

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

**ДИПЛОМНА РОБОТА**  
освітнього рівня «магістр»

на тему: **Символізм у творах українських художників  
«Нової хвилі» 1985-1995 рр.**

**Виконала:** студентка ІІ курсу магістратури,  
групи мист/маг — 21, заочна форма навчання  
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
освітньо-наукової програми  
«Мистецтвознавство. Теорія та історія  
мистецтва»

**САЛЮХІНА ВАЛЕНТИНА РОМАНІВНА**

**Керівник:** професор, доктор  
мистецтвознавства  
**СЕЛІВАЧОВ МИХАЙЛО РОМАНОВИЧ**

**Рецензент:** доцент, кандидат  
мистецтвознавства  
**ОЛІЙНИК ВІКТОРІЯ АНАТОЛІЇВНА**

**Київ - 2023**

## АНОТАЦІЯ

**Салюхіна В.Р. «Символізм у творах українських художників «Нової хвилі» 1985-1995 рр.»**

**Робота на здобуття освітнього рівня «магістр» за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». – НАОМА, Київ, 2023**

*Мета роботи* полягає у дослідженні символізму творчості українських художників «Нової хвилі» 1985-1995 років та виявленні особливостей його тлумачення, у тому числі — основних релігійних сюжетів та алегорій, паралелей між зверненням до релігійної тематики та біографією художника, загальною обстановкою в країні або їхніми творчими пошуками. Дослідження символу в зазначений період допомогло розкрити найбільш актуальні питання, що турбували художників цього часу як свідків унікальної історичної епохи на суспільно-політичному та особистісному рівнях. Мистецтвознавчий аналіз із фокусом на підсвідомому та несвідомому з огляду на контекст дозволив зазирнути глибше, ніж це можливо навіть підчас особистої розмови із художником, адже він працює на рівнях, що не завжди досягаються раціонально. Період «Нової хвилі» в українському мистецтві ідеальним матеріалом для дослідження юнгівським методом роблять його тенденції до трансавангарду, нонфінітізму, швидкої манери письма.

У *першому розділі* «Стан розробки теми, джерела та методи дослідження» охарактеризовано використані основні джерела, окреслено стан вивченості теми та проблематика пов'язаної з нею термінології, а також методологічний інструментарій даного дослідження.

У *другому розділі* «Взаємопроникнення мистецького та соціополітичного» досліджується контекст епохи 80-х–90-х, описано події у політичному і суспільному житті країни, що безпосередньо впливали на синхронний мистецький процес.

*Третій розділ* «Індивідуальне і колективне, свідоме і несвідоме у творах «Нової хвилі» сфокусовано на мистецтвознавчому аналізі вибраних творів представників наряду, трактуванні їхнього символізму та систематизації основних тем та власної міфології мистців, що досліджуються.

*Наукова новизна* роботи полягає у практичному аналізі творів представників «Нової хвилі», що не були досліджені раніше, а також у використаному підході до аналізу символу, який перегукується із принципами психоаналізу К.Г. Юнга і дозволив збагатити дослідження символізму творів зламу епох.

*Практичне значення* дослідження полягає у використанні отриманих результатів в навчальних матеріалах з дисциплін, присвячених сучасному українському мистецтву та при підготовці виставок і проєктів з залученням творів, що були розглянуті в роботі.

*Апробація* матеріалів дипломної роботи. Окремі положення дослідження репрезентовано та опубліковано у статті журналу «Образотворче мистецтво» та у збірнику матеріалів Десятих Платонівських читань у НАОМА.

Дипломна робота написана самостійно та не містить плагіату.

*Структура роботи.* Основний текст складається зі вступу, трьох розділів, висновків, обсягом у 73 сторінки, а також списку використаних джерел (60 позицій), списку та альбому ілюстрацій (32 позиції), а також двох інтерв'ю. Загальний обсяг дипломної роботи – 132 с.

**Ключові слова:** символ, архетип, «Нова хвиля», Карл Густав Юнг, сквот «Паркомунa», українське мистецтво 1980–1990-х, Валерія Трубіна, Олег Голосій, Олег Тістол

## SUMMARY

**Saliukhina V. Symbolism in the works of Ukrainian New Wave of 1985-1995.**

**Qualifying research paper for the educational level «Master»: specialty 023 — Fine Arts, Decorative Arts, Restoration, — National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2022.**

The purpose of this research is to study the symbolism in the artworks of Ukrainian artists belonging to the 'New Wave' movement of 1985-1995. It aims to identify the peculiarities of its interpretation, including the main religious themes and allegories, as well as the connections between the use of religious motifs and the artists' biographies, the general social and political context, or their artistic explorations. Exploring the symbol in this specific period helps uncover the most relevant questions that concerned the artists of that time as witnesses of a unique historical age on both societal-political and personal levels. The art-historical analysis, focusing on the subconscious and unconscious aspects within the context, allows for a deeper understanding than even a personal conversation with the artist since it operates on levels that are not always accessible through rational means. The 'New Wave' period in Ukrainian art, with its tendencies towards transavantgarde, non-finitism, and rapid writing style, makes it an ideal subject for research using the Jungian method.

The first section, "State of Research, Sources, and Research Methods," describes the main sources used, outlines the state of the topic's study, identifies the related terminological issues, and summarises the methodological approach employed in this research.

The second section, "Interplay of Artistic and Sociopolitical Aspects," examines the contextual framework of the 1980s-1990s, and describes the political and social events that directly influenced the synchronous artistic process.

The third section, "Individual and Collective, Conscious and Unconscious in the Works of the 'New Wave'," focuses on the art-historical analysis of the

selected works of representatives of this movement, interprets their symbolism, and systematises the main themes and personal mythologies of the researched artists.

The research novelty lies in the practical analysis of works by 'New Wave' representatives that have not been previously studied, as well as in the approach to symbol analysis that resonates with the principles of C.G. Jung's psychoanalysis, enriching the exploration of symbolic elements within the oeuvre of the critical era.

The practical significance of the study lies in the application of the obtained results in educational materials related to contemporary Ukrainian art, as well as in the preparation of exhibitions and projects involving the works studied in this research paper.

Certain aspects of the research have been presented and published in various scientific sources.

The thesis was written independently and does not contain plagiarism.

The structure of the thesis includes introduction, three sections, conclusions, with a total length of 73 pages, as well as bibliography (60 entries), an illustrations list and album (32 entries) and two interviews. The overall volume of the thesis is 132 pages.

**Keywords:** symbol, archetype, Ukrainian New Wave, Carl Gustav Jung, 'Parkhomuna' squat, Ukrainian art of the 1980s-1990s, Valeriia Trubina, Oleg Holosiy, Oleg Tistol.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. СТАН РОЗРОБКИ ТЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	12
1.1. Розвиток наукової думки в поняттях «символ» і «символізм».....	12
1.2. Від символу до архетипу колективного несвідомого .....	19
1.3. Стан дослідження українського мистецтва 1985-1995 років.....	22
1.4. Джерельна база та методи дослідження .....	25
Висновки до Розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. Взаємопроникнення мистецького та соціополітичного .....	29
2.1. Пізньорадянська криза .....	29
2.2. Мистецький процес епохи змін.....	31
Висновки до Розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. ІНДИВІДУАЛЬНЕ І КОЛЕКТИВНЕ, СВІДОМЕ І НЕСВІДОМЕ В ТВОРАХ «НОВОЇ ХВИЛІ» .....	40
Висновки до Розділу III.....	77
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	81
ДОДАТКИ ДОДАТОК 1 .....	87
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ .....	87
ДОДАТОК 2.....	90
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	90
ДОДАТОК 3.....	122
Інтерв'ю з Яною Бистровою від 21.03.2023 .....	122
ДОДАТОК 4.....	127
Інтерв'ю з Олегом Тістолом від 22.09.2022 .....	127

## ВСТУП

Події 32-го року незалежності викликали нову хвилю деколонізації української свідомості, що виливається у підвищений інтерес до власного спадку та історії, потребу остаточно відділяти їх від російських, повертаючи собі своє, зміщуючи фокус всередину. Одним з поважних приводів це зробити є унікальне явище «Нової хвилі», що розпочинає собою українське мистецтво ще до отримання незалежності у 1991 році. Проте, передуючі їй супроводжуючі її події на суспільному й політичному плані формували непросту епоху як на колективному, так і на індивідуальному рівні, підіймаючи питання ідентичності та можливості майбутнього як такого. Зручним для практичного дослідження доробку «Нової хвилі» робить ексесивне використання символу у роботах її представниками. Рефлексія цього періоду цікава також тому, що наразі нам доводиться здобувати свою незалежність вдруге, тепер вже без імперських метастазів, дивлячись уперед, не маючи вказівки «зверху» чи ярлику молодшого брата.

Частиною **актуальності** даної роботи є також нагальна потреба у дослідженні українського мистецтва для іноземного читача, його систематизація і класифікація, як відповідь на новий інтерес до української культури та необхідність вписати українське мистецтво, що досі було представлене в основному в російському павільйоні на Венеційській бієнале та творчістю емігрантів, у світовий контекст, показати шляхи, якими воно розвивалося за залізною завісою та в умовах терору, неймовірним чином проходячи ті ж етапи розвитку, що й творці з «великої землі», рефлексуючи один з найцікавіший для зарубіжних істориків період та режим як інсайдери, вносячи свій неоціненний контекст до світового.

**Новизна** роботи полягає у практичному аналізі творів представників «Нової хвилі», що не були розібрані раніше, а також у запропонованому

підході до аналізу символу, який перегукується із принципами психоаналізу К.Г. Юнга і дозволяє збагатити дослідження символізму творів зламу епох новим кутом зору. Хоча зазначений метод сам по собі не є принципово новим в мистецтвознавстві, адже К.Г. Юнг наслідував ідеї свого вчителя і попередника З. Фрейда, що присвятив окремі праці дослідженню Леонардо да Вінчі, «Мойсея» Мікеланджело та іншим, ми сфокусувалися на більш абстрактних явищах і тенденціях та пропонуємо дивитися на символ ширше, споглядаючи у ньому ознаки архетипу, одиниці первісного мозку людини, що властива їй так само як і, наприклад, інстинкт самозбереження чи розмноження. Так, ми розглядатимемо символіку хреста не просто як очевидну апеляцію до християнських сюжетів, до чого ми доходимо логічно і що переважно хотів сказати й сам автор, користуючись своїм свідомим пізнанням, а як універсальний символ, що з давніх часів простежується у творчості різних народів, що керувалися підсвідомістю. Об'єкт нашого інтересу тут — розмаїття значень цього символу у всіх цих культурах, що неодмінно відкривають нам нові, несвідомі для художника шари сенсів, збагачуючи значення твору. Адже навіть твори, що не пропонують глядачеві відкриту інтерпретацію, формують у кожного окремого глядача враження, що сам автор туди не закладав, принаймні свідомо.

**Метою роботи** є виявлення та розкриття особливостей тлумачення символу у творчості українських художників «Нової хвилі» 1985-1995 років із залученням немистецтвознавчих методів, дослідивши архетипічні риси багатого на символізм здобутку першопроходців укрсучарту. Ми також маємо намір виявити основні релігійні сюжети та алегорії, провести паралелі між зверненням до релігійної тематики та біографією художника, загальною обстановкою в країні або їхніми творчими пошуками. Дослідження символу в період кінця 80-х - початку 90-х років допоможе розкрити найбільш актуальні питання, що турбували художників цього часу як свідків і «сейсмометрів»



унікальної історичної епохи не тільки в політичному чи економічному аспекті, а й особистісному та екзистенціальному.

Наші роздуми щодо символічності аналізованих творів не будуть апелювати до свідомого, раціонального плану, а проведені інтерв'ю замість намагань дізнатись, що хотів сказати автор, мають намір лише зрозуміти контекст, що зумовляв створення полотен, що нас цікавлять. Таким чином саме період «Нової хвилі» в українському мистецтві із його тенденціями до трансавангарду, нонфінітізму, швидкої манери письма робить його представників медіаторами власної підсвідомості, а їхні твори — ідеальним матеріалом для дослідження юнгівським методом.

**Для досягнення поставленої мети були сформульовані наступні завдання:**

1. Висвітлити проблематику понять символу та символізму для узгодження термінології, використаної в джерелах і самому дослідженні та підкреслення символічної природи мистецтва як явища, а не тільки окремих його течій;

2. Проаналізувати стан дослідження української «Нової хвилі» як в першу чергу художнього явища, а не виключно соціокультурного феномену.

3. Обґрунтувати доцільність залучення немистецьких методів дослідження мистецьких творів, зокрема юнгівського аналізу, що дозволяє збагатити розуміння архетипічного символізму;

4. Дослідити специфічний соціополітичний ландшафт 1985-1995 років, що передумовляв та супроводжував тогочасний мистецький процес;

5. Комплексно проаналізувати твори яскравих представників української «Нової хвилі», зокрема Я. Бистрової, Л. Войцехова, О. Гнилицького, О. Голосія, Д. Кавсана, С. Панича, О. Тістола; В. Трубіної,

надати власні трактування використаних у роботах зазначених мистців символів;

6. Виявити риси впливу соціополітичної ситуації та суспільних настроїв на тогочасних художників.

**Об'єкт дослідження** — мистецтво української «Нової хвилі» періоду пізнього СРСР та ранньої незалежності, **предмет** — безпосередньо символізм у творах митців цього напрямку та часу, в якому відлунюється зазначена епоха.

**Територіальні межі** дослідження окреслюються кордонами території сучасної України.

**Хронологічні межі дослідження.** Дослідження охоплює період 1985-1995 рр., що ознаменувався розпадом СРСР та першими роками української незалежності.

Не дивлячись на нещодавній підвищений інтерес мистецтвознавців до періоду, що охоплює наше дослідження, його предметом стає радше аналіз тогочасного мистецького процесу як неповторного явища. **Практичне значення** даного дослідження полягає безпосередньо в мистецтвознавчому аналізі конкретних творів, а отже дозволяє екстраполювати використаний комплексний метод аналізу на інші твори художників цього періоду і багатьох інших. Матеріали магістерського дослідження можуть надалі використовуватись в навчальних матеріалах з дисциплін, присвячених сучасному українському мистецтву та при підготовці виставок і проєктів з залученням творів, що були розглянуті в роботі.

Були використані теоретичні та емпіричні **методи дослідження**, міждисциплінарний комплексний підхід до опрацювання джерел і вивчення історичних і мистецьких процесів, такі як метод історизму, що дозволив вивчити соціополітичний контекст, що формував епоху 1985-1995 рр., а також метод мистецтвознавчого аналізу художніх творів із залученням образно-

стилістичного, іконографічного та іконологічного аналізу, що лягли в методологічну основу магістерської роботи.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження репрезентовано на Десятих Платонівських читаннях у НАОМА із доповіддю на тему «Перспективи залучення юнгівського методу до аналізу творів на прикладі творчості сквоту «Паризька комуна»», а також у публікації «Юнгівський аналіз символів у трансавангардній творчості Валерії Трубіної» в журналі «Образотворче мистецтво» (1-2 2022) та збірнику матеріалів конференції.

Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (60 найменувань). Загальний обсяг роботи — 132 сторінки, з них основного тексту — 73 сторінки. Робота включає чотири додатки — перелік ілюстрацій, ілюстрацій в кількості 32 творів, про які згадувалося в дослідженні, транскрибація інтерв'ю з художницею Я. Бистровою та транскрибація інтерв'ю з художником О. Тістолом.

## **РОЗДІЛ 1. СТАН РОЗРОБКИ ТЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Іскрою, що побудила написання цієї роботи, була стаття Карла Густава Юнга про повторюваний сон, в якому всю Європу було затоплено кров'ю. В ній психоаналітик розповідає, як після публікації свого спостереження він отримав тисячі листів із зізнаннями в аналогічних сновидіннях від інших людей з різних куточків світу, які колективно припинились із настанням Першої світової війни. Таким чином почалося велике дослідження феномену колективного несвідомого, що виходить далеко за межі звичайного, сфокусованого на індивідуальному психоаналізі. Невтішні паралелі мимоволі проводяться між декількома періодами тільки в нашій новітній історії, один із котрих ми проживаємо у момент написання цього дослідження, а другий, що окреслює його зазначені хронологічні межі, пережила перша хвиля сучасного українського мистецтва у період розпаду Союзу та формування незалежності. Таким чином, аналізуючи окрім індивідуального символізму їхніх полотен ще й прояви архетипічного мислення, дана магістерська робота покликана прослідкувати за впливом епохи на творчість, здавалося б, найаполітичнішого покоління українських мистців.

### **1.1. Розвиток наукової думки в поняттях «символ» і «символізм»**

В основі нашого дослідження лежать поняття символу і символізму, тому його практична частина з аналізом творів є неможливою без узгодження поняттєвого апарату. Варто зазначити, що ці терміни використовуються в різних дисциплінах і контекстах, а їх визначення та тлумачення можуть відрізнитися залежно від використовуваної теоретичної основи. Розвиток цих

концепцій є безперервним процесом, до якого роблять свій внесок численні вчені та мислителі з різноманітних галузей дослідження.

Звернення до проблем символу у мистецтві ми можемо знайти у Г.В.Ф. Гегеля, І. Канта, Ч.С. Пірса, Е. Кассіра, А. Варбурга, Е. Панофскі, Ж. Рансьєра, М. Еліаде,

Загалом символізмом у мистецтві прийнято називати період кінця 19 ст. — початку 20 ст. у Франції, якому властиві емоційне забарвлення, містицизм, завуальовані образи, декоративність. Але глобально це набагато ширше поняття, і перший розділ нашої роботи присвячена дослідженню символізму саме у цьому розумінні, говорячи про його витоки ще з часів початку самої історії мистецтва чи історії взагалі, адже все мистецтво є символічним за своєю суттю.

Навіть якщо ми розпочнемо наш відлік 40 тисяч років назад, то стикнемося із наскельними малюнками в печерах, що часто зображують тварин, людей, різноманітні абстрактні форми. Вважається, що деякі з них могли слугувати способом передачі важливої інформації про техніку полювання, мати релігійне чи церемоніальне значення. Оскільки автори печерних малюнків не володіли письмовою мовою, то за широко прийнятою теорією серед археологів і антропологів, їх можна розглядати як форму символічного мистецтва, яке окрім самих власне об'єктів, що зображуються, відображає вірування та цінності людей, які їх створили. Втім, навіть за наявності в першу чергу сакральної функції, ми не можемо відкидати ідею про символічність наскельного живопису, адже більша частина класичного образотворчого мистецтва була створена для релігійних цілей чи про релігію.

Ідеї видатного німецького філософа **Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля** (1770–1831) мали вплив на формування теорії символічного мистецтва. Вчений прицільно досліджує поняття знаку і символу, розділяючи їх («останній є певним спогляданням, власна визначеність якого за своєю

сутністю та визначенням є більш менш тим самим змістом, який він як символ виражає» [12]), образу та алегорії. Проте, обвинувачуючи символ у двозначності та неясності, Гегель відводить символізму тільки першу стадію розвитку мистецтва, перед класичною і романтичною.

Символічне мистецтво, на думку Гегеля, виходить за рамки простого візуального представлення і стає засобом, за допомогою якого людський дух може виразити й досягнути універсальне. Філософія Гегеля справила тривалий вплив на розвиток мистецтвознавства та естетики. Його наголос на діалектичному процесі, історичному розвитку та значенні символізму вплинув на послідовників в теорії мистецтва. Ідеї Гегеля продовжують формувати наше розуміння символічного аспекту мистецтва та його ролі у вираженні глибоких ідей і залученні глядача на більш глибокому рівні.

Систематичне вивчення знаків і символів виникло наприкінці 19 - початку 20 ст. у вигляді семіотики. Значний внесок у розвиток теорії про знаки й знакові системи зробив американський філософ і логік **Чарльз Сандерс Пірс** (1839–1914). Пірс розрізняв знаки та символи на основі їх зв'язку з референтами. Вчений описав знаки як сутності, що мають прямий, безпосередній зв'язок зі своїми референтами. За Пірсом, їх можна розглядати як просте, однозначне представлення чогось іншого. Наприклад, знак зупинки — це знак, який безпосередньо представляє вказівку зупинитися. Своєю чергою символи — це знаки, які представляють щось на основі суспільної угоди. Вони спираються на спільні культурні значення або асоціації. На відміну від знаків, символи часто несуть у собі глибші шари значення, які виходять за межі їх безпосередніх референтів, як, наприклад, національний прапор є символом країни та її цінностей.

Говорячи про перетин символізму в мистецтві та психології, неминуче натрапимо на творчість **Марса Нордау** (1849–1923), який у своїй праці «Виродження» 1892 року нещадно критикує сучасне йому мистецтво

декадансу — символістів, прерафаелітів, естетестів, констатуючи у його представників девіантну поведінку та наявність неврозу, істерії та інших розладів, породжуючи термін «дегенеративне мистецтво», що надалі буде підхвачений і розвинений націонал-соціалістами у Німеччині. Звісно, в завдання нашого дослідження не входить піддати художників психоаналізу чи поставити їм той чи інший діагноз. Однак, якщо відкинути емоційне забарвлення праці, вона все ж охрещує навіть це мистецтво «виродження» лише симптомом і побічним продуктом «хворого» суспільства, опосередковано вкотре підтверджуючи феномен колективного несвідомого.

«Філософія символічних форм» **Ернста Кассіпера** (1874–1945) є спробою вченого дослідити розвиток форм культури з середини, фундаментальної потреби людини в символізації, вводячи поняття «animal symbolicum» стосовно людини. Дослідник пропонує зокрема тлумачення споріднених із «символом» термінів «алегорія», «троп», «метафора» та інших.

**Едвін Панофскі** (1892–1968) сповідував теорію єдиного простору культури, де окрім мистецтва співіснували філософія, релігія і наука. Автор методу аналізу творів мистецтва, який передбачає три рівні інтерпретації — доіконографічний, іконографічний і іконологічний. Історик культури пропонував рухатися від інтерпретації форми твору до його змісту в вигляді символів, алегорій та сюжетів, завершуючи усвідомленням філософських ідей і місця твору в культурному контексті та історії культури загалом. Розробляючи поняття «іконографія» (аналітичний спосіб дослідження витвору мистецтва, який вивчає його зміст через призму текстових джерел та візуальних конвенцій) та «іконологія» (синтетичний спосіб дослідження твору, за допомогою якого вивчається символічна складова твору та його конотативні значення, що впливають з загального культурного простору

епохи, в яку з'явився цей твір) Е. Панофскі змінить теорію мистецтва, вводячи відповідні методи як головні в дослідженні окремих творів.

Так, **Жак Рансьєр** (1940–...) в своєму «Естетичному несвідомому» 2001 року видання прагне не розібратися, як фрейдівські поняття застосовуються до аналізу та інтерпретації літературних текстів та творів образотворчого мистецтва, а ставить питання, чому їхня інтерпретація займає стратегічно важливе місце у доказі доречності понять та форм аналітичної інтерпретації. За думкою вченого, психоаналітична теорія несвідомого піддається формулюванню саме тому, що «поза власне клінічною територією вже по-своєму впізнаємо якийсь несвідомий модус думки, а територія творів мистецтва та літератури визначається як територія, на якій таке «несвідоме» є особливо дієвим».

Переводячи питання символу з теоретичної царини на практичну, у пригоді стають енциклопедичні збірки для трактування. Найпершу, найповнішу й найпопулярнішу свого часу світові подарував **Чезаре Ріпа** (1555–1622), публікуючи в 1593 році свою «Іконологію». Побудована на колекції символів і алегорій з їхнім значенням, книга призначалася як посібник для художників і поетів, надаючи їм візуальний словник символів для вираження універсальних образів і концепцій, переважно — абстрактних, що й складає важливість трактату і принципову різницю поруч з іншими. «Іконологія» стала популярною в період бароко, рококо та романтизму, і мала вплив на розвиток алегоричного мистецтва, яке передбачалося читати як текст, де кожен символ передає певне повідомлення чи ідею.

О. Уваров у своїй «Християнській символіці» застосовує схожий підхід, але з більш теоретичного погляду. Енциклопедичний огляд значень символів пропонують також Г. Бідерман, Х. Е. Керлот, Дж. Купер, В. М. Рошаль, Д. Фолі, М. П. Холл.



Інший за формою та схожий за призначенням, незавершений «Атлас Мнемозини» є однією з найважливіших робіт, працею життя німецького історика мистецтва та теоретика культури **Абі Варбурга** (1866–1929), який зробив значний внесок в аналіз творів мистецтва, зокрема завдяки своїй новаторській роботі про роль образів і символів у візуальній культурі, та надалі мали тривалий вплив на сферу історії мистецтва та іконографії. Безпрецедентна спроба створити візуальний архів образів і символів, «Атлас» складається з панелей, покритих репродукціями творів мистецтва, фотографій та інших візуальних матеріалів, розташованих таким чином, щоб підкреслити зв'язки та повторювані теми в різних історичних періодах і культурах. Основна ідея «Атласу Мнемозини» полягає в дослідженні колективної пам'яті та культурної пам'яті, вираженої через візуальні образи, що підсилюється відсутністю критичних текстів для стимулювання асоціативного мислення глядача.

