гегель виступав проти так званих філософів, що збагачували предмет за рахунок міфу, аргументуючи тим, що «все, що мало б служити символом, здатне найбільше — подібно до символів природи Бога — викликати лише відлуння і натяки на поняття» [271, с. 545–546]. Така ситуація призвела до того, що він, зосереджений на справі думки, заперечував будь-яку символіку взагалі. Порівнюючи символічну і класичну форму мистецтва, учений доходить висновку, що на відміну від останнього символічне зображення працює з абстрактним, алегоричним визначенням ідеї, як, наприклад, лев символізує ідею влади і сили. Саме тому, на думку мислителя, найпопулярнішим видом образотворчого мистецтва була скульптура, оскільки в ній ідея відображає реальність. Про символічне мистецтво, в якому превалує невизначена ідея, він зазначав, що ця перша форма мистецтва є, найімовірніше, пошуком оформлення, ніж здатністю зображення [85, с. 18]. Подібний погляд спостерігаємо в К. Зольгера, який трактував класичне мистецтво як гармонійну форму, в якій ідея і реальність — це «взаємопроникні» складові, де тіло зображується духовно, а дух — тілесно. На противагу цьому в романтичній формі мистецтва чуттєвий матеріал немовби

відділяється від духовного і предметом зображення стає внутрішня суб'єктивність і духовність, стверджує автор [85, с. 18]. Натомість Г. Гегель зазначає, що вище визначення символу можна пізнати тільки шляхом виокремлення його чуттєвої складової [271, с. 546]. Порівнюючи вчення Г. Гегеля про символічну, класичну та романтичну форми мистецтва з концепцією К. Зольгера, помічаємо багато спільного. Символічний світ грецького мистецтва в К. Зольгера збігається з класичним мистецтвом Г. Гегеля, у обох мислителів ця епоха в розвитку мистецтва характеризується тотожністю внутрішнього і зовнішнього, особливого і загального. Так само і алегорія К. Зольгера за своїм значенням і історичним контекстом майже повністю збігається з романтичною формою мистецтва Г. Гегеля. Деякі дослідники вважають, що Г. Гегель своє вчення про символічну форму мистецтва розвинув під впливом вчення К. Зольгера [314, с. 689, 699]. Із ученням про символ і алегорію пов'язано й запропоновану К. Зольгером систему класифікації мистецтва. Він розрізняє основні типи, на які поділяються всі мистецтва: словесні, вербальні, тілесні, пластичні [85, с. 19].

На відміну від романтиків, відходячи від яких Гегель виділяв у символі раціоналістичну основу і знакову сторону. Поняття «символ» мало вагоме значення в німецькій (докантівській) естетиці XVIII ст. Проте в мистецтві це поняття найчастіше замінювалося поняттям «алегорія». Для більшості тогочасних учених символічне було синонімом абстрактного, як, наприклад, для Й. Гердера. У широкому розумінні символічне мистецтво в німецькій докантівській філософії практично заперечувалось і позначалось як алегоричне. І. Кант символічне ототожнював з інтуїтивним, протиставляючи його дискурсивному інтелектуальному пізнанню. На думку мислителя, в роботах Г. В. Лейбніца і Х. Вольфа поняття «символічне» вживалось неправильно, оскільки протиставлялось інтуїтивному, яким воно по суті є і тому не може протиставлятися собі, практично себе ж і заперечуючи. Хибна інтерпретація значення призводила до спотворення його змісту. Символізація

ідеї проходить через аналогію опосередковано, а не буквально. Якщо знак означає предмет чи явище, то символ є його значенням.

За І. Кантом, ідея розуму має стояти в основі мистецтва як вища мета і її втілити здатна лише символізація. Символом у мистецтві, згідно з І. Кантом, є не сама «естетична ідея, а її вираження — краса» [180, с. 149–150]. Розмірковування І. Канта, особливо стосовно символу, значно вплинули на розвиток цього поняття в працях Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Г. Гегеля, Е. Кассієра і С. Лангер. Зокрема останні, спираючись на вчення Канта, інтерпретували символ як символічну форму і пов'язували це поняття з категорією прекрасного.

Й. Гете розвинув платонівське вчення про символ. Ідея, яку містить в собі символ, потребує інтуїтивного бачення для того, щоб розкрити свою сутність. Символіка, на думку Й. Гете, допомагає ідеї, втілившись в образі, не зникнути, а залишитись активною. Засаднича відмінність поняття символу в Й. Гете і І. Канта полягає в метафоричній чи конкретній сутності. В основі символу, як зазначав І. Кант, міститься ідея, а у Й. Гете «зображуваність природи і предмета». Тож, відповідно, для І. Канта символ належить до контексту розуму, а у Й. Гете спрямований на предмет.

У ХХ ст. процес осмислення поняття «символ» відбувається в рамках таких дисциплін, як аналітична психологія, семіотика, герменевтика і структуралізм. Пошук прихованого змісту здійснюється через знання людини про природу, і, як зазначає Е. Кассієр, людина живе в «символічному світі. Мова, міфологія, мистецтво і релігія — це все частини цього світу» [261, с. 43]. Вивчаючи зокрема й природу людини, вчений доходить висновку, що людина це теж «істота символічна» [261, с. 44]. Символ у мистецтві проявляється одночасно своєю внутрішньою і зовнішньою стороною. Внутрішня сторона відсилає до знаковості, вона більш логічна і конкретна. Водночас другий його прояв — це візуальна форма, що стосується емоційного пізнання. У «Філософії мистецтва» Ф. Шеллінг пояснює відмінність між схемою, символом і алегорією, наголошуючи на тому, що в синтезі схематизму і алегорії

народжується символ [304, с. 44]. Вважаючи схематичну діяльність за ремісництво, вчений приділяв увагу символу і алегорії.

Розвиваючи думки Й. Гете про інтуїтивне проникнення, без якого неможливо інтерпретувати символ, Ф. Шеллінг зазначає, що лише розумової діяльності недостатньо для того, щоб розкрити символ, у нього потрібно вжитися. «Мислення — це проста схематизація; уся дія, навпаки, є алегоричною; мистецтво — символічне». Це і становить принципову відмінність між трьома поняттями [304, с. 48]. Проходження філософської думки від раціонального до ірраціонального пізнання і світового розуму відображувалось і на осмисленні поняття «символ», який або підпорядковувався ідеї розуму і спрощувався до знака (Г. Гегель, спрощуючи символ до знака, усе інше в ньому розглядав як похибку, тобто умовність), або підпорядковувався емоційному пізнанню. Бажання спростити символ відобразилося зокрема в тому, що він позбавлявся якості філософського поняття, що ми можемо побачити у Г. Гегеля. Спираючись на традиції романтизму, Г. Крейцер у праці «Символіка і міфологія стародавніх народів, особливо греків» виокремлює «містичний символ» і «пластичний символ». Символ як категорія з виразними внутрішніми і зовнішніми характеристиками містить у собі знак і образ. Складніший за свою видиму сутність, символ є однією з найбільш неоднозначних категорій пізнання.

У контексті аналізу важливим є широке трактування символу в західній філософії. У Е. Кассіра «символ» охоплює мову, мистецтво, релігію, науку і міф, адже кожен із цих компонентів важливий для людини в процесі досягнення світобудови. Символотворча діяльність людини, досліджена Е. Кассіром у «Філософії символічних форм», є предметом розгляду в символічній філософії мистецтва в американського семантика С. Лангер. Науковиця виявляє специфіку різних видів мистецтва залежно від символічного наповнення. У сучасній вітчизняній науковій думці роль філософії в осмисленні символіки мистецтва стає все вагомішою, зокрема Т. Кіреєва зазначає, що саме філософія стоїть найближче до мистецтва [98, с. 216]. Отже, у руслі філософії

перетинаються мова, мистецтво, релігія, наука та міф і збагачують універсальність символу.

У роботах А. Вайтгеда, Ж. Дельоза (теорія симулякра), М. Мамардашвілі, А. П'ятигорського розглядається позитивне і негативне визначення символу в історичному і теоретичному аспектах. Як найбільш універсальний архетип символ містить у собі інформацію колективного несвідомого, в якій закодоване минуле і майбутнє. Сучасні видання, такі як Енциклопедичний словник символів культури України, до якого включено 600 термінів-символів, пропонують до розгляду широкий спектр символіки. У Енциклопедичному словнику простежено виникнення, функціонування символів від найдавніших часів до сьогодення. Значну увагу приділено питанням семантики певного символу в античній міфології, релігії (Єгипет, Греція), слов'янському народовір'ї (язичництві), християнстві, ісламі, буддизмі [76].

Досліджуючи «символічний характер» сучасного мистецтва, критик і лідер групи художників у Іспанії Х. Керлот уклав «Словник символів», формат і матеріал якого нагадує більше сонник. Причина цього, за словами автора, криється в індивідуальному і колективному підсвідомому, описаному ще К. Юнгом. Тлумачення багатьох символів, розміщених до книги, такі як «хрест», «вода», «мандала» та ін., сприймаються як окремі оповідання. Значення самих символів інтерпретуються з точки зору міфології та психоаналізу, що для аналізу творів мистецтва має першорядне значення, оскільки свідчить про індивідуальний характер і підхід до інтерпретації твору [262]. Міфологія і релігія кожного народу допомагають максимально зрозуміло трактувати значення символів у локальному контексті, що уможливорює формування спільного лексикону і тим самим спрощує трактування символу для схожих культур, проте для не подібних — це багата мова з безліччю тлумачень, до якої дотичні багато різних наук. Мова символів, попри свою закодованість і широкий спектр інтерпретації, що не завжди піддається раціональному сприйняттю, має логічну будову і підхід до тлумачення. Проте для

інтерпретації символів у сучасній візуальній мові потрібно бути готовим до пошуку відповідей на теренах не тільки дотичних, а й віддалених сфер і наук.

Отже, із проведеного аналізу джерел можемо зробити висновок, що поняття «символ» було у фокусі осмислення і тлумачення античних філософів, які розуміли його як ідею (Платон), поєднання явища і його сутності (учення стоїків). Одним з тих, хто розвивав платонівське розуміння символу, був Й. Гете, для якого символ висловлює певну ідею, до якої можна інтуїтивно наблизитися. Представники класичної філософії розширили це поняття. На противагу Й. Гете, І. Кант значення символу в мистецтві вбачав не в самій «естетичній ідеї», а в її вираженні — красі. Ці ідеї І. Канта мали суттєвий вплив на інтерпретацію символу в творах і працях Ф. Шиллера, В. Гумбольдта, Г. Гегеля, Е. Кассіра і С. Лангер. У двох останніх символ розуміється як символічна форма, з якою тісно пов'язана краса, у С. Лангер символ — це «виразна форма».

Символ — це важливий елемент пам'яті культури та мистецтва. Своєю чергою, пам'ять культури формують архетипи й колективне несвідоме, з точки зору яких трактується художній символ. Мислителі ХХ ст. розглядали символ як важливий елемент підсвідомості, зробивши значний внесок у філософію поведінки, основу дослідження індивідуальностей нового покоління.

Методи дослідження. Алгоритм дослідження здійснено на основі мистецтвознавчого, інтердисциплінарного, концептуального і контекстуально-інтерпретаційного підходів, що дозволило залучити більш широке коло дисциплін задля комплексного аналізу предмету дослідження.

Мистецтвознавчий підхід, що лежить в основі дослідження, має на меті комплексний аналіз символічної мови живопису (культурологічний, філософський, психологічний, семіотичний, герменевтичний) і охоплює такі етапи: формальний аналіз контексту і значення твору (композиція, форма, колір, матеріал, лінія тощо), іконографічний, пов'язаний з ідентифікацією мотиву (сюжет, ідея, історія та ін.), іконологічний, що об'єднує всі попередні етапи з метою співвіднесення твору із контекстом і визначення його місця в

системі культури (дає відповідь на питання чому і навіщо). Інтердисциплінарний підхід залучає методи з різних галузей, виходячи за межі однієї дисципліни, що дає можливість розширити коло дослідження символічної мови живопису, покращуючи і забезпечуючи нову якість її розуміння. Контекстуально-інтерпретаційний підхід спрямовано на виявлення контексту, в межах якого здійснюється дослідження, його сучасних особливостей і модифікацій, що впливають на концептуальні відмінності окремих творів і відображаються на них. Він будується на таких етапах: опис, аналіз, інтерпретація. Аналіз контексту художніх творів має завданням вивчення світогляду, індивідуальних світоглядних поглядів, лексики митців, їхнього зв'язку зі світовою культурою, архетипних/етнічних/сакральних тощо особливостей в мові символу та ін.

Методологічною основою дослідження є основні загальнонаукові принципи пізнання, притаманні мистецтвознавчому дискурсу. Вони, своєю чергою, зумовлюють використання загальнонаукових, зокрема теоретичних, методів дослідження (науковий аналіз сутності основних категорій дослідження; синтез, індукція, дедукція; аналогія, класифікація, формалізація, абстрагування, узагальнення, аналогія тощо) і спеціалізованих методів.

До загальнонаукових належать: системно-аналітичний — для аналізу наукових праць із досліджуваної теми та вивчення фактологічного матеріалу; порівняльний — для виявлення подібних і відмінних рис у символічній мові живопису київських митців початку ХХІ ст.; структурно-функціональний — для з'ясування передумов розвитку і функціонування досліджуваного об'єкта в рідній образотворчому мистецтві; системно-структурний — для вияву взаємозв'язків прототипів і сучасних форм та значень художнього символу в творах київських митців.

Спеціалізовані вузькопрофільні методи дослідження, використані в цьому дослідженні: соціокультурний — для аналізу трансформаційних процесів у соціумі, що відображаються сучасною мовою символів, з метою формування цілісної картини візуального лексики живопису у цей період;

семіотичний та структурно-семіотичний методи — для аналізу символічних і знакових систем, характерних для мови живопису, їх поєднання, співвідношення, інтерпретацій, змісту тощо, з урахуванням контексту; художньо-стилістичний — для виявлення особливостей художнього символу в творах митців; герменевтичний — за домінантного значення психологічного методу, що спрямовується на аналіз механізмів впливу сучасного світобачення на художню творчість митця; емпіричний, що включає в себе спостереження, анкетування, бесіди та інтерв'ю з метою виявлення нових особливостей сучасної мови живописних творів; компаративний — для розкриття індивідуального і неповторного світосприйняття шляхом виявлення ролі і значення сучасного українського мистецтва у світовому контексті.

В основу роботи покладено комплексний підхід, що спонукає вивчення художнього символу не лише як мистецтвознавчої категорії, до якої дотичні міфологія, семіотика, герменевтика і структуралізм, а і точки зору таких наук, як філософія, історія, теологія, психологія, і галузей — маркетинг, рекламна індустрія, дизайн, брендинг, бренд колористика, айдентика, діджитал спрямування тощо.

Залучення міждисциплінарного підходу до комплексного аналізу художнього символу спонукало до застосування специфічних методів дослідження, що, своєю чергою, уможливило проведення цілісного аналізу предмету дослідження.

1.2. Символ у мистецтві як форма візуалізації буття та пам'яті культури. Зміст і сутність поняття «символ»

Сьогоднішня дійсність актуалізує питання нових векторів розгляду контексту символу в мистецтві як форми візуалізації буття та пам'яті культури. Культурний поступ суспільства потребує обізнаності в теперішньому і минулому, для цього вагоме значення має знання символів, знаків і кодів культури та суспільства в цілому. Зважаючи на культурно-історичне коріння сутності «символу» й динамічність його розвитку в

культури, є потреба додаткового аналізу вихідного значення поняття «символ» і його трансформаційних процесів у аспекті сучасного стану культури. Метою цього дослідження є розгляд символу як засобу комунікації, що об'єднує шари культури з історичною пам'яттю і сучасним контекстом. У низці фундаментальних праць висвітлено окремі аспекти зазначеної проблеми. Виокремимо праці вчених М. Дмитренка [72], С. Кримського [105–108], Д. Степовика [202], О. Федорука [216; 217], Є. Причепія, О. Петрової [155; 156], М. Селівачова [181; 182], В. Личковаха [116], С. Гатальської [46], О. Годенко-Наконечної [56], О. Роготченко, Г. Скляренко [188–191], В. Головей, О. Сидор-Гібелінди [184], М. Юр [242–244], А. Пучкова [170], В. Шкуркіної [237], С. Стоян [205], Л. Смирної [195; 196], О. Щербань, Н. Лисюк [115], М. Міщенко [132; 133], Л. Отрошко [148], С. Прищенко [167; 168], В. Сніжко [197], та ін.

Розглядаючи символи в їх здатності об'єднувати галузі культури, К. Гірц звертає увагу на те, що кількість таких «синтезаційних символів» обмежена, що характерне для кожної культури [52, с. 152]. Українські символи досліджували М. Дмитренко, Л. Іваннікова та Г. Лозко [72]. Розглядаючи символ як основу знакової характеристики культури і мистецтва, вчені доходять висновку, що символічна комунікація є набагато ширшою, ніж вербальна [126, с. 137]. Слово як символ — це зв'язок ідеї та слова, так само і візуальне зображення — це поєднання ідеї та зображення. І мова, і мистецтво зазнали значної трансформації упродовж тисячоліть, їхній сакральний зміст втрачає свою духовну міць, стаючи переважно засобом комунікації. Проте й досі залишаються слова й візуальні символи, здатні викликати емоційні реакції, близькі до вихідного значення. Як правило, це універсальні символи, що є спільними для більшості культур, такі як «хрест», «мати», «дім», «дитя», і прості форми, такі як коло, квадрат, трикутник і хрест, що одночасно належать до складних багатозначних і простих геометричних символів.

В. Шаян трактує символ як зовнішній знак, зазначаючи, що він є «комплексом слів і ідей, вираженими одним знаком». Надаючи символу вищої

якості за слово, науковець наголошує, що в ньому сконденсовані емоції й ідеї предків і коли людина використовує певний символ, то тим самим формує зв'язок з усіма тими, хто цей символ «визнавав» [231, с. 766–767]. На думку Ч. Пірса, «етимологічно слово «символ» означає зібрану, зведену воєдино річ <...> де звести воєдино слід розуміти як “робити припущення”» [307, с. 9]. В. Сніжко і Л. Отрошко, розглядаючи творчість через символ, доходять висновку, що здатність до символізації з-поміж інших живих істот притаманна виключно людині [197, с. 129]. Підсумовуючи думки вчених, уточнимо, що символ — це складне поняття, що наповнюється сенсами, ідеями і значеннями упродовж тисячоліть, щось втрачається, набувається нове, проте жоден символ не втрачає цілковито свого первісного тлумачення. Попри часові та смислові фільтри, символ містить у собі вихідне значення.

Розглядаючи взаємозв'язок людини із символічним світом, Г. Почепцов зазначає, що людина одночасно перебуває в реальному і символічному світах, наголошуючи, що для кожного це співвідношення буде різним [165, с. 175]. Застосовуючи це твердження до мистецтва, зауважимо, що міра символічного залежить від світогляду кожного митця, адже твір — це відображення особистості творця, його знань, віри та переконань. Взаємозв'язок релігії та мистецтва, як зазначає А. Яффе, зберігається упродовж століть, чим ми й завдячуємо збереженню численних символів, переданих предками [274, с. 232]. В українській науковій думці, як стверджують В. Сніжко і Л. Отрошко, людина — центральний елемент і найвиразніший символ. Тому не дивно, що основними символами української культури й ментальності є ті, що пов'язані з образом людини, а саме «символи світла, софійності, слова, серця (душі), духу» [197, с. 129].

Основоположну ідею визначення мистецтва як ключової форми комунікативної діяльності сформовано на основі семантичного підходу, який має два вектори погляду на мистецтво. Перший із них — трактує мистецтво як мову, до нього можемо віднести праці таких учених, як А. Річардс, Ч. Морріс, Р. Коллінгвуд, другий — розглядає мистецтво як засіб комунікації символічної

природи (Е. Кассіер, А. Вайтгед, С. Лангер). Стиль митця пов'язано насамперед із «чуттєво-емоційним пізнанням», що втілюється мистецькими засобами, зазначають В. Сніжко і Л. Отрошко [197, с. 132].

Оскільки історично мистецтво постало з міфології, то і міфологічний символ є основою, тобто своєрідним прообразом для символу в мистецтві. Отже, для того, щоб образ став символом, необхідно виокремити з контексту його знакову природу. Саме контекст, у якому функціонує знак, є сполучною ланкою між образом і символом. Визнання комунікації як важливого чинника в мистецтві й кінцевої мети спостерігаємо й у семантика А. Річардса, який після І. Канта висунув тезу, згідно з якою досвід має бути переданим. Тобто комунікація є важливим етапом діяльності, це стосується і мистецтва, в якому відбувається передача повідомлення від творця до реципієнта.

Символ є вужчим поняттям за сенс і потребує втручання індивідуальної свідомості, яка зарядить його особливим значенням, завдяки чому він набуває ширшого звучання, стаючи універсальним. Проте в кожній культурі він матиме інакше значення, хоча первинна основа його зберігатиметься. У роботі «Філософія в новому ключі. Дослідження символіки розуму, обряду та мистецтва» С. Лангер наділяє символ спонтанною природою, водночас розглядаючи розумову діяльність як символічний процес, а досвід людини як «потік символів, що утворює людський розум» [283, с. 33–34]. Ще раніше Е. Кассіер окреслював місце символу в сфері свідомості. Потік символів становить необхідну умову процесу мислення і роботи з ідеями, людина, як зазначає С. Лангер, відчуває постійну і глибоку потребу в символізації.

Аналізуючи людину і світ у філософії символізму, О. Петриковська звертається до К. Гірца, який наголошує, що «культура як сукупність символів не просто прикраса людського існування, а найважливіша її умова» [153, с. 51]. І культура, і людина — це символічний світ, пізнання якого потребує розуміння людського існування і створеної нею культури. А. Свідзинський зауважує, що культура є «механізмом самоорганізації», оскільки створена людьми і їх же ж вона формує, отже, як зазначає науковець, — людина «ніколи

не завершена» [179, с. 10]. Це, своєю чергою, зумовлює логічний висновок про те, що культура так само ніколи не завершена.

Вивчаючи філософію культури, С. Гатальська приділяє значну увагу пам'яті як одній із фундаментальних категорій культури. Певною мірою культуру можна вважати «структурованою, візуалізованою, уявленою пам'яттю», доходить висновку С. Гатальська [46]. Категорія пам'яті стосується передусім інформації, саме тому П. Ліндсей і Д. Норман, досліджуючи обробку інформації в людини, описували індивідуальну пам'ять як процес сприйняття, збирання і переробки даних. Поза тим науковці дають нам й інший підхід до категорії індивідуальної пам'яті, розглядаючи її як «сенсорну систему, вмістилище знань і досвіду, лексикон, модель, <...> здатності якої необмежені» [285, с. 136; 289, 329, 401]. У широкому аспекті значення культури варто звернути увагу на умовиводи С. Гатальської, що стосуються ролі символів у формуванні єдності культури. Символи виконують роль механізмів єдності, що тримають культуру в її цілісній формі, сталість і тривкість яких зумовлюють національні й ареальні межі культури, зазначає С. Гатальська [46]. Рівень і стан культури залежить від мислення і діяльності кожної людини.

Історична пам'ять є чинником національної ідентичності та самосвідомості, посідає важливе місце в системі суспільних цінностей, що артикулюються через систему символів і культурних кодів як носіїв інформації, що розшифруватимуть наступні покоління. Необхідність у розумінні символів як «образів минулого» залежить від того, наскільки добре вони вкорінені в генетичну та культурну пам'ять, систему світовідчуття сучасної людини. Колективну монографію «Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід», до підготовки якої були залучені фахівці з України, Польщі та Іспанії, присвячено питанню історичної пам'яті. У монографії викладено матеріал, що стосується процесу формування культури і таких важливих питань, як принципи формування історичної пам'яті;

«колективне несвідоме», стійкість соціальної пам'яті; національна самосвідомість; самоідентифікація [230, с. 9; 123, 223].

Українська науковиця Н. Лисюк у дослідженні концепту історичної пам'яті з точки зору народної культури поряд із поняттям «архетип» пропонує поняття «міфологема», аналізуючи його як об'єднаний елемент, зв'язок якого починається від людини, соціальних зв'язків, мистецтва і культури до національних констант, що визначають поведінку, ідеологію і навіть соціальні структури [115, с. 265]. Передання інформації між поколіннями відбувається неусвідомлено, за допомогою «генетичної пам'яті, стійкість якої залежить від власного смислового континууму», із символами, кодами й загальноприйнятими морально-етичними нормами [153, с. 51]. Етнолог К. Леві-Строс зазначає, що інформація, яка міститься у міфах і ритуалах у межах одного суспільства, буде спільною і для інших, які знаходяться в «межах культурного ареалу, <...> подібно до спорідненості мови» [284, с. 14].

У працях учених К. Юнга «Архетип і символ», Дж. Фрезера «Золота гілка», Г. Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях», А. Голана «Міф і символ», С. Кримського «Архетипи української культури», Г. Вагнера «Канон і стиль у давньоруському мистецтві» та інших висвітлено широкий спектр значень символіки, що увійшла в європейську культуру. У дослідженні взаємодії людини та її символів К. Юнг значну увагу приділяє підсвідомості, вводячи таке поняття, як архетип. Архетипи, означені К. Юнгом, впливають на відчуття через «пов'язані між собою образи та емоції. Про архетип можна говорити лише тоді, коли ці два аспекти є одночасними» [276, с. 96]. К. Юнг наголошував на важливості використання «персональних і універсальних символів». Символічне мислення має як універсальний, так і специфічний зміст, оскільки виходить за межі певної культури і водночас належить до певного періоду. Символи — пам'ять людства, вони є в усіх цивілізаціях, мистецтві, що передається майбутнім поколінням. Зокрема В. Дончик, досліджуючи історію української літератури, зазначає, що історичні події спричинили «білі плями»

в історії української культури, а найперше духовної. За висвітлення «справжнього уявлення про свою духовну генеалогію» борються українські дослідники, починаючи з кінця 1980-х, зазначає науковець [74, с. 4–5].

Пам'ять культури формується із символів, вони переносять тексти, сюжетні схеми й інші семіотичні знаки з одного шару культури до іншого. Символ функціонує в полі культури, він є важливим показником прогресу, оскільки через застосування старих символів і винайдення нових створюється підґрунтя для існування суспільства. За допомогою символів досягається «соціальна єдність», стверджує С. Власенко [39].

Спираючись на доробки вчених, виокремимо ключові принципи дії історичної пам'яті в контексті формування символів культури:

- пам'ять опосередковується минулим, яке містить досвід і символи;
- усвідомлення, інтерпретація минулого залежить від суб'єкта — людини, а саме від осмислення набутого досвіду;
- стійкість історичної пам'яті залежить від системи символів певної нації, культури;
- сталість історичної пам'яті залежить від рівня розвитку суспільства;
- символ — це знак самосвідомості й самоідентифікації;
- символи структурують події, стаючи важливою умовою існування культури;
- символ забезпечує існування пам'яті культури [17, с. 44].

Звертаючись до символів українського народного мистецтва, ми пересвідчуємося, що вони вибудовані на основі вікових традицій, з ключовою роллю праукраїнської міфології. Про його «самостійну генезу, авторську оригінальність і зв'язок із колективною народною творчістю» свідчить українське наївне мистецтво, як аргументує С. Власенко, досліджуючи український наїв ХХ — початку ХХІ ст. [66, с. 103]. Про індивідуальну свідомість українців свідчить зокрема авторська оригінальність, що неодмінно пов'язана з колективним, тобто родовим досвідом. Як зазначає дослідник праісторії і стародавньої міфології України С. Плачинда, давньоукраїнська

міфологія була зрозумілішою, пояснюючи це її демократичним характером, близьким до простої людини. Саме завдяки близькості до людей українська міфологія залишається упродовж століть у мистецтві й культурі народу [161, с. 4]. Зауважимо, що символи давньої української міфології становлять основу архетипу нації, збереженням яких завдячуємо їх близькості до світосприйняття кожної людини, адже ці знання наявні в кожній родині, не нав'язувалися зовні, а органічно вплітались у життя, передавались із покоління в покоління.

Український учений С. Кримський вважає, що «світ символів української національної культури містить сонячно-світлову символіку, яка була вираженням української ментальності, світобачення» [107; 108]. Суголосний погляд належить мистецтвознавцеві Д. Степовику, який зазначає, що київська школа іконопису вирізняється стилістичними особливостями, в основі яких «життєвість та експресія, відкритість і безпосередність» і для якої характерна присутність теми страждань, що вирізняє її від «витонченого інтелектуалізму візантійського мистецтва» [58, с. 118]. Життєвість, яку несе в собі українська творчість, пов'язана з віруваннями і міфологією, про яку писав С. Плачинда. Символи й герої давньої української міфології були надзвичайно наближеними до людини, оскільки були невіддільною частиною життя.

Звертаючись до витоків народної культури в мистецтві, можемо побачити, що світове визнання отримали українські народні живописці: К. Білокур, М. Приймаченко, І. Лисенко та ін. [17, с. 45]. Творчість М. Приймаченко являє собою органічне поєднання символу, міфу, метафори й алегорії. Кожен твір мисткині — це історія, що володіє поза високою візуальною формою вираження і загальнокультурним значенням. Повчальний характер її творів розкривається через психологізм міфології української культури. Популярність творчості Приймаченко постійно знаходить прояви не тільки в творчості сучасних митців, майстрів народного мистецтва, а й масової культури, в якій декоративну манеру письма мисткині відтворюють, на жаль, без урахування світоглядної концепції. М. Приймаченко прославилася

зображеннями фантастичних тварин далеко за межами України. Феномен М. Приймаченко не має аналогів ані в українському, ані в світовому образотворчому мистецтві. Загальнолюдське значення творчості М. Приймаченко полягає в тому, що вона зв'язувала витoki найдавнішої культури з сучасністю. У її творах присутні нероздільність з природою, образність, інтуїтивність, парадоксальність, несподіваність.

Вивчаючи традиції народної картини в сучасному українському наївному мистецтві, С. Власенко зауважує, що «світоглядні та естетичні засади українського наївізму живляться особливим етноментальним ґрунтом, генетичним зв'язком із народною орнаментальною культурою, а від фольклору (зокрема образотворчого) успадковуються синкретизм і колективність мислення, варіативність і канонічність, спадкоємність передачі традицій» [39]. Естетика українського наївного мистецтва захоплює своєю самобутністю і сучасністю, про що свідчать твори митців С. Танадайчука, М. Вітика, І. Максимової, Д. Подляшецької, О. Ляпіна та ін. Наслідуючи творчі прийоми й техніки, сучасні твори вирізняються індивідуальною мовою, в якій гармонійно поєднується минуле і сучасне.

Отже, проаналізувавши значення «символу» в мистецтві як формі візуалізації буття та пам'яті культури, можна зробити висновок, що важлива роль у розумінні мови сучасного мистецтва належить «семантичному підходу до мистецтва», що розглядається або як мова (А. Річардс, Ч. Морріс, Р. Коллінгвуд), або як комунікативний засіб іншої природи, наприклад, символічної (Е. Кассіер, А. Вайтгед, С. Лангер).

1.3. Символ у творчості сучасних митців як вираз творчих інтенцій

Символи у творчості сучасних митців слід розглядати як прояв двох основ, перша з яких — це результат індивідуальних пошуків, а друга — органічного поєднання сукупності складових культури, починаючи від історичного фундаменту, збудованого на архетипах, фольклорі, народній творчості, декоративно-ужитковому мистецтві, іконописі тощо, і тих

складових, що сформувались на основі художніх стилів і напрямів, таких як козацьке бароко, модернізм, український авангард, «інше мистецтво» або нонконформізм. Кожна з цих складових посідає чільне місце у формуванні української ідентичності, оскільки містить риси віковичної боротьби за свободу і незалежність українського народу.

Проблематика синхронії сучасного мистецтва з українським контекстом ускладнюється історичними умовами становлення України як незалежної держави. Митці прагнули створити художню спадщину для культурної ідентифікації, відчуття належності до нації. Особливо гострою є відсутність/наявність цього соціального конструкту в умовах початку ХХІ ст., для яких характерні пригнічення свободи в різних сферах життя — інформаційній, політичній, економічній, культурній тощо. Тому дослідження розвитку українського мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. є важливим для розуміння його культурного коду, культурної картини світу. В цьому аспекті важливо здійснити аналіз візуального лексикону (словника айдентики творів мистецтва), що є репрезентантом концептуальної та національно-специфічної картини світу в художній творчості сучасних митців. У зв'язку з цим розглянемо особливості національного культурного коду в руслі діалогу поколінь.

Праці дослідників, присвячені аналізу символічної мови живопису сучасного мистецтва, охоплюють такі сфери гуманітаристики, як психологія, філософія, етика, естетика, історія, культурологія тощо. Становлення митця як носія національної культури в новому тисячолітті є основою дискурсу останніх десятиліть. Цій проблематиці присвячують праці зарубіжні та вітчизняні вчені із середини ХХ ст. (Р. Арнхейм, С. Кримський, У. Еко, М. Степико, С. Мойсієнко, Н. Лисенко, М. Міщенко та ін.).

Завдання, яке перед собою ставив Р. Арнхейм, — це генеза сучасного мистецтва, що спонукало його до осмислення позиції В. Воррінгера, який обережно ставився до визначення моменту початку сучасного мистецтва, характеризуючи його як хибність самого принципу ділити історію на відрізки,

і називав неприродним явищем «сегментацію історичного потоку». Проте для аналізу візуальної мови сучасного живопису варто окреслити його початок у системі координат історії мистецтв. В. Воррінгер вважає такою точкою межу, за якою образотворче мистецтво більше не має за мету точне копіювання природи [253, с. 63–64], акцентуючи на тому, що західне мистецтво використовувало саме цю модель визначення часових меж сучасного мистецтва. У ній важливого значення набуває символ, що структурує змістовні та просторові зв'язки сучасної культури. Формула культури самовираження охоплює традиційні й новітні значення та символи, якими митці означають філософію життя в контексті національної, європейської та світової культур.

Сучасне мистецтво починається там, де закінчується точне копіювання природи, а символічне там, де символ втрачає свої властивості. Тому символізм у сучасному мистецтві певною мірою є когерентною зоною, яка посилює значимість твору семантично. Закодованість або незрозумілість образу не є свідченням його формальності, а потребує глибшого осмислення. На думку К. Зольгера, «все мистецтво символічне», але за умови, що «символ є дійсним проявом самої ідеї» [314, с. 699–700]. Якщо розглядати символ з цієї точки зору, тоді будь-яке мистецтво є символічним. Але, якщо символ як існування ідеї розглядати з боку ідеї, тоді це ідея дійсності, а якщо з боку дійсності, тоді дійсність ідеї. Ці два аспекти мистецтва вчений розрізняє як символ у вузькому сенсі слова і як алегорію. У взаємозв'язку символу і матерії: «символ цілком переходить у матерію, тоді як у алегорії, навпаки, з матерії — в дійсність» [85, с. 17]. Він віднаходить ключ і до характеристики історичного розвитку мистецтва. На його думку, мистецтво античної Греції тяжіє до символу, в той час як християнське мистецтво до алегорії. Оскільки античне мистецтво бере початок від природи, а християнське мистецтво — із «характерів та індивідуальностей», саме тому воно «характеристичне». Сучасне мистецтво більш алегоричне, ніж символічне», — доходить висновку К. Зольгер [85, с.18], акцентуючи увагу на розумінні сучасного мистецтва, де особистісний досвід стає першорядною ланкою художньої інтерпретації

дійсності, допомогти якій покликана алегорія, сутність якої в перенесенні характеристик і властивостей одного предмета чи явища на інший. Сучасне мистецтво апелює до алегорії, менше до символічного, хоч і оперує символами як одними з основних інструментів, проте сенс їх змінюється залежно від свідомості автора. Тож по суті маємо індивідуальний символізм у сучасному мистецтві, позбавлений певною мірою відповідальності. «Мистецтво, а особливо сучасне, все більше оперує емоційним, ірраціональним натхненням, тоді як логічне мислення відступає на другий план» [14, с. 86], що свідчить про відмінність мислення сучасного митця.

Говорячи про зв'язок митця з історичною епохою, А. Яффе звертається до французького критика і художника Ж. Базена, який висловив у «Нарисах про сучасний живопис» прагнення художників до живопису, який притаманний їхньому часу [274, с. 250]. Саме це прагнення лежить в основі творчості, визначаючи шлях і напрям діяльності. Ф. Марк стверджував, що пошуки визначних митців спрямовані не вглиб історії, а в сучасні її прояви, що визначають дух епохи, пізнати який прагне кожен без винятку творець [274, с. 250]. В. Кандинський у нарисі «З приводу духовного в мистецтві» акцентував увагу на тому, що кожна епоха мала власну міру мистецької свободи, вийти за межі якої не вдавалося навіть геніям [274, с. 250]. Належність до певної епохи визначає глибину творів мистецтва, їхню цінність і значення для наступних поколінь, адже митці як транслятори суспільної свідомості відображають стан рухів у соціумі, до якого належать [11, с. 184].

Мета сучасних художників, на думку А. Яффе, полягає в тому, щоб висловити своє внутрішнє бачення, адже «сучасний твір мистецтва покинув не тільки царство конкретного, природного, чуттєвого світу, а й сферу індивідуального» [274, с. 251]. Стаючи виявом внутрішнього, як зазначає А. Яффе, мистецтво з індивідуального стає колективним досвідом. Це спостереження виразно проявляється сьогодні, в контексті колективної української свідомості, рушійною силою якої стали мільйони індивідуальних проявів, їх синергія. Як «інтерсуб'єктивний феномен» колективна свідомість

характеризується «спільною вірою», і передусім, як зазначає М. Степико, це стосується сприйняття і оцінки тих чи інших явищ. Відчуття ідентичності підсилюють колективні події, що свідчать про існування суспільства, як приклад М. Степико наводить зокрема Революцію Гідності [200, с. 254–255]. Саме «спільна віра» сприяє тому, що абстрактне стає реальним.

Як спостерігаємо сьогодні, суспільна свідомість здатна працювати в єдиному руслі, об'єднуючи всі верстви населення, і в такому разі локальні символи стають універсальними й зрозумілими для інших націй, незалежно від віку, статі, віросповідання тощо. Коли суспільна свідомість стає цілісною, вона об'єднує мову культури в такий спосіб, що державний символ, як, наприклад, український прапор, перетворюється на міжкультурний символ свободи. Серед символів, що перетворюються на універсальні міжкультурні, можемо назвати жовті та блакитні стрічки, графічні символи «серце» і «руки» згаданих кольорів, слова — «Україна», «українець», «українка» [16, с. 30]. Використання кожного з цих символів у мистецтві транлюється універсальною мовою як свобода, гідність, сміливість, боротьба світла з темрявою, незалежність та ін. Війна Росії проти України створила умови, за яких індивідуальний досвід ставав колективним, що, своєю чергою, відобразилось у мистецтві. Національні символи однієї країни проявились в інших, коли символи життя і свободи набули особливого сучасного характеру тут і зараз. Для української ідентичності ця межа є вкрай важливою, оскільки однією з характерних рис сучасного мистецтва була і залишається проблема індивідуальності й превалювання індивідуальних маніфестів. Останні здебільшого існують двох видів: локальні, що за рахунок своєї незрозумілості поза вузьким місцевим контекстом перетворюються на екзотичні для інших аудиторій і тим самим підтримуються, хоч і сприймаються поверхово; універсальні, які використовують у своїй мові універсальні питання і проблеми, що хвилюють широку суспільну свідомість, зазвичай позбавлені локального і національного навантаження.

Розвиток індивідуальної та суспільної свідомості має циклічний характер і спіралеподібний рух [16, с. 28]. Маючи можливість спостерігати його активну фазу, варто розглянути період, який цій фазі передував. На думку О. Аккаш, проблема творчої ідентичності постає в тому, що персоніфікація сучасного мистецтва веде до «параду та маніфестацій концептуальних персонажів» [4, с. 37–38]. Концептуалізація сучасності, до якої звертається О. Аккаш, розкриває загальну сутність мейнстріму мистецтва нового століття. Дж. Кошут висловлює переконання, що все мистецтво (після Дюшана) є концептуальним (за своєю природою), бо мистецтво існує лише концептуально [280, с. 18]. Власне явище концептуалізму з'явилося ще тоді, коли в русі модернізму проявилася межа і цією межею стало концептуальне мистецтво, «метамова, яка говорить своїми неможливими текстами» [266, с. 67]. Культура цитат, якій не залишається нічого іншого, ніж комбінувати, інтерпретувати й цитувати, оскільки все, що можна було створити, вже створено. «Постмодернізм — це відповідь модернізму, яка полягає у визнанні того, що минуле, оскільки воно насправді не може бути знищене, оскільки його знищення веде до німоти, має бути переосмисленим, але іронічно, без наївності», доходить висновку У. Еко [266, с. 67]. Сьогодні ж важливо виховати в глядача чутливість до емоційного вираження, звільненого від оповідних функцій [20, с. 23].

Сучасне українське мистецтво, зокрема живопис, розвивалося не лінійно, на думку мистецтвознавиці М. Юр — в контексті складних взаємозв'язків динамічного поступу культури, що зумовило новий підхід до його класифікації за концептуальними моделями — національною, конвенціональною, авторською [242, с. 6]. У своєму лексиконі українське мистецтво оперує не тільки популярними концептуальними засобами «на часі», а й культурними кодами, які однаковою мірою і збагачені національними архетипними, і пошкоджені штучною радянською свідомістю. І ці пошкодження наявні в мистецтві як «дух абсурдного часу», зазначає мистецтвознавиця Л. Смирна в монографії «Століття нонконформізму в

українському візуальному мистецтві» [196, с. 294]. Як приклад звернення до української орієнтації вона вказує О. Тістола і його роботи, де автор використовує прийом декорування українського рушника в обрамленні картин візерунком. Подібні звернення митців до національних витоків свідомості можна зауважити у представників «українського стилю» ХХ ст. «Зануренням в національну семантику й орнаментику як «націєтворчий» феномен», окрім О. Тістола, характеризуються роботи О. Бабака і Г. Вишеславського [196, с. 313], до яких варто додати роботи І. Марчука, Г. Криволапа, П. Антипа. Проте не слід забувати і основу, на якій виник «націєтворчий феномен» сучасного мистецтва, адже символи, якими ми захоплюємося у творах сучасних митців, беруть витoki у титанів українського мистецтва ХХ ст., таких як М. Приймаченко, П. Плитка-Горицвіт, К. Білокур, В. Зарецький, М. Жук, М. Бойчук та багато інших. Формуванню етносів передують об'єднання індивідуумів у певні угруповання, чому сприяють «архетипальні закладини», про які пишуть В. Сніжко і Л. Отрошко. Колективна «етнічна психіка» українського народу, як зазначають науковці, сформована творчістю митців, що розвивали український модернізм із джерел народної творчості «Приміром, у образотворчому малярстві та скульптурі: В. Зарецький, А. Горська, В. Бондар, О. Фисун, І. Панейко, та більш давні — М. Бойчук, В. Седляр, О. Архипенко, В. Кричевський. Природою натхненна інтуїтивна символічність картин М. Приймаченко («Звірі в гостях у лева»), Г. Собчак-Шостак («Жар-птиці»), К. Білокур («Квіти на блакитному фоні»)» [197, с. 140].

На початку ХХ ст. мистецька сфера мала дві основні лінії розвитку, перша з яких формувалась на основі традицій народного мистецтва, друга — у напрямі модернізму. Тим не менш, обидві органічно поєднувались у творчості таких митців, як М. Бойчук, М. Жук, О. Новаківський, Ф. Кричевський, О. Екстер, О. Богомазов, брати Бурлюки, А. Маневич, Г. Нарбут, М. Бурачек, О. Архипенко, А. Петрицький та ін. У прагненні зберегти націєтворчі традиції, що формували культурну ідентичність, творчі діячі вправляли в українське середовище новітні європейські мистецькі

напрями, що проявлялося насамперед «у стильовій синтетичності персональних систем живопису» [96, с. 259]. Митці розвивали новий стиль на основі надбань стилістики народного живопису XVIII—XIX ст., натхненниками ж для національного модерних спрямувань були М. Приймаченко, К. Білокур, Г. Собачко-Шостак, Н. Вовк та ін. Емоційність і декоративність, притаманна народному мистецтву, так само була характерна і для європейського модернізму. Новітні течії останнього сприяли залученню українських митців, які, своєю чергою, наділяли його особливостями національно-культурної ідентичності, тому ми отримали самобутній український модернізм, обличчям якого справедливо вважається М. Бойчук і його школа. Неовізантизм, а згодом і бойчукізм як новаторські течії мистецтва створили унікальний стиль, що привів до реформи українського мистецтва, зокрема монументального, вкоренившись у повсякденному побуті українців.

Український авангард увібрав всі суперечності доби, твори мистецтва стали голосом історичного моменту, все це мало свої прояви в дисонансі композицій, динаміці кольору, розірваності форми. Варто зазначити, що такі постаті, як М. Бойчук (бойчукізм), К. Малевич (супрематизм), Д. Бурлюк (футуризм) і О. Богомазов (кубофутуризм) створювали фундамент українського авангарду з його характерними національними рисами, що притаманні іконопису, декоративному розпису і народній картині. О. Богомазову, як зазначає мистецтвознавиця О. Кашуба-Вольвач, вдалося «знайти свою формулу «нового мистецтва», що перетворювала живу матерію в її образ» [95, с. 287]. Митець вплітав у канву мови живопису формотворчі принципи «французького кубізму» та «італійського футуризму», органічно поєднуючи експресію з ліризмом, властивості, що не тільки визначають творчість митця, а й увиразнюють характер українського авангардного мистецтва. Попри те, що український авангард був позбавлений позитивізму народного мистецтва, він, згідно з духом часу, оспівував суперечливий внутрішній світ сучасної особистості. XX ст. для українського мистецтва — це кривавий шлях боротьби за свободу і збереження національної ідентичності,

адже тоталітарний режим і радянська ідеологія своєю метою ставили викорінення всього самотнього, що було в українській культурі.

Попри роботу під тиском постулатів соціалістичного реалізму українське мистецтво зберегло цінність національного характеру, що демонструє творчість таких митців, як М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, М. Дерегус, Г. Нарбут, М. Жук та багато інших. На жаль, комуністичний режим знищив більшість видатних митців, що брали участь у процесі формування національного мистецтва. Як зазначають В. Сніжко і Л. Отрошко, український авангард як прогресивний мистецький напрямок розвивали провідні українські художники-бойчукісти: М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко та інші, згодом репресовані більшовицькою владою [197, с. 143]. Центром авангардного образотворчого мистецтва того часу став КДХІ (нині НАОМА). Навчальний заклад став місцем зародження новітнього мистецтва і творчим осередком, де навколо метрів українського авангарду сформувалося нове покоління нескорених, молоді митці починали виходити за межі жорсткої системи, внаслідок чого «нонконформізм» набував сили. Знайомство молоді з «іншим» мистецтвом відбувалось у малих колах мистецьких осередків по всій Україні, зазвичай ці угруповання створювалися довкола визначних «імен», що боролись із системою: для Києва це передусім В. Зарецький, А. Горська, В. Задорожній, для Львова — К. Звіринський і Р. Сельський, Ужгорода — Ф. Манайло, Одеси — Ю. Єгоров.

Заборони спонукали до протесту і вони ж привели до поширення «іншого мистецтва», що як напрям 1980–1990-х став феноменом української культури. Мистецтвознавці історію нонконформізму ототожнюють з історією сучасного українського мистецтва. Період характеризується формуванням шляху для національного мистецтва, об'єднанням у численні рухи, ґрунтовним аналізом утрат і здобутків століття. За цим періодом органічно зростає і розвивається нове покоління митців, що формують стрижень сучасного українського мистецтва — О. Голосій, П. Маков, Т. Сільваші, А. Савадов, В. Цаголов, О. Гнилицький, О. Тістол, О. Ройтбурд, О. Животков.

«Нова хвиля», що зародилась як спонтанне явище в українському мистецтві, наприкінці 1980-х переросла в самостійний рух. Як зазначає О. Баршинова, митці «Нової хвилі» в своїх живописних творах одними з перших «осмислювали вітчизняне бароко як проблему, вбачаючи в ньому національну світоглядну модель, що генерує міфи, затуляючи дійсність, і в той же час надає їй вігальності та ускладненості смислів» [22]. Підтвердження цієї думки ми знаходимо у В. Сидоренка, який зазначає, що твори митців «Нової хвилі» «вражали барочним розмахом і пишнотою, дикою сумішшю іронії і палкої наївності» [185, с.120]. Л. Смирна, досліджуючи нонконформізм київської школи, цитує московського критика Л. Бажанова, який запропонував одне з визначень мистецтва «Нової хвилі» як «українське необароко трансавангардного характеру» [213, с. 33]. Як зазначає вчена, мотиви у творах київських митців підпорядковувалися двом цілям — національній і загальнокультурній [196, с. 373–374]. Г. Вишеславський присвятив феномену «Нової хвилі» у візуальному мистецтві України дисертаційне дослідження, акцентуючи увагу на зверненні митців цього руху до «стародавніх культур, національної автентики, містицизму, експресії, метафоричності, алогізму, абсурдизму, використання міфологічних образів» [35, с. 1].

Г. Вишеславський виокремлює такі мистецькі спільноти, що утворилися на тлі «Нової хвилі»: «Паризька комуна» (Київ), «Межа зусиль національного постеклектизму» (Москва — Київ), «ГОХ» і «Тірс» (Одеса), «Центр Європи», «Фонд Захер-Мазоха» (Львів) [36, с. 429–431, 448–450]. На думку В. Сидоренка, центром сучасного мистецтва того періоду був Київ, де працювали О. Голосій, В. Цаголов, О. Гнилицький, А. Савадов, Г. Сенченко, Г. Вишеславський, С. Панич, О. Сухоліт, Д. Кавсан, Л. Вартиванов, А. Твердий, В. Трубіна, О. Тістол, К. Реунов, А. Степаненко та ін. Згодом приєдналися М. Мамсіков, К. Проценко, Ю. Соломко, І. Ісупов, І. Чичкан, О. Клименко [185, с. 119]. Аналізуючи київське мистецьке середовище кінця ХХ ст., Л. Смирна вказує на відмінність між «Паризькою комуною» та «Живописним заповідником», яка полягала у світоглядних підходах до

мистецтва. Постмодерністську модель і «систему глобальних світоглядних орієнтацій», які охоплювали «нарацію, мовленнєві структури, міф та коди поп-культури», репрезентував гурт «Паризька комуна», до складу якого входили: О. Голосій, В. Трубіна, О. Гнилицький, В. Цаголов, Ю. Соломко, Л. Вартиванов, О. Клименко, Д. Кавсан. На противагу «Паризькій комуні», митці «Живописного заповідника» (Т. Сільваші, М. Кривенко, А. Криволап, О. Животков, М. Гейко) зверталися до «відновлення ланцюгових зв'язків між авангардом 1920-х, особовими модерністськими проєктами 1950–1970-х та традиціями більш давніх епох» [196, с. 369]. Дослідницька платформа Pinchuk Art Centre, маючи на меті створити історичний архів новітнього українського мистецтва, ініціювала видання «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище», в якому проведено аналіз мистецтва Паркому і описано життя художників, що належали до складу об'єднання, і творчо розвивалися на тлі переломних складних процесів у радянській Україні наприкінці 1980-х — на початку 1990-х. Найбільша цінність видання в зібраному матеріалі, що, окрім мистецтва і творчості митців, показує тогочасний соціополітичний український контекст, візуальний матеріал якого наданий власниками приватних архівів [150].

У нонконформізмi й неофіційному мистецтві розвивається таке поняття, як «неосимволізм», сутність якого полягає у відображенні внутрішніх переживань за допомогою символів. Глибина індивідуальності митців, їхніх стилю і манери потребує від глядача, який прагне зрозуміти або оцінити твір мистецтва, певної обізнаності, занурення і зрештою вивчення цієї нової мови. Проте слід бути уважним, оскільки істинність намірів митця і його манери часто приховує наслідування з метою отримати бажаний ефект. Аналізуючи сучасне вітчизняне мистецтво в розрізі загального соціокультурного життя, О. Аккаш доходить висновку, що «художньо-творча діяльність постійно балансує на невидимому перетині індивідуального, особливого та загального культурно-естетичного досвіду» [4, с. 36]. У своєму дослідженні науковиця торкається теми «монадної особистості» як одиниці «сьогоденного мистецького відліку» [4, с. 37].

У сучасній філософії та психології дедалі частіше трапляється визначення «монадної особистості» як індивідуальності XXI ст. Сутність цього поняття криється в перевазі індивідуальної свідомості над колективною, що є свідченням сучасного розвитку особистості. Сьогодні кожен може стати «монадною особистістю», і це особливо помітно в мистецтві. Здатність представлення своєї культури, нації, епохи є свідченням «монадної особистості», як зазначає С. Кримський, аналізуючи принципи духовності XXI ст. [108]. Протилежну думку щодо цього поняття демонструє М. Міщенко, яка в контексті національної ідентичності розглядає «монадність» як утрату зв'язку з попередніми поколіннями та їхнім духовним надбанням. Це явище, на думку авторки, «пов'язане з кризою національної свідомості, коли у внутрішньому світі людини відсутнє співвідношення з колективністю, своїм народом, своїми предками». Проте вона погоджується із С. Кримським у тому, що «монадність» є характеристикою особистості XXI ст. У цьому контексті М. Міщенко прагне привернути увагу до необхідності духовного відродження, що йде в руслі з етнічними і національними процесами [133, с. 91–93].

М. Міщенко, висвітлюючи питання розвитку сучасної культури України в другій половині XX — на початку XXI ст., проблеми української культури та національної ідентичності, зазначає, що О. Тістол і К. Реунов були серед перших, хто звернувся до теми національної ідентичності. Виокремлюючи такі проекти, як «Українські гроші», «Музей архітектури», «Національна географія», «Мати міст», «Купуйте українське», науковиця акцентує увагу на тому, що митцям вдалося ввести національну спадщину в сучасний художній процес [132, с. 91–92]. Мистецтвознавиця Г. Складенко ключовою ідеєю проекту «Українські гроші» визначає розкриття «головної проблеми України: вибору актуальних цінностей, справжніх чи оманливих» [188, с. 132].

На початку 1990-х О. Тістол разом із М. Маценком працювали з темою символів-стереотипів, яку розвивали ще художники групи «Межа зусиль національного постеклектизму» з 1988 року. Стереотип — електизоване

масове сприйняття фольклору. К. Акінша зауважив, що, «декларуючи національне коріння», вони «використовували національні (або регіональні) символи-стереотипи в гротескному контексті» [37, с. 17–18, 21]. В. Сидоренко зазначав, що характерні твори О. Тістола на основі «національного історичного міфу» цього періоду це — «Возз'єднання», «Вправа з булавами», «Богдан Хмельницький» і К. Реунова — «Переможця не судять». Щодо «гротескного контексту» показовими є роботи О. Ройтбурда кінця 80-х: у них «відчутні біблійний міфологізм, фантазмагоричність, архетипні коди, драматизм і водночас іронія і сарказм («Я цього ніколи не запам'ятаю», «Пророк», «Рух у напрямку моря», «Видіння Єзекїїла»))» [185, с. 122]. Про групу «Межа зусиль національного постеклектизму» робить дослідження Л. Смирна, аналізуючи творчість не лише О. Тістола, М. Маценка і К. Реунова, а й митців Я. Бистрової і М. Скугаревої. Джерелом пошуку самоідентифікації мистецтвознавиця вбачає іконопис і добу бароко, зауважуючи, що свої роботи 1980-х О. Тістол називав «ілюстрацією великої ікони» [196, с. 371].

Того часу індивідуальний стиль О. Животкова, М. Кривенка, А. Криволапа, М. Гейко, Т. Сільваші формується в діалозі з минулим — «авангардом 1910–1920-х, іконою та сакральним живописом» [47]. За М. Міщенко, найяскравіше в першому десятилітті української незалежності прозвучали імена і твори А. Савадова, Ю. Сенченка, О. Гнилицького, О. Ройтбурда, В. Цагалова — «це творці так званої новофігуративної української картини» [132, с. 92]. В. Сидоренко вбачає зокрема «глибокий нерозгаданий зміст» у творчості О. Гнилицького, О. Голосія, Д. Кавсана, М. Мамсікова, О. Ройтбурда, О. Тістола, В. Трубіної, В. Цаголова, І. Чичкана, що є свідченням нової доби [185, с. 121]. Підтверджуючи слова П'єра-Луї Матьє про закодованість повідомлення сучасних митців, які вони прагнуть передати глядачеві, С. Кусаков помічає «подвійне дно» в картинах цих митців, до якого звертається В. Сидоренко [110, с. 196]. Л. Смирна акцентує увагу на зверненні митців до української архаїки, що виразно проявлялося в творчості О. Бабака, Т. Бабак, В. Бахтова, П. Бевзи, Г. Вишеславського, В. Шкарупи,

О. Животкова, Г. Гідори, М. Кардаша, В. Кауфмана, М. Гейка, П. Ковача, О. Литвиненка, О. Яқуніна та ін. [196, с. 310].

Напря́м розвитку сучасного українського мистецтва окреслює зокре́ма О. Федорук, акцентуючи увагу на його відмінності від «цілей і завдань, що їх ставили перед собою українські митці років з двадцять тому», визначаючи не тільки перспективність у руслі національної свідомості, несхожості з «рашен», а й унікальної чистої цінності, що утворюється в «момент народження понятійного сучасного» в українському мистецтві [216, с. 55]. Сучасне мистецтво середини 2000-х характеризується суспільним підйомом, аналогічним другій половині 1980-х, актуалізуючи авангард, концептуальні традиції і сьогоднішній контекст, про що зокре́ма говорить О. Баршинова [22]. Мистецтвознавець В. Петрашик, змальовуючи образ сучасного українського художника, доходить висновку, що молоде мистецтво «стрі́мко розвивається в ракурсі свободи, демократії та експерименту» [152, с. 2–3], акцентуючи увагу на його розмаїтій стилістиці, полівекторності й концептуальності. Цей новий контекст формують такі митці, як В. Сидоренко, Г. Криволап, О. Клименко, О. Дубовик, О. Чепелик, А. Цой, П. Бевза, О. Анд, А. Блудов, О. Денисенко, М. Журавель, Ю. Пікуль, Н. Мурашкіна та ін.

Українські митці, що ведуть діалог з етнокультурою, у своєму мистецтві випрацьовують власну абетку символів, і це найкраще простежується у творчості О. Дубовика. Як зазначає мистецтвознавиця Т. Кара-Васильєва, роботи О. Дубовика дають нам нове прочитання минулих цивілізацій і культур. Його творчість наповнена символічними знаками, які є «семантичним ключем до розшифрування проблем духовності, взаємозв'язків людини і Космосу» [145]. Ж. К. Маркаде зараховує творчість О. Дубовика до «абстрактно-символічної» течії, яка виробляє «індивідуальний словник знаків, ієрогліфів, піктограм і ідеограм» [145]. С. Стоян, філософіня, що досліджує сучасний символізм, зауважує, що сучасне українське мистецтво «перетворюється на своєрідне місце зустрічі проявленого із утаємниченим, свідомого та позасвідомого, архаїчного та інноваційного» [187]. Зверненнями

до архетипів, сакральних міфологем, містичного і трансцендентного характеризується творчість кийвських митців, зокрема О. Дубовика, О. Животкова, П. Бевзи, Г. Криволап, М. Журавля, А. Блудова, О. Малих, О. Анда та ін. Митців, що працюють з кодами сучасності через символ, як зазначає С. Стоян, об'єднує певна медитативність світосприйняття, застиглість погляду, що пояснюється спільними пошуками в глибинах історії, архаїки символів. Проте сучасне українське мистецтво цікаве розмаїттям авторського світорозуміння, інтеграцією культури через введення в твори символів нового тисячоліття.

Розглядаючи поняття культурного коду з позиції архетипного аналізу, М. Міщенко значну увагу приділяє українським архетипам як символам свідомості, особливо таким, як «Світло», «Дім», «Поле», «Мати». Науковиця констатує, що «індивідуалізація творчих манер українських художників виявляється у створенні ними своєрідних творчих спрямувань», наводячи приклади «асоціативного символізму» О. Анда, «хронореалізму» Т. Сільваші, «плентанізму» І. Марчука, «райського мистецтва» Є. Лещенко та ін. [132, с. 94–95]. Семантика й орнаментика народного мистецтва неодмінно репрезентована в творчості сучасних митців, прокладаючи шлях до пошуку самоідентифікації через національні традиції. У цьому контексті варто згадати Т. Сільваші, ідеолога «хронореалізму», сенс якого — це «потік кольору» [132, с. 95], який надає поверхні «символічну реальність ландшафтів» [227, с. 6], із яким «абсолютний, ідеальний колір несе метафізичне відчуття та подолання рамок тимчасово-просторового континууму» [196, с. 294].

Особливої уваги заслуговує творчість В. Сидоренка і проект «Жорна часу», який презентував Україну на 50-ій Венеційській бієнале. Ідея цього проекту ніби підсумовує всі пошуки самоідентифікації митців того періоду, лаконічно підводячи риску під цілою епохою, консумуючи серцевину існування українців, душу нації: «рутинна праця і є життя» — прочитується ідея в роботі В. Сидоренка. Ця проста істина передається з покоління у покоління вже не одне століття, і не має значення ні вік, ні стать, ні освіта, ні

призначення, безперервна праця та духовне багатство найвлучніше характеризує українське суспільство. Сучасне українське мистецтво — це індивідуальності XXI ст., лексикон якого наповнюють сотні тисяч ідейних розгалужень з мільйонами нових символічних форм. І кожна творчість — це нервовий вузол, що влітається в загальну схему мистецтва «індивідуальностей XXI ст.». Варто розібратися в цій новій системі, абетка якої складніша за будь-яку відому людству мову. Проте недостатньо лише вивчити і розібратись у існуючому розмаїтті, оскільки ця мова не повсякденного користування, вона не має сталих фраз і відомих кліше, і вона не мертва мова, навпаки, ця мова жива і вона невпинно розвивається з кожним твором мистецтва, породжуючи нові десятки, а то й сотні символів, що мають нескінченну кількість форм та їх комбінацій.

Канва символічної мови в свідомості сучасної людини є елементом ідентичності, вона віддзеркалює її універсум, зокрема в живописі початку XXI ст. Нейтральний характер сучасної ідентичності, що проявляється в сферах суспільних відносин, позначається на характері живопису. Про роль живопису в сучасному мистецтві зауважував, зокрема, Дж. Кошут, констатує, що на відміну від провокативного сучасного мистецтва живопис витримує «культурну нейтральність» [281, с. 347–348]. Проте «нейтральність» ідентичності, як і «нейтральність» живопису, породжено контекстом, до якого належить митець.

Отже, якщо ми приймаємо те, що митець, віддзеркалюючи епоху, звернений на самого себе, як зазначає К. Юнг, тоді це свідчить про зародження індивідуальності нового століття, що має право говорити мовою нації та культури, і вона говорить через символи свого часу. До митців, що збагачують живописний лексикон символами XXI ст., можна віднести: О. Чепелик, А. Цоя, Н. Мурашкіну, Д. МоМот, М. Цоя, Ю. Коваля, В. Бондаренко (Бондеро)¹. Феміністичні пошуки стають надзвичайно популярними серед

¹ Тут і надалі в тексті зазначено творчий псевдонім митця.

митців, проте якщо першість у вираженні сучасної жіночності належить Н. Мурашкіній, то дослідження образу жінки в пострадянському суспільстві найґрунтовніше проводила О. Чепелик. Мисткиня активно розробляє тему цифрової реальності в циклі “Post-Human”, що поєднує тему народження в множинності часопросторів, моделюючи майбутнє людства. Травматичний досвід, до якого звертається О. Чепелик, зауважуємо й у творчості В. Сидоренка, В. Цаголова, А. Савадова. Історична свідомість, до якої звертається А. Блудов, відсилає до «більш гармонійного та впорядкованого життя у цифровій реальності», в той час, як полотна Ю. Пікуля — це образи «банального та буденного», якими наповнене життя [129].

Незалежно від доби, митці торкаються питань, на які шукали відповідь мислителі упродовж тисячоліть: хто ми, звідки і куди йдемо, черпаючи енергію з колективного несвідомого, що органічно проявляється через колір і мову творів. Ідентифікація молодого мистецтва переважно відбувається за віком, проте може визначатися періодом самостійної художньої практики незалежно від віку. Наразі, як зазначає П. Хайло, словосполучення «молоді художники» окреслює не назву, а вікову категорію митців, зазвичай від 18 до 35 років [219, с. 98]. Так чи інакше, лексикон молодих київських митців створюється на багаторівневій основі — поєднанні академічної художньої освіти, етнічного і декоративного письма, архетипів і символів міжкультурної і кроскультурної комунікації, кітчу і наїву. Шукаючи сенс існування і вимір власної ідентичності в умовах сьогодення, митці звертаються до безмежних можливостей символу у вираженні смислу — від архаїчних до цифрових. Так було до початку широкомасштабної війни Росії проти України. Наразі ми стаємо свідками того, як багатство риторики творчого висловлювання перетворюється на потужний потік створення єдиного культурного символу і єдиної мови, що сприятиме виживанню цілої нації. Презентація України на Венеційській бієнале 2022 р., де національний павільйон отримав необхідне і актуальне переосмислення враховуючи війну в Україні, має широкий спектр впливу на суспільну думку. Спільні зусилля у становленні української

державності в ХХ — на початку ХХІ ст. вибудовують меседж до європейської спільноти, транслюючись через історичні інсталяції, монументальні полотна Л. Хоменко, нариси А. Кахідзе, і вони ж формують риторику колективного маніфесту прагнення української держави до миру і свободи.

Індивідуальні висловлювання об'єднуються, національні символи інтегруються в художню канву творів, реалізованих у розмаїтих техніках, допомагають транслювати традиційні смисли широкій аудиторії. А. Пучков зазначає, що «мова мистецтва ніколи не утворювалась на порожньому місці — завжди як реакція на середовище, <...> втілюючись в матеріалі художньої форми» [170, с. 24]. Саме тому мова мистецтва, як і мова народу, стають єдиними. Перебуваючи на найважчому етапі переходу суспільства на новий щабель розвитку, під шаленим тиском намагаючись зберегти якомога більше національного надбання і водночас наділити його сучасним забарвленням, адже тільки так ми зможемо достукатись до світової спільноти, і на цьому шляху саме мистецтво здатне це зробити [16, с. 30–31]. Ми одночасно свідки і співавтори творення і збереження української ідентичності, відповідальні перед минулими і прийдешніми поколіннями.

Таким чином, здійснений аналіз формування і поширення «символу» в творчості сучасних митців як вираження творчих інтенцій свідчить про те, що в основі стилістики мови сучасного мистецтва лежить приховане послання, яке художник прагне передати глядачеві через систему символів і кодів, які виражають їхній власний і неповторний лексикон.

Висновки до Розділу 1. Аналіз джерел засвідчує, що поняття «символ» перебуває в полі особливої уваги, осмислення і тлумачення мистецтвознавців, культурологів, філософів, психологів, соціологів та інших науковців. Широкий спектр значень символу як засобу комунікації, що об'єднує шари культури з історичною пам'яттю і сучасним контекстом, висвітлено в працях учених М. Дмитренка, Л. Іванникової та Г. Лозко «Українські символи», М. Міщенко «Сучасна культура України», О. Петрової «Мистецтвознавчі

рефлексії» і «Третє Око: Мистецькі студії», М. Селівачова «Лексикон української орнаментики», О. Федорука «Перетин знаку», С. Стоян «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві», В. Сніжко та Л. Отрошко «Творчість через Символ» та ін. Розглянуті концепції свідчать про те, що пам'ять культури, маючи одночасно універсальний і індивідуальний характер, через мову символів формує свідомість людини, надаючи засоби для формування/збагачення лексики і його розшифрування.

У ході проведеного дослідження здійснено аналіз принципів дії історичної пам'яті в контексті формування символів культури (таких як тривкість, усвідомлення минулого, стійкість та інші), який свідчить про те, що саме символ лежить у підґрунті існування культури. Встановлено, що символи в живописі сучасних митців створюють мистецтво загальнокультурного вжитку, де органічно поєднано минуле із теперішнім: звернення до архаїки, національних кодів, міфології і водночас до цифрової айдентики та віртуальної реальності. Розглянуті символічні мови свідчать про увиразнення основних цінностей сучасності й створюють підґрунтя для такого поняття, як «індивідуальність XXI ст.». Необхідні умови свободи пошуку ідентичності сформували глибоке джерело духу епохи, з якого народжується філософія сучасного мистецтва і дає можливість митцям говорити мовою культури, розширюючи межі творчої свободи.

Мова символів у мистецтві — це один із ключових елементів відображення суспільно значущих процесів. Універсальність цієї мови та її забарвлення формується на основі духовної єдності колективної свідомості, вирізняється циклічністю і спіралеподібним рухом. Маючи можливість спостерігати активну фазу цього руху, ми стаємо свідками процесів зміцнення націєтворчих символів, що визначають українську ідентичність.

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЯ СИМВОЛУ В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Архаїчні символи в сучасній інтерпретації художників: віддзеркалення історії культури

Твори сучасних художників вирізняються розмаїтими інтерпретаціями давніх знаків і символів, які формують смислову канву. Дослідження нової конотації архаїчних символів в українському образотворчому мистецтві є актуальним і підпорядковане двом завданням: перше — визначення їх ролі у творчих інтенціях митців, друге — в національному мистецтві загалом, що уможливорює ґрунтовний аналіз цих трансформацій.

Дослідження архаїчних символів у образотворчому мистецтві повинно бути комплексним і опиратися на наукові дисципліни: психологію, лінгвістику, філологію, соціологію, культурологію, етнологію, філософію та ін. Кожна з цих галузей знань має традиції та методи дослідження, які можна застосувати в аналізі творів мистецтва, розумінні еволюції певних архетипів, їхньої семантики, поширенні в українському мистецькому середовищі та повсякденні, інтерпретації з осягненням етнічних, культурних і національних особливостей.

Найчастіше термін «архаїчна символіка» вживають у соціології, психології, лінгвістиці й релігієзнавстві. Лінгвістика і філологія оперують такими термінами, як «архетипні символи», «етнічні архетипи», «національні архетипи», «архетипна природа», «архетипічний аналіз», «українські архетипні символи». У лінгвістиці зокрема Г. Микитів розкриває зміст термінів і співвідношення понять «символ», «архетип» і «архетипний символ», зазначаючи, що архетипна символіка має архаїчний характер і відображає індивідуальний досвід [126, с. 135]. Дослідження в галузі соціології дають необхідний матеріал у розумінні семантики архаїчних символів і їх походження. В. Чеکشтуріна розглядає особливості декодування архаїчних

знаків-символів, приділяючи увагу сакральному змісту архетипів, і доводить, що найдавніші архаїчні знаки-символи містять переважно сакральну інформацію [223, с. 130]. Лексикон галузі релігієзнавства, яка репрезентована в сакральному контексті і біблійному дискурсі, оперує термінами — «архаїчні символи», «архетипна символіка», «семіотика», «артефакти», «архаїчні знаки-символи», «архаїчні знаково-символічні системи». Найбільш ґрунтовні дослідження в рамках символічних структур, дотичних до культурного аспекту, здійснювали Н. Головата, В. Чугаєва, В. Чекштуріна.

І. Процик, проводячи дослідження в галузі слов'янської філології, розглядає проблему визначення і взаємодії понять «архетип» і «символ». Науковець звертає увагу на те, що погляди на існування архетипу існували задовго до того, як це поняття використав К. Юнг, «термін «архетип» траплявся у працях Філона Іудея, Іринія, Діонісія Ареопагіта» [169, с. 368]. Генезу ж символу й архетипу пов'язують з ідеями Платона. Н. Дметерко доводить, що, набуваючи символічно-образної форми, архетип стає повідомленням змісту колективного несвідомого і одночасно семантики індивідуальної психіки [71, с. 148]. Від природи символу залежить зміст архетипу, враховуючи те, що символ багатозначний, із суперечливим змістом у багатьох випадках, то архетип тоді, теж амбівалентний, але такий, що не втрачає своєї структури.

Поняття архетипної символіки в галузі глибинної психології, що є дотичним до аналізу творів мистецтва і важливим у розрізі аналізу символів сучасного українського мистецтва, розглядають Т. Яценко, Ю. Сіденко, Н. Дметерко, С. Аврамченко, Н. Сивопляс. Лексикон глибинної психології представлено термінами: «відбиток», «архаїчний залишок», «первісний образ», «архетипна символіка», «семантика», «архетипно-перинатальна символіка». Символіку в процесі пізнання внутрішньої суперечності психіки досліджують С. Аврамченко, І. Євтушенко і Н. Сивопляс [3].

Галузь психології, якій належить першочергове використання поняття «архетип», сформувала підґрунтя розуміння понять «символ» і «архетип».

Найґрунтовніше дослідження в цьому контексті проводив К. Юнг. Розглядаючи характер архетипу, учений вводить термін «архаїзм», характеризує його, як «залишок, що зберігся» [241]. Інтерпретація образів за К. Юнгом має відбуватися з урахуванням колективного несвідомого. Він досліджував архаїчність архетипу через поняття «відбиток», «архаїчний залишок», «первісний образ» тощо. Серед українських учених О. Степанов розглядав архетип як «спосіб поєднання образів, символів, знаків за допомогою форм, які передаються з покоління в покоління» [199, с. 31]. Погоджуючись із висновками науковців, вважаємо, що архетип — це певна форма узагальнення знань людини, вид «енергії», що через слово, символ і образ набуває здатності передавати інформацію, актуалізуючи пам'ять роду.

Слідуючи за первісним міфом, архетипи знаходять своє місце в галузі глибинної психології, яка сприяє їх унаочненню як першообразів, якими насичене життя. Зв'язок між першообразом та його прочитанням, ідентифікацією глядачем здійснюється через символи, які стають «посередниками, відіграючи роль шифру», йдеться у О. Петрової [156, с. 101–102]. Контекст художніх творів психолог З. Фрейд розшифровував через сновидіння. За основу він брав зміст сну і реалізовану вві сні ідею, коли зміст — це переклад ідеї на мову образів і знаків. Символ дає підстави говорити про вагомий роль аналітичної психології в процесі аналізу творчої діяльності, зокрема живопису. Адже саме символ містить у собі й мистецтво, і психологію. Спираючись на те, що істинне мистецтво символічне, розкрити глибинний зміст і сутність твору допомагає саме аналітична психологія.

«Архетип» — це не сучасний термін, одні з перших згадок про який датуються третім століттям, сутність якого полягала «у вираженні ідеї, доіснуючого і вищого явища» [275, с. 8]. «Архетипи створюють міфи, релігії та філософії, які впливають і характеризують цілі нації та епохи історії», — зазначає К. Юнг [276, с. 79]. Основа національного змісту сучасного мистецтва України сформована за допомогою Трипільської культури, слов'янської традиції, скіфської етнічності й візантійського мистецтва, як

свідчить дослідження І. Диченко [70, с. 89]. Проте архетипні відсилки містяться не лише в міфах, звичаях, легендах, а й у сучасних образно-предметних формах: скульптурі, живописі, рисунку.

Досліджуючи архетипну символіку міфів, казок і психомалюнків у об'єктивуванні інтимних почуттів суб'єкта до близьких людей, І. Євтушенко розкриває особливості архетипів у народних звичаях, обрядах, міфах і казках, доводячи, що «архетипна символіка набуває значення в тому разі, коли наповнюється індивідуальним неповторним змістом психіки суб'єкта» [79, с. 325]. Т. Яценко доводить, що «глибинні джерела семантики архетипу характеризуються універсальністю і причетністю до соціалізації» [251, с. 80–81]. Сама ж семантика орієнтована на вимоги часу, інтегруючись з цінностями суспільства.

Узагальнивши думки науковців, можемо сказати, що в символах творів, окрім особистого, є ще й надособисте — колективне несвідоме, психічний залишок нескінченної кількості переживань одного типу, що говорить сукупністю мов, але таких, які нам зрозумілі. Митці, які працюють з архетипами, вибудовують зв'язки минулого і теперішнього, закарбовують у образах їх ціннісний вимір, у цьому полягає значимість сучасного мистецтва. Саме тому дослідження творів мистецтва є комплексним. Важливо проаналізувати контекст взаємозв'язків між символікою у творах митця, підходах у інтерпретації архаїчних символів, розумінням того, що «архетипна символіка сприяє виявленню глибинних детермінант» й підкріплюється особливостями візуальної мови [250, с. 25].

У широкому розумінні значення терміна «архетипи (грец. ἀρχή — початок, походження; τύπος — відбиток, форма, зразок) — наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей» [106]. В Академічному тлумачному словнику української мови (1970–1980 рр.) «архаїчний» визначається як «стародавній, старовинний; який вийшов із загальнонародного вжитку; застарілий... Архаїчна лексика застосовується в

художніх творах для внесення в змалювання певних подій і явищ відтінку старовини» [193, с. 64]. В Енциклопедії етнокультурознавства наведено поділ на загальнолюдські архетипи, етнічні (духовно-культурні символи), культурні (культурні традиції етносу), архетипи етнічної й національної свідомості [77, с. 43]. Узагальнивши думки науковців, уточнимо, що архетип — це праформа, прототип або першооснова, що витікає з досвіду поколінь і має символічний характер.

Розвиток етносу синхронізовано з формуванням культури, яка, своєю чергою, функціонує, опираючись на архетипи. Пам'ять роду — віддзеркалюється в творчості людини, в зашифрованій нею сучасній автентиці. Культурологія досліджує генезу універсальних архаїчних символів як мірило розуміння характеру їх проявів на національному ґрунті. Із цим пов'язані особливості використання термінології «архаїчні символи», «архетипна символіка», «архетипні образи», «символи-архетипи», що застосовуються найчастіше саме в культурології, етнології та журналістиці. Серед науковців, що досліджують архетипні символи в розрізі національного культурного значення, — Ф. Вілрайт, С. Кримський, Н. Лисенко, В. Кононенко, В. Жайворонок, В. Пилипів, Л. Дорошина, А. Мойсієнко, М. Міщенко, В. Ілля, Г. Микитів та інші.

Як аргументовано доводить В. Пилипів, архетипні символи й культурна ідентичність — це дві взаємопов'язані основи, адже саме архетипні культурні символи сприяють формуванню національної ідентифікації, стаючи чинником визначення належності до певної національної групи й культурного коду нації [159, с. 193]. Етнічні архетипи створюють підґрунтя для розуміння фундаменту будь-якої нації. Поняття етнічних архетипів досліджують В. Жайворонюк та Л. Дорошина. Остання аналізувала національні архетипи та їх вербальну репрезентацію в мовній картині світу О. Довженка [75]. У контексті формування української ідентичності Т. Данилова зазначає, що архетипними символами, які формують культурну ідентичність нації, можна вважати виключно універсальні первинні символи [264, с. 33]. Проте навіть

теоретично кількість архетипів не можна вирахувати. Водночас сучасна наукова думка, представлена В. Кононенком у статті «Українство в словесній символіці» [101] і С. Кримським у статті «Архетипи української культури» [105], засвідчує, що архетипні символи становлять популярний об'єкт дослідження в Україні, особливо в останні десять років.

Досліджуючи візуальне мистецтво України ХХ — ХХІ ст., В. Сидоренко наголошує, що саме живопис найбільше привертав увагу мистецтвознавців, водночас він, як «картинна форма художнього мислення <...> стає архаїзацією <...> естетичного мислення українських художників» [185, с. 120–121]. Архетипи становлять окрему сторінку дослідження в галузі сучасної культурології, що неодмінно впливає на мистецтвознавчі дослідження сучасного образотворчого мистецтва. Основа цих досліджень лежить у аспекті пошуків принципової відмінності й розгалуження сфер індивідуальних і універсальних архетипних образів. У цьому контексті важливою є наукова праця Л. Гоц, яка саме досліджує сутність понять «архетип» і «архетипний образ» [61, с. 53–54], звертаючи увагу на розмитість визначення поняття архетипу в культурології й автоматичне поєднання з літературознавством уявлень про архетип. Архаїчні символи, на думку Н. Головатої, це не лише законсервовані образи минулого, крім збереження у «артефактах давніх культур», їх актуальне відтворення відбувається через індивідуальне вираження підсвідомості сучасних митців [57, с. 57–58].

Архетипна символіка, безперечно, є складовою формування культурної ідентичності. Зокрема Ф. Вілрайт виокремлює п'ятий клас символів — архетипний, до якого відносить символи, що мають універсальне значення практично для всього людства, це: «небесний батько і земна мати», «світло», «вода», «кров», «верх — низ», «вісь колеса» та ін. [313, с. 110–111]. Універсальні символи становлять основу творчості багатьох київських митців, як, наприклад, О. Дубовика, В. Баринової-Кулеби, П. Бевзи, О. Животкова, В. Трубіної, М. Вайсберга, А. Криволапа, О. Одайник, О. Литвиненка, М. Журавля, Г. Гідори, О. Бабака, А. Фурлета, О. Малих, С. Савченка,

П. Балтазюка та ін. Переосмислення релігійних знань спостерігається у багатьох творах періоду кінця ХХ ст., зокрема у творчості відомої київської мисткині В. Трубіної, представниці об'єднання «Паризька комуна». Твори В. Трубіної приваблюють містичністю сюжетів, власною символічною міфологією з архетипами межових станів «сну» і «реальності».

Лексикон релігієзнавства, який містить архаїчні знаки-символи «риба», «вода», «пророк» та ін., в образотворчому мистецтві налічує численні інтерпретації цієї архаїчної символіки, про що зокрема свідчать ранні твори В. Трубіної. Мисткиня цікавилась індуїзмом, що найвиразніше проявилось у роботі «Цар-риба» (1989). У риб, за повір'ями, «є цар, який оберігає своїх підданих і виводить їх із неводів», зазначає В. Войнович [41, с. 463]. Риба — духовний символ, здавна вважається, що риба «віддавала себе в жертву людям» <...> також вона має «ритуальне значення і символізує місяць» [76, с. 315, 682]. Символічного ж значення архетип «риба» набув ще у II ст. Риба — це християнський символ, що походить із анаграми слова «риба» — «іхтіс», початкові літери якого розшифровуються як Ісус Христос Син Божий Спаситель», зауважує Х. Керлот [262, с. 106–107]. Від місця розташування символу залежить і значення, зазвичай центральне, яке свідчить про те, що символ наділяється найвищим значенням «Спаситель».

Подвійність смислів пояснюється містичною загадковістю робіт В. Трубіної, у якої «одна і та ж картина могла бути присвячена темі мови і взаєморозуміння, відсилати до теми Бога або Апокаліпсису» [248]. Окрім теми і сюжету, важливу функцію у підсиленні звучання повідомлення, яке прагне передати автор, виконує матеріал. Сакральне навантаження смислів запозичено авторкою в іконографії, а саме золото, яке вона використовує у творах, зокрема в роботі «Цар-риба», надає центральному персонажу сакральності і божественної сили (Іл. 1). Генеза і семантика мови твору відсилає до світової міфології, теми віри і спасіння душі. Мисткиня нашаровує символічні сенси так само, як і фарбу, шар за шаром. У воді криється життя, яке не належить людині, але підвладне риbam, саме тому архетип «риба»

нерозривно пов'язаний із архетипом «вода». Вода символізує початок, нове народження, проте її стихія, така як потоп, може бути нищівною, і, за міфологією, саме риба допомагає людині врятуватись.

Містичність, до якої повсякчас звертається В. Трубіна, розкривається за допомогою найбільш стародавніх архетипів, таких як «сон», «світло», «лабіринт» тощо. Проте архаїчний символ «лабіринт», який спостерігаємо в однойменному творі «Лабіринт» (1992), має особливе символічне значення і не обмежується «шляхом до істини» (Іл. 2). Лабіринт В. Трубіної більше нагадує ланцюги, що сковані й переплетені в лабіринті, символічне значення в такому разі свідчить швидше про неможливість віднайдення істини, заплутаність і важкість шляху. У творі мисткині навантаження підсилене тим, що вхід до композиції має розмитість і нечіткість малюнку, що свідчить про відсутність алгоритму і можливості знайти вихід із лабіринту.

Універсальні архаїчні символи розкриваються у творах сучасних митців з різних сторін. Зокрема, генеза архетипу «вогонь» належить до основних і найдавніших символів-архетипів, нищівна «Божественна» сила якого це водночас і «дар небес», і прокляття [125, с. 105]. Архетип набуває особливо змісту завдяки соціально-культурному середовищу [15, с. 125]. Універсальний архетип «вогонь» широко інтерпретується у творчості українських художників кінця ХХ — початку ХХІ ст., таких як В. Зарецький, О. Голосій, І. Марчук, І. Мельник, В. Хоменко, О. Бельюсенко, А. Куцаченко, В. Чумаченко, А. Поперняк, М. Кадан, В. Бондеро, М. Ягода, А. Логов та ін.

Національні особливості архетипів «вогню» і «героя» яскраво проявилися в серії робіт живописця М. Вайсберга «Стіна. Революція гідності» (2014). Це друга серія митця, що має назву «Стіна», М. Вайсберг створював її під час значущих для українського народу драматичних подій Майдану, яка стала свідченням митця про час (Іл. 11). Архетипи «вогню», «землі», «героя» символізують на полотнах автора надію, самопожертву, відчай, сміливість і горе. «Нічого красивішого за Майдан — у сенсі буттєво-суспільно-особистому я не бачив», зізнається митець [123, с. 38]. Г. Скляренко, описуючи роботи

митця із серії «Стіна. Революція Гідності», звертає увагу на метафоричний зміст серії, в якій відсутні документальність і побутовість [190, с. 365]. Емоційне навантаження, отримане під час Майдану, змінило й палітру митця.

Земна «Стіна» М. Вайсберга — це людина, повітря і ґрунт, що злились в одне ціле, в землю на Грушевського. Сірий колорит творів серії символізує дим і попіл Майдану, яким було вкрито абсолютно все. Тобто земне і божественне митця — це передусім відмінність у належності до часу, протоархаїка в поєднанні з сучасними символами. Символічне значення архетипу «вогонь» — очищення: як зізнається автор, він, закінчивши серію, розплакався, але не було відчуття ні «катарсису», ні заспокоєння, навпаки «напруга не відступала» [118]. Усі роботи написано білою і червоною фарбами, лише в останню введено синій колір. За словами художника, це колір надії, попри все, йому захотілося завершити серію саме надією. Революції завжди знаходили відгук у серцях митців упродовж століть. Варто лише згадати серію «Чорні картини» Ф. Гойї, де митець зобразив старий порядок в образі держави, що поїдає свій народ. Війни й революції — це особлива тема для митців, адже не кожен має сміливість і силу звертатися до цієї теми. У цьому контексті варті уваги «Жахи війни» Ф. Гойї (1810) і «Герніка» П. Пікассо (1937). Як зазначає В. Петрашик, зацікавлення поціновувачів сучасного українського мистецтва сформувалося, зокрема, внаслідок «Помаранчевої Революції і Революції Гідності, що привернули увагу до історичного й культурного минулого українського народу» [151, с. 68]. Націєтворчі процеси, що охоплюють українську державу, знаходять самобутнє відображення в сучасній творчості, які відчуває і сприймає глядач, перебуваючи з митцем в одній площині, що характеризується спільним піднесенням і переживанням боротьби за незалежність.

Універсальні символи, такі як «вода», «світло» і «вогонь», мають спільне коріння, яке знаходиться у площині очищення. Взаємозв'язок універсальних символів «вода» і «світло» з духовним началом слугує основою появи сакрального вмісту архаїчного символу, що мають і сучасні інтерпретації.

Зокрема, український художник П. Бевза ґрунтовно досліджує архетипи «світло» і «вода» через сакральний вимір. Характерні твори: «Весняна вода» (2013), «Води» (2012), «Дорога» (2012), «Купання 3» (2012), «На світло 2» (2012), «Світло» (2014), «Створення води» (2013), «Теодозія. Дощ» (2002). Архетип «світло» супроводжує П. Бевзу впродовж усієї його творчості. Це і Божественне звучання («Йордань», 2015), і світло людської душі в поєднанні з архетипом «герой» у таких роботах, як «Небесна Сотня», «Ті, хто несуть світло», «Арка» з проєкту «Ми просто йшли» у 2014 р., який передує проєкту «Йордань» [20, с. 21]. Символами сакральної духовності є «лоза», в основі якої іконографічний канон; «фонтан» в образі людини; «тризуб» в образі квітів чи птаха (сокола, голуба); «ангели» в образі квітів [26, с. 20].

Тему світла в роботах митця найчастіше проявляє людина — «як фонтан енергій, уособлення сили культурного поля, адже творчість є переходом із небуття до буття, людина, в якій завжди присутня віра, що проявляється через внутрішнє духовне оновлення» [130]. У роботі «До світла 2» (2012) П. Бевза поєднує символи «Пастиря» і «агнця», разом ці два символи «пастиря з ягнятком асоціюються з образом Бога» [76, с. 235]. Митець розкриває символічне навантаження вищої сакральної сили світла через архетипи «людини» як земного творця, «агнця», що символізує вищого Творця, і «тунелю», що символізує перехід з одного стану в інший, з минулого у майбутнє та ін. [10, с. 22].

Характерним для творчості митця є поєднання архетипу «вода» з архетипами «світло», «дорога», «тунель» і «герой» (особливо Герої Небесної Сотні), що символізує очисну здатність і надію, яку дарують сучасні воїни всій нації. «Сьогодні особливо Герої Небесної Сотні є прямими учасниками, як ті герої, які зараз гинуть, саме вони є тими Предтечами і дають нам ту воду — той шанс, хоча б бути достойними них», — П. Бевза [120]. Архетипи «світло» і «герой» у П. Бевзи поєднуються у візуалізації внутрішнього світла, яким став «для українського суспільства Майдан» [198, с. 118]. У П. Бевзи архетип «вода» нерозривно пов'язаний із архетипом «дорога», оскільки шлях

зображується автором у вигляді русла, що тече. Зокрема, С. Кримський зазначає, що «у Петра Бевзи дороги пов'язують не тільки людей та події, а й символи буття, знаки, кольори» [26, с. 10]. Архетип «дорога» має символічне вираження шляху, філософське значення якого характеризує перехід між двох світів, буття-небуття, минулого і майбутнього. Дорога — це напрям, мета, якої прагнеш (твори «Шлях на Ечкі-Даг», «Дорога до Феодосії», «Сад стежок»).

Духовність українського народу пояснює певною мірою ту значну частину релігійних архаїчних символів, що посідають у житті більшості українців важливе місце. Характерним у цьому контексті є творчість О. Животкова і його цикл «Робота з Біблійними текстами» (2012—2013). Архетипні символи цього циклу мають сакральний вимір, що знаходиться на перетині ікони, давньохристиянських символів і стародавніх вірувань, «сувої, що наповнені мовою пророцтв» [80, с. 3]. «Його портрети схожі на деформовані ікони», — пише про сучасника О. Дубовик [6, с. 196].

Протоархаїку О. Животкова відображено праформами «жінки», «божества», «Великої Матері», універсальних позачасових образів. Мінімалізм форми-образу має риси канонічного зображення, споглядаючи який у глядача не виникає жодних сумнівів, що перед ним ікона. «Ікона — це архетип в обрамленні тисячолітнього шліфування», — зазначає мистецтвознавиця С. Стоян [205, с. 307–308]. Характерні твори: «Марія» (1991) (Іл. 9), Робота №2 і №1 із циклу «Дванадцять робіт» (2012), Робота №1 і №2, №3 із циклу «Дванадцять робіт» (2011). Знаковою є робота «Марія» (1993), у якій хрест зображений червоного кольору (Іл. 10), О. Животков зрідка вводить колір, одна з його особливостей — це «висока монотонність, відмова від відтінків кольору», йдеться у І. Естеркіної [240]. Мистецтвознавиця О. Петрова пояснює феномен живопису О. Животкова його «архаїзованою» палітрою [155, с. 97].

Архаїчні символи О. Животков використовував у своїй творчості ще з 1992–1996 років, що дало змогу митцеві розкрити їхній глибинний зміст через колір, форму і зміст. Тишу в сакральній семантиці циклу «Дванадцять робіт»

О. Животкова відображено за допомогою архаїчних образів «кола», як символу світла, «риби» — символу Ісуса Христа, «жінки», як «знаку таємниці та входу до ще незнаного світу», «птаха» («голуба»), як символу благої звістки, «хреста» — основи світоустрою, «кипариса» (за езотерикою Сходу кипарис — це душа воїна, фалос і попередження) [156, с. 84, 318; 253, с. 198].

Найхарактерніший символ у циклах робіт О. Животкова — це «хрест», він є тим знаком, що символізує пошук дороги до Храму. Але індивідуальне архаїчне значення архетипу-символу виражене в проханні до Бога дарувати вічне життя померлому і пов'язане передусім із втратою старшого брата митця, яка своєю силою і тугою пронизує всі роботи О. Животкова [6, с. 189]. Через глибину пережитого досвіду митець заглиблюється в релігійно-філософське осмислення категорій архетипу «буття-небуття». Саме смерть брата стала поштовхом до серії «Варіанти в білому» (1999–2000), де пауза, яку він пише білим по білому, зіставляючи час і вічність, і звернення до буддійського вчення, яке, заперечуючи небуття, розповідає про перехід у інобуття [156, с. 81]. У цьому контексті В. Кандинський писав, що «біле подібне до мовчання, яке раптом може бути зрозумілим» [94, с. 131].

У творі «Місце Могриця. Грунівка. Миропілля» слова (тексти з Біблії) і символи («коло» — сонце, «риба»; «кінь на тлі степу як данина пам'яті кочовим народам» [189]) повертають своїм наповненням до давніх вірувань і архаїки перших релігій (Іл. 3). У знаково-символічній системі О. Животкова спостерігається багато спільного з вірменською традицією і «ранньохристиянською архаїкою (IV сторіччя)» [156, с. 318]; захоплення мистецтвом С. Параджанова (фільм «Колір граната») [6, с. 198], спільне з яким це тиша, цілий всесвіт вічності й глибокого мовчання.

Апелюючи до варіантних національних образів, митці апелюють до архетипів, в яких зосереджуються змісти, що зазвичай накладаються один на одного, маючи спільні особливості й коріння. Звертаючись до архетипів, Г. Гідора переносить символічне значення на площину, у свої ландшафтні «картини землі» [10, с. 23]. Є дещо спільне в національному голосі й

пристрасті до землі, що об'єднує Г. Гідору і А. Криволапа, проте глибинність мови вираження інша [15, с. 126].

Творчість Г. Гідори характеризується неодмінною присутністю архетипів стихій і межових станів («Тінь вітру», «Долина вітрів I», «Шелест вітру», «Місце туманів», «Місце очікування I» (усі — 2007), «Долина вітрів III» (2006–2007), «Ніч, що сниться серед ночі» (2002) та ін.) [43, с. 37–48]. Картини Г. Гідори в певному сенсі — це архів лендарт проєктів. Архетипи стихій, такі як «повітря», «дощ», «вітер», «світло», належать до праісторії Землі, «з якими пов'язані первинні процеси самопізнання» [18, с. 61], а символічне значення дощової й річкової води перебуває в площині чоловічої та жіночої енергії. «У культурі Трипілля небо, що запліднює землю цілющим дощем» належить до символів життя і народження [206, с. 168]. Як аргументовано доводять В. Сніжко і Л. Отрошко, семантика символу «вітру» стосується не тільки стихії, це і сакральний символ [197, с. 178]. Архетип стихії дощу у творі «Долина вітрів» символізує життя й енергію землі, в той час як вітер означає рух і циклічність.

Універсальний символ «хрест» відіграє важливу роль у творчості мисткині (Іл. 5). У роботі «Очікування» (2014) центральним елементом є дерев'яний хрест — найпростіша первісна подоба «Дерева життя» (Іл. 6). Уособлюючи триєдність світу, знак народження і плодючості (родючості символізує три основи світу [186]. Символьне значення світобудови проявлене мисткинею також в однойменному творі «Хрест» (1990) [10, с. 23], а архетип межового стану «захід сонця» яскраво втілений мисткинею в роботі «Вимірювання часу 2» (2016) з проєкту «Форпост горизонту. Могриця», що стосується архетипу символу «хрест» [15, с. 126; 10, с. 23].

Інтерпретація змін універсальних архаїчних символів, що «проросли» на національному ґрунті, пов'язані передусім із індивідуальними переживаннями митців. Архаїчні символи стихій так само спостерігаються у творчості української мисткині О. Одайник, зокрема в знаковому творі «Містраль» (1999), в якому простежується звернення до стихії вітру (Іл. 16). Твір сповнено

«символами-знаками, які не мають аналога в матеріальному світі» [7]. У творчості О. Одайник архаїчний символ «вітру» суголосний символам «музика» і «голос». Адже характерною ознакою творчості О. Одайник є те, що через голос мисткиня здійснює інтерпретацію хвилювання, що переплітається тонкими вібруючими мазками в живописі. «Живопис — це музика, яку ми бачимо, а музика — це невидимий живопис, який ми чуємо», наголошує мистецтвознавиця А. Тернавська [209]. Батько мисткині, під час роботи ставив платівки автентичних українських пісень. «Там і радість і сум і біль. Українські пісні вони сумні», — згадує О. Одайник. Ці емоції, що справили враження на мисткиню ще в дитинстві, відгукнулись у всій її творчості, зокрема у творі «Сум білий» (1998), що говорить про внутрішнє і те, що йде від душі. «Сумні кольори» сріблястого колориту твору занурюють у глибокий емоційний, але спокійний стан, у цьому творі радість і сум, інь і янь. Головна ідея композиції — не реалістичне, а емоційне вираження, авторка поєднує архетипи «дитинство», «пісня» і «час» задля характерного занурення глядача у внутрішній світ власних спогадів і переживань. Метафізичний вимір через архетип «час» і монохромну палітру у творі «Сум білий» створюють переплетіння реальності, фантазій і філософії. Говорячи про роль і значення музики у своїй творчості, О. Одайник звертається до відомого вислову П. Пікассо: «Усі намагаються зрозуміти живопис. Але чому вони не намагаються зрозуміти спів пташок?» [279, с. 147].

Захоплюючись творчістю Ван Гога, О. Одайник створює серію картин (1997–2011), присвячених геніальному митцеві. У цих творах «синтез трагізму катастроф ХХ ст. і всеперемагаючого тріумфу космічної життєвої енергії». «“Вінсент” — не тільки вільно трактований портрет Ван Гога, а й еквівалент мальовничого світогляду О. Одайник», зазначає О. Шапіро [228]. Яскравий теплий колорит, декоративне письмо, експресивні мазки, енергійні лінії — усе це характеризує твори О. Одайник, натхненні творчістю Ван Гога, основні з яких — «Вінсент» (2000), «Автопортрет» (2014), «Барви» (2000), «Обличчя»

(2001), «Час відкриття» (2000). Окрім невідомості, початок XXI ст. характеризується у творчості мисткині і як час відкриттів.

Поза тим, колір не завжди стає голосом свята життя у творах О. Одайник, колір також це й безжальне зображення втрати, смерті, смутку. Мисткиня гостро переживає події 1990-х і творить полотно «Невідомість» (2000), промовиста назва якого не потребує коментарів (Іл. 15). Через архетипи «квітів», образ соняшника, який супроводжує всю творчість О. Одайник, передано напругу періоду. Соняшник — символ сонця — у творі «Невідомість» стає центральним елементом найхолоднішого періоду року — зими. «З поля забрали все... а він один залишився... і чекає невідомості», — згадує О. Одайник. Соняшник — це своєрідний оберіг мисткині, символ віри і відродження. Період 1990-х — це також і Чорнобильська катастрофа, яка в різні способи не залишила байдужим жодного митця. О. Одайник пише триптих на цю тему до п'ятої річниці трагедії. Перша частина триптиху звертається до архетипу межового стану «захід сонця», де через червоний колір заграви передається відчуття жалю і тривоги. Центральний елемент композиції виконаний у сріблястих і бузкових кольорах, головна ідея якого через етноархетипи звернутись до своєї ідентичності, віддати шану українському етносу. Через автопортрет мисткиня наповнює композицію національними українськими символами — «колесо», «прядило», «стрічки», «вінок», «сорочка». Найважливіший акцент зроблено на останній частині триптиху, він полягає в зображенні відчуття «надії». Через фактурне ліплення складного коричнево-сірого колориту сухої трави пробивається соковитий зелений, мисткиня в такий спосіб передає відчуття пробудження, у якому з'являється промінь надії.

Лінії як геометричні форми на полотнах О. Одайник поєднують у собі декілька архетипів, це «стрічки», «коріння», «пісня», «голос» (вібрація). Експресивні, символічно-знакові, абстрактні полотна породжені й точками дотику з творчістю В. Кандинського. Повсякчас віднаходячи натхнення в українських піснях, життєва філософія О. Одайник описана однією фразою

німецького поета А. Гріфіуса: «Немає щастя без горя». Саме тому оптимістичне сприйняття світу становить серцевину творчості О. Одайник. «Майже на всіх її полотнах проглядається сонячне, «аполлонівське» начало, констатує О. Шапіро [229].

С. Кримський зазначає, що «у найбільш виразних формах архетипи виступають у національних культурах» [105, с. 78], вирізняючи такі групи архаїчних українських символів, як «серце», «степ», «природа», «слово» (logos), «гра». Символічне значення архетипу «степ» сягає корінням часів перших поселенців, оскільки степ для українського етносу завжди був і буде символом свободи. Український митець П. Антип більшу частину своєї творчості приділяє саме цьому культурному феномену, який втілюється в роботах: «Первісні цивілізації» (2001), «У Хомутовському степу» (2001), «Джерела культури» (2003), «Та, що біжить» (2003), «Скіфія» (2005), «Хтось творить світ» (2007), «Мещканці степу» (2007), «Степова Дуада» (2010), «Мамай» (2012), «Пентесілея, Ахіллес і Терсит» (2012), «Архаїчний сюжет з квітами» (2012), «Фундамент світотворення» (2013), «І утворився космос» (2014), «Час рікою пливе» (2015), «Скіф та амазонка» (2017), «Богиня» (2018). Архетип «степ» у його творчості набуває безлічі інтерпретацій, особливо насичений філософським навантаженням і роздумами про буття («На самоті», 2010), архаїка цього символу нерозривно пов'язана з історією України. Степ як подих давньої цивілізації історії країни втілено митцем у творах: «Паралельність світів» (2002), «Степ» (2007), «Між минулим і прийдешнім» (2008), «Степ навесні» (2008), «Ранок у степу» (2008), «Земля міфів» (2013), «Скіфський шлях» (2013), «Між небом і землею» (2013), «Завтра починається сьогодні» (2014), «Поєднання протилежностей» (2014) [10, с. 23–24].

Досліджуючи трипільські знаки, О. Брагинець вказує, що «культ матері, який в українців пов'язувався з обожнюванням землі, став основою етнічної домінанти українського національного характеру» [32, с. 155]. Думки про домінантні етнічні архетипи висловлює О. Петрова, розглядаючи універсальний архетип матері, охоплюючи не лише індивідуальну матір, а й

усі материнські фігури, до яких належать «загальний міфічний образ жінки (Скіфська баба, Венера, Мати Природа) і символи виховання». Щодо образу матері, то це не тільки позитивні, а й негативні — «панівна або нищівна мати» [156, с. 101]. Символічне значення архетипу «жінка» в українській національній культурі здавна асоціюється з землею і родючістю, що вміло втілює П. Антип в композиції «Амазонка в степу» (2008) [154], розкриваючи велич постаті української жінки, оспіваної через архетипи «богині» і «жінки-воїна» [10, с. 24]. Циклічність історії в сонячному вохристовому колориті передає самотність композиції, і амазонка як богиня і володарка степу уособлює сучасну жінку, що безстрашно захищає свою землю (Іл. 17).

Аналіз символічної мови живопису П. Антипа не можливо здійснити без урахування орнаментики, яка надихає митця на вивчення культурного коду нації, щоб передати надбання через площину картини («Яблуко» (2008), «Діти в гармонії» (2011), «Паралельність світів» (2002), «Земна вісь» (2014) та ін.). Максимальної інтенсивності поєднання архетипних символів, орнаментики і національного колориту П. Антип досяг у творі «Конеголовий скіпетр» (2005) [154]. Твір насичено символами культурного значення (Іл. 18), в якому наявні знакові для українського етносу архетипи, такі як людина (образ жінки, кам'яна баба), природа (сонце, земля, степ, шлях), жива істота (кінь, бик, півень) [10, с. 24].

Українська природа та історія становлять невичерпне джерело архетипів, до яких звертаються українські митці в пошуку витоків культурного коду нації. Архетипи «землі», «дитинства», «коня», «великої матері» — серед домінуючих у творчості відомого українського митця А. Криволапа [22, с. 126]. У класичному значенні архетип «кінь» символізує силу і процвітання, проте в митця його значення підсилюється спогадами дитинства (архетипом «дитинства») і набуває сили колективного несвідомого. «На мій погляд, кінь — це символ свободи, швидкості, циклічності природи, часу, адже все наше життя пов'язане з рухом», знаходимо відповідь у коментарях А. Криволапа [176]. Циклічність і позачасовість спостерігається у творах «Білий кінь» (2012)

і «Кінь. Ніч» (2006). Саме в поєднанні з фольклором, природою Центральної України і архетипами пограничних станів, таких як день-ніч, світанок-захід сонця, кінь у означених творах стає метафорою часу (Іл. 21, 22). Як зазначає П. Мондріан, «усе мистецтво досягло певної міри абстрактності», яка, своєю чергою, звільняє його від «уточнення» [292, с. 123]. Проекти «Український мотив», «Кінь», «У цьому полі синьому» завершують цикл пошуків митця, який знайшов ідеальну формулу через колір, форма і формат, що максимально впливають на глядача і за рахунок яких досягається необхідний ефект занурення у твір.

Попри все, відданість кольору не завжди проявляється у відкритому кричущому колориті чи купанні в кольорі. Два діаметрально протилежні значення кольору можна спостерігати у двох титанів українського живопису — це відкрите поклоніння в А. Криволапа і тиха пристрасть у зверненні до божественного О. Сухоліта. О. Авраменко зазначає, що «аскетичність» живопису О. Сухоліта проявляється не з причин недбалості, а навпаки, як наслідок «надмірної уваги і особливої напруги вираження» [2].

Основний колорит живопису О. Сухоліта — це небесний синій, земляний зелений і вохристо-золотий для кольору тіла, що з глини як ідеальної основи простежується і в наскельних малюнках, і в кераміці (Іл. 20). Архетип «жінки» посідає особливе місце в творчості митця, скульптурі, рисунку і живопису, з органічним вмонтуванням оголеної постаті в протоархаїку кольору. «Олександрові Сухоліту близькою є думка про загальну одухотвореність речей та явищ», — констатує мистецтвознавиця О. Лагутенко [146]. Архетип «води» — один з основних у творчому доробку О. Сухоліта, вода — джерело життя, з води виходить людина і в ній розчиняється. Цей процес автор зобразив у роботах «Синє море, рожева земля» і «Купальниця» (2006), де прозорі абриси людського тіла ледь помітні за товщею води. Технічне вирішення форм створює покликання до античності, універсальності канону, ідеалу краси, який відточували століттями, наближаючись до гармонії форм тіл перших людей Адама і Єви і на цій основі формуючи людське

напівбожественне створіння, до ідеалів краси якого прагнули всі митці упродовж століть. Вдивлячись у минуле не полишають і сучасні митці, шукаючи натхнення і в наскальних розписах, давньогрецькому вазопису і обираючи за взірець зображення античного мистецтва.

Ікона — одна з основних тем у творчості митця, «це результат його подорожей духовними портретами Буття» [89]. «Ікона сама по собі мене дуже цікавить: це світ, у якому є та умовність, що очищує від зайвого», — пояснює О. Сухоліт [1, с. 316]. Цей погляд можна з легкістю простежити в його проєкті «Ікона» (2016), де кожна робота поєднує в собі сакральність і живописність, оскільки, незважаючи на канонічність зображення, кожен лик має особливу виразність зображення (Іл. 7). Роботи до цього проєкту створювались упродовж десяти років і посідають гідне місце в українському образотворчому мистецтві. Уся ж творчість О. Сухоліта стоїть на трьох основах: «чуттєва архаїка» [18, с. 62], естетика, класика.

Історія, як зауважує М. Еліаде, «постійно додає нові значення до архаїчного символізму, не руйнуючи структуру символу» [268, с. 137]. Українська природа і історія є невичерпним джерелом архетипів, до яких звертаються українські митці в пошуку витоків культурного коду нації. Народне мистецтво органічно вплітається у творчість митців, зокрема Г. Криволап, що проявляється на матеріальному і духовному рівнях. Численні роботи Г. Криволап — це окремі дослідження українських традицій, кожна назва серії — окремий архетип, якому вона присвячена: «Колодязі», «Дерева», «Горизонти», «Причетність» [44], «Пластичні варіації», «Стрічки» [45]. Символи наявні в життєвому русі кожної людини. Те, яку саме роль відігравали стрічки в житті й побуті дівчат, висвітлюють С. Бойко і О. Кожем'яка, зазначаючи, що символічна мова стрічки залежить від довжини, добору і кольору, алфавіт якого становлять дванадцять кольорів [31]. У серії «Стрічки» (2015) матеріальність справжньої стрічки, яку Г. Криволап вводить у живопис, слугує провідником у світ сучасного мистецтва. На звернення до архетипу «стрічки» мисткиню надихнули українські народні обряди та звичаї

пов'язувати стрічки на огорожах, мостах, деревах. Зокрема, Г. Скляренко акцентує увагу на тому, що Г. Криволап звертається до «знаку пам'яті», вводячи справжні стрічки «в їхню образну структуру», поєднуючи живопис з «артефактами народної обрядовості» [45, с. 2]. Націєтворчі символи, які використовує Г. Криволап у своїй творчості, стосуються прадавнього дерева життя як сукупного архетипу українського народу. Композиційна схема твору «Дерево» (2016) нагадує одночасно і рушник, і традиційний український килим із нашаруванням пам'яті поколінь, так як квіти і гілки верби символізують численний родовід (Іл. 19). Верба, як священне дерево слов'ян в українській культурі, — це архетип «світового Дерева Життя». Верба також жіночий символ Прадерева життя, як український тотем стає уособленням жінки, життя і смерті, відіграючи помітну роль у культурі предків. На свята, а особливо Івана Купала, дівчата прикрашали вербу стрічками, саме цей звичай ліг в основу твору Г. Криволап «Дерево» [18, с. 63–64].

Орнаментальна «стадія» лежить в основі мистецтва кожного народу, зазначає мистецтвознавиця О. Годенко-Наконечна [56]. У символах — знаках Трипільської культури зосереджено духовність, світогляд, досвід, тотеми тощо. Символіка трипільців налічувала понад триста окремих знаків та їх блоків, а орнаментальні композиції прочитувалися практично як текст [56]. Учені вважають, що трипільці були за крок до створення власної писемності. Проте від знакової системи трипільців до нас дійшла лише зовнішня форма, позбавлена таємного змісту. Як констатує О. Брагинець, «нині ми виявилися позбавленими духовних орієнтирів. Тому люди прагнуть до звичаїв, що збереглися у народі» [32, с. 155]. Релігійність і сакральність, яку ми спостерігаємо в мистецтві Трипілья, відсилає до символів зародження Всесвіту, життя на землі, циркуляції вода—вогонь [90, с. 17]. Специфіка національного світосприйняття українців, на думку В. Кононенка, відбилася у таких образах-флоризмах — барвінок, волошки; символіці дій — піднесення хліба-солі, рушника, килима; в символах-зоонімах — сокіл, орел, беркут, зозуля [114, с. 164]. Образи-флоризми яскраво проявились в творчості

українських митців: В. Зарецький, І. Марчук, О. Дубовик, І. Мельник, М. Куценко, О. Тістол та ін. і українських мисткинь: К. Білокур, М. Приймаченко, Г. Собачко, Т. Яблонської, О. Одайник, К. Косьяненко, Г. Криволап, Н. Корф-Іванюк, С. Гунченко-Коваль, Н. Полуян-Внукової та ін.

Сучасна українська мисткиня Н. Корф-Іванюк прагне передати глибинне послання пам'яті роду через архаїку стилізованої декоративності і портрет національного орнаменту, наділяючи квіти характерними індивідуальними особливостями. Лексикон Н. Корф-Іванюк сформувався «під впливом українського поетичного кіно, фільмів Параджанова, музики Скорика, акторської гри Миколайчука... Згодом все це трансформувалося в живопис» [315] (Додаток В). У своїй творчості мисткиня досліджує рукотворні вироби народного мистецтва, їхнє глибинне значення для культури і символічне сприйняття. Саме останній критерій став основним у її проєкті «Килим», де в розрізі стандартів сприйняття художниця досліджує культурні цінності через архетип «килим», значення якого трансформувалося від символу «розкоші» до символу «несмаку і бідності», і вводить цей важливий атрибут життя українця до сучасного мистецтва. Художниця наділяє новим знаком якості символ, що вже давно втратив цю особливість, і килим у Н. Корф-Іванюк здобуває новий образ. «Мій живописний проєкт «Зникаючий» перетворює архаїчні форми на витвір сучасного мистецтва — килим», — зазначає Н. Корф-Іванюк [88]. Художниця надає килиму нової якості, переносючи його зі сфери побуту в художній вимір сучасного мистецтва, що свідчить про зміну його функції — від практичної до естетичної (Іл. 13), водночас власне унікальне трактування перетворює килим на «філософське послання» [128].

Головний архетип, до якого звертається мисткиня у творі «Колискова» (2019), це «дитинство», адже раніше килим був неодмінним предметом побуту і унікальним атрибутом кожної сім'ї. Виконуючи декоративно-оздоблювальну і практичну функції, килим слугував джерелом натхнення і фантазій, закарбовуючись у пам'яті культурним кодом нації. «Колискова» — це не

тільки назва твору, а й архетип, ще одна функція візерунків, символів і образів килима як народної символічної картини — супроводжувати в стан сну. Візерунок сплетено з рослинного орнаменту, через архетип «мак», символічне значення якого — сон, забуття, заспокоєння, що символізує швидкоплинність (Л. 14). Килим — це джерело спогадів, у архаїчних символах якого сховано колективну пам'ять роду. Килими мисткині з останнього проєкту «Знак» (2022) можемо віднести до архаїчного, іконографічного напрямку, описаного М. Селівачовим у монументальній праці «Лексикон української орнаментики». Для цього напрямку характерні «монохромні візерунки з домінуючими чорними, зеленими та вишневими кольорами» [182, с. 52] із вплетеними контрастними золотими чи срібними акцентами. Можна стверджувати, що мисткиня повною мірою розкрила цей традиційний принцип у сучасному живописі, про що свідчать килими серії «Знак», такі як «Звірі і птахи», «Межа», «Килим» (усі — 2022) та ін.

Інтерпретація трафаретного стилю у творі «Зникаючий» (2018, з проєкту «Килим») подається як згасаючі образи, породжені пам'яттю, що виринають як забутий образ із дитинства. Килим сам по собі — це віджитий образ, адже колись могутній символ добробуту перетворюється на відкинутий і не потрібний у сучасному житті атрибут. Цією серією мисткиня здійснює етнографічне дослідження історико-культурного минулого своєї культури, вивчаючи автентичні геометричні орнаменти заходу України.

Отже, зміст архаїчних символів у живописі сучасних українських митців пояснюється глибинним зв'язком із пам'яттю роду, що сягає своїм корінням мистецтва Трипільської культури, слов'янської традиції, скіфської етнічності й візантійського мистецтва. Сучасна інтерпретація архаїчних символів у творчості митців відбувається в розрізі таких ґрунтовних галузей наук, як психологія, лінгвістика, філологія, соціологія, культурологія, етнологія, філософія та ін. Кожна з цих дисциплін робить внесок у процес дослідження ролі та значення архаїчних символів у сучасному мистецтві. Саме тому проведений аналіз сутності поняття «архаїчний символ» через призму

зазначених наукових дисциплін дозволив чіткіше зрозуміти сутність цього поняття в образотворчому мистецтві, прослідкувати процес модифікації універсальних символів на національному ґрунті, виявивши сучасні особливості архаїчних символів і їх етно-національне забарвлення.

2.2. Християнські символи у творчості митців: сакралізація духовної культури

Дослідження природи сакрального в сучасній науці ґрунтується на міждисциплінарній методології фундаментальних наук — філософії, історії, психології, теології, феноменології, літературознавства, мистецтвознавства і культурології. Поняття «сакральне» належить до філософії пізнання, галузі науки, яка відіграє важливу роль у творчості сучасних українських митців. Традиції в інтерпретації сакрального в сучасному мистецтві починаються від К. Малевича — передвісника ікони нового тисячоліття [255, с. 143]. Існує необхідність у аналізі семантики сучасного живопису, оскільки вона дає той візуальний матеріал, який формує сакральність нульових, що існує на межі матеріального і священного як відображення ірреального світу.

Є ряд художників, які залучають у композицію твору біблійні мотиви, елементи сакральної культури, які є символами в образному ладі картини та збагачують її наратив: М. Жук «Біле і чорне» (1912–1914); М. Стороженко «Передчуття Голгофи» (2013); В. Шапошніков «Великий харківський поліптих» (1987); О. Дубовик «Пророк» (1990–2015), «Таємна вечеря» (2005), «Портал» (2013); Ф. Гуменюк «Наші святі» (1973), «Ряджені» (1975), «Змієборець» (1978), «Закликання весни» (1990); П. Малишко «Адам і Єва» (1996); Р. Романишин «6 сторін світу — 6 мотивів» (2003–2004); П. Бевза «Розп'яття» (2007), «На світло 2» (2012), «Domus VII» (2015); С. Гнойовий «Характерник» (2011), «Крила надії» (2016), «Чорна ніч» (2018); інша група інтерпретує теми, сюжети, елементи, вплітаючи їх у нову канву (соціальну, урбаністичну, екзистенційну тощо): О. Ройтбурд «Пророк, що сидить» (1988), «Коментарі до Тори» (2020), «Героїчний пейзаж з кардиналом» (2020),

«Психологічний портрет циклопа» (2020), «Пророк і риба» (2020); О. Анд «Фатальність» (1991), «Логіка ілюзій» (1993), «Хранитель символів» (1998); В. Сидоренко «Відображення у невідомому» (2013); Ю. Коваль «Без назви 1» (2018); О. Малих «Ранкова фаза місяця» (2008); Д. Галкін «Без назви» (Queer time) (2012); третя група підмінює значення сакрального авторськими рефлексіями, деформує його, грає з поняттями, вибудовуючи дискурс з маскультурою: О. Чепелик «Post-Human 1» (2019); А. Цой «Observer» (2015), «Sundial» (2015), «Reconstruction» (2016), «Inanitas» (2016), «Cultum» (2016), «Help me Cheesus» (2018), «Forte», «Кардинал» (2020); Д. Скорубська-Кандинська «Адам» (2019), «Fashion icon» (2019); Н. Мурашкіна «Червоний ангел» (2017), «Блакитний ангел» (2019); Л. Раштанова «Діва Марія» (2018); С. Панасенко «Розпродаж» (2015), «Розп'яття» (2016); М. Цой «Хештег» (2017), «Simulator № 5» (2018); Н. Авула «Спас Нерукотворний» (2019); Ю. Кисіль серія «Бомженьки» (2019) [255, с. 143–144]. Акцентуючись на третій групі митців і трансформації сакральних символів у сучасне мистецтво, ми формуватимемо діалог з представниками кожної з окреслених груп.

Питання сакральності постає однією з фундаментальних основ сучасного суспільства, до якого звертаються науковці, досліджуючи його в аспекті історії та філософії (З. Фрейд, Е. Кассіер, М. Бердяєв [259], М. Гайдеггер, Г. ван дер Леув, Ж. Батай, Ж. Лакан, М. Еліаде, Р. Жирар, В. Мойсеєнко [134]), психології (К. Юнг [241], О. Гакслі, Е. Фром, Г. Хенкок), теології (Е. Дюркгайм, М. Мосс, П. Тілліх, Х. Йонас, М. Еліаде [268], М. Ямпольський, феноменології (Р. Отто, М. Шелер, Р. Каюа), літературознавства (Ш. Бодлер, С. Малларме, В. Беньямін, Ж. Батай, П. Клоссовскі, Ж. П. Сартр, О. Зосим [86]), мистецтвознавства та культурології (В. Кандинський [93; 94], В. Воррингер, Т. Буркгардт, Р. Жирар, О. Петрова [155; 156]).

В. Шелото важливим чинником розкриття проблеми сакрального вважає етимологію цього слова, прослідковуючи зв'язок терміна з індоєвропейськими племенами і релігією арійців [234, с. 96]. Поняття

“sacrum”, яке походить з язичницького вірування, закріпилось у латинській мові в значенні «священний». Давні вірування ототожнювали «священне», що сприяло появі фетишів і тотемів, із явищами, які неможливо пояснити. Те, що не підлягає поясненню у давньої людини викликало страх, таємне ототожнювалося з заборонаю і табу, у поєднанні зі страхом непізнана річ ставала проклятою. Два протилежні значення уживались у понятті «сакральне» — божественне і пекельне, величне і мерзенне, духовне і профанне. Тисячі віків еволюції все ще не позбавили людину страху перед істиною, і епоха постправди лише тому підтвердження [255, с. 145].

У багатьох мислителів ми спостерігаємо поділ на сакральне і профанне, де останнє описується як мирське, протиставляючи людину духовну людині сучасній. Знання предків, зашифровані в архаїчних символах, містять знання про реальність, для стародавньої людини священне означає існуюче, в той час як для сучасної — це неможливість досягнути дійсності. «На архаїчних рівнях культури буття і сакральне є одним цілим», зауважує М. Еліаде [268, с. 210]. Таким чином, архаїчне ототожнюється з сакральним, а сучасне з профанним. Досліджуючи природу релігії, М. Еліаде наголошує на тому, що сакральне не є точним відображенням емпіричного, воно існує у вимірі тієї істини, яка відрізняється від дійсності, завжди проявляючись як деяка реальність, що відрізняється від звичайної. Отже, допускаючи той факт, що духовне не є прямим відображенням істинності, можемо зробити припущення, що ірреальність сучасного світу стає віддзеркаленням сакральності й аж ніяк не свідченням протилежного стану речей.

Аналізуючи межі сакрального як виклики для мистецтва, Ю. Криворучко констатує, що «найвищими сакральними цінностями, які визнаються такими ж цінностями й у світському житті, християнство визначає правду, добро та красу» [104]. Аналізуючи українське духовне мистецтво в розрізі традицій, сучасності і перспектив, римський чернець українського походження П. Павлик пише, що «твір сакрального мистецтва не можна створювати чи інтерпретувати лише в ключі естетичному. Сакральний

художній твір має бути життєвим висловом людини» [149, с. 97]. Мова символів духовного мистецтва дає матеріал для розуміння таїнства реальності (надприродної і духовної), оскільки головне завдання такого мистецтва — повчати [149, с. 97]. Розкриваючи природу сакрального, В. Тернер пише, що його сприйняття виходить із загальної системи світосприйняття, що функціонує у суспільстві [310]. Цієї думки дотримувались Е. Дюркгейм, А. ван Геннеп, А. Р. Редкліфф-Браун, Р. Кайуа та ін. В основі природи сакрального, за В. Тернером, лежить екзистенціальний досвід комунітас як «відкритого суспільства», що охоплює все людство [310, с. 127]. Парадоксальний характер сакрального пояснюється двоїстістю досвіду комунітас, від небезпечного до такого, що наділяє силою. Священне в сучасному суспільстві є результатом традицій, а не певного досвіду в рамках суспільства, хоча на рівні повсякденного досвіду сакральним називається особливо сильний досвід комунітас, до якого належать також ритуали (наприклад календарні, тобто свята), важливі періоди в житті членів суспільства (народження, одруження, смерть тощо), суспільні потрясіння, такі як революції та війни [310, с. 168–169]. Сильні спогади про колективний досвід мають сакральний характер, про що свідчить приклад із твору «Три товариші» (1936) Е. Ремарка, герої якого називають священними спогади, пов'язані з війною.