Ще одна важлива і дотична до нашого інтересу концепція, пов'язана з Варбургом, — «*Nachleben der Antike*» або «загробне життя античності». Він припустив, що стародавні форми та символи продовжують резонувати та впливати на пізніші періоди мистецтва та культури. Ця ідея ставить під сумнів уявлення про лінійну прогресію в історії мистецтва та припускає, що минуле постійно інформує та формує сьогодення, перегукуючись із ідеями про архетип і колективне несвідоме, що незабаром зійдуть над горизонтом науки. Таким чином, навіть ідеї Варбурга, що не мали ґрунтовної систематизації, вплине не послідовників.

Символізм у мистецтві як окремий рух, виник наприкінці 19 століття, зокрема у Франції, і хоча здав свої позиції під натиском фовізму, кубізму, та навіть після Першої світової війни, продовжував впливати на мистецтво. Рух символістів виник як реакція на натуралізм і реалізм, які панували в мистецтві того часу. Художники-символісти були зацікавлені у дослідженні

внутрішніх світів розуму та духу, і прагнули створювати твори мистецтва, які передавали б складність людського досвіду через сугестивні та загадкові образи замість репрезентативних чи реалістичних зображень.

Символізм у мистецтві часто характеризується використанням багатих декоративних візерунків і включенням міфічних або алегоричних елементів. Стиль символізму був особливо впливовим у живописі, але він також поширився на літературу, музику та інші форми художнього вираження. До найвизначніших художників-символістів включають Гюстава Моро, Оділона Редона та Едварда Мунка. Символізм у мистецтві також мав значний вплив на розвиток інших течій, таких як модерн і сюрреалізм.

Втрата загальноприйнятого канону не тільки в релігії та філософії, а й в мистецтві, спричинивши пошуки нової істини, як наслідок породила десятки "ізмів", що зумовили обличчя мистецтва першої половини століття. Розрив із художньою традицією та потреба у захисній стіні символів перед лицем жахів життя нової епохи підсвідомо викликала необхідність працювати з архетипічним. Та за Юнгом пригнічені емоції, бажання, сторони власного «я» ведуть до його розколу, тому використання символічної мови є зцілювальним фактором, що відновлює цей баланс. Таким чином, символізм — бунт проти раціоналізації, остання відчайдушна спроба відновлення балансу на порозі катастрофи у вигляді Першої світової війни, що не в останню чергу сталася через заміщення на п'єдесталі релігії технічним і науковим прогресом [49].

Одним із головних факторів була поява інших мистецьких течій, таких як фовізм і кубізм, які відкидали символістський акцент на суб'єктивності та спіритуалізмі на користь більш об'єктивного та формального підходу до мистецтва. Іншим фактором став початок Першої світової війни, який призвів до загального розчарування в ідеї «духовного» та повороту до більш соціально ангажованих форм мистецтва. Крім того, деякі історики мистецтва стверджують, що рух символізму ніколи не закінчувався, а натомість

розвинувся в інші форми мистецтва, такі як сюрреалізм і абстрактний експресіонізм, які продовжували досліджувати внутрішній світ психіки за допомогою символічних і абстрактних образів. Загалом, хоча символістський рух, можливо, не мав чіткої кінцевої точки, його вплив можна побачити у творчості митців упродовж 20-го століття та за його межами, а його спадщина продовжує формувати наше уявлення про мистецтво та людський досвід.

## **1.2. Від символу до архетипу колективного несвідомого**

Особливу увагу в даному дослідженні було присвячено джерелам, що напряду чи опосередковано розробляли поняття символу з боку аналітичної психології. Так, працями З. Фрейда та К.Г. Юнга, а також їхніми послідовниками, зокрема Е. Нейманом, А. Яффе, Дж. Хендерсона, в науковий обіг входять визначення архетипу, колективного несвідомого, що окрім безпосереднього впливу на психологію матиме революційний і довготривалий ефект на теорію мистецтва, в тому числі її практичний аспект.

**Карл Густав Юнг** (1875–1961) у своїх дослідженнях архетипів та несвідомого виходить далеко за рамки практичної психотерапії, виокремлюючи необхідні йому патерни у головних продуктах нематеріальної діяльності людської спільності — в релігії, філософії, мистецтві, адже вони, маючи колективний характер, демонструють структуру психіки як індивіда, так і всього суспільства. «У цих культурних утвореннях відбувається поступове шліфування сплутаних і моторошних образів, вони перетворюються на символи, що стають дедалі прекраснішими за формою та загальними за змістом. Міфологія була споконвічним способом обробки архетипічних образів. Людина первісного суспільства лише незначною мірою відокремлює себе від «матері-природи», від життя племені. Вона вже

переживає наслідки відриву свідомості від тваринної несвідомості, виникнення суб'єкт-об'єктного відношення — цей розрив мовою релігії осмислюється як «гріхопадіння» («станете як боги», «знання добра і зла»). Гармонія відновлюється за допомогою магії, ритуалів, міфів. З розвитком свідомості прірва між ним та несвідомим поглиблюється, зростає напруга» [49]. Таким чином, сама ідея Бога є архетипічною та існує у психіці кожного індивіда, що обумовлює потребу людської психіки у магічному і містичному, яке тісно впліталася в полотно повсякденного життя первісних людей. Цю естафету в західному суспільстві перейняло християнство, що віками балансувало між раціональним та ірраціональним, але втратило його разом із ніцшеанською «смертю бога» як симптомом різкої зміни парадигми у суспільному, політичному, культурному житті людства.

За Юнгом, зображення є символічним, якщо містить шар сенсів, що виходять рамки очевидного та об'єктивного значення, і які можна дослідити тільки за умови дослідження у тому числі поза зоною свідомості. На відміну від знаків, значення котрих є конвенційно обумовленим, символи використовуються для визначення і передачі понять, які ми й самі не можемо визначити чи досягнути повною мірою («знак завжди менший за поняття, яке він представляє, тоді як символ завжди більший, ніж його безпосередній очевидний зміст»), саме тому усі релігії використовують символічну мову для комунікації абстрактних та часто незнайомих явищ і концептів, з якими первісна чи навіть середньовічна людина не мала можливості зіткнутися у повсякденному житті.

Втім, ідея успадкування архетипів була сприйнята в науковому товаристві ворожо, та й по сьогоднішній день часто розуміються неправильно, як та, що означає певні цілком певні міфологічні образи чи сюжети. У той час як насправді архетип проявляється у «тенденції формування цих уявлень навколо однієї центральної ідеї: уявлення можуть

значно відрізнятися деталями, але ідея, що лежить в основі, залишається незмінною». Архетипи — це не готові свідомі образи чи успадковане уявлення, а «закладені інстинктом устремління, такі ж, як у птахів до гніздування, а у мурах до влаштування впорядкованих поселень». Так само як ми не вважаємо, що кожна окрема тварина самостійно формує свої інстинкти, ми не повинні стверджувати й що людина не успадкувала свій *modus operandi* й схеми колективної думки [51].

На архетипічність символу чи міфу вказують не окремі деталі, а канва оповідання, що є спільною для народів, які не мали й не могли мати жодних контактів у часи їхнього створення. **Джозеф Кемпбел** (1904–1987), відомий своїми працями з порівняльної міфології, апогеєм яких стане чотиритомний «Герой з тисячею облич» 1949 року, що прицільно досліджує один з найдавніших архетипів, що знайомий людині — архетип Героя. Сформований, окрім ідей Фрейда і Юнга, під впливом доробку Дж. Джойса, що хоч і з боку художньої літератури, та все ж також працював із підсвідомим, сповідуючи метод невідфільтрованого «потoku свідомості», Кемпбел своєю чергою сильно вплине на послідовників своєю теорією мономіфу. Керуючись її засадами та структурою згодом будуть створені «Володар перснів» Дж. Толкієна, «Джеймс Бонд» Я. Флемінга та «Зоряні війни» Дж. Лукаса, більшість продуктів студій В. Діснея, що фактично сформують явище масової культури 20 століття, набувши статусу культових саме завдяки архетипічності історії про подорож героя, який вирушає назустріч пригодам, здобуває перемогу у вирішальній битві та повертається додому іншим, переживши трансформацію. Схожу структуру ми в черговий раз знаходимо в африканських і північноамериканських племен, в Греції та Перу, де народжений в бідній родині герой, що «в ранні роки демонструє нелюдську силу, бореться і поборює сили зла, впадає в пиху та гине в результаті зради чи «героїчної» жертви» [51]. Дж. Кемпбел пропонує систематизацію міфів, виявляє спільну для більшості структуру та висновки,

що кожен етап історії символізує для психіки індивіда. Дослідник вважає, що звичні сюжети чи навіть супутні атрибути та місце подій мають сталий символізм — так, зустріч з богинею чи принцесою на шляху символізує окреслення ідеалу устремлінь, а більшість зав'язок відбувається в лісі, що символізує підсвідомість. Помітну відмінність мотивації архаїчного героя та сучасного — у той час, як перший орієнтований екстраверсійно та переживає події у зовнішньому світі, битви, дракони та місце подій останнього — він сам, адже його велика подорож тепер спрямована інтроверсійно [54].

Відцентрувавши свої дослідження по темі символу, **Мірча Еліаде** (1907–1986) залишає по собі безліч трудів, з яких найбільш дотичними до даної дипломної роботи є «Міф про вічне повернення», «Сакральне і профанне», а також «Образи і символи». Ці масштабні праці пронизує позитивістський погляд на символ і його місце в сучасній науці і філософії: «Символічний спосіб мислення притаманний не тільки дітям, поетам та божевільним: він невід'ємний від природи людської сутності, він передує мові й описовому мисленню. Символ відображає деякі — найглибші — аспекти реальності, які не піддаються іншим способам осмислення. Образи, символи, міфи не можна вважати довільними вигадками психеї-душі; вони відповідають певній необхідності, виконують відому функцію: їхня роль — виявлення найпотаємніших модальностей людської істоти» [46]. Окрім того, М. Еліаде поєднує глибинне теоретичне дослідження символізму із енциклопедичним підходом до окремих символів, що робить його доробок незамінним для даної роботи та інших практичних досліджень символу.

### **1.3. Стан дослідження українського мистецтва 1985-1995 років**

Разом з тим, щоб не перетнути межі мистецтвознавства і не претендувати на царину культурології чи психології, велику частину джерел складають різноманітні за видом праці з вивчення сучасного українського мистецтва. Більш того, навіть визначення «Нова хвиля» вимагає певної кларифікації, адже не є унікальним для українського мистецького контексту, ані в географічному аспекті, ані в смисловому, та навіть не завжди є дотичним до мистецтва взагалі. Компромісний парасольковий термін, що означає явище, далеке від однорідності, об'єднує кілька субтечій, об'єднань та їхніх творчих періодів, виник випадково, був узгоджений опосередковано, двадцятьма роками пізніше, та все одно не зустрічає однозначного ентузіазму у його представників [60], та в майбутньому, можливо ще вимагатиме перегляду й «ребрендингу». Наразі ж під «українською «Новою хвилею» у мистецтві» розуміємо процеси і явища, що розпочалися в УРСР з другої половини вісімдесятих, акомпанували розпаду Союзу.

У дослідження українського мистецтва 20-21 століть свій неоціненний внесок зробили Л. Смирна, А. Ложкіна, у той час, як І. Абрамович, Г. Вишеславський, Г. Склярєнко, Л. Салатюк фокусуються саме на періоді «Нової хвилі», О. Соловійов та К. Акінша скоріше розглядають його як художнє явище, а С. Стоян досліджує його в аспекті символізму.

Для уявлення про місце «Нової хвилі» в історії українського сучасного мистецтва критичною є монографія **Лесі Смирної** «Століття нонконформізму» 2017 року, де дослідниця розбирає його як в тому числі суспільно-політичне явище та допомагає прослідкувати його причини й розвиток. Праця дає вичерпне уявлення, що сформувало епоху «Нової хвилі» такою, як ми її знаємо.

Схожою за фундаментальністю, внеском у систематизацію мистецького процесу України та фокусом на соціополітичні передумови є праця **Аліси Ложкіної**. Фокусуючись більше на періоді від незалежності, у «Перманентній

революції» 2019 року арткритикиня просумує «Нову хвилю» як напрям з енергетикою, що «увібрала дух епохи надій і перетворень».

Своєю чергою невіднятним першоджерелом інформації про українську «Нову хвилю» як художнє явище мистецтвознавця і куратора **Олександра Соловйова** робить його безпосередня присутність і участь у процесі її творення і розквіту, чийми зусиллями вона набула форми повноцінного і самостійного явища. Таким чином, доробок дослідника складає неоціненний пласт літератури у формі як самостійних праць, так і численних інтерв'ю та кураторських текстів до виставок окресленого нами кола мистців.

Прицільні дослідження життя та творчості представників «Нової хвилі», зокрема артоб'єднання «Вольова грань національного постеклектизму», знаходимо у **Ігоря Абрамовича**. Мистецтвознавець окреслює його специфіку як такого, що мало «власну творчу концепцію, художню стратегію» та характеризувалося «концептуальним, ідейним наповненням творчості, її принциповою маніфестарністю», чим вони різьчє відрізнялися з-поміж колег-сучасників [1].

Вичерпним дослідженням з теми є монографія **Гліба Вишеславського** «Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму», що уточнює визначення, хронологічні етапи та регіональні особливості «Нової хвилі», її зв'язок зі світовим контекстом.

Цілий пласт праць не тільки в царині символізму, а й в тому числі застосовано до «Нової хвилі» пропонує **Світлана Стоян**. Так, мистецтвознавиця у своїх численних працях суміщає філософський та практичний підхід, безпосередньо аналізуючи наявні у творах сучасних українських мистців символи.



#### 1.4. Джерельна база та методи дослідження

Повноцінне дослідження теми також зумовлює роботу с різноманітними за формою джерелами, що формують кілька основних груп.

Вичерпне уявлення про поняття символу і символізму та етапи розвитку рівня їх дослідження, якому приділяється увага у перших двох розділах, було забезпечено завдяки широкому колу класичної профільної літератури з теорії мистецтва філософії, семантики та семіотики, іконології, компаративної міфології, психології та інших.

Паралельним джерелом інформації, що ляже в основу практичного четвертого розділу даної роботи, стали більш нішеві праці, такі як збірники, та словники символів, що, освітлюючи певну знакову чи символічну систему пропонують енциклопедичні трактування окремих її елементів.

Окремою вагомою часткою джерельної бази стали напрацювання з історії сучасного українського мистецтва, від об'ємних монографій до лаконічних, але вичерпних статей в друкованій періодиці та електронних ресурсах, включаючи такі як «Образотворче мистецтво», Art Ukraine, Мітець, Korydor.

Систематизації інформації про Паркомуну як феномен ми завдячуємо Дослідницькій платформі PinchukArtCentre. Книга «Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» 2018 року пропонує комплексний огляд контексту, спогадів, архівних матеріалів, хронології основних періодів творчості, ключових гравців та дослідників теми, що робить її головною відправною точкою для прицільного дослідження вузких її сегментів, як аналіз окремих творів, як в нашому випадку. Онлайн-ресурс Дослідницької платформи також став неоціненним джерелом інформації про «Нову хвилю» загалом — біографії митців, внутрішні й закордонні виставки та проєкти, в яких вони брали участь, коментарі дослідників, особисті інтерв'ю, архівні фотознімки

та витримки з періодики, а найголовніше — вичерпна база творів періоду, що досліджується, адже через його специфіку більшість з них неможливо побачити наживо в публічних та навіть приватних колекціях України.

Щасливим виключенням став масштабний виставковий «Тату, шолом тисне. Сучасне мистецтво з колекції NAMU», що відкрилась в Національному художньому музеї України в Києві з 10 вересня 2021 року. Названий за одним із знакових для укрсучарту творів О. Гнилицького, демонструючи скарби з фондів, що зазвичай не є частиною постійної експозиції музею, проєкт став репрезентативним у першу чергу для мистецтва «Нової хвилі». Одна з найбільших корпоративних колекцій творів в історії сучасної України, що належала Градобанку, після приватизації і передачі НХМУ склала основну частину виставки, зокрема у вигляді доробку В. Трубіної, С. Панича, Д. Кавсана, А. Криволапа, А. Савадова, Ю. Соломко, М. Скугаревої, К. Реунова, Я. Бистрової, С. Животкова та інших.

Неоціненною перевагою дослідження «Нової хвилі» є пласт каталогів виставкових проєктів за участю її представників, не тільки синхронних із нею, в основному зарубіжних, а й більш недавніх, рефлексуючих, що проходили в Мистецькому арсеналі, PinchukArtCentre, НХМУ, галереї The Naked Room. Каталоги виставок, окрім демонстрації окремих полотен, систематизації творчості окремих художників і супутніх досліджень, відзначаються кураторськими текстами та авторськими експлікаціями до творів, що також дозволяють вести діалог із певними їхніми ідеями, відштовхуватись від них у власному дослідженні.

Практичний аналіз творів з акцентом на символ для вірогідності припущень і гіпотез вимагає, окрім теоретичних дослідницьких праць, більш неформальної інформації від першоджерел, що досягалося через численні інтерв'ю з мистцями та спогадами членів родини, сучасників, друзів, доступними завдяки попереднім розробникам теми.

Завдяки хронологічній близькості досліджуваної епохи стали можливі й особисті розмови авторки із визначними представниками «Нової хвилі» Олегом Тістолом та Яною Бистровою, що проливають світло на погляди, оточення, настрої художників та їх відношення до своїх робіт і є відправною точкою в їхньому подальшому дослідженні.

Для реалізації комплексного інтердисциплінарного підходу, що дозволяє достатньою мірою освітити питання поняттєвого апарату, розвитку наукової думки з теми, а також прослідкувати й осмислити вплив соціополітичної ситуації на мистецтво зламу епох та продемонструвати практичний аналіз творів його сучасників, у магістерській роботі застосовано широкий спектр теоретичних та емпіричних методів дослідження.

Зокрема, використаний метод історизму, спрямований на детальне вивчення контексту, що пронизував десятиліття 1985-1995 років, що дозволило розкрити вплив соціальних, політичних та культурних чинників на мистецтво цього періоду. Додатково, в магістерському дослідженні було використано метод мистецтвознавчого аналізу художніх творів з використанням образно-стилістичного, іконографічного та іконологічного аналізу. Ці методи стали методологічною основою дослідження, дозволяючи розшифрувати символічні та інтелектуальні змістовні рівні творів. Образно-стилістичний аналіз розкрив способи виразності художнього мовлення, що притаманні символізму, підкреслюючи його естетичні характеристики. Іконографічний аналіз дозволяв розібрати символічні образи та їхні атрибути, розкриваючи зв'язки з релігійними, міфологічними та культурними системами. Іконологічний аналіз розкривав глибинні підтексти, філософські аспекти та ширшу семантику символів у контексті мистецтва. Ці методи дослідження сприяли всебічному аналізу мистецьких творів та їх символічного виміру, що в результаті дозволило розкрити багатогранність та значущість символів у мистецтві періоду, що досліджується.

## **Висновки до Розділу 1.**

Аналіз літературних джерел демонструє, що попри підвищену увагу до символу в ряді дисциплін в останнє століття, а також пласт глибоких досліджень українського мистецтва з пізньорадянського періоду, бракує систематичних досліджень, що зачіпають причини «символічного буму» тогочасної «Нової хвилі», як і практичного мистецтвознавчого аналізу цих творів, що декларують їх художню цінність, а не тільки як побічний продукт визначного соціокультурного феномену.

За допомогою методу аналітичної психології, розробленого К. Г. Юнгом, його найближчі колеги та учні відображають вплив підсвідомості на стародавні міфи та сучасне мистецтво та ілюструють, та як цей вплив підсвідомості проявляється через використання символів. Неприхований психологізм творів «Нової хвилі» дає нам змогу розглянути ще один рівень зображеного — несвідомий, що не піддається аргументації рівня свідомого, а отже, не може бути вивченим під час розмови. Саме дослідження архетипічної складової, що є відбитком більш глибоких, колективних процесів, пропонує нам метод юнгівського аналізу. Тому в практичній частині, присвяченій аналізу творів, ми працюватимемо переважно з візуальним мистецтвом у формі фігуративного живописного полотна, адже саме воно, попри присутні експерименти із безпредметністю та іншими медіа взагалі, формувало основну естетику епохи та дозволяє екстраполювати на себе теорію його символічності.

## РОЗДІЛ 2. ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ТА СОЦІОПОЛІТИЧНОГО

### 2.1. Пізньорадянська криза

Десятиліття з 1985 по 1995 роки стало критичним перехідним періодом в українській історії, коли Україна, як частина Радянського Союзу, пережила значні суспільно-політичні зміни та події, які в кінцевому підсумку сприяли її шляху до незалежності.

Вже з 1980-х радянська влада не може ігнорувати економічні проблеми та стагнацію — централізована планова економічна система була неефективною, бюрократизованою та корумпованою, із дефіцитами навіть товарів невисокої якості, вироблених без здорової конкуренції, характерній ринковій економіці, та перепродажем «по блату». Михайло Горбачов визнав необхідність економічної перебудови для поживлення темпів економічного зростання. Не в останню чергу свою роль зіграла необхідність наздоганяти тогочасні світові тенденції, адже Горбачов визнав, що Радянський Союз технологічно та економічно відставав від західних країн, та мав на меті реструктурувати та модернізувати його, створити більш прогресивний та відкритий імідж Союзу та утримати статус одної з основних сил у світі.

Запровадження Михайлом Горбачовим політики перебудови та гласності мало глибокий вплив на суспільно-політичний клімат СРСР і, відповідно, України. Перебудова мала на меті відродити радянську економіку, тоді як гласність мала сприяти прозорості та відкритості в уряді та суспільстві, свободи інформації та істотному ослабленні цензури. Натомість ця політика мала зворотний ефект, адже призвела до посилення політичної та

культурної лібералізації, адже викрила роками замовчуване невдоволення і сприяла атмосфері публічних дискусій та незгоди, а також кинула виклик раніше жорстко контрольованому політичному середовищу.

Вісімдесяті стали свідками чергової хвилі відродження української національної ідентичності та прагнень до більшої автономії та незалежності. Український націоналізм набирив обертів, виникали різні політичні та культурні рухи, які виступали за права української мови, збереження культури та політичне самовизначення. Такі організації, як Народний Рух України та Українська Гельсінська група, відіграли ключову роль у мобілізації підтримки українських національних інтересів і боротьбі з радянською централізацією. Масові демонстрації, такі як мітинги за незалежність у Києві в 1990 та 1991 роках, підкреслили наростальне прагнення до незалежності та зіграли значну роль у формуванні політичного ландшафту.

Катастрофічна аварія на Чорнобильській атомній електростанції у квітні 1986 року мала непоправні наслідки для України, Радянського Союзу та частини європейських країн, частково втіливши ядерні жахи, страхи перед котрими супроводжували світ протягом Холодної війни з апогеєм у вигляді Карибської кризи 1962 року. Ці трагічні події не лише завдали величезної шкоди навколишньому середовищу, але й виявили слабкість і закритість радянської системи. Те, як влада впоралася з катастрофою, значно погіршило її наслідки, а отже ще більше підігріло громадську недовіру та невдоволення і стало черговим каталізатором політичного інакомислення. Радянська система зіткнулася з кризою легітимності, оскільки населення дедалі більше розчаровувалося в неспроможності держави вирішувати економічні та соціальні проблеми.

24 серпня 1991 року Україна офіційно декларує свою незалежність, а розпад Союзу пізніше того ж року дав можливість Україні утвердитися як

самостійній державі. Нова Україна зіткнулася з численними викликами, включаючи політичну стабілізацію та економічну реструктуризацію. Відмова від централізованої планової економіки поставила перед Україною значні виклики. Різкий перехід до ринкової економіки призвів до економічної нестабільності, гіперінфляції та розпаду чинних галузей промисловості, а приватизація державних підприємств і реструктуризація аграрного сектора створили для більшості українського населення більше труднощів, ніж можливостей.

Реформи призвели до посилення політичної відкритості, що дозволило висловити довго придушені образи, націоналістичні прагнення та фатальні для імперії вимоги більшої автономії. Хоча Горбачов мав на меті вирішити цими реформами внутрішні проблеми Радянського Союзу, саме вони зрештою сприяли розпаду системи та остаточному ліквідуванню самого СРСР.