Джерела появи християнської символіки ґрунтовно досліджували вітчизняні та зарубіжні вчені, зокрема М. Максимович, М. Костомаров, О. Потебня, М. Грушевський, Б. Рибаків, О. Знойко та ін., які показали багатство символіки слов'ян-язичників і спростували уявлення про «бідну міфологію» праукраїнців. «Символіка язичницьких богів — це символіка дохристиянського пантеону багатобожжя слов'ян, праукраїнців» [76, с. 895]. Українську релігійну культуру, як народну, так і офіційну досліджує П. Герчанівська в контексті сучасного суспільства, аналізуючи витoki символіки, що поєднують християнські та язичницькі символи. Окрім цього, як зазначає авторка, акцентуючи увагу саме на аспекті української

християнської традиції: «змістовим ядром художньої системи української релігійної культури, що зумовлює алгоритм творчої діяльності людей, є візантійські художні канони, народні традиції і художні стилі» [48, с. 139]. П. Герчанівська також розглядає народне сакральне мистецтво в психоаналітичному аспекті пізнання, аналізуючи стійкість сакральних символів. Авторка описує символи в аспекті задоволення потреб суспільства, від чого, власне, і залежить стійкість їхнього існування в певній культурі/етносі/соціумі. Актуальні символи завжди на поверхні пам'яті культури, інші ж не зникають, а «деактуалізуються», перебуваючи в пасивному стані, як, наприклад, символи епохи Бароко, про які згадує авторка. «Велику стійкість мають, зокрема, сакральні символи, що ґрунтуються на християнській догматиці», констатує П. Герчанівська [50].

Варто зауважити, що фундамент сучасного мистецтва будується починаючи зі «школи». Стосовно сакрального живопису сучасною є школа ім. М. Стороженка, в основі якої і бароко, і Візантія. Саме поняття «школа» у баченні М. Стороженка — це «форма мислення» [204, с. 94]. Учні М. Стороженка інтерпретують сакральні знання, вплітаючи їх у актуальне мистецтво і виводячи з пасивного в активний стан. Як зазначає С. Горбань, учні школи М. Стороженка створюють нове бачення сакрального живопису, що йде в руслі авторської інтерпретації «традицій Візантії, України-Русі, доби Високого Відродження, українського «козацького» бароко, Києво-Печерської школи XVII–XVIII ст., новацій українського мистецтва 20–30-х років минулого століття» [59, с. 45]. Школа, заснована 1994 р. як майстерня монументального живопису і храмової культури, досі є осередком духовних традицій у стінах Національної Академії Образотворчого Мистецтва і Архітектури, проте вже в сучасному руслі. Як зауважує О. Цугорка, ректор НАОМА, один із найближчих учнів М. Стороженка і викладач майстерні: «майже все світове мистецтво наскрізно просякнуте символічною сакральною тематикою <...> зображення сакральних символів у творах образотворчого мистецтва дає підстави відносити їх до сакрального» [222, с. 116].

На думку А. Лещенка, «сакральне мистецтво має акцентувати увагу віруючого не на художньому сенсі твору мистецтва, а на релігійному навантаженні його змісту» [113, с. 107]. Це вкотре підтверджує висновки науковців про те, що сакральне мистецтво має абсолютно різний вплив на людину просвітлену і на стороннього глядача. На думку Ю. Афанасьєва, кожен твір мистецтва володіє як «специфічною релігійною, культовою функціями, так і естетичною». Художній твір має «направити розум і почуття <...> в бік надприродного» [8, с. 39]. А. Ареф'єва розглядає сучасну сакральність як двоїсте явище. Подібні погляди спостерігаються в багатьох вчених, зокрема О. Зосим резюмує, що: «в християнстві опозиція “сакральне — профанне”, притаманна культурі первісного суспільства, з часом знімається, відкриваючи шлях до сакралізації усього природного буття (Середньовіччя, Новий час) та трансформації в надрелігійний культурний феномен (Новітній час)» [86, с. 9]. Поєднання цих двох реальностей стає алгоритмом пошуків свого «Я» для всіх творчих особистостей.

Сучасне мистецтво стає тотемом віри, лакмусовим папірцем, яким перевіряють дійсність, оскільки воно духовне і антидуховне одночасно. Світло і темрява, існування яких не викликає занепокоєння, доки вони існують у гармонії і органічному поєднанні між собою, проте якщо порушується рівновага, світ починає сприйматись як не існуючий, з двоїстістю вимірів або сенсів. Для сучасного суспільства джерелом порушення балансу є розквіт технологій, техноцентризм, цифрова реальність, масова свідомість, глобалізація та ін. Одним із основних питань, з якими працює сучасне мистецтво, є «природа мистецтва — його призначення, зміст, аудиторія тощо» [14, с. 85], що свідчить також про актуальність пошуків. Епоха споживання створює нових ідолів, де ікона втрачає свою святість, діалог зі світом матеріальним перетворює приватне на публічне, сакральний світ внутрішнього життя стає матеріальним, а диво — буденністю [255, с. 146].

Один із найяскравіших прикладів сучасної ікони і водночас відлуння іконоборства — це «Чорний квадрат» (1915) художника-авангардиста

К. Малевича. Після появи цієї картини вже не було жодних сумнівів у тому, що на світ чекає спотворена ірреальна дійсність, у якій існуватимуть нові ідоли та ікони, без яких сучасна людина не уявлятиме свого життя і водночас утратить усе істинне, справжнє і сакральне, що в ній може бути. Відбувається заміна однієї ікони на іншу, але, на противагу першій, яка мала духовне джерело, остання являє собою сакральну порожнечу [255, с. 147]. Тож ми бачимо, що К. Малевич вибрав мову фізичного світу, яка зрозуміліша для більшості людей, щоб сказати про глибоко духовне. Це ще один спосіб посіяти зерно істини.

У створенні нового знаку, що транслює діалог із К. Малевичем, маючи національний характер, варто виокремити О. Дубовика, автора «букету» (Лл. 50). Видатний український художник-авангардист О. Дубовик створив універсальний знак із букету ще у 1960-х, у період значних обмежень свободи художнього самовираження, знак, який «народився в Україні» [157]. Через спрощену образну форму букету О. Дубовик формує також діалог із К. Малевичем [255, с. 147–148], протиставляючи йому свій квадрат як знак цілковитої наповненості, що проростає з букету у творі «Чорний квадрат» (1980) [5, с. 16]. О. Дубовик використовує принцип палімпсесту, працюючи на межі абстрактного і символічного живопису, нашаровуючи культурні елементи та об'єднуючи непоєднувані елементи в межах полотна (Лл. 26). «У мене власні азбука, знаки, які я придумав: тріумфатори, ніки, букети. Поль Валері говорив, що значимість митця визначається кількістю знаків, які він ввів у мову мистецтва» [158]. Коріння знаку «букет» слід шукати у філософії, «оскільки «монада» і кантівська «річ у собі» — це теж букет, і платонівська геометрія — букет, букет із геометричних фігур», зазначає А. Шерман [235, с. 38]. Сам автор не вважає свої букети абстракціями, навпаки, на його думку — це згусток символічних форм, що збагачує зображення сенсами, кодами і знаками, які роблять букети реальнішими за реалістичне зображення.

Митець працює серіями, кожна з яких містить від п'яти до двадцяти робіт («Букети», «Свята», «Знаки», «Діалоги» та ін.). Серії переходять одна в

одну, а потім у новій якості виникають знову. В основі твору «Букет» (1966) покладено принцип дзеркальності й відображення, який символізує зв'язок із процесом пізнання і самопізнання (Іл. 50). У міфічному зв'язку між оригіналом і дзеркальним відображенням існує первісна магія в образі ірреальної дійсності. Через «букет» митець зображує перетворення живої форми в неживу, паралельність світів і зв'язок зі світом реальним, поєднання світу видимого зі світом невидимим. Це один із перших творів митця на шляху знаходження свого власного коду — букета. У наступному «Букеті» (1972) дедалі більше відчувається зв'язок із національною українською культурою, це і обрядовий символізм весільних квітів, і прийом «білим по білому», що притаманний для української вишивки, і сакральність невинності в призначенні букета і в білому колориті.

Прагнення знайти первісний міф позначає букети О. Дубовика з кінця ХХ ст., його твори — це архів для майбутніх поколінь, а архів — це код. У «Автопортреті» (2001) митець передає глядачеві свій досвід перетворення ірреальної дійсності через символ-букет, що у вимірі сучасної інформації сприймається як код, при розшифруванні якого підготовлений розум отримує доступ до інформації, важливість якої здатен оцінити лише із часом (Іл. 24). Автор створив твір «Пророк» (1990–2015), в одній лише назві якого зашифроване послання до наступних поколінь, національне забарвлення якого прочитується від сюжету до колористичного і композиційного рішення (Іл. 25). «Для мене це квадрат, який ділиться навпіл, в кожній з частин якого відбувається своє дійство», — О. Дубовик [102]. Пророк О. Дубовика і головний герой однойменного твору — це той, хто сповіщає про майбутнє. Зміст твору в алегорії на життя українського народу, з моменту здобуття незалежності й до 2015 р., коли український народ вибрав свій шлях, проголосивши це на весь світ. Пророка О. Дубовик зобразив у порталі білої форми, отже він несе добро і світло, навіть сам цього не підозрюючи, оскільки насідини національного визволення всіяли всю його фігуру.

«Сакральний церемоніал» творчості О. Дубовика відбувається на межі «співіснування інтуїтивізму та раціоналізму» [147, с. 106–108]. У творі «Гра» (1979) О. Дубовик нашаровує символи, як гілочки на дерево (Іл. 51), де букетом стає енергія, серцевина смислів, усього суцього, того, що поєднує Землю з Всесвітом, основу якого становить архетип дерева життя, як і усієї його творчості [13, с. 15–16]. «Горизонтальна лінія — це орбіта Землі та звичайна межа всього світу, тоді як вертикальна лінія — це екліптика Сонця, Вавилонської вежі та дерева життя», за думкою С. Беніамінової [27, с. 44]. Горизонталь і вертикаль подано через символ «хрест». В. Мойсеєнко звертає увагу на те, що сучасний символ хреста не втратив своєї первинної іконографії, зазначаючи, що «за 4 тисячі років до розп'яття Ісуса трипільці ліпили з глини й обпалювали в гончарних печах натільні хрести, які практично нічим не відрізняються від християнських» [134, с. 8]. Тож універсальний для всього людства символ має глибше архаїчне значення в українській культурі, що відчують і переносять у свою творчість митці. Наприклад, первісний архаїчний символ «тіні»: у творі «Гра» — це тінь від букета, дерева життя, за О. Дубовиком, що подана як портал через символ «відображення» [255, с. 148]. Усі лінії сходяться до точки зростання і початку енергетичного потоку, таким чином автор візуалізує зв'язок, інформаційний потік досвіду предків (Іл. 44).

Твори О. Дубовика відображають рівень агресивності суспільства, показують тривожний і неспокійний період, наголошують на важливості збереження світу людської єдності й добра. Сучасне інформаційне суспільство, як одна з найважливіших проблем сьогодення, здобуває символічне втілення у творі «Симпозіум» (2001). На трибунах у каскадній композиції яскраво вбрані голови, у символічному образі «риб». Театралізоване дійство створює відчуття динамічного руху, того, що незабаром усі ці трибуни почнуть рухатись і коливатись у морі інформаційного потоку, виру симпозіуму. Живописний простір митця — це «консолідована реальність», як він сам називає, наповнена знаками і символами [27, с. 44].

Творчість відомого київського митця А. Цоя, як і класика українського мистецтва О. Дубовика, поєднує всі відомі й новостворені символи маскультури, репрезентуючи «імітативну» картину світу, «своїми роботами автор вимагає сатисфакції від сучасного суспільства, моралі та релігії, критикує інформаційний канібалізм та «фейковість», тобто несправжність сьогодення» [272]. Двоїстість світу митець своєрідно втілює у роботі “Cultum” (2016) із проєкту «Фетиш»: у сакральності епохи споживача, брендах-фетишах і нових богах, таких як Mickey Mouse і Louis Vuitton (Іл. 27). Архаїчний символ «хрест» втрачає своє божественне походження у творах А. Цоя, тепер це радше символ відсутності Бога, а його айдентика відсилає до комп’ютерної символіки і світу нових «богів» [255, с. 149]. Один із первісних символів світової культури, перші згадки про який датовано «кінцем II — початком III ст.», як зазначають І. Піоро і О. Фарбей, досліджуючи духовний зміст християнських символів, для сучасного покоління має зовсім іншу сакральну сутність [160, с. 95]. Літера «Х», що в сучасному символічному значенні відсилає до мови комп’ютерних технологій, має одну з найдовших історій як сакральний символ. Розшифровуючи кирилицю, О. Потапенко дійшов висновку, що «слов’янська азбука — це Всесвітня молитва, Господній заповіт» [76, с. 21]. Зокрема літера кирилиці «Х» мала значення «Христос» (монограма). О. Потапенко також стверджує, що «семантика тексту, який складають назви букв слов’янського алфавіту, перегукується з християнським віровченням» [163, с. 49–50]. Перший із них словесний і цілком зрозумілий для християн, але залишається абсолютно незрозумілим для сторонніх осіб. Інший — візуальний.

Сучасне мистецтво, попри свою спрощеність і універсальність, має одну дуже важливу функцію — викликати зацікавлення в аудиторії. Залучаючи у твір мистецтва сакральні символи, автор дає глядачеві інформацію, в якій не зважаючи на сучасну мову вираження все ще міститься первинний сенс. Інтерсуб’єктивність і викривлена сакральність знаходять відображення у спільному проєкті А. Цоя і М. Цоя “Help me, Cheesus” (2019), в якому

поєднано дуальність і психоделіку. “Help me, Cheesus” асоціюється, на перший погляд, із “Help me, Jesus” і проханням про допомогу, проте — це радше погляд на божественне очима нульових. Слово “Cheesus”, тобто сирний Ісус, взято з епізоду “Grilled Cheesus” (2010) американського серіалу «Хор», про баланс віри і атеїзму, питання сучасного суспільства, які найчастіше порушує М. Цой у своїй творчості. Сучасна американська кіноіндустрія, як і комікси, становить значну частину впливу на творчість молодого митця, яка уособлює ментальність особистості XXI ст. «Я бачу світ через весь штучний мультибрендовий контент», — зізнається М. Цой [212]. Актуальні проблеми, яких торкається автор у проєктах “Help me Cheesus” і “Hamperdu”, створених під впливом серіалу «Проповідник», пов’язано з духовністю сучасного суспільства. Попри прагнення до позбавлення сакрального його духовного начала і переведення його в розряд буденного, творчість А. Цоя апелює до релігійної сакральності, в той час як для М. Цоя сакральним є процес «фіксування своїх думок у формі» [317].

Улюблений прийом митців нового століття — це наполовину сховане обличчя, в такий спосіб порушується питання ідентичності, загубленості у вимірі нових знань, інформації, глобалізації. Металевий диск у творі “Cultum” (2016) А. Цоя, який закриває око, нагадує про штучне сприйняття світу через гаджети (комп’ютери), які транслюють реальність, спотворену маніпуляцією. К. Юнг прирівнював символ «ока» до «сонця» і відносив обидва до «символів та алегорій свідомості» [277, с. 56–88]. Символи та алегорії свідомості у творі А. Цоя свідчать про втрату власного «Я», на зовнішній оболонці якого відображено всі символи маскультури. Схожий прийом використав молодий митець Д. Зазимко у творі “Mickey Mouse Buddha story” (2020), зобразивши сучасний ідол Mickey Mouse в образі Будди, таким чином показавши глибину віри людини в сучасних ідолів. Саме в прирівнюванні маскультури до духовного начала людства криється джерело ерозії, яке знищує справжні цінності, замінюючи їх штучними.

Новий духовний світ за своєї фейковості й несправжності замкнений у оболонку візуальної лжедійсності, неіснуючої (міфічної) істини, що вимагає від свого автора постійного підтвердження уявної ідентифікації, звертаючись до глядача на підсвідомому рівні. Поверхова репрезентація стає наслідком бажання справити враження, проте невідступна повторюваність цих дій лише поглиблює проблему втрати ідентичності, породжуючи хиби в сприйнятті власного «Я» і в адекватному сприйнятті себе іншими. Інтерсуб'єктивність візуалізується митцями через «духовні» символи маскультури, в яких сакральність і антисакральність стають одним цілим, відображення та оригінал поєднуються міфічним зв'язком. Лексикон, у якому сприймає себе людина через фактичне відображення, є контекстом суспільства як відбиток власного «Я», пошук відповідності лише спотворює дійсність, спричиняючи втрату природності, в результаті чого відбиток власного «Я» поверхово існує на тлі істини. Те, що пів століття тому сприймалось як фантастика, тепер стало фактичним, митці ж як транслятори працюють у двох напрямках: перетворюючи сакральне на буденне і творячи нове сакральне, що невдовзі стане буденним.

Сучасне мистецтво, транслуючи суспільну свідомість як свою власну, стає оголеним нервом найглибших проблем пізнання. Прагнення досягнути механізми світобудови закладено в творчості А. Цоя, особливо у творах “Septenary construction of the world” (2015), “Observer” (2015), “Sundial” (2015), “Reconstruction” (2016) та ін. [255, с. 150]. Митець трансформує філософські сенси сучасною мовою, візуалізуючи метод аналізу і синтезу в живописі. Метод, який пізніше використає М. Цой у проєкті «Хештег» (2017) як «експеримент над собою» (Додаток В), розбиваючи власне «Я» на відрізки, щоб потім зібрати ці фрагменти в одне ціле (Іл. 30). Ця практика унаочнює «поділ» свідомості на частини, про які писав М. Бердяєв та які почав візуалізовувати М. Цой [255, с. 150].

Сучасний символ «#», тобто «хештег» або «решітка», виник понад два століття тому, задовго до того як став популярним у 2007 році, і має сакральне

походження, символна мова якого походить від символу «хрест» [255, с. 151]. Досліджуючи історію символів України, В. Мойсеєнко зазначає, що одне з перших значень символу «хрест» — «позначати хрестом найголовнішу для людей справу, яку задовго до трипільців започаткували жреці святилища Кам'яна Могила» [134, с. 7]. У такий спосіб М. Цой у творі «Хештег» (2017) і однойменній серії наділяє давній сакральний символ профанним значенням, як говорить сам автор, хештег — це ключ, він допомагає швидко знайти доступ до об'єкта, проте ускладнює пошук істини, адже невідомо, за яким із них ховається справжня особистість. Суголосну думку висловив у творі “Forte” А. Цой, де циклічність часу подано через символ стріли в динамічному закрученому русі, яка повертає час знову і знову в статичну точку, в якій знаходиться персонаж [255, с. 151]. Стріла — це давній символ святості, світла і атрибут богів. Ще з античної філософії стріла була символом часу, «стріла, яка летить, водночас перебуває у стані <...> спокою» [164]. А. Цой переосмислюючи зміст сакрального і античного в символі «стріла», звертається саме до здатності цього символу виражати рух часу, перебуваючи у стані спокою.

Існують різні візуальні прояви символу «хрест», так, наприклад, літера «Т», яка належить до цієї символічної мови і може репрезентуватись у творі не тільки у фактичному вигляді, а і як композиційна побудова твору, прикладом чого слугує робота Ю. Ковалю «Без назви» (2018) (Іл. 29) [13, с. 16]. Як відомо, «головними символами ранніх християн були хрест у вигляді літери «Т», на якому було розіп'ято Ісуса Христа, змія та голуб», зазначає В. Мойсеєнко [135]. Шлях, пройдений Ісусом Христом, переосмислюється й досі, шлях у його різних метафоричних проявів спостерігаємо в кожного сучасного митця. Найвиразніші приклади шляху небесного можна зауважити в творчості П. Бевзи («Нога долі. Алоє-Ангел» (2010)) [198, с. 67], О. Животкова «Дороги. Напрямо Північно-Східний» (2013) [18, с. 61], В. Сидоренка, О. Бабака («Ритуальні дії» (1993), В. Баринової-Кулеби «Різдво. Земне і Небесне» (2001–2003). Досліджуючи тему материнства,

мистецтвознавиця О. Денисюк окреслює «універсальні, позачасові образи жінки-матері» у творчості В. Баринової-Кулеби, що виходять поза рамки материнства, образ, через який художниця втілює власний світогляд, розкриваючи бачення земного і небесного [67, с. 39, 45]. Метафізичний вимір шляху, до якого апелює П. Бевза, окреслює, зокрема, С. Кримський, зазначаючи, що дороги в митця пов'язують не лише «людей та події, а й символи буття, знаки, кольори» [25, с. 272], саме тому на його полотнах переважають всеохопні кольори навколо спалахів світла.

Пошук істини це живий шлях, який може тривати вічно, істина так і буде існувати на горизонті подій, наближатись до якої можна нескінченно довго [255, с. 151]. Це та сама циклічність стріли, випущеної А. Цоєм у творі «Forte», яка ніколи не досягне цілі, оскільки нескінченно довго рухатиметься по колу пізнання (Іл. 28). Мисткиня Н. Мурашкіна — одна із сучасниць, хто у спробі ін'єкції духовності сучасній роздвоєній особистості намагається зазирнути за горизонт подій («Червоний ангел» 2017, «Triumph of justice» (2018), «Нова Леда» 2018, «Зеркало» 2019, «Блакитний ангел» 2019 та ін.) [255, с. 151]. Саме в цьому криється ключ до розуміння істинності буття через творчість Н. Мурашкіної, адже всі її образи це і жінка, і чоловік одночасно.

Прикладом того, як у мистецтві автор наповнює зовнішньо профанний текст сакральним змістом, слугують твори «Червоний ангел» (2017) і «Блакитний ангел» (2019) Н. Мурашкіної, в яких через божественну сутність символу «ангел» мисткиня пояснює сучасну гріховність жінки. Якщо дотримуватись цієї думки, то теперішнє профанне — це колись сакральне і воно ж грішне священне, отже сакральне, попри його божественний чи духовний зміст, містить у собі грішне. Ми ніколи не зможемо повною мірою оцінити темряву, якщо не бачили світла. Справді, в живописі все пізнається на контрасті: чим більше чорного, тим яскравішим стає біле, і навпаки — чим більше білого, тим темнішим видається чорне. За відсутності протилежного і добро, і зло матимуть лише половину своєї сили.

Тріумф справедливості, апофеоз істини відтворено мисткинею у творі “Triumph of justice” (2018), у якому дзеркальність віри втілено в опозиції суб’єкт—об’єкт (Лл. 32). У цьому творі, так само як і у творі “Forte” А. Цоя наявна циклічність, проте, на противагу стрілі А. Цоя, Н. Мурашкіна використовує жіночу руку, що менш символічно за стрілу, проте більш духовно [255, с. 152]. Магічний реалізм у її творах поєднує: перші язичницькі вірування, якого так не вистачає сучасному світові; християнську символіку, проте без раціонального мислення, саме до якого прагне просвітлений розум у пошуках істини; зв’язок із предками, що є сукупним кінцевим елементом у пошуку істини [255, с. 153].

Сакральна мова відрізняється від інших певними особливостями, одні розвивалися природно і належать до архаїки, інші мають штучну основу, пов’язану з кодуванням. На думку Н. Слухай, «сакральна — це «справжня» дійсність, а профанна — дійсність зіпсована, перекручена, це світ, у якому сакральна реальність лише «здається»» [194, с. 117]. Ю. Криворучко, досліджуючи межі сакрального як виклики для мистецтва, звертає увагу на те, що терміну «сакральний» в українській мові найближче відповідне «священне», але також «метафізичне, трансцендентне, містичне, ірраціональне, релігійне, божественне, магічне, духовне — у різних його проявах» [104]. На переконання автора, сакральним може бути і світське мистецтво, проте існує тонка грань між духовним і антисакральним, сутність якого в зневірі у вищих цінностях, що веде до десакралізації. «У якій би формі не подавалася зневага до сакрального, традиційних цінностей, вона провадить до руйнування» [104].

У цьому контексті варто згадати сучасного київського живописця і скульптора Astian Rey, який ґрунтовно вивчає сакральні й архетипні символи світової культури. Проте для автора важливо не тільки досліджувати вже існуючі символи, а й творити нові (Лл. 36). «Один із символів, що виник в процесі моїх досліджень, — літак, що своєю формою нагадує хрест і символізує одну з новостворених релігій — Карго культ», — Astian Rey [316]

(Додаток В). Митця цікавить явище поверхової релігійності в контексті каргокульту, і своїми провокаційними іконами автор намагається в такий спосіб привернути увагу суспільства до проблеми безсвідомого повторення ритуалів. С. Лангер звертається до З. Фрейда, який констатує, що «ритуальні дії не є справжніми інструментальними актами, а мотивовані головним чином “a tergo”, і їх супроводжує, отже, не відчуття мети, а відчуття примусу. Вони повинні бути виконані не для будь-якої видимої мети, а з чисто внутрішньої потреби» [283, с. 40–41]. Митець Astian Rey зауважує про тотожність духовності й містицизму, привертаючи увагу до важливості власного досвіду в спробі осягнути істину, і в цьому процесі пізнання відводить сакральності роль «супутньої субстанції» [316]. Суголосно до Е. Ремарка, автор розмірковує про священність власного досвіду. «Сакральними можуть бути предмети, книги, знання, а також усе, що людина на своєму духовному шляху наділить надприродними властивостями» [316]. Сакральний живопис покладено в основу творчості митця, і знаковим твором на думку автора є робота «Принцип Творця» (2019, Іл. 35). Творення і руйнування — дві основи цілого, початок і кінець, що нерозривно поєднані. Символом цієї основи є коло, як бездоганна і самодостатня форма існування, що є центральним символічним елементом твору, який увінчує голову Творця в образі уробороса — символу «змія вічності», зображення якого знаходимо ще в грецькому рукописі III ст. до. н. е. [297, с. 19; 286]. Е. Нойман у роботі «Походження і розвиток свідомості» описує давній єгипетський символ уроборос, тотожний до кола, бездоганну форму, що містить протилежності.

Звертаючись до символу кола, колеса і уробороса, митець візуалізує свою життєву філософію, пошуку істинності буття, адже, як зазначає Е. Нойман — «це коло і існування в колі, існування в Уроборосі є символічним зображенням стадії світанку, що показує зорю людства», символ, що належить до колективної свідомості і свідчить про циклічність, повторюваність подій, «він відповідає еволюційній стадії, яка може бути “повторена” в психічній структурі кожної людської істоти» [297, с. 11]. Саме цю повторюваність і її

причини вивчає Astian Rey, знаходячи відповідь у світовій релігії племен, переносючи колективний досвід у свідомість сучасного глядача. Транслюючи сучасну сакральність через давні символи, автор, вивчаючи алхімічні трактати, середньовічні манускрипти, міфологію та містику у віруваннях давніх племен, звертається до базисних сакральних символів, таких як хрест, Творець, змій, коло та ін. Як аргументовано доводять І. Піоро і О. Фарбей, «змія — ще один образ спасіння, що символізує Ісуса Христа, розп'ятого на Дереві хресному, а тотожність Христа і змія ґрунтується на новозавітному порівнянні» [160, с. 93].

Уроборос символізує нероздільність прабатьків Світу, «верх і низ, батька і матір, небо і землю <...> союз за межами часу і простору» [297, с. 9]. Погляд на жіноче і чоловіче начало через символ уроборос яскраво поданий київською мисткинею Н. Мурашкіною у творі «Дзеркало» (2019, Іл. 31). Авторка створює містичний зв'язок жінки з її відображенням, «її дзеркало — це уроборос <...> її відображення це майже чоловік» [140]. За Е. Нойманом, «вмістилищем чоловічої та жіночої протилежностей є великий гермафродит, первинний творчий елемент, який поєднує в собі протилежності, — уроборос» [297, с. 9]. Символ так само давній, як світ, передає первинні знання про зародження жіночого і чоловічого начала.

Приділяючи значну увагу вивченню архетипних символів, митці, зокрема Astian Rey, в своїй творчості проходять шлях відродження застарілих символів, про що свідчить твір «Портал» (2019). Митець звертається до давніх сакральних символів Альфа і Омега, що здавна символізують початок і кінець. Альфа і Омега — це також один із сотень символів Ісуса Христа [76, с. 837]. «На рукописі XII ст. Павла Орозіуса альфа й омега зображені у вигляді птаха й риби, тобто символами верхньої і нижньої безодні» [262, с. 9]. Саме ці символи допомагають автору донести своє послання до глядача, адже, незважаючи на своє багатовікове походження, вони й досі залишаються зрозумілими для сучасної людини. «Якщо певний символ створює підсвідому рефлексію, це свідчить про його важливу роль у нашому світосприйнятті», —

Astian Rey [316]. Трансформацію цього символу в розряд сакральних у давніх релігійних віруваннях автор бере за основу «для дослідження феномену безсвідомого прояву релігійності» (додаток В). У контексті сучасного живопису, на противагу Astian Rey, який в архаїчних символах шукає духовне начало, Д. Скорубська-Кандинська давні символи початку і кінця використовує для того, щоб сповістити про кінець духовності.

Мисткиня використовує сакральні символи в своїх живописних полотнах у розумінні релігії споживання як основної віри сучасного суспільства. У циклі «Модні ікони» з серії “The HEAD” Д. Скорубська-Кандинська працює з терміном «лик», як чинником «олюднення божественного образу, його антропоморфізації (Іл. 34). Лик — похідне від «особистість»» [119]. У проєкті Fashion Icon мисткиня буквально використовує поняття «ікона стилю», створюючи справжні ікони, одухотворюючи модну індустрію, наділяючи модель із глянцевого журналу чи подіуму божественним началом. Працюючи над «модними іконами», мисткиня дотримується всіх канонічних правил іконографії, від символів до колориту, називаючи своїх героїв *freak saints* (потворні святі). Окрім назви, потворність ніяк не відчувається, адже візуальна мова мисткині відрізняється складністю і багатством символічно-колористичної мови. Уся серія створена у вигляді негативних знімків, що зумовлено не тільки аспектом фотографії, яка нерозривно пов’язана з модною індустрією, а й символічним значенням синього кольору, як «божественного» і «неземного». Твір «Адам» (2019) виконано в холодному синьому колориті, в який мисткиня додає золото, як головний прийом іконопису, завершуючи образ німбом (Іл. 33). Такі атрибути святості дисонують із персонажем, проте, незважаючи на «потворність» цих святих, глядачеві залишається лише погодитися з їхнім існуванням.

На противагу Д. Скорубській-Кандинській, яка канонізує модну індустрію, Ю. Кисіль сакралізує буденне життя, звеличуючи до іконографічного образу безхатченків, створюючи новий вид іконопису «Бомженьки» (2019). Головною ідеєю проєкту є думка мисткині про те, що

молитись потрібно не на ікону, а на людей, які зображені на цих іконах. Певна зневіра в релігії, а особливо в сучасному іконописі, підштовхнула мисткиню створити ікони, на яких зображені звичайні люди, одухотворені буденні обличчя отримали іскру добра, якої їм так не вистачало. Певною мірою десакралізація, наявна у творах Ю. Кисіль, мала на глядача протилежний вплив. Замкнуте коло, в якому є початок і кінець, як сакральність і антисакральність, які переходять одна в іншу. «Бомженьки» Ю. Кисіль, за рахунок візуальної мови, іманентної канонам іконопису, за якої профанне перетворюється на духовне, формують широкий пласт нової сакральності сучасного мистецтва.

У підсумку зазначимо, що в пошуку відповіді на питання, що є сакральним у сучасному суспільстві, українські митці формують діалог із К. Малевичем, відомим художником-авангардистом українського походження, передвісником ікони ХХІ ст. Найвиразніший приклад цього діалогу формується у творах О. Дубовика, О. Ройтбурда і О. Клименка. На противагу «Чорному квадрату» К. Малевича як ідеї порожнечі, сучасні українські митці прагнуть створювати мистецтво, яке являє собою цілковиту наповненість. І в цьому їм допомагає спадщина українського етносу, в якій гармонійно поєднано пам'ять Трипільської культури, національну символіку, традиції іконопису і школи М. Бойчука та багато іншого.

2.3. Кроскультурні тенденції в увиразненні суті та форми символу в живописі митців

Методологічно кроскультурний підхід дозволяє поглиблено вивчати різні аспекти перетину культур у художній практиці митця, обґрунтувати детермінацію творчих інтенцій, поєднання різних контекстів у творі тощо. У наукових дослідженнях актуалізовано поняття «кроскультурний», розуміння якого відсилає до процесу інтеграції світових культур чи їх перетину в свіглі глобалізації. Американська антропологічна школа у сфері вивчення кроскультурного методу має найґрунтовніші дослідження. Складні процеси

прийняття нового становлять основу досліджень культурної антропології, засновником якої вважається Ф. Боас, американський етнолог [168, с. 7].

Кроскультурний підхід у процесі навчання, взаємодії та взаємопроникнення культур розглядали такі вчені, як Е. Тайлор, А. Крьобер, А. Томас, Дж. Мердок, Дж. Стюард, Д. Сідні, Е. Холл, М. Сміт, Ю. Давидов, Н. Смелсер, Д. Мацумото, та ін. Згідно з Д. Мацумото, якщо розглядати культуру як явище комунікації, тоді термін «кроскультурний» є синонімом терміна «міжкультурний», проте є важлива відмінність між кроскультурними і міжкультурними дослідженнями: «Крос-культурне дослідження стосується порівняння двох або більше культур за вибраною змінною, в той час як міжкультурне дослідження стосується вивчення інтерації (взаємодії) між представниками двох конкретних культур» [296, с. 299]. З цього висновується, що кроскультурна взаємодія стосується стильових і культурних відмінностей і не обов'язково має на меті аналіз того, як саме відбувається взаємодія з іншими культурами. Кроскультурний підхід дає можливість вивчити інші культури, щоб зрозуміти їх, проте розуміння ще не свідчить про прийняття.

О. Биндас досліджує відмінності понять «кроскультурний» і «міжкультурний», наголошуючи на необхідності саме кроскультурного підходу в процесі вивчення і розуміння інших культур [29, с. 124]. Споріднені культури легше взаємодіють, чим більша відмінність між культурами, тим складніші способи взаємодії, що потребує «заглиблення у коріння походження символів, кодів і знаків візуальної мови власної і протилежної культур» [257, с. 8]. Як зазначають В. Сніжко і Л. Отрошко, «символ є візуалізованою знаковою формою спілкування кожної суспільної системи» [197, с. 131]. Саме символічна мова формує міжкультурний зв'язок різних, зокрема протилежних систем, проте міжкультурне спілкування потребує певних зусиль від суб'єкта взаємодії і особливо вироблення здатності до емпатії. Кроскультурний підхід, що залучає протилежні культури сприяє розвитку індивідуальності й зміцненню відчуття належності до власного етносу [21, с. 653]. Тож

відкритість до діалогу культур сприяє культурному збагаченню не тільки окремого індивіду, а й країни як світової культурної одиниці.

У широкому розумінні П. Мондріан визначав цінність мистецтва як «абсолютного архетипу і формотворчу закономірність у процесі інтеграції мистецтва і життя» [309, с. 10]. Кроскультурні тенденції в увиразненні суті та форми символу в живописі митців виникають як наслідок інтеграції культур, у взаємодії яких твориться сучасна загальна культура, як надбання усього людства і результат тривалої взаємодії. Цей динамічний процес настільки захопив усі сфери життя суспільства, що вже неможливо знайти етнос, якого б не торкнувся вплив інших культур. Наразі основне завдання кожної етнічної спільноти полягає в збереженні культурного різноманіття, що формує особливості її унікальності, й переданні цієї цінності наступним поколінням. «Важливе місце в етологічних дослідженнях, починаючи з 80-х, займають роботи з етології мистецтва та естетики» [34].

Існує значна варіація принципів аналізу кроскультурної взаємодії. Найбільш значущими у розрізі аналізу впливу на візуальну мову живопису виокремили такі: взаємозв'язок і взаємозалежність; контакт і наслідки контакту; знаходження спільного або відмінного; національні риси [21, с. 653].

— Взаємозв'язок і взаємозалежність. Міжкультурний діалог і кроскультурна взаємодія сприяють формуванню універсальної мови мистецтва в глобальній культурі, що має складові, які здатна сприйняти і досягнути кожна нація. Введення кроскультурних символів в національне мистецтво сприяє розширенню контексту творів, відтак інтеграції вітчизняного сучасного мистецтва у світове. Ч. Пірс зауважує, що «символи збільшуються кількісно <...> символ, одного разу з'явившись, поширюється між людьми» [307, с. 10]. У процесі культурної взаємодії відбувається збагачення етносу універсальними та специфічними кроскультурними цінностями (символами, знаками), і в контексті перетину культур створюються зразки, в яких трансформуються нові смисли. «Отже, лише із символів може вийти новий символ», — резюмує Ч. Пірс [307, с. 10]. Процес

комунікації, як правило, пов'язаний із відкриттям «нового», відтак пізнання зумовлює інші складні процеси, такі як «потреба до самозбереження (Т. Гоббс), «нова інформація» (Л. Фестінгер). «Він активізує та забезпечує процес пізнання як такий; мотив пізнання у несхожості; мотив самореалізації, очікування успіху (А. Маслоу)» [203, с. 219].

Важливим чинником пізнання та інтеграції у своїй творчості інших культур є комунікація зі спадщиною. Сприйняття, переосмислення та адаптація в художній практиці інших традицій, обрядів, релігій, вірувань є необхідним етапом. Від міри інтеграції у вивчення протилежної культури залежить величина похибки достовірності інформації. Здебільшого ми маємо справу саме з поверховим ознайомленням, внаслідок чого з'являється цілий пласт схожої маскультури.

— Контакт і наслідки контакту — залежить від характеру впливу, проте не менш важливою є й реакція на вплив, особливо на традиційний етнічний зміст культури. Суттєві наслідки контакту з протилежною культурою, які ведуть до кроскультурної взаємодії, незалежно від того позитивні чи негативні, мають будуватись на основі безпосереднього контакту. Під час звернення до іншої культури її необхідно вивчати в польових умовах як процес, що йде власним шляхом, «охоплюючи типові і важливі сфери, в яких відбуваються культурні зміни», зазначає Б. Малиновський [288, с. 80–82].

— Знаходження спільного або відмінного — процес поглибленого вивчення протилежних культур, на основі їх перехресного аналізу і порівняння (двох або більше культур).

У ХХ ст. А. Крьюбер визначив пріоритетний напрям у вивченні культур — універсальних подібностей, а не відмінностей. Дж. Мердок також звертав увагу на розвиток культури, що йде від цілого до часткового і характеризується етапами послідовної адаптації до нових змін. Теорія культурних змін, яку він досліджував, містить висновки багатьох учених. Зокрема А. Келлера, який показав, що культурні зміни є адаптивним процесом, «через сліпу поведінку мас суспільства методом проб і помилок» [295, с. 197].

У цьому процесі В. Самнер говорить про «лабіринт різноманітних звичаїв» [270, с. 667], що визначають поведінку маси, окреслюючи також «тенденцію до інтеграції елементів культури» [295, с. 197]. Умовиводи В. Огборна, який висунув гіпотезу «“культурного відставання” в аналізі розриву, що відділяє початок процесу адаптивних змін від його завершення» і Дж. Долларда, який окреслив переваги культурного запозичення схожих культур, що сприяють «кращому і швидшому розв’язанню культурних проблем ніж метод проб і помилок», також заслуговують на увагу [295, с. 198]. Враховуючи більшість концепцій, які ми згадали, а також праці Н. Міллера, Л. Блумфілда, Х. Барнета та ін., Дж. Мердок доходить висновку, що спільні риси культур породжують схожість класифікацій. Учений брав за основу результат як константу, спільну для всіх культур, відмінні особливості розглядалися ним як відхилення, що не є суттєвим для загальної класифікації. З цього слідує наступне, якщо твір мистецтва складається з відхилень різних культур, вони не мають впливати на загальний результат класифікації. Тож у випадку, коли митець комбінує ритуали різних культур, наприклад обряду весілля, то, незалежно від наповнення, сутність твору і загальна належність буде класифікована до весілля як спільної універсальної риси культур. Відмінною особливістю є національне забарвлення, яке показує належність до певного етносу.

— Національні риси. У процесі дослідження зони впливу іншої культури і взаємодії на перший план виходить унікальність, коріння якої сягають першоджерел етносу.

У другій половині ХХ ст. були сформовані нові концепції еволюції культури та основи типології культури А. Крьобера (культурний ареал), Дж. Мердока (кроскультурний підхід), Дж. Стюарда (теорія культурних змін), Л. Уайта (термін «культурологія»). На думку Мердока, «культура ніяким чином не інстинктивна за своєю природою <...> вона визначається виключно як результат навчання» [294, с. 365–369]. Із цього висновується, що першим базисним принципом розвитку культури є навчання, як процес пізнання інших культур, вивчення символів, традицій, особливостей, з подальшою

комбінацією і інтеграцією в місцеве мистецтво. Цю думку розвинуто в концепції Дж. Стюарда, який досліджував культуру як універсальний феномен, здійснюючи аналіз кожної окремої культури, за його теорією — це погляд через універсальну типологію з уточненням на певний етнос. Порівняльний метод дослідження культури одного із засновників соціальної антропології Е. Тайлора полягає в кроскультурному аналізі, практичний досвід якого ліг в основу розвитку кроскультурного методу дослідження культури А. Крьобера, Дж. Мердока, Б. Малиновського, А. Радкліфф-Брауна.

«Культура людини історична, бо їй властиві і мінливість, і спадкоємність — не тільки засвоєння традиції, а й створення та відкриття нового», констатує Д. Сідні [306, с. 28–30]. Передача досвіду є однією з головних властивостей культури, проте основною рисою, за Д. Сідні, виступає комбінація надбань і здатність їх засвоєння. Важливішим є взаємозв'язок елементів у системі культури, ніж історія обряду чи звичаю. Такі взаємозв'язки здатні виникати в межах як однієї, так і декількох культур, залучаючи суміжні сфери життєдіяльності соціуму, і від складності такого поєднання виникають похідні, які вже не є частиною окремої одиниці, а стають універсальними в межах глобальної культури людства [12, с. 26]. За своїм походженням культура більше соціальна, ніж індивідуальна, як стверджують більшість науковців і як зазначав Е. Тайлор, «культура — це складне ціле, що охоплює знання, віру, мистецтво, мораль, закони, звичаї та будь-які інші здібності та звички, набуті людиною як членом суспільства» [311, с. 107, 142].

Кроскультурний підхід у живописі найвиразніше проявився у творчості таких митців, як О. Дубовик, І. Чичкан, В. Цаголов, А. Савадов, О. Тістол, І. Гусєв, О. Чепелик, А. Блудов, С. Чичкан, Л. Раштанова, М. Вайда, О. Солоп, О. Сай, М. Маценко, А. Цой, Д. Кавсан, Ю. Сивирин, В. Яковець, Н. Шевченко, Е. Потапенков, С. Ануфрієв, М. Цой, Д. Зазимко, К. Рудешко, В. Покиданець, Р. Саллер, А. Сидоренко, В. Бондеро, І. Коновалов, Д. Микитюк, Д. Скорубська-Кандинська, М. Кравцов, Ю. Пікуль,

П. Маркман, О. Ясенєв, В. Реунов, О. Матвієнко, М. Мамсіков, Ю. Денисенков, Ю. Коваль та ін.

Представник сучасного класичного мистецтва В. Цаголов через живопис досліджує питання сучасної ідентичності. У боротьбі зі стандартами культури побуту, розваг й інформаційної пропаганди В. Цаголов відкрив скриню Пандори штамів маскультури, які розповзлися по монументальних полотнах автора, створюючи композицію химерних символів життя сучасного суспільства. Артефакт давньогрецької міфології, в якому залишилась тільки надія, для В. Цаголова — лише порожня скриня, автора найбільше цікавлять її химери, а особливо нав'язані ними страхи, що «маніпулюють нашою свідомістю, перетворюють шоу на релігію, а духовність — на шоу» [131]. Митець насичує полотна символами низької маскультури, яка є характерною рисою сучасного телебачення. Образ балерини в нього відіграє роль головного непорозуміння, яке намагається розгадати глядач у спробі осягнути сенс живопису В. Цаголова, символ, що виник як захисна реакція на ірреальність сучасного світу, яку важко зрозуміти й пояснити. Через образ-символ балерини у творі «Привид балету» (2010) митець показує жорстокий сучасний світ, за ідеальним зовнішнім образом якого криється зворотний бік естетики, розкриваючи фальшивість реальності, накинutoї телебаченням.

Досліджуючи творчість В. Цаголова і аналізуючи його проєкт «Новий простір» (Pinchuk Art Centre, 2006), В. Бурлака застосовує до творчості митця таке поняття, як «постмистецтво», пояснюючи його значення, як «розповідь про епоху радикального «фьюжн», змішання всього з усім — сексу, політики, насильства, мистецтва, мас-культури, відео, живопису», — В. Бурлака [33, с. 13]. Змішування настільки однорідне, що стає забарвленим спільною тональністю, якої вже не позбутись. «Саме в 2000-х у Цаголова виникає концепція «нового документалізму» — якість документального матеріалу переходить на майстерно сфабриковану ілюзію» [33, с. 14]. Вивчаючи інформаційний матеріал масмедіа, В. Цаголов доходить висновку, що сфабрикована ілюзія сприймається суспільною свідомістю як документальний

факт, в той час як дійсно фактичний матеріал не привертає уваги, іноді навіть викликаючи недовіру. Тож, починаючи з 2000-х, митець стає майстром сфабрикованих ілюзій, даючи споживачам візуального матеріалу той продукт, який вони здатні перетравити. «Хліба і видовищ», вираз яким охарактеризував суспільство Давнього Риму поет-сатирик Ювенал, усе ще не втратив своєї актуальності, навпаки, не потребує жодних нашарувань сучасної дійсності, залишається символом примітивного існування людської раси.

В. Цаголов характеризує суспільство як медіазалежне, адже серія «Українські X-файли» ілюструє побут простих людей, у життя яких увійшла маскультура, міцно там укоренившись. «Мені хотілось оновлювати українське мистецтво, вигадуючи нові історії», — зізнається В. Цаголов [1, с. 335]. «Шостий елемент» з серії «Українські X-файли» (2004) В. Цаголова спонукає до аналогії з «Київським щоденником» В. Ралко, проте лише на перший погляд, адже у Влади Україну зображено в символічному образі жінки, що грудьми вигодовує свиней, які залізли на її землю. «Шостий елемент» В. Цаголова аж ніяк не порятунок, скоріш як зайва нога у тварини, що не виконує жодної функції, проте живиться усім, що має організм, так само інформація блакитних екранів знищує здатність раціонального мислення, перетворюючи людей на натовп, яким легко керувати.

Серію «Українські X файли» В. Цаголов представив у 2001-му, назва якої відсилає до популярного на той час американського кіносеріалу «X-файли». Для старшого покоління «Українські X-файли» — це реальність і страх повернення системи, в той час як молодь бачить прибульців, породжених сучасною кіноіндустрією, персонажа кіно, що не має відношення до реальності. Зберігаючи іконографію символу «прибулець», автор наділяє його метафоричним значенням. У широкому сенсі «прибулець» В. Цаголова — це стилізований символ маніпулятивної суспільної свідомості, масової культури, нових ідолів і богів. Автор, як транслятор-перемикач між двома поколіннями, лише зображує правду через міф і ті мову і лексикон, які вона здатна зрозуміти. Починаючи з 2000-х, митець починає «гратися з міфологією

масової культури і головною релігією сучасності — кіно», зауважує А. Куріна [109]. Американська кіноіндустрія завжди була лідером у сфері кіно і виробництва серіалів завдяки тому, що поєднувала іронічне бачення усіх вад сучасного суспільства та водночас їхнє звеличення. Таке глумливе виправдання, не сумісне з пострадянською свідомістю, було чимось на кшталт інопланетного. Як провісник змін, американська кіноіндустрія сповіщала про неминучий прихід людини майбутнього в кожену культуру, українська ж свідомість реагувала охоче на такий прогноз, над чим, власне, й іронізує В. Цаголов.

У творах із серії «Українські X-файли» («Прополка», «Шостий елемент», «Зайчик», «Бандурист» та ін.) прибульці зображені автором як прообраз власного внутрішнього страху, який здобуває матеріальну оболонку, в поєднанні з безупинним пошуком «ворога народу» в радянському суспільстві (Іл. 41). В. Цаголов знайшов цей страх у образі інопланетного прибульця і помістив серед повсякденності, він іде і працює поряд із вами («Прополка», 2004), ви сидите з ним на одній лавці («Зайчик», 2002), за сусідньою партою («Перший раз у перший клас», 2009) та ін. Швидке пристосування інопланетних прибульців до національної культури пояснюється тим, що вітчизняна свідомість настільки звикла до штаму цього страху, що він уже не сприймається таким. Це стосується й теорії «свого» і «чужого», оскільки те, що подобається, не буде сприйняте вороже, так само, як і те, до чого звик, навіть якщо воно не подобається. На противагу А. Цюю, який полює на шкідливі символи маскультури в естетичний спосіб, В. Цаголов показує цей процес грубо і відкрито, інформаційний потік сучасного медійного простору відкриває своє істинне обличчя на полотнах митця, де гіперреалізм перемішується з фальшреалізмом, реальність із фантазією, кінематограф із живописом, адже більшість його сюжетів — це імітація кадрів фільмів.

Кроскультурність як один із ключових чинників формування сучасного актуального мистецтва має національне забарвлення у творчості українських

митців, про що промовисто свідчить суперечлива стрічка орнаменту в творі «Човен» (2011) В. Цаголова, оскільки її візуальна мова — це закладка в блокноті або книжці (Іл. 42). Якщо це книжка, тоді твори В. Цаголова стають ілюстраціями, оскільки сам митець стверджує, що працює зі штучно створеною дійсністю, і тоді всі його сюжети стають ірреальністю масмедійного простору, яка, крім як на сарказм, не має права претендувати на кращу роль. Проте якщо цей орнамент (до речі, петриківський, і ми знаємо, що О. Тістол уже зробив із нього визнаний знак якості, що належить Україні) знаходиться у блокноті, тоді це стає свідченням документальності й отже, його твори претендують на відповідне сприйняття. Автор у такий спосіб засвідчує, документує важливі події в історії суспільства і позначає їх як уже не пострадянські, а українські.

Знайти баланс між суспільним та індивідуальним прагне, зокрема, і київська мисткиня О. Чепелик у живописних проєктах починаючи з 1990-х. Дзеркало, об'єктив або сфера проєкту “Post-Human” 2019 (“Post-Human I”, “Post-Human V”, “Post-Human IV”, «Post-Human VII”, “Post-Human VIII” та ін.) подаються мисткинею в метафорично-символічному змісті, розбиваючи людину на фрагменти в епоху техноцентризму. Мисткиня досліджує роль жінки в суспільстві, порівнюючи патріархальну культуру з традиційною жіночою роллю в ньому і роблячи прогноз на майбутнє. «Жінка проходить просто інші стадії у своєму розвитку, <...> які є втіленням відмінності між жіночим та чоловічим входженням до Символічного, культурного та суспільного», — пояснює власне бачення О. Чепелик [225, с. 407]. Образ України найчастіше постає через образ жінки в мистецьких і літературних творах, мабуть, тому її доля, як доля жінки, має непростий шлях, і в О. Чепелик новітня історія України подається через образ жінки-жертви [84, с. 55].

Соціально-критична практика О. Чепелик (мисткині, що працює з темою фемінізму з 1990-х) у 2000-х як гендерне питання набуває більш глобального виміру: вона починає досліджувати проблеми не сьогодення, а радше майбутнього — кіберпростору, біо- та нанотехнологій. Цикл “Post-Human”

поєднує авторський мультимедійний проєкт «Генезис», що розробляє тему народження, і проєкт «Колайдер» із його посиланням на квантову фізику, фрагментованість і множинність часопросторів (концепція автора, галерея «Триптих АРТ», 2019). Характерними є твори “Post-Human I” і “Post-Human V”, у яких символ «світло» набирає нового техно-сакрального значення, роблячи живим матеріальний світ й перетворюючи його на одухотворений біоматеріал, наділяючи тим самим душею штучний інтелект (Іл. 58). Акцентуючи увагу на тому, що в новому кіборгізованому майбутньому жінка вже не буде головним джерелом репродуктивної функції, мисткиня зображує продовжувачку роду в образі, наділеному божественною силою дарувати життя. Питання штучної біомаси найбільше цікавить О. Чепелик, саме тому вона кожним своїм проєктом, незалежно від медіа, привертає увагу суспільства до того, що духовна складова є засадничим елементом у створенні живої матерії, наділеної душею, інакше може опинитися під загрозою майбутнє для всього людства. Вкотре звертаючись до проблеми штучного клонованого матеріалу, мисткиня нумерує своїх людей проєкту “Post-Human”, адже «після-люди» не матимуть імен, лише номер.

Розробляючи проєкт «Генезис», О. Чепелик досліджує питання генофонду нації, наслідки впливу Чорнобильської катастрофи й того, як вона позначилась на її сім'ї, економічних і соціальних проблем, сурогатного материнства й маніпуляцій влади. Проєкт «Генезис 2», головна тема якого — питання дитячої трансплантології, містить живописні цикли «Немовлялька» (2007–2008), «Сонографія» (2009) і «Техногенезис» (2012–2013). Головною ідеєю циклу «Немовлялька» (Іл. 46) є тема народження нової людини та її мутацій, це й тема маніпуляції людьми, і вчення В. Вернадського про ноосферу [53]. За словами О. Чепелик, її живописні роботи можна розшифровувати як «гени, що контролюють транскрипцію відкритої рами зчитування соціальної сфери» [141]. «Техногенезис» поєднує в собі духовність із матеріальним (Іл. 45), де «генезис» — це сакральне таїнство народження й божественне диво, а «техно» — те, як людина підкорює собі це диво.

До філософського переосмислення подвійної реальності, аналогічно до камери-обскури, звертається А. Блудов, що чітко простежується в роботах циклу “TV. Obscura” (2017). А. Блудов у цьому проєкті транслює серію викривлених образів, спотворене світобачення подано митцем як ретрансляція самому собі, телевізійні перешкоди додають відчуття зовнішнього втручання в реальність, викривлюючи її ще більше (Іл. 49). Найпомітніших висот у вираженні кроскультурного змішування класичного живопису і технологій досяг І. Гусєв у мистецтві «глітч-арт», слово, яке увійшло в англійську мову 1962 р. як пояснення сплеску напруги, що помітив астронавт Дж. Глен [293, с. 9; 289]. У візуальне ж мистецтво це поняття ввів митець Е. Скотт у 2001 р.

О. Петрова визначає творчість А. Блудова, як «прикордонну, що перебуває на межі абстракції і містичного реалізму». Символи в його творчості, як зазначає сам митець, «виникають природно, як дихання, приживаються на певний час, потім ідуть» [156, с. 406]. Аналізуючи творчість А. Блудова, Л. Хомяков доходить висновку, що проєкт «Ганді» (2016) — це вершина сучасного мистецтва, в якому прочитується впевненість у тому, що «людство не з’їсть врешті-решт само себе, а схаменеться й повернеться до самого себе обличчям» [220]. Митець знайшов спосіб використати прихований, внутрішній символ «дзеркала» так, щоб він сприймався глядачем як власна ідея. «Ганді» А. Блудова пропущено через фільтр українського національного забарвлення, автор у такий спосіб наголошує на близькості для українського етносу філософії ненасильства М. Ганді.

Автентичні витоки національної та культурної спадщини відображено в циклі «Голоси» (2019), створеному А. Блудовим із українських фотографій початку ХХ ст. Більшість із них узято з архівів Музею Івана Гончара, їхня глибинна цінність — у переосмислених образах архіву історичних знімків, буденного життя «голосів» минулого. Ця серія покликана пробудити інтерес до національного, автентичного, глибокого коріння, відчутти належність до свого етносу, пізнати ідентичність. Як зазначає Б. Логвиненко: «таких обличь, як на цих фотографіях, немає більше. Вони — як прибульці. І в цьому якась

особливе наповнення цих картин» [117]. Серія «Голоси» (44 композиції) А. Блудова вплітає історію в сучасність, голоси проходять енергетичним потоком пам'яті роду, до якого може долучитися кожний. «Кожен з нас, хто бажає цього, може прислухатися до свого внутрішнього голосу. Він є всередині кожного з нас» (М. Ганді). Герої А. Блудова — це селяни, незважаючи на те, що їхній вигляд настільки далекий від сучасної людини, що сприймається як образ прибульця, кожен із них є свідченням того, що українська нація має глибоку історію, бо їхня кров тече в наших жилах, формуючи стрижень ідентичності, як вічне джерело життя і енергії, що ніколи не згасне.

Серія «Голоси» зазнала значної трансформації за період від 2006 до 2020 р.: від емоційної передачі живої енергії кольору, яким митець забарвлював інформаційну складову робіт «Нічний політ. Сни» (2006), «Липневий полудень» (2007), «Відображення» (2007), «У жовтому дзеркалі» (2007), «Ніжинський транзит» (2007), «Портрети» (2007), «Святвечір» (2006) та ін., до аскетичного погляду оголеної істини в творах «Пісня. Голоси» (2019), «Хор. Голоси» (2019), «Голоси» (2019), «Сестри. Голоси» (2020), «Їжа. Голоси» (2020). Влучність, із якою ідея автора справляє вплив на глядача, починається з назви, кожна з яких — це потужний символ-архетип, що вплетений у культурний код нації. З кожним новим витком цього циклу А. Блудов все менше втручався в образи і фотографії, які використовував в своїх роботах, і все більше залишав справжнього і недоторканого, щоб вагомість інформації як ідеї, яку він прагне передати, не втратила своєї цінності. Автор ретранслює образи в їх першоджерелах, шукаючи тотожності людської сутності в образах минулого, предках й у сучасному світі.

С. Кримський оцінює «Голоси» як «нову онтологію живопису», де фотографія з достовірного зображення переходить у символ українського духу [107]. У побуті духовні символи українського народу репрезентують такі артефакти, як ікона, портрет Т. Г. Шевченка й фотографії предків, — об'єкти червоного кута кожної хати. У цьому проєкті зосередилась уся краса срібного

століття української культури, яку відчуваєш, розглядаючи вишите вбрання, намисто, стрічки та ін., і ніби чуєш сильні голоси, яких ще не спотворив жах війни. У творі «Сестри» (2020) із серії «Голоси» А. Блудов апелює не лише до етнічності, а й до духовності, що здавна притаманна українському етносу (Іл. 47). Варто згадати видатного українського поета Т. Шевченка і його внесок у формування української ідентичності, який писав про велику силу любові між сестрами й братами в житті кожної людини, зокрема, у вірші «Сестрі» [232, с. 306, 716–717].

«Пісня» — це один із універсальних символів, кроскультурне значення якого полягає у зв'язку етносів, контакт яких відбувається у звукових вібраціях. Цей етнічний символ українського життя спостерігаємо у творах А. Блудова «Пісня. Голоси» (2019) і «Хор. Голоси» (2019). Маючи національне забарвлення, пісня все одно стає тим універсальним алгоритмом, що пов'язує етнічні групи за цим архетипом, формуючи загальну універсальну класифікацію подібності культур (Іл. 48).

У перекиданні містка до первісних культур досяг успіхів сучасний київський митець Д. Кавсан: його живопис характеризується як «маніпуляція часом». «Магія множинності пережитого», про яку згадує М. Владко, створює на полотні набір живописних ієрогліфів із різних століть, які попри все гармонійно поєднуються в межах одного полотна, минуле з теперішнім і навпаки [38, с. 15]. Такий перетин культур яскраво втілений автором у творі «Зелень» де академічний живопис отримав іронічне нашарування символами маскультури в стилі наскельного живопису. Як зазначає Т. Жмурко, в такий спосіб митці «концептуалізують ситуацію перерваної традиції та штучно викинутих періодів з історії мистецтва» [121]. Активне цитування характеризується передусім протестом проти сучасності, в якій академічні знання і вміння не мають такого значення, на які розраховував автор. Проте без них твір не може отримати критичний аналіз.

«Універсальними є всі міфологічні й релігійні символи, проте найбільше вони відображені в мистецтві», — стверджують В. Сніжко і Л. Отрошко [197,

с. 36]. Однією з характеристик кроскультурних тенденцій варто назвати штучне з'єднання відбитка і оригіналу, синергією якого наповнюється простір сучасного мистецтва. Як аргументовано доводить Дж. Кошут, «причина, чому різні митці минулого знову “оживають”», полягає в тому, що деякі аспекти їхньої творчості починають використовуватися нинішніми митцями [280, с. 19]. Універсальність візуальної мови як головної тенденції світового мистецтва свідчить про міцний синтез культур, у процесі якого збереження національної ідентичності набуває першорядного значення як прагнення кожного етносу зберегти унікальний колір «свого» національного забарвлення у глобальному вимірі безособової маскультури та відмежування від «чужого». Проте, як зазначає М. Мерло-Понті, процес знаходження власного стилю потребує ретельного пошуку, який неможливий без віднайдення спільних точок дотику з мистецтвом інших митців, адже стиль і мова кожного автора «резонує у мові та стилі всіх інших художників, що дає змогу відчуті споріднену цінність їхніх зусиль» [291, с. 73]. Погоджуючись із думками науковців, можемо резюмувати, що в творчості більшості митців кожен «відбиток» певний час містить «оригінал», проте стиль — це безперервний пошук особливого забарвлення, у якому зароджується унікальний оригінал, що будуть використовувати інші в пошуку власної винятковості. Ми одночасно спостерігаємо епоху дзеркальної свідомості й період очищення від відбитків тих оригіналів, які не сумісні із сучасною національною ідентичністю.

Київський митець А. Цой розповідає про комплементарний підхід, застосований в його живописі останнім часом, підхід, до якого доволі часто вдаються митці, у кращому випадку позначаючи свої роботи як «за мотивами», у гіршому і, на жаль, найчастішому — це симулякри, які вводять в оману не тільки глядачів, а й самих авторів. «Запозичую певні зображення, ситуації, фотографії, але завжди пишу на зворотному боці полотна, а іноді й на самій роботі — «Кавер Джейсона», «Цой і такий-то», — зізнається А. Цой [60]. У

сучасному мистецтві на теперішньому етапі відбувається «епоха взаємного проникнення» і комплементарний підхід стає нормою.

Один із основних творів, який формує шлях митця в його впізнаваній техніці, — це «Подорож на велосипеді з Ніци в Фонтенбло і назад» (2010). Ідея твору в перемішуванні культур: так само, як збираються враження під час подорожі, автор, наче листівки, збирає символи різних етнічних груп. У головної героїні зв'язані руки й зав'язані очі, проте невдовзі вона звільниться і вже відкрито і зухвало дивитиметься з полотен автора на глядача — від скромного до впевненого образу, в якому пізнано сутність особистості XXI ст. Кожна робота А. Цоя — це звернення до витоків цивілізації, від останніх його творів, таких як “Justins Girl” (2020), “Cardinal” (2020), “Yellowmen” (2020), “Acuus Dei” (2020), серія “Help me chesus” (2019), “Samson” (2019), “Flow” (2019), що транслюють сучасну культуру, в якій відтворено історію світу, до ранніх робіт, як, наприклад, твір «Пісня гір» (1995), що пронизаний історією культури країни предків автора (Корея), з якої він бере натхнення, як із невичерпного джерела. Соціальний аспект, до якого апелює автор, полягає в здатності навчитися цінувати власне коріння, що потребує тривалого шляху переосмислень.

Митець постійно вводить у твори «життєві артефакти» — числа, дати, символи, які є значущими для нього самого чи його героїв. Зашифровувати певні знаки й коди в своїх роботах А. Цой почав після того, як відкрив для себе творчість німецького митця В. Тюбке, і відтоді кожна його робота — це символічний ребус із кодів різних епох і культур. Мабуть, найбільша загадка творів А. Цоя — це число «762», яке наявне в кожній з його робіт. Момент появи цього знака пов'язано з колективним несвідомим, яке проривається в час найбільшої відкритості індивідуальної свідомості до зовнішнього впливу, а саме під час сну. Нумерологія, як пояснює автор, не має жодного стосунку до цифр, які він використовує у своїх роботах, проте наука про цифри зберігає в собі давні знання пращурів і енергію непізнаваного. Перші згадки про цю науку сягають V ст. до нашої ери, вона створена на підставі знань стародавніх

народів, істини й підсвідомості. Нумерологія здавна вважалася сакральною наукою, знання якої прирівнювались до надприродного дару. Кроскультурність А. Цоя проявляється в такій формулі митця — ментальність як базис світобачення, на яку він нашаровує символи й коди світових культур, помножена на постійну змінну прагнень повсякчас відкривати щось нове. Усе разом створює «формобачення», сутність якого в універсальному підході врахування актуальних тенденцій світового і вітчизняного мистецтва у своїй творчості.

Одвічне питання, яке порушує автор у роботі “M&L” (2016), — це ментальність, яку символізують два келихи, один із яких наполовину повний, а інший наполовину порожній. Цей твір про наше українське суспільство, яке не бачить, що посудина повна, а все ще вважає, що в ній нічого немає. Автор зобразив фігуру із заплющеними очима, ще раз наголосивши на сліпоті суспільної свідомості. Мабуть, ще тому А. Цой так завзято насичує свої твори іноземними символами, вкотре акцентуючи увагу на абсурдності сучасного світу, адже українська культура — одна з найстаріших і багата на символи культур. Попри все, митець ставиться до сучасної культури без критики, він спостерігач і йому все цікаво, аспект цієї цікавості втілено через образ птаха — горобця і його допитливі очі. Символічне значення горобця — хитрий спостерігач, що полює на шкідників, так само, як автор на шкідливі символи маскультури. Основний елемент і чинник розвитку культури — це людина, яка, перемішуючи природну сутність речей, творить універсальну картину світу, і вже через кілька років завдяки мистецтву вчорашня екзотика стає звичним явищем, через покоління — елементом національної культури, а згодом і корінним етнічним символом.

Іронія А. Цоя знайшла розвиток у проєкті «Фетиш», у якому поєднано салон, золото, цитати латинською мовою, попарт, сакральні елементи й сучасні символи. Через бездоганну естетику митець показує нерозбірливість смаку аудиторії сучасного високого мистецтва, для якої немає значення, який фетиш придбати — телефон, автомобіль чи картину відомого митця [68].

Фетишизм за своєю суттю — піднесення матеріальних об'єктів до рівня богів — як загальнокультурне явище відомий вже понад два століття. Саме Шарль де Бросс увів термін «фетишизм» і зазначив головною особливістю цього явища мультикультурність, що значно вплинуло на розвиток антропології у світі. До середини XVIII ст. вважалося, що фетишизм притаманний лише африканським племенам, проте науковець довів, що фетишизм притаманний усім народам [265]. Незвичність, дивовижність, незрозумілість предмета стають причиною перетворення його на фетиш, що, за свідченням етнографів, властиве всім народностям. У культурному вимірі фетиш ніколи не зникне, Г. Темненко акцентує увагу на тому, що «фетиш як протознак не може втратити свого значення — він здатен їх тільки нарощувати» [208, с. 67–69]. Цей процес безпосередньо залежить від культури, яка розширюється, породжуючи все нові й нові явища та смисли. Твір А. Цоя «Hello Kitty» (2016) показує проблему фетишизму в її реальному вимірі, як завжди, через естетичний підхід сповіщаючи про важливі речі. «Hello Kitty» — іграшка, фетиш, один із споживацьких брендів, таких як Louis Vuitton для дорослих, для дітей — бажана іграшка номер один. В одній картині автор поєднав діаметрально протилежні символи, які належать не тільки до різних культур, а й до протилежних явищ — візуальний символ маскультури «Hello Kitty» і фігуру Будди, одна з основних ідей учення якого — це необхідність прагнення до стримування бажань.

«У чому я бачу епоху? Епоха відбулася тільки тоді, коли її можна охарактеризувати рядом важливих подій, що відрізняються від минулих», — зізнається А. Цой [112]. У роботі «Lumshor» (2016) автор говорить про неминучість загибелі, про сучасний світ, який не вічний. Візуальна схема кінця історії світу, який ми знаємо, — це обличчя головного героя, що потрапило до нового тисячоліття ніби з полотен І. Босха, спотворене жахом перебування у пеклі. Дух минулого, який попереджає про фінал шляху, яким іде суспільство вже тисячі років.

Двоїстість сенсів відображає автор й у роботі “*Asius Dei*” («Овен») (2020), в якій поєдналися питання схожості культур і матеріальний сучасний світ (Іл. 37). Через універсальні знаки й символи зодіаку А. Цой привертає увагу до ідентичності цього символу для більшості культур, адже кожен знак є символом часу і процесів, що відбуваються у Всесвіті, історії та житті кожного окремого індивіда. Загальне значення зодіаку, перші згадки про який сягають II ст. до н. е., полягає в переході енергії та поверненні до першоджерел. Зодіак — це замкнений цикл, на початку, на вході якого стоїть Овен, задаючи ритм і енергію, цей цикл закінчується в знаку Діви і репрезентує інволюцію — процес матеріалізації, втілення всього в матеріальну форму. Проекти А. Цоя «Фетиш» і “*Fake People*” розповідають про матеріальний світ як світ безглуздих речей, про втрату ідентичності, антисакральні цінності нового століття, підробку ідентичності як штучної людини, емоцій і почуттів. Прагнення створити фейк, видавши бажане за дійсне, спостерігається в мистецтві більшості сучасних авторів XXI ст. «Я намагаюся вас обдурити», — констатує А. Цой, акцентуючи не лише значення “*Fake People*” в загальнокультурному середовищі, а й окреслюючи критерії успіху художнього твору, що визначають сучасний «ефект видимості» мистецьких проєктів.

Соціальний нерв, без якого не уявляє свого творчого меседжу і Ю. Коваль, втілено в серії «Окреслена територія» (2017), де сучасна людина стає свідком змін у суспільстві, опинившись віч-на-віч із смертельним вихором символів маскультури. В межах кожного полотна із цього циклу митець показує зіткнення особистих й соціальних кордонів, в яких наявні «гармонія, конфлікт і деструкція» [245, с. 3]. Митець веде активну виставкову діяльність у Києві, створюючи роботи в контексті сучасного мистецтва України, що мають потужний вплив на молодих митців. У творі «Без назви» з проєкту «Окреслена територія» автор створив ідеальний, проте штучний, як декорація, світ (Іл. 43). Ю. Коваль помістив світ, до якого прагнуть всі у мріях емігрувати до кращого майбутнього, під купол цирку, зіштовхуючи в такий

спосіб ідеальну картинку з дійсністю. Подаючи його чорно-білим, автор говорить про те, що сіра буденність пострадянського ладу хоч і справжнє життя, проте штучно створене фантазією, набагато жорстокішою, ніж кіноіндустрія, але й кіноіндустрія — це теж бутафорія. Чорно-біла картинка фальшреалізму боїться, що її розкриють, і це майстерно передано митцем через страх у очах публіки, проте кожна лжереальність створює свою сфабриковану завісу, міф, який, попри здоровий глузд, влаштовує всіх. «Суспільство споживання», на думку автора, шкодить цілісності особистості й побудові суспільних цінностей. У дослідженні способів звільнення від штамів маскультури автор вивчає Ренесанс і віднаходить розв'язання проблеми в творчості та особистості Караваджо, який, на його думку, «став першим, хто звільнився від тиску і штампів світської культури» [174].

У творі «Комунікація» (2015) Ю. Коваль настільки майстерно створює суперечність краси тіла з трагізмом сучасного суспільства, що лише після декількох хвилин споглядання полотна в естетичному задоволенні глядач починає бачити далеко не приємну картину сучасної України, в якій злиденне існування останніх сільських мешканців поєднане з революцією, війною і біженцями (Іл. 44). «Сюжетно-образний принцип магічного реалізму, який визначається як прагнення художньо осмислити навколишню дійсність» стосується передусім тверезого погляду на реальність, що не має стосунку до сюрреалізму, який працює з темами сну, трансу, медитації та ін. [173]. Твори Ю. Ковалю сповнені його авторською присутністю, автор не відсторонюється від подій, які переживає його країна, навпаки, він шукає відповідь і відтворює її за участі колективного несвідомого та ірреальності, яка допомагає пояснити дійсність. Митець ретранслює накопичений світовий досвід, торкаючись теми війни, ідентичності й територіальної цілісності, питань, які вирішували безліч країн упродовж століть, колективний досвід, який повторюється знов і знов, нічого особливо не змінюючи. Забуття традицій нерозривно пов'язане з популярністю світової маскультури, яка разом із забуттям пам'яті предків принесла забуття власної ідентичності.

Суголосний погляд можна побачити у творчості митця Ю. Денисенкова. Відчуття фальші, дзеркальності та лжедійсності автор передає в роботі “Mirror” (2020). Людина і камера в Ю. Денисенкова дивляться у дзеркало, дублюючи себе і тим самим створюючи замкнене коло, в якому машина бачить тільки машину, людині в цьому світі відводять дедалі меншу роль і вже далеко не першого плану. Стосовно несвідомого фетишизму Е. Воргол зауважив: «Я точно знаю, що подивлюся якимось у дзеркало і нічого там не побачу. Мене завжди називають дзеркалом, а якщо дзеркало подивиться в дзеркало, що воно там побачить?» [312, с. 7]. У творі “Mirror” Ю. Денисенков веде діалог з машиною, яку знаходить в собі. Проте це внутрішній діалог, який потребує емпатії: без неї зрозуміти, що насправді відчуває людина, яка, виконуючи функції машини, дивиться на світ через штучне око, не зрозуміти пересічному глядачеві. У цьому випадку ми прочитуємо іконографію символів «дзеркало» і «відображення» з погляду індивідуальних психологічних особливостей контексту твору. Тема комп’ютерних технологій і кіберпростору, що не залишає байдужою О. Чепелик і втілюється в живописі, в якому мисткиня критично досліджує роль жінки в пострадянському суспільстві, в роботах Ю. Денисенкова з проєктів “Backstage” (2018) і “Stage” (2020) жінка — це об’єкт розважальної маскультури, що досліджується митцем як матеріал для інформаційної маніпуляції. Проблема, яку окреслює Ю. Денисенков, це те, що штучно створені цінності масової культури входять у повсякденність, віднімаючи в людини широту погляду на можливості, натомість залишаючи вузький шлях стандартизованого життя, яким легко маніпулювати. Фотографічна точність і кінематографічний прийом розкадрування зображення, до яких звертається Ю. Денисенков у творі “Front women” (2020), відсилають до питання ідолів маскультури через образ «ікона стилю». Відсутність обличчя свідчить про епоху шаблонної ідентичності. «Ікона стилю» стає іронічним безособовим зображенням, і Ю. Денисенков виводить на поверхню те, що залишається схованим.

В. Бурлака, досліджуючи медіазалежність через призму мистецтва, пояснює сутність терміна «постмедійний» у роботах В. Цаголова, І. Гусєва, Ю. Сивиріна, А. Савадова та ін. «імітацією погляду через об'єктив» [171]. Творці користуються функцією «постмедійного» живопису наділяти зображення документальністю, В. Цаголов із задоволенням перетравлює масмедійну інформацію, подаючи її в позитивному, хоч і саркастичному звучанні, О. Тістол у творах «Час новин» (2006) і «Новий канал» (2006) розглядає маніпуляційну картинку блакитних екранів як «вісник пекла» [171]. Проте для Ю. Денисенкова псевдореальність і штучність сучасного світу — це ідентичні поняття.

Вивчаючи властивості символу «дзеркало» передусім як дзеркальної метафори, І. Свідер доходить висновку, що «семантика образу дзеркала варіюється між двома контрастними концептами «відображення як копія матеріального світу» і «відображення як образ ірреальної дійсності», які постали у зв'язку із переосмисленням уявлень про «духовне» і «тілесне», «реальне» і «символічне», «раціональне» та «ірраціональне» [178, с. 295]. Ірреальна дійсність, як і інтерсуб'єктивність, стає суб'єктом постмодернізму, що наразі охопив основні етапи розвитку сучасного мистецтва. Поверхова репрезентація стає наслідком бажання справити враження, невідступна повторюваність цих дій лише поглиблює проблему втрати ідентичності, породжуючи хиби в сприйнятті власного «Я» і адекватному сприйнятті себе іншими.

Кожен день сучасної людини супроводжується фіксацією інформації, вербальною, текстовою і/або візуальною, в такий спосіб людина повідомляє про зміни в своєму житті, слідкуючи за динамікою подій, форсуючи власне існування в загальний потік. Творчість молодого київського митця М. Цоя — це фіксація індивідуальності XXI ст., його твори — це його власний комікс і щоденник емоцій. Символ «око» — вкрай важливий у творчості М. Цоя (Іл. 38), проте на відміну від А. Цоя, у якого це спокійний погляд мудрості, спостерігача, який знайшов відповідь, у Микити — це погляд страху і жаху,

того, кому враз відкрилась істина. Погляд на світ у творі “Simulator № 5” (2018) М. Цоя — це дуальність у сприйнятті реальності, захисний механізм нового покоління в сприйнятті дійсності, адже сучасна людина живе у вигаданому міфі, підживлюючи його новою інформацією щодня. М. Цой зобразив момент максимальної конденсації душевного фейку, який буквально вивертається назовні, і цей твір, так само, як і вся серія, розбиває ідентичність на фрагменти, кожен із яких — це образ-втрата людини цілісної.

У своїй творчості М. Цой переосмислює західноєвропейську концепцію постмодернізму. Деформація фігур у творах митця пов’язується з деформацією віртуального часу, нав’язливих повторювань пережитих моментів, які спотворюють час у реальному вимірі. Проєкт “Hamperdu”, до якого належать твори “Medallion”, “Mirror”, “Lying and waiting”, і серія “Strunded” (2017–2018) М. Цоя розповідає про вади і хвороби окремих людей, проте вони сприймаються як універсальні символи хворобливого суспільства, і це не застуда, яку легко вилікувати (Іл. 39). Деформовані розмиті обличчя стають свідченням подвійної жахливої правди, а саме: хронічної травми та викривленої абсурдної реальності світу, що втілюється митцем в аспекті «пошуку кордону між істиною і деформацією істини» [317]. У творі “Mirror” через архетипний символ «дзеркало» передано в жахаючий спосіб перехід із одного світу в інший, адже головний герой наполовину застиг у дзеркальному світі, наче занурився у воду (Іл. 40). Таке занурення зображено в творах В. Ралко, у якої люди «пірнають» у землю чи воду, наполовину застигши між двох матерій. Проте на відміну від класиків сучасного мистецтва нове покоління вбирає інформацію як губка, поглинаючи весь обсяг даних, цикл за циклом його перетравлюючи через власні емоції, генеруючи новий хештег кожного дня, породжуючи нове обличчя, яке бачить у відображенні. На перший погляд, нібито те саме, проте насправді викривлене сучасністю.

Символ «дзеркало» проявляється й через інші два символи, такі як «очі» та «людина». Наприклад, один із улюблених прийомів, яким користується молодий київський митець Ю. Сивирин, — це зображення людини з чорними

порталами замість очей. Додатково холодний колорит і людська безжиттєвість свідчать про холодність і байдужість автора стосовно людини й самого себе. Захоплення порожнечою призводить лише до спустошення, саме тому не кожен може спокійно зазирнути в очі героїв творів Ю. Сивирина. Форма і колір цього символу створюють дзеркало-портал, проте такий, до якого не поспішаєш зазирнути, оскільки він являє собою в'язку космічну порожнечу, лімб, у якому втрачається індивідуальність. «Постмедійний» живопис як погляд через об'єktiv вдало втілено у творі «Теорія всього», тут дзеркало і вода стають символом порталу, в якому перебуває герой. Два світи, один реальний земний і це майстерня митця, в якій він знаходиться фізично, інший — сюрреальний, який у думках. Погляд, який знову ж таки відсилає до творів В. Ралко, герої якої пірнають у шаленому штопорі, проте в Ю. Сивирина навпаки: герой виринув у тиху гладінь води, як поплавок на світанку. Якщо в В. Ралко — це політичний підтекст, у якому вона працює, надаючи глядачеві ключ для прочитання у відкритому доступі, то Ю. Сивирин, як молодий філософ, зверхньо подає свою істину буття, ключ до якої він не поспішає нікому передавати. Аналогічного трактування заслуговує інший прийом подвоєння, особливо, що стосується символу очей, прийом, який ми спостерігаємо, зокрема, в творах А. Цоя. Ці технічні прийоми, як зазначає Р. Арнхейм, «призначалися для того, щоб шокувати глядача з його самовпевненою довірою до реальності» [252, с. 227]. Отже, ми бачимо, що «око» — це буквально двозначний символ, який, з одного боку, трактується як світило, а з іншого — як портал у два світи — світлий і темний.

Сприйняття через дзеркало нерозривно пов'язане з процесом ідентифікації себе в суспільстві через поняття контексту, про що зазначає О. Колотова. Адже, як резюмує авторка, «контекстом, у якому сприймає себе індивід через дзеркало, є контекст людського суспільства як зовнішнє “Я” людини <...> Негативні наслідки пошуку відповідності очікуванням соціуму спричиняють втрату природності та оригінальності, внаслідок чого людина лише мімікрує під навколишню дійсність» [100, с. 73]. Досліджуючи «ефект

невидимості» художнього твору, Б. Гройс доходить висновку, що сучасна комунікація дає митцеві унікальну можливість впливати на цей ефект за рахунок зміни локального контексту [269, с. 106]. Суголосний погляд щодо значення художнього твору знаходимо у М. Мерло-Понті, за яким «історичний контекст, до якого належить митець (і тим краще, чим менше він думає про “творення історії” і чесно створює свою роботу, як він це бачить), не є силою, перед якою він повинен схилитися» [291, с. 41]. Певною мірою пошук місця художнього твору потребує знаходження балансу між індивідуальним свідомим (митець) і універсальним (суспільство).

Отже, на рубежі ХХ—ХХІ століть значну увагу митці приділяють саме застосуванню кроскультурного методу у своїй творчості.

Висновки до Розділу 2. В аспекті українських національних особливостей ролі та значення архетипної символіки колективний досвід становить значущу частину творчості більшості митців, що передусім пов'язане з пам'яттю предків. Архетипи як первісні символічні образи культури поєднують у собі індивідуальний і колективний досвід. У роботі здійснено аналіз використання лексикону «архаїка» і «архетип» стосовно поняття «символ», у таких галузях науки, як психологія, філологія, соціологія, культурологія та етнологія. Класичний лексикон охоплює такі терміни, як «архетипна символіка», «архаїчний залишок», «архаїчні символи», «архаїчні знаки-символи», «етнічні архетипи» та ін. До сучасного лексикону можна віднести такі терміни, як «семантика», «артефакт», «національні архетипи», «українські архетипні символи», «символи-архетипи» та ін.

Формування культурної ідентичності будь-якого етносу неможливо уявити без архаїчної символіки. Саме тому актуальне відтворення в сучасному мистецтві наділяє архетипи новим значенням, що суголосне духу часу. В процесі аналізу архаїчних символів було розглянуто архетипні повідомлення в образно-предметних формах живопису сучасних українських митців. Універсальні первісні архаїчні символи, такі як «вогонь», «світло», «вода»,

«жінка», «мати», «дерево життя», «земля», «герой», набувають сучасного знакового забарвлення, трансформуючись на національному ґрунті під впливом значущих історичних подій для українського народу. Від 2014 р. вони демонструють нове етнокультурне значення, що має національне забарвлення. Універсальні архаїчні символи утворили зв'язок з архетипом «герой», що модифікувався, набувши сучасної актуальної якості, з найбільшим потенціалом впливу на людську свідомість. Унаслідок цих модифікацій утворилися нові українські національні символи — «герой Небесної Сотні», «Майдан», «жінка-воїн», «воїн-кіборг», «земля на Грушевського» та ін.

Аналізуючи національні особливості української культури, можна стверджувати, що духовна складова відіграє вагомую роль у житті народу. Тому символи «вода», «світло», «риба», «хрест», «ікона» (образ), «дерево життя» мають основоположне значення у таких митців, як В. Трубіна, Г. Гідора, О. Сухоліт, П. Бевза, О. Животков, М. Вайсберг, Г. Криволап та ін.

Архетип «земля», до якого належать «степ», «дім», «кам'яна баба», яскраво проявився у творчості А. Криволапа («Білий кінь» (2012), «Кінь. Ніч» (2006); П. Антипа («Амазонка в степу» (2008), «Мешканці степу» (2007) [18, с. 62], «Конеголовий скіпетр» (2005)); Г. Гідори («Хрест» (1990), «Тіні білих стін -I, -II (1996)); О. Животкова («Місце Могриця. Грунівка. Миропілля»); О. Сухоліта («Зоране поле» (2016) [18, с. 62]; П. Балтазюка (проект «Дерево життя» (2019). У ході проведеного дослідження було розглянуто архетипи стихій, такі як «дощ», «вітер», і архетипи межових станів — «захід сонця», «день-ніч», і визначено їхню роль у творчості митців. Активне звернення до цих архетипів спостерігаємо у творчості О. Сухоліта («Поле 4. Дощ», «Синє море, рожева земля»); Г. Гідори («Долина вітрів», «Вимірювання часу» (2016); А. Криволапа («Вечірній шлях» (2011); О. Одайник («Містраль» (1999).

Характерними етнонаціональними архетипами є «квіти» («соняшник», «мак», «барвінок») і похідні, такі як «вінок», «килим», «рушник», «стрічки». Серед представників українського мистецтва, у творчості яких застосовано ці архетипи, можна назвати В. Баринову-Кулебу («Жито складено», (2004),

«Ранок» (2002), «Колискова» (2001); О. Одайник («Сум білий» (1998), «Невідомість» (2000), триптих «Чорнобиль» (1991), «Вінсент» (2000), «Автопортрет» (2014); Г. Криволап (серія «Стрічки» (2015), проєкт «Причетність» (2019) і Н. Корф-Іванюк (проєкт «День третій» (2018), «Село» (2015), «Зникаючий» із проєкту «Килим» (2018), «Колискова» (2019), «Народна» (2018), «Контакт» із проєкту «Я динозавр» (2020), «Килими. Барвінок» (2018), «Весільний килим» (2018).

Проаналізовано особливості етнічних архетипів і визначено, що історичною константою української культури є зв'язок із пращурами, саме тому такі архетипи, як «дитинство», «Велика Мати», «пісня», «колискова», посідають важливе місце у творчості класичних і сучасних митців. Естетика колективного несвідомого органічно переплітається із сучасним українським етносом, завдяки етноархетипам. Традиційне символічне навантаження перетворюється в новітні архетипні комплекси, що своїм інструментарієм формують національну ідентичність, завдячуючи передусім духовності українського образотворчого мистецтва і збереженій етносвідомості.

Священні символи, такі як «хрест», «око», «стріла», «жінка», «коло», «уроборос», набувають нового актуального значення. Митці знаходять зв'язок із первинними формами символічного вираження існування світу, початку і кінця, що перебувають у постійному безперервному русі (А. Цой, Astian Rey і Н. Мурашкіна). Символи актуального мистецтва отримують забарвлення новітньої духовності, яка справляє дедалі помітніший вплив на мислення нульових. Про це виразно свідчать «модні ікони» Д. Скорубської-Кандинської та «Бомженьки» Ю. Кисіль.

Кроскультурний підхід у живописі, що характеризується «епохою проникнення», найпотужніше проявився у творчості таких митців, як О. Дубовик, А. Савадов, І. Чичкан, В. Цаголов, І. Гусєв, О. Тістол, О. Чепелик, А. Блудов, С. Чичкан, Л. Раштанова, М. Вайда, О. Солоп, О. Сай, О. Тістол, М. Маценко, А. Цой, Д. Кавсан, Ю. Сивирин, В. Яковець, Н. Шевченко, Е. Потапенков, С. Ануфрієв, М. Цой, Д. Зазимко, К. Рудешко, В. Покиданець,

Р. Саллер, А. Сидоренко, В. Бондеро, І. Коновалов, Д. Микитюк, Д. Скорубська-Кандинська, М. Кравцов, Ю. Пікуль, П. Маркман, В. Реунов, О. Матвієнко, М. Мамсіков, Ю. Денисенков, Ю. Коваль та ін. Для ґрунтового аналізу тенденції в увиразненні суті та форми символу в живописі було обрано творчість таких київських митців: В. Цаголов, О. Чепелик, А. Блудов, А. Цой, Ю. Денисенков, Ю. Коваль, М. Цой та ін. Кожний із них у своїй творчості порушує питання ідентичності, ірреальності дійсності, антисакральності, появи нових ідолів, матеріалізації цінностей, фейковості, притаманних маскультурі та глобалізації.

Важливу роль в увиразненні сучасного синтезу культур відіграє символ «дзеркало», семантика якого стає мірилом ірреальності світу і межі втрати ідентичності, що репрезентовано у творчості О. Чепелик, В. Ралко, А. Блудова, А. Цоя, Ю. Денисенкова, Ю. Сивиріна та М. Цоя. Через символи «дзеркала», «дзеркальності» й «відображення», що мають сакральну основу, новітні твори переносять духовність у ХХІ століття.

Проаналізовано вектор впливу глобальної культури на національну, в результаті чого можна зробити висновок, що маскультура, як і протознак, нікуди не зникне, а буде нарощувати свою присутність на теренах сучасного українського мистецтва, розхитуючи баланс між індивідуальним і суспільним. Сучасне мистецтво — це трагікомедія суспільства, яке відкрило скриню Пандори зі шкідливими символами маскультури, на дні якої залишилась майже не помітна надія на збереження національної ідентичності в епоху Постправди.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛУ В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Іконографія символу як форма ідентифікації

Перш ніж перейти до розгляду питання іконографії символу як форми ідентифікації в сучасному мистецтві, а саме живописі, потрібно з'ясувати сутність терміна «іконографія» і його зв'язок із мистецтвознавчим дискурсом. Іконографічні та іконологічні дослідження проводили такі вчені, як Ч. Пірс, Ф. де Сосюр, Е. Панофскі, А. Бергер, А. Грабар, Р. Барт, Ж. Бодріяр, Г. Вайзе, У. Еко, та ін.

Окрім семантики, колористики, теології (церковної археології) і таких дотичних наук, як філософія і психологія, іконографія, як зазначає О. Тимків, пов'язана з дослідженнями «біографістики, геральдики, генеалогії, вексилології, уніформознавства, кінодокументознавства, фотодокументознавства і мистецтвознавства» [211, с. 131]. Аналогічно до того, як іконографія пов'язана з низкою наук і дисциплін, аналіз живопису кожного твору потребує висвітлення цілісної картини творчості окремого автора, групи авторів і контексту, до якого вони належать. Київський контекст, до якого ми апелюємо в нашому дослідженні, охоплює доволі широке коло митців, щоб звузити яке, доцільно умовно сформувати групи з найхарактернішими ознаками прояву символу. У рамках розгляду іконографії символу як форми ідентифікації звертаємося до філософії (О. Дубовик), історії (П. Антип, І. Марчук, М. Вайсберг, О. Анд), релігії (М. Стороженко, О. Животков, П. Бевза, Ф. Гуменюк, С. Гнойовий), естетики (В. Ралко), психології (О. Ройтбурд, Т. Сільваші), геральдики (О. Тістол, М. Маценко), фотодокументознавства (А. Блудов, Л. Раштанова), фольклору (Г. Криволап), музики (Ф. Юр'єв, О. Одайник), архаїки (А. Криволап, Г. Гідора, О. Сухоліт, Н. Корф-Іванюк), міфології (В. Трубіна, М. Ягода, Н. Мурашкіна, А. Цой), неоміфології (А. Савадов, І. Чичкан, В. Цаголов, В. Бондеро, М. Цой,

Ю. Сивирин), та ін. Остання дисципліна є однією з ключових, що необхідна для вивчення сучасного мистецтва, бо відповідає світобаченню митців нового тисячоліття. Неоміфологія включає в себе критичний погляд на реальну дійсність суспільства технологій, продуктом якого стає деформоване світосприйняття.

У рамках дослідження типології символу в живописі київських митців початку XXI ст. поставлено за мету пересвідчитися, що іконографічна мова символів у творах зчитується шляхом поєднання декількох дисциплін, як, наприклад, історії та релігії в роботах І. Марчука «І побачив землю, рибами встелену», «Ми йшли, не знаючи дороги»; архаїки й релігії в роботах О. Животкова із циклу «Робота з Біблійними текстами», «Формула тиші» (2015) [18, с. 62] і Г. Гідори «Очікування» і «Хрест»; психології та неоміфології в роботах О. Ройтбурда «Психологічний портрет циклопа», «Пророк і риба», «П'єро» та Ю. Сивирина «Теорія всього»; історії й архаїки в роботах М. Вайсберга «Стіна» й А. Криволапа «Білий кінь» і «Кінь. Ніч»; міфології й архаїки в роботах Н. Мурашкіної «Нова Леда» і «Дзеркало»; релігії та неоміфології в роботах А. Цоя «Кардинал», «Cultum», «Буратіно», О. Чепелик «Post Human 1», Н. Мурашкіної «Бережи честь змолоду», Д. Скорубської-Кандинської «Fashion icon», М. Цоя «Хештег», Ю. Денисенкова «Mirror»; історії й неоміфології в проєкті В. Сидоренка «Амнезія» й роботах А. Цоя «Дівчинка з битою», Ю. Ковалю «Війна іншого формату», «Рівновага»). На прикладах таких поєднань ми зосередимо додаткову увагу, розглядаючи й аналізуючи іконографію символу.

Предметом дослідження іконографії (від грец. εἰκών — зображення, γράφω — пишу) є «особливий тип джерел, у яких інформацію зафіксовано у вигляді зображень» [92]. Об'єктом дослідження іконографії є «наскельні малюнки, мініатюри, гравюри, ілюстрації, картини, портрети на папері та полотні, ікони, фрески тощо, які належать до різних епох і стилів, історія створення та виникнення цих різноманітних творів мистецтва, їх авторство, форми фіксації, побутування, датування, інтерпретації тощо» [28, с. 3].

Іконографія допомагає здійснювати історичні дослідження, сприяючи у визначенні вірогідності історичних подій, з допомогою методів і прийомів аналізу зображень.

«Іконографічний метод сформувався у Франції в 40-х роках ХІХ ст. як засіб вивчення середньовічного мистецтва, тлумачення його символіки, алегорій, атрибутів і набув поширення в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст.» [51]. В Енциклопедії сучасної України розширене визначення терміна «іконографія» подає мистецтвознавець і богослов Д. Степовик: «Іконографія — перелік, опис, систематизація зображень певної особи (наприклад портретів Т. Шевченка), події (весільного обряду в Україні), сюжету (виноградного грона в натюрмортах), місцевості (архітектурних пам'яток Києва); відрегульовані Церквою правила, настанови, приписи зображення святих осіб на іконах, персонажів Біблії та історії Вселенської Церкви, канонізованих як святих угодників Божих» [202].

У. Еко зауважує, що процес декодування творів мистецтва (фігуративного чи символічного) відбувається на семантичному рівні, оскільки «їхня міметична природа несе в собі семантичні посилання й іконографічні умовності» [267, с. 271]. Сміслове значення іконографії має декілька аспектів, вектори трактування яких ми можемо простежити в живописі київських митців. Від прямого відтворення (символ «хрест» у творах О. Животкова), прихованого та опосередкованого (композиційна побудова твору у формі хреста в роботах Г. Гідори) до аналогії (виноградна лоза як символ присутності Бога в роботах П. Бевзи).

Оскільки у значенні терміна «іконографія» закладено християнський символічний контекст, варто розглянути джерела появи символічних знаків християнського тайнопису. На початку християнська символічна мова була значно обмеженою в кількості символів, оскільки головним критерієм відбору слугувало саме прагнення не нашкодити вірі, що пояснює обережність у введенні нових символів, з огляду на їх запозичене джерело. О. Животков один із тих, хто зберіг іконографію первинних символів «голуб», «риба», «хрест» і

«коло» у своїй творчості, гармонійно вплітаючи їх у сучасний контекст (цикл «Робота з біблійними текстами» 2012, Іл. 4). «Риба» — символ Спасителя й усіх людей, іконографія якого є дуже різною. Порівнюючи, наприклад, твори І. Марчука «І побачив землю, рибами встелену» і «Ми йшли, не знаючи дороги» (2007), зауважуємо, що перший твір за рахунок свого символічного значення набуває духовного змісту й несе знання колективної свідомості, другий — символізує дух народу, тобто емоцію (Іл. 70, 71).

Сучасна символічна система залучає до знаково-образного ряду комбінації з будь-яких сфер. Наприклад, міфологія й архаїка поєднуються в творах Н. Мурашкіної з атрибутами сучасного суспільства, перекидаючи місток між століттями. Н. Мурашкіна — яскрава представниця сучасного українського жіночого мистецтва, яке торкається таких важливих суспільних тем, як жіночність, рівність, права та свободи. Жінка у творах мисткині — це богиня, яка поєднує силу воїна й таїнство язичницької віри, проте її боротьба націлена не проти людини, а за неї. Інше бачення спостерігаємо у творах А. Цоя, де з використанням сучасних ідолів, брендів і фетишів створюється перемішування символів, унаслідок чого архетипне значення набуває забарвлення сучасного байдужого світу. Такі символи, як «стріла», «келих», «Альфа й Омега», втрачають силу своєї первинної енергії, стаючи в кращому разі метафізичним символом, а здебільшого — комбінаторним композиційним прийомом.

Важливим чинником є тло та контекст твору, від яких залежать інтенсивність і загальне значення символу. Адже незалежно від тотожності чи розбіжності іконографії символу з його первинною формою він може як набувати, так і втрачати своє значення. Проводячи паралель із кольором, за В. Кандинським, зауважуємо важливість природної іконографії в разі зчитування символу. Джерелом натхнення, як правило, слугує природа, наближення або віддалення від якої змінює емоційний ефект. Якщо фарба перестає бути ізольованою й поєднується з формою, емоційна цінність фарби набуває змін, і якщо вона наближена до оригінальної форми, то значно

посилить її цінність (звучання), а якщо ні, тоді фарба може «послабити природне враження або навіть його знищити» [94, с. 55].

В. Кандинський за приклад наводить «червоне небо», яке залежно від справжності свого походження може або впливати на глядача, або не викликати жодних емоцій. Т. Ліппс пише, що «сила сприйняття полягає не в силі усвідомлення, яке виникає на ґрунті попереднього досвіду та знань про об'єкт сприймання, а властива самому об'єкту як такому, його особливостям і ознакам» [252, с. 448]. Натомість мистецтвознавець М. Фрідлендер зауважує, що сприйняття предмета чи явищ залежить тільки від взаємодії, незалежно від «попереднього досвіду чи особистої інтерпретації» [252, 448–449]. У цьому контексті прикладом органічного й непідробного поєднання символу й контексту слугують коні А. Криволапа, які, стаючи відображенням реальних явищ, підсилюють один одного. Наприклад, твір «Кінь. Біла ніч» (2008) [18, с. 63], де відчуття природного стану світлої ночі підсилено іконографією образу коня й білим кольором. Колір символу «кінь» у цьому випадку є натуральним вираженням контексту і тла, інтенсивність поєднання яких значно посилює вплив на глядача, на противагу ізольованому вираженню. Цей приклад дає можливість підтвердити слушність й у сучасному мистецтві спостереження В. Кандинського щодо природності як одного з основних важелів впливу на свідомість: «У живописі можна побачити виражену в образах філософію бачення і наче її іконографію» [290, с. 126].

Аналогічно до червоного неба, яке описав В. Кандинський (коли колір не має стосунку ні до реального явища, ні до міфу), можна навести інший приклад — серію “Fashion icon” Д. Скорубської-Кандинської, коли штучність кольору ослаблює очікуване враження від іконного живопису, що є свідченням глибокої зневіри в духовності нового покоління, проте попри неприродність цього явища, ми не можемо на нього не зважати. Образ несвідомо вкорінюється в пам'яті глядачів, оскільки, перейшовши межу неприродності, позбувається зайвих нашарувань, стаючи прозорим у своєму наповненні, «негативом», який може обрати будь-яке забарвлення, що

цілковито залежатиме від суспільної свідомості й індивідуального сприйняття глядача. Залежно від характеру простору, в якому перебуває об'єкт — географічного, етнічного, історичного, культурного, демографічного, економічного, релігійного, — залежатиме й характер інтерпретації іконографії символів твору.

«Іконографія — це галузь історії мистецтв, що вивчає не форму, а значення творів мистецтва» [299, с. 26]. Е. Панофскі вважає іконографію основою іконологічного методу дослідження художнього твору за сюжетом і вирізняє три рівні аналізу твору мистецтва:

Перший рівень — «Первинний, або природний, зміст, що поділяється на предметність і виразність». На цьому етапі відбувається ідентифікація форми об'єктів (фігури тощо) через її лінійний і колористичний характер, подію, сюжет і емоційний стан. Стосується «доіконографічного опису художнього твору» [299, с. 28, 41]. Інтерпретація відбувається на підставі практичного досвіду й вимагає знання з історії стилів.

Другий рівень — «Вторинний, або умовний, зміст. Сприймаючи зображення, ми пов'язуємо художні мотиви й поєднання цих мотивів (композиції) з темами або концепціями. Мотиви як носії вторинного, або умовного, значення, можуть бути названі образами, а поєднання цих образів називається історіями або алегоріями, ідентифікація яких належить до сфери іконографії» [299, с. 29]. Інтерпретація відбувається з урахуванням знань літературних джерел та історії типів. Прикладом можна назвати твір О. Ройтбурда «Психологічний портрет циклопа» (2020), коли візуальна іконографія символу «око» слугує засобом ідентифікації теми твору (Іл. 52). Так само й інший твір митця «Пророк і риба» (2020), в якому автор зобразив літнього чоловіка з книгою з урахуванням канонів зображення Пророка. Світло, промені якого створюють портал між головою постаті й небом, свідчить про надприродні здібності, а також «риба», яка є символом Христа, враховуючи всі інші іконографічні зображення, і той факт, що сам автор

ідентифікував твір як «Пророк» (Іл. 53), вторинний зміст, поєднуючи об'єкт із темою, свідчить про біблійний сюжет, хоча з авторською інтерпретацією.

Книгу як архетип культури створено людиною, і її функція з ритуальної перетворилася на побутову. Іконографія символу «книга» в О. Ройтбурда має широкий спектр трактування: якщо розглядати ізольовано цей символ, то він трактується як джерело знань, проте в контексті твору — це Бог-отець і безсмертя. Інтерпретація твору залежить від первинної ідентифікації символів. Точний іконографічний аналіз можливий лише після точної ідентифікації мотивів. У цьому разі варто згадати твір «Кардинал» (2020) А. Цоя, в якому діловий костюм, не сумісний із зазначеним образом, свідчить про те, що герой твору не є кардиналом (Іл. 54). Водночас капелюх кардинала, що є основним символічним атрибутом твору, свідчить про те, що фігура має владу, відсутність обличчя — про таємницю, прихованість, можливо, належність до таємного ордену, що в цілому вказує на те, що герой твору є поважною персоною, справжня особа якої не відома більшості. Суспільна роль, у якій виступає людина, вимагає символічного одягу, завдяки якому відбувається трансформація самої людини. У творі «П'єро» (Іл. 61), завдяки літературному образу, митець трансформує свою індивідуальність — або ж у бік справжньої сутності, показуючи себе тим, ким він є, або ж ховаючи власне єство за вигаданим образом, який показує те, ким він насправді не є. У творі «Кардинал» А. Цоя, навпаки, одяг натякає на те, ким насправді є герой, оскільки його справжня особа нам не відома.

Третій, «внутрішній», рівень аналізу твору мистецтва, за Е. Панофскі. «Внутрішнє значення або зміст, що досягається шляхом виявлення основоположних принципів, які розкривають світовідчуття нації, епохи, класу, релігійні або філософські переконання, засвоєні й переосмислені окремою особистістю і сконцентровані в окремому творі» [299, с. 30]. Предметом цієї інтерпретації, яка вважається іконологічною, є «символічні цінності». Інтерпретація твору залежить від «синтетичної інтуїції, сформованої індивідуальною психологією та світосприйняттям», вимагає знання історії

культури та мови символів [299, с. 30–33, 41]. Прикладом може бути твір Н. Мурашкіної «Нова Леда» (2018). Насамперед варто зазначити, що авторка ідентифікує свою Леду як «нову», захищаючи твір від зайвої критики щодо іконографії символу богині (Іл. 56). Зображувана героїня — Леда — в Н. Мурашкіної сучасна жінка, про що свідчать такі атрибути, як панчохи та макіяж, і має свої чесноти та вади. Вона тримає в руках двох лебедів, один із яких має корону, інший — німб. У такий спосіб мисткиня показує, що сучасна жінка має силу богині, навіть більше: кожна жінка — це богиня, яка водночас може бути королевою, святою та грішницею.

У аспекті іконографії символу описані вище три рівні аналізу твору мистецтва за сюжетом можна застосувати до аналізу будь-якого окремого символу твору. На відміну від Е. Маля, який в іконографічному дослідженні вбачав пошук глибинних сенсів, Е. Панофскі вважає, що на збиранні даних завдання іконографії закінчується, адже вона не зобов'язана «досліджувати генезис і значення цих даних» [299, с. 31]. Аналогічну думку висловлює й у М. Мерло-Понті, стверджуючи, що «тільки художник-живописець має право дивитися на речі без якогось обов'язку їх оцінювати» [290, с. 122].

Спираючись на основні визначення терміна «іконографія», можемо констатувати, що під час аналізу твору мистецтва символи зчитуються й у цьому процесі є певні інструкції. Учені з Південної Африки Ш. Дада, Е. Хагет і Х. Борнман описують іконографію як «співвідношення між символом і його значенням, що часто подається як візуальна подібність» [263, с. 360–361]. Досліджуючи іконографію символу в процесі побудови комунікації з людьми з обмеженими можливостями, вчені вирізняють особливості символу, на які варто звернути увагу, оскільки саме мова символів дає митцеві змогу передати необхідну інформацію, а глядачеві сприйняти. Вплив символу на іконографічний аналіз визначається такими складовими: «матеріал, на якому він зображений; середовище, в якому він перебуває; форма символу порівняно з відомим прототипом; колір символу; анімація символу; мотиваційна цінність символу; видимість/прозорість символу; складність;

скупчення/комбінація/композиція системи символів; графічне вираження» [263, с. 361–363]. Складові іконографічного аналізу, окреслені ученими з Південної Африки, є актуальними і для мистецтвознавства, оскільки розуміння важелів візуального впливу на людей, які найбільш тонко його відчують, є першорядним у аспекті як створення художнього твору, так і його зчитування. Такі складові, як колір, форма і графічне вираження, належать до процесу сприйняття з огляду на природність, що формує ставлення глядача до зображуваного предмета чи явища, визначаючи міру впливу цього предмета чи явища. Окремо слід розглянути тло і контекст як оточення символу, що впливає на значення вибраної автором іконографії. Щодо видимості символу, то тут ідеться насамперед про художній контекст і відповідність часу. Кожен із цих векторів будемо розглядати у площині іконографії символу сучасного живопису, які або підсилюють значення один одного, або нівелюють.

Питання іконографії символу як семантичного методу дослідження порушують учені Ч. Осгуд, Дж. Сусі і П. Таненбаум [298, с. 290–304]. Питання, яке їх цікавило, — це те, як знак або символ, наділений власними значеннями, використовується для зображення того, що відрізняється від нього. Як приклад можемо розглянути твір Н. Мурашкіної «Дзеркало» (2019), де сакральний міфічний символ «уроборос» подається в образі реального чоловіка, наділеного рисами живої людини. «Ми все одно сприймаємо їх (людей, зображених на полотнах) як реальних людей, бо живемо “ілюзією тотожності об’єкта і його образу”, хоча реагуємо на нього символічно» [165, с. 109]. Попри те, що «уроборос» сприймається як чоловік, усе ж таки ми розуміємо, що зміїне тіло надає цьому образу міфічного забарвлення, й аспект природності у процесі сприйняття стає на перше місце. Проте чоловік в образі «уроборос» допомагає розкрити глибинний задум твору, за яким жінка Н. Мурашкіної — це майже чоловік. Мисткиня своїми творами висловлюється насамперед про емоції та бажання, подаючи їх через багату символіку.

Аналіз роботи залежить від асоціативних процесів, які заклав у зміст твору автор, адже кожен окремо узятий символ має безліч варіантів

трактувань, від позитивних до негативних, від сакральних до профанних тощо. Усе залежить від середовища й контексту, в якому його зображено, адже це основа, завдяки якій символ здобуває саме те забарвлення, що потрібне авторові. Г. Почепцов зазначає, що «мова являє собою абстрактний механізм, захований у глибинах інтелекту» [165, с. 120]. Якщо взяти, наприклад, слово «play» (в пер. з англ. — «гра»), ми переконуємося, що залежно від контексту переклад цього слова матиме протилежне трактування: свобода — страйк; боротьба — гра; байдикувати — працювати; співпрацювати — заважати. У попередньому розділі ми розглядали архаїчні символи, досліджувані С. Кримським, який зарахував «гру» до п'яти основних архетипних українських символів, разом зі «словом», «природою», «степом» і «серцем» [105, с. 78]. Зважаючи на те, що візуальне і словесне вираження символу йдуть поруч, підсилюючи або нівелюючи одне одного, можемо розглянути однойменний твір О. Дубовика «Гра» (1979) [5, с. 6–7]. Букети О. Дубовика не є натюрмортами, хоча кожна окрема складова має право ним бути і є такою в більшості творів інших митців. Іконографія цього символу формує асоціативний ряд через групування символів у «букет», де букет — це не квіти у вазі, а інформація (Іл. 51). Хоча, на думку М. Юр, «вазон» — це саме той символ, що характеризується «наповненістю смислів» [243, с. 113] і, як зазначає учений і мистецтвознавець М. Селівачов, є прототипом «дерева життя» [181]. Так і у творі «Гра», О. Дубовик репрезентує «букет» як архаїчний символ світового дерева, а архетип «тінь» стає символом передання інформації між поколіннями. Важливо сказати, що О. Дубовик є майстром не тільки пензля, а і слова, тож «гра» може розглядатись як випадковість у виборі даних, адже інформаційний портал між предками, якому понад дві тисячі років, говорить давно забутою мовою і для сучасної людини це лише випадкова гра у слова.

Поза тим, що термін «іконографія» традиційно належить до сфери релігії, К. Батаєва зазначає, що його можна застосовувати в ширшому контексті й, окрім церковної іконографії, в концепції «розумної іконографії»

О. Лосєва, в культурологічній іконографії й у руслі «сучасної візуальної соціології» [23, с. 79]. Науковиця зауважує про боротьбу між церковною і соціальною іконографією, де остання репрезентована ідолами сучасного суспільства, які заміщують духовну ікону. «Головна ікона суспільства споживання — телевізор — намагається захопити “червоний кут”» у суспільному і особистому просторі [23, с. 79]. Варто згадати К. Малевича, передвісника зародження «нової» ікони, ідолів, що входять у життя суспільства через сакральне значення червоного кута. Телевізор як головну ікону майстерно відтворено в живописі А. Блудова, І. Гусєва й О. Тістола, де його справжня сутність як маніпулятора свідомістю виходить на поверхню, проте завдяки естетичній візуальній мові більше не жахає, а вражає.

Ідоли, фетиші, нові боги попкультури й модної індустрії формують світогляд молодого покоління, для якого такі поняття, як «святість», «Бог», «образ», асоціюються насамперед із сучасною культурою (І. Гусєв, В. Реунов, А. Цой, Н. Мурашкіна, М. Цой, В. Бондеро, Д. Скорубська-Кандинська, І. Коновалов, Д. Микитюк та ін.). К. Малевич як передвісник нової ікони використав іконографію квадрата, говорячи про порожнечу, що може здатися дивним на перший погляд, оскільки квадрат — це зображення, яке має чітко окреслену форму. Варто зазначити, що свого часу чорний квадрат був сприйнятий аудиторією як «порожній», про що писав К. Малевич, пояснюючи це очікуваннями публіки від мистецтва як форми «віртуозного вираження», а не філософського бачення [287, с. 95]. «Квадрат, головна особливість якого визначається двома поземними і двома прямовисними лініями однакової довжини, що перетинаються, символізує матерію, важкість і суворе обмеження. У Єгипті квадрат позначався ієрогліфом слова “поле”» [55, с. 291]. Суворе обмеження під пензлем К. Малевича перетворюється на ніщо, безмежжя й порожнечу. Мистецтво, на думку К. Малевича, «більше не прагне служити державі та релігії, <...> воно не хоче більше мати нічого спільного з об’єктом як таким і вірить, що може існувати саме собою» [287, с. 95]. Саме тому важливим є емоційний контекст, який заклав автор, — втрата духовності

[55, с. 291]. Це зумовлює майстерно вибрану іконографію символу «хрест», що стала «квадратом», і обмежену форму, що стала необмеженою.

І. Голуб аналізує іконографію як мову символів: «іконографічна символіка (символіка мотивів) як висловлення невидимого та неосяжного» [58, с. 119]. Робота іконографа в широкому розумінні полягає у спробі у формах видимих і осяжних побачити висловлення явищ неосяжних. Іншими словами, іконографічний шлях інтерпретації візуального образу полягає в представленні мистецтва всеосяжним дзеркалом. О. Дубовик обрав «букет» для своєї візуальної мови як форму абсолютної наповненості на противагу абсолютній порожнечі квадрата К. Малевича. Проте, вже очевидно, що «несвідомий символізм» здатний розвинути ідею у свідомості, що розвиватиметься значно глибше за «свідому».

Зокрема, А. Бергер наводить аналіз графічних образів, знаків і символів на предмет їх впливу на глядача. Науковець доходить висновку, що «символ має умовне значення й немає логічного зв'язку між значенням і самим символом» [260, с. 53]. Так само й символ, і його значення не мають логічного зв'язку. А. Бергер наводить приклад символу «хрест», істинне значення якого не на поверхні й «не визначається логічно, а зумовлене історичним пізнанням» [260, с. 51]. Сприйняття символів відбувається залежно від багатьох чинників — історичних, культурних, соціальних, тоді як інтерпретація створеного митцем образу із символів залежить від аудиторії, яка не завжди «правильно» розумітиме твір, у сенсі, задуманому художником. Візьмімо, наприклад, картину «Дівчинка з битою» (2020) з проєкту “Human Rights” А. Цоя (Іл. 57). Іконографія символу «битка» в цьому разі не зі сфери спорту, а символ боротьби за права людини. Важливим є історичний і часовий контекст написання твору, який підказує зміст роботи, адже тоді почався громадський рух за права людей у Білорусі, про що свідчить англійська літера В червоного кольору на головному уборі дівчини. Літера В у дзеркальному відображенні перетворюється на цифру 13, число затриманих у країні на період створення картини автором становило тринадцять тисяч. Це яскравий приклад того, як

може змінюватись інтерпретація твору. Зважаючи на те, що твір придбав колекціонер із США, і враховуючи ту обставину, що бейсбол є національною грою країни, можемо припустити, як саме прочитав глядач твір, враховуючи, що англійська літера В є першою у слові «бейсбол». Мова і ситуація як важелі інтерпретації іконографії символу мають подвійну природу, адже можуть бути логічно вибудовані як автором, так і глядачем. Але є можливість уникнути подвійної інтерпретації — за умови трактування з огляду на контекст. Дослідження, яке також «не може бути абстрактним, полягає в тому, щоб пов'язати твір з історичним контекстом» [303, с. 103]. Цінність мистецтва в історичній площині окреслює У. Еко, зауважуючи, що «мистецтво зумовлене історичним контекстом, відображає його та сприяє еволюції» [303, с. 124].

Про «видимість» твору в аспекті двозначності інтерпретацій, в основі якої унікальність і марність, розмірковував філософ і мистецтвознавець Б. Гройс: «Традиційне мистецтво працює на рівні форми, тоді як сучасне — на рівні контексту. Проте обидва мають спільну мету: створити контраст між формою та історичним тлом, зробити так, щоб форма видавалася іншою, новою» [269, с. 39]. Роздвоєність знака в сучасній культурі від фундаментального до марного залежить від видимості твору, яка створюється не завдяки яскравому кольору чи символам, а завдяки відповідності історичним подіям, культурному й соціальному виміру, в якому перебуває глядач. Фон як культурне тло стосується видимості твору й допомагає глядачеві інтерпретувати зображення в адекватному часі/місці/руслі. Наприклад, дитяча іграшка може бути символом батьківської любові й символом дитячого будинку, все залежить від того, де її зображено. Тло має важливе значення в процесі інтерпретації твору. Наприклад, символ «хрест» у творі “Cultum” (2016) А. Цоя набуває протилежного від християнського значення й вимагає від глядача нової рецепції (Іл. 19). У цьому випадку ми бачимо, що символ залежно від часу й контексту може не тільки набувати нової інтерпретації, а й впливати на світосприйняття глядача, формуючи новий асоціативний ряд. Залежно від контексту, явища і предмети можуть

набувати символічного значення, втрачати його або не мати його зовсім. Цю думку підтверджує О. Чепелик у роботі “Post Human 3”, де візуальне сприйняття операційної лампи подано авторкою через символ «німб» (Іл. 59). Виникає двоїстий асоціативний ряд — світло сприймалося за божественне, проте за своєю природою є штучним. «Німб» — сакральний атрибут, що має божественне значення. Мисткиня вдається до сакрального символу, щоб повідомити про сучасну втрату божественного в дарі народження. За таких умов глядач розумітиме, що дар Бога можна отримати і штучно, проте по суті дитина залишається даром Божим. І щоб уникнути такого візуального сприйняття, дитину авторка зображує в образі робота. Тож шлях передання і сприйняття візуальної інформації визначає не тільки символ, а й контекст, які залежно від історичного виміру набуватимуть різних значень.

Н. Мурашкіна у творі «Бережи честь змолоду» (2018), зберігаючи іконографію символу «німб», за рахунок ситуації надає йому протилежного значення. Зображуючи чоловіка з німбом як святого, мисткиня порушує питання прав і свобод, а через релігійний символ привертає увагу до штучної сакральності, що панує у світі рівності чоловіків і жінок. Д. Скорубська-Кандинська в серії “Fashion icon” (2019) зберігає іконографію символів «німб» і «ангел», проте змінює ситуацію, означуючи появу нових святих і нових ангелів та втрату духовності сучасного світу. Візуалізуючи цей процес Д. Скорубська-Кандинська та А. Цой вибрали символи Альфа й Омега. У Дарії цей символ перейшов з релігійного у буденний вимір, втрачаючи свою сакральність, в Андрія його місце посів комп’ютерний символ «хрест».

У творі «Буратіно» А. Цоя з проєкту “Help me Cheesus” іконографія символу «рук, складених у молитві», що має релігійне походження і значення — прохання вірянина про божественну допомогу, за рахунок образу «буратіно» стає символом ошуканства, фальші й нещирості. К. Батаєва зазначає, що «іконографія насамперед цікавиться образом як особливою реальністю, що має специфічну природу, але не знаком» [24, с. 159]. Сині прибульці В. Цаголова (серія «Українські X-файли», 2004) змінюють

символічне значення за рахунок тла — бо представлені в земному контексті і в інтерпретації автора стають повсякденним явищем. З іконографічного символічного значення позаземної істоти, існування якої не підтверджено, вони перетворюються на символ інформації, що транслюється через ікону XXI ст. — блакитний екран.

Підкорюючи собі природу завдяки науковому пізнанню, людина у прагненні позбутися залежності від природи потрапляє у ще більшу залежність, нею самою створену, зазначає М. Бердяєв [259, с. 97]. Іконографія як наука потребує досвіду від дослідника, проте вона ж і обмежує його: попри домінування розуму, вона дає інтуїції змогу мати місце. Відходячи лише від християнського виміру, сучасна іконографія працює з творами, які не мають канонічних меж, отже, й сама наука перестає бути обмеженою та структурованою. Зважаючи на те, що в основі іконографії лежить принцип описовості та структури, певної інструкції, сучасні науковці повинні розширювати свої знання і збільшувати досвід разом із митцями, аналіз творів яких вони здійснюють. Здатність творчих людей глибоко відчувати й переживати все те, що вражає, дарує світові глибоко емоційні твори, пронизані співпереживаннями і хвилюваннями, що спостерігаємо в митців, які працювали з темами воєн і революцій (М. Вайсберг «Стіна») і особистими життєвими драмами, як втрата близької людини (О. Животков). «Кожна епоха виносить на поверхню свій елемент героїчного», йдеться у Г. Почепцова [165, с. 152]. Працюючи над другою серією «Стіна. Революція гідності» (Іл. 12), М. Вайсберг відчував єдність із першою «духовною Стіною» [198, с. 90–93]. Як зазначалося в попередньому розділі, були приклади, коли люди називали сакральним досвід, пов'язаний із війною. Символ «герой» після 2014 року набув нового іконографічного значення для українського народу, що переносить історичний параметр у першочерговість ряду осмислення значення символу.

Інше бачення іконографії символу «герой» у Ю. Ковалю, який через фантастичну театральну постановку розкрив сюжет війни, і глядач не одразу

розуміє, що саме він сприймає. Контекст, тло й манера, де через попарт, митець подає іконографію символу «герой» через фантастичний сюжет. Історичний вимір стає відстороненим, глядач ніби переглядає фільм, не розуміючи справжності подій, які стосуються його держави, твори — «Війна іншого формату», «Комунікація», «Переоцінка можливостей» (усі — 2015) Ю. Ковалю. Або ж рефлектуючи на болючі історичні події Української держави швидше створюють образ «антигерой» — як сучасної людини, байдужої до всього й навіть до себе (П. Щербина, М. Цой).

Через пізнання, у кроскультурній взаємодії митці нівелюють перепони простору й часу. Час і простір — дві категорії, з яких починається композиція, і дві основні категорії популярної наразі метафізики часу-простору вводяться митцями, що працюють у різних медіа. Щодо іконографії символу «час» як величини, що фіксує рух у роботах митців, М. Мерло-Понті звертався до О. Родена, який у зв'язку з цим слушно зауважив, що «саме художник правдивий, а фотографія оманлива, адже насправді час ніколи не зупиняється» [302, с. 86]. Час на полотнах А. Блудова «Голоси» залишається застиглим у порівнянні з твором «І почув він голос давній» І. Марчука, де кожна лінія — це інформаційна вібрація, що проходить через покоління. Обидва митці обрали іконографію символу «людина», через яку транлюється голос пращурів, проте форма й контекст роблять відчуття часу в цих творах абсолютно різними.