## **2.2. Мистецький процес епохи змін**

Соціально-політичний контекст України в складі СРСР з 1985 по 1995 рік мав значний вплив на артсцену та культурне самовираження в країні. Новонабута мистецька свобода дозволила більше індивідуального вираження та різноманітності мистецьких стилів і рухів. Художники й художниці більше не обмежувалися рамками соціалістичного реалізму, панівного художнього стилю в Радянському Союзі. Виникли різноманітні художні підходи, починаючи від традиційних і реалістичних тенденцій до абстрактних, концептуальних і авангардних форм вираження.

Хоча на держзамовлення це ніяк не вплинуло, мистецтво остаточно йде в андеграунд, рішуче поділяючись на те, за що платять зарплатню та допускають на виставки Спілки художників, і те, що стимулює творчий пошук, робить виклик. Тепер справжнє мистецтво демонструвалося як дефіцитний товар, своїм і з-за прилавка, ховаючи свої експерименти за вже майже постіронічними монументальними сценами з життя радянської людини чи портретами Вождя.

Певно що в цей період не йшлося про гоніння страшніші за відрахування з художнього інституту чи виключення зі Спілки із наслідковою відсутністю замовлень, та тогочасні молоді мистці вже не були в авангарді національно-визвольної боротьби. В цілому це покоління не можна назвати бійцями із режимом, на відміну від передуючих їм дисидентам та нонконформістам 60-80-тих років або мистців Майдану, що їх наслідували. Їхній атрофований від безсилля спротив, остаточно пригнічений погіршеннями соціополітичного клімату зробив їх чи не найаполітичнішим поколінням мистців за всю історію країни. Натомість паркомівці, наприклад, намагалися зберегти хоча б свою внутрішню свободу, яку пильно охороняли за щільною шторою сквоту [25].

Соціально-політичний контекст України в складі СРСР з 1985 по 1995 рік відкрив нові шляхи для мистецького вираження, кидаючи виклик усталеним нормам і заохочуючи відновлення зв'язку зі світовою та українською культурною спадщиною. Цей період також став свідком посилення взаємодії з міжнародною мистецькою сценою. Українські художники мали більше можливостей брати участь у міжнародних виставках, програмах обміну та резиденціях. Цей контакт зі світовими мистецькими тенденціями та взаємодія з мистцями з інших країн відповідали на цікавість до щойно відкритої заходом пострадянської мистецької сцени, збагатили



мистецький дискурс і сприяли розвитку більш космополітичного погляду в українській спільноті.

Сучасне мистецтво, що коронувало ідею замість форми, хоч не втомлюється експериментувати із медіа, та нерідко зберігає класичну форму живописного полотна, як це трапилося й у «Нової хвилі». Логічно припустити, що поєднання цих двох факторів не просто дасть символізму ще одну хвилю, а зробить його неодмінною частиною більшості полотен сучасного мистецтва.

Важливим під час дослідження українського мистецтва на межі пізньої радянської доби та становлення незалежності крізь призму колективного несвідомого та символів, що просліджуються навіть у стародавніх культурах, є розуміння відірваності тогочасних мистців і мисткинь від національного контексту, майже цілковита необізнаність про все, що відбувалося в українській та навіть світовій культурі з початку 20 століття. Цей фактор вкотре підкреслює доцільність нашого методу, адже попри відсутність вичерпних знань з історії світового і тим більше українського мистецтва, певні символи вочевидь зберігалися у генетичній пам'яті.

Урізноманітнення мистецьких угруповань, стилів і тем, збільшенням мистецької свободи та відродження національної ідентичності формували тогочасну українську мистецьку сцену. Ці події заклали основу для яскравої та різноманітної сцени сучасного мистецтва, яка існує в Україні й сьогодні.

Втім, теза про аполітичність не є універсальною. Утворившись 1987 року, фактично, у Москві, «Вольова грань національного постеклектизму» (або «Межа зусиль національного постеклектизму») стане одним з перших сформованих об'єднань молодих мистців періоду, яке за іронією вилетіть ще й в одне з найбільш національно забарвлених, а згодом оформиться й у ще більш відшліфовану ідею «Нацпрому».

Сформований О. Тістолом, К. Реуновим, М. Маценком, Я. Бистровою і М. Скугаревою, напрям актуалізує питання національної ідентичності та здійснить «своєрідне художньо-культурологічне дослідження в цій сфері засобами не мистецтвознавства, а самого візуального мистецтва». Virізняючись ідеологічно від усіх у «Великій трійці», «Межа зусиль...» тим не менш вписується у «Нову хвилю» поряд з «Паризькою комуною» та «Живописним заповідником» за такими ознаками, як «віталізм, живописна експресивність, схильність до гри та міфологізації» [1].

Художники почали використовувати свої роботи як засіб соціального коментаря та тонкої критики. Через свої мистецькі твори вони торкалися нагальних соціальних проблем, політичних проблем та історичних наративів. Мистецтво стало засобом для дослідження та дослідження соціально-політичного контексту, відображаючи прагнення, боротьбу та мрії українського народу в цей перехідний період, що панували в повітрі.

Важливим об'єднанням художників в рамках «Нової хвилі» стане також київський «Живописний заповідник», до якого в тому числі входили Тіберій Сільваші, Анатолій Криволап, Марко Гейко, Олександр Животков. І за характером творчості, і за віком старша покоління опиниться десь посередині між радянською традицією та Паркомуною, і таким чином стане чи не першою ланкою спадкоємності і нашій історії, проклавши шлях і до наступної — старшинство проявить себе ще й у вигляді організації ключових для трансавангардистів Седнівських пленерів тогочасним керівником молодіжної організації київського відділення Спілки художників України Тіберієм Сільваші. Абстракція та живопис кольорового поля своїм пострадянським бунтарством більш ніж задовольняли «Заповідник», що упивався «абстракцією, метафізикою й алхімією взаємодії художника та живописної поверхні полотна» з пастозною фактурою.

На свою у прямому сенсі яскраву і насичену п'ятирічну історію з 1991 року «Живописний заповідник» не видасть жодного маніфесту чи колективної роботи, але завдяки салонній атмосфері к 2000-м виявиться найзатребуванішим на українському арт-ринку, а його представник Анатолій Криволап — чи не найдорожчим художником незалежної України [18].

Як і хронологічні «сусіди», сквот в будинку на вулиці Паризької Комуни в Києві саме як інтегральне явище проіснував менше п'яти років, що дивує в розрізі його культурної значущості і чисельності доробку.

Цікавий окрім суто художнього аспекту феномен Паркомуні являє собою «торнадо в банці», камерну версію тогочасного суспільства і його красномовну метафору навіть самою суто формою сквоту. Зайняття голодними студентами «царських» квартир із трьохметровими стелями у напіврозселеного будинку в історичному (а незабаром завдяки їм — і мистецькому) центрі столиці за хабар охоронцю ЖЕКа — ненавмисна, нещадна соціополітична сатира періоду «міжсистем'я», а їхній екзальтовано-мистецький спосіб комунального життя там межував з асоціальним; забуті всіма підчас конфліктів за владу в країні, тож маніфест без маніфесту, політична свобода бути аполітичними, святкування свого, навіть такого життя характеризувала їхню творчість.

Наповнюючи класичний живописний формат «полотно, олія» релігійними відсилками, постмодерністськими кодами, символами із подвійним дном, паркомівці обробляли обидві ниви одночасно і навіть випадково синхронізувалися із італійським трансавангардом, що з подивом виявив його ідеолог Акіле Боніто Оліва після падіння залізної завіси.

А. Ложкіна окреслить використання художниками старо- й новозавітних образів, як і притаманний усій тогочасній інтелігенції інтерес до різних релігійних традицій та езотеричних практик як форму «протесту проти пізньорадянського казенного атеїзму, який гнітив уяву» [18].

Суммуючи напрям, Л. Салатюк називає основними характеристиками мистецтва трансавангарду «звернення до традицій та стилів минулого, поєднуючи їх з особистою індивідуальністю; християнська або язичницька культура з елементами іронії; звернення до міфів та архетипів; використання фігуративних та абстрактних елементів, слів, знаків; часто змішування різних технік в одному творі» [31].

Окрім суто артистичних віянь та візуальної привабливості для українських художників пізньорадянського періоду символ був чи не єдиним засобом відносно безпечної передачі своїх ідей на полотно, свідомо чи несвідомо. У мистців, за якими постійно слідкували агенти КДБ, не було можливості створювати полотна з конкретними посланнями, бо це могло закінчити як їх кар'єру, так і життя, як це вже траплялось з українськими художницями й художниками у радянський період.

Проте навіть проголошення незалежності 1991 роком не стало критичним переломом для українського мистецтва, не дивлячись на позбавлення рамок, залізних завіс та нововіднайдений суверенітет, що вперше дав їм можливість вільної експресії, інституціональну (хоч і іноземну) підтримку, та вільний потік інформації закордону, що навіть частково зсинхронізує їх з європейською сценою, хоча й не без відчутного дисонансу в площині медіума.

«Таке відчуття, що ти на Олімпійських іграх, до програми яких твій вид спорту не включений», — скаже Олександр Гнилицький [22], «папа» Паркомуні, після відвідання найвідомішої виставки сучасного світового мистецтва Documenta IX у Німеччині у 1992 році. На відміну від тогочасних світових тенденцій та навіть стилів інших українських регіонів, що переважно експериментували із формою, переносячи мистецтво у тримірну та навіть чотиримірну площину інсталяцій та перформансів, трансавангардисти залишались у рамках живопису [33].

Очікування заходу, вочевидь, також були дещо іншими, адже перші закордонні виставки за участю «Нової хвилі» апелювали саме до її пострадянського контексту (як от концепція виставки «Постанастезія», що відкрилася 1992 року у Мюнхені, Німеччина). Попри логічність припущення про домінування рефлексії радянської ери чи нещодавньої екологічної катастрофи, все ж ми рідко бачимо соціально-політичну вмотивованість творів, окрім як у вигляді опосередкованих глибинних переживань часів нестабільності, питань ідентичності та дослідження самих себе. Для молодих мистців ситуація застою і неясності майбутнього змінилась ситуацією економіко-політичних потрясінь із тією ж неясністю майбутнього. Ранні дев'яності в стінах квоту на вулиці Паризької комуни красномовно позначилися дитячим дискурсом як черговою спробою втечі від реальності.

Втім, людям властиво звертатися до духовного і сакрального у важкі часи, що неодноразово підтверджувалося статистикою під час глобальних політичних і економічних криз, на які було багатим минуле століття, тільки підтверджуючи його теорію про компенсаторні тенденції людської психіки, яка потребує ірраціонального там, де раціональне не в змозі відповісти або відповідає незадовільно. Таким чином, успіх такої ідеї можна споглядати у сплеску символічної творчості, що сформувала сцену молодого українського мистецтва на рубежі 80-х та 90-х, якому ми приділяємо увагу у наступному розділі.

## **Висновки до Розділу 2.**

Цікавість вивчення саме пізньорадянського живопису у цьому сенсі зумовлена штучним вакуумом сакрального, насадженим Союзом, а запропонована заміна у вигляді міфу про світле комуністичне майбутнє та наукового атеїзму вже вичерпала себе до 1985 року. Таким чином, полотна

молодих художників того часу захлинула небачена досі хвиля символіки, що може порівнятися хіба що із хвилею символічного й архетипічного, що сформувала обличчя світового модернізму й авангарду на початку століття, проте характерна тільки для специфічного радянського контексту.

Сам символізм як самостійний художній напрям кінця 19 - початку 20 століття був сформований як етап трансформації мистецтва, перехід від раціонально-академічної образності до символіко-міфічної, бунт ірраціонального проти раціонального. Закономірним видається буквально протиставлення соціалістичному реалізму, раціональному та кітчевому, що слугувало формі та пропаганді — міфологічного трансавангарду пензля Паркомуні. Все ще поступаючись однозначному й ідейно пустому держзамовленню в майстернях Художнього інституту, молоді мистці навчались радше в один одного, аніж у викладачів, ескапістично створюючи свій, паралельний світ, де панує експеримент, свобода, експресія. Художники збирають навколо себе київську богему, ставши її кістяком та формуючи неповторне явище мистецького процесу.

Переважна маніфестована аполітичність мистців того часу — продукт багаторічної опресії та наслідкової апатії через безсилля індивіда перед лицем тоталітарної машини. Проте одночасно із прокляттями пізньорадянського часу справедливим буде констатувати, що він взагалі допускав свободу бути аполітичним в країні, де всі минулі покоління і думати не могли про розвиток і кар'єрний ріст у будь-якій сфері без партійного квитка. Послаблений тиск дав їм можливість вислизнути крізь пальці системи у свій світ мистецтва, вечірок та буддійських брошур.

Цікаво, що помітної зміни у наративах і формах саме з роком здобуття незалежності не відбувається. Це тільки підтверджує нашу тезу про те, що дослідження творів мистецтва юнгівським методом, що виявляє патерни колективного несвідомого більш ніж доцільно, адже зміна устрою вочевидь

відбулася в головах мистців, визнаних «сейсмометром» своєї епохи, кількома роками раніше, бо сама природа події не робила її неочікуваною, і за всіма принципами роботи підсвідомості мала вилитись у такий живопис. Чого, наприклад, не можна сказати про чорнобильську катастрофу, що застала мистців у хронологічних рамках нашого дослідження зненацька, адже не мала жодних очевидних передумов.

Проте навіть всі ці фактори не здатні подавити візіонерську місію мистця у суспільстві, тож задушені імпульси та емоції знаходили своє місце у символізмі полотен, що часом не завжди був зрозумілий навіть самим авторам.

### РОЗДІЛ 3. ІНДИВІДУАЛЬНЕ І КОЛЕКТИВНЕ, СВІДОМЕ І НЕСВІДОМЕ В ТВОРАХ «НОВОЇ ХВИЛІ»

Художники й художниці не нехтують постмодерним поєднанням християнського символу з розмаїттям язичницьких на одному полотні. Втім, розмежування християнського й язичницького не є досить однозначним. Як влучно підмітив К. Г. Юнг, людина, незнайома із християнством, після візиту до католицького храму могла отримати хибне враження, що християни поклоняються тваринам, через повсюдні зображення бика, лева й орла, які насправді символічно означають людей — чотирьох євангелістів [51]. Одна зі світових релігій, що повстала на тлі язичницького світосприйняття як на римських, так і на слов'янських землях, попри свою монотеїстичну сутність, десь ненавмисно, десь свідомо, але ввібрала в себе деякі його риси.

Християнська традиція впродовж свого існування ставилась як мінімум скептично, а як максимум ворожо до будь-яких символічних зображень, на відміну від язичницької. Найяскравіший приклад, що наводиться у Біблії — це епізод із золотим телям, якому почав поклонятись єврейський народ у той час, як Моїсей отримував скрижалі заповіту на горі Синай, зафіксований у другій заповіді «не створи собі кумира», що переросте у кілька епох іконоборства. Не дивлячись на деякі сучасні епізоди цього явища, догмат про іконошанування православної й католицької церков був встановлений на Сьомому Вселенському соборі 787 року, легітимізуючи шанування сакральних зображень, хоча й в обмеженій формі, сприймаючи їх не як безпосередні об'єкти поклоніння, а медіуми між людиною та першообразом, зображеним на іконі святим. Однак, в народі часто шануються окремі ікони (не будь-яка Богоматір, а саме Богоматір Володимирська; часто — не просто традиція зображення, а конкретна ікона), яким приписуються чудотворні властивості. Нерідко ікони мають свою специфіку, на які молитви вони



частіше відповідають, наприклад, про здоров'я або шлюб, демонструючи таким чином уламки язичницького світосприйняття.

Символи, що є канонічними в християнстві та символи, що використовувалися в мистецтві при зображенні біблійних сцен, часто є різними. Християнство, що прийшло за зміну культурам Діонісія та Орфея, презентувало божественну сутність, що була далека від природних чи навіть тваринних ритуалів, які базувалися на архетипі плодючої Землі-Матері, фокусуючись натомість на Богу-Отці, завищуючи ідеали потягу до нелюдських, позбавлених природних проявлень.

Століттями звична людям язичницька модель, що мала прості причинно-наслідкові зв'язки, була насичена символізмом (так, божество родючості зазвичай було жіночого роду, асоціювалося із землею і її дарами, мало відносини із божеством неба чи сонця та дітей, що сформували пантеон основних богів). Для спрощення адаптації, християнство підлаштовувало свої свята під язичницькі за часом та змістом, вводило постаті святих, що за функціями заміняли звичні божества.

Джозеф Л. Хендерсон припускає, що однією з причин, чому ранні християни ввібрали елементи деяких більш давніх ритуалів родючості у свою традицію, була необхідність в повторюваності обіцянки воскресіння, адже на відміну від більшості міфів про верховне божество (Осіріса, Таммуза, Орфея, Бальдромта) і пов'язаних із ними обрядів, що характеризуються циклічністю, Ісус Христос одразу і назавжди возноситься та посідає своє місце праворуч Бога-Отця [51]. Це почуття завершеності на противагу відтворенню кола родючості, що повторюється кожного року, дисонувало з архетипічним уявленням тогочасних людей про світоустрій.

Символічність християнства, як і будь-якої іншої релігії, виконує критично важливі для свого існування функції, що часто обумовлюється як необхідністю відрізнити своїх від чужих, комунікувати в часи гонінь,

запобігаючи викриттю. Також християнство, хоч і є основною релігією раціонального Заходу (на противагу інтуїтивному Сходу), відповідає на запит людської психіки на містичне (навіть ритуали в християнській теології звуться таїнствами).

Однією з найдавніших відомих архетипічних систем у світі є система Таро. Однак класичним та її найбільш розповсюдженим варіантом є колода видавця Артура Едварда Вейта, змальована художницею Памелою Колман-Сміт у 1910 році. Таро в тому вигляді, в якому ми його знаємо сьогодні, з акцентом на пророцтві та окультній символіці, з'явилося в 18-му і 19-му століттях, хоча витоки системи Таро не зовсім зрозумілі, а її точний вік є предметом суперечок серед вчених. Деякі історики відносять використання карт Таро до Італії 14-го століття, тоді як інші вважають, що карти можуть мати набагато давніше коріння, можливо, сягаючи стародавнього Єгипту або навіть грецьких містерій. Відомості про таро знаходять в основному у джерелах, що свідчать про заборону карт церквою в рамках великої боротьби християнства із символом.

Майже буквально зображення однієї з карт ми бачимо на картині *Валерії Трубіної «Поклоніння новонародженому страху»* 1989 року (іл. 31) — голуб, що спускається зверху вниз до чаші, з якої ллються струмки води та краплі. За описом самих авторів колоди (що, своєю чергою, безумовно керувалися символізмом більш давніх колод), п'ять струмків означають п'ять основних видів відчуттів людини — зір, слух, смак, нюх, дотик. Також вважається, що чаша символізує Святий Грааль, особливо в поєднанні із голубом, що сходить додолу, традиційним символом Святого Духу, що зійшов при хрещенні Ісуса Христа у вигляді цього білого птаха.

Звісно, що пошуки сенсу в першу чергу призвели нас до очевидного, особливо з допомогою красномовної назви — до центральної події католицького календаря, Різдва Христового. Особливо цей символізм

підкреслюється наявністю як духовного, божественного плану у вигляді ангелів зверху, так і земного, матеріального у вигляді свійських тварин знизу, підкреслюючи місце, ясла, де Ісус Христос був народжений, та його напівлюдське походження. Проте в християнській традиції Коза часто також співвідносилась із дияволом. В Таро п'ятнадцятий старший аркан Диявол зображений в універсально знайомому вигляді істоти із козячими рисами. Схожі істоти в давньогрецькій міфології були сатирами, супровідниками бога Діоніса або самим богом Паном, що своєю чергою асоціювалися із розпутним способом життя, до якого схиляє диявол у християнському світосприйнятті. Більш того, коза була і тою твариною, що бог звелів єврейському народові принести жертву на Пасху, наче також символічно наказуючи послідовникам принести в жертву усе, що вона уособлює.

В картині дотримане традиційне розташування божественного зверху та диявольського знизу, але більш того, ангели стоять на козах, спираючись на їх спину, наче відносячи нас до думки співіснування обох світів, що одне не існує без іншого. К.Г.Юнг у своїх дослідженнях людської психіки неодноразово наголошував, що всі ментальні розлади і захворювання виникають через дисбаланс «світла» і «тіні», подавлення одного іншим, що не є природнім, адже їх оптимальний стан — це баланс. Трубіна, створюючи, на перший погляд, доволі ортодоксальний іконографічний сюжет, на думку автора, дуже обережно вводить цю «тінь» у тло зображення в завуальованому вигляді автентичної для Біблії свійської тварини, що неодноразово, але мимохіть згадується у її текстах, не створюючи зайвих дисонансів чи анахронізмів.

Єдина відмінність чаші Трубіної від чаші Колман-Сміт — це зображений на ній червоний рівно реберний трикутник. Цікаво, що схожий символ, і знову ж, в парі із християнськими алюзіями, фігурує на полотні *Олександра Ройтбурда «Лоно вигнання»* 1989 року (іл. 23), яке було

виставлено із полотном Трубіної на виставці Babylon у 1990 році, під кураторством Марата Гельмана та Тетяни Числової. Таким чином ми, по-перше, сміливо можемо розвивати саме християнську версію, а по-друге, можливо, навіть говорити про ознаки внутрішньої міфології художників «нової хвилі». Червоний трикутник як символ має й темну сторінку — його, у прямому чи перегорнутому положенні використовував як позначку політичних ув'язнених у таборах нацистський режим, для якого характерний інтерес та ексцесивне використання символіки, у тому числі стародавньої, проте загалом трикутник універсально сприймається як символ триєдиного християнського бога — Бог-Отець, що більше не зображується на стінописах храмів у сучасній традиції, має трикутний німб, що повідомляє глядачу про його триєдиність.

Два боки мотивації в християнстві, особливо за Старим заповітом — це заохочення вічним блаженним життям та страх Бога, його гніву і немилості, що призведе до вічних мук після Страшного суду. Страх Господень є одним з ключових концептів в авраамічних релігіях (хоча беззаперечно прослідковується й у монотеїстичних релігіях, які будуються навколо «задобрення» богів, а їхнім гнівом пояснюються усі нещастя). Богобоязність є головною чеснотою, синонімом мудрості, що керується усвідомленням всевидючості Бога, якому відкриті всі думки та вчинки людини. Таким чином, навіть надія на продовження життя після смерті, що суттєво відрізняє християнство від попередників — майже лотерея, яка чаша врешті перевісить, бо навіть святі були людьми, і не були повністю позбавлені гріховної людської натури, разом із новою, досі не званою надією, породжує новий, досі не знаний страх — вічних мук.

Сам концепт життя після смерті не є винаходом християнської теології, адже більш давні релігії, як от буддизм, пропонують вірянам ідею реінкарнації. В Старому заповіті (а отже й в юдаїзмі) вже існує концепт саме

життя після смерті, але він стає центральним тільки після народження, розп'яття та воскресіння Христа. Чаша причастя, яку ми бачимо у центрі полотна, у християн втілює Страшний суд (що також є одним з арканів в системі Таро), на якому доля кожної людини й буде остаточно вирішена, а отже, являє собою сукупний символ страху цього процесу та суті християнства загалом.

Представники «Нової хвилі» не соромляться звертатися до міфологічних і релігійних образів та сюжетів, наслідуючи численні приклади зі світового мистецтва, наче легалізуючи власну присутність у ньому. За словами *Яни Бистрової*, для неї з колегами по Художньому інституту це був очевидний і логічний крок, який у тому числі давав молодим митцям можливість доторкнутись до досвіду віків, якого ще бракувало молодим митцям, адже здобуток десятків видатних художників величезною частиною побудований саме на інтерпретації популярних міфологічних сюжетів.

Ми знаходимо сюжет суду Паріса у Сандро Ботічеллі, Лукаса Кранаха Старшого, Поля Сезанна і неодноразово у Пітера Пауля Рубенса. Звісно, інтерпретація Яни Бистрової навіть у намаганнях бути дотичною до класичних яскраво відрізняється за всіма ознаками, від композиції та кольорової схеми до метафор та наративів. За основу більшості відомих полотен цього ж сюжету було взято різні моменти сюжету. У той час як у Рубенса Гермес спостерігає, як Паріс вручає яблуко Афродіті, на версії Бистрової «*Суд Паріса*» (іл. 1) немає чоловічих фігур взагалі. Спір богинь існує лише між ними самими, і це змагання за звання найпрекраснішої змушує їх нахилитися і підіймати яблуко з землі. Таким чином художниця наче показує глядачеві, як це змагання нижче гідності богинь, створює штучне й принижуюче протистояння, віддаючи право вирішувати смертному чоловіку.