У розкритті питання часового виміру, індивідуальності та існування митці вдаються до таких символів, як «вода», «дзеркало», «око». Найбільш суперечливим символом є «дзеркало», оскільки одночасно належить до трансцендентного (духовного) світу і світу реального (земного, фізичного). Визнаючи сенс часу, київський митець А. Цой вибудовує свої твори навколо символів «вода» і «дзеркало» (“Sundial” 2015, “Patientie”, “Lumshor” (обидва — 2016)), кожен з яких має значення порталу. Саме в цьому ключі — як порталу — митець з'єднує століття, що, на перший погляд, бентежить глядача, якому стає важко ідентифікувати твір в історичному вимірі, де перемішано

символи від архаїчних до сучасних, проте саме в цей спосіб автор віднаходить мову, якою говорить із глядачем про час.

П. Шільдер, досліджуючи феномен дзеркала, зазначав: «Фантом дзеркала виводить назовні мою плоть, <...> із цього моменту моє тіло може мати елементи, запозичені з тіл інших людей, так само, як моя субстанція може переходити в них: людина для людини стає дзеркалом» [305, с. 223–224]. Дзеркало у творах О. Чепелик із циклу “Post Human” (2019) розбите на частини, які утворюють портрет із фрагментів (Іл. 58). Іконографія символу розбитого дзеркала в цьому разі свідчить про пошук ідентифікації людини в новому штучному світі. Усе життя героїв творів складається з фрагментів, і те, що вони формують невідповідний пазл, фрагменти, що їм не вистачає зовсім трохи, щоб зійтися, свідчить про штучне життя, якому не вистачає наповненості, щоб стати справжнім. О. Чепелик у своїх творах порушує питання нових технологій, де людина — це біологічний матеріал. Фрагменти дзеркала в її творах можуть розглядатись і як ДНК, молекули чи хромосоми, які техногенно розбиваються, акцентуючи певні риси чи вади, і можуть штучно поєднуватися як компоненти в потрібних пропорціях. Символьна мова створює комунікаційне повідомлення в роз’єднаності, кожне таке повідомлення приховує таємницю й закодованість, виражену в символічно-знаковій мові. Розуміння символічної мови має на увазі досягнення «спільності між людьми».

Отже, іконографія в живописі має на меті аналіз і систематизацію символів, а також їх інтерпретацію, яка неможлива без емпатії, переживання зображення.

3.2. Стилїстика символу: графічне та колористичне вирішення

Завдання з вивчення символічної мови живопису сучасних київських митців потребує розгляду стилїстики базових символів, їх колористичного та графічного вирішення. Це уможливить розуміння авторського художнього вираження символів, ролі традицій чи новацій. Трансформаційні процеси,

пов'язані з культурною ідентичністю людини, йдуть паралельно з її саморозвитком, вивченням історії своєї культури, її інтеграції у світовий контекст. Відбувається адаптація знаків і символів у сучасних художніх практиках, водночас необмежене збагачення символічної мови, яка формує лексикон сучасного мистецтва. Наповнення мистецтва символами подібне до розвитку українського правопису, який із кожним роком розширює своє поле через впровадження нових слів, що підіймаються з надр праукраїнської мови, запозичуються з іноземних культур, генеруються в соціумі через кризові стани в державі. Мова й мистецтво становлять основу культури, взаємодіють, створюючи візерунок сучасності.

Мистецтво є дзеркалом, в якому відбиваються суспільні рухи, сучасні тенденції, що спостерігається й у живописі, в якому можуть використовуватися одночасно архетипні символи, народне мистецтво, попарт і останні світові тренди. «Мистецтво живе у процесі впливу на інше мистецтво, а не як фізичний залишок ідей художника», — зазначає Дж. Кошут [280, с. 19]. У процесі набуття архетипними символами сучасного значення В. Кандинського найбільше хвилювала втрата архетипами свого первісного значення, адже без нього символ стає лише оболонкою, форма якого лише віддалено нагадує його сутність. «У майстерному орнаменті природна форма й фарби ніколи не трактуються лише зовні, але скоріше як символи, які, зазвичай доходять майже до ієрогліфічної зовнішньої форми. І ось саме тому орнамент і стає поступово все незрозумілішим і ми втрачаємо таємний ключ до його читання», — вважає В. Кандинський [94, с. 54].

Суголосну В. Кандинському думку висловив Р. Арнхейм, який вивчав орнамент і етап «переоцінки його цінностей», який ми наразі спостерігаємо в культурі й мистецтві [252, с. 140–141, 148]. Ця теза актуальна й сьогодні, оскільки українські митці звертаються до духовно збагаченої української культури, переосмислюють її, що має позитивний результат для мистецтва й суспільства в цілому. Візьмімо, наприклад, проєкт «Неофольк» М. Маценка, який було представлено в експозиції Pinchuk Art Centre 2012 р., коли колір

народного орнаменту в обрамленні громадської будівлі інтер'єру радянської епохи набував інакшої від початкового значення семантики, якої він сам ніколи не здобув би (Лл. 65). За рахунок умов оточення і сприйняття автор змінив контекст серії — від багатства архетипних образів культури до одноманітності предметів побуту радянських часів.

Варто зауважити, що на ґрунті творчості метрів українського мистецтва сьогодні у 2020-х нового століття формується черговий тренд — поєднання народної творчості й сучасного мистецтва, якість його як ніколи відповідає потребам формування модерної ідентичності Української держави. Сучасне мистецтво починає вкорінюватись у повсякденне життя українців, супроводжуючи та збагачуючи його візуальну культуру. Насичення ж масової культури архетипними українськими символами відбувається через якісне споживання візуального контенту, авторами якого є засновники стилю (М. Приймаченко, К. Білокур, І. Приходько та ін.), всесвітньо відомі сучасники (О. Тістол, М. Маценко) і молоді митці (О. Пронкіна, К. Дацюк, Я. Гудзан, Л. Матвієнко, А. Тарасюк, Н. Брічук).

Зберігаючи графічне вираження архетипних символів, як-от «хрест», «коло», «око» і «жінка», молоді митці надають їм нового сучасного значення. Яскраві кольори в поєднанні з технічними прийомами на основі стилю попарт переносять архетипні символи народного мистецтва в нове тисячоліття, збагачуючи повсякденне життя українців, наділяючи його культуру споживання високими смислами й одночасно збагачуючи світову культуру споживання, роблячи українське мистецтво більш видимим для міжнародної спільноти. Поступова втрата автентичного значення символу, на яку звертав увагу В. Кандинський, в українському контексті вирізняється здатністю переносити пам'ять роду в нові умови та час без втрати джерела. Виразним прикладом слугують орнаментика О. Тістола, геральдика М. Маценка, архаїка Н. Мурашкіної та ін. На ґрунті результатів розвідок В. Кандинського [94, с. 54] можемо зробити висновок, що саме орнаментика як ключ впливу на глядача використовує сучасне українське мистецтво.

Графічне й колористичне вираження символів не скорочується, а розширюється, оскільки наповнюється сучасною мовою живопису. Спираючись на доробки вчених [111, с. 65], можемо констатувати, що найважливіше в цьому процесі — це етап «пропущення через свідомість», бо, проходячи крізь «призму творчого запалу», народна українська творчість синтезується в новітні форми та смисли, які вміло влітаються в повсякденне життя українців. Рух переосмислення традицій, започатковано молодими українськими митцями й підхоплено уже визнаними культурними діячами, які впроваджують їх у масове споживання, насичуючи повсякденну візуальну мову, що своєю чергою невпинно «естетизує» й «українізує» смаки громадян.

Враховуючи дотичність естетики споживання до естетики сучасного мистецтва, зауважимо, що зразки високого мистецтва не втрачають своєї оригінальності, оскільки в цьому поєднанні з'являється нова якість. С. Прищенко через пояснення природи культури як інтернаціонального середовища робить висновок, що «кращі досягнення національних культур усіх народів є надбанням світової культури» [168, с. 7]. Щоб стати місцем спільних надбань усього людства, культура має бути доступною. В. Кричевський ставив доступність мистецтва на перший щабель шляху гармонійного буденного життя людини й мистецтва. Останнє за рахунок «повсякденної присутності в життєвому середовищі» не тільки естетизує саме життя й виховує смаки, а й слугує міцним підґрунтям для «узгодження минулих і сучасних цінностей», висловлює переконання О. Лагутенко, завдяки цьому людина стає підготовленою до змін і розуміння сучасного мистецтва [111, с. 66].

Входження мистецтва в повсякденне життя відбувається через комунікацію, інструментами якої є колір і форма, за (з допомогою яких процес сприйняття переходить з інформаційного в естетичний канал передання повідомлення. У цьому процесі, на думку Р. Арнхейма, форма перед кольором є у вигіднішому становищі як засіб комунікації [252, с. 97, 141, 157, 320]. Ця теза перегукується з висновком А. Гільдебрандта, що «форма — це головний

засіб впливу, тому відбирається те, що впливає найсильніше» [165, с. 98]. Говорячи про принципову відмінність між кольором і формою і порівнюючи з кольором як чуттєвим елементом Ч. Райлі [301] описує форму як цілком протилежну кольору категорію, звертаючи увагу на її «раціональність і просторову лінійність».

Саме форма визначає ставлення глядача до твору, вона сприяє сприйняттю загальної ідеї твору, тоді як колір створює настрій. Як об'єкт знання форма сприяє пізнанню істини, її найбільша цінність — у здатності відкрити приховані знання, як духовні, так і філософські. Процес створення і сприйняття форми відбувається через два аспекти, перший з яких лежить в основі значення форми як символу і знака, в якому зосереджено й локальні, й загальнокультурні явища, інший — ззовні форми й комунікує з глядачем через емоцію. У вітчизняній науці дослідження графічних символів у мові комунікації проводять В. Косів, О. Чемакіна, А. Рубцов, В. Свірко, О. Олійник, І. Мартиненко та ін.

І. Мартиненко робить огляд графічних систем альтернативної комунікації, акцентуючи на тих характеристиках графічних символів, від яких залежить успіх їх засвоєння. Грунтуючись на дослідженнях другої половини минулого століття (Д. Фуллер і Л. Лойд, 1990; Л. Лойд і Г. Карлан, 1983, 1984; Р. Люфтіг і Г. Берсані, 1985; М. Сілверман, 1995), І. Мартиненко виокремив шість основних характеристик графічних символів, які залишаються актуальними й сьогодні, серед яких:

- «двозначність, неоднозначність», тобто число (кількість) значень, яким може відповідати символ;
- «складність» виражає семантичну будову елементів символу;
- «контрастність символу та фону», якої залежить сила та міра сприйняття символу;
- «іконічність», тобто відповідність символу і об'єкту зображення;
- «виразність, точність», що забезпечує унікальність символу;
- «розмір» [122, с. 154].

До описаних характеристик символу варто додати ще одну — час, який витрачає глядач на сприйняття символу, що впливає на результат комунікації і на ідентифікацію твору мистецтва. Новизна сучасного твору, як зазначає Б. Гройс, визначається не його «матеріальною природою, а контекстом, історичним місцем. Отже, оригінальність не має вічної цінності. У сучасну епоху оригінальність не просто втрачена — вона стала мінливою» [269, с. 64]. З цього висновується, що дві категорії «час» і «ефект видимості» визначають місце твору в культурному середовищі, впливаючи на новизну твору мистецтва й буквально визначаючи місце серед інших творів.

Стильові особливості — це одна з форм привернення уваги глядача. Наприклад, А. Цой насичує свої твори знаками, кодами й символами з різних епох і культур, настільки вміло ними жонглюючи, що глядач занурюється, як у цікаву книжку чи ребус, розгадуючи загадкові коди полотна. Інший спосіб використовує Д. Зазимко, який у новій серії металевих об'єктів настільки реалістично підійшов до зображення металу живописними засобами (фарбами на полотні), що викликав особливу цікавість публіки. У цьому є велика перевага живопису перед новими медіа, адже вони не змушують глядача, а зацікавлюють, вони не втомлюють, а додають сил, вони не охолоджують, а збуджують. Проте в цьому випадку ідеться про твори, які все ж таки вимагають від митців значних затрат часу на їх створення. На думку Дж. Кошута, наразі «мистецтво декору стоїть перед мистецтвом складності» [281, с. 347] і, як зазначає Б. Гройс, «твір стає невидимим» [269, с. 40–42]. Можемо лише додати й тим самим визначити роль живопису для сучасної аудиторії як «предмета інтер'єру», доля, яка спіткала більшу частину творів, які ми сьогодні споглядаємо.

Дослідження сучасної візуальної комунікації здійснює Г. Почепцов, зазначаючи, що «у разі масової комунікації художня норма стає важливішою за іншу норму (достовірності)» [165, с. 181]. Для живопису це справді не має такого катастрофічного впливу, як для засобів масової інформації, проте наслідки появи «безвідповідальних» творів мистецтва також невтішні. Глядач

сприймає колір і контур, графічне, стилістичне й кольорове рішення покликане в перші кілька секунд сказати максимум свого візуального «тексту». Мистецтво пришвидшується разом із життям ХХІ ст., і це пришвидшення повертає мову у форму символів, а мистецтво в мову графічного знаку. «Адресант художньої комунікації виконує подвійну роботу. Йому треба створити не тільки повідомлення, але й саму мову цього повідомлення» [165, с. 117].

Розглянувши характеристики графічних символів, враховуючи особливості контексту сучасності, можемо поділити символи на прості та складні. Н. Череповська найточніше розкриває сутність їх розподілу в сучасному суспільстві. Використовуючи психологічний аспект символічного в художній творчості, науковиця здійснює класифікацію залежно від наявності в символах простого/конкретного або абстрактного поняття. Складні символи, за якими стоять абстрактні поняття, доволі часто виникають на ґрунті простих, наступниками яких вони по суті є, адже свідомість автора, що перебуває в постійному творчому й філософському пошуку, проходить процеси переосмислення від конкретного до загального й навпаки. Тому не дивно, що в доробку митців ми спостерігаємо чіткі періоди, в яких переважають прості символи й конкретні поняття або складні символи й абстрактні поняття.

Перед тим як перейти до детального розгляду простих форм і їх символічного значення, бо саме ця група становить більшу частину нашого дослідження, розглянемо три приклади складної форми — абстракцію як філософське вираження (О. Дубовик, Т. Сільваші, О. Ройтбурд, А. Солонуха, А. Криволап, І. Марчук, П. Бевза, О. Пронькіна, М. Мазур); абстракцію за формою (І. Янович, О. Бабак, О. Долгій, М. Вайда, Л. Колодницький, О. Коношук, П. Лебединець, М. Скугарєва, М. Кривенко); абстракцію як символ духовного світла і продукт сучасних технологій (О. Мась, С. Панасенко, І. Ворона та ін.).

Про абстракцію як філософське вираження писав свого часу митець П. Мондріан, засновник руху «Стиль» і автор концепції «неопластицизм», що

втілилась у новій теорії абстракції: «Саме дух часу визначає художнє вираження, яке своєю чергою відображає дух часу <...>, стиль, що втілює “ідеї епохи”» [309, с. 7]. Насамперед звернемося до творчості О. Ройтбурда й одного з найскладніших з абстрактних понять — символу життя. Символ руху життя як абстрактне поняття в багатьох випадках схематично зображується у вигляді спіралі, рух якою символізує проходження етапів від народження до смерті. Форма спіралі з ідеальною пропорцією доволі часто трапляється в природі, найяскравішим прикладом слугують мушлі молюсків. Духовний розвиток, до якого прагнуть усі творчі особистості, посів важливе місце у творчості й філософії О. Ройтбурда, який у своїх творах звертався до символу мушлі молюска («Збирачі устриць після припливу», «Сторіччя незалежності», «Божевільний Моцарт, або Одруження Бомарше» (усі — 2017), «У правди жіноче обличчя», «Безумство сера Тристрама», «Пейзаж з Панголіном» (усі — 2020). Шукати сенс життя О. Ройтбурд як справжній філософ прагнув у всіх сферах людського буття — сакрального, природного, еротичного, жіночого й чоловічого сексуального начала. Саме тому на його полотнах устриці — це складний багатоплановий символ «життя», він це й людина як плоть (молюск мушлі), і людина як зміст (мушля) (Іл. 60).

У рамках дослідження абстракція за формою цікавить нас передусім як графічний символ. У абстракції важливу роль відіграють матеріальність і фактура, що в більшості прикладів є першочерговими після кольору й форми, адже глядач після загального сприйняття об'єкта фокусує погляд на деталях зображення, проходячи сходишками матеріальності. Візьмімо, наприклад, твір «Без назви» І. Яновича з проєкту «Діалог» (2009). Автор використовує символ «хрест» у сучасній інтерпретації, в якій лише вгадується силует розп'яття. Символ віри абстрактно відчутий автором через пляму, що попри відсутність будь-яких натяків на реалістичне зображення все ще здатна хвилювати глядача в духовному сенсі. І. Янович у своїх абстрактних творах вміло користується матеріальною характеристикою форми й разом з емоційним навантаженням кольору дає глядачеві неоціненний досвід таїнства церковного дійства. Через

абстрактний символ і водночас конкретне поняття митець транслює відчуття перебування в напівтемряві храму, де від полум'я свічок окреслюється лише матеріал дерев'яного хреста. Автор створює картини як спогад від сильного враження, яке не потребує уточнення й деталізації. «“Абстрактне мистецтво або необразотворче мистецтво таке ж старе, як і цей вік, і хоча воно більш спеціалізоване, ніж попереднє мистецтво, воно зрозуміліше й більш завершене» (Ед Рейнхардт, 1948)» [280, с. 25].

Абстракція як символ духовного світла і продукт сучасних технологій знайшла прояв у світлі лайтбоксу, що також належить до складних символів, але таких що в основі свого звернення до світових культур зберігають архетипну основу. Світло — один із основних символів української культури, це й архетип, і духовне начало, й сакральне, й буденне водночас. Здатність світитися здавна була для всіх народів ознакою святості, магії, надприродних сил тощо. До живопису можемо віднести серію І. Ворони «Інсайт» (2017–2019) (Іл. 69); до інших медіа — серію М. Прошковської «Посттравматичний (Herbarium)» (2018); проєкт О. Чепелик «Мета-Фізичний. Часо-Простір» (2018); роботу дуєту Krolikowski Art «Іконографія радіоактивності»; цикл С. Рябченка «Комп'ютерні віруси» (2013).

На відміну від складних форм, розкрити символічне значення яких може та аудиторія, для якої вони призначені, прості форми мають здатність краще передавати повідомлення ширшій аудиторії, адже «краще сприймаються й запам'ятовуються знаки, що складаються з прямих ліній, побудованих на основі геометричних фігур» [224, с. 63].

Прості форми, як-от «коло», «квадрат» і «трикутник», формують основу нашого дослідження символів у живописі сучасних київських митців, лексикон яких складається зі стилістики, колористичного та графічного вирішення. Вони є початковими формами, на ґрунті яких формується багатозначна мова символів, у контексті сучасної творчої діяльності та з урахуванням процесів, що відбувалися на різних етапах суспільної комунікації. Прості форми й універсальні символи трапляються у творчості

багатьох митців, зокрема символ «коло» в авторських інтерпретаціях наявний у роботах О. Животкова, Г. Гідори, В. Харабарука — «Руїни-1», «Скалка-2», «Айва» (усі — 2016), В. Бовкуна «Ввечері» (2013), «Танго-1», «Танго-2» і «Танго-3 (усі — 1995), А. Твердого «Подвійна душа» (2005); символи «хрест» і «квадрат» — у роботах О. Матвієнко «Під пальмами» (1997), Г. Гідори «Очікування» (2014), О. Животкова «Робота №1» із циклу «Місто» (2011), «Київські пагорби» (2012), «Робота №2» із циклу «Дванадцять робіт» (2012); символ «трикутник» — у творах О. Дубовика «Діалог» (1992), «Портрет» (2009), І. Яновича «Без назви» (1996), О. Клименка «Мелодії космосу» (2019), «Спалахи віддалених світів» (2018), С. Западні «Геометрія місцевості 7» (2016); Л. Хоменко «Змішані почуття» (2013), «Райдужні перспективи» (2010).

Важливими для дослідження є приклади саме концептуальних і контекстуальних, графічних і колористичних варіацій цих символів. Поєднання базисних символів трьох основних форм — «кола», «квадрата» і «трикутника» — наявне у творах багатьох київських митців. Зокрема, в О. Дубовика «Пророк» (1990–2015), «Портрет» (2009), «Діалог» (1992), «А-1», «А-5», «А-8» із серії «Знаки» (1978–1980) тощо; В. Бовкуна «Сонце сходить» (2014), «Ввечері» (2013) — обидва твори об'єднують символи «коло», «хрест» і «квадрат», «Пауза» (1994), «Місяць купається» (2014) — «коло» і «трикутник», «Світло вночі» (1993) — «коло», «квадрат» і «трикутник»; Г. Гідори «Вимірювання часу 2» (2016) — «коло» і «хрест»; М. Маценка «Неофольк» (2005–2006) — «хрест», «квадрат» і «трикутник»; О. Клименка «Зоряна сфера» (2015–2020) — «коло» і «трикутник»; Д. Нагурного «Вечірній чай» (1975) — «коло», «квадрат» і «трикутник»; М. Вайди «Без назви (Змій 1)», «Без назви (Змій 2)» (обидва — 2014) — «квадрат» і «трикутник»; та ін.

Концептуальні й контекстуальні авторські візії графічних символів дають змогу розширити варіативний ряд значень символів «коло», «квадрат», «хрест» і «трикутник». Наприклад, О. Животков, щоб передати емоційний стан журби, звертається до класичного графічного й колористичного вираження символу «сонце» («Місто Могриця. Грунівка. Миропілля» (2010);

цикл «Робота з Біблійними текстами» (2012); «Київські пагорби» (2012); «Місто Київ. Листопад-Грудень» (2013)). Попри те, що сонце — це один із найпоширеніших архетипів, з якими працює О. Животков, у роботах автора сонце переходить з універсальних до особистих символів. Як геометричний символ «сонце» іноді практично зникає як явище з полотна, оскільки автор живописними засобами вплаває його в середовище, що символізує загальне, залишаючи лише тоненьку лінію як останнє свідчення особистої трагедії. В інших роботах, залишаючи сталою геометричну форму символу, автор змінює колір зі світлого на темний, що характерно для затемнення. У такий спосіб митець природне явище, яке триває не більше кількох хвилин, робить нескінченним у часі, що символічно говорить про стан смутку й туги як про нескінченне поняття.

Сакральний символ «сонце» все ще легко знайти й у сучасників, наприклад Г. Гідора, для якої цей символ і його геометрична форма свідчать про духовну міць («Вимірювання часу 2», 2016). Мисткиня через графічний символ «коло» розповідає на своїх полотнах про схід і захід Сонця, символічне вираження циклічності життя, коли Сонце зображується через «геометрію Землі» [18, с. 61] — як диск, що скочується вниз чи підіймається вгору. «Коло — це геометрична форма, що виникає під час руху на постійній відстані від визначеної точки, розміщеної на будь-якій поверхні <...> Коло — символ постійної, рухливої духовності», зазначає Р. Гнідець [55, с. 292]. Як і давні греки, Г. Гідора саме через геометрію віднаходить гармонію природи, її геометричний портрет Землі — це символ вічної безмовності, побудований із допомогою кольорів зародження світобудови, білого й чорного.

Молоді митці звертаються до сакральної сутності геометричного символу Сонця. Наприклад, Astian Rey використовує класичну геометрію символу «сонце», з допомогою якої шукає зв'язок культур через символ («Теорія всесвіту», 2022; «Зародження», 2021; «Принцип творця», 2019, Іл. 55). Поруч із духовним аспектом є й земний, мирський (грішний) прояв божественного, до якого звертається Н. Мурашкіна. Кожен її твір сам собою

репрезентує графічний символ Сонця. Її композиційні твори створено на полотнах овальної форми, а природний рух кола, до якого звертається мисткиня, створює відчуття спокою. Р. Гнідець звертає увагу на аспект динаміки, пов'язаний із символами: «На противагу важкому, напруженому відчуттю руху, який викликає квадрат, рух для кола природний та постійний і творить відчуття відпочинку, послаблення напруження» [55, с. 292]. Послаблюючи напруження за рахунок кола, Н. Мурашкіна нагадує в такий спосіб про рухливу сучасну духовність, властиву кожній людині. «Слова “Дух” і “духовність” мають споріднену основу. Вищий прояв одухотвореної людини — екстаз», — зауважує мистецтвознавиця О. Тарасенко [207, с. 230]. Творчість Н. Мурашкіної — виразне підтвердження цього.

У процесі дешифрування мови живопису символічне значення кола як сонця неможливо розкрити лише за формою, без аналізу кольору. Оскільки психологічний і емоційний аспект посів місце раціонального в процесі прочитування мови символів, тоді й колір для певних символів передуватиме формі. Колір Сонця як яскравого й теплого диска асоціюється насамперед із золотом. Таке поєднання характерне для більшості культур і зберігається й досі, наприклад, К. Юнг зазначає, що «золото наділене простотою, близькою до простоти кола (символу вічності) й неподільної точки <...> Золото має круглу форму і властивості Божества» [277, с. 48–56]. Застосування золота як окремого елемента характерне для іконопису, проте доволі часто трапляється й у станкових роботах. Властивості золота надавати образам здатності світитись і випромінювати світло помітили ще майстри-символісти, найвідомішим митцем, який використовував золото в живописі, був Г. Клімт («Водяні змії 1» (1904–1907), «Юдиф 1» (1901), «Афіна Паллада» (1898) та ін.).

Золото здатне наділяти красою, роблячи навіть потворні речі прекрасними. Принцип, який спостерігаємо в Н. Мурашкіної і А. Цоя, проте «потворність» вони подають через людські слабкості, як-от гріховність і порочність. Звеличуючи саме ті особливості людської природи, які християнська віра вважає порочними, митці створюють сучасну сакральність.

Вони творять нових ідолів для сучасної культури, де всі людські слабкості зводяться на п'єдестал сучасного культу людської ідентичності, вада стає перевагою, викликаючи тим самим в аудиторії бажання не тільки не приховувати своїх слабкостей, а й звеличувати їх. Це стає маркерами особистості XXI ст., до яких можемо віднести універсальність прикрас, що нівелюють розділення жіночого й чоловічого, блиск яких, зокрема й золота, свідчить про жіночність, проте немає більшого значення, чоловік це чи жінка. Яскравим прикладом візуалізації цього принципу є насамперед твори Н. Мурашкіної, героїні якої це й жінка, й чоловік водночас, істота сучасного суспільства, наділена рівною мірою і «інь», і «янь» («Дзеркало» (2019), «Тріумф справедливості» (2018) та ін.).

Варто зауважити, що сучасне мистецтво ставиться не так відповідально до семантики кольору, як релігійне (духовне). Наприклад, у творах «Адам» і «Єва» Д. Скорубської-Кандинської із серії «Fashion icon» (2019) мисткиня через яскравий золотий колір німбів, зберігаючи їхню іконографію, наділяє «богів» моди справжньою божественною силою. Дисонанс, який відчуває глядач, породжує відчуття недовіри до істинно духовних речей. Семантика жовтого кольору не просто змінюється від світлого до темного, вона розмежовується від сакрального до мирського. Чим ближче до яскраво-сонячного кольору, тим більше в жовтому божественного й навпаки. Не дивно, що світлий жовтий асоціюється передусім із кольором німба й іншими сакральними атрибутами, що символізують духовність, мудрість, тоді як темно-жовтий «пов'язується зі зрадою, скупістю та недовірою і властивий для шат Юди Іскаріотського», акцентує Р. Гнідець [55, с. 292]. Між жовтим і темно-жовтим міститься теплий помаранчевий колір. Візьмімо, наприклад, серію Ю. Кисіль «Бомженьки» (2019), у якій мисткиня наділила людину символом божественності — німбом, проте колір обрала помаранчевий і темно-жовтий. Використовуючи сакральну форму, вона наділяє символ мирським змістом, у якому звертається до проявів людського тепла,

смирності і позбування вад. До сучасних символів Сонця належать емоджі², символ, знак графічної мови, в якому збережено іконографію та колір, проте значення — далеке від духовного [192]. Прикладом колажу попарт-символів на полотні слугує калейдоскоп живописних творів В. Реунова.

Розгляньмо застосування символів у творчості київських митців. Коло, квадрат і трикутник з'являються на полотнах А. Цоя передусім як символи, попри те, що геометрія і симетрія становлять основу композицій його творів. Коло в живописі митця зображується через природне явище затемнення, світило, маючи геометричну форму чорного диска, водночас освітлює духовним світлом обличчя героїв творів (твори “Yellowmen”, “Chiunque tu sia” з проєкту “Fake people”, “Molitva buratino” з проєкту “Help me Cheesus”).

У творі “Stella Maris” А. Цоя символічною точкою є збіг ліній рівносторонніх трикутників у центрі, до якого симетрично звернені два білих птахи (Іл. 49). Птахи, вписані в рівносторонні трикутники, на полотні А. Цоя уособлюють одне з багатьох символічних значень трикутника, а саме шлюб і єдність. Інші атрибути на картині — чаша (символ Бога), з якої проростає серце (символ плоті), білий птах (символ душі), лінії збігу трикутника, що формують хрест (символ духовного й земного), відсилають до багатьох сакральних символів, водночас посилюють символічне послання твору “Stella Maris” до глядача.

На думку В. Косіва, рівносторонній трикутник — «один із найпопулярніших візуальних символів української ідентичності, котрий однаково успішно використовувався у графічному дизайні радянської України й української діаспори» [103, с. 80]. Автор зазначає, що впродовж п'яти поколінь мотив трикутника незмінний, незважаючи на історичне, політичне, соціальне, економічне, географічне тощо підґрунтя. Популяризація мотиву на початку ХХ ст. здійснювали художники В. Кричевський і Г. Нарбут, які

² Поява емоджі в електронному лексиконі зафіксовано в 1982 р. завдяки американському професору С. Фалману. Згодом у Японії було розроблено змістовну систему цих символів, що отримала назву «каомоджі». «Каомоджі — це японське слово, що об'єднує “као” (вираз або погляд) з “тодзі” (персонаж)» [65].

застосовували стилістику трикутника в певній ритмоорганізації творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Стилізація трикутника в орнаменті виробів, декору інтер'єру тощо властива народній творчості, в сучасних практиках референтна до української ідентичності, на ґрунті якої формується сучасна ідеологія. О. Лагутенко зауважує, що «через геометричну стилізацію він (В. Кричевський) наближав традиційні й нові пластичні мотиви до сучасного звучання» [111, с. 67].

А. Цой обігрує цей мотив у такий спосіб — в основі сходження ліній трикутника крапку змінює на форми: сфери (“Lumshor”, “Runa”), сонця (“Septenary construction”), ока (“Molitva buratino?”, “Flow”, «Тиша»). Про символічне значення власне крапки писав К. Юнг: «Так само, як земля відповідає трикутнику, а вода — лінії, так вогонь відповідає крапці <...> Крапка — найменший письмовий знак, що символізує таємницю чотирьох стихій, центр природи, «точку сонця» в яйці; вона відповідає вогню, світлу, світовому центру й Божеству» [277, с. 48–56]. Крапка здобула символічне значення в мистецтві через дотик митця. Амбівалентність крапки як форми та значення відіграє важливу роль у творі. Наприклад, «дотик» Мікеланджело у фресці «Створення Адама» (1511) і «Чорний квадрат» Малевича.

Аналогічно до трикутника число три є магічним у творчості А. Цоя, адже воно наявне майже на всіх його полотнах. А. Цой здебільшого працює з архетипною схемою цього символу як вертикальної осі, що пронизує твір, поєднуючи небесний і земний світи, в центрі яких — людина (“Adversis Clarius Ardet”, “Reconstruction”, “Gintsy-G”), так і горизонтальної осі, що, будучи променем, осяює світ людини, який існує між земним і божественним (“Samson”, “Justin’s girl”, “Yellowmen”, “Chiunque tu sia”, “Plan”, «Тиша», “Help me cheesus” та ін.). Геометричні форми тісно пов’язані з числами. Зазвичай трикутник асоціюється із числом три, проте іноді в трактуванні трикутника важливу функцію виконує число п’ять. Останнє віднаходимо в багатьох творах А. Цоя, характерним є “Lumshor”, де п’ять атомів формують вісь горизонталі, інші п’ять — вертикалі, утворюючи геометричну форму

хреста. В основі твору символічне зображення людського життя й долі, що втілюється автором у символах трикутника, хреста й кола.

Чотири вершини, що формують хрест, у християнстві символізують єдність протилежних начал, життя та смерті, де перше стосується вічного життя душі, а останнє означає кінець існування плоті. Чотири — це і квадрат, адже його геометрія має багато спільного з геометрією хреста. Якщо ми беремо чотири точки, з яких формується хрест включно з п'ятою, що є його центром, де сходяться горизонтальна й вертикальна осі, то їх зв'язок подібний до зв'язку, що виникає у квадраті. Цей універсальний символ стає міцнішим від енергії, що акумулюється в його центрі, саме тому Бог подібний до центру. Четвірка, до якої належать хрест і квадрат, — це універсальний символ.

Чорний квадрат є найкращим прикладом індійської теорії форм (саданги), бо спонукає кожного зазирнути за базисне уявлення форми в пошуках істини, в ньому зосереджено форми хреста, квадрата й точки, також числа — чотири й один. Попри те, що квадрат — це проста форма, символічне значення її геометрії нерозривно пов'язане з поняттям динаміки. Кожне покоління прагне продовжувати рефлексувати на тему чорного квадрата в пошуках прихованого сенсу. Енергія ж квадрата К. Малевича не припиняє струменіти потужним потоком крізь покоління, віднаходячи все нові джерела вибуху наступних символічних значень. Притягальні властивості «Чорного квадрата» для сучасного суспільства знайшли прояв у всіх сферах життя саме через колір, адже в сучасній культурі чорний сприймається як знак престижу й ексклюзивності.

Квадрат Малевича продовжує існувати як символ передвісника нової епохи, а його меседж стає з кожним разом заплутанішим, оскільки сполучається із сучасною культурою з усіма її суперечностями. Як досконала форма квадрат свідчить про порядок. Проте порядок виходить із хаосу, досягаючи певної межі, й так само перетворюється на хаос, коли наповненість сенсами досягає максимальної межі абсурду. Науковець Р. Г'юз, досліджуючи вчення про свободу та творчість філософа-мислителя з України М. Бердяєва,

пише про творчий і організаційний характер процесу пізнання «як руху від хаосу до порядку» [273, с. 136], а не від «абсолютної порожнечі», на чому також наголошує Дж. Барр [258, с. 59–60]. Квадрат Малевича — крок уперед від порядку до хаосу, він був ключовою межею, яка відкрила шлях до непізнаваних істин. Пізнання підпорядковує світ людині й теоретично, і практично, підпорядковує людській творчості й праці. «Творчість — це і є процес від хаосу до порядку» [258, с. 59–60]. Людство в процесі здобуття нових знань примножує невідомість, генеруючи більше запитань, ніж відповідей. Якщо ми говоримо, що мову сакрального символу можливо не зрозуміти, а лише пізнати, в такому разі ми торкаємося самої сфери пізнання, яка має творчий характер, отже у творчості і є ключ до пізнання символічної мови.

Беручи до уваги зв'язок геометричної форми із символічною, варто згадати про сакральну сутність квадрата. Попри те, що квадрат тяжіє до земної сутності, істина його будови містить духовний символ, що наділяє квадрат сакральним значенням. Як геометрична форма квадрат приховує в собі форму хреста, адже розгорнутий на площині куб має форму хреста. Не дивно, що К. Малевич обрав саме квадрат, для того щоб сакральність перетворити на буденність і сказати про кінець віри. У більшості релігій і філософських учень кінець є початком, і коли йдеться про кінець віри, мається на увазі початок нової, сакральність якої полягає в індивідуальному досвіді, із силою, що поширюється на інших.

Хрест як сакральний духовний символ за своєю геометричною формою являє собою дві лінії — вертикаль і горизонталь — із точкою перетину в центрі. Об'єднання протиріч спостерігаємо й у символічному вираженні горизонтальної та вертикальної ліній, «Небесного і земного, спасіння через страждання» [76, с. 836]. Це один із небагатьох символів, що однаково наділений божественним і земним значеннями. В історії мистецтва символ культурного коду «хрест» набував широкого кола значень — від сакральних до буденних, проте кожне з них переплітається з езотеричним значенням. Саме

до значення символу «хрест» як суті явища чи предмета звертаються митці й філософи, адже пошук істини — це той шлях, яким прагне йти кожна людина у своєму житті. Об'єктивований натуралізм, як зазначає М. Бердяєв, існує навіть у теології і «грає там навіть визначальну роль», що своєю чергою приводить до того, що «Бог уявляється об'єктом і пізнається за аналогією з речами і предметами природного світу <...>, що дає змогу подолати трансцендентну прірву між Творцем і створінням» [273, с. 138]. Якщо говорити про сучасність, то світ уже давно схиляється в бік штучної природи, саме тому «Бог» для сучасної людини — це об'єкт матеріального штучного світу, він існує у предметах споживання, навколо яких зосереджене життя людини, стаючи осередком ідеології і філософії пізнання. Віра переходить зі світу трансцендентного до світу буденного, ми називаємо богами тих, ким захоплюємося (І. Чичкан, Д. Скорубська-Кандинська, Н. Мурашкіна, В. Бондеро, Д. Микитюк та ін.), і відчуваємо божественний трепет від володіння предметами розкоші, божественний досвід від споживання (В. Реунов, І. Гусєв, Р. Саллер, А. Цой, І. Коновалов та ін.). Матеріальність буття стає основою релігії споживання, до якої належать і твори мистецтва, що своєю чергою спонукає авторів творити цей світ, на полотнах звеличуючи й одухотворяючи матеріальний світ.

Одним із розповсюджених поглядів на символ «хрест» є те, що хрест — універсальний символ, який поєднує в собі енергію живих і мертвих. Символ супроводжує життя людини, від енергетичного оберегу пращурів (ляльки-мотанки, вишиванки, оздоблення тощо) до сучасних оберегів, в основі яких — боротьба із сьогоднішніми демонами людської цивілізації (В. Ралко, О. Животков, О. Козюра, Н. Міцкевич). Розповсюдження символу «хрест» спостерігаємо в мистецтві, архітектурі, геральдиці, в останній із них існує понад чотириста форм цього символу. Л. Залізник зазначає, що «саме трипільськими майстрами ще 6 тисяч років тому було придумано більше десяти різновидів хреста, якими вони прикрашали свою знамениту мальовану кераміку» [83, с. 41; 134, с. 8]. Осмислення цього художнього символу

проходить через усю творчість М. Маценка, а саме серію «Неофольк», у якій іще 2016 року було зафіксовано понад 450 робіт із символом «хрест» як центральним елементом кожного твору. Уся серія митця — це одна графічна схема, але різне колористичне рішення, твори — графічно тотожні, проте колористично відмінні. Безперервна трансляція єдиної графічної схеми дає можливість митцеві трактувати класичний символ як мантру, щоразу продукуючи нові варіації, збагачуючи водночас і народну творчість, з якої він бере натхнення.

Народне українське мистецтво для багатьох митців слугує джерелом інспірацій. Ремінісценції української народної творчості, зокрема орнаментів у творчості О. Тістола, є маркером сучасної соціокультурної ситуації та запиту суспільства. У серії «Неофольк» М. Маценка ідентичність, в основі якої пам'ять роду і народна творчість, не має кінцевої грані. Оскільки цей процес самоідентифікації та самопізнання є нескінченним, кожен митець додає новий колір і форму до наявної традиції, збагачуючи її графічне й колористичне вираження. Автор наголошував, що серія формувалася з етапів, кожний із яких збагачував її новими сенсами в контексті ідентичності.

У розвитку культури важливу роль відіграють релігія та міфологія, які впливають, зокрема, на символіку кольору в сакральному, образотворчому, прикладному мистецтві. Значення буденного чи духовного в кольорі, передусім пов'язують із історичним контекстом. Вияв символічного значення кольору так чи так пов'язаний з ієрархією смислів і цінностей, проявлених через суспільство в культурі, що й потребує додаткового розгляду й аналізу. Визначення ролі кольору в мистецтві та культурі, зокрема його сакральної чи буденної основи, міститься у працях філософів від Аристотеля, Сократа, Платона, І. Редона, Й. Гете до К. Юнга, У. Еко, В. Кабо, Р. Арнхейма, художників Леонардо да Вінчі, В. Кандинського, К. Малевича, сучасних науковців М. Алмалех, Б. Гройса, Г. Почепцова, С. Махнуша, Р. Гнідця, С. Прищенко та ін. [19, с. 66].

З огляду на чинники, що утворюють мову кольору, аналіз її символічного значення має характерні прояви, до яких можемо зарахувати: кольори первісної гармонії, такі як білий (О. Животков, І. Пилипенко, В. Бовкун), чорний і сірий (В. Гурін, І. Янович, М. Гейко, В. Будніков, О. Мась, С. Западня, М. Мазур, П. Сметана, Л. Раштанова, Д. Саліванов), кольори, що відображають становлення сучасної ідентичності, — синій і фіалковий (А. Криволап, М. Кривенко, Г. Криволап, П. Балтазюк, Н. Корф-Іванюк), жовтий і помаранчевий (А. Блудов, П. Бевза, П. Антип, А. Сидоренко), кольори, що символізують двоїстість людських відносин і нову сакральність, — червоний, червоно-рожевий, пурпуровий та їхні похідні (В. Сидоренко, М. Скугарєва, В. Ралко, П. Лебединець, Н. Мурашкіна) [19, с. 67–68].

Першість білого кольору як символу духовності не викликає жодних заперечень. Досліджуючи зокрема творчість І. Пилипенка, О. Федорук зазначає особливе відчуття духовності в білому кольорі митця (Іл. 62), «як сплеск білого на шатах апостолів» [217, с. 113]. Але щодо семантики духовних символів сучасної культури, то тут божественний колір може бути різний, адже сучасна сакральність насамперед працює з індивідумом і його досвідом. Зауважимо, що аналіз символічного значення кольору так чи інакше пов'язаний з ієрархією. Ієрархія кольору, усталена в минулому, неодмінно стосувалася віри, тоді як сучасна ієрархія кольору має тимчасовий характер тренду, стимулом до виникнення якого слугує світова культура [19, с. 69–70]. Для сучасного мистецтва шкала сакральності кольорів підкорюється більше індивідуальним уподобанням автора чи аудиторії, ніж традиційним засадам. Ми повсякчас спостерігаємо, не тільки білий колір на верхівці ієрархічної структури, а й такі кольори, як пурпурово-червоний, рожево-червоний і власне червоний, символічна природа емоційного навантаження яких характеризується схожою змінною упродовж тисячоліть і спільна для принципово різних культур. Здатність цих кольорів на рівні підсвідомості викликати емоційне збудження фіксували в численних експериментальних

проектах, коли схожа реакція виникала незалежно від статі, віку, раси, культури тощо.

Про взаємодію форми й кольору писав В. Кандинський: «Ізольована, самотня форма може існувати самотійно. Фарба ні. <...> Безмежне червоне можна тільки мислити або духовно бачити. Коли слово червоне вимовляється, то це червоне не має в нашій уяві меж» [94, с. 25]. Колір, який в уяві може досягати безмежжя, митець уміщує в певні рамки, проте сторонній глядач сприйматиме колір так само, як і сакральний символ. Звертаючись до творчості київських митців, як-от А. Криволапа, ми знайдемо приклад того, як червоний замінює білий в ієрархічній структурі символічного вираження сакральності. Ідеться про твір «Кінь. Вечір» (2012), де автор зобразив білого коня через червоний фільтр, завдяки чому здається, що кінь теж червоного кольору (Іл. 23). За рахунок прийому, що його використав митець, ми сприймаємо все полотно як яскраво червоний колір, коли духовну міць архетипу української душі, яким є «кінь», передано через колір, що символізує енергію життя, пристрасть, у якій поєднано чоловіче й жіноче начало. Надавши білому кольору червоного забарвлення, митець тим самим наділив червоний колір сакральним духовним вмістом, акцентуючи його значення для сучасної свідомості.

На наш погляд, сакральність ХХІ ст. розгалужує ієрархію кольорів, працюючи з індивідуальною свідомістю, наприклад, можемо згадати про символічне значення червоного, червоно-рожевого й пурпурового кольорів у творчості молодих митців, зокрема в Н. Мурашкіної. Зауважимо, що згадані кольори й раніше були духовно важливі, семантика їх сформувалася ще в ранньохристиянський період. Пурпуровий став архетипним кольором Візантії, як зауважує Гете, він символізував і старість, і юність. Важко уявити й сучасний живопис без цього кольору, символічне навантаження якого, перебуваючи на піку активності, постійно блукає між агресивним чоловічим і збуджувальним жіночим началами.

Досліджуючи зміну символічної мови від пурпурового й червоного до червоно-рожевого й рожевого, ми отримуємо іншу семантику, проте не менш сильну. Рожевий колір дедалі більше спостерігається в колориті сучасного живопису, семантика якого поєднує в собі варіативність значень, що пояснюється появою і контекстом: рожевий як синонім «жіночого» кольору для широкої аудиторії й масового споживача; рожевий як символ попкультури й нової епохи; і більш давня семантика рожевого як кольору «вільної людини», що сягає традиції в Давній Греції [91]. Розглядаючи рожевий В. Ралко, констатуємо, що мисткиня через цей колір порушує нагальні суспільні питання, семантика його суттєво відрізняється від семантики стереотипного рожевого. Творчість В. Ралко слугує свідченням того, що жінка вже не тільки звільнилася від обмежень у зовнішніх проявах своєї діяльності, в які її поставило суспільство, а й внутрішньо — як особистість. Стилїстика символу, яку використовують митці, залежить від їхнього стилю, саме тому дух і плоть у творчості В. Ралко слід розглядати як явище, а не як об'єкт.

Універсальні значення рожевого в київському контексті, такі, що є спільними для більшості культур, притаманні творам молодих творців, зокрема, в таких творах: О. Сай («Deep blue sky 2», 2014, «У відпустці 1», «У відпустці 2» (обидва — 2013), В. Бондеро («UFO Twins», 2015, «Authority», 2010, «Kitty», 2008), С. Корнієвський («Полювання на дуже небезпечного звіра», 2016, «Латекс», «Дефіле» (обидва — 2015), П. Щербина («Пів половини особистості», 2017), Л. Раштанова («New life», «Відчуття присутності», 2018, «Вогні», 2013, «№5», 2013, «Паперовий літак 2», 2014), К. Дацюк («Баланс», «Земля», «Хто»), Д. Микитюк («Дзеркальність по середах», «Вам потрібно вчитись» (обидва — 2016), «Я йду шукати»), Е. Потапенков («Асана», «Театр» (обидва — 2017), «Слоники», 2015), М. Цой («Cthulhu fhtagn» (2019), Б. Свиридов («Фабрика мрій зупинилась», «Рожевий слон в посудній лавці») та ін. Рожевий як символ молодості, мінливості, свободи й легкості стає символом зміни епох, моди й адаптації на кшталт перехідного періоду (Іл. 68). Він символізує злам епох, що так виразно

показано в мистецтві. Проте мода, тренди й тенденції — це насамперед кропітка робота багатьох структур, що прокладають напрям руслу розвитку мистецтва як одного з аспектів формування сучасної культури.

Для сучасної культури символіка кольору формується на основі «попиту» масового споживача, а її справжня семантика практично зникла з повсякденного життя. Аналізуючи принцип ієрархії кольорів у контексті сучасної семантики кольору, С. Прищенко констатує перший рівень як «причетність до сакрального світу», а другий формуючи залежно від причетності до природи [168, с. 8–9]. Певною мірою ієрархія кольору збереглась упродовж століть у вигляді бренд-колористики, маркетинг-колористики і дизайн-колористики. Компанії встановлюють свої кольори, тим самим закріплюючи власну ієрархію, якої мають дотримуватись усі ті, хто пов'язаний із певним брендом. На основі комерційної політики кольору формуються вподобання аудиторії, виникають такі поняття, як «бажаний» і «жаданий» колір. Закріплюючи основний колір за своїм брендом, компанії роблять його впізнаваним для споживача, аналогічно до того, як митця упізнають за колоритом.

Вибір кольору року як основної й очікуваної світової тенденції теж формує ієрархію, оскільки головний колір формує групу кольорів, сумісних і додаткових, які впливатимуть на світову індустрію споживання. Ці тенденції поширюються на дизайн-індустрію — від інтер'єрів до предметів масового вжитку, вони ж формують кольорову гаму в усіх сферах споживання на наступний рік, що позначається й на творах мистецтва, які ми хочемо бачити в інтер'єрі. Правомірними є всі точки зору, адже саме колір стоїть в основі візуальної мови як «найвагоміший формотворчий чинник і є найважливішим засобом образнопсихологічної характеристики зображення» [300].

Аналізуючи роль і значення кольору для аудиторії в сучасному суспільстві, можемо сказати, що наразі найпопулярнішим є емоційний аспект впливу на глядача чи/або споживача. Зокрема, С. Махнуша, описуючи інструменти впливу на аудиторію за рахунок кольору, поміж інших

виокремлює «культурне підґрунтя» [124, с. 99], залежно від якого різноманіття колористичного рішення в мистецтві буде відрізнятися у кожній країні. Національна бренд-колористика — це універсальна мова, проте її поява може бути викликана спробою відходу від минулого і прагненням побудувати самостійну культуру. Враховуючи вищезазначене, наведемо приклад творчості В. Сидоренка, зокрема серій «Левітація», «Занурення», «Відображення в невідомому» (Іл. 63), де головний герой «Людина в кальсонах» стає маркером пострадянської ідентичності. Вартий уваги приклад молодого українського мистецтва, а саме живопис С. Кондратюка, який працює з маркерами радянської свідомості, використовуючи кольори первісної гармонії — білий, чорний, сірий («Земляки», 2021, «Місячне весілля», 2021, «Фарфоровий слон», 2018). Білий, що відбиває, і чорний, що поглинає, у творчості митця символізують водночас минуле й майбутнє, в якому невпинно повторюватимуться ті самі помилки людства, якщо уроків історії не буде засвоєно.

Розглядаючи роль, місце та значення кольорів для світової креативної індустрії, констатуємо, що сині, рожеві й фіалкові в різних пропорційних поєднаннях замикають верхівку ієрархії споживацьких кольорів. Синьо-фіалковий, що найбільш влучно спрацьовує на аудиторію, доволі часто зустрічається в живописі українських митців, і найперше цей колір асоціюється з пейзажами А. Криволапа. Погляд на місце й роль феномена синьо-фіалкового кольору в мистецтві А. Криволапа розкрито в його пейзажах. Українська ніч, яку прагнуть передати митці, — це не просто тема чи сюжет, це візуалізація архетипу душі української природи. Колорит цього архетипу неможливо уявити без участі синьо-фіалкового кольору, максимальної інтенсивності якого А. Криволап досяг у своїй серії, присвяченій українському селу, де головний мотив української ночі представлено в значній частині творів, визнаних найдорожчими серед його робіт («Степ», 2009; «Ніч», 2012; «Місяць над річкою», 2008; «Сутінки», 2003). Сюжет «Вечір» у доробку митця налічує понад 70 творів, і це відкрита

серія робіт, розпочата ним 2000 року. Синьо-фіалковий, за яким упізнають А. Криволапа в Україні і світі, можна знайти й у ранніх роботах митця, зокрема в абстрактній серії «Нефігуратив» (1986–2009), з якої він розпочав свій пошук. Попри те, що колір у цій серії ще не набув свого звучання як духовного архетипу української землі, все ж таки він уже був самостійною формою, набагато значущішою за просто колір.

«Колір є одним із найвиразніших елементів символізму», йдеться в монографії «Творчість через Символ» [197, с. 176]. Колір формує міру зацікавленості й задоволення, він стоїть в основі якості життя й навіть бере важливу участь у його формуванні. Звернімо увагу на колір 2022 року, що його визначив Інститут кольору Pantone і яким став “Very Peri” — відтінок синьо-фіалкового, а саме «динамічний барвінково-блакитний із живим фіолетово-червоним відтінком», у якому стабільний синій поєднується з енергійним червоним [308]. У такий спосіб творці «динамічного» відтінку прагнули створити колір, який підкреслював би бажання вийти з ізоляції як символу року пандемії та повернутися до енергійного життя. Сьогодні ми стаємо свідками того, як політична функція мистецтва лідирує, відображаючи важливі процеси у світовому суспільстві, Інститут кольору Pantone змінив колір року, який було обрано на початку 2022-го, на жовто-блакитний, колір прапора України. Поза твердженням того, що мистецтво здебільшого перебуває поза політикою, сьогодні ми спостерігаємо зовсім протилежне.

Питання семантики кольору в сучасному контексті, а саме комунікації з аудиторією, стає одним з основних, що потребує постійних досліджень. Підкоряючись масовому споживачеві, колір починає набувати властивостей хамелеона, змінюючи своє забарвлення залежно від ситуації. Контекст формується попитом, а попит розвивається разом із розвитком світової індустрії брендів. Відкритість світу породила витік культур, змішуючись, вони формують єдиний організм тотожності, саме тому ми спостерігаємо спільні особливості сучасного мистецтва в різних країнах, спільні тенденції та тренди. Це спостереження можна віднести й до спостереження за розвитком,

розквітом і занепадом культур, про які розмірковує С. Прищенко, а саме про зв'язок яскравих чистих кольорів із молодією культурою, що перебуває на початку свого становлення й розвитку, та змішаних кольорів, що стають передвісниками старості й «занепаду культур» [168, с. 9]. Проте закінчення однієї системи не обов'язково має свідчити про занепад культури, оскільки етап завершення може стосуватись як старого режиму, так і переходу до нового. Саме цей трансформаційний перехід, коли українське суспільство одночасно відроджує своє історичне коріння й поєднує його зі світовою культурою в пошуку власного унікального коду новітньої держави, повсякчас спостерігається в сьогочасному культурному середовищі.

Таким чином, змістовне значення символу, його графічне й колористичне вирішення демонструє поєднання загальнокультурних явищ і їхніх зв'язків із сучасними тенденціями, адже символ стає яскравим відображенням часу, за вмістом і пропорціями в ньому загальносвітових течій ми можемо оцінити локальні культурні спрямування того, на якому етапі перебуває наразі українська культура як явище.

3.3. Етнічні ознаки у змісті та формі символу. Національний аспект у візуалізації символу українських митців

Символи як носії етнокультурної інформації репрезентують національні особливості тієї чи іншої культури, культурно-історичного розвитку народу. Процес творення символів обумовлено характером буття в історичній траєкторії — від появи перших етнічних і культурних ознак до трансформації в колективній пам'яті, зокрема сучасного соціуму. Етнічні ознаки у змісті та формі символу розглядаються як маркери ідентичності, що формують національний аспект у візуалізації символу українськими митцями. Кількісні та якісні характеристики цих маркерів залежать від рівня самосвідомості та контексту культури. Формування української ідентичності відбувається в умовах боротьби за незалежність народу, що гостро відчувається митцями й позначено в їхніх творчих рефлексіях. Етнічні ознаки в символічній мові

митців унаочнюють національну культуру, її історичні й сучасні риси. Тож необхідно здійснити компаративний аналіз фактологічного матеріалу на предмет оцінки цих процесів, визначення кола митців, які в діалозі з національною культурою творять нові символи і знаки, які є елементом її ідентифікації у творах.

Розглядаючи особливості символотворення в українській традиції, Л. Отрошко доходить висновку, що «у процесі етнокультурного розвитку символи виконують ідентифікаційну, комунікативну, етнотворчу, націєтворчу та державотворчу функції» [148, с. 148]. Саме завдяки символам відбувається ідентифікація представників певного етносу зі своєю нацією [13, с. 15]. Процес самоідентифікації індивіда як частини етносу містить певні особливості й етапи, а саме: відчуття належності, фіксацію місцезнаходження в розрізі соціальних, суспільних, етичних відносин, становлення в часі (минуле, теперішнє, майбутнє). Традиції й обряди в цьому процесі забезпечують стійкість культури, саме вони формують стереотипи поведінки і є важливою складовою будь-якого етносу як форма зв'язку між поколіннями й важливе джерело передавання інформації, що виконує функцію збереження пам'яті роду. Як аргументовано доводять В. Сніжко і Л. Отрошко, «в символі закодовано інформацію про рівні інтелектуальних досягнень попередніх поколінь — це своєрідний ген нації. Насильна зміна набору хромосом веде за собою так званий химеризм нації» [197, с. 132]. Народна художня творчість становить підсистему етносу, закладаючи підґрунтя, на якому вибудовуються всі різновиди мистецтва. Особлива роль у цьому відводиться знакам і символам орнаменту, що містять закодовану інформацію, яка передається з покоління в покоління, забезпечуючи тим самим стійкість етносу. Наявність язичницьких символів у міфології й фольклорі українців свідчить про стійкість культури. Як приклад згадаємо звіриний стиль М. Приймаченко, що став українським культурним брендом.

Отже, до культурної спадщини українського народу належить творчість митців-примітивістів — М. Примаченко, К. Білокур, Г. Собачко-Шостак,

П. Власенко, Н. Вовк та ін. Етнічне забарвлення символічної мови українських митців притаманне не тільки українському живопису кінця ХХ — початку ХХІ ст. Проте саме цього періоду етнічні ознаки у змісті та формі символу набувають особливого звучання, якого так потребує українська ідентичність, що перебуває на порозі звільнення від впливу радянськості. Становлення національної культури неможливо уявити без здобутків наїву, що увиразнює «українськість», даючи підґрунтя для модерну й авангарду. До процесу формування обличчя українського мистецтва на світовій арені слід зарахувати творчість К. Малевича, О. Голосія, О. Гнилицького, С. Савченка, А. Савадова, О. Дубовика, І. Марчука, А. Криволапа, О. Мась, М. Кадана та ін. Коріння творчості К. Малевича, відомого художника-авангардиста, учня М. Пимоненка, сягає витоків української народної культури, адже лексикон супрематизму формувався на ґрунті народної творчості [244]. Варто звернути увагу на твір митця «Дерево життя» (1908), в якому проявлено язичницькі символи світобачення, твори «Селянин», «Селянин між хрестом і мечем», «Селянка» (1920–1930-ті): у них архетипні закладини селянського мистецтва, виражені в символах «хрест», «коло» і «квадрат», утворили підґрунтя пошуків нової концепції, що спостерігається й у інших його творах супрематичного періоду. Національний зміст українського мистецтва фундаментально виражений у творах К. Малевича, про це свідчать наукові розвідки С. Папети, Д. Горбачова, Л. Вежбовської, М. Юр, Л. Смирної та ін. Проте не тільки К. Малевич, а й інші митці, зокрема Д. Бурлюк, О. Екстер, М. Бойчук, «намагалися осмислити зв'язок мистецтва з народною творчістю, підкреслюючи її питому «українськість»», зауважує Л. Смирна [195, с. 14].

Значний внесок у процес збагачення символіки сучасного мистецтва спостерігаємо у творчості київських митців О. Дубовика, О. Ройтбурда, І. Марчука, О. Тістола, В. Сидоренка, В. Ралко, А. Криволапа, М. Журавля, М. Мамсікова, М. Маценка, О. Животкова, П. Бевзу, П. Антипа, Т. Сільваші, М. Вайсберга, О. Сухоліта, А. Блудова, О. Одайник, Г. Криволап, Н. Корф-Іванюк та ін. Окреслюючи загальні принципи етнічного звучання у творчості

згаданих митців, сфокусуємо увагу на знакових для нашого дослідження творах митців О. Дубовика, І. Марчука, В. Ралко, О. Тістола, Т. Сільваші, М. Маценка і В. Сидоренка.

Як свідчать дослідження С. Мойсієнко та ін., загальновизнаним у сучасному мовознавстві є поділ символів на індивідуально-авторські та традиційні [136, с. 40–42]. Окрім традиційних символів, що формують основу культури, є індивідуальні авторські. Потрапляючи на національний ґрунт, універсальний символ трансформується. Здебільшого символ практично не змінюється (наприклад, образ Христа), іноді зазнає певного переосмислення або оновлення, що пов'язано насамперед із часом.

Н. Лисенко акцентує увагу на тому, що в українській культурі відбуваються лише модифікації первісних символів, і пропонує їх класифікацію на «індивідуальні авторські та успадковані символи» [114, с. 165]. З-поміж останніх науковиця вирізняє: егоцентричні трансформації символів архетипної природи; народнопоетичні символи; міфологеми: слов'янського походження; іншого походження, зокрема індивідуально-авторські; християнську символіку. На думку авторки, така класифікація вносить ясність у термінологію, усуваючи плутанину й помилкову ідентичність з іншими культурами й національними архетипами. Погоджуючись із висновками науковців, зазначимо, що індивідуально-авторські символи формуються на основі традиційних (С. Мойсієнко) і успадкованих (Н. Лисенко), роль яких у символотворенні безпосередньо залежить від досвіду митця. Досвід своєю чергою може бути й набутиим у іншому культурному середовищі, в такому разі символ наділяється запозиченими значеннями, які можуть істотно відрізнитися від початкових і традиційних.

Вивчаючи сакральні горизонти української культури, В. Личковах констатує: «Українська етноментальність ґрунтується, зокрема, на таких архетипових принципах конституювання життєвого світу й культурного простору українства, як кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо» [116, с.