Загалом питання краси, молодості, чуттєвості часто підіймаються в її роботах і носять переважно автобіографічний характер. Художниця зізнається, що часто стикалася із конфліктом власної зовнішності та таланту, адже неодноразово була недооцінена чи несприйнята серйозно оточуючими через начебто невідповідність зовнішності молодій привабливій дівчині статусу професійного художника. Цей факт, що зазвичай сприймається як привілей, неодноразово заважав художниці, в тому числі під час її вираженого інтересу до психології кольору, коли її запити в наукові інститути не мали успіху.

Та не дивлячись на критичну нестачу відповідної інформації в тогочасному інформаційному полі, всю її творчість пронизує інтерес до психології кольору, і через чи не єдиним джерелом, яке Бистровій вдалося успішно використовувати у своїй практиці був доробок Макса Люшера. Таким чином, ми бачимо трьох богинь, що відрізняються одна від одної не атрибутикою, що ми звикли бачити на полотнах класичного мистецтва, а кольоровим випромінюванням та предметами одягу в червоному, синьому та жовтому. Якщо ми подивимося на теорію психології кольору Люшера, яким цікавилася Бистрова, то знаходимо пояснення використаним тонам. Вчений є творцем тесту на визначення поточного психологічного стану індивіду та виділяє чотири основні типи особистості, що базуються на основних потребах людини та відповідають синьому, червоному, жовтому та зеленому кольорам. Хоча Люшер зосереджується на об'єктивному сприйнятті кольорів, коли дає їм трактування, вже ж завжди підкреслює суб'єктивні характеристики, якими наділяє колір кожна окрема людина, відштовхуючись від свого власного досвіду, тому ми маємо брати до уваги й особисте сприйняття застосованих в розфарбуванні богинь кольорів. Так, Люшер асоціює синій з потребою у спокої, відпочинку, та водночас — у глибоких почуттях, близьких відносинах родинного, дружнього та насамперед романтичного характеру. Червоний символізує активність, агресію, кров,

вогонь, потребу у лідерстві. Жовтий, хоч і спорідненого спектра, та позбавлений агресивного забарвлення червоного, транслює натомість оптимізм, спонтанність свободу від проблем та обмежень, розслабленість, приємне спілкування, сильні позитивні емоції. У той час, як червоний звично мав би символізувати Афродіту, за тлумаченням Люшера червоний беззаперечно малює перед нами образ Гери, верховної богині Олімпу, богині шлюбу, сім'ї та влади, що також перегукується із її темпераментом та сильним, суперницьким, заздрисним та мстивим характером. Афіні, богині мудрості та справедливої війни властиві розсудливість і стратегічність, що традиційно вважалися чоловічими рисами, а також глибина і розважливість, що відповідає характеристикам синього кольору. Жовтий кольором Афродіти окрім різниці значень із синім кольором, що протиставляє легкість глибині, а жвавність — стабільності, робить поза богині, що єдина на полотні тягнеться до яблука, наслідуючи одну класичних моделей її зображення.

Відмінність від класичних зображень сюжету полягає також у композиційному рішенні — полотно формується зображенням ніг трьох богинь, що виходять на перший план. Вкотре звертаючись до тілесності, художниця закодує головну принаду жіночої краси, що у класичному західному мистецтві часто зображувалася як об'єкт бажання та краси, уособлюючи грацію та чуттєвість, а також цінувалася найбільше за тогочасними стандартами краси, що суттєво відрізняються від, наприклад, рубенсівських. Дари природи у вигляді фруктів і квітів на полотнах художниці, за її власними словами, співвідносяться із жіночою природою, її красою і родючістю, як за сенсами, так і за своєю суто фізичною формою, нагадуючи частини тіла.

Не в останню чергу яблуко асоціюється із владою, співвідносячись із булавою у руках правителя, яка фігурально означає володіння землею [47]. В перекладі на наш сюжет, яблуко говорить про певну владу над іншими, якою

краса наділяє свого володаря краса. У той час як яблуко, як і будь-який плід, має кінцеву природу і приречений зів'яти й згнити, як і будь-яка, навіть божественна краса. Саме яблуко на полотні знаходиться в компанії й інших плодів та ягід, формуючи хаотичний натюрморт та своєрідний діалог із голландською та фламандською традицією натюрморту. За технічною досконалістю зображення його представники ховали глибокий, але цілком конкретний символізм, базований на християнській моралі. Так, спілі плоди хоч і означали достаток і добробут, все ж мали й певний підтекст, застерігаючи глядача, адже сік фруктів може бути отруйним. Звісно, найочевиднішим чином яблуко «уособлює любов, шлюб, весну, молодість, родючість, довголіття чи безсмертя, тому в християнській традиції пов'язано зі спокусою, падінням людини та її спасінням» [47].

Однак, найочевидніший символізм яблука — символ плоду дерева пізнання добра і зла зі Старого Завіту. Примітним є факт, що до 17 ст. яблуко було збірним образом та майже дорівнювало визначенню «плід». Вже згодом плід перетворюється на яблуко, в тому числі через співзвучність із латинською назвою (де *mālum* — з лат. «яблуко», *mālum* — з лат. «зло»). В тому числі в православній традиції яблуко фігурує у зв'язку зі Преображенням Господнім, одним з 12 головних свят, що відзначає трансформаційну подію, коли зовнішність Ісуса Христа змінюється, розкриваючи його божественну природу. Подібним чином розпад СРСР ознаменував зміни в політичному, соціальному та економічному ландшафті регіону. Це стало серйозним переходом від комуністичного режиму до нових форм правління та суспільних структур. Преображення часто трактується як момент надії, що є прообразом воскресіння та остаточної спокути в християнській теології. Подібним чином розпад СРСР приніс відчуття надії на нові починання, демократичні реформи та прагнення до індивідуальних свобод. Це дало можливість для оновлення та дослідження альтернативних шляхів.



З усім цим, характерним залишається вибір сюжету, адже з їх широкого розмаїття в одній лиш давньогрецькій міфології саме суд Паріса є одним з найважливіших і рушійних для історії, обумовлюючи подальші події, що призведуть до падіння Троянського царства. Більш того, Бистрова виконує не одну, а три роботи із незначними відмінностями в композиції (та більш помітними у техніці). Так, одна з варіацій виконана чорною олійною фарбою та рожевим лаком — поєднанням кольорів, що висловлює критичність до зображеного нарративу та актуалізує жіноче питання в хоч пізньому, але вже ж ще радянському контексті.

Але звісно, що більш іронічним вибір сюжету видається у світлі сучасній художниці епохи, в очікуванні падіння «Троянського царства» і заснування «Риму». Передбачення подій 1991 року, коли Біловезькою угодою Україна, Білорусь і Росія юридично констатували розпад Союзу, тонко алюзується трьома богинями навколо «яблука розбрату», що опосередковано кардинально змінить карту світу і розподіл сил.

Арфа в *«Пейзажах снів»* (іл. 30) Трубіної — символ первісний, «сирий» й архетипічний хоча б тому, що за словами художниці, всі образи з полотна прийшли до неї уві сні. Для послідовників Юнга сновидіння — «це зовсім не шифрування, яке можна розкодувати за допомогою словника символічних значень. Це комплексний, дуже важливий і особистий вираз індивідуальної підсвідомості. Воно «реальне» так само як і все, що відбувається з особистістю в житті» [51]. Розуміючи механізм і фізіологію такого явища, як сон, ми знаємо, що одна з його функцій — опрацювання, «перетравлення» отриманої інформації та оптимізація зберігання її в пам'яті. Таким чином, образи зі снів — робота підсвідомості.

Наші пошуки першообразу символів у мистецтві частіше за все починаються в Давньому Єгипті, звідки кочують до Біблії, що багато століть була ледве не єдиним джерелом сюжетів і натхнення для художників

Західного світу. Вперше з'явившись у Месопотамії, арфа стає також популярною в Єгипті. Навіть ієрогліф «арфа» означав у тому числі «прекрасне», «божественне». Пізніше арфа потрапила на сторінки Біблії як супутниця юного пастуха Давида, на якій він грав царю Саулу. Її десять струн в свою чергу роблять реверанс у бік кількості заповідей.

Давні Греки вручили арфу Терпсихорі — музи пісні й танцю, а потім й самому Аполлону. Так вона стала символом всього поетичного й прекрасного, втілюючи в собі світову гармонію, поєднавши небо й землю, науку й мистецтво, тіло й душу. Таким чином, вона стає й атрибутом ангелів небесних. Однак, згодом церква забороняє арфу, як і більшість музичних інструментів, відносячи до диявольських знарядь. То ж, Босх, вочевидь, це й мав на увазі, зображуючи на правій частині триптиха «Сад земних насолод» музичні інструменти як знаряддя покарання і розп'ятого чоловіка на струнах арфи.

Що наявність арфи поруч з іншими міфологічно-божественними образами може сказати нам про соціополітичний клімат часу, коли жила й творила художниця? Вочевидь, ми вкотре повернемося до позиції релігії в СРСР, чий магична і психологічна риси й функції, звичні для людської психіки, підмінялися «науковим атеїзмом», який цих потреб задовольнити вже не міг. Так само держава більше не могла повністю контролювати доступ до інформації, і поодинокі книжки про філософію і релігії світу просочувались крізь залізну завісу, хоча влада й досі слідкувала за їхніми читачами. Сам факт наявності таких образів уві сні — вже майже однозначний сигнал про усвідомлення їх забороненості, але присутність серед них арфи, як ми побачили, «підтягує» за собою ще кілька шарів смислів, екстраполює забороненість колись божественного музичного інструменту на релігію загалом, і певним чином передрікає її майбутнє, бо арфа, врешті, свою «амністію» все ж здобула.

Але якщо ми звернемося до цього ж символу у творчості *Олександра Гнилицького*, в око впаде суттєва відмінність у підходах художників до нього і до опрацювання символів взагалі. З одного боку персональне, «гріховно-серйозне», як зазначить О. Соловйов, сприйняття Трубіною своїх херувимів, грифонів та інших міфологем, з іншого боку — дуже неупереджене, абстраговане зображення, ніби зі сторони, не має нічого спільного із постіронією Гнилицького.

Гнилицький фокусується не на сутності образів, а на їх формі, релігійних «декораціях», відокремлюючи їх від догм, ставлячи у незвичні ситуації, щоб дозволити глядачеві оцінювати їх як явище самотійне. *«Папа, що грає на арфі»* 1993 року (іл. 8) — оманливо реалістичне полотно, що, здавалось би, не зображає нічого незвичайного, формально наслідуючи великих майстрів давнини, на ділі — інтерпретує їх сюжети граючи, із характерною для художника сатирою, критикою, гіперболізацією, абсурдизацією. Цей постмодерний симулякр, де голова католицької церкви грає на музичному інструменті, роками нею ж забороненому, як символ пустощів, несерйозності організації, що втратила своє призначення якраз десь між цими кумедними заборонами, або навіть більше — як символ тієї ж гріховності, яку церква весь час намагалась заборонити. За суттю своєї посади Папа — намісник Христа на землі, що через свою людську природу має переобиратися з певною регулярністю.

Сам образ Папи втілює в собі постмодерне відчуття в сучасному світі, де замість Месії, сина Божого, його підмінює людина зі своїми власними пороками, що десакралізує та абсордизує ідею цей «карго-культ» та підіймає проблематику ніцшеанської смерті Бога навіть в кінці 20 століття в країні, що на той час буквально тільки два роки тому отримала «зелене світло» на божественне.

Також образ Папи знаходимо в системі таро, в якості п'ятого аркану. «Папа» («Верховний жрець» чи «Ієрофант») навантажений сенсами побудови й утримання мостів та зв'язків (як понтифік), авторитету, посади, що порівнюється верховному правителю, але в царині духовного [55]. Цей факт пропонує шар сенсів пропонує особисте значення слово «папа» для Гнилицького, адже так його називали в сквоті, як батька і власній дитині, і всім паркомунівцям, яким «дитячий дискурс» часто був властивий не тільки в творчості. Це «звання» залишиться й на полотні *«Тату, шолом тисне»*, 1990 року (іл. 11), що за 31 рік дасть назву виставці сучасного українського мистецтва у Національному художньому музеї України як фраза, що його окреслює найкраще, як «нестерпний тягар покоління, бажання відмовитися і відмежуватися від соціальної, політичної й академічної спадщини» [24]. Виконане у по-гнилицьківськи іронічній манері, полотно загортає у наївну форму «нестерпну важкість буття», яку тим не менш надто всерйоз сприймати було б надто нестерпно.

Так, риси повернення до цієї ж теми ми бачимо в набагато більш пізніх полотнах, як от *«Русалка»* (іл. 10) — на полотні міфічна істота, що у воді розрубє свій хвіст навпіл золотим мечем. Втім, навіть цей сюжет естетизує жорстку сцену хвилястими струмками крові ніжного кольору та сонячними відблисками у воді, романтизуючи травму поділу та ідентичності. Звернення до слов'янської міфології бачимо й у В. Трубіної із полотном аналогічної назви (іл. 32).

Тема гріховності, що неминуче підтягується за темою релігійного, яскраво розкривається у Гнилицького ще у кількох доволі різних полотнах. Наприклад, *«Адам і Єва»/«Дискусія про таємницю»* (іл. 6) або *«Равлики»* (іл. 9), що дзвінко перегукуються із традицією голландського натюрморту, що поза технічною досконалістю зображення фруктів та квітів, відома кодуванням системою символів. Так, равлики — це уособлення

смертного гріха лінощів. Великі молюски позначають двоїстість натури, символ хтивості, ще одного зі смертних гріхів. Птахи, метелики та різні комахи — знаки різних стадій земного життя, уособлення божественного круговороту, смерті та воскресіння; метелик, що пурхає, — символ безсмертя душі, воскресіння; зрілі плоди символізують родючість, достаток, у переносному значенні багатство та добробут, але отрута плодів має значення гріхопадіння — груші, помідори, цитруси, виноград, персики, вишні, та звичайно, яблука. Також еротичний підтекст мають інжир, сливи, вишні, яблука чи персики. Все це буквально відображене у сюжеті полотна Гнилицького, у якого самі фігури наче побудовані з фруктів, як живі натюрморти.

До питання релігії, яка не працює, вочевидь звертаються і *Дмитро Кавсан* в «*Спробі менуету на руїнах*» 1989 року (іл. 20), екстраполюючи це почуття розчарування на систему в цілому, включаючи державу і суспільство. Зі своїм тонким відображенням відчуття пізньорадянського періоду, картина дивним чином співвідноситься і з кризою християнської церкви в західному суспільстві, яка вочевидь не могла бути доступною художнику, проте симультанність сучасної історії демонструє взаємопроникнення навіть ізольованих один від одного контекстів. Водночас демонструючи як свої виняткові навички в класичній манері та зображуючи прекрасний храмовий простір, Кавсан власноруч оскверняє його написами «під'їзної» естетики як формі радянського стріт-арту, образами святих і демонів в динамічному балі анархії буквально на руїнах чогось колись великого, формуючи на полотні конфлікт «сакрального з профанним».

Дисонанс на перший погляд, при детальному розборі виявить, що боротьбою із символом християнство займалося протягом всієї своєї історії, особливо на початку, коли у вірян ще була свіжа пам'ять про язичницькі обряди та діонісійські містерії, а також збереглося архетипічне мислення, що

спілкувалося з ними мовою символів, більш зрозумілою їм ніж мова раціонального.

Таке «вторгнення» в «храм» далеко не обмежується духом епохи та сучасного мистецтва загалом, що схильне обирати деструктивні мотиви у протиположності до століть сумлінного ремісничого творення — архетип трикстера, божества, що не підпорядковується нікому і системі загалом, «професійно» кидаючи виклики та вносячи хаос у світоустрій, докучаючи як людям, так і іншим богам — один з найдревніший і найуніверсальніших. Навіть покинувши психічний простір, «плут» оселяється при дворі короля, маскуючи за сміховинним вбранням та гострими жартами конструктивну критику, доносячи до правителя думки, за які будь-хто інший був би позбавлений життя. Маючи для цього окрім сміливості ще й статус недоторканого, шут демонструє різючу невідповідність зовнішнього вигляду з дитячою поведінкою та гострого розуму з життєвою мудрістю. В системі таро Шут є в водночас нульовим та 22-м арканом, символізуючи початок і кінець як в самій системі, так і в житті загалом. Таким чином, архетип Шута споглядається у часи змін, потрясінь, криз, натякаючи, що окрім глибинної мудрості в таких ситуаціях критично важливий емоційний настрій, легше, іронічніше сприйняття світу [55].

Таке ж «вторгнення» окреслить більш пізню частину творчості Д. Кавсана в вигляді діалогу з голландською та фламандською традицією натюрморту, як у *«Принадному натюрморті»* (іл. 19). Технічно досконалі на перший погляд полотна художник рясно заселяє не просто анахронізмами, а цілим розмаїттям несумісних об'єктів та істот, дрейфуючи від попарту та «класичного» постмодернізму до сюрреалістичних мікровсесвітів, в яких алюзії на Далі межують з персонажами Босха. Тяга до нереального, творення власних світів чудово демонструють властивий цьому поколінню художників ескапізм, як в житті, так на полотнах [19].

Втеча в первісне, інфантилізм, простота образів та нефінітізм форми, що не просто дозволяє, а змушує працювати швидко, на одному імпульсі, надає нам можливість зазирнути ще глибше. В ньому ми бачимо неготовність до безпосередньої боротьби, ескапізм за бажання відмежуватись від «дорослих» проблем, які неминуче постають перед митцями в таку критично важливу епоху. Колективно сповідуючи аполітичність, навіть деяку пасивність, замкнутість в індивідуальному, власних внутрішніх пошуках, вони все одно тільки завдяки цьому факту вже є продуктом нової епохи, навіть проти своєї волі. З усім тим, навіть він по-різному програється у творчості колег за сквотом.

Гнилицький, вірний своїй постмодерній манері, жонглюванням алюзіями й симулякрами, дарує нам *«Коли я був маленьким, я був Махатмою»* (іл. 7). Звісно, тут ми бачимо, що певна позиція в художника все ж є, хоч і така миролюбна і ненасильницька, як в індійського політичного діяча. Зображаючи хлопчика з обличчям дорослого чоловіка, Гнилицький демонструє цей конфлікт, бажання втекти у дитячість. Як пише Джозеф Л. Хендерсон, дитина «має почуття завершеності, але тільки до пори початкового прояву самосвідомості. У дорослої людини почуття завершеності досягається через поєднання свідомості з підсвідомим змістом розуму.» З цього союзу виникає, використовуючи юнгівський термін, «трансцендентна функція душі», за допомогою якої людина може досягти своєї найвищої мети: повної реалізації потенціалу свого індивідуального Я [51].

Трубіна стверджує, що у полотні *«Любов»* (іл. 29) підіймає тему вегетаріанства і любові до тварин, біографи проводять паралель з подіями її особистого життя, коли Валерія припинила спілкування зі своїм тодішнім чоловіком, а ми спробуємо зазирнути в архетипічне значення символів, що Трубіна обрала для донесення своїх ідей. На картині жінка дійсно одночасно

обіймає бика за шию і встромляє у нього ніж. На символічність полотна зокрема вказує й неміметичність сюжету, адже зображення оголеної жінки відносить нас до естетичного канону класичного мистецтва, що завжди тяжіло до міфологічних сюжетів.

В давньогрецькій міфології ми бачимо, що бик ототожнюється із Зевсом, верховним богом Олімпу. як втілення Зевса, що часто приймає його форму. Один із таких випадків — викрадення Європи, що також можна знайти у багатьох класичних творах мистецтва. Мотив зради відносить нас також до історії Кліментестри та Агамемнона, де жінка підступно вбиває свого чоловіка, маючи на це щонайменше три приводи. В Давньому Єгипті священний бик Апіс шанувався як втілення бога життя, смерті та родючості Осіріса. В західній астрологічній традиції бик як знак зодіаку є представником елемента землі та належить до групи фіксованих знаків, що характеризуються наполегливістю та витривалістю.

В персидській міфології бог Мітра, культ якого у перші століття нашої ери часів відчутно перегукувався із традиціями раннього християнства та конкурував із ним за впливом та популярністю, приносить в жертву бика, символічно перемагаючи примітивні тваринні бажання людини. Тавроктонія є одним з найважливіших мотивів мітраїстської іконографії, рівно як Різдво чи розп'яття Христа в християнстві. В Біблії ж бик ще фігурує в образі золотого теля, ложного божества, ідола, що був створений народом Ізраїлю, доки Мойсей отримував скрижалі Заповіту, таким чином ведучи діалог із мітраїстською традицією, опосередковано охрещуючи її хибною і дикунською, що уводить вірян зі стежки до істинної віри.

Таким чином, ми знову звертаємося до традиції двобою з небезпечним звіром, щоб довести своє право на владу й засвідчити перемогу людини над тваринним світом. Можливо, для Трубіної бик тут теж жертвна тварина, тому вона вбиває його як інтеркультурний символ надійності та стабільності,



як жест своєї жертвовності, зрікаючись життя звичайної людини на користь мистецького служіння. Або вбачає у заколотому бичу метафору «вбивства» стабільності у світі, що її оточує, окреслюючи таким чином той соціополітичний злам Перебудови.

У *Олега Голосія* ж інтерес до релігійного і дитячого дискурсу виливається у дещо зовсім інше. На відміну від багатьох художників Паркомуні, він був одним із найменш іронічних художників покоління. Його роботи пронизані пошуками великого сенсу буття. Самотність, смерть, незвіданість, здобуття себе – ключові теми творчості мистця. За зовнішньою дитячістю поведінки та відповідною художньою манерою, усі знайомі художника підкреслюють його неземну мудрість, що приходила до нього наче не з цього світу. Таким чином можна сказати, що Голосій волів пізнавати релігійне, пропускаючи крізь себе, співвідносячи себе із постаттю бога, але не як прояв мегаломанії, а навпаки, дуже «східного» єднання зі світом, вбачаючи в кожній травинці як відображення бога, так і самого себе.

Споріднений пласт символів ми знаходимо також у Гнилицького, хоч і в зовсім іншій подачі, як звернення до радянського архетипу. Іконізація предметів радянського побуту, апеляція до масової культури характеризує вже більш пізні періоди творчості художника.

За Нейманом, в дитині через нерозвиненість свідомості, як і в первісній людині, домінує підсвідоме й несвідоме з їхньою мовою первинних образів та схильності до міфологічного світосприйняття, в якому "без найменшого спотворення можуть бути виражені або, швидше, уяві найглибші пласти, схоже, передбачають все життя» [20].

Олег Голосій — одна з найсамобутніших постатей «Нової хвилі», що своїм життям і смертю окреслила феномен Паркомуні та укрусчарту загалом. Говорячи про його живописну манеру колеги по сквоту відмічали швидкість, з якою у мистця народжували кількаметрові полотна. Хоч і у своїй більш

інтуїтивній манері, Голосій, як і сучасники, здебільшого фокусувався на особистісних пошуках «занурення у світ приватного або власного психічного досвіду», частіше всього без вже традиційної на той час іронії [23]. У купі із легкістю, з якою художник жонглює цитуваннями та навіть присвоєнням серед інших постмодерністських практик, Голосій доводить свою роль провідника символів й архетипів як зі світових міфологій і класичного мистецтва, так і з власної підсвідомості, через архетипічні образи. Олександр Соловйов у розмові про Голосія в каталозі до ретроспективи художника «Живопис нон-стоп» назве її наскрізною ідеєю «внутрішнє кіно», в якому «не оминати сферу підсвідомого, межових і сомнамбулічних станів», «швидкозмінних образів зі сновидінь». Саме живопис, близький до джойсівського потоку свідомості, робить формат «полотно, олія» актуальним у постмодерній ситуації зламу десятиліть, що слугувала тлом для творчості Голосія.

У творчості Голосія в одну точку стікаються індивідуалізм та перші буддистські брошури, що потрапили до паркомівців, абсолютно нехарактерна як для радянської, так і західної культури інтроверсія, що ми її бачимо у східній із техніками медитації, пошуку бога всередині себе. Так художник, якого друзі кликали «Слоном», і зробиць, неодноразово населяючи свої полотна рясними східними алюзіями, зокрема співвідносячи свій образ зі слоном, що шанувався і в буддизмі, і в індуїзмі як одне з втілень бога. В тибетському мистецтві слон зазвичай зображений білим та шанувався як царська тварина в данину тому факту, що слони-альбіноси — виключне природне явище, що до того ж майже не піддається дресуванню та контролю [48]. Сама собою напрошується паралель з особистістю Голосія, що вирізнявся навіть серед ексцентричного й еkleктичного кола колег. Не в останню чергу фігура слона пов'язана із шахами, які формують ще один повторюваний елемент у творчості Голосія.

Формуючи власну міфологію, художник неодноразово звертається до одних і тих самих символів, наприклад, слона. Якщо придивитися, то на полотні *«Ной і слони»* (іл. 17) тварини у Голосія мають людські риси, із високим чолом та підборіддям, а вже з назви зрозуміло, що сюжет біблійний. З усім тим, центральними фігурами все ж є слони. Самій появі слона Голосій завдячує як інтересу до східної філософії та тісним спілкуванням з кришнаїтами, так і особистій історії його колеги й дружини Валерії Трубіної. Художниці в дитинстві наснився плюшевий слон, який був для неї чимось на кшталт втілення бога, і якось гуляючи, вона знайшла його, засунувши руку в сніг – того самого слона. Ця історія дуже вразила Олега, і згодом він називав себе Слоном, до підпису підмальював хобот.

Більш того, слон — одна з фігур у грі в шахи, ще одному з повторюваних елементів міфології Голосія. Відомо, що слон пересувається на будь-яку кількість клітин по діагоналі, якщо на його шляху немає інших фігур. З гіркотою проситься паралель із життям самого художника, що поспішав жити, допоки не зустрівся із фатальною перешкодою. Своєю чергою це дозволило йому залишити по собі доробок з численних, переважно великоформатних імерсивних творів, що ніби запрошують глядача увійти в створений простір і рухати запропоновані фігури, адже окрім вже згаданих полотен — шахівниці присутня й *«Виході до моря»* 1988 року (іл. 14), *«Шість слонів»* 1991 року (іл. 18).

Неодноразово інкорпорує мотиви шахової дошки, художник перетворює свої полотна на поле битви, стратегічної та ментальної. Однак фігура слона, хоч і формально присутня в списку канонічних шахових фігур, за формою виконання наче зійшла з екранів радянських дитячих мультфільмів, а не посібників з найлогічнішої з ігор. Таким експресивним чином Голосій доносить до нас своє світовідчуття, де він фактично не вписується і не може знайти собі місце у світі зовнішньому, що в тому числі

зумовить експерименти із психотропними речовинами, призначеними допомогти віднайти його у світі власному, внутрішньому.

Шахова дошка асоціюється з поняттями подвійності та бінарної опозиції — контрастні кольори квадратів, як правило, чорний і білий, представляють протилежні сили або контрастні аспекти існування, такі як світло і темрява, добро і зло або порядок і хаос. За Юнгом, людська природа біполярна, та їй вкрай необхідна ця наявність пар протилежностей чи суперечностей [49]. Шахова дошка відображає внутрішні подвійності та конфлікти, присутні в житті, і служить метафоричною ареною для їх вирішення, або навіть порушує питання складнощів перед лицем необхідності приймати рішення взагалі, залученості до гри супротив своєї волі.

На психологічність мотиву шахів на полотні нам натякає ще й паралель із книгою «Аліса в Задзеркаллі» Льюїса Керролла, що побудована як шахова партія, де головна героїня потрапляє у фантастичний світ. Використовуючи шахову дошку як метафору для своєї подорожі самопізнання та навігації через виклики дорослішання — шляху, що був актуальним для всіх паркомунівців у той час. Шахівниця замість підлоги свідчить про стратегічну гру, що символізує складну динаміку життя, прийняття рішень на особистому рівні сприйняття і боротьбу за владу на суспільному. Недвозначно тут лунає мотив конфлікту і конкуренції, характерні для тогочасної епохи. Шахівниця також може натякати на прораховані ходи та маніпуляції в соціально-політичному ландшафті пізньої радянської доби із реформами у вигляді перебудови та гласності, які все ж завершилися його програшем і повним зруйнуванням.

Схожий сюжет ми бачимо й на картині «Благовіст» (іл. 13), також 1989 року створення — кімната, шахова підлога, ангели та люди. Хоча понижений контраст колориту хоче побудувати інше враження від композиції, конфлікт

на зображенні розігрується в опозиції не тільки земного і небесного, на відміну від «Жовтої кімнати», а й в опозиції лівої та правої сторони. Так, якщо на правій частині картини персонажі цілуються у доволі традиційному християнському вітанні на честь Благої вісті, на лівій частині ми бачимо майже барокову сцену боротьби, повну драми та динаміки. З неврологічної точки зору мозок поділяється на дві півкулі, ліву та праву, де перша, як правило, асоціюється з логічним мисленням, аналітичними процесами, обробкою мови та послідовними завданнями, а друга асоціюється з емоціями, творчістю, інтуїцією, абстрактним мисленням, просторовим орієнтуванням. За юнгівською психологією, що використовує те ж саме умовне розподілення функцій, ліве символізує свідоме, а праве — підсвідоме. Чергова опозиція сторін у творах художника демонструє нам конфлікт *emotio* та *ratio*, бажань та реальності, підсвідомого та свідомого.

Благовіщення, християнський сюжет донесення новини про вагітність Марії, що приведе у світ людей Сина Божого — символ надії на спасіння й обіцянки вічного життя в раю. Та замість довірливого смирення зі звісткою про зміни, що їх вже залишилося недовго чекати, людські фігури демонструють сум'яття. Ця метафора Голосія добре демонструє покоління, якому, попри бажання максимально відсторонитися від соціально-політичної повістки, довелося проживати унікальний досвід розпаду імперії, уламки якої, у вигляді вільного вибору та необхідності будувати незалежне майбутнє, лягли на їхні плечі не менш важким тягарем, аніж номенклатурний тиск та задуха залізної завіси.

За спогадами, побачивши світ за залізною завісою у німецькому місті, контраст добробуту замість квітучої надії викликав у Голосія епізод розпачу через свою разючість, що демонструвала прірву, яку цьому поколінню належало подолати. Таким чином, їхній настрій перед лицем фактичної «відбудови» за рівнем завзятості був далекий від радянського, що ще кілька

декад тому супроводжував умовний БАМ, що ми відкрито читаємо й у творах.

В цілому виставка «Ангели над Україною» дослідниками вважається кульмінацією «нової хвилі», яка незабаром перестане існувати як однорідне явище, не в останню чергу через передчасну смерть Голосія, що напередодні здригнула усіх колег по цеху та трагічно символізувала кінець епохи, що її породила. За Юнгом, людина нерідко передчуває свою смерть завчасно у вигляді сновидінь. Таку форму приймає її підсвідомість, фоново аналізуючи діяльність індивіду і застерігаючи його від небезпечної поведінки за допомогою змодульованих сценаріїв, що транслуються у сни чи передчуття. Можна сказати й про Голосія, його трагічну загибель та зовсім не постмодерний надрив, чесність й інтенсивний пошук істини в самому собі.

Символізм кольору є одним з найнеоднозначніших об'єктів дослідження, адже питання психології кольору, хоч і спирається на нейрофізіологію та об'єктивні фактори сприйняття, все ж найбільшою часткою ґрунтується саме на суб'єктивних відчуттях і асоціаціях індивіда. Ба більше, навіть в різних культурах кольори трактуються чи не кардинально протилежно, як от чорний, що у всьому світі є траурним, а в японській традиції замінюється протилежним йому білим. Також при роботі з кольором маємо брати до уваги і його відтінки — так, наприклад, хоча ми вже згадували про жовтий за Максом Люшером як колір оптимізму та енергійності, мова йшла про чистий, світлий колір, що відносить нас до сонячних променів та молодих кульбаб, у той час, як більш «брудні» відтінки з домішкою сірого чи зеленого створюють хворобливу атмосферу із пригнічуючим ефектом.

Однак, якою б мотивацією не користувались будівники психіатричних лікарень в Російській імперії, до радянського спадку вони надійшли як «жовті будинки» через колір стін, який заспокійливо впливав на пацієнтів, що нібито

допомагало медичним співробітникам підтримувати дисципліну і виконувати свої обов'язки. Таким чином, стійке асоціювання певних відтінків жовтого із важким психологічним станом на території країн колишнього Союзу є майже ексклюзивним для світу явищем, знання якого потребує розуміння контексту. Тож панівний колір в «Жовтій кімнаті» (іл. 15) Олега Голосія дає нам новий шар сенсів і без того складного полотна.

«Жовта кімната», як зрозуміло із назви, зображує кімнату з жовтими стінами, жовтою стелею та підлогою з малюнком шахової дошки. Використання жовтого кольору може викликати різні психологічні асоціації, такі як яскравість, оптимізм, енергійність. Проте, враховуючи психонавтичні експерименти художника, можна інтерпретувати жовтий колір як символ підвищеного психічного та емоційного стану, можливо, представляючи змінене сприйняття або суб'єктивну реальність художника, а також почуття тривоги та занепокоєння, що може вказувати на ширшу суспільну атмосферу в той час.

Композиція будується на двох протиставлених групах фігур, червоної групи із крилами та білої групи з обличчями. Червоні крилаті фігури праворуч нагадують ангелів, сповіщаючи про скоре суспільне звільнення від радянського режиму та його соціальних і мистецьких обмежень. Білі фігури зображені з іншого боку, причому перша з них обертається назад, на інших. Таке її розташування транслює нерішучість, невпевненість або небажання повністю прийняти напрямок усієї групи. Фігура, повернута назад, може означати критичний погляд на дії та рішення колективу, пропонуючи саморефлексію. Характерно, що на відміну від більш схематичних ангелів, біла група демонструє добре помальовані обличчя, що вирізняються на загальному тлі, натякаючи нам на свою людську природу, протиставлену ангельській зліва. Білий колір фігур справа своєю чергою заявляє про

нейтральність, чистоту, статус кво, певну відстороненість, новий початок, особливо на контрасті із червоним.

Не дивлячись на антагонізм фігур, помітна певна пасивність взаємодії — білі фігури непевні у своїх діях і рухах, коли стикаються з янголами. В цілому кімната за Юнгом — один з класичних символів структури психіки. Наприклад, різні кімнати та зони в будинку відображають різні аспекти особистості, свідомі та несвідомі елементи та взаємодію між ними. Юнг підкреслював, що зустріч із незнайомими або прихованими кімнатами може означати дослідження підсвідомості та відкриття пригнічених або невідомих аспектів себе. Ці приховані простори часто мають символічне значення та можуть містити важливі ідеї або невирішений психологічний матеріал. На полотні двері з кожного боку кімнати, через які входять фігури, можна інтерпретувати як портали або пороги, що являють собою трансформації або можливості для змін.

Ангели виконують роль вісників, з добрими посланнями як у Благовіщенні, що обіцяє шанс на повернення до раю і вічне життя, так і з катастрофічними, як в Апокаліпсисі, що із сурмінням труби звіщають про кінець світу, який обвалить з небес сім різних бід. Як один із найбільш розтиражованих символів християнства, ангели давно покинули його рамки, перейшовши крізь численні класичні полотна у масову культуру. Тож навіть буди переважно елементом авраамічних релігій, людина з будь-якого кутка світу впізнає в будь-якій істоті людської подоби із крилами саме ангела. Більш того, в цьому процесі вони з духовних безтілесних (чи принаймні неантропоморфних) істот, що мали попереджувати людей «не бійся», коли не приймали людської подоби, змінювалися від безпристрасних білявих молодиків до грайливих купідонів із луком та стрілами, зберігши тільки крила як неодмінний атрибут.



Мотив ангелів, як і їх тлумачення у ключі передвісників змін, бачимо й у кураторському тексті до виставки «Ангели над Україною», що пройшла в Шотландії 1993 року як групова виставка паркомівців. Говорячи про ангелів, Ендрю Браун проводить паралелі із їхнім образом у західному, особливо сакральному мистецтві, протиставляючи класичні розписи церкви, що виступила майданчиком для виставки, специфіку ангелів українських, деформованих контекстом: «це не розніжені ангели релігійного мистецтва Заходу. Це вселяючі жах провісники змін, їхня сила та висока моральність дають надію на краще майбутнє», — зауважив Браун [7]. Так само й Голосій не може однозначно відреагувати на появу ангелів у кімнаті, бо на відміну від рафінованих ангелів Заходу, ці несуть із собою не валентинки, а хоч і очікуваний, та все ж локальний Апокаліпсис.

З точки зору міфологічних і архетипічних посилянь, символіка картини перегукується з універсальними темами опозиції, трансформації, бунту та самоаналізу. Символіка картини зачіпає колективне несвідоме, взаємодіючи з первинними архетипами, які виходять за рамки культурних кордонів. Що стосується соціально-політичного контексту епохи, «Жовту кімнату» можна розглядати як відображення гнітючої природи радянського режиму та прагнення до свободи, самовираження та індивідуальності. Зіткнення між червоними та білими групами може символізувати напругу між бажанням змін і дотриманням звичних норм та ідеологій. Завдяки використанню кольору, композиції та контрастних образів картина запрошує глядачів досліджувати теми особистої та колективної трансформації, боротьби за свободу та складнощі навігації соціальними та політичними системами.

Формально інший погляд на те ж питання бачимо в роботі «Заяць і вовк», 1991 року (іл. 16) — на полотні розташовані дві непримиренні через послідовність в ланцюзі живлення в дикому світі тварини, що сидять і дивляться один на одного при світлі місяця. Впадає в око «локальність» і

звичність для радянського контексту персонажів Голосія, що помітно контрастує із, наприклад, примарністю універсально впізнаваних образів В. Трубіної чи Д. Кавсана, що наче зійшли з міфологічних палітурок чи народжених ними снів. Заєць і вовк — часті мешканці всюдисущих в СРСР лісів, а тому й дитячих мультфільмів радянського виробництва. Втім, за оманливою простотою форми митець як завжди майстерно ховає багатозарові психологічні конотації. Так, тварини-антагоністи займають протилежні сторони картини, заєць справа та вовк зліва. Вкотре апелюючи до символізму півкуль, ми побачимо, що здобич розташовується зліва, на частині свідомого, а хижак — зправа, символізуючи підсвідоме. Беручи до уваги повний місяць над тваринами (що й сам по собі асоціюється із важкими психологічними станами), сюди нашаровується символізм місяця як ще одного аркану системи таро. Зображення «Місяця» буквально містить повний місяць та вовка, що сидить з того ж боку та навіть виконаний у схожій манері. Символізм аркану також недвозначний та переважно негативний — неясність, нестабільність, занепад, ілюзії, засилля страхів, психічні проблеми [55]. Поруч з таким перевантаженим звіром — підсвідомістю — свідомості у формі зайця дуже важко щось протиставити. Втім, ми не спостерігаємо жодних ознак активної боротьби чи навіть відповідного напруження — тварини спокійно дивляться одна на одну, наче повідомляючи своє рішення про примирення — хижак та здобич. Проте зловісний повний місяць не збавляє напруги, залишаючи нас в очікуванні.

У ролі хижака та здобичі неважко вписати й одну з причин страхів і нестабільності полотен Голосія, адже вони влучно відображають динаміку колонії та колонізатора, що не в останню зумовлює присутній у повітрі епохи антагонізм.

Недовгий період творчості Голосія повністю вписується у хронологічні рамки нашого дослідження і проходить всі періоди трансформації думки й

мови одного з основних мистецьких угруповань «Нової хвилі», яскраво й вичерпно ілюструючи собою його увесь. Впадає в око міфологічна насиченість здобутку *Голосія*, як у формі біблійних, так і особисто створених образів, що кочують з полотна на полотно внутрішня замкненість міфологічної «екосистеми» вкупі з абсолютно наївною формою, властивою дитячому дискурсу.

В тому числі спираючись на спогади сучасників про вдачу *Леоніда Войцехова*, наївним буде припустити, що пафос генеалогічного дерева із рядом художників, що символізують різні епохи в історії мистецтва на картині «*Дерево художників*» 1989 року (іл. 5), є хоч якоюсь мірою серйозним, навідміну від *О. Голосія* чи *В. Трубіної*.

Структура картини з її гілками, листям і плодами у вигляді кількох художників наводить на думку про метафоричне представлення мистецького походження та безперервності творчого натхнення. Дерево символізує ріст, укоріненість і взаємозв'язок поколінь митців упродовж історії мистецтва, кожне з яких своїм вкладом рухало її в майбутнє. Представляючи фрагмент, а не ціле дерево, *Войцехов* передає відчуття безперервності мистецької «гілки». Проте художники, зображені на картині, хоча й вочевидь належать до різних епох, не демонструють жодного представника сучасного мистецтва, а вибір традиційного одягу, зокрема беретів, ще більше підкреслює асоціацію з класичними формами мистецтва.

Втім у світлі радянського контексту ця теза сприймається скоріше по-постмодерному іронічно, адже влада *Советів* не нехтувала переписуванням історії, особливо — видиранням з неї цілих сторінок і глав, особливо тих, що могли мати небажане для них націоналістичне забарвлення. Так, за спогадами самих художників, їх навчання базувалося на досконалому знанні класичного мистецтва, але про все, що відбулося чи ще відбувалося у 20 столітті, можна було тільки здогадуватись — про здобуток майстрів італійського

Відродження вони знали непомірно більше, ніж навіть про опальний радянський авангард чи європейське «дегенеративне мистецтво», не кажучи вже про спадок репресованих поколінь 30-х та 60-х років. Поруч з останніми Войцехов, як один з найстарших за віком представників «Нової хвилі» та наступник традиції одеського концептуалізму, займає свою гілку на реальному «родоводі» українських художників.

Свідомо не формулюючи «держзамовлення» на художні пошуки, номенклатура декларує своє бачення мистецтва як чергового виконавчого органу, за християнською «методичкою» ставлячи мистецтво на службу ідеології, проте зводячи візіонерську роль мистця до завдань ремісника, що лише візуально втілює політику партії, спущену згори на «скрижалях Заповіту».

Пафосна форма лози турботливо згортає в себе тонка й багат шарову іронію Войцехова з одеським шармом і дозволяє нам побачити ставлення автора. Загалом іронія — це не відкритий протест, а отже є більш безпечною, а тому й провідною формою вираження альтернативної думки в ці часи, а через щасливу випадковість також є улюбленим прийомом постмодернізму, що робить такі твори дотичними до світових тенденцій.

Окрім очевидних посилань на архетип Дерева життя чи Дерева пізнання добра і зла, знаходимо кілька вужчих трактувань. Так, за принципами східної філософії лозоподібне дерево з вигнутими гілками символізує резилентність перед лицем труднощів та здатність пристосовуваність до мінливих обставин життя, а також нагадує стояти на своєму та обома ногами на землі, не давати випробуванням, як вітру, вирвати себе із корінням. В алхімічних трактатах натомість виноградну лозу побачимо як символ не закоренілості й стабільності, а навпаки, трансформації душі, що переходить на новий рівень, покращенню, очищеною від зайвого, що тонко передвіщає довгоочікувані зміни; а у світлі символізму

лавра в античній Греції ще й отримаємо обіцянку вийти переможцями із цієї трансформації.

Примітно, що західний дослідник в першу чергу побачив би на полотні Войцехова коментар про історичне домінування у світі мистецтва саме художників, піднімаючи питання репрезентації жінок в історії, проте за теорією юнгівського аналізу ставлення мистця все ж має вирішальну роль в аналізі символу, і для знавців локального контексту є очевидним, що питання гендерної рівності ніколи не стояло в СРСР (принаймні де-юре), а отже ця теза не є валідною.

Підсумовуючи, «Дерево художників» Леоніда Войцехова є концептуальною й глибоко символічною картиною, яка досліджує теми наслідування мистецької традиції та служить потужним коментарем до стану художнього вираження в Радянському Союзі в період наближення суспільних змін наприкінці 1980-х років, проте констатує стійкість і наполегливість художників протягом історії, що готові цих змін дочекатися.

Полотно *«Боротьба»* (іл. 28) В. Трубіною пояснюється як двобій, у якому обидва рівні за силою персонажі отримують смертельні поранення. Але певна геральдична форма створінь, не властива їм у реальному світі (особливо лева), вкотре наполягають на необхідності розглядати твори з символічного й архетипічного боків.

Лев та бик, навіть разом, зустрічаються у багатьох культурах. Такі багатозначні символи сильно залежать від культурного контексту, в якому жив і творив автор, та особливість сучасного мистецтва саме в симультанності усіх будь-коли існувавших контекстів, тож і розглядати ми маємо усі конотації цих символів.

В християнстві ми бачимо тетраморф, чий два обличчя з чотирьох належали леву й бику, тобто євангелістам Марку й Луці відповідно. Додатково лев є символом панування, царської влади Христа, а бик — його

хресної жертви. Лев, окрім ролі частого знаряддя смертної кари в руках божих, як символ дикого ворожого середовища давного світу, був також вбитий Самсоном голими руками, коли на того зійшов Святий Дух. Схожу історію бачимо у давньогрецькій міфології, коли Геракл задушив Немейського лева, бо давнім культурам взагалі були властиві ритуальні бої з дикими звірами як демонстрація їх сили та влади, тобто, символічну перемогу людини над втіленням тваринної сили та величі. Популярність сюжету у майстрів класичного мистецтва, засвідчує його архетипічність, первісність прагнення підкорити хаотичний світ природи. У середньовічній європейській традиції, що породила геральдику, обидві тварини також добре представлені, але все ж лев і тут є символом влади, князівської чи королівської. Бик навпаки є свійською твариною, однією з жертвних (жертвність й жертвопринесення загалом є лейтмотивом багатьох полотен Валерії).

В давньогрецькій міфології ми бачимо, що бик має зовсім іншу конотацію, ототожнюючись із Зевсом, верховним богом Олімпу. В Давньому Єгипті священний бик Апіс шанувався як втілення богів Осіріса та Птаха. Також бик є атрибутом верховного бога вавілонської міфології Мардука, в якій лев — не цар, але бог війни. То ж битву лева з биком можна розглядати як битву двох царів, двох цивілізацій, їх постійного протистояння та рівності їх сили. Важко вкотре не провести паралель між цим протистоянням та контекстом зміни епох і глобального державного устрою, свідком якого були «паркомівці».

В західній астрологічній традиції лев і бик як знаки зодіаку є представниками різних стихій, вогню та землі відповідно, та належать до однієї групи фіксованих знаків, що характеризуються наполегливістю та витривалістю — тобто, є такими, що за задумом художниці дійсно спроможні на нескінченний бій, що завершиться лише смертю обох.

Попри суттєву відмінність у зовнішньому вигляді та розмірах у реальному світі, лев і бик у «Боротьбі» є схожими, рівноцінними супротивниками, майже одного кольору, лише несуттєво відрізняючись за світотою. На перший погляд може здатися, що лев бере гору, адже від у прямій позиції, знаходиться у центрі композиції, що здвинута трохи вліво таким чином, що робить простір навколо лева, але це оманливе враження, адже в цей момент його вже протикають роги бика. В. Трубіна майстерно маніпулює сюжетом і композицією для досягнення цього ефекту, та насправді не віддає перевагу нікому з них [33].

В унісон із настроями В. Трубіної, чергова апеляція до пафосу Войцехова має вже менше іронічності в «голосі». Полотно *«Голови героїв»* (іл. 4) демонструє глядачеві дві гори голів, людських та левиних, рівноцінних за розміром, кількістю і скульптурністю виконання. Недвозначна апеляція до естетики античної скульптури змусить нас розпочати пошук сенсів саме там, що в першу чергу приведе над до вже неодноразово згаданого (тому і класичного) сюжету перемоги героя над звіром. Такий двобій в прямому сенсі був засвідченням фізичної сили героя, в метафоричному — перемоги людського над тваринним, структури над хаосом, цивілізації над природою, а в підсвідомому — ініціацією, успішне завершення якою давай перехід на новий рівень чи отримання нового статусу, а також психологічну підготовленість для подій, що витікають звідти.

Втім, результат битви ми можемо по-войцеховськи іронічно оцінити як «перемогла дружба» — око за око і голова за голову, адже ця боротьба не дарує переможців. Навіть герої, що завжди беруть верх, зазнають поразки в процесі та не встигають насолодитися перемогою, навіки закарбовуючи у камені занепокоєний вираз облич. Техніка виконання, вочевидь для спрощення пафосу і для більшої алегоричності, створює враження, що голови належать не колись живим істотам, а скульптурам.

Форма гір з голів із важким післясмаком війни без переможців неминуче відсилає глядача до одного найгіркіших класичних полотен цієї тематики — *«Апофеозу війни»* російського художника Василя Верещагіна (іл. 3). Властивий всьому постмодерному мистецтву діалог із класичним покликаний не спростити глядачеві завдання, а навпаки ускладнити пошуком відмінностей і простору того самого діалогу, його завдань і завершення. Зовсім не випадковий сюжет, що можна також співвіднести із *«Передчуттям громадянської війни»* Сальвадора Далі, говорить про напругу в повітрі, що не дивлячись на її мирну резолюцію, в моменті могла обернутися катастрофою. Войцехов нагадує нам, що будь-яка боротьба має жертви з обох сторін, та їхня посмертна глорифікація не робить цю жертву солодшою.