189–191]. Любов до землі становить основу ментальності українців, що проявляється у глибокому зв'язку з «Домом, Храмом, Батьківщиною». Суголосну думку формулюють В. Сніжко та Л. Отрошко, за якими, «основними символами, що яскраво відображують українську ментальність, є символи світла, слова, серця (душі), духу». Саме образ людини поєднує в собі всі ці символи, їх концентрація міститься в поняттях «серця» та «істинної людини» у філософському вченні українського мислителя Г. Сковороди, яке нині має назву українського кордоцентризму» [197, с. 129]. Основним первісним символом українського колективного несвідомого О. Кульчицький вважає зв'язок між «ласкавою, родючою Ненькою-землею та вдячним, люблячим Сином-хліборобом» [201, с. 268], що через «вірність рідній матері-землі та несхибність переконань» проявлено в українському малярстві, робить висновок С. Прищенко [167, с. 29]. Любов до землі яскраво втілено через символи у творчості О. Дубовика, І. Марчука, П. Антипа, А. Криволапа, О. Животкова, Г. Гідори, Г. Криволапа, М. Журавля, О. Бабака, П. Балтазюка та ін. [254, с. 288].

Священне слово «дім» — місце, де ти народився, назавжди стає сакральним символом, який має енергію, збагачує знаннями батьків і надає силу жити. Кожен твір І. Марчука — це вдячність Природі-Матері, благоговіння перед святістю землі й передання сакральності в усьому, що стосується України. «І. Марчук, художник, що працює з генетичними національними культурними кодами» [196, с. 296]. У творі «Пам'ять землі» І. Марчук символічно зобразив таїнство Великоднього світанку через плоди — символ дітей землі [254, с. 289]. І. Марчук дуже гостро відчуває трагічність української нації та долі народу, її понівеченої історії. Глибину символічного змісту цього відчуття майстерно зображено в живописі «Пробудження» (1992), «А доля всіх веде» (2002), «Долі», «Ми йшли, не знаючи дороги» (2007) [254, с. 289–290]. Досліджуючи творчість І. Марчука, Н. Білик зауважує, що «автор зображує символи українства, які йдуть із підсвідомості» [30, с. 617]. У творі «Пробудження» автор звеличує класичний образ дівчини, що символізує

Україну і в якому проявлено велич землі-природи й всеосяжне відчуття свободи. Ця Україна щаслива й вільна, на відміну від тієї, яку зобразив І. Марчук у творі «Ми йшли, не знаючи дороги» [254, с. 289–290] (Іл. 70).

Одним із найважливіших символів національної культури є образ коня. І. Марчук у творі «І почув він голос давній» нагадує про час — як джерело знань, із якого черпає давня й мудра істота, що здавна є священним символом українського народу. «У кожного митця є щось таке, що він хоче дати тільки своєму народові. Нам він передає бачення, розуміння краси Всесвіту по-українському», — ідеться в О. Семенюченко [183, с. 209]. В українській міфології кінь володіє знаннями та здібностями віщувати майбутнє, маючи зв'язок зі світом живих і мертвих. Як свідчить дослідження С. Глозової, «кінь співвідносний із мотивом вільних пращурів-кочівників (скіфів), уособлює надійність, силу, міць, витривалість і навіть мудрість предків» [54, с. 188].

Н. Шелемехова зазначає, що український живопис спрямовано на вивчення відмінностей, «на самих себе, на саму Україну, <...> на її первісні символи, <...> довкілля, <...> нівечення внаслідок техногенних катастроф <...> і крізь усе це — на міфологізацію власної національної унікальності в сучасному світі засобами мистецтва» [233, с. 233]. Митці дуже тонко відчують трагічні події, інколи навіть передчують катастрофи, що наочно стосується триптиху «Монолог» (1986), у якому І. Марчук передбачив Чорнобильську трагедію, сам того не відаючи. Лише після катастрофи, ще раз поглянувши на твір, автор зрозумів, чому зобразив людей у такий спосіб. «Люди завислі у повітрі, обрізані, скорбота вселенська, і я зрозумів, що зобразив сотні тисяч людей, що втратили ґрунт під ногами. А картина була написана за два тижні до Чорнобиля», — згадував І. Марчук [238]. Яскравим прикладом є серія І. Марчука «Пересторога», в якій зображено понівечену Чорнобилем природу (1988–1992) [87, с. 16]. Кульмінаційну ланку, пронизану болем і стражданням долю української землі, автор утілює у завершальному творі, присвяченому трагедії, — «Чорнобильська Богоматір». Цей твір — про

втрату, біль удови й Україну, що втрачає, постійну скорботу, в якій живе український народ.

«Етнічне» формує «генетичний фонд культури» [78], символи, що є універсальними для всього людства, змінюються, потрапивши на національний ґрунт, і проходять у процесі формування й набуття нової якості через призму етнічного й національного. «Найглибшим різновидом ідентифікації «Я/Інший» є любов. Цей зв'язок — універсальний і охоплює досить широке коло життєвих реалій, на думку Л. Гумільова [201, с. 243]. Цінним у контексті дослідження є вивчення ідей Ю. Нікішенко щодо поняття «етнічний стереотип поведінки», сутність якого, полягає в «поділі на “ми” та “вони”, <...> яке переходить у традиційній культурі у свідоме протиставлення “своїх” та “чужих”» [139, с. 10]. Думки народних провідників у розумінні свого й чужого, описані М. Набок, допомагають краще зрозуміти той факт, що чуже ніколи не буде сприйняте своїм у його глибинній суті, «необхідність чітко усвідомити свою причетність до “своєї” землі. “Чуже” — за межею рідного, а “своє” — ось тут, на “своїй” землі» [138, с. 232]. Автор наголошує на тому, що більшу частину «свого» формують біль і трагічне минуле предків, які боронили землю, саме у вдячності за свободу криється найбільша сила «свого». Оцінка іншого етносу відбувається в розрізі відповідності власним національним ідеям, як зазначає Е. Касперський, саме з найважливіших елементів своєї культури формується загальне, яке протиставляється «сліпому наслідуванню чужоземного» [278, с. 23]. «Своє» становить унікальну категорію розуміння національного, це стосується кожного етносу, який через призму свого оцінює протилежний етнос [12, с. 25].

Саме це питання — поділу на своїх і чужих — досліджує у своїй творчості О. Тістол у розрізі питання самоідентифікації та належності до українського етносу. Тема цінностей дістає різні інтерпретації через живопис у таких серіях митця, як «ЮБК», «Чужі» й «Нацгеографія». Критик К. Акінша зазначав у 1980-х, що О. Тістол створює «нацарт», використовуючи субкультуру, яка формується зі «штампів національної культури, <...>

фальсифікації історії <...> і національного кітчю» [247]. Досліджуючи питання національної ідентичності, глобалізації та етнічної належності, О. Тістол створює портретну серію «Чужі», яка є продовженням проєкту «Нацгеографія», і показує глибину проблеми через «сувенірне» поняття «етноекзотики» [143]. Митець акцентує увагу на важливості збереження етнічного, особливо в умовах маскультури та глобалізації, коли автентичність замінюється універсальними стандартами, залишаючись тільки незначним відголоском колись великих культур.

Робота «Чужі 16» (Л. 73) звертається до глядача не стільки екзотикою, як близько-етнічною групою, що, існуючи в сучасному інтернаціональному соціумі, все ж таки зберігає етнонаціональні особливості, продовжуючи плекати традиційні звички етносу незалежно від середовища. «У кожному портреті метафора зникаючої історії і культури України», на думку К. Яковленко [247]. Портрети обрамлено в рослинний орнамент, що є особливістю манери О. Тістола, прийом, завдяки якому актуалізується етнічність, що виходить на перший план, підтягуючи за собою усі інші завдання. Завершений, обрамлений, канонізований образ — це одночасно ікона сучасності й автентична листівка, образ, загублений у часі, головна функція якого відсторонюючись говорити про головне. О. Тістол зображує щасливих людей, які живуть своїм життям, апелюючи до глядача тихим внутрішнім раєм, що втрачений для людини великого міста. У портретах «чужих» автор досліджує питання «відносин «Я» і «іншого», опозиції «свого—чужого», зіставлення понять «народного» й «національного» [143].

Основною етнічною ознакою змісту й форми символу, з яким працює О. Тістол, є петриківський розпис, ключовий елемент живопису митця, з допомогою якого здійснюються пошук національної ідентичності й дослідження етносу. Петриківка — сакральний орнамент, виник задовго до появи християнства, здавна слугував оберегом для українців [226]. Сакральне звучання передається через глибинне джерело орнаменту, символ відшліфовано поколіннями, цільове призначення його — створити такий

візерунок і колорит, який викликав би захоплення, суголосьне знаходженню у храмі, глибинне одухотворення, наповнення душі світлом, адже саме в красі здавна вбачався оберег. «Селянське мистецтво» згодом стало національною особливістю української культури й репрезентоване декоративно-прикладним, станковим народним мистецтвом. Петриківський розпис 2013-го включено до нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО.

Над серією «ЮБК» О. Тістол працює вже понад п'ятнадцять років, у ній пальма — це центральний елемент і канонізований митцем образ. Починаючи з II ст., відбувається входження східних символів у християнський тайнопис. «Опредмечені образи раю містяться у християнській літературі, іконографії, фольклорі. Притому він змальовується по-різному: як сад, як місто, як небеса» [76, с. 678]. У сучасному українському контексті символ раю набув особливого виявлення. «Альтернативний український архетип, символ «українського раю», що перебуває на перехресті географії та пам'яті, Кримської землі й ностальгічних образів курортного «сонячного Криму» радянських часів» [144, с. 39]. Працюючи у творчому об'єднанні «Нацпром», О. Тістол разом із М. Маценком «проголосили райську пальму національним деревом України», і з 1990-х пальма незмінно з'являється у творчості О. Тістола. Головна героїня серії «ЮБК» у нескінченних варіаціях митця стає українським національним символом, незважаючи на своє екзотичне походження, так само, як герої проекту «Чужі», «пальма» формує і зміцнює своє українське коріння.

Використовуючи загальнонаціональні символи у творі «Ялта» (2015), О. Тістол у такий спосіб апелює до широкого кола глядачів. Центральний елемент композиції, символ раю — «пальма», розташована в центрі символу «сонце» і обрамлена у традиційний український орнамент. Петриківський орнамент у цьому випадку відіграє ключову роль — знака якості, що належить Україні. Т. Кузьо вважає, що: «без пам'яті — немає ідентичності, без ідентичності — немає нації» [282, с. 134]. Проголошуючи пальму «українським національним деревом», О. Тістол убачає сакральні витoki цього символу в церковних фресках, де пальма є елементом раю. Митець

зізнається, що ніяк не міг пов'язати у свідомості «совок і райські дерева», саме тому виникла така колажна реальність, алегорія сучасного світу [221]. «Важко полюбити українську історію. Але я люблю в тому вигляді, як вона є. Коли не люблю, малюю пальми. Проста формула. І все для мене в рамках із Петриківки», — аргументує О. Тістол [69].

У творі «Ідальня» (2015) автор поєднує пальму як символ раю ЮБК і радянську ідальню як символ реальності (Іл. 72). Крим завжди сприймався українським раєм, і в цьому прагненні автора зафіксувати належність Криму до України, вже традиційним, проте необхідним у цій серії прийомом орнаментального обрамлення — петриківським розписом, народним традиційним українським мистецтвом. Є. Причепій зазначає, що рушник — це «носій орнаменту, <...> ікона — образ богів давніх людей» [166, с. 32]. Обрамлюючи пальму, наче ікону, в рушник, митець сакралізує її значення для українського народу як «український куточок раю» [142, с. 5]. О. Тістол не тільки звертається до розуму кожного глядача в такий спосіб, наголошуючи на українській сутності Криму, а й глобально переносить традиційне народне мистецтво в категорію елітного сучасного мистецтва.

Ідентичність особистості не обмежується етнічними межами, ідентичністю предків, середовищем чи державою, процес формування залежить від умов і ніколи не припиняється. Суголосний О. Тістолу погляд на ментальність і національну ідентичність спостерігаємо в серії «Резерв» В. Ралко через призму «радянськості», безособові речі й «анонімні» споруди тогочасного побуту, непотрібні речі, що через свою «непомітність і недолугість <...> непадвладні ані змінам, ані смерті», згідно з І. Юферовою [246]. Специфічні кольори й атрибути приміщень, такі як пофарбовані сходи й килими, своїм класичним радянським колоритом, що використовувався скрізь, створюють атмосферу пригнічення, перебування в якій унеможлилювало будь-які прояви ідентичності. Вони змушували до однакових для всіх стандартів поведінки й думок, кольори «системи», що формують важку ношу часу. Свобода творчості тісно пов'язана з проявом

ідентичності, позбавленням від «шрамів радянськості», розвитком «справжньої, не декларованої свободи» [14, с. 86]. Проте чинники, що пригнічують творчу свободу, з'являються й нині, спричинені політичними, економічними та екологічними катастрофами. Задля збереження творчої свободи митці звертаються до «пам'яті мобільності», взаємодії на відстані, свідомої ізоляції, «вимушеної продуктивності» тощо [256]. Кожен із цих факторів є частиною фундаменту умов, за яких працює сучасне мистецтво.

Процес переходу від накиннутих символів віджилої системи й повернення до витоків культури здійснюється через «осучаснення» архетипних українських символів, що набувають не тільки важливого характеру «на часі», а й стають частиною повсякденного життя. Актуальний аналіз українських архетипів виконує М. Міщенко, акцентуючи увагу на культурному та мистецькому вимірах, зауважуючи, що «художнє представлення архетипів є їх перекладом на мову сучасності» [133, с. 91]. Найголовніші українські архетипні символи, на думку авторки, це дім (в аспекті звернення до власного коріння, батьківщини, батьківського дому і водночас як пошук самоідентичності на протиположності монадній особистості ХХІ ст.); поле (цей архетип є важливим у контексті культури як джерело «згуртування й самоусвідомлення»); мати («Материнський код відображається на рівні мегаархетипу — України»); світло, вогонь і храм (відродження, боротьба, сила українського духу); час (архетип єднання поколінь, «лінія безперервності», що бере початок від Київської Русі й до сьогодення); герой (образ національного героя, «актуалізується сьогодні у зв'язку з війною» [133, с. 92–94].

До національних українських архетипів належать такі символи: вінок, дівчина у вінку, Покрова (традиційний український архетип), лялька-мотанка (є сакральним оберегом). До символу ляльки-мотанки звертаються науковці В. Сніжко і Л. Отрошко, вбачаючи в народному мистецтві «сакральну творчість, збережену в символі» [197, с. 103]. Саме до цих українських

національних архетипів повсякчас звертається у своїй творчості й В. Ралко, перетворюючи їх на переосмислені національні символи.

Лялька-мотанка формує національний аспект у візуалізації сучасного символу В. Ралко (Іл. 66). Етнічні особливості ляльки-мотанки — це найдавніший оберег, якому понад п'ять тисяч років, жіноче божество, берегиня та богиня (символ землі й богині-землі), хрест на обличчі якої покликаний захищати від злого духу. «Оцей хрест, ці дві лінії — це чоловіче (вертикальне) та жіноче (горизонтальне) начала, їхнє перехрещення символізує продовження роду», зазначає Н. Гурик [64]. Архетип «ляльки-мотанки» в роботах В. Ралко, таких як «Мама» (2017) і «Лялька» (2017) — це образ України й сучасного суспільства [13, с. 16]. Мисткиня архетип «мати», що символізує не окрему постать, а сукупний образ матері, асоціює із землею, родючістю, коли в землю сіють зерно та з'являється паросток (Іл. 67). Події Майдану були зародженням нової Української держави, в яку просіяли зерно в очікуванні, що воно невдовзі проросте. Символ ляльки-мотанки у В. Ралко — це образ жінки-України із замотаним обличчям. На думку Г. Щокань, «її постать подібна до кокона. Це загорнута фігура, лялечка, з якої може щось вродитись. А можливо, вже народилось і пішло звідти» [239]. Натомість Т. Возняк убачає у ляльці-мотанці давній символ праматері, зазначаючи, що «мотанка — праматір смертних, що вважають себе українцями, пов'язана з обрядом плодючості та продовження роду, культом предків» [40]. Продовжуючи зв'язок із культом предків, В. Самченко характеризує цей символ як оберіг, проте інтерпретація, яку пропонує В. Ралко, змушує побачити в цьому архетипному символі й аспект примусової замкнутості, що перегукується з коконом, про який згадує Г. Щокань. «Хрест на обличчі мотанки — звичайно, оберіг. Але лялька та нагадує й кокон, з якого складно вирватися, особливо якщо ще й накриває скляний саркофаг», вказує В. Самченко [177, с. 12]. Ці створіння «мають вигляд дивних завмерлих об'єктів, таких собі об'єктів-інкогніто, схожих на зародки, звідки з'явиться невідомо що», теза, що перегукується з висловом Г. Щокань і думками

В. Самченко [246]. Людина без обличчя — безособова постать, наче марево, яка не підлягає ідентифікації, це або ще не людина, або вже інше створіння. Зважаючи на сказане, можемо констатувати, що символ «лялька-мотанка» під впливом історичних подій переносить властивості з індивідуальних оберегів на національні. Закритість обличчя символізує відсторонену позицію, притаманну суспільству, бажання сховатися від проблем, пасивний стан перебування в «резерві», звідси й назва серії.

Традиційні культурні архетипи в творчості художниці, а саме цикл робіт «Київський щоденник», набувають осучасненого значення, важливість яких пояснюється болючими подіями 2014 року й гібридною війною, яка тривала вісім років, доки не відкрила світові свого справжнього обличчя. Як наслідок живопис сучасного українського мистецтва збагачують нові, трансформовані на базі традиційних, первісні символи, що формують сучасний стан української культури: це жінка-воїн або жінка-мамай, лицар (символ героя Небесної сотні), ведмідь — образ Росії як агресора, сокира (символізує гібридну війну з Росією), жінка у віночку (символічне зображення поневоленої України), сповиток (саван Майдану), двоголовий орел (образ Росії, що напала на Україну) та ін. Досліджуючи «Київський щоденник» В. Ралко, Т. Возняк виокремлює такі «новочасні» архетипні символи: смерть («Мінські домовленості як угода зі смертю»); вовк («політики у вовчій подобі», до них належать і журналісти); дитина (діти загиблих героїв); вирване серце; квіти (символ коктейлю Молотова й вибуху); око (очевидець, символ присутності); віночок (поховальний вінок); цукерка (кляп) [40]. Символ «Звіра», а саме «ведмедя», що символізує Росію, країну-агресора, зображено в кількох роботах із циклу «Київський щоденник», він стосується подій Майдану і підписання Мінських угод.

Символ «вінок» — один із найдавніших, до яких звертається В. Ралко, перші згадки про нього датовані періодом шумерської культури (IV–III тис. до н.е.). За твердженням дослідниць українського символу «вінок», С. Бойко і О. Кожем'яки, шумери залишили деякі символи слов'янам, серед яких і

«вінок» [31]. Спираючись на доробки вчених, можемо сказати, що символ «вінка» у значенні «побажання мирного неба» дістає логічне вираження в «Київському щоденнику» В. Ралко.

Розкриваючи феномен і засади формування української ідентичності, М. Степико вказує на те, що «українська етнічна психіка ґрунтується на емоційно-чуттєвому характері або «кордоцентричності» (П. Юркевич). Проте цей самий архетип, «базований на любові та повазі, на обожнюванні та святості поняття «земля», позбавляє народ потрібної самооборони, активної позиції в боротьбі за виживання» [201, с. 268]. У боротьбі за виживання адаптація знаходить свої прояви й у національній свідомості і, як зазначає М. Степико, «внаслідок впливу багатьох таких ситуацій сформувалися два основні типи українського світовідчуття (за О. Кульчицьким): “козацький” тип ентузіаста-авантюриста; потайний стиль існування, “анабіотична” поведінка за принципом “моя хата скраю”» [201, с. 269]. Архетип «земля» в роботах В. Ралко здобуває національне історичне забарвлення — це люди з циклу «Київський щоденник» (2014, 2015), що поринають у чорну матерію, що має вигляд землі (чорнозему), Чорного моря та іноді нафти. Чорний колір стає метафоричним зображенням невідомості. У кожній із робіт постать зображено в процесі пірнання, відчувається швидкість занурення вниз головою, штопор, з якого неможливо повернутися назад, це та невідомість, у якій опинилася людина, найімовірніше, проти власної волі. Дехто й досі наполовину застиглий, наче сховав голову, штучне відчуття тимчасової стабільності, стан «наполовину», вимушене становище пошуку нової зони комфорту.

Образи ляльки-мотанки й робітника у В. Ралко мають спільне коріння — це та пасивна частина суспільства з непомітним існуванням «поруч із війною, що стала звичкою», — В. Ралко [246]. Робітник у творі «Невідомий робітнику» (2017, серія «Резерв») — постать, що виконує щоденні ритуали, позбавлені сенсу, так звана «рутинна повторюваність життя» (Іл. 75). «Усі роки перетворюються на однакові, рік із війною та рік без війни неможливо розрізнити. Сьогодні для мене такий робітник — символ часу, що ніби стоїть,

попри прискорене мерехтіння ритму життя», — зізнається В. Ралко [246]. Результати праці робітника стають непомітними в дуже короткий проміжок часу й усе доводиться повторювати знову, час має для робітника лише сезонний вимір. Незважаючи на безупинну виснажливу працю, якою займається робітник, ця праця є свідченням бездіяльності, оскільки попри важливі суспільні зміни людина відсторонюється від політичних, економічних, соціальних та інших проблем своєї держави, аргументуючи це мізерністю свого існування й неспроможністю щось змінити. Війна перетворилася на звичку, саме на цьому акцентує увагу В. Ралко. Архетип «антигерой» зображено мисткинею через постать робітника на протигагу архетипу «герой» — воїна майдану.

Робітник — метафора героя свого часу, адже він герой сам для себе, оскільки щодня виконує ту саму роботу, що зникає, марну працю, яка помітна лише для нього самого. Аналогічною є праця іншого робітника, такого як аніматор, вуличний фотограф, що знайшла метафоричне вираження в циклі «Київський щоденник» В. Ралко, де мисткиня поєднала елементи людини і тварини в одному зображенні. Образи виникли під враженням того, що згадані аніматори й фотографи продовжували працювати під час революції Гідності на Майдані, тоді як усе горіло й палало, «робітники» пропонували сфотографуватися з голубами, додаючи нереальності й метафоричності подіям, що відбувалися. Звідси образ мисткині, де білі голуби замість очей стають символом присутності. Голуб як символ антимиру, химерне створіння, що злилося з багатоголовим орлом, яке замість оливкового гілля несе смерть, з'явиться у В. Ралко через вісім років, у новій серії «Львівського щоденника» (2022), що ознаменує собою життя українського народу в умовах повномасштабної війни. Поміж іншого до «Львівського щоденника» увійдуть й інші химерні створіння, що матимуть людську та тваринну подобу одночасно, овіяні жахом і смутком сучасності.

У руслі вибудовування національної ідентичності простежуються варіативні художні інтенції, що в загальному своєму прояві так чи так

матимуть етнічні ознаки, незалежно від того, чи беруть вони початок у архетипному змісті, чи мають сучасний характер. Етнокультурні первісні символи — це основа національної духовності й етносу як культурної цілісності, саме вони визначають глибину самоусвідомлення нації [63, с. 31, 35]. До пошуків національної ідентичності звертаються сучасні київські митці О. Тістол, М. Маценко, В. Сидоренко, проте вже в контексті української національної свідомості, перекидаючи місток від етноархетипів і народного мистецтва до сучасного, з допомогою архетипних інструментів соціальної комунікації. Як свідчить дослідження В. Шкуркіної, «символьна комунікація — вид соціальної комунікації, в якій передавання смислів здійснюється архетиповими образами» [237, с. 3].

У пошуку етнічних ознак у змісті й формі символу київський митець М. Маценко звертається до витоків національного декоративно-прикладного мистецтва, будуючи зв'язок між етнічним і сучасним. У 2000-х М. Маценко розробляє кілька серій: «Геральдика», «Неофольк», «Купуй українське», «В кожна хату — по квадрату!», «Гербарій» та інші. «Основна тема творчості Миколи Маценка — це робота з українськими стереотипами й архетипами національної свідомості, це спроба проникнути в колективну пам'ять» (О. Михед) [137]. У проєктах «Неофольк» і «Геральдика» за основу взято візерунки гуцульських килимів, авторські герби й радянську символіку. Завдяки методу колажного поєднання автор створює новий національний міф, використовуючи попарт і етнічний орнамент. Характерною в цьому контексті є «армія окупантів» колорадських жуків, які в М. Маценка датовані 2014 роком — це символ окупації Криму й гібридної війни в Україні. У попарті митець знаходить інструмент, для того щоб у сучасне мистецтво вплітати національне, забарвлене проблематикою сучасного суспільства. Це стосується розтиражованого зображення, метод який використовує попарт, і колориту, що має референс до військової символіки.

Мета проєкту «Неофольк» М. Маценка — пошук української ідентичності (Іл. 76). Цикл із понад 450 робіт, що формує систему соціального

коду етносу, утворюють символи, знаки, кліше, стереотипи й аббревіатури. «Зі своїм проєктом я увійшов у тривале, безперервне русло народної творчості», зазначає М. Маценко [48]. Проєкт «Неофольк» свідчить про зв'язок із радянським минулим, що передається у спадок, символ у неофольку — це елемент класичного радянського килима. «Микола Маценко вільно черпає з різних джерел, як-от традиції авангардної абстракції, модерної української графіки (Г. Нарбут), радянських аббревіатур, пишноти бароко та вуличної естетики графіті» [127, с. 5]. Навіть тепер, у сучасній незалежній Україні, що переймає європейські цінності життя, все одно існує цей радянський тягар, який займає значне місце в національній ідентичності українців.

Для митця «Неофольк» є важливим проєктом, у ньому переосмислені реальні предмети, що виникають як рефлексії на спогади з дитинства. «Я пишу не предмети, а своє уявлення про них — лопати, відра, віники, музичні інструменти» [97, с. 15]. «Візуальні коломийки або ж частівки, яким по суті є цикл Неофольк 2004–2011 — це незмінна повторювана структура, яка щораз наповнюється новим змістом», вказує мистецтвознавець О. Сидор-Гібелінда [184, с. 138]. У «Неофольку» використано елемент класичного радянського килима, він був у всіх, і в тих, хто не належав до етнічних українців, супроводжуючи дитинство наступного покоління, ідентичний спогад із дитинства для етнічних українців і «чужих». Головний символ серії, який свідчить про її сакральність, — це хрест, він і центральний елемент, і обрамлювальний, твори відрізняються лише кольором і деталями орнаменту.

Одна з головних ознак української ментальності — це духовність, що її майстерно втілює митець під час виставки в «Я галереї» (2008), коли з творів проєкту «Неофольк» і «Геральдика» сформував композицію, що візуально нагадує іконостас (Іл. 77). Митець наділяє герби сакральною семантикою, використовуючи те, що духовність належить до основ українського етносу, в такий спосіб відбувається етнічне змішування сучасного з автентичним, своє й чуже набуває національного змісту. Звеличуючи штучний культурний код нації, М. Маценко формує корінну етнічну міфологію для майбутніх поколінь.

М. Ланько, аналізуючи геральдичні композиції, вказує на широкий пласт культурних символів, до яких звертається М. Маценко, — «популярної, народної, низької культури» [73, с. 18–19].

На перший погляд композиція «Дари ланів» (2007) стосується символів землеробства, проте це один із нових міфів М. Маценка створення сучасного герба України (Іл. 64). Гармонійність композиції пояснюється симетричністю, яку завжди використовує автор, і загальним колоритом твору. Різні предмети набувають цільності, де лопата, булава й молот формують центральний елемент герба, стрижень, вісь і основу композиції. Штучне сонце транслюється як енергія, створена людиною, воно не наділене функцією природної родючості, проте стає засобом сучасного сільського господарства. Не притаманний місцевості екзотичний ананас як другорядний бічний елемент стає символом-підтвердженням, адже автор ототожнює його з кукурудзою, розміщеною симетрично в композиції твору. Набуті символічні структури прирівняно до природних, етнічних елементів, коли масова культура, глобалізація, універсальність формують нові національні символи, які для майбутніх поколінь ставатимуть етнічними. Питання ідентичності — в тому, що предмети, до яких ми звикли настільки, що вважаємо їх «своїми», насправді формують лише хибне уявлення про власну ідентичність.

Схожі елементи автор використав у творі «Книга — джерело знань» (2007), апелюючи до глядача через відкритий символ знань — книгу, адже істиною володіє той, хто володіє знаннями. Для того щоб пізнати свою ідентичність, потрібно бути обізнаним у історії своєї нації. Ідентичність і розгубленість у сучасному світі формується автором у композиції «Буде хліб — буде пісня» (2007). Твір про сучасне суспільство байдужих до своєї культури людей, де віник і пшениця — рівнозначні символи. «Хліба і видовищ» так само, як і «Буде хліб — буде пісня» — метод приборкання суспільної свідомості, якому вже тисячі років, адже легше керувати натовпом тих, хто «забув» свою історію.

У проєкті «Геральдика» митець транслює роздуми про буття/небуття, суспільство й місце індивідуума в ньому через поєднання різних звичок (культура праці, культура відпочинку тощо) і предметів (побутових та повсякденних), розповідаючи свою власну історію сучасного суспільства. М. Маценко об'єднує твори цієї серії з допомогою певного слогана, наприклад, «Схід і Захід разом!» або «Книга — джерело знань» [73, с. 4–5]. Саме в цьому абсурдному поєднанні проявляється самобутнє вираження дійсності. Спільним для сучасного мистецтва є те, що воно перейшло в суто комунікативну сферу [10, с. 22]. Зокрема, мистецтвознавець О. Роготченко зазначає, що «“орієнтування на актуальність” у сучасному мистецтві відбувається шляхом “швидкого реагування”» [172, с. 155]. Проте швидкість досягається шляхом тривалої праці, до якої належать: «“нешаблонне мислення», інтуїтивне бачення, емоційний інтелект, розвиток ідейного мислення, «натхнення розуму”» [14, с. 85], чинники, що сприяють розвитку актуальних мистецьких практик.

Аналізуючи феномен і засади формування ідентичності, М. Степико зауважує, що західні дослідники «національну ідентичність часто ототожнюють із брендом держави, адже для створення останньої активно використовуються історія, географія, етнічні мотиви» [201, с. 281]. Розкриваючи специфіку використання архетипних символів у процесі маркетингової комунікації візуального повідомлення, найбільш впливовими на підсвідомість сучасного глядача Н. Грицюта вважає такі символи, як «сонце», «небо», «вода», «земля», «дзеркальність», «пустеля», «світове дерево», «час», «тунель» [62, с. 21, 26]. На думку автора, етнокультурні первісні символи впливають не на раціональну свідомість споживача, а на його несвідоме, що підвищує ефективність візуального повідомлення [63, с. 35].

Науковиця О. Полякова акцентує увагу на квазісакральності, яка поєднує сакральність, мистецтво й побут, не створюючи нової цінності. Людство опинилось у «стадії 0» («посткультури»), в «неопримітивному» стані, для якого характерні товарний фетишизм і сакралізація речей, на зміну

архаїчній свідомості, для якої реальність зосереджувалась в образах богів і духів [162, с. 256–257]. Уже понад двадцять років київський митець В. Сидоренко вивчає питання ідентичності, від соціалістичної до сучасної свідомості, акцентуючи увагу на те, що ідентифікація української особистості досі перебуває у стані пошуку. Саме цей стан «підвішеності української ідентичності» завдяки оптичним ілюзіям і через метафору показує автор у проєкті «Левітація» (2011) [144, с. 39]. Митець упродовж наступного десятиліття перебуватиме в пошуку мови вираження ідентичності й сучасної свідомості українця через оптичні ілюзії. Саме вони стануть передвісниками жахливих подій 2022 року, адже саме В. Сидоренко напередодні повномасштабної війни репрезентує публіці новий проєкт «Нульовий рік», в якому через лінзу й оптичні ілюзії кожен пройде через гнітюче емоційне відчуття сюрреальності, яка невдовзі огорне всю країну (Іл. 74), вкотре підтверджуючи той факт, що для суспільства необхідною умовою є «втрата ідентичності як етап на шляху до розвитку мистецтва», про що свідчать ідеї О. Клименка [99]. О. Клименко — один із тих, хто сприймає творчість як засіб для становлення ідентичності: в умовах болючих націєтворчих процесів Української держави вона має пройти через божевілля й дикість, що втілено митцем у роботі «Зірки надії» (2018–2022), проте не втратити своєї людяності, поваги й любові до життя.

Два діаметрально протилежні стани, які досліджує В. Сидоренко у своїй творчості, поєднуючи в межах одного полотна, це свобода як «прорив до свободи», хоч і в стані чи то сну, чи гіпнозу, і несвобода як «тотальна несвобода уніфікованої людини», про це йдеться зокрема у О. Петрової [156, с. 383]. «Людина в кальсонах» (персонаж, народжений 1995 р. у роботі «Вторгнення»), центральний герой усієї зрілої творчості митця з'являється, починаючи з проєкту «Амнезія» (1993–1999). Це образ, що поєднує символ героя та часу, безособова постать, позбавлена будь-яких проявів ідентичності. За твердженням О. Петрової, «це фантом, <...> солдат-манкурт, уніфікований персонаж, стереотип» [156, с. 383–384]. Ідея проєкту «Жорна часу», який

фіксує час для «людини в кальсонах» як загублений, у висвітленні марності та втраченості, який, наче жорнами, стирається в пил (на порох для солдата, який стає частиною безглуздої системи. «Людина в кальсонах» — це не один, а один із, образ, що сприймається як частина натовпу, і як наслідок людина, що не має своєї історії, ідентичності, імені й біографії, не має і майбутнього.

«Людина в кальсонах» (Іл. 63) стає доводом індивідуальних пошуків автором власної свідомості в розрізі українського суспільства, свідченням подолання головних принципів радянського устрою, універсального мислення та спотвореного світобачення, прагнення вийти зі стану сну й «амнезії» у напрямі пошуку своєї ідентичності. «Амнезія» наче ілюструє самий процес розпаду радянського міфу», — так окреслює портрет митця мистецтвознавиця Г. Скляренко [190, с. 339]. Шлях «людини в кальсонах» — це шлях кожного, хто народився в СРСР і проходить етап пристосування до нових умов і нового часу, це стосується і питання вибору власної свободи/несвободи. «Кальсони — це своєрідна спільність долі, спільність того часу — об'єднаний образ. Ще він мені нагадав Камю, — “XX століття — століття страху”. Нікуди цей страх, по-моєму, не подівся й у XXI столітті», — стверджує В. Сидоренко [214]. Незважаючи на те, що проекти змінюються, персонаж залишається тим самим, він усе ще в пошуку свого «Я», переходить з одного періоду в інший, ідучи разом зі своїм автором, позбуваючись тоталітарного минулого з його радянською ідеологією.

Так само, як і О. Тістол, М. Маценко і В. Ралко, В. Сидоренко досліджує посттоталітарну свідомість і її трансформацію в нове суспільство, де минуле розглядається як тягар, що не дає можливості стати вільними. У гонитві за технічним прогресом людина, крім своєї ідентичності, втрачає відчуття часу. Як і для «робітника» В. Ралко, для якого час має сезонний характер, так і для сучасної «людини у кальсонах» В. Сидоренка час утратив реальний вимір і став лише простором, проте сакралізованим і символізованим. Загроза технології — в тому, що ідеальні штучні образи стають симулякрами, позбавленими суті, адже саме хибі є проявом індивідуальності, унікальних

особливостей, які шукає мистецтво. Тему впливу сучасних технологій актуалізовано в роботах В. Ралко, яка своєю творчістю відмовляється від «узгодженого з певним каноном» тіла [175]. У такий спосіб відбувається протистояння штучній природі, репрезентоване у творчості О. Чепелик і Ю. Ковалю.

Декодування символу мовою культури сприяє переданню досвіду поколінь. У цьому аспекті дискурс культура — цивілізація знаходить відображення у працях сучасних науковців, зокрема В. Шинкарука, Г. Салата, Т. Данилової, які одностайні в переконанні, що «культура може існувати доти, доки не буде змушена трансформуватись або ж поки не зникнуть із поверхні землі носії унікального культурного коду» [236, с. 86]. Мова вираження і «пластичне оформлення» символу, з яким працює сучасний митець, звертається до глядача з усвідомленням доби, до якої належить твір мистецтва, й духу часу, зазначає О. Галич [42, с. 206].

На відміну від В. Сидоренка, який через реалізм досліджує питання часу, Т. Сільваші проектом «Монохромія» розмірковує про час у категорії сприйняття. Досліджуючи психологію мистецтва, Р. Арнхейм не оминає й абстрактного мистецтва, сутність якого допомагає збагнути П. Модріан, зазначаючи, що «заняття абстрактним живописом слугують не для відсторонення від світу, а для проникнення в його сутність» [253, с. 73; 294]. У чуттєвому досвіді, який необхідний глядачеві як власний, і у процесі занурення у «Монохромію» Т. Сільваші передає враження корінневої причетності через живописний ритуал і живопис як акт віри. Автор убачає глибинну сутність у своїй історичній причетності до апофеозу втрати живопису, коли живописна дія розглядається як алхімія. «Сільваші описує справу живописця словом «ритуал», який, умовно, ніколи не закінчується», коментує Б. Філоненко, аналізуючи творчість митця [218]. Т. Сільваші ще на початку 1980-х вводить у свою творчість і розробляє поняття «хронореалізму» (проект «Монохромія»), основа якого — це потік кольору [132, с. 95]. ««Монохромія» — це простір уповільнення часу. У цьому просторі глядач

може заглибитись у себе. Живопис існує для того, щоб людина звернулася сама до себе», — висловлює переконання Т. Сільваші [81]. У потоках фарби як частини акту творення існує непомітний слід присутності митця і тиша живопису, в глибині якого існує він самий.

Т. Сільваші демонструє занурення в «матерію» кольору, звертається до його тактильних властивостей через «колір-дотик» [249, с. 224–225]. Колір як основу творчості Т. Сільваші пояснює Г. Склярєнко, зазначаючи, що «твори Т. Сільваші випромінюють синій <...> головний “кольоровий вектор”, що спрямовує його живописні гармонії, обумовлює побудову й “точку відліку” в колориті» [191]. Погоджуючись із думкою науковців, зауважимо, що серія «Синій проєкт» суголосна А. Криволапу, проте, на відміну від останнього, Т. Сільваші не потребує ані теми, ані прив’язки до місця, його полотна вільні від будь-яких умовностей, навіть категорію «час» у найсміливішій її формі не варто залучати до пояснення. Синій — колір надії на відродження національної ідентичності, збереження коріння етносу й загалом надії на самий живопис як такий. «Насправді я комбіную ідеї, водночас використовуючи культурні коди», — пояснює Т. Сільваші [82]. Усепоглиняльна краса складного кольору, вдивляючись у яку, бачиш класичний живопис, Відродження й авангард, ця абстракція існує як дзеркало-вимір, що створює портал у попередні століття всіх історичних епох, пройти через які глядачеві допомагають нашарування фарби, які вплавляє Т. Сільваші в історію своїх полотен. Палімпсест творчості Т. Сільваші — це дзеркало, в якому знаходить себе митець, про що зазначає А. Бадзирєва: «Мистецтво — це дзеркало, в якому ти починаєш дивитися на себе» [9]. Живопис більше не існує, але є фарба як останній елемент цього живопису, яка стає кольором, світлом і новою реальністю.

Прихований палімпсест живопису Т. Сільваші у проєкті «Монохромія» виникає через замаскованість кольору, гра якого відбувається всередині полотна [210]. Хронореалізм — мистецтво плину часу, з яким працює Т. Сільваші, створюючи нескінченну серію полотен, що формують археологію

творчості автора й пояснюється глибиною коріння, яким він об'єднує свою сутність із сутністю полотна. У кожному творі прочитується дослідження етносу, історії нації, спосіб, у який митець натякає на глибину, яку неможливо досягнути, ховаючи археологію, як культурні шари. Оскільки головна тема, з якою працює митець, — це час, роботи стають відкритими кольоровими об'єктами, позбавленими картинної площини, вони відкидають композицію, тему, сюжет, залишаючи лише сутність візуалізації безперервного потоку часу. Тема повсякденної праці, якої торкалась В. Ралко, для Т. Сільваші — це духовна практика. «Як зовнішній прояв вона нікому не цікава, крім тебе, але тобі вона важлива як певне етичне завдання», — зауважує В. Федорина [215]. Прагнення відійти від будь-якої описовості, залишаючи лише суть, супроводжує Т. Сільваші упродовж усієї його творчості.

Отже, ритуали, звичаї та традиції як основа української культури трактуються сучасними митцями залежно від особистісного погляду — рутинна праця, позбавлена сенсу, у В. Ралко, акт віри й духовний ритуал, як у Т. Сільваші, чи смиренна праця, як у І. Марчука, проте однозначним є відчуття глибинного зв'язку зі щоденною працею українського народу, яка червоною ниткою проходить через життя поколінь — генетичну пам'ять.

Висновки до Розділу 3. Іконографія як метод аналізу зображень, що набув розвитку у ХІХ ст., широко використовується у мистецтвознавчій дисципліні і пов'язана з такими сферами як семантика, колористика, теологія (церковна археологія), філософія, психологія, біографістика, геральдика, генеалогія, вексилологія, уніформознавство, кінодокументознавство, фотодокументознавство.

Язичницькі символи формують невичерпне джерело поповнення християнської символіки, значно перевищуючи початкову кількість її символів. Перші символи, такі як «голуб» і «риба», зберігаючи їхню первинну іконографію, використовують і сучасні митці (О. Животков, І. Марчук). Ідучи шляхом запозичення символів із різних епох і культур, сучасне мистецтво має

перевагу над християнським, що полягає у відсутності обмежень використання символів. Проте контекст все ж таки вносить свої корективи, формуючи межі твору, в рамках якого митець розвиває іконографію символу, а глядач його інтерпретує. У сучасній символній мові такі символи, як «стріла», «хрест» і «Дерево життя» переходять в інформаційне поле, а «Альфа і Омега» фіксують появу нових богів. У багатьох випадках відбувається втрата символом своєї первинної енергії, який стає метафізичним у кращому разі, але здебільшого — лише комбінаторним композиційним прийомом.

Інтенсивність, загальне значення і трактування іконографії символу безпосередньо залежать від фону і середовища, останній своєю чергою формує видимість твору. Від характеру простору, в якому знаходиться об'єкт, залежить і характер інтерпретації іконографії символів твору. Іконографія символу в живописі формується і за рахунок кольору. Природність кольору, який відповідає контексту, має здатність підсилити загальне значення твору, маючи перевагу над ізольованим кольором (твір А. Криволапа «Кінь. Біла ніч», 2008). Проте, як і у багатьох прикладах, має місце і реверсивна дія, коли, перетнувши межу неприродності, символ стає прозорим і наповнюється індивідуальним сприйняттям глядача («Fashion icon» Д. Скорубської-Кандинської). Соціальний чинник у розрізі переоцінки цінностей як явища, від якого залежить видимість твору, формує напрям, у якому розвиватиметься або зникатиме відомий символ. Прикладом є символ «герой», розвиток якого відбувається від сакрального (М. Вайсберг «Стіна. Революція гідності», 2014) до профанного (Ю. Коваль, М. Цой, П. Щербина та ін.).

Сприйняття символів залежить від багатьох чинників, в той час як інтерпретація образу з символів, який створив митець на полотні, залежить від аудиторії. Якщо контекстів декілька, тоді й значень буде декілька, вирішальну роль у цьому разі матиме видимість твору, яку формує автор, розміщуючи твір відповідно до історичних, культурних і соціальних подій (іконографія символу «німб» у творах: О. Чепелик «Post Human 1», Н. Мурашкіної «Бережи честь змолоду» (2018), А. Цоя «Cultum (2016), Д. Скорубської-Кандинської «Fashion

icon” (2019), Ю. Кисіль «Бомженьки» та ін.). Саме аспект повсякчасності є головним у розумінні сенсу символу і твору для соціуму, в якому його представлено. Соцарт М. Маценка забарвлений буденністю, символи, які використовує митець, вкорінені в колективному несвідомому і як пам’ять сприймаються як своє. Їх шанування вплетене у ДНК радянської та пострадянської свідомості, незважаючи на поступову втрату істинного значення ці символи й досі формують візуальну культуру, знаходячи відгук у творчості молодих митців..

Авторська іконографія символу «час» транлюється митцями через символи «людина», «вода», «дзеркало», «око», «голос» та ін. Останній знаходимо в творчості І. Марчука («І почув він голос давній»), що з’єднує покоління, і А. Блудова (проект «Голоси»), де час перетворився на застиглу величину, зафіксовану та обмежену. Причиною цього є саме фотографія, яка не здатна переходити з однієї миті в іншу, а лише її фіксує. Один із найбільш суперечливих символів — «дзеркало» — має здатність не тільки переходити з однієї миті в іншу, а й з’єднувати світи. Як засіб ідентифікації особистості символи «дзеркало» і «дзеркальність» у їхній класичній іконографії використали О. Чепелик (цикл “Post Human”, 2019), А. Цой (“Sundial”, 2015), “Patientie”, “Lumshor” (обидва — 2016), Ю. Денисенков (“Mirror”, 2020), Ю. Сивирин («Теорія всього»), П. Балтазюк (проект “Alvik, Hardangerfjord” (2017–2018).

У ході проведеного дослідження встановлено, що схематична, знаково-образна форма, що тяжіє до знаку і притаманна простим символам, займає значну частину живописної творчості українських митців. Передусім це пояснюється багатою історією українського народу, творчим скарбом трипільської і скіфської культур, потужною знаковою системою народного, декоративно-прикладного мистецтва і духовним надбанням, яке, не відкидаючи цілковито язичницькі вірування, породжує все ж таки сакральну свідомість нового століття, в якій неодмінно проявлена духовна складова, якою сповнено повсякденну дійсність. Зв’язок із пращурами для українського

народу — це не абстрактне поняття, його сила передається поколіннями, і, незважаючи на превалювання мирського над духовним, мирське так чи інакше зберігає сакральне забарвлення. Прості символи, такі як сонце у вигляді кола (О. Животков, М. Гейко, Г. Гідора, В. Бовкун), святий дух у вигляді трикутника (О. Дубовик, О. Ройтбурд, А. Цой), хрест у вигляді квадрата (К. Малевич, М. Маценко, В. Сидоренко, Г. Дудар, І. Мельник) і багато інших насичують мову символічної комунікації сучасного мистецтва, хоч і не завжди ці символи зберігають своє первинне значення. Зауважимо, що для живопису київських митців характерний баланс простих і складних символів, адже останні перебувають у постійному оновленні й генеруванні нових сенсів, через те, що міжкультурний зв'язок і його прояв у мистецтві стає все розгалуженішим.

Лінія розвитку індивідуальної творчої діяльності формує колективні мистецькі тенденції, що дає підстави для висновку про колір як зв'язок з культурою і як наслідок уподібнення творів до тієї культурної течії, з якої митець черпає натхнення. Аналіз творів мистецтва з погляду семіотики кольору свідчить про те, що для українського контексту характерними є такі поєднання: архетипні й земляні (Г. Гідора, І. Марчук, І. Янович, М. Вайсберг, П. Антип, Ю. Денисенков, Ю. Пікуль, М. Мазур та ін.); яскраві попарт кольори (І. Гусєв, Т. Сільваші, Д. Скорубська-Кандинська, І. Коновалов, Д. Микитюк та ін.); яскраві, натхненні народною творчістю (О. Дубовик, О. Тістол, А. Криволап, П. Бєвза, М. Маценко, П. Лебединець, Н. Корф-Іванюк, Г. Криволап та ін.); змішані, внаслідок нашарування культур (І. Чичкан, В. Реунов, В. Бондеро, М. Журавель, А. Блудов, О. Клименко, П. Балтазюк, та ін.); кольори первісної гармонії — білий, чорний, сірий (В. Сидоренко, І. Пилипенко, О. Животков, С. Кондратюк, Ю. Сивирин та ін.).

Кожна система має «строк придатності», і коли він добігає свого логічного завершення, то викликає хвилю перетворень і у відносинах індивіда і суспільства, адже зовнішні зміни не тільки впливають на внутрішні, це швидше процес, який починається зсередини, а вже потім, наростаючи,

стимулює більш вагомі зміни у суспільстві. Руйнування стереотипів відбувається не через прагнення більшості, а частіше через те, що з одиниць, які прагнуть змін, формується більшість. Кольори припиняють ділити на жіночі й чоловічі не через новий тренд, побудований на уподобаннях більшості, а завдяки тому, що свідомість кожної одиниці змінює уподобання більшості. Сучасна свідомість не визнає гендерного розподілу кольорів, і причина цього явища не так у колірних вподобаннях, як у глобальних суспільних змінах, що передусім позначаються на колективній свідомості.

Аналіз етнічних ознак у змісті та формі символів українських митців О. Дубовика, І. Марчука, О. Тістола, М. Маценка, В. Ралко, Т. Сільваші, В. Сидоренка дають підстави зробити висновки, що знаки і символи народної художньої творчості становлять підсистему етносу і закладають підґрунтя, на якому формуються всі наступні шари мистецтва. І наївне, і декоративно-прикладне мистецтво наповнює джерело культурного коду нації, з якого черпають митці нового тисячоліття: це петриківський орнамент, який О. Тістол укоренив у сучасному мистецтві, орнамент килимів, до якого звертається М. Маценко, техніка «плентанізму» І. Марчука. Зв'язок між поколіннями зміцнює генетичний фонд культури, як діалог О. Дубовика і К. Малевича через спрощену образну форму знака-букету, так і Т. Сільваші з К. Малевичем через «монохромію» «Чорного квадрату».

Національний аспект у візуалізації символу О. Дубовика формується з таких складових, як сакральність іконопису, вишитий одяг, розписані українські хати, польові квіти. На ці стрижні національного корінневого архетипу нашаровують власні сенси сучасні митці, розгалужуючи етнічне забарвлення символу. Основною етнічною ознакою змісту і форми символу, з яким працює О. Тістол, є петриківський розпис, за допомогою якого здійснюється авторський пошук національної ідентичності й дослідження етносу. Головна функція етнічного рослинного орнаменту в сучасному мистецтві — це сакральний знак якості, що належить Україні.

У рамках огляду національного аспекту у візуалізації символу українських митців визначено символи, що мають національне забарвлення: «дерево життя», «дім», «мати», «земля», «хрест», «вінок», «воїн» та «герой». Окрім цього, слід зазначити, що така філософська категорія, як час відзначається високим показником актуальності, неодмінним супутником якої в сучасному націєтворчому процесі є архетип «герой», про що промовисто свідчить творчість В. Сидоренка, В. Ралко, Т. Сільваші та ін. Традиційні культурні архетипи (дім, квіти, мати, звір) у творчості В. Ралко, а саме циклі «Київський щоденник», набувають осучасненого значення, важливість яких пояснюється болючими подіями 2014 року і війною (дівчина у вінку — символ поневоленої України; сповиток — саван Майдану; лицар — герой Небесної Сотні та ін.). Ці ж образи отримують новий символічний ряд у «Львівському щоденнику» (2022), поглиблюючи розпочаті В. Ралко у 2014 р. метаморфозні поєднання людини і звіра, створіння, яке саме собою уособлюватиме жах війни Росії проти українського народу.

Суголосний образу сучасного героя В. Ралко, який є героєм для самого себе, є образ «людини в кальсонах» В. Сидоренка, що поєднує символи «герой» і «час». Вони стають метафорою героя свого часу, апофеозом сучасної свідомості, на протипагу «герою» — воїну Майдану. Питання незалежності досі залишається відкритим, унаслідок чого «герої» продовжують з'являтися у творчості сучасних митців. Саме тому дослідження національного аспекту у візуалізації символу в живописі сучасних київських митців свідчить про те, що у важливі періоди становлення нації саме завдяки символам відбувається ідентифікація представників певного етносу зі своєю культурою.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження було розглянуто художній символ у живописі київських митців початку XXI ст., його контекст, типологію, художньо-стильові особливості. Відповідно до визначеної мети, завдань і результатів дослідження сформульовано такі висновки:

1. Застосовано нові вектори розгляду художнього символу в мистецтві як форми візуалізації буття та пам'яті культури, такі як контекст, концепція, комунікація, пам'ять (історична і генетична), час, «ефект видимості». Було визначено, що саме контекст, у якому функціонує знак, є сполучною ланкою між образом і символом, через який визначається належність до певної епохи, адже так чи інакше митець обмежений часом і епохою, до якої належить. Поєднуючись, дві категорії «час» і «ефект видимості» визначають місце твору в культурному середовищі, впливаючи на новизну твору мистецтва і буквально визначаючи місце серед інших. Означено, що історична пам'ять, як один із основних векторів розгляду художнього символу в мистецтві, є чинником національної ідентичності та самосвідомості, посідає важливе місце в системі суспільних цінностей, що артикулюються через систему символів і культурних кодів — носіїв інформації, яку розшифруватимуть наступні покоління. У рамках аналізу вихідного значення поняття «символ» було здійснено аналіз принципів дії історичної пам'яті в контексті формування символів культури, що відтворюються навколо таких стрижнів, як тривкість, усвідомлення минулого, стійкість, сталість, самотність, життєвість, спадкоємність, самосвідомість, самоідентифікація та ін.

2. Запропоновано та розглянуто типологію символу в живописі київських митців початку XXI ст. На матеріалі аналізу творів живопису досліджено нову конотацію архаїчних, християнських і кроскультурних символів в українському образотворчому мистецтві. Було визначено, що на рубежі XX—XXI ст. митці значну увагу приділяють саме застосуванню кроскультурного методу в своїй творчості, що характеризується «епохою

проникнення» і виразно проявляється у творчості, порушуючи питання ідентичності, ірреальності дійсності, антисакральності, появи нових ідолів, матеріалізації цінностей, фейковості, притаманних маскультурі та глобалізації.

У ході дослідження було запропоновано новий погляд на символи, що мають сакральну основу, через які новітні твори переносять духовність у XXI ст. У рамках цього питання прослідковано діалог київських митців із К. Малевичем, відомим художником-авангардистом українського походження, передвісником ікони нового століття. Окреслено, що, на противагу «Чорному квадрату» К. Малевича як ідеї порожнечі, сучасні українські митці прагнуть створювати мистецтво, яке являє собою цілковиту наповненість. І в цьому їм допомагає спадщина українського етносу, в якій гармонійно поєднані пам'ять Трипільської культури, національна символіка, традиції іконопису, школа М. Бойчука та багато іншого.

3. Охарактеризовано художньо-стильові особливості символу в живописі київських митців початку XXI ст. Визначено чинники, що впливають на інтенсивність, загальне значення і трактування іконографії символу, що визначає видимість твору в сучасному контексті. Від контексту простору (географічного, етнічного, історичного, культурного, демографічного, економічного, релігійного), в якому знаходиться об'єкт, буде залежати і характер інтерпретації іконографії символів твору. Фон як культурне тло стосується видимості твору і допомагає глядачеві інтерпретувати зображення в адекватному часу/місцю руслі. Символ залежно від часу і середовища може не тільки набувати нової інтерпретації, а й впливати на світосприйняття глядача, формуючи новий асоціативний ряд. Визначено національне забарвлення кроскультурності як одного з ключових чинників формування сучасного актуального мистецтва у творчості українських митців. Визначну роль у цьому процесі відіграють такі складові, як орнамент — голос етносу, що вплетений у сучасний контекст, переосмислення радянського минулого, споріднені проблеми суспільства,

іронія. Проте сучасне українське мистецтво цікаве розмаїттям авторського світорозуміння, інтеграцією культури через введення в твори символів нового тисячоліття. Канва символічної мови в свідомості сучасної людини є елементом ідентичності, вона віддзеркалює її універсум, зокрема в живописі початку ХХІ ст.

4. Виокремлено етнічні ознаки в змісті та формі символу, що формують національний аспект у візуалізації символу українських митців, до яких можемо віднести орнамент (петриківський розпис, вишитий одяг, розписані українські хати, рушники, килими тощо), Трипільську культуру, іконопис, бойчукізм, геральдику, звернення до архетипів, національного декоративно-прикладного мистецтва, народної творчості, міфологем, містичного і трансцендентного (ритуали і легенди). Становлення української ідентичності відбувається в умовах боротьби українського суспільства, що гостро відчувається митцями і відображається у творах мистецтва. У ході проведеного дослідження було доведено, що символами сучасного мистецтва, які мають національне забарвлення, слід вважати такі: «дерево життя», «дім», «мати», «земля», «хрест», «вінок», «воїн» і «герой».

Обґрунтовано нове іконографічне значення символу «герой» для українського народу. Універсальні архаїчні символи утворили зв'язок із архетипом «герой», що модифікувався, набувши сучасного актуального змісту, з найбільшим потенціалом впливу на людську свідомість. Унаслідок цих модифікацій з'являються нові українські національні символи — «герой Небесної Сотні», «Майдан», «жінка-воїн», «воїн-кіборг», «земля на Грушевського» та ін. Питання незалежності досі залишається відкритим, внаслідок чого «герой» продовжують з'являтися у творчості сучасних митців. Саме тому дослідження національного аспекту у візуалізації символу в живописі сучасних київських митців говорить про те, що у важливі періоди становлення нації саме завдяки символам відбувається ідентифікація представників певного етносу зі своєю культурою.

5. Уточнено поняття художнього символу як вираження творчих інтенцій на прикладі живопису київських митців початку ХХІ ст.; специфіку і характер індивідуальних творчих візуальних практик, що сприяють націєтворчим державним процесам. Аналіз здійснено в процесі систематизації та узагальнення матеріалу творчого доробку київських митців, що дозволило визначити сучасні прояви художнього символу, його контекст, типологію і художньо-стильові особливості. Символи у творчості сучасних митців слід розглядати як прояв двох основ, перша з яких — це результат індивідуальних пошуків, а друга — органічне поєднання сукупності складових культури, починаючи від історичного фундаменту, збудованого на архетипах, фольклорі, народній творчості, декоративно-ужитковому мистецтві, іконописі тощо, і тих складових, що сформувались на основі художніх стилів і напрямів, таких як козацьке бароко, модернізм, український авангард, «інше мистецтво» або нонконформізм.

Характеристика сучасного художнього символу — це подвійність значення, що спонукає і подвійний погляд на декодування символу, як наприклад, історії та релігії; архаїки та релігії в роботах О. Животкова і Г. Гідори; психології та неоміфології в роботах О. Ройтбурда; історії й архаїки в роботах М. Вайсберга і А. Криволапа; міфології й архаїки в роботах Н. Мурашкіної; релігії та неоміфології в роботах А. Цоя, О. Чепелик, Д. Скорубської-Кандинської, М. Цоя, Ю. Денисенкова; історії та неоміфології в роботах В. Сидоренка, А. Цоя, Ю. Ковалю та ін. Зазначене, своєю чергою, становить перспективність вивчення змісту і форми художнього символу як важливого інструменту комунікації між поколіннями, його ролі в національно-культурній ідентифікації, трансформаційних процесах поступу держави, відчуття належності до нації.

Зважаючи на те, що проведене дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних з окресленою проблематикою, сформовані результати можуть стати основою для подальшого вивчення художнього символу і пошуку нових напрямів дослідження в системі образотворчого мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. 25 років присутності. Сучасні Українські художники / авт. статей Скляренко Г., Маценко Н., Рай К., Рублевська Р., Естеркін І. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Т. 1, 2. К.: Art Huss, 2016. 355 с.
2. Авраменко О. Миры Сухолита. *Газета «День»*. Київ, 30 Січ. 2020 р. №16. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/miry-suholita> (дата звернення: 17.05.2020).
3. Аврамченко С. М., Євтушенко І. В., Сивопляс Н. В. Архетипна символіка у процесі пізнання внутрішньої суперечності психіки: навч. посіб. Слов'янськ: Канцлер, 2007. 224 с.
4. Аккаш О. Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності. *Сучасне мистецтво*: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 31–41.
5. Александр Дубовик. Живопись, графика, монументально-декоративное искусство : Каталог выставки произведений. Київ, 1988. 55 с.: іл.
6. Александр Животков. Холст. Дерево. Картон. Работа с материалами 1984–2014. Альбом. Київ : Stedley Art Foundation, 2014. 288 с.
7. Арт-мандри. *Україна Молода*. 12 Трав. 2016 р. Режим доступу : URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2811/164/97961/> (дата звернення: 13.05.20).
8. Афанасьєв Ю. Л. Релігія та мистецтво: характер відносин і взаємодій. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія. 2015. № 10. С. 35–40.
9. Баздырева А. Тиберий Сильваши: «Искусство – это зеркало, в котором ты начинаешь смотреть на себя». *ART URRINE*. 10 Лют. 2012 р. URL : <http://surl.li/ctmlk> (дата звернення: 08.08.20).
10. Балтазюк И. Архетипические символы и их модификация в творчестве украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, А. Гидоры и П. Антипа. *Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Цэнтр

даследавання ў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2021, Вып. 29. С. 19–26.

11. Балтазюк І. Віртуальна галерея як суб'єкт артринку XXI ст. і стратегія развітку в умовах заборони на проведення культурних заходів. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 4 Чер. 2020 р. Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 184–186.

12. Балтазюк І. Етнічні особливості і їх роль в процесі аналізу візуальної мови живопису «епохи проникнення» і «синтезу культур». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали III міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 лист. 2021 р. ІПСМ НАМ України. Київ, 2021. С. 25–26.

13. Балтазюк І. Інтерпретація символу «хрест» у творчості київських митців. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : збірник тез II міжнародної наукової конференції (м. Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Академія мистецтв України, ІПСМ НАМ України. Київ, 2020. С. 15–17.

14. Балтазюк І. Розвиток креативності в умовах сучасного артринку. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Київ, 2019. № 28. С. 83–89.

15. Балтазюк І. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers “ΛΟΓΟΣ” with Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol.4), July 24, 2020. Oxford, United Kingdom: Oxford Sciences Ltd. & European Scientific Platform, 2020. С. 125–127. DOI : <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37>*

16. Балтазюк І. Роль символу в суспільно значущих процесах зміцнення української ідентичності. *Гуманітарний корпус* : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2022. Вип. 44. С. 28–31.