В неочевидному форматі до символу та радянського стереотипу підходить *Сергій Панич*. Відомий перш за все своїм *«Птахом»*, велику частину його доробку населяє інший — лебідь. Особливо його зв'язок помітний у *«Лебединому озері»* (іл. 21). Звично-барокове полотно інкорпорує сцену з найвідомішої у світі балетної вистави із двома білими лебедями та коршаком. В основі сюжету лежить старовинна німецька легенда про принцесу Одетту, проте у випадку Панича більш важливим є локальний контекст та значення цього балету саме в ньому — на останнє радянське десятиліття припало три смерті вождів і в день кожної по телебаченню безупинно показували *«Лебедине озеро»*. Тож у 1991-му, коли його показували три дні поспіль, всій країні було зрозуміло, що означає цей символ.

Таким чином історія, кульмінація якої й без того — смерть головної героїні, обростає додатковим шаром трагічності та трауру, зокрема й через сталий фразеологізм *«Лебедина пісня»*, що також пов'язаний із кінцем та смертю. Втім, на відміну від перших вождів, смерті останніх не мали такого сильного емоційного забарвлення, особливо вони йшли поспіль, одна за



одною. Натомість цей період вже виглядав сатирично, наочно демонструючи застарілість системи. Панич увічнює його, гіперболізуючи це відчуття у своїй картині, оздоблюючи її бароковим пафосом і класичною трагічністю, що на зорі Союзу взагалі сприймалась ворожою, як «ненародна» через свою надмірну чуттєвість, як і сам балет Чайковського.

Схожий прийом гіперболізованої помпезності спостерігаємо також у ряді інших картин, зокрема *«Приміть слово утіхи»* 1990 року (іл. 22). Створене ще до «лебединої пісні» СРСР та виконане в форматі епітафії, полотно вочевидь алюзує вже згадану низку вождів, що особливо іронічно виглядає в стилі українського бароко, що за своєю вітальністю дисонує як із повідомленням про співчуття, так і про радянську естетику сірості й однаковості.

Юнг вважав, що комуністична система базується на одному великому міфі, архетипі «Золотого віку», де «людство насолоджується «достатком всього і вся під великим, справедливим і мудрим керівництвом вождя, який очолює цей грандіозний дитячий садок», одним словом — Раю, попри свою відкриту антирелігійну позицію і політику [51]. Щоправда, жодних розбіжностей тут немає — де-юре замінюючи науковим атеїзмом релігію, «опіум для народу», та де-факто насичуючи політику ритуальними діями та атрибутами, радянська влада робить спробу вдертися у ті шари психіки людини, що протягом усієї історії задовольнялися духовним досвідом, апелювати до архетипічного, створюючи ілюзію знайомого, а тому «рідного», правильного, для контролю широких мас.

Проте мистецтво, що загалом погано працює в умовах тиску в боку держави, навіть в цій ситуації у своїх постмодерній манері переадаптовує комуністичний міф, зберігши пропагандивний денотат у мрії про «Золотий вік», але замінивши конотат на протилежний — так, замість можливого світлого комуністичного майбутнього там, колись, суспільство обирає собі за

орієнтир цілком реально існуюче західне суспільство із його добробутом і свободами.

Однак, міф потребує ідеалізації, що ефективно забезпечується штучно створеною Союзом ізоляцією від іншого світу. Крізь непроглядну залізну завісу дуже легко побачити бажане замість реального, домальоване уявою. Так, на полотні *Тістола «Там»* 1989 року (іл. 27) жінка супроводжує свого вершника у далеку путь в омріяне «туди». Таким чином реалізуються синдром неprisутність у власному контексті, сакралізація західного світу із можливістю якщо не втекти туди назовсім, то хоча б побачити краєм ока.

Попри об'єктивну раціональність таких поривань художник іронізує над ними, повертаючи ідеалізацію у поле критичного мислення, адже така «неprisутність» на жаль не втратила актуальності ні після здобуття незалежності, ані за всі її роки. У той час, як устремління до ідеалу є благородним, через зловживання воно перекинується, збиває фокус зі свого розвитку, знецінює власні досягнення.

Розвитком цих ідей у О. Тістола стає робота із національним символом у вигляді створення українських грошей. Стереотип, що пронизує практику мистця, є також характерним для постмодернізму і його відгалуженнями, в тому числі у формі іконізації супу Campbell, але у творчості Тістола він набирає національних ознак. Так, архетип жінки-богині замість актриси Мерілін Монро приймає форму історичної, але міфологізованої постаті «*Роксолани*» (іл. 26), українки, що стала султанною Османської імперії та очолила стогривневу купюру на однойменному полотні.

Гроші відносяться до небагатьох легально узгоджених символічних систем у світі, в які перетравлюють всі надбання з різних сфер життя нації та її суспільства для створення національного коду, що відбиває їхню систему цінностей. Розпочавши роботу над серією ще в радянські роки Тістол вбачає в ідеї створення українських грошей верховну суть формування національної

ідентичності, як символ її наявності й усвідомлення в першу чергу, зберігаючи як постмодерністичну форму утрованого стереотипу із нотами іронії, так і національний пафос ідеї.

У творчості Тістола ідея зі змісту мігрує у форму — використання трафарету, іронічної метафори стереотипу та штампу стане наскрізним у його практиці й в більш пізні роки. Так, з його застосуванням буде створено цілий цикл творів під назвою «*Гори*» (іл. 24, 25), що, звісно, має під собою мотивацію відмінну від міметичної чи натуралістичної — у своїх розмовах художник неодноразово підкреслює, що для створення дійсно влучного та емоційно навантаженого символу він має «дати можливість підсвідомості попрацювати» [60].

У юнгівському психоаналізі гора — про містичне, духовне сходження вгору, до місця, де відбувається одкровення, де є дух. В багатьох світових релігіях пророки отримували свої одкровення на горі, а міфи населяли гори своїми богами чи іншими магічними істотами. На вершині гори знаходиться земний Рай, або Едемський Сад, де Данте зустрів Беатріче, а відповідно до «Тисячі та однієї ночі», відбитки ноги Адама можна ще й досі побачити на вершині цейлонської гори [45].

У міфологіях численних народів світу Велика гора (звісно, у кожного своя) є найвищою точкою світу і має знаходитися в Центрі землі, а в Палестині гора Фавор буквально означає «пуп Землі» [46]. Тістол фокусується на піках з різних куточків СРСР, такому, на перший погляд, безневинному об'єкті, що формально чудово вписується в ідею любові до Великої Батьківщини, тож для неуважного ока зовсім вислизає з уваги, що архетипічна гора є одним з головним символів народу, центробіжною силою його вірувань і світогляду, а отже розмаїття піків скоріше апелює до неоднорідності цих народів та їх устремлінь в рамках Союзу, аніж їхньої єдності.

«Трафаретний» навіть за своєю сутністю, адже перший твір з циклу засновувався на зображенні гори Казбек з пачки однойменних сигарет, цикл з часом інкорпорує ще кілька настільки відомих, що впізнаваних піків, наприклад, «Арарат», (іл. 25). Священний символ та axis mundi вірменського народу, на вершині якого зокрема за легендою осів Ноїв ковчег, за злою історичною іронією опиняється на території іншої держави. Зображений саме з боку, з якого його бачить Вірменія навіть з самої столиці, втілює трагічну відірваність вірменського народу від своєї власної традиції та спадку.

Примітно, що після 2014 року серія отримує нове прочитання в контексті війни, і з безліччю сумних паралелей Тістол інкорпорує у серію творів кримську гору Ай-Петрі, такою, якою ми її пам'ятає на листівках з літніх канікул. Зіставляючи нашу гору з вірменською, художник демонструє схожість контекстів із втратою власних територій, проте закодує обіцянку щасливого кінця, і робить Ай-Петрі верховним символом остаточної перемоги.

Окрім звичного трафарету у серії «*Ай-Петрі*» (іл. 24) його роль виконують також фрагменти фіранок з будинку бабусі художника, аналогічні яким знайомі кожному в пострадянському просторі. Таким чином на полотнах Тістола радянський символ кочує в національний простір, впливаючи на український. Таким чином митець у найбільш здоровий і терапевтичний спосіб опрацьовує радянські сторінки в нашій історії, не спалюючи їх на площі й не удаючи їхню відсутність, а ведучи з ними діалог із долею постіронії, що дозволяє критично оцінити їх вплив та рушити далі по історичній спіралі.

### Висновки до Розділу III.

«Нова хвиля» як вкрай неоднорідне явище, що попри свою скороминучість позначилася кількома угрупованнями із різним підходом до опрацювання суспільної та особистісної ситуації, яскравістю шляхів окремих їхніх учасників і учасниць та кількома періодами творчості, що наче несвідомо намагалось семимильними кроками «наздогнати й обігнати західних колег за темпами виробництва», надолуживши згаяний під партійними вказівками час.

Так, за законом маятника, однією з найперших й найсильніших символічних тенденцій стане апеляція до релігійних і міфологічних сюжетів, що найпомітніше вилилася у трансавангардну творчість сквоту «Паркомунa», особливо -- у творчості В. Трубіної та О. Гнилицького. Втім трансавангард, що окрім символічного змісту позначився й характерною формою, бароковою пишністю й вітальністю вписує його в рамки ще одного ключового віяння — з боку класичної історії мистецтва. Апеляція до сюжетів з полотен великих майстрів характерна для всіх молодих мистців часу, зокрема Я. Бистрової, С. Панича, Л. Войцехова, Д. Кавсана, в тому числі як до великої енциклопедії архетипів, чиє емоційне навантаження автоматично робить їх глибокими та резонує з глядачем. Дитячий дискурс, що за наївністю утрової форми, штампами масової радянської культури та швидкістю роботи ховають найпсихологічніші з робіт періоду, працюючи із менш конвенціонально узгодженими символами, що ми яскраво бачимо у О. Голосія. Штампи радянської культури згодом перейдуть до штампів національних, українських, в творчості представників арт-угруповання «Межа зусиль національного постеклектизму» із його кульмінацією у вигляді «Нацпрому», що навіть після досліджуваного періоду і окреслить коло творчих інтересів його учасників, особливо О. Тістола.

## ВИСНОВКИ

В результаті даного дослідження, присвяченого символізму в роботах українських художників «Нової хвилі» 1985-1995 років, було зроблено наступні висновки:

1. Виявлено, що проблематика поняття «символ» та «символізм» ускладнюються в першу чергу інтердисциплінарністю терміну. Так, безпосередньо чи опосередковано питанням символу займаються зокрема символіка, семіотика, семантика, герменевтика, іконологія, аналітична психологія, філософія, компаративна міфологія, у той час, як навіть поняття символ, знак, образ, метафора, алегорія, архетип, гештальт також легко змішуються та взаємозамінюються в аналізі мистецьких творів за нехтуванням дослідників перед лицем непереборної цікавості в бездонних можливостях їх дослідження. Окремо прочитання терміну ускладнює наявність в історії мистецтва сторінки наприкінці 19 ст. — початку 20 ст., що символічно окреслили символізмом.

2. Попри велику кількість вичерпної інформації про українську «Нову хвилю» та неоціненну систематизацію сучасного українського мистецтва, у тому числі періоду, що досліджується, визначено, що підхід до питання переважно розглядає його як виняткове культурне явище, у той час, як стан дослідження безпосередньо художніх творів її представників залишається недостатнім і вимагає більш прицільної уваги.

3. В рамках аналізу літератури було встановлено, що велика кількість джерел 20 століття знаходиться в полеміці з аналітичною психологією, а також теоріями З. Фрейда та К.Г. Юнга, що запропонували світові новий погляд та ввели поняття «архетипу» та «колективного несвідомого», які обґрунтували присутність питання символу у широкому колі дисциплін. Застосовуючи власний метод, науковці в тому числі аналізують твори

мистецтва з боку універсальних і присутніх в багатьох релігіях і міфологіях світу символів, що дозволяє нам екстраполювати його і на інші твори мистецтва. Аргументацією наявності поля колективного несвідомого також доведено доцільність використання методу під час аналізу творів «Нової хвилі» 1985-1995 років, адже як один із найбільш символічно насичених періодів українського мистецтва вони віддзеркалюють та зберігають неоціненний пласт інформації про соціополітичний клімат епохи.

4. Просумовано хронологію подій, що сформували ландшафт пізньорадянської епохи, як в суспільному, так і в суто мистецькому плані. Виявлено, що опресія діячів мистецтва у попередні десятиліття позначилися на поколінні «Нової хвилі», формуючи одночасно як апатію до відкритої політичної боротьби й остаточне розчарування в комуністичних ідеалах та прагненнях, так і тенденцію до «тихого» протесту, самоусунення від суспільних справ, замикання у собі або в своєму мистецькому колі. Водночас, політика гласності, поступове відкриття інформаційного потоку з-закордону, а згодом і повне падіння залізної завіси вмить заповнили вакуум сакрального християнством, буддизмом, філософією, що вилились у повальне використання символу.

5. Зроблено спробу систематизувати творчість таких представників української «Нової хвилі», як Я. Бистрова, Л. Войцехов, О. Гнилицький, О. Голосій, Д. Кавсан, С. Панич, О. Тістол, В. Трубіна, з середини 80-х до середини 90-х, виявити основні періоди їхньої творчості, а також теми, з якими мистці працюють у цей період, встановити, як вони співвідносяться один з одним та як одні й ті ж самі ідеї адаптуються крізь призму власного бачення і візуальної мови кожного окремого мистця. Проведено мистецтвознавчий аналіз окремих показових робіт зазначених художниці та художників, а також надане авторське трактування зображених в них символів. Встановлено, що через хронологічну стислість виділені етапи

творчості не є повноцінно розмежованими, тому художня система координат епохи «Нової хвилі», сформована основними осями, містить також визначні приклади синергії кількох з них, демонструючи розмаїття перехідних форм і відтінків. Так, хоча символічні тенденції та апеляція до релігійних і міфологічних сюжетів характерні для всієї Паркомуні і особливо у В. Трубіної, О. Гнилицький та Д. Кавсан, підходять до питання більше з боку постмодерної іронії, а О. Голосій активно працює над власною міфологією та інкорпорує себе в її центр під шарами релігійних алюзій, створюючи найбільш психологічно навантажені полотна; також універсальні барокова розкіш та діалоги із класичним мистецтвом найяскравіше проявляють себе у Я. Бистрової, С. Панича та навіть у Л. Войцехова, але в останніх також позбавлені серйозності та дрейфують до питання радянського стереотипу, що, трансформуючись у національний український, окреслює основну тему творчості О. Тістола.

6. Виявлено, що попри маніфестовану аполітичність, представники «Нової хвилі» опосередковано демонструють вплив соціальної та політичної ситуації, відбиваючи власні та суспільні настрої навіть у найбільш особистих полотнах. Доведено, що за аналогією із мистцями-сучасниками інших важких і визначних епох, нестабільність та загрози катастрофи, що панує у повітрі, відзеркалюється у внутрішньому і виливається у творчості. Продемонстровано, що через паралелі із критичністю ситуації схожий підхід може бути актуальним та дієвим при аналізі мистецтва часів інших великих потрясінь, як події 2022 року в Україні.

Через невичерпність окресленої теми заохочується продовження теоретичного й практичного дослідження символу у творах інших представників «Нової хвилі», адже завдяки дзеркальності сучасної їм епохи, ця тема не втрачає актуальності й сьогодні.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович І. «Межа зусиль національного постеклектизму»: Український арт-гурт останньої чверті ХХ століття в культурному контексті доби // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К.: Фенікс, 2019. № 15 — С. 9–22.
2. Абрамович І. Олександр Гнилицький на «Новій хвилі»: Художник наприкінці 1980-х—на початку 1990-х // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К.: Фенікс, 2018. № 4 — С. 17–34.
3. Абрамович І. Творчість Олега Гістола в контексті сучасного українського мистецтва // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К.: Фенікс, 2016. — С. 7–16.
4. Акинша К. Венок на могилу українського постмодернізму // Портфоліо. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов / сост. Михайловская Е., Ройтбурд А., Рашковецкий М. — Одесса, 1999.
5. Біблія. Книги Святого Письма Старого та Нового Завіту / [пер. Р. Турконяк]. — К.: Укр. Біблійне Товариство, 2013. — 1213 с.
6. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С. - М.: Республика, 1996. - 335 с.: ил.
7. Браун Е. Вступна стаття / Ендрю Браун // Ангели над Україною: Каталог. — Б. м., 1993. — С. 13.
8. Бурлака В. «Эстетическое бессознательное». Живопись Олега Голосия [Електронний ресурс] / Вікторія Бурлака // Art Ukraine. — 2016. — Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/a/esteticheskoe-bessoznatelnoe-zhivopis-olega-golosiya/>

9. Бытие-художником. Воспоминания о Леониде Войцехове [Электронный ресурс]. Prostory. — 2018. — Режим доступа: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/379-bytie-khudozhnikom-vozpominaniya-o-leonide-vojtsekhove>
10. Вишеславський Г. Сквоти 1980-х – початку 1990-х. Художники й групи [Електронний ресурс] / Гліб Вишеславський // Korydor. — 2016. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/skvoty-1980-1990-hudozhniki-j-grupy.html>
11. Вишеславський Г. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму / Г. А. Вишеславський ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: ПСМ НАМ України, 2020. — 256 с.: іл.
12. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Отв. ред. Е. П. Ситковский. Ред. коллегия: Б. М. Кедров и др. — М., «Мысль», 1977. — 471 с.
13. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т.4 [перевод Б. Г. Столпнера]. — М.: Искусство, 1973. — 676 с
14. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; Пер. с англ. К. П. Лукьяненко ; Под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. — М.: Прогресс, 1992
15. Кант И. Собрание сочинений в 8 томах. — Издательство: ЧОРО, 1994.
16. Кассирер Э. Философия символических форм. — Т. 1: Язык / Э. Кассирер. — М., СПб.: Университетская книга, 2002. — 272 с.
17. Кусяков С., Лі Т. Живопис після модернізму // Українське мистецтво ХХ століття: Каталог. — К., 1998. — С. 196—198.
18. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. — К.: ArtHuss, 2019. — 544 с.
19. Малых К. Дмитрий Кавсан: Сквотный вздор [Электронный ресурс] / Ксения Малых // Bird In Flight. — 2020. — Режим доступа: [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/dmitrij-kavsan-skvotnyj-vzdor.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/dmitrij-kavsan-skvotnyj-vzdor.html)

20. Нейман Е. Мистецтво і час. В кн.: Юнг К. Р., Неймана Е. Психоаналіз і мистецтво. Пер. з англ. -М.: REFL-book. — К.: Ваклер, 1996. — 304 с.
21. Нордау М. Вырождение / Пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского; Современные французы / Пер. с нем. А. В. Перелыгиной / Послесл. В. М. Толмачева. — М.: Республика, 1995. — 400 с.
22. Окунева Е. Виртуальный музей современного украинского искусства: Александр Гнилицкий — «Я — спиральный» [Электронный ресурс] / Елена Окунева // Huxley. — 2020. — Режим доступа: [https://huxley.media/virtualnyj- muzej-sovremennogo-ukrainskogo-iskusstva-aleksandr-gnilickij-ja-spiralnyj/](https://huxley.media/virtualnyj-muzej-sovremennogo-ukrainskogo-iskusstva-aleksandr-gnilickij-ja-spiralnyj/)
23. Олег Голосій. Живопис нон-стоп. — К.: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2019. — 248 с. : [укр., англ.]. — Режим доступа: [https://issu.com/mystetskyiarsenal/docs/oleksandrhnylytskyi\\_catalog\\_mystetskyi\\_arsenal\\_201](https://issu.com/mystetskyiarsenal/docs/oleksandrhnylytskyi_catalog_mystetskyi_arsenal_201)
24. Олександр Гнилицький. Реальність ілюзії. — К.: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. — 208 с. : [укр., англ.]
25. Паркомунa. Місце. Спільнота : Збірник / Авт.-упоряд. Т. Кочубінська; текст К. Дорошенко, Т. Жмурко, Т. Кочубінська; ред. Я. Цимбал. — К. : Publish Pro, 2018. — 208 с.
26. Петрашик В. «60 років Незалежності» Олега Тістола // Образотворче мистецтво. № 1. — 2021. — С. 68 – 71.
27. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. Пер. с англ. К. Голубовича, К. Чухрукидзе, Т. Дмитрева. — М.: Логос, 2000. — 448 с.
28. Пирс Ч.С. Начала прагматизма / Перевод с английского, предисловие В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — 352 с.

29. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого. — СПб.; М: Machina, 2004. — 128 с.
30. Рибейро С. Подсознание: великолепная история человечества / Сидарта Рибейро ; пер. с англ. Ирины Матвеевой ; науч. ред. В. Северцев, А. Харламова. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. — 472 с. — (Великолепная история человечества).
31. Салатюк Л. Український трансавангард: генеза та стилістичні особливості. *Народознавчі зошити*. № 2 (158), 2021 — С. 451-455
32. Салюхіна В. Перспективи залучення юнгівського методу до аналізу творів на прикладі творчості сквоту «Паризька комуна». *Десяті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. — Львів-Торунь: Liha-Pres, 2022. — С. 229–230
33. Салюхіна В. Юнгівський аналіз символів у трансавангардній творчості Валерії Трубіної. *Образотворче мистецтво* : журн. з питань теорії і практики укр. образотв. мистецтва. — К.: Нац. спілка художників України, 2022. № 1-2. — С. 42–46
34. Сведенборг Э. Апокалипсис открытый. — М.: АСТ, 2003. — 944 с.
35. Скляренко Г. «Нова українська хвиля»: початок, завершення, продовження // *Українська Нова хвиля (каталог виставки)*. — К., 2009
36. Словарь символов : [Мифология. Магия. Психоанализ : Перевод] / Х. Э. Керлот. — М. : REFL-book, 1994. — 601,[2] с. : ил.; 21 см.
37. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К. : «Видавництво «Фенікс», 2017. — 480 с.: іл.
38. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 192 ст.: іл.

39. Соловьев А. Искусство Украины 90-х (Рефлексии) [Электронный ресурс]. *Художественный журнал*. 1999. № 28—29. Режим доступа: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx28/x28015.htm>
40. Соловьев А. Новейшая история украинского искусства. «Новая волна». Часть I. 1987–1989 // <http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html>
41. Соловьев А., Ложкина А. Point Zero [Электронный ресурс] – 2010. – Режим доступа: <http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html>
42. Уваров А. С. Христианская символика. Символика древне-христианского периода. Ч. 1. — М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. — 212 с.
43. Флоренский П.А. Собрание сочинений в 4-х томах. — М.: Мысль, 1994-2000.
44. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов: Пер. с англ. 2-е изд. — М.: Вече. 1997. — 512 с.
45. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли П. Холл; [пер. с англ.]. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. — 864 с.
46. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Перев. с фр. — М.: Ладомир, 2000. — 414 с.
47. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008. — 1007, [1] е.: ил.
48. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. Роберт Бир; пер. с англ. Л. Бубенковой. — М.: Ориенталия, 2011. — 428 с. :ил.
49. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 298 с.

50. Юнг К. Г. Словник аналітичної психології. Сім променів. Режим доступу: <https://7promeniv.com.ua/slovnyk-analitychnoi-psykholohii.html>
51. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. Франц, Дж. Л. Хендерсон и др. / под общ. ред. С. Н. Сиренко. — М.: «Серебряные нити», 2016. — 352 с.
52. Яковленко К. Молись, рыбка: Иконоподобная живопись Валерии Трубиной  
[Электронный ресурс] / Катерина Яковленко // Bird In Flight. — 2020. — Режим доступу: [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20200220-valeriya-trubina.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20200220-valeriya-trubina.html)
53. Яффе А. Символы в изобразительном искусстве. Человек и его символы / К.Г. Юнг [и др.] / под ред. С. Н. Сиренко. М.: Серебряные нити, 2016. — С. 238–289.
54. Campbell, J. The Hero with a Thousand Faces. 1st edition, Bollingen Foundation, 1949.
55. Huson P. Mystical origins of the tarot: from ancient roots to modern usage / Paul Huson; with illustrations by the author. Destiny Books Rochester, Vermont, 2004.
56. Reflection [каталог]. – К. : PinchukArtCentre. – 2007, 183 с. – Режим доступу: [http://pinchukartcentre.org/files/exhibitions/pdf/reflection\\_ukr\\_eng.pdf](http://pinchukartcentre.org/files/exhibitions/pdf/reflection_ukr_eng.pdf)
57. Ripa, C. Iconologia, or, Moral emblems. Benj. Motte, 1709. — Режим доступу: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2714105.pdf>
58. Warburg, A. Mnemosyne Atlas. Con al edición de Martin Warnke y al colaboración ed Claudia Brink. Ediciones Akal, .S A., Madrid 2010
59. Архів авторки. Інтерв'ю з Яною Бистровою. 21.03.2023
60. Архів авторки. Інтерв'ю з Олегом Тістолом. 22.09.2022, м. Київ.

**ДОДАТОК 1**  
**СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ**

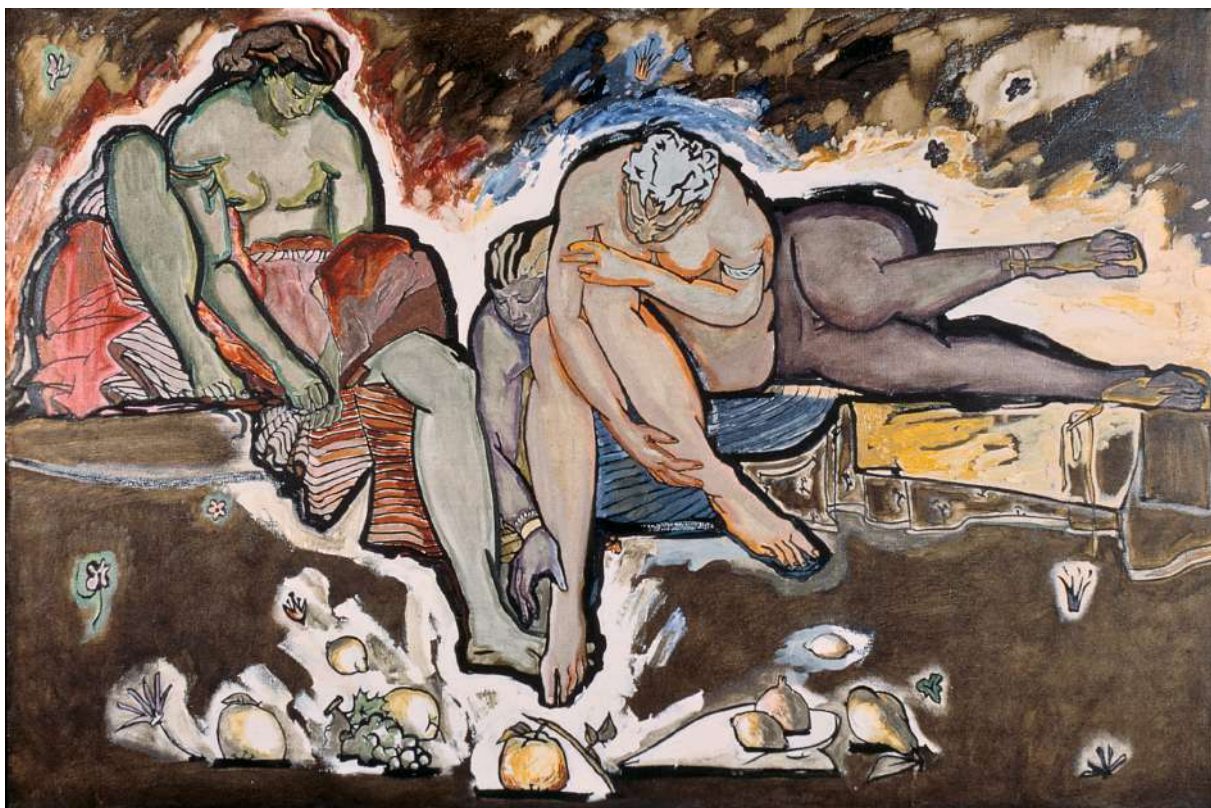
1. Бистрова Я. «Суд Паріса», 1988–1989, полотно, олія, 120х70 см
2. Бистрова Я. «Зелений спокій», 1989, полотно, олія, 155х130 см
3. Верещагін В. «Апофеоз війни», 1871, полотно, олія, 127х197 см, з колекції Третьяковської галереї, Москва, Російська Федерація
4. Войцехов Л. «Голови героїв», 1992, полотно, олія, 150х200 см
5. Войцехов Л. «Дерево художників», 1989, полотно, олія, 195х145 см
6. Гнилицький О. «Дискусія про таємницю» («Адам і Єва»), 1988, полотно, олія, 200х200 см
7. Гнилицький О. «Коли я був маленький, я був Махатмою», 2002
8. Гнилицький О. «Папа, що грає на арфі», 1993, полотно, олія
9. Гнилицький О. «Равлики», 1988, диптих, полотно, олія, 450х400 см
10. Гнилицький О. «Русалка», з серії «Jurassic Future», 2004, полотно, олія, 165х200 см
11. Гнилицький О. «Тату, шолом тисне», 1990, полотно, олія, 200х150 см

12. Гнилицький О. «Aqua Minerale», 2007, полотно, олія, 320x227 см, з колекції родини художника
13. Голосій О. «Благовіст», 1989, полотно, олія, 270x380 см
14. Голосій О. «Вихід до моря», 1988, полотно, олія, 200x300 см
15. Голосій О. «Жовта кімната», 1989, полотно, олія, 200x420, з колекції PinchukArtCentre, Київ, Україна
16. Голосій О. «Заяць і вовк», 1991, полотно, олія, 80x100 см, з колекції маєтку художника
17. Голосій О. «Ной і слони», 1991, полотно, олія, 150x100 см
18. Голосій О. «Шість слонів», 1991, полотно, олія, 96x145 см, з приватної колекції Володимира Овчаренка
19. Кавсан Д. «Принадний натюрморт», 2000, полотно, олія, 91x61 см.
20. Кавсан Д. «Спроба менуету на руїнах», 1989, полотно, олія, 300x200 см
21. Панич С. «Лебедине озеро», 1992, полотно, олія, з колекції Національного художнього музею України, Київ, Україна
22. Панич С. «Прийміть слово утіхи», 1990, полотно, олія, 300x200 см
23. Ройтбурд О. «Лоно вигнання», 1989, полотно, олія, 300x400 см
24. Тістол О. «Ай-Петрі №8» з циклу «Гори»
25. Тістол О. «Арарат №4» з циклу «Гори»



26. Тістол О. «Роксолана» з циклу «Гроші» 1995, з серії «Українські гроші»,  
полотно, олія, 280x480 см
27. Тістол О. «Там», 1989, полотно, олія, 241x194 см
28. Трубіна В. «Боротьба», 1988, полотно, олія, 150x120 см
29. Трубіна В. «Любов», 1988–1989, полотно, олія, 130x180 см
30. Трубіна В. «Пейзажі снів», 1990, полотно, олія, 200x400 см
31. Трубіна В. «Поклоніння новонародженому страху», 1989, полотно, олія,  
79x59 см
32. Трубіна В. «Русалка», 1992, полотно, олія, 50x60 см

ДОДАТОК 2  
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



1. Бистрова Я. «Суд Паріса», 1988–1989, полотно, олія, 120х70 см



2. Бистрова Я. «Зелений спокій», 1989, полотно, олія, 155x130 см



3. Верещагін В. «Апофеоз війни», 1871, полотно, олія, 127х197 см, з колекції Третьяковської галереї, Москва, Російська Федерація



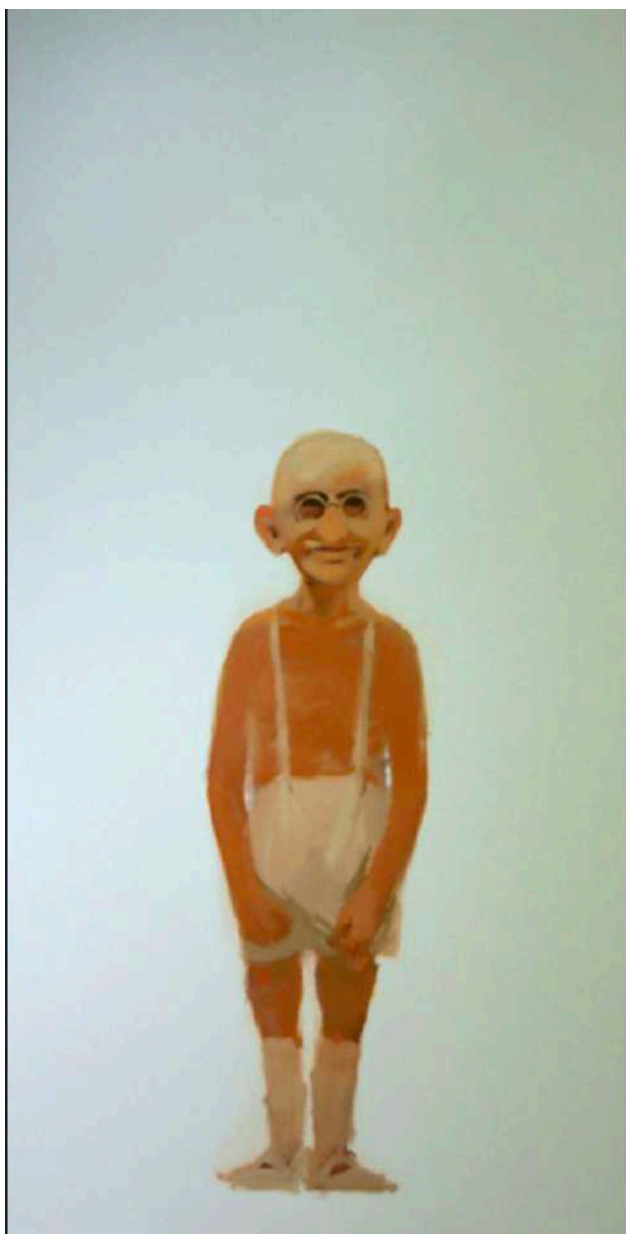
4. Войцехов Л. «Голови героїв», 1992, полотно, олія, 150х200 см



5. Войцехов Л. «Дерево художників», 1989, полотно, олія, 195x145 см



6. Гнилицький О. «Дискусія про таємницю» («Адам і Єва»), 1988, полотно, олія, 200х200 см



7. Гнилицький О. «Коли я був маленький, я був Махатмою», 2002





8. Гнилицький О. «Папа, що грає на арфі», 1993, полотно, олія



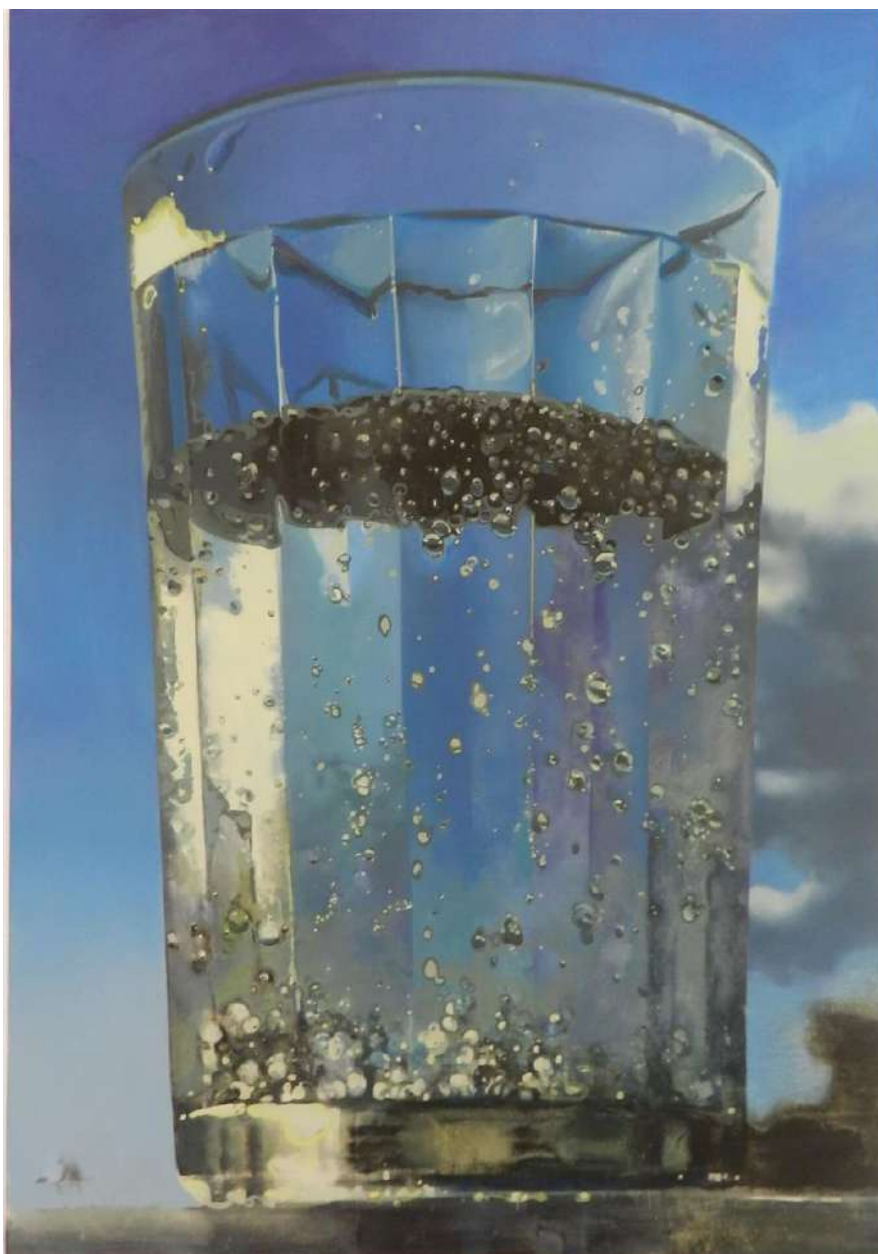
9. Гнилицький О. «Равлики», 1988, диптих, полотно, олія, 450х400 см



10. Гнилицький О. «Русалка», з серії «Jurassic Future», 2004, полотно, олія,  
165x200 см



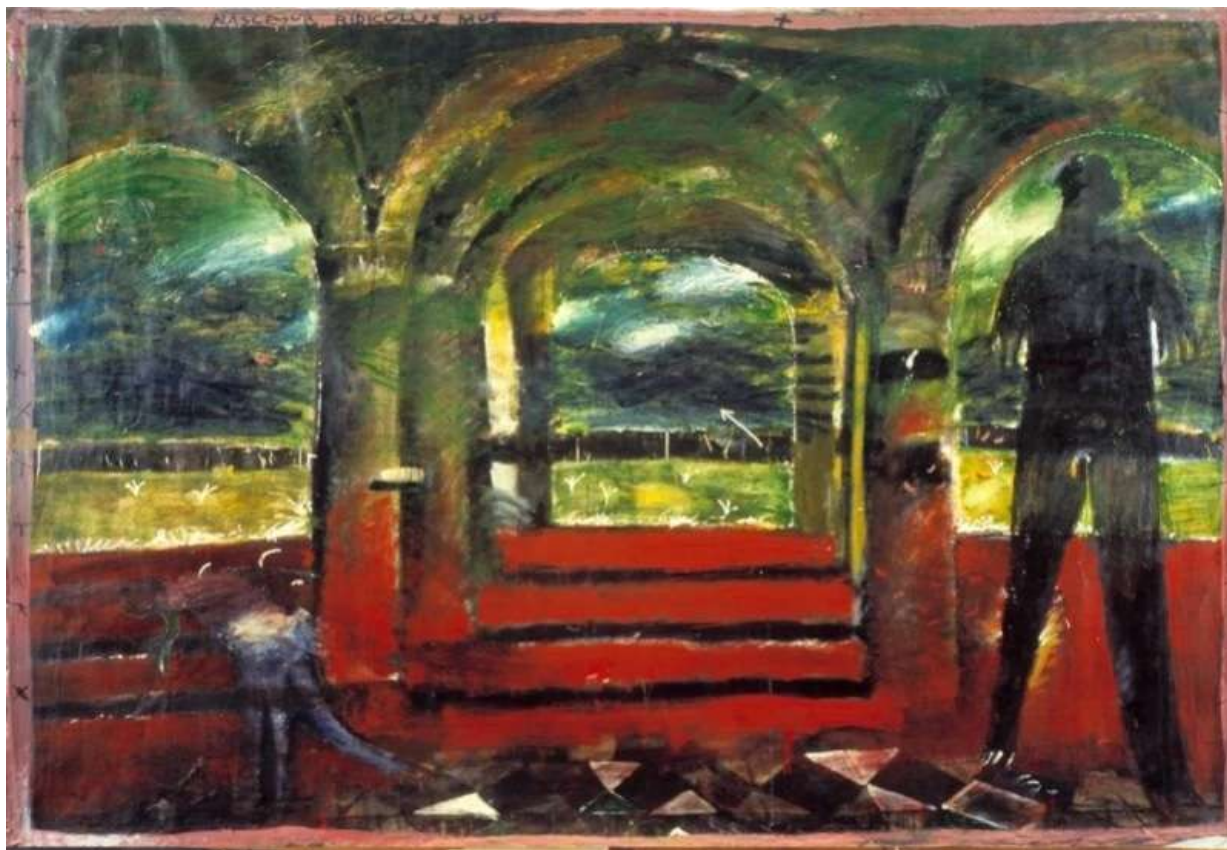
11. Гнилицький О. «Тату, шолом тисне», 1990, полотно, олія, 200x150 см



12. Гнилицький О. «Aqua Minerale», 2007, полотно, олія, 320x227 см, з колекції родини художника



13. Голосій О. «Благовіст», 1989, полотно, олія, 270х380 см

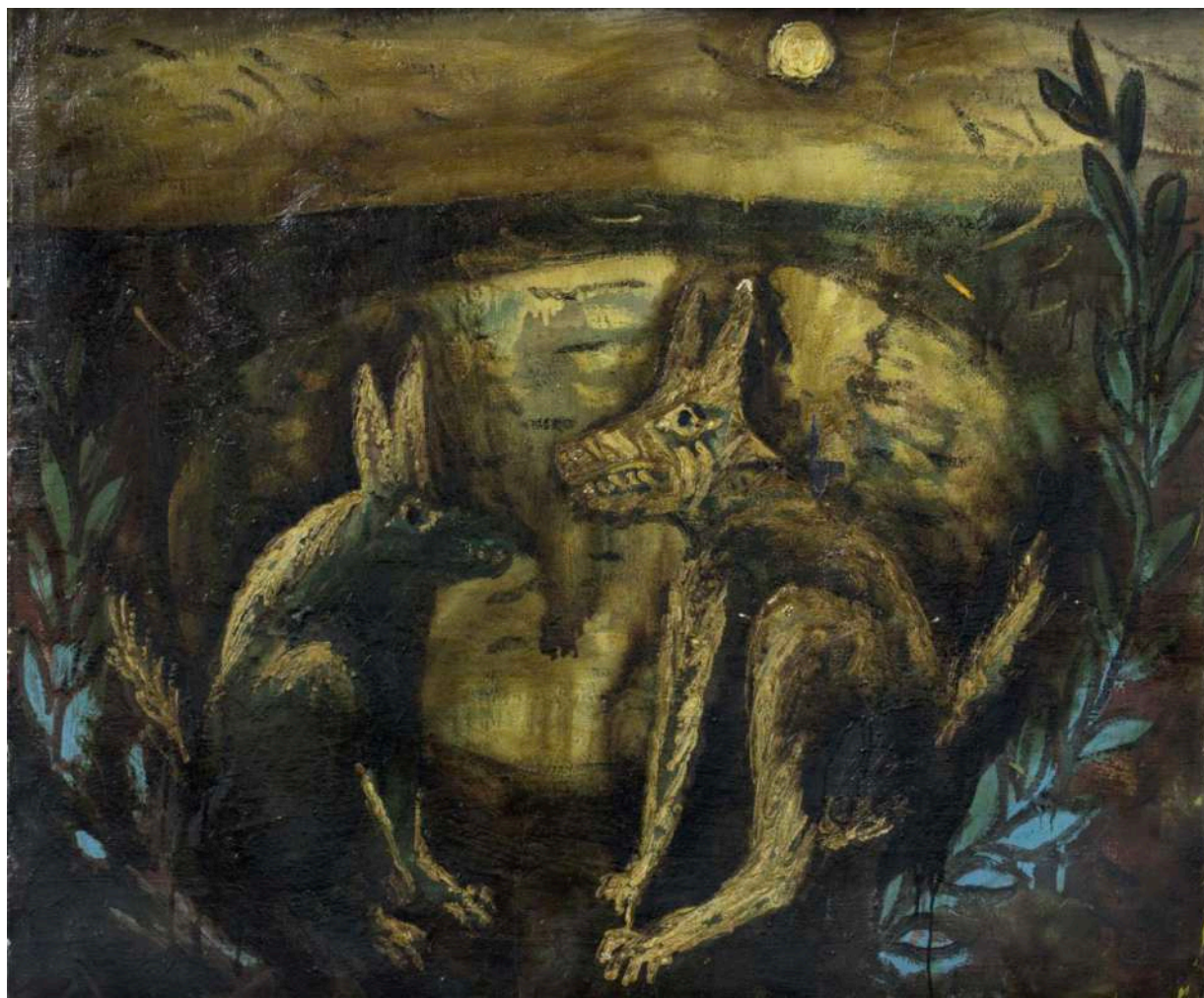


14. Голосій О. «Вихід до моря», 1988, полотно, олія, 200х300 см



15. Голосій О. «Жовта кімната», 1989, полотно, олія, 200х420, з колекції  
PinchukArtCentre, Київ, Україна





16. Голосій О. «Заяць і вовк», 1991, полотно, олія, 80х100 см, з колекції маєтку художника



17. Голосій О. «Ной і слони», 1991, полотно, олія, 150x100 см



18. Голосій О. «Шість слонів», 1991, полотно, олія, 96x145 см, з приватної колекції Володимира Овчаренка



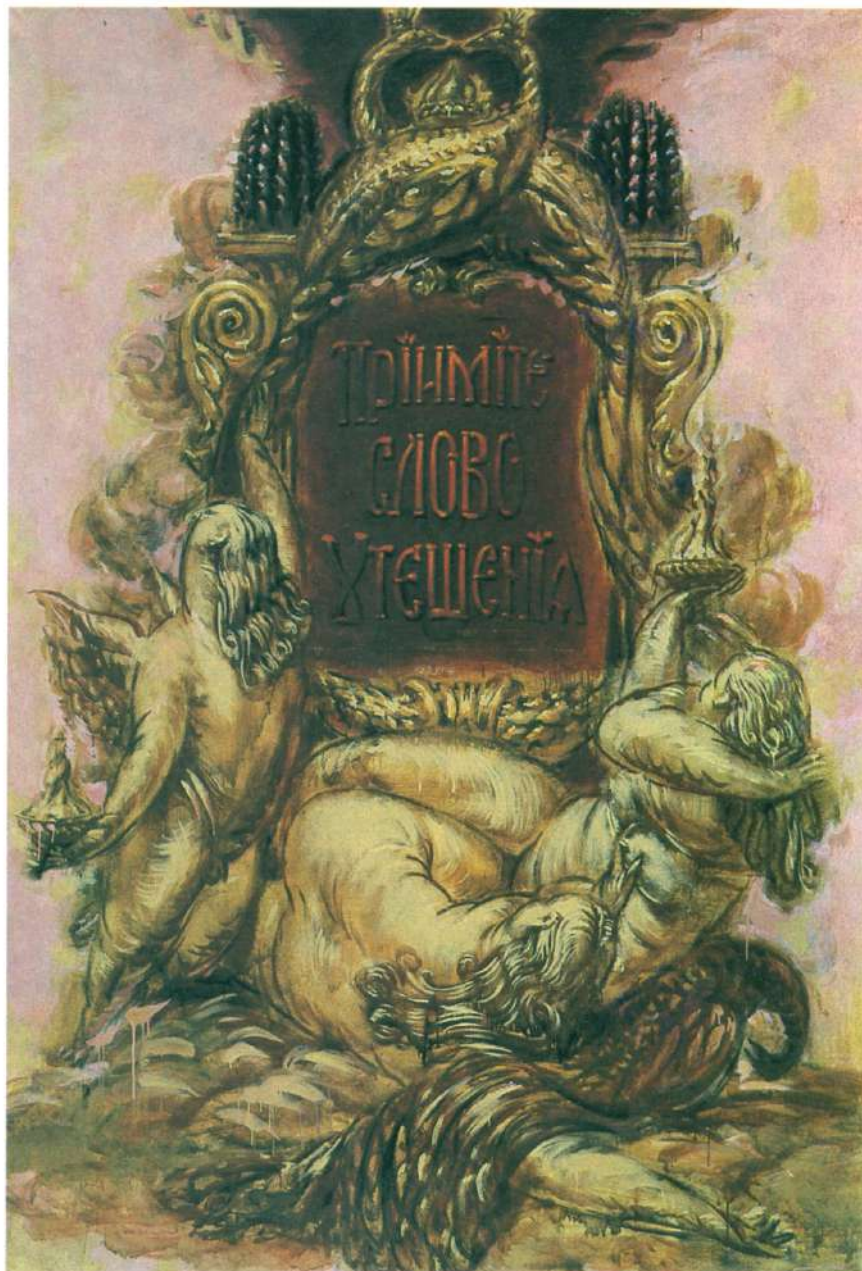
19. Кавсан Д. «Принадний натюрморт», 2000, полотно, олія, 91х61 см