17. Балтазюк І. Роль символу у процесі збереження історичної пам'яті та культури. *Мистецтвознавство України: щорічний наук. журнал / ІПСМ НАМ України*. 2019. № 19, С. 43–47. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185966>.
18. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Київ : Гельветика, 2022. № 32. С. 59–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-8>.
19. Балтазюк І. Символьна мова кольорів первісної гармонії в живописі київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2022. Вип. 47. Том 1. С. 65–71. DOI: 10.24919/2308-4863/47-1-10.
20. Балтазюк І. Символьно-інтуїтивне світобачення та його вплив на художню творчість митця. *Теорія і практика сучасної науки : матеріали II міжнар. наук.-прак. конф., м. Чернівці, 24–25 Лист. 2017 р. У 2-х частинах*. Херсон : Гельветика, 2017. Ч. 1. С. 21–23.
21. Балтазюк І. Імплементція кроскультурного підходу в процес аналізу візуальної мови живопису. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. Вінниця, 2021. № 2–3. С. 653–655. DOI : <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.02.04.2021.140>
22. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: Історична пам'ять та світовий контекст. *Korydor*, 2015. URL : <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (дата звернення: 12.04.20).
23. Батаєва Е. В. Концепція іконографії в сучасній філософії. *Гуманітарний часопис*. 2011. № 4. С. 78–83.
24. Батаєва К. Іконографія і/чи постсеміотика. *Філософські обрії*. 2012. № 27. С. 154–162.

25. Бевза П. О. Семантичний рай. Абетка : альб. живопису/ текст: С. Стоян та ін. Нац. музей Тараса Шевченка. Київ : ArtHuss, 2021. 320 с. : іл.
26. Бевза, Петро. Йордань: каталог. Київ : Huss, 2016. 160 с. : іл.
27. Беньямина С. В лабиринте смыслов и значений. *Антиквар*. Київ, 2016. № 7–8 (97). С. 44–45.
28. Берlach О. П. Ілюстративний матеріал до індивідуальних завдань з курсу «Основи іконографії». *Методичні рекомендації*. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 13 с.
29. Биндас О. М. Імплементация кроскультурного підходу до підготовки вчителів іноземних мов у Європі. *Педагогічний альманах*. Херсон, 2017. Вип. 36. С. 121–126.
30. Білик Н. Топос «Малої вітчизни» у творчості Івана Марчука. *Наукові записки. Серія «Культурологія»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип 5. С. 611–619.
31. Бойко С., Кожем'яка О. Український віночок: символи та значення квітів та стрічок. *Новини України*. 03 Серп. 2015 р. URL : <http://www.newskraine.com.ua/ukrayinskiy-vinochok-simvoli-ta-znache/> (дата звернення: 20.09.20).
32. Бригинець О. Використання трипільських знаків в сучасному мистецтві. *Художні практики початку XXI століття: новації, тенденції, перспективи*: зб. наук. пр. Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука. К., 2019. Вип. 1. С. 150–156.
33. Бурлака В. Василий Цаголов: Отрицание отрицания. *Сучасне мистецтво*: наук. зб. Київ : АКТА, 2013, Вип. 9. С. 12–28.
34. Бутовська М. Етологія людини: крос-культурні дослідження. *Енциклопедія практичної психології*. URL: <http://psychologis.com.ua/-1-481.htm> (дата звернення: 13.09.20).
35. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект) : Автореф. дис. канд.

мистецтвознавства: 26.00.01/ Вишеславський Гліб Анатолійович; ІПСМ НАМ України. Київ, 2014. 18 с.

36. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. Київ, 2006. Кн. 2. С. 424–481.

37. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х років. *Сучасне мистецтво*: наук. зб. Харків : Акта, 2008. Вип. 5. С. 7–62.

38. Владко М. Что такое временно-пространственный коллапс и как его лицезреть. *Культура*. 26 Сен. 1995. С. 15.

39. Власенко С. Традиції народної картини в сучасному українському «наївному» мистецтві. *Новий Акрополь*. Київ. URL: <http://www.newacropolis.org.ua/theses/18e7a4f1-36f4-4b87-8841-f7d458e52c80> (дата звернення: 24.04.20).

40. Возняк Т. Очевидиця Влада Ралко. *Влада Ралко. Київський щоденник*. Львів 2019. 80 с.: іл. URL: http://lvivgallery.org.ua/sites/default/files/ralko_broshurastorinky_optimized.pdf (дата звернення: 21.07.20).

41. Войнович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 418 с.

42. Галич О. А. Історія літературознавства : підр. для філологічних спеціальностей. Луганськ : Книжковий світ, 2009. 264 с.:іл.

43. Ганна Гідора. Каталог / ред. Є. Шудра. 2008. Київ, 59 с.: іл.

44. Ганна Криволап. Причетність : Альбом. Київ, 2019. 68 с. 33 іл.

45. Ганна Криволап. Стрічки. Каталог. 2015. 24 с.: іл. URL : http://gannakryvolap.com/sites/default/files/katalog_anna_225x225_sm_0.pdf (дата звернення: 17.04.20).

46. Гатальська С. М. Філософія культури: навч. посіб. *Сутність символу як найважливішого механізму пам'яті культури*. К. : Либідь, 2005. 328 с. URL: <http://surl.li/ctmlw> (дата звернення: 10.05.20).

47. Геда Е. Идеи маслом: Беседа с художником Тиберием Сильваши. *Українські новини*. 5 Груд. 2014 р. № 30. URL: <http://nv.ua/project/idei-maslom.html/> (дата звернення: 20.01. 2022).
48. Герасимова А. Микола Маценко: як не жити у світі імітацій. *Art Ukraine*, 2016. URL: <http://artukraine.fitel.io/a/mikola-macenko--yak-ne-zhiti-u-sviti-imitaciy-/#.Xr1gZmj7RPY> (дата звернення: 14.05.20).
49. Герчанівська П. Е. Загальнолюдські константи буття. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2013. Вип. 43. С. 133–141.
50. Герчанівська П. Е. Художня та релігійна свідомість: спільне й особливе. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ : Центр духовної культури, 2005. № 51. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_51/Herchanivska.htm (дата звернення: 22.10.20).
51. Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. Київ : «Професіонал», 2006. 328 с. URL: http://p-for.com/book_117_glava_13_2.8_Plan_marketingovykh_dejjs.html (дата звернення: 16.11.2020).
52. Гірц К. Інтерпретація культур. Вибрані есе / К. Гірц / пер. з англ. Н. Комарова. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
53. Глеба Г. Оксана Чепелик: «Я розпочала феміністичну, або гендерну тему задовго до ...». *Korydor*. 11 Гру. 2018 р. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-chepelik-feminizm-gender.html> (дата звернення: 19.04.20).
54. Глотова І., Чудак С. Феномен синтезу мистецтв у збірці поезій Олега Гончаренка «Катрени оголошених картин (нав'яне живописом Івана Марчука)». *Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал*. Херсон, 2016. № 1 (46). С.185–190.
55. Гнідець Р. Колористичні особливості форм сакрального простору в архітектурі українських церков. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія : Архітектура. Львів, 2013. № 757. С. 288–297.

56. Годенко-Наконечна О. Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості: дис. канд. мистецтв. (доктора філософії): 26.00.01. Київ, 2017. 287 с.
57. Головата Н. Чудотворні ікони Богородиці та семіотика світового дерева. *Українське релігієзнавство*, 2019. № 87. С. 55–79.
58. Голуб І. Художні особливості символізму українського мистецтва іконопису. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. № 1. С. 116–120.
59. Горбань С. І. Формування професійної компетентності майбутніх художників сакрального живопису з використанням інноваційних технологій : дис. канд. пед. Наук: 13.00.04. Кременчук, 2018. 321 с.
60. Гордейчук І. Художник Андрей Цой, ...или Тайна числа «762». *Газета «День»*. 24 Квіт. 2020 р. URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/hudozhnik-andrey-coy-ili-tayna-chisla-762> (дата звернення: 22.07.20).
61. Гоц Л. С. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології у дослідженнях культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 4. С. 52–57.
62. Грицюта Н. М. Архетипна символіка як етичний концепт формування сучасних брендів. *Інформаційне суспільство*. Київ, 2010. Вип. 12. Липень-Грудень. С. 20–27.
63. Грицюта Н. М. Етнокультурні архетипи як етична парадигма сучасних рекламних комунікацій. *Інформаційне суспільство*. Київ, 2011. Вип. 13. Січень-червень. С. 30–35.
64. Гурик Н. Обереги українського народу. 30 Січ. 2018 р. URL : <http://kluby.if.ua/blog/view/oberegi-ukrayinskogo-narodu> (дата звернення: 18.08.20).
65. Гурська М. Як народились та розвивались смайли: Від схиленої мордочки до сканування обличчя. *Інформаційний портал «Еспресо»*. 2017. URL : <http://surl.li/ctmmz> (дата звернення 09.07.2022).

66. Дем'янова Н. О. «Етніка» в сучасному живописі: на прикладі українського та сибірського мистецтва. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2014. № 16 (293): Філософські науки. С.102–106.
67. Денисюк О., Поліщук А. Тема материнства у творчості Віри Іванівни Бариної-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 26. Т. 1. 2019. С. 39–48.
68. Десятерик Д. Позолоченная правда. *Газета «День»*, 2016. № 223 URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/pozolochennaya-pravda> (дата звернення: 15.09.20).
69. Джулай Л. Пальма першості або...Першість пальм. *Нова Республіка*. 2016. URL : <https://newrepublic.info/palma-pershosti/> (дата звернення: 09.08.20).
70. Диченко І. С. У пошуках колористичного безмежжя / Landschaft «живописного заповідника»: Каталог. Київ, 2002. С. 89–90.
71. Дмитренко Н. В. Когнітивні параметри архетипу і їх вияв в засобах візуалізації особистісної проблеми суб'єкта (малюнок, ліпка, моделі з каменів). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2013. Серія 12: Психологічні науки. № 40. С. 146–150.
72. Дмитренко М., Іванникова Л., Лозко Г. та ін. Українські символи / За ред. М. К. Дмитренка. Київ: Народознавство, 1994. 140 с.
73. Дністровий А., Михед О. Суботня дискусія, присвячена роботам українського художника Миколи Маценка. *Pinchuk Art Centre*. Київ, 31 березня 2012 р. С. 25. URL: <http://pinchukartcentre.org/files/publications/matsenko.pdf> (дата звернення: 03.06.2020).
74. Дончик В. Г. Історія української літератури ХХ століття : навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1993. Кн. 1. 784 с.

75. Дорошина Л. Національні архетипи та їх вербальна репрезентація в мовній картині світу Олександра Довженка: автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.01. Харків, 2014. 20 с.
76. Енциклопедичний словник символів культури України : 5-е видання / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський, 2015. 912 с.
77. Енциклопедія етнокультурознавства. Понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи / уклад.: Ю. І. Римаренко, В. Г. Чернець, Ю. С. Шемшученко та ін.; Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2001. Ч. 2, Кн. 1. 458 с.
78. Етнічне, національне та загальнолюдське як сутнісна основа мистецтва. *Культура*. 19 Жовт. 2010 р. URL : <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10999/> (дата звернення: 23.08.20).
79. Євтушенко І. В. Вираження архетипів в культурі. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*: зб. наук. пр. К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Серія 12 Психологічні науки. Вип. 36 (60). 406 с.
80. Животков О., Животков С., Животков О. Живопис. Каталог. Київ : Тріумф, 1997. 48 с.
81. Жук О. Тіберій Сільваші, художник: Смерть живопису означає його початок. *Інтерв'ю з України*. 29 Лист. 2018 р. <https://rozmova.wordpress.com/2018/11/29/tiberij-silvashi/> (дата звернення: 08.08.20).
82. Жук О. Тіберій Сільваші: живопис мертвий, а я й далі маюю. *Україна Молода*, 2008. Вип. № 180. URL : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1254/> (дата звернення: 08.08.20).
83. Залізник Л. Передісторія України X–V тис. до н.е. Київ : Бібліотека українця, 1998. 306 с.
84. Злобіна Т. Жінка сьогодні: материнство та емансипація у проектах Оксани Чепелик. *Український журнал* : РУТА, 2011. № 5. С. 55–56.

85. Зольгер, К. В. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К. В. Зольгер / пер. с нем. Берновской Н. М. : Искусство, 1978. 429 с.
86. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття : автореф. дис.. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 38 с.
87. Іван Марчук. Альбом – каталог. Київ : ТОВ «Атлант ЮЕмСі», 2004, 519 с.: іл.
88. Іванюк-Корф Наталія Анатоліївна. *Українська електронна енциклопедія «Вікіпедія»*. URL : <http://surl.li/bcfou> (дата звернення: 30.06.20).
89. Ікона в Музеї історії Києва. *Музей українського живопису*. Дніпро. 2016. URL : <http://museum.net.ua/news/ikona-v-muze%D1%97-istori%D1%97-kiyeva/> (дата звернення: 03.06.20).
90. Ілля В. Український стиль образотворчого мистецтва — на порозі XXI століття. *Образотворче мистецтво* : журн. з питань теорії і практики укр. образотв. мистецтва. Київ : Нац. спілка художників України, 2001. № 3. С. 17–21.
91. Історико-культурологічні аспекти семантики кольору. *Академія кольору*. URL : https://www.koloristika.in.ua/t_kak.php (дата звернення: 23.12.2021).
92. Іщенко Я. О., Маркітан Л. П. Іконографія як спеціальна історична дисципліна. *Енциклопедія історії України*: Т. 3: Е-Й. Київ : Вид-во «Наукова думка», 2005. 672 с.: іл. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Ikonografija_dyscyplina (дата звернення: 15.11.2020).
93. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (Живопись). Л., 1989. 68 с.: ил.
94. Кандинский В. В. Одухотворенность в искусстве (живопись) / Кандинский В. В. / Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2000. Т. 1. 272 с.

95. Кашуба-Вольвач О. Д. Кубофутуризм О. Богомазова : стилістичні особливості творів 1914–1916 років. *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Вип. IV., Харків, 2007. С. 287–298.
96. Кашуба-Вольвач О. Д. Модернізм в Україні: 1900-ті — 1930-ті роки (Тези до оновленої експозиції НХМУ). *Мистецтво. Музей. Діалоги : наук. щорічник / Національний художній музей України.* Київ : НХМУ, 2021. Вип. 1. С. 258–267.
97. Киценко Т. Мастер «неофолка» Николай Маценко о своем отношении к выставкам про революцию, деньгам и опыте получения грантов. *Капитал. Деловая газета.* 16 мая 2014, № 069 (246) С. 16.
98. Кіреєва Т. І. Символи мистецтва у часі / Т. І. Кіреєва, О. Г. Кіреєва. *Наука. Релігія. Суспільство,* 2011. № 2. С. 214–221.
99. Клименко А. Метафизика, декаданс и ирония в современном украинском искусстве. *Сучасне мистецтво.* Київ, 2009. Вип. 6. С. 110–134.
100. Колотова О. Образ дзеркала та естетичні ідентифікації суб'єкта в символіці художньої творчості. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Серія «Філософія». Острог, 2015. Вип. 18. С. 71–75.
101. Кононенко В. Українство в словесній символіці. *Мовознавство: тези та повідомлення III Міжнар. конгресу українців.* Харків : Око, 1996. С. 229–231.
102. Константинова Е. Александр Дубовик: художник начинается с концепции. *Дзеркало тижня,* 2013. Вип. № 12. URL : <https://cutt.ly/JXITVmt> (15.06.2020).
103. Косів В. М. Від графічної стилістики до національної ідентифікації. Трикутник як символ у графічному дизайні УРСР та діаспори 1945–1989 рр. *Вісник ХДАДМ. Історія мистецтва.* Харків, 2017. №5. С. 80–86.
104. Криворучко Ю. Межі сакрального: виклики для мистецтва. *Греко-католицьке аналітичне видання «Патріархат».* URL : <http://www.patriarkhat.org.ua/mezhi-sakralnoho-vyklyku-dlya-mystetstva/> (дата звернення: 02.10.2020).

105. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. Київ: Академперіодика, 1998. № 7. № 8. С. 74–87.
106. Кримський С. Б. Архетипи. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787 (дата звернення: 19.05.20).
107. Кримський С. Б. Метаобрази Української екзистенції. URL: <https://www.collectiongallery.com.ua/painters/bludov/> (дата звернення: 19.09.20)).
108. Кримський С. Б. Принципи духовності XXI століття. 2010. *RISU (Релігійна інформаційна служба України)*. URL: https://risu.org.ua/article_print.php?id=36082&name=society_digest&lang=ua& (дата звернення: 19.04.20).
109. Курина А. Василий Цаголов: Мы можем быть целомудренными, но очень дорого продаваться. *Українська правда*. 13 Лип. 2009 р. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2009/07/13/23014/> (дата звернення: 24.09.20).
110. Кусаков С., Лі Т. Живопис після модернізму. *Українське мистецтво ХХ століття: Каталог*. Київ, 1998. С. 196–198.
111. Лагутенко О. Трикутник-виноград. Графіка Василя Кричевського: від «українського стилю» до Art Deco. *Музейний провулок*. Журнал Нац. художнього музею України. Київ, 2004. № 1. С. 64–69.
112. Ламонова О. Двойная игра: живопись Андрея Цой. 2009. URL: <http://www.100artists.com.ua/arts/2194/2198/2959.html> (дата звернення: 15.09.20).
113. Лещенко А. М. Функціональність християнського сакрального мистецтва. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2015. Вип. 7–8 (145–146). С. 102–109.

114. Лисенко Н. О. Нотатки щодо деталізації дефініції терміна «архетипний символ». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* : Серія «Філологічна». Острог, 2015. Вип. 56. С. 163–165.
115. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі. *Дух і літера*. Київ, 2001. № 7–8. С. 262–276.
116. Личковах В. Сакральні горизонти української культури: архетипи – хронотопи – сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2010. № 7. С. 187–194.
117. Логвиненко Б. Андрій Блудов малює із старих фотографій. *Інтерв'ю з України*. 19 Черв. 2007 р. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/04/06/andriy-bludov/> (дата звернення: 19.09.20).
118. Майдановская «Стена» Матвея Вайсберга открыла художественный сезон в Грузии. *Delo. Ua*. Київ, 07 Бер. 2016 р. Режим доступу : URL : <http://surl.li/ctmod> (дата звернення: 18.05.20).
119. Макаревич М. Интервью с художницей Дашей Скорубской-Кандинской. *VOGUE.UA*. 20 Вер. 2020 р. URL : <https://cutt.ly/PXITGxH> (дата звернення: 27.09.20).
120. Максимів М. Герої Небесної Сотні є Предтечами, що дають нам шанс, хоча б бути достойними них, – Петро Бевза. *Інформаційна агенція «Дивись.info»*. 10 Бер. 2017 р. URL : <http://surl.li/ctmof> (дата звернення: 22.06.20).
121. Малых К. Дмитрий Кавсан: Сквотный вздор. *Интернет журнал Bird In Flight*. 28 Лют. 2020 р. URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/dmitrij-kavsan-skvotnyj-vzdor.html (дата звернення: 09.06.20).
122. Мартиненко І. В. Особливості використання графічних символів комунікації у логопедичній роботі. *Науковий часопис НПУ імені М. П.*

Драгоманова. Серія 19 : Корекційна педагогіка та спеціальна психологія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 18. С. 153–158.

123. Матвій Вайсберг. Живопис. Альбом. Аукціонний дім «Дукат». Київ: Видавничий дім «Антиквар», 2019. 480 с.

124. Махнуша С. М. Аналіз бренд-колеристики як інструменту впливу на цільову аудиторію бренда / С. М. Махнуша, Н. Є. Косолап. *Маркетинг і менеджмент інновацій*. Суми, 2011. № 2. С. 95–104.

125. Микитів Г. В. Модифікація архетипного символу «вогонь» у сучасному медіатексті. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. Запоріжжя, 2019. № 2. С. 102–106.

126. Микитів Г. В. Трихотомія «Символ» – «Архетип – «Архетипний символ»: диференціація та кореляція понять / Г. В. Микитів. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. Запоріжжя, 2017. № 2. С. 135–142.

127. Микола Маценко. Альбом, 2009. 71 с.: іл. URL: https://issuu.com/art-dealer-igor-abramovych/docs/mykola_matsenko_2009 (дата звернення: 03.06.20).

128. Мистецтво пам'яті. *Art Ukraine*. URL : <http://artukraine.fitel.io/a/mistectvo-pamyatati-kilimi-natalii-korf-ivanyuk/#.XrOsGKj7RPY> (дата звернення: 09.05.20).

129. Мистецька резиденція BIRUCHIY 019 14-й сезон EXODUS. *Інформаційний портал Chernozem*, Київ, 24 Вер. 2019 р. URL: <https://chernozem.info/journal/biruchiy-019-14/> (дата звернення: 08.05.20).

130. Мистецькі твори «До світла», «Йордань», «Асиметрії», «Я знаю все», «Танок». *Комітету з Національної премії України ім. Т. Шевченка*. 2018. URL : <http://surl.li/bcbra> (дата звернення: 22.06.20).

131. Мілашевич А. ТОП-10: Найуспішніші митці України. *Українська правда*. 21 Січ. 2009 р. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2009/01/21/13015/> (дата звернення: 09.05.20).

132. Міщенко М. М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : навч.-метод. посіб. / М. М. Міщенко. Харків : НТУ «ХП», 2014. 156 с.
133. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипичного аналізу). *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна*. Харків, 2014. Вип. 51. № 1130. Серія «Філософія. Філософські перипетії». С. 90–94.
134. Мойсеєнко В. С. Хрест із півмісяцем — вічні символи. Ілюстрована історія символів України. Київ, 2006. 128 с.
135. Мойсеєнко В. С. Христограма Константина Великого. *Дзеркало тижня*, 2006. Вип. № 32. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/histograma_konstantina_velikogo.html (дата звернення: 11.10.22).
136. Мойсієнко А. Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезії Т.Г. Шевченка) / А. Мойсієнко. *Мовознавство*. Київ, 1993. № 3. С. 40–45.
137. Музей українського живопису. Календар подій. Дніпро URL: <http://museum.net.ua/day-in-history/31-01/> (дата звернення: 14.05.20).
138. Набок М. «Соціально-побутовий тип епічного героя українських народних дум і питання становлення національної духовності на сучасному етапі утвердження української державності». *Матеріали до української етнології / Етнологія*. Київ, 2017. Вип. 6 (X). С. 231–235.
139. Нікіщенко Ю. І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології. *Наукові записки НаУКМА*. Теорія та історія культури. Київ, 2004. Т. 24. С. 4–12.
140. О создании произведения «Зеркало». *YouTube*. 03 Червн. 2020 р. URL : www.youtube.com/watch?v=sgeoA8knuRE (дата звернення: 03.06.20).
141. Оксана Чепелик: Генезис 2. Фоторепортаж з відкриття. *Музей сучасного мистецтва України*. 2011. URL: <http://surl.li/ctmot> (дата звернення: 22.09.20).

142. Олег Тістол влез на пальму. *Газета «Комерсант Україна»* № 173 від 04.10.2007. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/811334> (дата звернення: 09.08.20).
143. Олег Тістол. *Колекція Zenko Foundation*. URL : <https://adrianukr.wixsite.com/zenkofoundation/oleg-tistol> (дата звернення: 09.08.20).
144. Олег Тістол, Віктор Сидоренко та Антон Соломуха в галереї Альбера Бенаму в Парижі. *Українська культура*. Київ, 2011. №1–2. С. 38–39.
145. Олександр Дубовик – «Діалог з неосяжним». *Дирекція виставок НСХУ*. Київ, 2017. URL: <http://dvnshu.com/archiv/289-oleksandr-dubovik-dalog-z-nezbagnennim.html> (дата звернення: 17.04.20).
146. Олександр Сухоліт. *Колекція Олександра Каменця*. URL : <http://kamenets.org/ua/oleksandr-suholit.html> (дата звернення: 17.05.20).
147. Осадча О. А. Репрезентація новозаповітних сюжетів у творчості Олександра Дубовика. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття», присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова: зб. ст. міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків, 13 жовт. 2016 р., Харків, 2016. С. 106–108.*
148. Отрошко Л. Особливості символотворення в українському етнокультурному розвитку. *Етнічна історія народів Європи*. Київ, 2017. Вип. 53. С. 145–149.
149. Павлик П. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Львів, 4–5 трав. 1993 р. Львів : Свічадо, 1994. С. 95–101.
150. Паркомунa. Місце. Спільнота : Збірник / Авт.-упоряд. Т. Кочубінська; текст К. Дорошенко, Т. Жмурко, Т. Кочубінська; ред. Я. Цимбал. Київ : Publish Pro, 2018. 207 с.

151. Петрашик В. І. Екстетика форми й образу в мистецтві шістдесятників. *Образотворче мистецтво*. Київ: вид-во «Софія-А», 2020. № 3-4 (112). С. 67–72.

152. Петрашик В. І. Кілька думок про молоде українське мистецтво. *Образотворче мистецтво*. Київ: вид-во «Софія-А», 2020. № 2 (111). С. 2–3.

153. Петриковская Е. С. Человек и мир в философии символизма. *Наукове пізнання : методологія та технологія*. Одеса, 2003. № 1 (11). С. 50–56.

154. Петро Антип : Каталог. Сучасне мистецтво. Художники України. Contemporary art. Artists of Ukraine. БЖ-АРТ. Київ, 2016. URL : <https://issuu.com/bolsheznat/docs/pant012c> (дата звернення : 10.08.2022).

155. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Київ : «КМ Академія», 2004. 400 с.

156. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / О. Петрова. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.

157. Пилипенко Г. Інтерв'ю. Видатний український художник-авангардист Олександр Дубовик: «Моя ідея білого букета — це такий самий переворот, як світогляд Коперника з його проєкцією у Відродження». *Урядовий кур'єр*. 06 Лип. 2019 р. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/vidatnij-ukrayinskij-hudozhnik-avangardist-oleksan/> (дата звернення: 15.06.2020).

158. Пилипенко Г. Інтерв'ю. Художник Олександр Дубовик: «Мій знак — букет». *Урядовий кур'єр*. 06 Серп. 2016 р. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/hudozhnik-oleksandr-dubovik-mij-znak-buket/> (дата звернення: 17.04.2020).

159. Пилипів В. І. Архетипні культурні символи та формування культурної ідентичності українців Канади: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 1. С. 190–194.

160. Піоро І. С., Фарбей О. М. До питання про атрибуцію та духовний зміст християнських символів на сердолікових вставках у персні зі східного Криму. *Український музей*. Київ, 2003. С. 87–113.
161. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології / С. Плачинда. Київ: Укр. письменник, 1993. 62 с.
162. Полякова О. О. Осмислення внутрішніх закономірностей культури в епоху змін. *Культура України: традиції та сучасність (з нагоди 25-річчя Незалежності України)* : матеріали Всеукр. наук. практ. конф. курсантів, студентів та молодих вчених. Харків : НУЦЗУ, 2016. 266 с.
163. Потапенко О. І. Всеслов'янська молитва. *Відродження*. 1996. № 4. С. 49–50.
164. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. Словник символів / за заг. ред. О. І. Потапенка та М. К. Дмитренка. К. : Редакція часопису «Народознавство», 1997. 156 с. URL : <https://studfile.net/preview/5252915/page:18/> (дата звернення: 11.10.2020).
165. Почепцов Г. Семиотика. Київ : «Ваклер», 2002. 432 с.
166. Причепій Є. М. Знаки зодіаку у архаїчній символіці, в міфології та орнаментах народних рушників. *Культурологічна думка*. Київ, 2016. №10 . С. 25–36.
167. Прищенко С. В. Кольорознавство: навчальний посібник / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : ДАКККиМ, 2009. 358 с.
168. Прищенко С. В., Прищенко М. О. Семантика кольору у рекламному дизайні: культурологічні та комунікативні аспекти. *Парадигма пізнання: Гуманітарні питання*. Київ, 2015. № 4 (7). URL: <https://oaji.net/articles/2015/1739-1440055447.pdf> (дата звернення: 15.10. 2021).
169. Процик І. В. Архетип і символ: проблеми визначення та взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ, 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 368–377.

170. Пучков А. А. Художественный язык контемпорари как форма визуальной зауми: к постановке проблемы. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*, 2021. Вип. 45. С. 23–33.

171. Рильов К. Синдром медіазалежності: як його бачать художники Савадов, Цаголов, Голосій і Тістол. *Mind Club*. 26 Лист. 2019 р. URL: <http://surl.li/ctmox> (дата звернення: 24.09.20).

172. Роготченко А. Современное искусствоведение как наука о современном искусстве. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2010. № 1. С. 153–157.

173. Рублевська Р. Феномен проявлення. У Karas Gallery проходить виставка Юрія Ковалю. *Українські новини*. 07 Трав. 2018 р. URL: <https://cutt.ly/EXIRrw0> (дата звернення: 26.09.20).

174. Рублевська Р. Юрій Коваль, художник: Будь-який виставковий проект — діалог художника з глядачем. *Інтерв'ю з України*. 15 Лист. 2017 р. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/12/04/urij-koval/> (дата звернення: 26.09.20).

175. Рублевська Р. ART NOW: Влада Ралко. Про метафору, тіло і політичне як показник трансформації. *ART UKRAINE*. 04 Трав. 2018 р. URL : <https://cutt.ly/0XIRszc> (дата звернення: 20.07.20).

176. Рублевська Р. Анатолій Криволап: «Я свідомо уникаю сюжетності, мої коні – лише міражі». *ArtsLooker*. 30 Груд. 2018. URL : <https://cutt.ly/CXITEwg> (дата звернення: 20.06.20).

177. Самченко В. Ляльки і люди. Влада Ралко представляє у Києві філософський «Резерв». *Україна молода*. Київ, 2018. № 26 (5342). С. 16.

178. Свідер І. А. Образ дзеркала та дзеркальна метафора у творах Е. Т. А. Гофмана: Семантичний аспект / І. А. Свідер. *Наукові праці КіПНУ ім. І. Огієнка. Філологічні науки*: зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 27. С. 295–299.

179. Свідзинський А. Синергетична парадигма, антропний принцип та культура. *Універсум*: Київ, 2007. № 5–6. С. 4–12.

180. Свінціцька О. І. Джерела формування філософського світогляду Б. Кроче. *Філософські дослідження* : зб. наук. пр. СНУ ім. В. Даля. Луганськ, 2010. Вип. № 12. Ч.2. С. 145–155.
181. Селівачов М. Р. Домінантні мотиви української народної орнаментики (кінець ХІХ—ХХ ст.). *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1990. № 2. С. 68–76.
182. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навч. посіб. / М. Р. Селівачов. 2-ге вид., доп. та випр. Київ : Редакція вісника «Ант», 2009. 408 с.
183. Семенюченко О. Український всесвіт Івана Марчука. *Українознавство*. Київ, 2005. №3. 2005. С. 207–209.
184. Сидор-Гібелінда О. Доповнення до словника термінів сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво*. Київ, 2013. Вип. 9. С. 135–142.
185. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : ВХ [студію], 2008. 187 с.: іл.
186. Символи природи. *Модульне середовище для навчання*. URL : <https://cutt.ly/CXITviM> (дата звернення: 09.07.20).
187. Символізм: Коди сучасності. *Діти в місті*, 2018. URL: <https://cutt.ly/wXITjih> (дата звернення: 18.04.20).
188. Склярєнко Г. Я. «Ігри з історією» в сучасному українському мистецтві. *Сучасне мистецтво*. Київ, 2013. Вип. 9. С. 128–134.
189. Склярєнко Г. Я. Портрет художника #9: Олександр Животков. *Інформаційний портал Chernozem*. 22 Січ. 2018 р. URL : <https://chernozem.info/journal/portret-hudozhnika-9-oleksandr-zhivotkov/> (дата звернення: 12.05.20).
190. Склярєнко Г. Я. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : ArtHuss, 2018. 376 с.

191. Скляренко Г. Я. Тіберій Сільваші: Рапсодія у блакитному. «...Не важливо, що ти малюєш, якщо це намальовано добре. Не буває хороших картин ні про що». *Щербенко Арт Центр*. 01 Лист. 2012 р. URL : <https://cutt.ly/9XIRvtT> (дата звернення: 26.07.20).

192. Словник англійської мови поповнився словами «тверк», «емодзі» і WTF. *Дзеркало тижня*. 28 Трав. 2015 р. URL : <https://cutt.ly/SXIRTdX> (дата звернення 09.07.2022).

193. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980. Т. 1 : А-В / ред. тому: П. Й. Горещький та ін. 1970. XXVII. 799 с.

194. Слухай Н. Лингвистика сфери сакрального. *Біблія і культура* : наук.-теорет. журн., Чернівці, 2008. № 10. С. 116–123.

195. Смирна Л. В. Індивідуалістична оптика протононконформізму та її формологічні трансформації в колективних лещатах художників «сурового стилю». *Мистецтво. Культура. Освіта* : зб. наук. пр. Івано-Франківськ: Фоліант, 2019. Вип. 2. С. 12–22.

196. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. 480 с.: іл.

197. Сніжко В., Отрошко Л. Творчість через Символ: монографія / ННДІУ МОН України. Сімферополь: ДП вид-во «Таврія», 2010. 236 с.

198. Спільноти / 1994–2014 / БЖ-АРТ. Альбом. Київ : типографія “huss”, 2014. 128 с.: іл.

199. Степанов О. М. Психологічна енциклопедія. Київ : Академвидав, 2006. 424 с.

200. Степико М. Т. Сучасні виклики українській національній ідентичності. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. Київ, 2019. Вип. 3–4 (99–100). С. 253–265.

201. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.

202. Степовик Д. В. Іконографія. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13034 (дата звернення: 16.11.2020).

203. Стернічук В. Б. Семіотична модель комунікації. Від Я до Іншого. *Актуальні проблеми іншомовної комунікації: лінгвістичні, методичні та соціально-психологічні аспекти* : зб. матеріалів IV Всеукраїнської науково-методичної Інтернет-конференції, 14 квітня 2021 р., ЛНТУ. Луцьк, 2021. С. 218–219.

204. Стороженко М. Бачення школи. *Образотворче мистецтво* : журн. з питань теорії і практики укр. образотв. мистецтва. Київ : Нац. спілка художників України. Київ, 2010 / 2011. №4 / 1. С. 94–97.

205. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: Монографія. Київ : Вид-во «Міленіум», 2014. 360 с.

206. Тарасенко О. А. Міфопоетика жінки–природи в живописі Миколи Прокопенка / О. А. Тарасенко, А. А. Тарасенко. *Мистецтвознавство України: щоріч. наук. журнал*, 2018. Вип. 18. С. 167–173.

207. Тарасенко О. А. Образ роду і народу у творчості Романа Петрука. *Українська академія мистецтва: зб. наук. пр.*, 2019. № 27, С. 227–234.

208. Темненко Г. М. Фетиш как протознак, протомиф и протосимвол. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология»*. Сімферополь, 2009. Т. 22 (61). № 1. С. 63–69.

209. Тернавська А. Оксана Одайник. URL : <http://www.oxana-odaynik.narod.ru/> (дата звернення: 16.08.20).

210. Тиберий Сильваши – проект «Монохромия». *Музей українського живопису*. Дніпро, 2013. URL : <http://museum.net.ua/afisha/tiberij-silvashi-proekt-monohromiya/> (дата звернення: 08.08.20).

211. Тимків О. Концепція викладання предмета іконографія у мистецьких закладах вищої освіти. *Науковий процес та наукові підходи: методика та реалізація досліджень* : матеріали міжнар. наук. конф., м. Одеса, 23 Жовт. 2020 р. Одеса : МЦНД. Т. 1. С. 131–134.

212. Толстых Т. Сериал и название без спойлеров: киевский художник рассказал секреты своей выставки. *44.ua*. 07 Лют. 2019 р. URL : <https://cutt.ly/zXIRD11> (дата звернення: 07.01.2019).

213. Українська нова хвиля. Друга пол. 1980-х – поч. 1990-х.: каталог виставки / Упорядкування : О. Баршинова. Автори статей: А. Мельник, Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ : Оранта, 2009. 224 с.: іл.

214. Федорина В. Чувство времени Виктора Сидоренко. *Kyiv Daily*. 07 Вер. 2020 р. <https://kyivdaily.com.ua/viktor-sidorenko/> (дата звернення: 10.09.20).

215. Федорина В. Я изображаю краску. *Kyiv Daily*. 13 Черв. 2019 р. URL : <https://cutt.ly/uXA7ZGj> (дата звернення: 15.06.20).

216. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Кн. 3: *Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії*. ІПСМ НАМ України. Київ: ІНТЕРТЕХНОЛОГІЯ, 2008. 416 с.: іл.

217. Федорук О. К. Художник і Академія: монографія. Київ: Софія-А, 2021. 240 с.

218. Філоненко Б. «Хронореалізм»: естетична програма Тіберія Сільваші. *ART UKRAINE*. 07 Груд. 2017 р. <https://artukraine.com.ua/a/khronorealizm-estetichna-programa-tiberiya-silvashi/#.Ху5ZjCj7RPY> (дата звернення: 08.08.20).

219. Хайло П. Молоді художники. Словник сучасного мистецтва: посіб. Вип. 1 / упор. К. Бадянова, Л. Наконечна. Київ, 2021. 144 с.

220. Хомяков Л. Ненаративний еволюціонер або Так говорив Блудов. *Музейний простір*. Київ, 20 Трав. 2017 р. URL: <http://prostir.museum/ua/post/39345> (дата звернення: 19.09.20).

221. Художник Олег Тістол: «Не слід шукати собі галерею чи куратора, просто треба робити свою роботу, як сам того хочеш». *Бровді Арт*. Ужгород, 17 Лист. 2017 р. URL: <https://www.brovdi.art/novyny/oleg-tistol-ne-slid-shukati-sobi-galerejku> (дата звернення: 09.08.20).

222. Цугорка О. П. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2016. № 4. С.115–119.

223. Чекштуріна В. М. Соціокомунікативний підхід до декодування сакрального контенту архаїчних знаків-символів. *Наукові записки. Серія: Соціальні комунікації*: наук.-техн. зб. /Укр. акад. друкарства. Львів, 2015. № 2. С. 129–138.

224. Чемакіна О. В, Рубцов А. Л, Свірко В. О., Олійник О. П. Дизайнерська діяльність: системи візуальної інформації. *Науково-методичне видання*. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2017. 191 с.

225. Чепелик О. В. Мистецька візуальність: Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. пр. з мистец. і культурології. Київ, 2009. Вип. 6. С. 399–410.

226. Чуднівцев А. С. Петриківський розпис як феномен української художньої культури: дис. канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2019. 280 с.

227. Шапіро Е. Метафізика времени и пространства: О творчестве Тиберия Сильваши. *День*. Київ, 2007. № 58. С. 6.

228. Шапіро О. Макро- и мини-миры Оксаны Одайник. *Газета «День»*, 2007. №84. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/makro-i-mini-miry-oksany-odaynik> (дата звернення: 16.08.20).

229. Шапіро. О. Художниця з династії Одайників. *Україна молода*. Київ, 2007. Вип. № 128. URL

[:https://www.umoloda.kiev.ua/number/958/164/34833/#](https://www.umoloda.kiev.ua/number/958/164/34833/#) (дата звернення: 16.08.20).

230. Шаповал Ю., Нагорна Л., Бойко О. та ін. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / за заг. ред. Ю. Шаповала. Київ : ІШЕНД, 2013. 600 с.

231. Шаян В. Віра наших предків. Гамільтон, Канада : Об'єднання Українців Рідної Віри, 1987. Т. 1. 893 с.

232. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 2: Поезія 1847–1861. 784 с.

233. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ ст. *Сучасне мистецтво*: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 10. С. 227–235.

234. Шелюто В. М. Проблема сакрального як світоглядна проблема. *Наука. Релігія. Суспільство*. Київ, 2010. № 4. С. 94–101.

235. Шерман А. Новая мифология Александра Дубовика. *Антиквар*. Київ, 2016. № 7–8 (97). С. 36–43.

236. Шинкарук В. Д., Салата Г. В., Данилова Т. В. Дихотомія «культура – цивілізація» в англо-американському і західноєвропейському науковому дискурсі. *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2018. №2. С. 82–87.

237. Шкуркіна В. Теоретичні засади розвитку символічної комунікації: від знака до символу (на прикладі рун). *Вісник Книжкової палати*. Київ, 2013. № 5. С. 1–4.

238. Шпайхер Т., Дробович А. Іван Марчук, художник: Знаю, куди йде Україна, зараз жити тут сумно, соромно і страшно. *Інтерв'ю з України*. 04 Трав. 2018 р. URL : <https://rozmova.wordpress.com/2018/05/29/ivan-marchuk-7/> (дата звернення: 09.05.20).

239. Щокань Г. Українцям бракує усвідомлення, що з нами зробила радянська влада. *Газета по-українськи*. 6 Лип. 2018 р. URL: <https://cutt.ly/7XIRCmW> (дата звернення: 21.07.20).

240. Эстеркин И. Александр Животков: Выставка «К вопросу о непальской тханке». *Запоріжжя. Міський портал*. 21 Груд. 2010 р. URL : <https://misto.zp.ua/article/articles833.html> (дата звернення: 12.05.20).

241. Юнг К. Г. Словник аналітичної психології. *Сім променів*. URL : <https://7promeniv.com.ua/slovnyk-analitychnoi-psykholohii/1011-arkhaizm.html> (дата звернення: 11.06.20).

242. Юр М. Мета модель українського живопису: монографія. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. 428 с.

243. Юр М. Трансформація образності традиційного народного мотиву «вазон» у творчості професійних митців. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2002. № 6. С. 113–117.

244. Юр М. Український селянський настінний розпис і безпредметний живопис К. Малевича 1915–1917 рр.: конструктивна ідея. *Музикознавство, образотворче мистецтво, театрознавство, кінознавство* : VI Міжнар. конгрес українців. Кн. 2. Доповіді та повідомлення. Донецьк—Київ: вид-во Асоціації етнологів, 2005. С. 344–353.

245. Юрій Коваль. Окреслена територія : каталог. 2017. Київ : типографія “huss”. 13 с.: іл.

246. Юферова І. Влада Ралко: «Один із розривів стався в Україні 4 роки тому, коли «затверджена» реальність розтріскалася й можна було ковтнути повітря». *Korydor*, 4 Бер. 2018 р. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/vlada-ralko-reserv.html> (дата звернення: 21.07.20).

247. Яковленко Е. Спецпроект Vogue.ua и Pinchuk Art Centre: все о художнике Олеге Тистоле. *VOGUE UA*. 11 Чер. 2017 р. URL : <https://cutt.ly/BXITy70> (дата звернення: 09.08.20).

248. Яковленко К. Молись, рыбка: Иконоподобная живопись Валерии Трубиной. *Bird In Flight*. 20 Лют. 2020 р. URL : https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20200220-valeriya-trubina.html (дата звернення: 14.05.20).

249. Ямборко О. «Асоціативний напрям» як етап модернізації українського гобелена 1980–1990-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 222–225.

250. Яценко Т. С. До проблеми пізнання індивідуальної неповторності архетипної символіки. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 12. Психологічні науки: зб. наук. пр. Київ, 2011. № 33 (57). С. 15–27.

251. Яценко Т. С. Пізнання індивідуальної неповторності архетипної символіки у процесі глибинної корекції. *Психологія і суспільство*. Тернопіль, 2013. № 1. С. 75–85.

252. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 1974. 508 p.

253. Arnheim R. *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley : University of California Press, 1986. 237 p.

254. Baltaziuk I. Symbols of Ukrainian identity in the works of Ivan Marchuk. *Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung : der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΟΓΟΣ» zu den Materialien der I internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, Zürich, 10. September, 2021*. Zürich-Vinnytsia: BOLESWA Publishers & Europäische Wissenschaftsplattform, 2021. P. 288–290. DOI : <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.87>

255. Baltaziuk I. The Sacred in the Symbols of Ukrainian Painting at the Turn of the 21st Century. *Roczniki Kulturoznawcze. Annals of Cultural Studies journal*. Institute of Cultural Studies at the John Paul II Catholic University of Lublin. 2021. Vol 12, No 2 (2021). P. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.18290/rkult21122-9>

256. Baltaziuk I. Tranzit zone. Exit № 2020–2021. *Society and universum sciences : dynamics and development : Collective Scientific Monograph (1St edition)* / ed. by Doren V. Dallas, USA : Primedia eLaunch LLC, 2022. Chapter 6. P. 65–80. DOI : <https://doi.org/10.36074/sausdad.ed-1.06>

257. Baltaziuk I. Vectors of development of all-Ukrainian and international art projects in conditions of limited social activity in the period 2020–2021. *Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій і спекулятивній перспективі* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 21–22 жовт. 2021 р. ПІСМ НАМ України. Київ, 2021. С. 7–9.

258. Barr J. Was Everything that God Created Really Good? in *God in the Fray* / T. Linafelt and T. K. Beal. Minneapolis : Fortress Press, 1998. P. 55–65.

259. Berdyaev N. *Slavery and Freedom*. 2nd print. Geoffrey Bles : Centenary Press, London, 1944. 268 p.

260. Berger A. *Seeing is Believing : An Introduction to Visual Communication*. Mountain View : Mayfield Publishing, 1998. 210 p.

261. Cassirer E. *An Essay on Man : An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. Garden City, NY : Doubleday Anchor Books, 1944. 294 p.

262. Cirlot J. E. *A dictionary of symbols*. 2nd ed. / trans. by Jack Sage. London : Routledge & Kegan Paul, 1976. 287 p.

263. Dada S., Huguet A., and Bornman J. The Iconicity of Picture Communication Symbols for Children with English Additional Language and Mild Intellectual Disability. *Augmentative and Alternative Communication*. Centre for Augmentative and Alternative Communication, University of Pretoria, South Africa. 2013, Vol. 29, Is. 4, P. 360–373.

264. Danylova T. Overcoming the Cultural Differences: Parable as a Means of Intercultural Dialogue. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. Dnipropetrovsk. 2013. Is. 3. P. 42–51.

265. De Brosses C. *The Returns of Fetishism : Charles de Brosses and the Afterlives of an Idea*. Chicago : University of Chicago Press, 2017. 425 p.

266. Eco U. *Postscript to The name of the rose*. 1st ed. / trans. William Weaver. San Diego, USA : Harcourt Brace Jovanovich, 1984. 84 p.

267. Eco U. *The open work* / Trans. A. Cancogni. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. 285 p.

268. Eliade M. The sacred and the profane. The nature of religion / trans. from the French by Willard R. Trask. New York : A Harvest Book, 1959. 256 p.
269. Groys B. Art power. Cambridge, MA : MIT Press, 2008. 187 p.
270. Hawes C. H. Review work : Folkways by W. G. Sumner. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*. University of Wisconsin, 1907. Vol. 4, No. 24 (Nov. 21), P. 666–667.
271. Hegel G. W. F. Science of Logic / ed. and trans. by George di Giovanni. Cambridge : Cambridge University Press, New York, 2010. 790 p.
272. Help me Cheesus: нова виставка Андрія та Микити Цоя. *Art Ukraine*. 2018. URL: <https://cutt.ly/yXIR6J2> (дата звернення: 11.04.2020).
273. Hughes R. Nikolai Berdyaev's Theology of Creativity. *International Journal of Orthodox Theology*, 2016. № (7:2). P. 119–141.
274. Jaffe A. Symbolism in the visual arts. Man and his symbols / Jung C. G. and others. New York : Doubleday, 1964. P. 230–271.
275. Jung C. G. Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Tricker / trans. by R. F.C. Hull. London : Routledge Classics, 2003. 201 p.
276. Jung C. G. Man and his symbols / ed. by Carl G. Jung, M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffe. New York : Doubleday, 1964. 320 p.
277. Jung, C. G. Collected Works of C. G. Jung. 2nd ed. Princeton University Press, 1970. Vol. 14. 702 p.
278. Kasperski E. Swojskie, cudze, iniwersalne. Paralele polsko-ukrainskie. *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze 21–22. Spotkania polsko-ukrainskie. Studia Ucrainica* / Pod redakcja Stefana Kozaka przy wspolpracy Welentyny Sobol, Bazylego Nazaruka. Warszawa. 2006. 23 p.
279. Kitcher, P., & Taylor, H. Is Birdsong Music?: Outback Encounters with an Australian Songbird. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 364 p.
280. Kosuth J. Art after Philosophy and After : collected writings. 1966–1990 / ed. G.Guercio. Cambridge, Mass. & London : The MIT Press, 1991. 33 p.

281. Kosuth J., *Conceptual Art: a critical anthology* / edit. by Alberto A., Stimson B. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. P. 334–353.
282. Kuzio, T. *Ukraine. State and Nation Building* / T. Kuzio. London : Routledge, 1998. 298 p.
283. Langer S. K. *Philosophy in a new key : A study in the symbolism of reason, rite and art*. The New American Library, 1954. 248 p.
284. Lévi-Strauss C. *Structural anthropology* / trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York : Basic Books, 1963. 410 p.
285. Lindsay P., Norman D. *Human information processing*. New York : Academic Press, 1972. 737 p.
286. Macdonald F. The ancient symbol that spanned millennia. BBC Culture. URL : <https://www.bbc.com/culture/article/20220810-chromophobia-the-greatest-conspiracy-in-ancient-art> (дата звернення : 14.10.22).
287. Malevich K. Surematism. *Modern artists on Art. Ten Unabridged Essays (Spectrum Books)* / ed. by Herbert R. Prentice Hall. Englewood Cliffs, Nj. 1964. P. 92–102.
288. Malinowski B. *The Dynamics of Culture Change*. New Haven, 1945. P. 73–83.
289. Menkman R. *The glitch moment(um)*. Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2011. 68 p.
290. Merleau-Ponty M. *Eye and Mind*. Paris : Gallimard, 1964. *Revised translation by Michael Smith in The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 1993. P. 121–149.
291. Merleau-Ponty M. *The Prose of the World* / trans. J. O'Neill, Evanston : Northwestern University Press, 1973. London : Heinemann, 1974. 154 p.
292. Mondrian P. *Plastic Art & Pure Plastic Art. Modern artists on Art. Ten Unabridged Essays (Spectrum Books)* / ed. by Herbert R. Prentice Hall. Englewood Cliffs, Nj, 1964. P.114–130.
293. Moradi I. *Glitch Aesthetic*. Unpublished Bachelors' thesis. Huddersfield, UK : University of Huddersfield. 84 p.

294. Murdock G. Cross-cultural research. *American Sociological Review*. 1940. №5. P. 361–370.
295. Murdock G. Social structure. New York : Macmillan Co., 1949. 387 p.
296. Matsumoto D. The Handbook of Culture and Psychology / D. Matsumoto. New York : Oxford University Press, 2001. 458 p.
297. Neumann E. The origins and history of consciousness / foreword by C. G. Jung / trans. from the German by R. F. C. Hull. London : H. Karnac (Books) Ltd., 1989. 493 p.
298. Osgood C. E., Suci G. J. and Tannenbaum P. H., The Measurement of Meaning. Urbana, 1957. P. 290–304.
299. Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City, N.Y : Doubleday Anchor Books. Doubleday & Company, Inc., 1955. 362 p.: 95 figs.
300. Pryshchenko S., Pryshchenko M. Means of visualization of the idea in modern Advertising. *International Conference Visuality 2013: politics, ideology, media*. Lithuania : Vilnius Gediminas Technical University. URL: <http://www.vizualumas.lt>. (дата звернення: 12.05. 2020).
301. Riley C. A. Color codes: modern theories of color in philosophy, painting and architecture, literature, music, and psychology. University Press of New England. 1995. Ch. I, II, V.
302. Rodin, L'art. Interviews collected by Paul Gsell, Paris : Bernard Grasset, 1911. 318 p.
303. Ross C. Illuminating Eco : On the Boundaries of Interpretation / ed. by C. Ross and R. Sibley. New York : Taylor & Francis Group, 2004. 207 p.
304. Schelling F. W. J. The Philosophy of Art. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 342 p.
305. Schilder P. The Image and Appearance of the Human Body. London : Routledge, 1950. 356 p.
306. Sidney D. On the Concept of Culture and Some Cultural Fallacies. *Theoretical Anthropology*. N. Y. L., 1953. P. 23–53.

307. The Essential Peirce. *Selected philosophical writings* / ed. by the Peirce edition project. USA, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1998. Vol. 2 (1893–1913). 624 p.

308. The Pantone Color Institute. Announcing the Pantone color of the year 2022. PANTONE 17-3938 Very Peri. URL : <https://cutt.ly/zXSq2VM> (дата звернення: 23.12.2021).

309. Tomassoni I. Piet Mondrian. Twentieth-century masters / edit. By H. L. Jaffe and A. Busignani. London, New York : Hamlyn, 1970. 96 p.

310. Turner V. The ritual process : Structure and Anti-structure. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1991. 213 p.

311. Tylor E. B. Religion and culture / ed. by Paul-Francois Tremlett, Liam T. Sutherland and Graham Harvey. London : Bloomsbury, 2017. 219 p.

312. Warhol A. The Philosophy of Andy Warhol : (From A to B and Back Again). Orlando: Harvest, 1977. 276 p.

313. Wheelwright P. Metaphor and reality. Bloomington : Indiana University Press, 1962. 192 p.

314. Zimmerman R. Asthetik. Bd I. Wien, 1858. 804 p.

«Архіви»

315. Архів автора. Анкета-інтерв'ю з сучасною українською художницею Наталією Корф-Іванюк. 14.07.2020, м. Київ.

316. Архів автора. Анкета-інтерв'ю з сучасним українським скульптором і живописцем, митцем Astian Rey. 13.07.2020, м. Київ.

317. Архів автора. Анкета-інтерв'ю з молодим київським митцем Микитою Цоєм. 22.09.2020, м. Київ.

ДОДАТОК А
АНОТОВАНИЙ СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до другого розділу

1. В. Трубіна. Цар-риба. 1989. П. о., темпера, 300 х 200.
2. В. Трубіна. Лабіринт. 2008. П. о., 200 х 150.
3. О. Животков. Місто Могриця. Грунівка. Миропілля. 2010. Авторська техніка, 120 х 470.
4. О. Животков. Робота № 1 з циклу «Робота з Біблійними текстами». 2012. Авторська техніка, 75 х 55. О. Животков. Робота № 2 з циклу «Робота з Біблійними текстами». 2012. Авторська техніка, 75 х 55.
5. Г. Гідора. Хрест. 1990. П. о.
6. Г. Гідора. Очікування. 2014. П. о., 40 х 30.
7. О. Сухоліт. Проект «Ікона» в Музеї Історії Києва. 2016.
8. Г. Гідора. Долина вітрів III. 2006–2007. П. о., 55 х 200.
9. О. Животков. Марія. 1991. П. о., 67 х 54.
10. О. Животков. Марія. 1993, П. о., 80 х 60.
11. М. Вайсберг. Серія робіт циклу «Стіна. Революція гідності». 2014. Присвячена Революції гідності 2014 р. «Експозиція складається з 28 робіт, створених у період з 28 січня до 08 березня 2014 р. під впливом трагічних і героїчних подій на Майдані, свідком і учасником яких був автор. Роботи розміром 45 х 60. Кожна експоновані єдиним блоком — стіною» [137, с. 114–117].
12. М. Вайсберг. Серія робіт циклу «Сцени з Танаху» за мотивами гравюр Ганса Гольбейна Молодшого. 2011–2012.
13. Н. Корф-Іванюк. Твір «Зникаючий» з проекту «КИЛИМ». 2018. Змішана техніка, 160 х 110.
14. Н. Корф-Іванюк. Баба Валя... і килим «Колискова». 2019. Змішана техніка, 160 х 110. (З архіву художниці).
15. О. Одайник. Невідомість. 2000. П. о., 80 х 100.

16. О. Одайник. Містраль. 1999. П. о., 100 x 110.
17. П. Антип. Амазонка в степу. 2008. П. о, 140 x 100.
18. П. Антип. Конеголовий скіпетр. 2005. П. о., 120 x 160.
19. Г. Криволап. Дерево (1). 2016. П. о.
20. О. Сухоліт. Купальниця. 2006. П. о., 120 x 150.
21. А. Криволап. Білий кінь. 2012. П. о., 160 x 200.
22. А. Криволап. Кінь. Ніч. 2009. П. о., 160 x 200.
23. А. Криволап. Кінь. Вечір. 2012. П. о., 160 x 200.
24. О. Дубовик. Автопортрет. 2001. П. о.
25. О. Дубовик. Пророк. 1990–2015. П. о., 150 x 150.
26. О. Дубовик. Чорний квадрат. 1980. П. о.
27. А. Цой. Cultum. 2016. П. о., акрил, 150 x 150.
28. А. Цой. Forte (Стріла). 2017. П. о, акрил, 120 x 120.
29. Ю. Коваль. Без назви. 2018. П. о, акрил, 50 x 40.
30. М. Цой. Проєкт «Хештег». 2017.
31. Н. Мурашкіна. Дзеркало. 2019. Полотно на дереві, акрил, золото, 120 x 200.
32. Н. Мурашкіна. Тріумф справедливості (Triumph of Justice). 2018. Акрил на полотні, золото, 120 x 200.
33. Д. Скорубська-Кандинська. Адам. 2019. П. о., 200 x 140.
34. Д. Скорубська-Кандинська. Модні ікони з серії “The HEAD”.
35. Astian Rey. Принцип Творця. 2019. Пінополістирол, акрил, емаль, авторська техніка, 160 x 124.
36. Astian Rey. Ескізи пошуків сакрального виміру і зв'язку символів «лігак» і «хрест».
37. А. Цой. Agnus Dei (Овен). 2020. П. о, акрил, 180 x 150.
38. А. Цой. Cinque Tu Sia з проєкту “Fake people”. 2019, 200 x 150.
39. М. Цой. Medallion з проєкту “Hamperdu”. 2018. П. о., 190 x 90.
40. М. Цой. Mirror з проєкту “Hamperdu”. 2018. П. о., 100 x 70.

41. В. Цаголов. Прополка з серії «Українські X файли». 2001–2004. П. о., 300 x 200.
42. В. Цаголов. Човен. 2011. П. о., 240 x 190.
43. Ю. Коваль. Без назви з проєкту «Окреслена територія». 2017. П.о, акрил.
44. Ю. Коваль. Комунікація. 2015. П. о, акрил, 80 x 120.
45. О. Чепелик. Сонографія, або Життя до народження. 2009.
46. О. Чепелик. Немовляляка. 2007–2008. Серія з 19 живописних робіт. Різні розміри.
47. А. Блудов. Сестри з проєкту «Голоси». 2020. Авторська техніка.
48. А. Блудов. Пісня з проєкту «Голоси». 2019. Авторська техніка.
49. А. Блудов. Проєкт “TV. Obscura”. 2017.

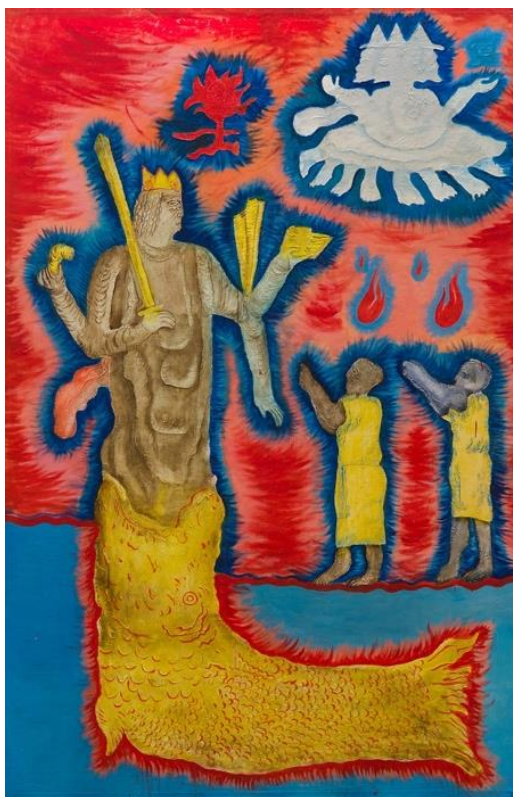
Ілюстрації до третього розділу

50. О. Дубовик. Букет. 1966. П. о., 60 x 50.
51. О. Дубовик. Гра. 1979. П. о.
52. О. Ройтбурд. Психологічний портрет циклопа. 2020. П. о., 80 x 60.
53. О. Ройтбурд. Пророк і риба. 2020. П. о., 120 x 90.
54. А. Цой. Кардинал. 2020. П. о, акрил, 180 x 150.
55. Astian Rey. Зародження з проєкту «Форма. Символ. Час». 2021. Авторська техніка.
56. Н. Мурашкіна. Нова Леда. 2018. Акрил на полотні, золото, лак.
57. А. Цой. Дівчина з битою з проєкту Human rights. 2020. П. о, акрил, 180 x 150.
58. О. Чепелик. Post-Human 1 з проєкту “Post-Human”. 2016–2019.
59. О. Чепелик. Post-Human 3 з проєкту “Post-Human”. 2017. П. о., 100 x 105.
60. О. Ройтбурд. Століття незалежності. 2017. П. о., 140 x 170.
61. О. Ройтбурд. Автопортрет в образі П'єро. 2019. П. о., 150 x 100.
62. І. Пилипенко. Зима. Дальні Печери. 2011. П. о.
63. В. Сидоренко. З проєкту «Левітація». 2014.
64. М. Маценко. Дари ланів. 2007. П. о, акрил, 150 x 225.

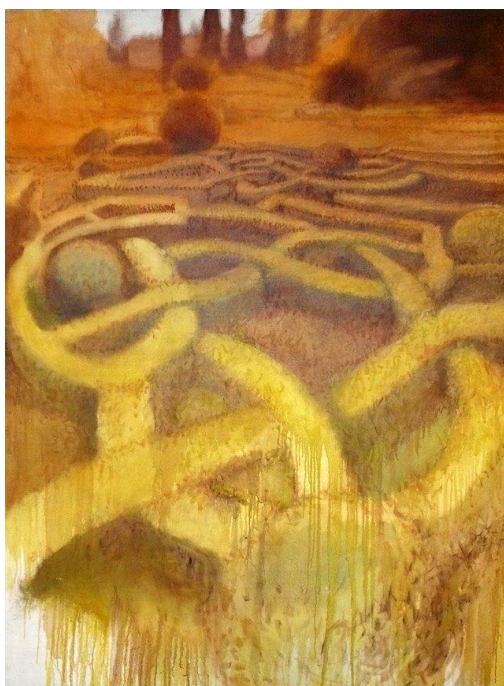
65. М. Маценко. Проєкт «Неофольк» : 2005–2006. Серія зі 127 картин. П. о., 32 x 32; 2011. Серія із 250 картин. П. о., 40 x 40.
66. В. Ралко. Лялька. 2017. П. о.
67. В. Ралко. Мама з серії «Резерв». 2017. П. о., 200 x 100.
68. М. Цой. Cthulhu fhtagn. 2019. П. о., 150 x 100.
69. М. Цой. Cthulhu fhtagn; І. Ворона. Диптих “Love”. 2019. Mixed light. П. о., 70 x 70, 70 x 70. Експозиція виставки “Good life” в галереї «Митець». 2019. Київ.
70. І. Марчук. Ми йшли не знаючи дороги. 2007.
71. І. Марчук. І побачив землю рибами устелену.
72. О. Тістол. Їдальня. 2015. Полотно, акрил, 150 x 120.
73. О. Тістол. Чужі 16. 2012. Полотно, акрил, 140 x 120.
74. В. Сидоренко. З проєкту «Нульовий рік. Ідея світла». 2021–2022.
75. В. Ралко. Робітник з проєкту «Резерв». 2017.
76. М. Маценко. Неофольк. 2005–2006. П. о., 100 x 100.
77. М. Маценко. Виставка в Арт-центрі Павла Гудімова «Я Галерея». 2008. Фрагмент експозиції.

Додаток Б. Ілюстрації.

Ілюстрації до Розділу II, Підрозділ 2.1.



Іл. 1. В. Трубіна. Цар-риба. 1989. П. о.,
темпера, 300 x 200.



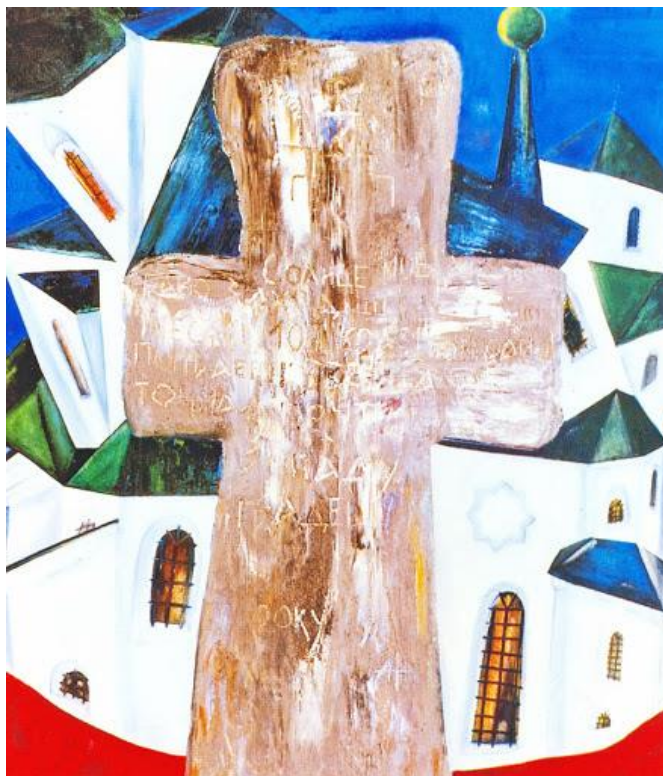
Іл. 2. В. Трубіна. Лабіринт. 2008. П. о., 200
x 150.



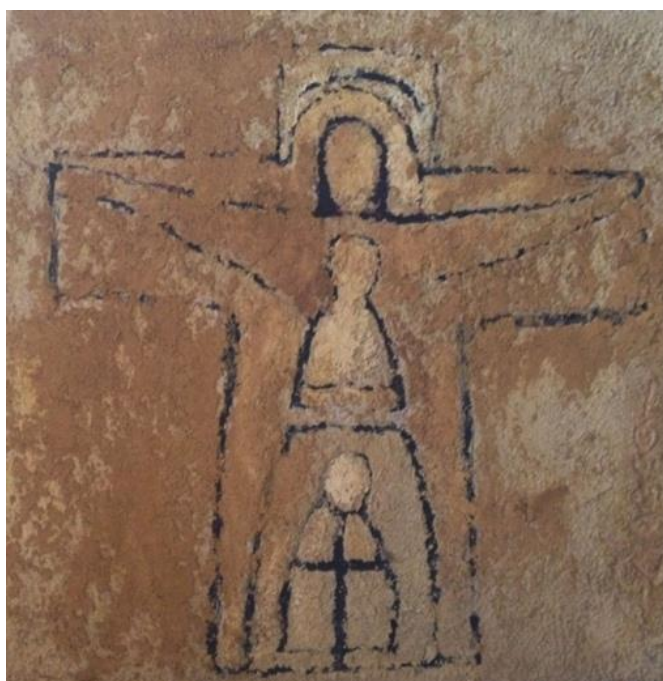
Іл. 3. О. Животков. Місто Могриця. Грунівка. Миропілля. 2010. Авторська техніка, 120 x 470.



Іл. 4. О. Животков. Робота № 1 з циклу «Робота з Біблійними текстами». 2012. Авторська техніка, 75 x 55. О. Животков. Робота № 2 з циклу «Робота з Біблійними текстами». 2012. Авторська техніка, 75 x 55.



Іл. 5. Г. Гідора. Хрест. 1990. П. о.



Іл. 6. Г. Гідора. Очікування. 2014. П. о., 40 x 30.



Іл. 7. О. Сухоліг. Проект «Ікона» в Музеї Історії Києва. 2016.



Іл. 8. Г. Гідора. Долина вітрів III. 2006–2007. П. о., 55 x 200.



Іл. 9. О. Животков. Марія. 1991. П. о., 67 x 54.



Іл. 10. О. Животков. Марія. 1993. П. о., 80
x 60.



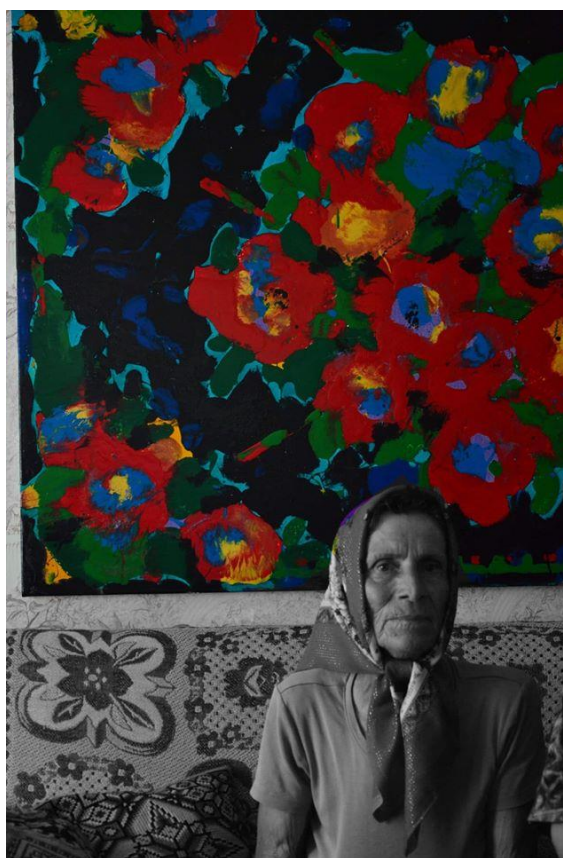
Іл. 11. М. Вайсберг. Серія робіт циклу «Стіна. Революція гідності». 2014.



Іл. 12. М. Вайсберг. Серія робіт циклу «Сцени з Танаху» за мотивами гравюр Ганса Гольбейна Молодшого. 2011–2012.



Іл. 13. Н. Корф-Іванюк. Твір «Зникаючий» з проекту «КИЛИМ». 2018. Змішана техніка, 160 x 110.



Іл. 14. Н. Корф-Іванюк. Баба Валя... і килим «Колискова». 2019 (з архіву художниці), 160 x 110.



Іл. 15. О. Одайник. Невідомість. 2000. П. о., 80 x 100.



Іл. 16. О. Одайник. Містраль. 1999. П. о., 100 x 110.



Іл. 17. П. Антип. Амазонка в степу. 2008. П. о., 140 x 100.



Іл. 18. П. Антип. Конголовий скіпетр. 2005. П. о., 120 x 160.



Іл. 19. Г. Криволап. Дерево (1). 2016. П. о.



Іл. 20. О. Сухоліт. Купальниця. 2006. П. о., 120 x 150.



Іл. 21. А. Криволап. Білий кінь. 2012. П. о., 160 x 200.



Іл. 22. А. Криволап. Кінь. Ніч. 2009. П. о., 160 x 200.



Іл. 23. А. Криволап. Кінь. Вечір. 2012. П. о., 160 x 200.

Ілюстрації до Розділу II, Підрозділ 2.2.



Іл. 24. О. Дубовик. Автопортрет. 2001. П. о.



Іл. 25. О. Дубовик. Пророк. 1990–2015. П. о., 150 x 150.



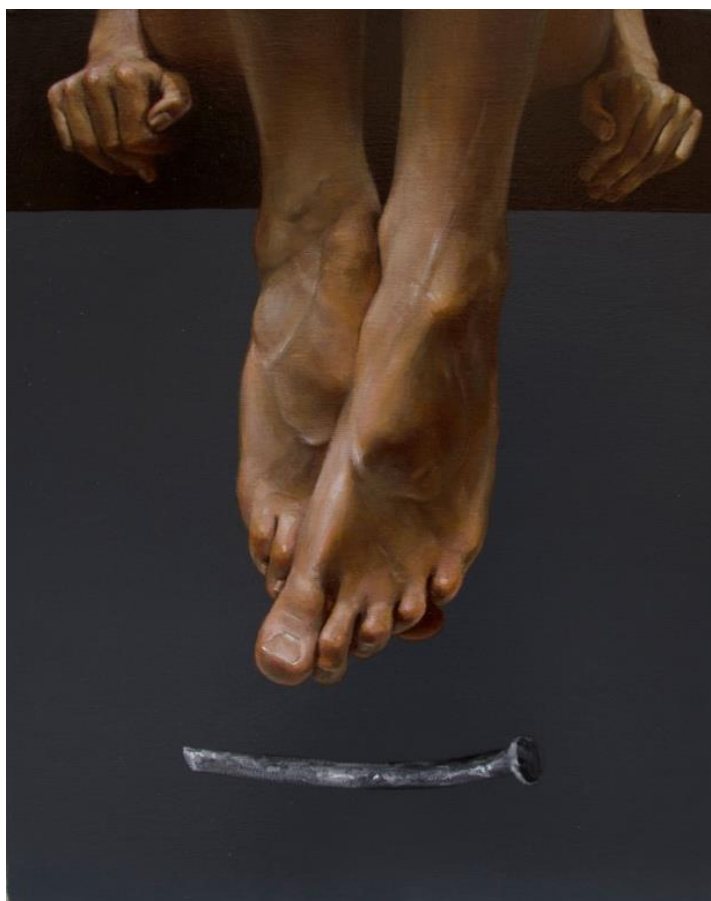
Іл. 26. О. Дубовик. Чорний квадрат. 1980. П. о.



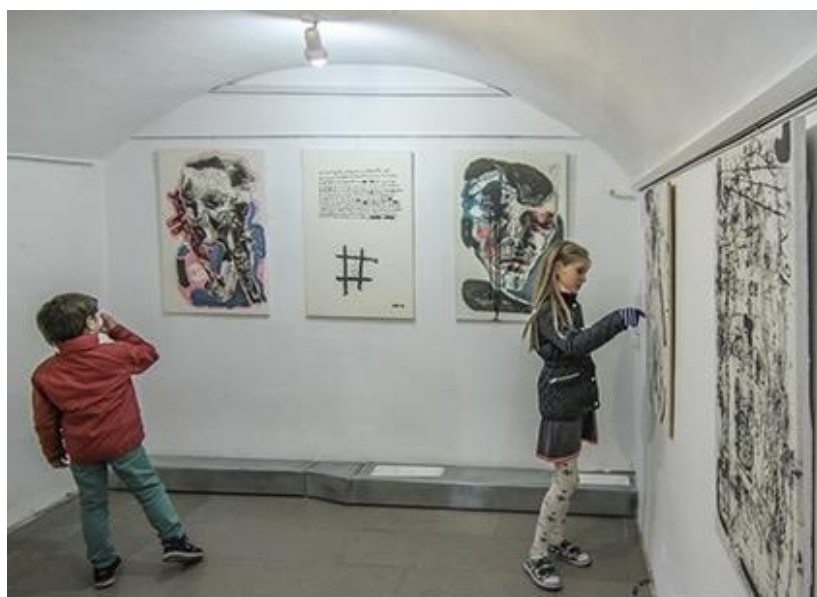
Іл. 27. А. Цой. Cultum з проекту «Фетиш». 2016. П. о, акрил,
150 x 150.



Іл. 28. А. Цой. "Forte" (Стріла). 2017. П. о, акрил, 120 x
120.



Ил. 29. Ю. Коваль. Без назви. 2018. П. о, акрил, 50 х 40.



Ил. 30. М. Цой. Проект «Хештег». 2017.



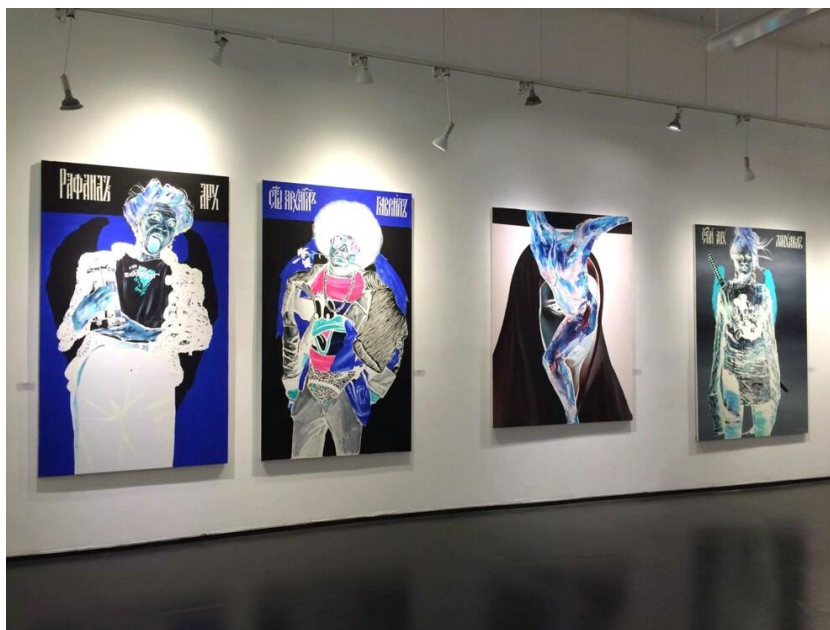
Іл. 31. Н. Мурашкіна. Дзеркало. 2019. Полотно на дереві, акрил, золото, 120 x 200.



Іл. 32. Н. Мурашкіна. Тріумф справедливості (Triumph of Justice). 2018. Акрил на полотні, золото, 120 x 200.



Іл. 33. Д. Скорубська-Кандинська. Адам. 2019. П. о.,
200 x 140.



Іл. 34. Д. Скорубська-Кандинська. Модні ікони з серії "The HEAD".

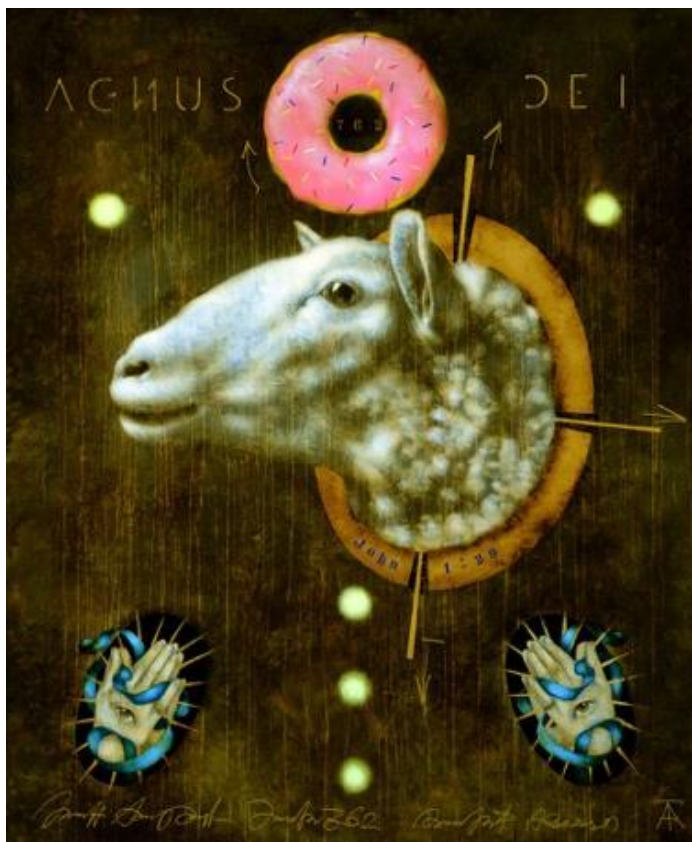


Іл. 35. Astian Rey. Принцип Творця. 2019.
Пінополістирол, акрил, емаль, авторська техніка, 160 x
124.

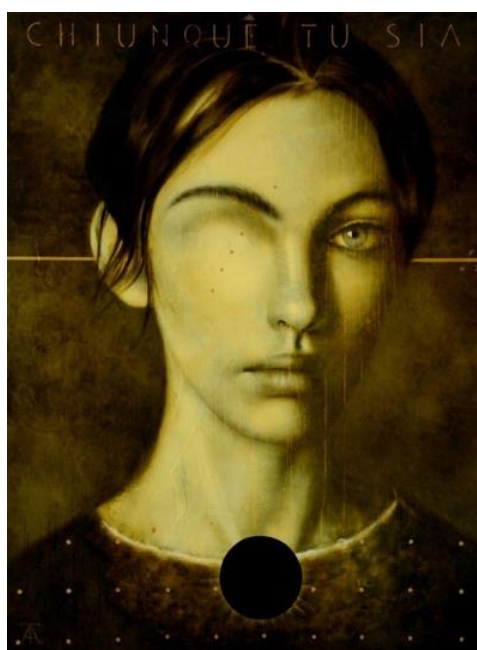


Іл. 36. Astian Rey. Ескізи пошуків сакрального виміру і зв'язку
символів «літак» і «хрест».

Ілюстрації до Розділу II, Підрозділ 2.3.



Іл. 37. А. Цой. Agnus Dei (Овен). 2020. П. о, акрил, 180 x 150.



Іл. 38. А. Цой. Chinque Tu Sia, з проекту "Fake people". 2019, 200 x 150.



Іл. 39. М. Цой. Medallion з проекту
“Hamperdu”. 2018. П. о., 190 x 90.



Іл. 40. М. Цой. Mirror” з проекту
“Hamperdu”. 2018. П. о., 100 x 70.



Іл. 41. В. Цаголов. Прополка. З серії «Українські X файли». 2001–2004. П. о., 300 x 200.



Іл. 42. В. Цаголов. Човен. 2011. П. о., 240 x 190.



Іл. 43. Ю. Коваль. Без назви з проєкту «Окреслена територія». 2017.
П. о, акрил.



Іл. 44. Ю. Коваль. Комунікація. 2015. П. о, акрил, 80 x 120.



Іл. 45. О. Чепелик. Сонографія, або Життя до народження. 2009.



Іл. 46. О. Чепелик. Немовляляка. 2007–2008. Серія з 19 живописних робіт. Різні розміри.



Іл. 47. А. Блудов. Сестри з проєкту «Голоси». 2020. Авторська техніка.

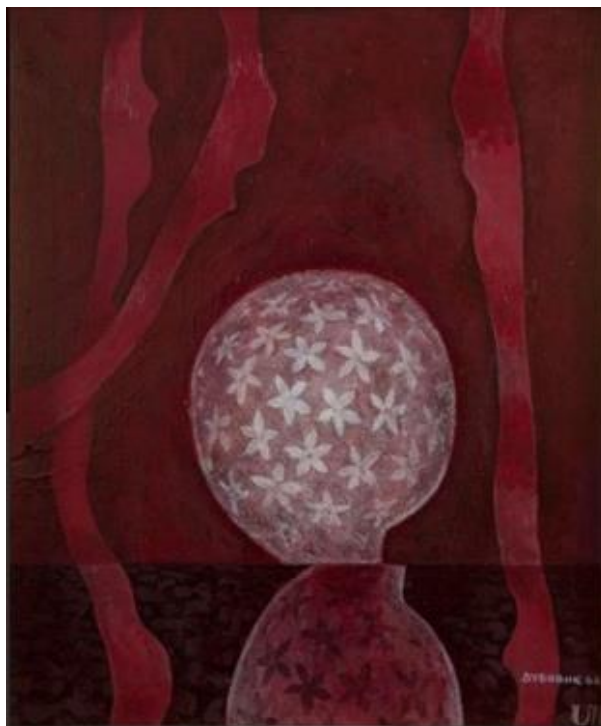


Іл. 48. А. Блудов. Пісня з проєкту «Голоси». 2019. Авторська техніка.

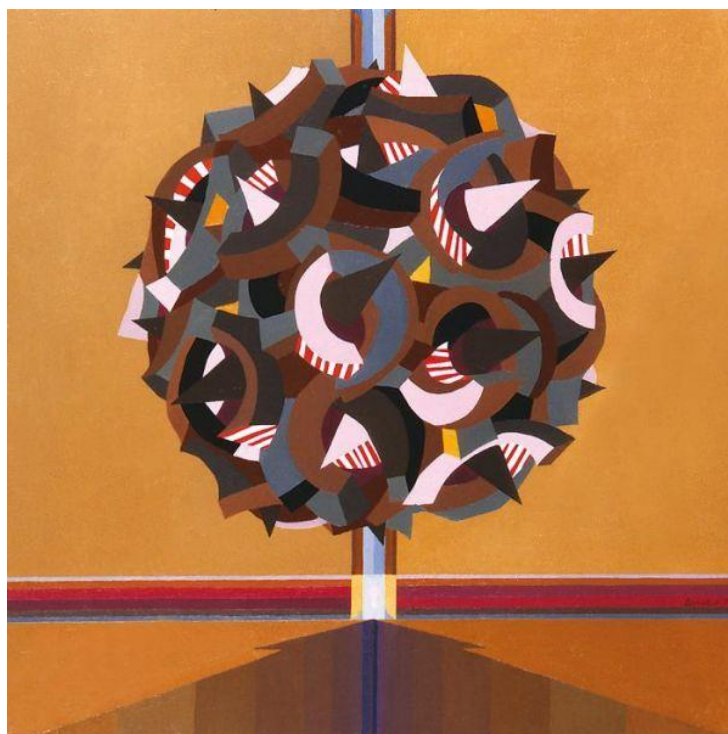


Іл. 49. А. Блудов. Проєкт "TV. Obscura". 2017.

Ілюстрації до Розділу III, Підрозділ 3.1.



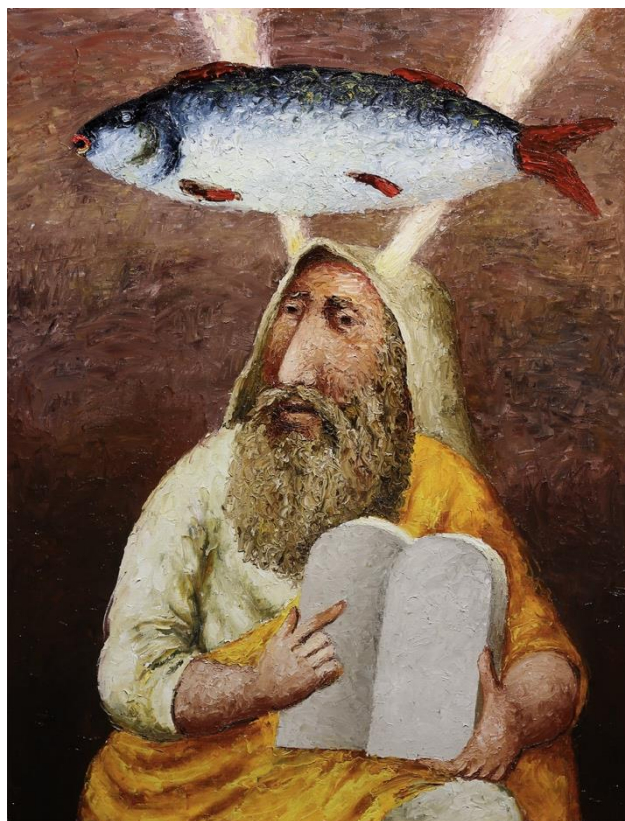
Іл. 50. О. Дубовик. Букет. 1966. П. о., 60 x 50.



Іл. 51. О. Дубовик. Гра. 1979. П. о.



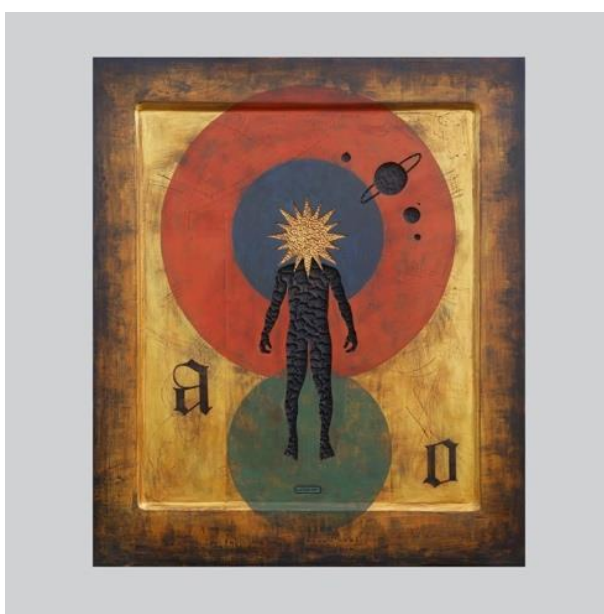
Іл. 52. О. Ройтбурд. Психологічний портрет циклопа. 2020. П. о., 80 х 60.



Іл. 53. О. Ройтбурд. Пророк і риба. 2020. П. о., 120 х 90.



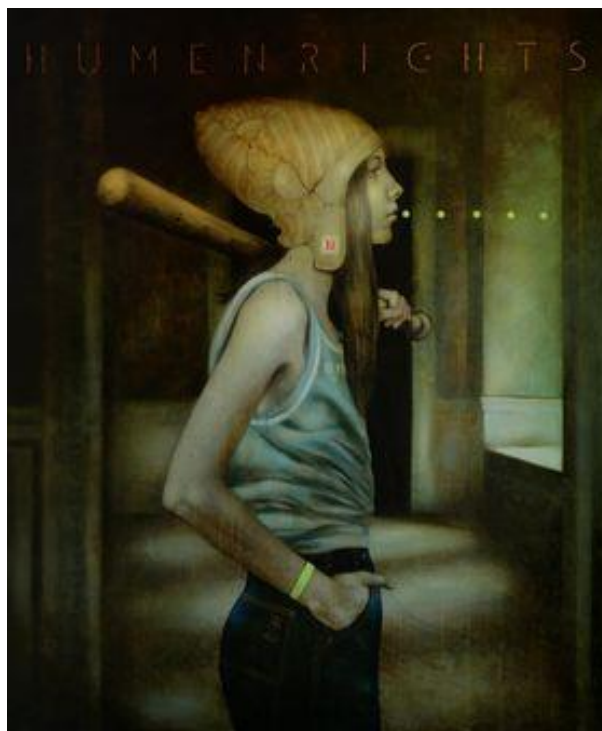
Іл. 54. А. Цой. Кардинал. 2020. П. о, акрил, 180 x 150.



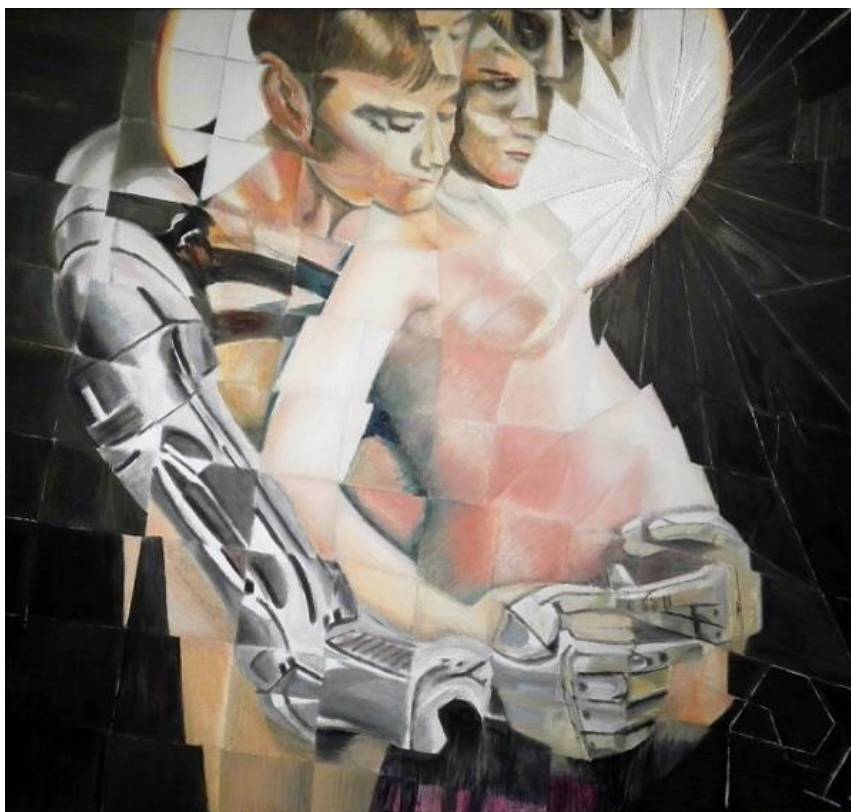
Іл. 55. Astian Rey. Зародження з проєкту «Форма. Символ. Час». 2021. Авторська техніка.



Іл. 56. Н. Мурашкіна. Нова Леда. 2018. Акрил на полотні, золото, лак.



Іл. 57. А. Цой. Дівчина з битою з проєкту Human rights. 2020. П. о, акрил, 180 x 150.



Іл. 58. О. Чепелик. Post-Human 1 з проєкту "Post-Human". 2016–2019.



Іл. 59. О. Чепелик. Post-Human 3 з проєкту "Post-Human". 2017. П. о., 100 x 105.

Ілюстрації до Розділу III, Підрозділ 3.2.



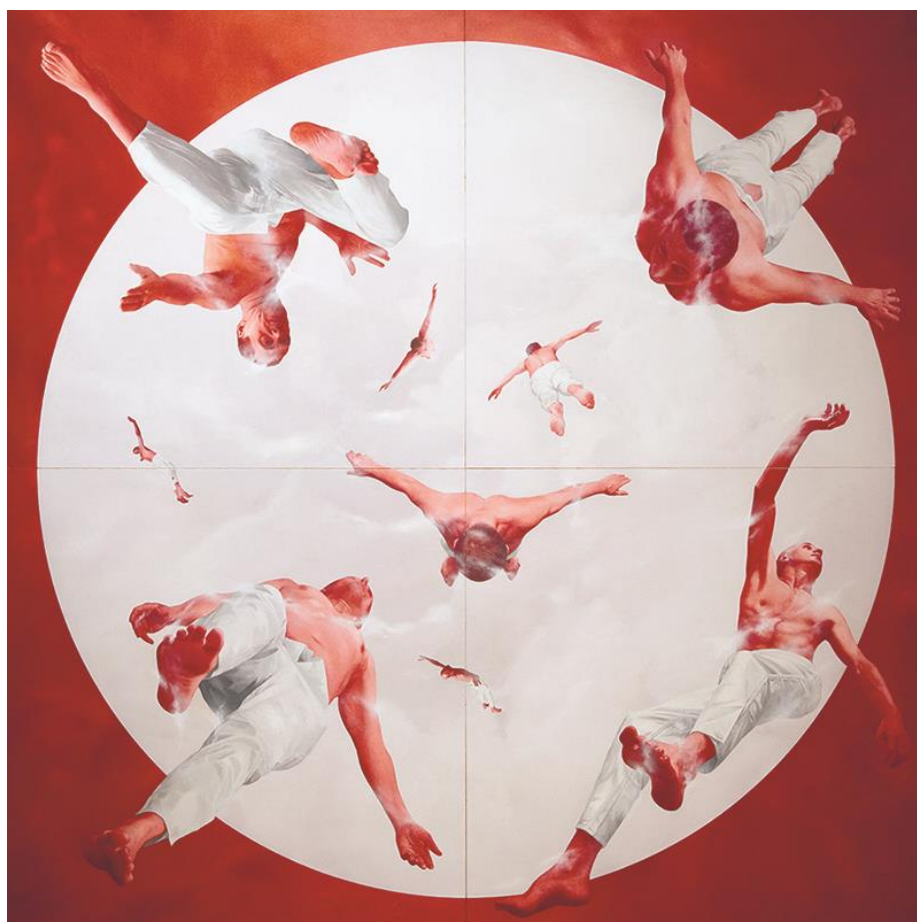
Іл. 60. О. Ройтбурд. Століття незалежності. 2017. П. о., 140 x 170.



Іл. 61 О. Ройтбурд. Автопортрет в образі Г'єро. 2019. П. о., 150 x 100.



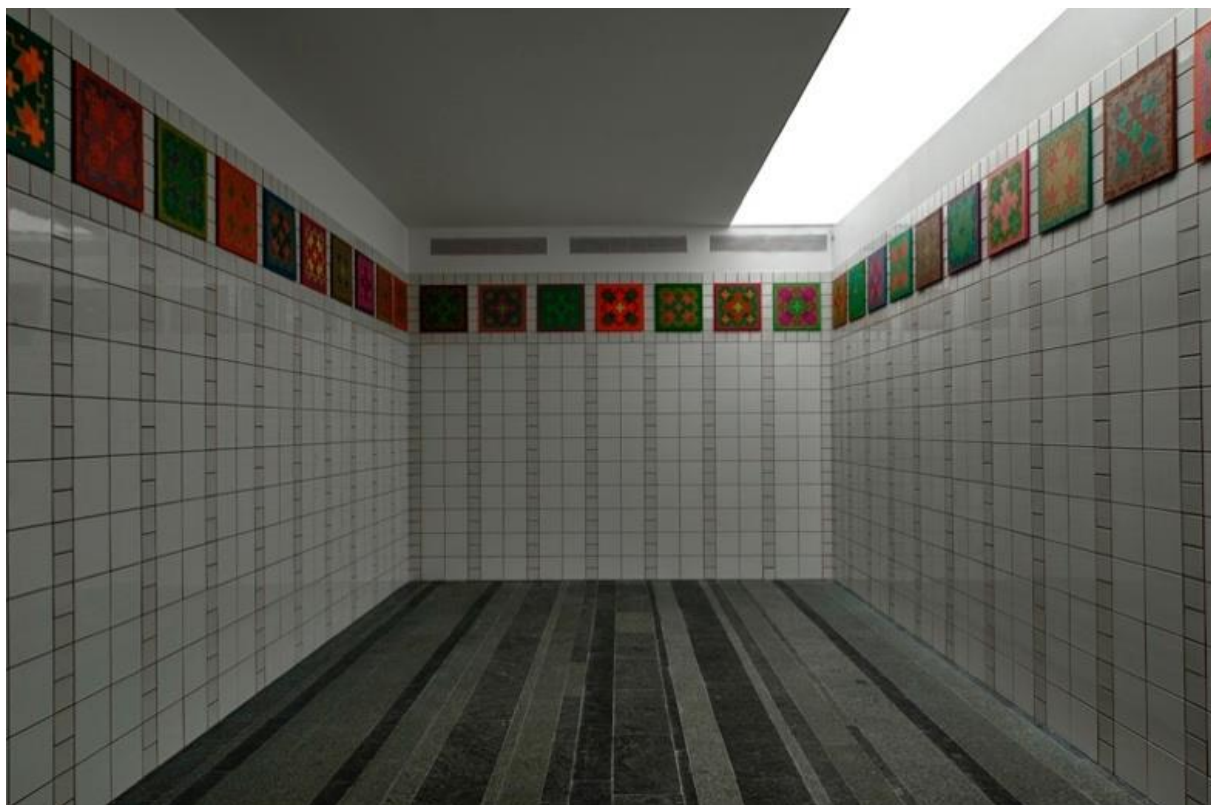
Іл 62. І. Пилипенко. Зима. Дальні Печери. 2011. П. о.



Іл. 63. В. Сидоренко. З проєкту «Левітація». 2014.



Іл. 64. М. Маценко. Дари ланів. 2007. П. о, акрил, 150 x 225.



Іл. 65. М. Маценко. Проєкт «Неофольк». 2005–2006. Серія зі 127 картин; 2011. Серія із 250 картин. П. о., 40 x 40. Виставка «Неофольк» в Pinchuk Art Centre, 2014.



Іл. 66. В. Ралко. Лялька. 2017. П. о.



Іл. 67. В. Ралко. Мама з серії «Резерв». 2017. П. о., 200 x 100.



Іл. 68. М. Цой. Cthulhu fhtagn. 2019.
П. о., 150 x 100.



Іл. 69. М. Цой “Cthulhu fhtagn”; І. Ворона. Диптих “Love”. 2019. Mixed light. П. о., 70 x 70, 70 x 70. Експозиція виставки “Good life” в галереї «Мипець». 2019.

Ілюстрації до Розділу III, Підрозділ 3.3.



Іл. 70. І. Марчук. Ми йшли не знаючи дороги. 2007.



Іл. 71. І. Марчук. І побачив землю рибами устелену.



Іл. 72. О. Тістол. Їдальня. 2015. Полотно, акрил, 150 x 120.



Іл. 73. О. Тістол. Чужі 16. 2012. Полотно, акрил, 140 x 120.



Іл. 74 В. Сидоренко. З проєкту «Нульовий рік. Ідея світла». 2021–2022.



Іл. 75. В. Ралко. Робітник з проєкту «Резерв». 2017.



Іл. 76. М. Маценко. Неофольк, 2005–2006.
П. о., 100 x 100.



Іл. 77. М. Маценко. Виставка у «Я Галерея». 2008.
Фрагмент експозиції.

ДОДАТОК В

АНКЕТИ-ІНТЕРВ'Ю З МОЛОДИМИ КИЇВСЬКИМИ МИТЦЯМИ

Анкета-інтерв'ю з сучасною українською художницею Наталією Корф-Іванюк. Дата отримання анкети — 14.07.2020, м. Київ.

І. В. Як ти можеш визначити головну тему своєї творчості?

Н. А. Я надзвичайно мінлива натура, і щоразу змінюю стиль і тему своєї творчості. На мою думку це дуже вірно щоразу дивувати насамперед себе, бо інакше не цікаво. Я звісно маю певні теми які мене хвилюють, це традиції, обряди, символіка, все що пов'язано з нашою культурою, корінням, пам'яттю роду...але зараз мене хвилює тема пізнання себе, самозаглиблення, тема відчуття себе на рівні інстинктів таких як пристрась, бажання, відчай, страх, ну і звісно тема любові, що є основою всього!

І. В. Що вплинуло на твою художню мову?

Н. А. На мою мову вплинуло українське поетичне кіно, фільми Параджанова, музика Скорика, акторська гра Миколайчука... я все це трансформувала в живопис. В художників намагаюсь не захохуватись це дуже заважає чути себе, але безперечним еталоном для мене є Яблонська — взірець майстерності і сили духу змінювати себе, відчувати свої бажання і слідувати їм.

І. В. Розкажи будь ласка про свій проєкт «Килим», як саме виник задум? Колорит і символи цього проєкту близькі до народного українського мистецтва, чи досліджувала ти спеціально символи килимів, чи вони закладені у підсвідомості?

Н. А. Ідея проєкту виникла під час перебування на резиденції «Великий перевіз». Квігуча багатобарвна природа була постійним джерелом натхнення. Даний живописний проєкт трансформує архаїчні форми у витвір сучасного мистецтва. Тим самим створюючи заміну сформованих стереотипів сприйняття килима в просторі, не як елемент «для покриття архітектурних площин в приміщенні», а як окремий образ, художній твір, приклад сучасного

мистецтва. Глядач отримує можливість відчутти ту саму атмосферу автентики, доторкнутись до архаїчної спадщини роду, пригадати образ знайомий з дитинства, але вже в іншому форматі, який пропонує сам художник.

«Мій килим, це не просто гра кольору на площині — це історія зафіксована в символах і знаках».

І. В. Твоя творчість найбільше асоціюється з квітами. Як ти до цього ставишся? Як би ти сама охарактеризували свою творчість? Що для тебе ближче?

Н. А. Квіти асоціюють з раєм, кращою землею, притулком душі, мікрокосмом людини зафіксованому в п'яти крайніх точках почуттів, що подібні п'яти пелюсткам. Квіти уособлюють крихкість дитинства і швидкоплинність життя. Це і символ чистоти, цнотливості в білому кольорі і водночас символ смерті у поєднанні кольорів червоного і білого...це безсмертя і духовне відродження. Мені подобається руйнувати стереотипи, квіти — тема частіше жіноча, але я категорично проти гендерних розмежувань у мистецтві. І тема квітів для мене набагато глибше ніж просто натюрморт — це пластика, колір, форма, надзвичайно потужний образ, щоб формувати абстрактні композиції.

І. В. Які символи входять до твого художнього лексикону? Чи є серед них нові?

Н. А. Символи: троянда, череп, хрест...в килимах я все частіше їх використовую. Мені подобається грати в красу, любов і смерть. Ці образи завжди поруч, і в мистецтві і в житті.

І. В. Для тебе важливо вводити сучасні символи до живопису чи вивчати архаїчні?

Н. А. Це має бути мікс символів, сучасне і архаїчне, зараз просто не можливо творити без осучаснення ...все що необхідно художнику на мою думку — це просто вміти бачити, сучасне мистецтво оточує нас — досить просто вміти відчувати і розуміти його... в сільських мальованих воротах

скільки авангарду, що не потрібно нічого вигадувати, а роботи Приймаченко то взагалі космос.

І. В. Як би ти визначили поняття «архаїчні символи»? Яка саме з твоїх робіт першою згадалась у цьому контексті, і чому?

Н. А. Саме роботи із серії «Ворота» я вважаю прикладом трансформації архаїчних символів. Нарочите прикрашення вбогого життя (троянди, лебеді, мальви на воротах) — несе в собі надзвичайно потужний код, який ми на жаль періодично губимо коли віддаляємось від землі, природи, космосу, пам'яті роду.

І. В. Спільні проєкти це завжди велика відповідальність перед глядачем. Твій останній проєкт проходив у колаборації зі скульптором Олександром Мірошніченком. Що головне було в цьому проєкті саме для тебе?

Н. А. Спільний проєкт — це не тільки спільний простір, це і спільна думка, спільні відчуття і настрої в роботах. Хоча кожен по окремо і в своєму розумінні опрацьовує тему — в результаті має почати існування один організм. Дві емоційно різні метафори наповнюють одна одну додатковими змістами та пропонують долучитись до роздумів над одвічними філософськими питаннями, що первинне тіло чи душа, фізичне чи духовне, піднесене чи земне?

І. В. Як можна визначити теперішній період твоєї творчості? Які нові риси з'явилися у твоєму мистецтві?

Н. А. Зараз я тяжію до абстрактних форм, експресія і колір, пристрасть і жага... моя нова задача, яку я щоразу ставлю собі, аби не було все так рівно і зрозуміло — це поєднати любов (в образах і символах) і розкату, десь навіть, брутальну подачу в живописі... кайфую від такого, коли на грані.

І. В. Ким ти є сьогодні?

Н. А. І на останок — це бути чесним перед собою і робити правдиве мистецтво.

Анкета-інтерв'ю з сучасним українським скульптором і живописцем, митцем Astian Rey. Дата отримання анкети — 13.07.2020, м. Київ.

І. В. Тебе в основному асоціюють зі скульптурою. Яке місце займає живопис у твоїй творчості?

О. З. В основному я так чи інакше працюю з об'ємом. Навіть живописні роботи мають певні риси барельєфу. Я використовую живопис для надання виразності своїм творам та розстановці акцентів. Я використовую багато символізму в своїх сюжетах, інколи зображаю певних містичних персонажів з притаманним їм антуражем. Здебільшого це стримана гамма кольорів, здебільшого темної тональності з золотими акцентами. В основному я надихаюся сакральним живописом.

І. В. Я трохи знайома з твоєю серією живописних робіт 2019 року, але у 2018 році в тебе був цікавий проект «По ту сторону цивілізації». Що ти можеш про нього розповісти? Хто герої твоїх портретів?

О. З. Я досить фундаментально вивчаю міфологію та містику різних напрямків та часів. І саме тоді я цікавився основами світосприйняття племен, що досі живуть поза цивілізацією та зберігають традиції пращурів. Проект «По той бік цивілізації» це спроба описати внутрішній світ людей, які досі не обтяжені інформаційним полем цивілізованого суспільства. В серії були присутні портретні та абстрактні композиції. Героями сюжетів були представники племен, які я досліджував. Глядачі виставки неодноразово акцентували увагу на очах персонажів, які ніби запрошують зазирнути по той бік цивілізації та пізнати світ через осягнення природних стихій. Такий зворотній зв'язок для мене був підтвердженням того, що мені вдалося донести першочерговий меседж, а саме залучення глядача до роздумів про витоки своєї людської природи та нерозривний зв'язок з навколишнім середовищем.

І. В. Повертаючись до серії 2019 року, чи існує межа між сакральністю, духовністю і містицизмом? Як ти можеш визначити головну тему своєї творчості?

О. З. Для мене духовність і містицизм терміни досить тотожні. Я вважаю, що одне витікає з іншого. Кожного шукача істини, так чи інакше можна вважати містиком. Пошук сенсу життя, намагання віднайти своє призначення, таємниця походження Всесвіту... В якомусь сенсі, всі ми свідомо чи підсвідомо тягнемось до пошуку відповідей на досить старі питання. В наш час у розпорядженні людства є досить вагомий релігійний та містичний досвід, але людина так влаштована, що чужого досвіду не достатньо для глибинного осягнення істини. Саме цей фактор спонукає нас до набуття власного досвіду, що базується на містичних переживаннях та внутрішніх трансформаціях. В цьому процесі пізнання, сакральність постає перед нами більше як супутня субстанція. Сакральними можуть бути предмети, книги, знання, а також все, що людина на своєму духовному шляху наділить надприродними властивостями.

Тема моєї творчості — це перш за все дослідження впливу багатовікового містичного досвіду на формування світогляду сучасної людини та визначення ролі свідомого або нав'язаного вибору на шляху формування власних переконань. З одного боку я намагаюсь викривати містифікації, що існували протягом багатьох століть. З іншого боку я створюю власні містифікації. Для мене це перш за все дослідницький метод, що допомагає зрозуміти механізм зародження світоглядних симулякрів у свідомості сучасної людини.

І. В. Що вплинуло на твою художню мову?

О. З. В першу чергу зацікавленість містичним досвідом людства та символами. Адже саме завдяки символам до нас дійшли зашифровані послання з давніх часів. В сучасному світі також час від часу з'являються все нові символи, які описують дану епоху. Я вірю, що з часом і вони стануть путівними зірками для науковців та містиків майбутнього.

І. В. Ти пам'ятаєш свою картину, в якій вперше проявився твій стиль?

О. З. Так, це робота «Принцип Творця». Для мене саме вона ознаменовує винайдення власного стилю та початок усвідомленого творчого шляху. Над нею я працював досить довгий проміжок часу інколи відставаючи її на кілька тижнів. Шляхом експериментів мені вдалося поєднати виразність сакрального живопису з об'ємними елементами, притаманними барельєфу.

І. В. Які символи входять до твого художнього лексикону? Чи є серед них нові?

О. З. Я досить давно надихаюсь алхімією та космологією, тож в першу чергу це символи, взяті з алхімічних трактатів та середньовічних манускриптів. Також я досліджую історичні передумови виникнення тих чи інших релігійних вірувань та вплив сакральної символіки на світосприйняття сучасної людини. Один із символів, що виник в процесі моїх досліджень — літак, що по своїй формі нагадує хрест та символізує одну з новостворених релігій — Карго культ. Він виник під час Другої світової війни на тихоокеанських островах, та за короткий час глибоко засів у свідомості місцевих племен. Першопричиною виникнення цього культу стала висадка американських військ, життєзабезпечення яких здійснювалося шляхом скидання продовольчих грузів (cargo) з літаків. Корінні племена також отримували від військових деякі блага сучасної цивілізації, вважаючи дивом появу цінних дарів з неба. Після того, як солдати покинули острова місцеві племена почали будувати літаки з соломи, та імітувати стройові навчання військових, в надії що це допоможе повернути «прихильність богів». Тож літак зводиться в ранг сакрального символу, та відкладається у свідомості місцевих етносів як божественний прояв а ритуали стають чи не найяскравішим прикладом, що демонструє зародження локального світогляду, який базується на механічному відтворенні дій, без розуміння їх контексту. Це явище я беру в якості відправної точки для дослідження феномену без свідомого прояву релігійності.

І. В. Для тебе важливо вводити сучасні символи до живопису чи вивчати архаїчні?

О. З. Введення нових символів для мене є першочерговою метою. Мистецтво, та час в якому воно створюється спонукає до пошуку нових шляхів самовираження. Тож я не ставлю за мету висвітлення вже відомої інформації. Я намагаюся поєднати містичний досвід людства з сучасними світоглядними парадигмами. В процесі таких рефлексій і народжуються нові символи, які стають першоосновою для моїх творів. Для мене важливий ефект внутрішньої трансформації глядача. Саме нові, незвичні символи здатні привернути увагу людей та наштовхнути на роздуми стосовно тої чи іншої теми.

І. В. Як би ти визначив поняття «архаїчні символи»? Яка саме з твоїх робіт першою згадалась у цьому контексті, і чому?

О. З. Саме поняття архаїчності характеризується перш за все чимось застарілим, або тим, що стало неактуальним в міру світоглядного прогресу. Чи можна відомі нам символи охарактеризувати поняттям архаїчні? І так і ні. З одного боку більшість символів належать до так званих «мертвих» або втрачених релігійних і містичних традицій. З іншого боку духовна революція 20-го сторіччя дала поштовх для створення нових релігій на базі вже існуючих, що в свою чергу призвело і до відродження застарілих символів.

У цьому контексті я можу виділити роботу «Портал», композиційним центром якої слугує замкнута щільна, оточена символами Альфа та Омега, відомими нам як початок та кінець. Ці символи мають досить давнє походження. В той же час вони залишаються зрозумілими і для сучасної людини. Тож якщо певний символ створює підсвідому рефлексію, це свідчить про його важливу роль у нашому світосприйнятті.

І. В. Як можна визначити теперішній період твоєї творчості? Які нові риси з'явилися у твоєму мистецтві?

О. З. Вже довгий час, спілкуючись з людьми я стикаюся з тим, що більшість звикли вважати загальноприйняті норми, вірування та традиції своїми власними, що призводить до несвідомого відтворення ритуалів та

обмеженості у власних міркуваннях а підчас і до агресивного фанатизму. У локальному масштабі це призводить до непорозумінь на рівні соціальних та родинних відносин. У глобальному — до міжрасових конфліктів, різного роду нетерпимості та як приклад формуванню агресивно настроєних релігійно терористичних угруповань. Це все спричинено в першу чергу неможливістю або небажанням розпізнати власні переконання поміж нав'язаних. Формування світогляду починається ще з дитинства та залежить від багатьох факторів, таких як етнічна належність, релігійні традиції, моральні та політичні уклади, тощо...

Тож у процесі дослідження механізму формування світогляду та впливу різних чинників на поведінку людини у мене виникла своя під час провокативна художня мова. Мої теперішні роботи більше нагадують іконостаси з нетиповими для традиційних канонів сюжетами та символами. Цей художній прийом я використовую для досягнення певної дестабілізації в сприйнятті робіт глядачем та закликком розгледіти «щось власне» серед вже відомих канонів та рефлексивної несвідомої частини свого життя.

Я усвідомлено вирішив уникати сюжетних ускладнень та роблю акцент на символах та просторово композиційних рішеннях. Використовую досить контрастну і в той же час обмежену гаму кольорів. В першу чергу це — золото та імітація іржі. Тож скоріш за все це можна охарактеризувати періодом «сакрального мінімалізму».

Анкета-інтерв'ю з молодим київським митцем Микитою Цоєм.

Дата отримання анкети — 22.09.2020, м. Київ.

І. В. Як би ти визначив головну тему своєї творчості?

М. А. Я працюю з конструюванням історичного нарративу постідеологічного клімату останніх десятиріч. Я розглядаю людину як носія ідеологічної свідомості шукаючи в ній її власний базис та досліджую її прийняття та дисонанс з собою. Це пошук кордону між анатомічним та антианатомічним.

Між істиною та деформацією істини.

І. В. Ти давно досліджуєш тему ідентичності, особливо у контексті сучасної американської кіноіндустрії, розкажи який символічний зміст закладений у твоїх роботах цієї тематики?

М. А. В одному з проєктів я використовував тему американського серіалу як призму для споглядання матеріалу. Я хотів відокремити глядача від зустрічі з роботами. Людина набагато легше сприймає інформацію через екран монітору. Насильство, відчай, секс та інше сприймаються більше як телевізійна розвага. Матеріал потребував цього відокремлення. Це міг бути який завгодно серіал будь якого виробництва.

І. В. У чому на твою думку, проявляється головний міф сучасного суспільства?

М. А. Важко дати відповідь.

І. В. Розкажи будь ласка про роль #хештегу у твоїй творчості.

М. А. Я розбирав це явище з боку робочого процесу. В першу чергу це був експеримент над собою. По своїй суті це як розібрати готовий колаж з різних розірваних шматів в першоджерело. Приблизно таким чином проходила робота над цією темою. Зараз мені ця ідея здається ідіотською. Проте дуже добре, що зі мною трапився цей досвід.

І. В. Яку роль символу «дзеркало», у його фактичному і філософському сенсі, ти відводиш у своїй творчості?. Розкажи будь ласка про свою роботу «Mirror» (2017), чи є у ній щось спільного з класичним символом «дзеркало»?

М. А. Чесно кажучи я мало знаю про класичний символ. І мені здається, що під цією роботою була інша. Просто я її замазав і зробив щось інше, а потім забув дати нову назву. У всякому випадку такі завтики мене розважають.

І. В. Філософія твоєї творчості пов'язана з західноєвропейською концепцією «Постмодерністської відмови від майбутнього на користь нескінченного повторення одних і тих же сюжетів і їх змішування». Можеш прокоментувати?

М. А. Я не можу окреслити у своїй творчості ті чи інші концепції. Це робота для мистецтвознавця, або для того хто хоче мене якось маркірувати. Для мене це недоцільно та нецікаво. Може через місяць я буду шукати хату для собаки, чи винайду трикутний квадрат. Мій життєвий досвід є частиною моєї роботи і це унеможливорює систематизацію доробку. Я кінчений концептуаліст в аскезі модернізмів та інших «ізмів». Ненавиджу постмодернізм так сильно, що готовий спалити картинну галерею імені «великий живописець». Здається це називається філософія когнітивного дисонансу.

І. В. Що ти відчуваєш коли чуєш слово «сакральність»? Яке зі значень цього слова є важливим для тебе і чому? Який вміст сучасної «сакральності» у твоїй творчості, і в чому вона проявляється?

М. А. Нічого не відчуваю. Думаю кожна робота яку коли-небудь робив творець, була сакральною для нього. Вміст сучасної сакральності я не ідентифікував. Можливо це має місце. Для мене фіксування своїх думок у формі є позитивним моментом (сакральним).

І. В. Що вплинуло на твою художню мову?

М. А. Друзі, вчителі, коло спілкування, художники і мертві і живі.

Наразі для мене дуже важливо щось не сприймати. Надати слову «ні» пропорційну вагу до слова «так». Це добре вплине на моє спілкування в цілому.

І. В. Яку роль ти відводиш кроскультурним дослідженням у своїй творчості і чому? В чому головне призначення кроскультурних досліджень у мистецтві на твою думку?

М. А. Важко дати відповідь.

І. В. Як ти ставишся до маскультури?

М. А. Добре. Поглинаю всі серіали, ігри та фільми. Споживаю все окрім тв шоу та музики.

І. В. Які символи входять до твого художнього лексикону? Чи є серед них нові?

М. А. Намагаюсь уникати надмірної символічності. Більше до вподоби бавитися з буквальністю та конкретикою.

І. В. Для тебе важливо вводити сучасні символи до живопису чи вивчати архаїчні/кроскультурні/сакральні та ін.?

М. А. Я використовую тільки ті елементи, які потрібні для вибудови конкретної ситуації. Їх «архаїчність» або «новітність» може бути важливою або неважливою в тому чи іншому випадку. Конкретної схильності до чогось я у себе не виявив.

І. В. Як можна визначити теперішній період твоєї творчості? Які нові риси з'явилися у твоєму мистецтві?

М. А. Головна риса це зупинка. Наразі вирішую запитання доцільності цієї практики в цілому. Працюю дуже мало, без планів та великого бажання.

ДОДАТОК Г
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА
Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ : Гельветика, 2022. № 32. С. 59–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-8>.

2. Балтазюк І. Символьна мова кольорів первісної гармонії в живописі київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Гельветика, 2022. Вип. 47. Том 1. С. 65–71. DOI: 10.24919/2308-4863/47-1-10.

3. Балтазюк І. Роль символу у процесі збереження історичної пам'яті та культури. *Мистецтвознавство України: щорічний наук. журнал / ППСМ НАМ України*. 2019. № 19, С. 43–47. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185966>.

4. Балтазюк І. Розвиток креативності в умовах сучасного артринку. *Збірник наукових праць Українська академія мистецтва*. Київ, 2019. № 28. С. 83–89.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях:

5. Baltaziuk I. The Sacred in the Symbols of Ukrainian Painting at the Turn of the 21st Century. *Roczniki Kulturoznawcze. Annals of Cultural Studies journal*. Institute of Cultural Studies at the John Paul II Catholic University of Lublin. 2021. Vol 12, No 2 (2021). P. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.18290/rkult21122-9>.

6. Балтазюк И. Архетипические символы и их модификация в творчестве украинских художников П. Бевзы, А. Животкова, А. Гидоры и П. Антипа. *Питанні мистецтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2021, Вып. 29. С. 19–26.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Балтазюк І. Етнічні особливості і їх роль в процесі аналізу візуальної мови живопису «епохи проникнення» і «синтезу культур». *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали III міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 лист. 2021 р. ІПСМ НАМ України. Київ, 2021. С. 25–26.

8. Балтазюк І. Інтерпретація символу «хрест» у творчості київських митців. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : збірник тез II міжнародної наукової конференції (м. Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Академія мистецтв України, ІПСМ НАМ України. Київ, 2020. С. 15–17.

9. Балтазюк І. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers “ΛΟΓΟΣ” with Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol.4), July 24, 2020. Oxford, United Kingdom: Oxford Sciences Ltd.&European Scientific Platform, 2020. С. 125–127. DOI : <https://doi.org/10.36074/24.07.2020.v4.37>.*

10. Baltaziuk I. Symbols of Ukrainian identity in the works of Ivan Marchuk. *Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung : der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΟΓΟΣ» zu den Materialien der I internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, Zürich, 10. September, 2021. Zürich–Vinnytsia: BOLESWA Publishers & Europäische Wissenschaftsplattform, 2021. P. 288–290. DOI : <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.87>.*

11. Baltaziuk I. Vectors of development of all-Ukrainian and international art projects in conditions of limited social activity in the period 2020–2021. *Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій і спекулятивній перспективі* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ 21–22 жовт. 2021 р. ПСМ НАМ України. Київ, 2021. С. 7–9.

12. Балтазюк І. Віртуальна галерея як суб'єкт артринку ХХІ ст. і стратегія розвитку в умовах заборони на проведення культурних заходів. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 4 чер. 2020 р. Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 184–186.

13. Балтазюк І. Символьно-інтуїтивне світобачення та його вплив на художню творчість митця. *Теорія і практика сучасної науки* : матеріали II міжнар. наук.-практ. конф., м. Чернівці, 24–25 лист. 2017 р. У 2-х частинах. Херсон : Гельветика, 2017. Ч. 1. С. 21–23.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

14. Балтазюк І. Імплементация кроскультурного підходу в процес аналізу візуальної мови живопису. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. Вінниця, 2021. № 2–3. С. 653–655. DOI : <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.02.04.2021.140>.

15. Балтазюк І. Роль символу в суспільно значущих процесах зміцнення української ідентичності. *Гуманітарний корпус* : збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії. Вінниця : Видавництво «ТВОРИ», 2022. Вип. 44. С. 28–31.

16. Baltaziuk I. Tranzit zone. Exit № 2020–2021. *Society and universum sciences : dynamics and development : Collective Scientific Monograph (1St edition)* / ed. by Doren V. Dallas, USA : Primedia eLaunch LLC, 2022. Chapter 6. P. 65–80. DOI : <https://doi.org/10.36074/sausdad.ed-1.06>.