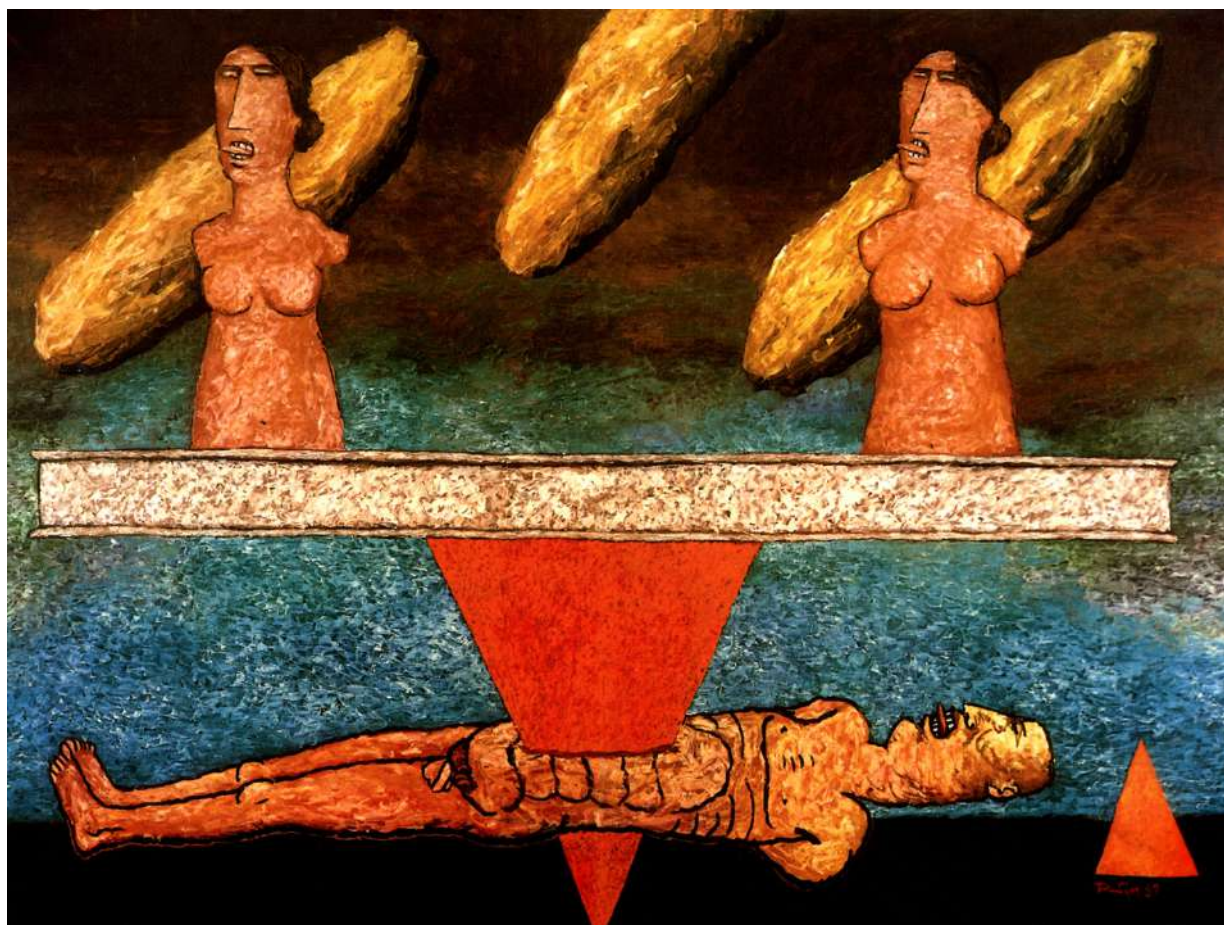
20. Кавсан Д. «Спроба менуєту на руїнах», 1989, полотно, олія, 300х200 см



21. Панич С. «Лебедине озеро», 1992, полотно, олія, з колекції  
Національного художнього музею України, Київ, Україна

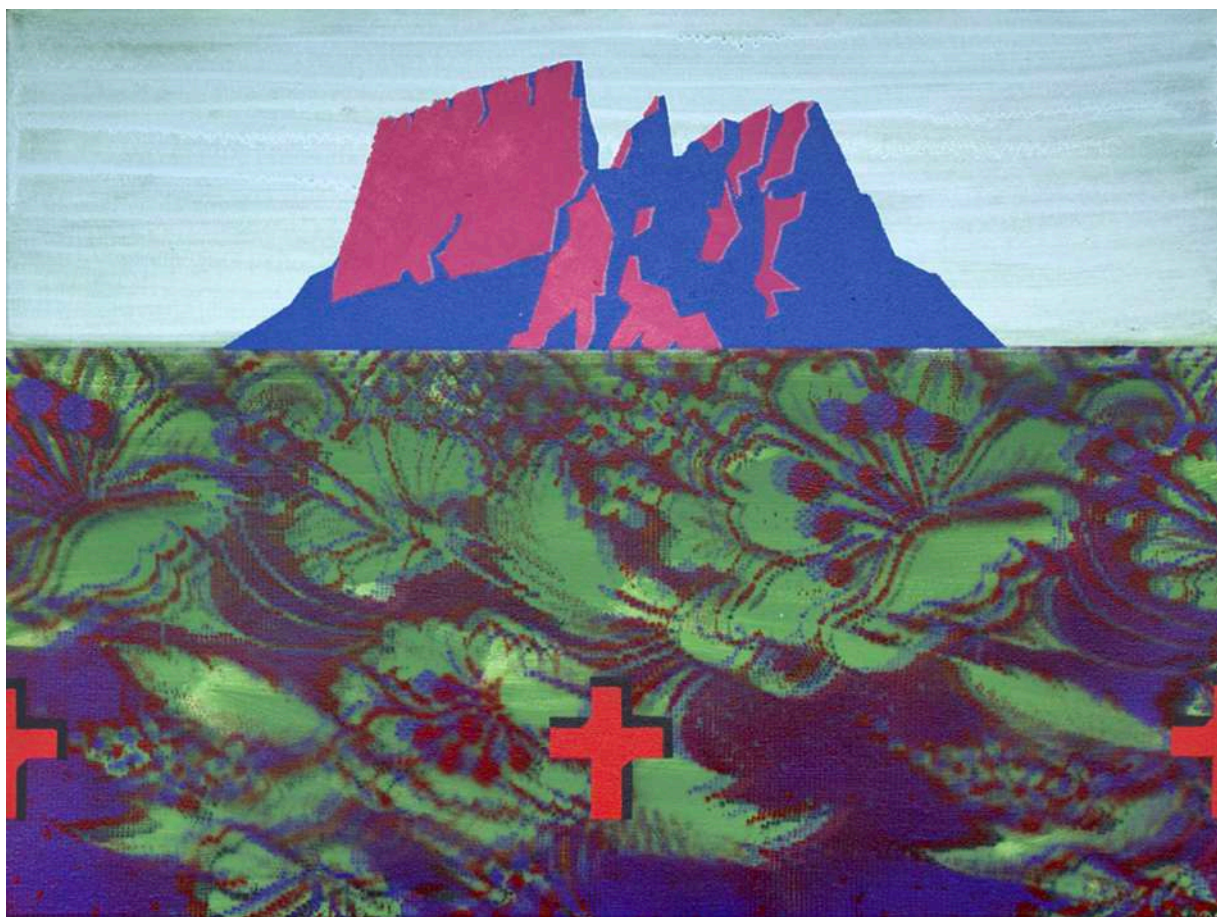


22. Панич С. «Прийміть слово утіхи», 1990, полотно, олія, 300х200 см



23. Ройтбурд О. «Лоно вигнання», 1989, полотно, олія, 300х400 см

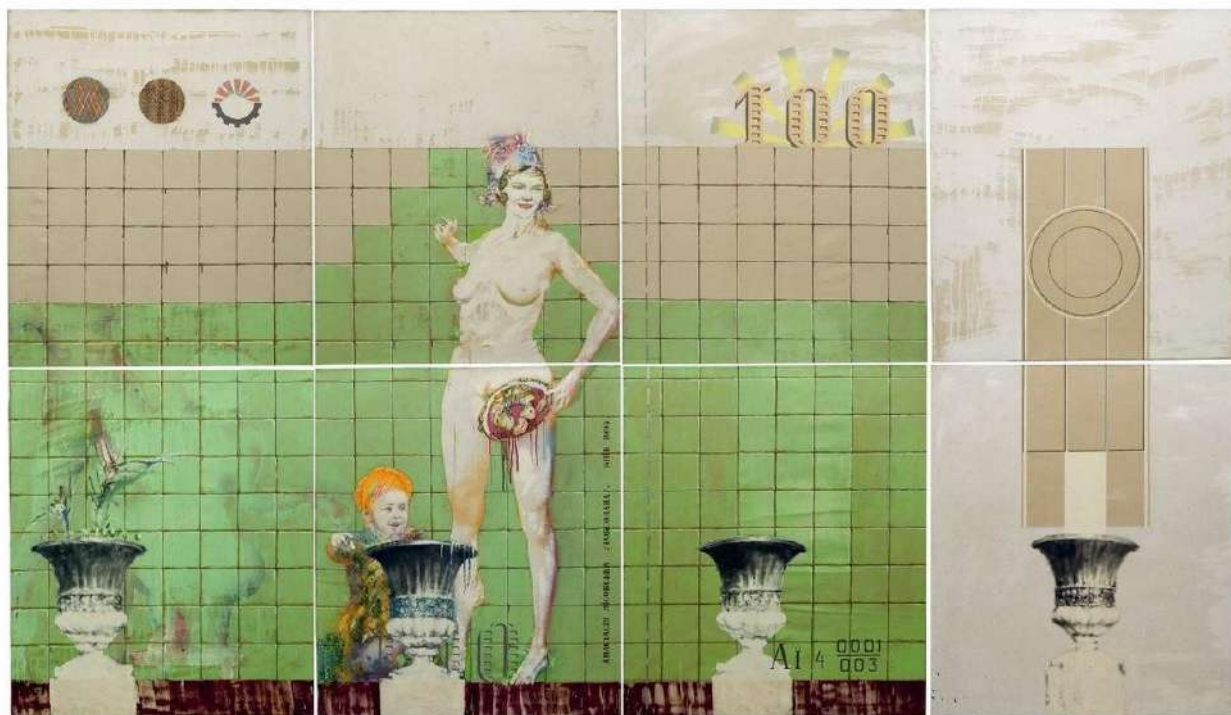




24. Тістол О. «Ай-Петрі №8» з циклу «Гори»



25. Тістол О. «Арарат №4» з циклу «Гори»



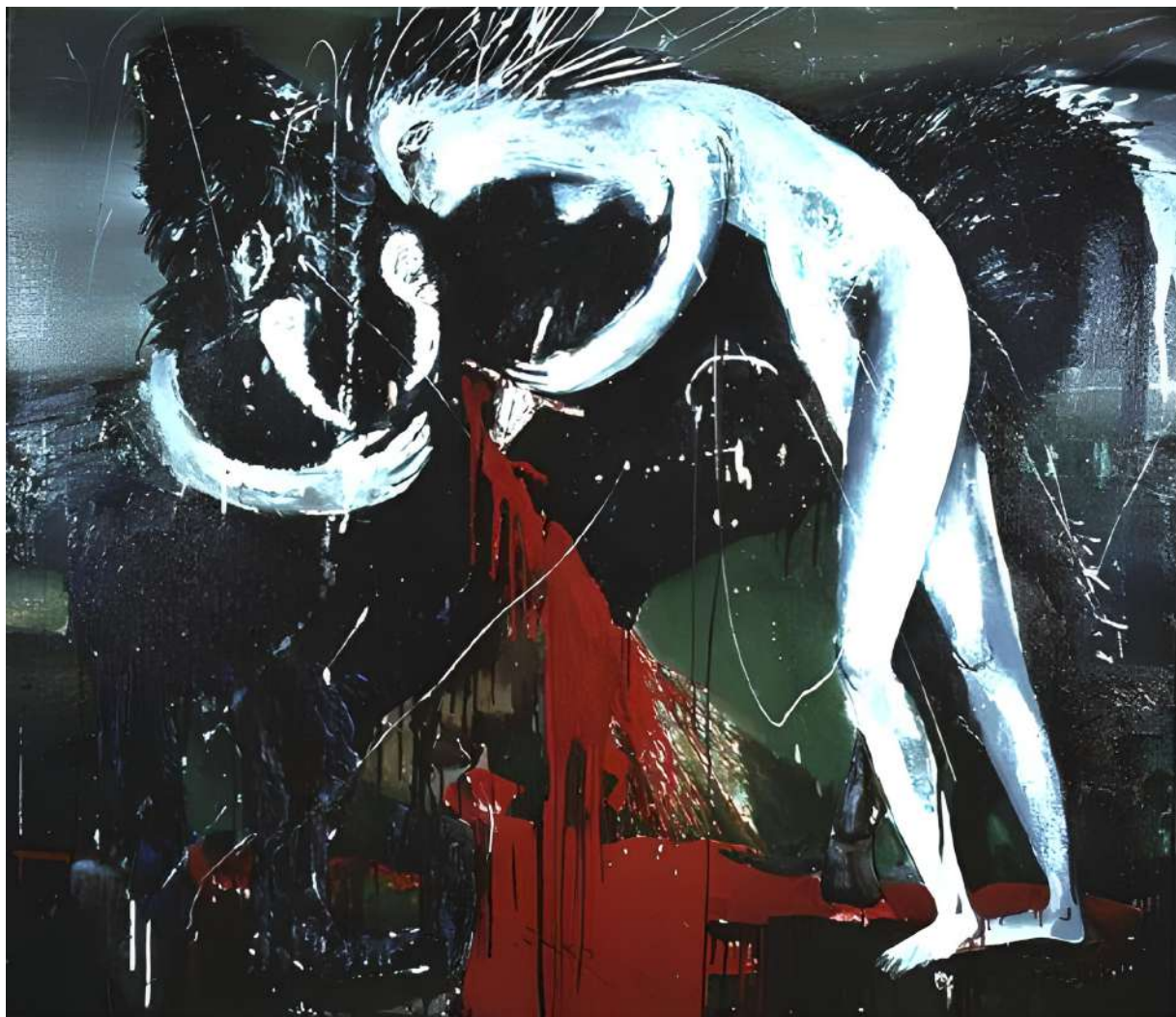
26. Тістол О. «Роксолана» з циклу «Гроші» 1995, з серії «Українські гроші»,  
полотно, олія, 280х480 см



27. Тістол О. «Там», 1989, полотно, олія, 241x194 см



28. Трубіна В. «Боротьба», 1988, полотно, олія, 150x120 см



29. Трубіна В. «Любов», 1988–1989, полотно, олія, 130х180 см



30. Трубіна В. «Пейзажі снів», 1990, полотно, олія, 200х400 см



31. Трубіна В. «Поклоніння новонародженому страху», 1989, полотно, олія,  
79x59 см





32. Трубіна В. «Русалка», 1992, полотно, олія, 50х60 см

## ДОДАТОК 3

### Інтерв'ю з Яною Бистровою від 21.03.2023

**С.В.:** По Ваших спогадах, як проходив мистецький процес на зламі 80-х-90-х? Що оточувало — люди, ідеї, музика, книжки? Що хвилювало, що виливалося у полотна?

**Б.Я.:** В Художньому інституті я була не дуже гарною студенткою. Було нецікаво слідувати соцреалістичній школі, тому експерименти почалися доволі рано — інші техніки, сюжети, інтерпретації. Я взагалі дуже з раннього віку відвернулася від реалізму. Експеримент на то й експеримент, що не знаєш, що вийде в кінці. Ми були сміливі, необтяжені нічим — держзамовлення вже як такого не було, й комерція по суті ще не з'явилася. Кожен знаходив власні технічні надбання, Тістол перший почав працювати з трафаретами, я перша почала використовувати маркери, мальовану лінію.

Сьогодні я роблю багато ескізів, поки не побачу, що хочу втілити у великому форматі, але в молоді роки було інакше — швидше, спонтанніше. Ми всі неминуче вміли дуже добре малювати завдяки сильній технічній школі інституту, і робили це дуже багато. Велику кількість часу проводили всі разом, тому всі надбання змішувались в одну велику «каструлю». Вже потім кожен з неї «зачерпнув» своє і пішов у своєму напрямку.

Наші молоді роки — це складний коктейль з історії мистецтва, уявленням про те, яким мистецтво має бути за залізною завісою. Хоч історію мистецтв до 19-початку 20 століття всі знали із зачиненими очима ще зі школи, інформації про сучасне мистецтво були крихти, дуже мало що до нас доходило. Та коли я в 91-му році поїхала до Франції, заткнулась із тим, що в умовах дефіциту інформації можна нафантазувати собі щось фантастичне, і

була шокована реальністю — у той час у Франції панував концептуалізм, і не в такому вигляді, як ми зазвичай бачимо в Україні і як бачу його я — візуального, а в буквальному — робота з текстом, об'єктами.

**С.В.:** Як в інституті ставилися до ваших художніх пошуків?

**Б.Я.:** Ніякої консультації щодо формальних пошуків з викладачами, звісно, бути не могло — в Києві дотримувалися більш академічної манери, на відміну від інших художніх закладів України. Проте на третьому курсі всі ділилися на живопис, графіку, сценографію та монументальний живопис. Останній був найбільш «вільним», в тому числі завдяки Миколі Андрійовичу Стороженко, і всі, хто був більше концептуальним, перейшли до нього.

Та не всі викладачі були лояльними, як він, і могли дозволити студентам певну свободу — на 3 курсі нас з групою інших студентів збиралися вигнати за «формалізм». Тільки пересклавши практику «за правилами» на трійки вийшло залишитися в інституті.

Проте тоді ніхто не розумів, чим все може закінчитися — зісланням в ГУЛАГ, чи перебудова все ж дозволить звести ситуацію нанівець? Ще на першій курсах були процеси проти людей, хто відмовлявся вступати в комсомол, та інші мерзенні комуністичні епізоди; викладали щось типу «наукового атеїзму». Потім стався Чорнобиль і був великий скандал — і партія, і СРСР загалом були девальвовані, тому ніхто вже не сприймав їх серйозно. Всім було зрозуміло, що все рухається в іншу сторону і нижчим його не зупинити. Проте в інституті соцреалізм практикувався тільки як стиль, а не політична афірмація.

**С.В.:** Чи була можливість виставлятися із Вашими експериментами?

**Б.Я.:** Цікаво, що лише десь у 88-89 роках дозволили виставляти оголену натуру, хоча в інституті всі з неї вчилися — таких нестикувань, фальші та лицемірства було багато. Одразу по закінченню інституту я вступала в Союз художників і брала участь у виставці. Це була робота «Сафо

і я», і як всі роботи з виставки, переходила Союзу, звідки вже потрапила у Градобанк. Тоді було велике пожвавлення навколо мистецького життя, люди ходили на виставки із цікавістю.

**С.В.:** Крізь творчість всієї «Нової хвилі» простежується жвавий інтерес до міфологічного. Як відбулося це звернення до міфу, і чим воно було вмотивоване?

**Б.Я.:** Зараз мені зрозуміло, що мені цікаво в житті — я знаю, які книги обирати, а які сюжети мені менш цікаві. А в молодому віці це ще не так ясно і однозначно. До того ж, як я вже пригадувала, ми дуже добре знали історію мистецтва, яка була побудована на Біблії і міфах — ми звідти вчилися і черпали, з одного боку. А з іншого — в країні все було настільки міфологізовано... Навіть не стільки в самому комунізмі, як в складі побудови реальності. Апеляція до міфу легітимізувала речі, що могли здаватися дуже ранніми, інфантильними. Ми були молоді і не було якогось іншого власного досвіду, яким можна було б так користуватися. Такою була структура пізньорадянської свідомості, і це був єдиний зрозумілий й підхід на той час.

Можна навіть прослідкувати власну міфологію в нашій групі, нашому малому світі, що проіснував недовго, але був досить цікавим — елементи багато мандрували по різних полотнах. Вони формувалися паралельно і важко було сказати, хто був перший їх намалював.

Ми багато часу проводили у майстерні Валі Реунова, він любив і збирав антикварні речі, та й у той час взагалі був широкий культ усього старого, дореволюційного, адже все, що нашарувалося за роки радянської влади було несправжнім, фікцією.

Пошуки справжнього зводились до використання предметів, референсів дореволюційного, ранньорадянського часу, коли ще можна було побачити якусь справжність, в матеріальному світі і духовному світі. В СРСР все було або краденим, або фальшивим, все, як і зараз в Росії. Але фальшиве не може

жити вічно, і ми це побачили. Ось такі були пошуки справжності, попри неможливість до неї дотягнутися.

**С.В.:** Так було і з «Судом Паріса»?

**Б.Я.:** В тому числі. Це взагалі дуже Символічна і дуже актуальна тема, що за чоловічою увагою гоняться одразу кілька жінок. Тоді я багато працювала з оголеною натурою, і пошуки в цьому напрямку призвели мене до створення складної композиції, що складається переважно з ніг. Фрукти — ті ж самі на багатьох полотнах — це дуже чуттєвий об'єкт, щось дуже жіноче, що нагадує жіноче тіло.

**С.В.:** Автопортрети загалом — важлива частина Вашої творчості, що переживає різні формалістичні і стилістичні пошуки. Чим Ви б пояснили цей свій інтерес?

**Б.Я.:** «Navel gazing» (з англ. — «споглядання власного пупа») — загалом дуже властивий художникам. Звісно, тут і про егоцентризм, і про самолюбство, але в першу чергу, власне тіло — найбільш доступний об'єкту для експериментів. Над ким, як не над собою?

У той складний час і молодий вік навколо все було незрозумілим, і хотілося розібратися хоча б з собою самим. Навіть мій проєкт 2008 року «Дивлячись на близьке з відстані», який був абсолютно абстрактний і в першу чергу — про колір, при написанні пояснювального тексту також виявився автопортретом, адже пізнавати світ не окрім як через себе, можуть хіба що фізики-теоретики.

В кінці 80-х я почала цікавитись психологією і впливом кольору. Випадково до мене в руки потрапляє робота Макса Люшера, і окреслює цілий період моєї творчості. Тоді, в перебудову, взагалі дуже модними були різні маги і екстрасенси, гіпнози і передбачення, в тому числі і цікавість до психології. Всі бачили зміни, але хотіли дізнатися майбутнє, адже не мали жодних гарантій, що вони різко не скінчаться повторенням 39-го року.

Втім, за відсутності інтернету та дуже скромними бібліотечними можливостями теми, я намагалася зв'язатися із різними дослідницькими інститутами, хоча мене не сприймали серйозно — юна дівчина, що займається художніми речами й намагається дізнатися більше про якісь дуже абстрактні теми. Загалом мої намагання зійти за серйозного художника рідко були успішними, в основному всі фокусувались на моєму зовнішньому вигляді.

До речі, про «Суд Паріса» (іл. 1) — одна з трьох версій було рожево-чорна, із рожевим лаком. Саме тоді й почалися мої пошуки психологічних властивостей та впливу кольору. Чорно-рожеве — це щось жіноче, трошки агресивне, трошки страждальницьке.

«Зелений спокій» (іл. 2) — також якоюсь мірою про Люшера. За ним зелений — колір спокою і гармонії. Тоді я переживала дуже нещасливий період в житті, тому це — не автопортрет, а його маніфестація — хотілося б такою бути, втілювати цей спокій. Грецькі узорі, до речі, перекочували з антикварних меблів, що стояли в майстерні батька Реунова, де я тоді жила і працювала. Всі думали, що то звичайний шкаф, а пізніше виявилось, що цей предмет меблів було спроектовано для сну. Отже, ще одне не випадковий збіг.

З моїх слів записано вірно \_\_\_\_\_ Я. Бистрова

(підпис)

(дата підпису)

## ДОДАТОК 4

### Інтерв'ю з Олегом Тістолом від 22.09.2022

**С.В.:** Розкажіть, що відбувалося до полотна? Чим жили, що любили, що формувало смаки та ідеї.

**Т.О.:** По-перше, як я зараз можу проаналізувати, хоч це може бути суб'єктивно і неточно, під настрій сьогоdnішнього дня. Ми про це навіть на днях говорили з моєю мамою — як так сталося, чому я такий? Дійшов до висновку, що принципово для мене — це рок-н-рол. Я не міг слухати радянську музику, від народження, хоча народився я в селі, у Врадіївці. Там же в 10 років я почув «Лайлу» Тома Джонса і стало зрозуміло, що це — музика, а то не музика. Якись голлівудські фільми, які привозили до кінотеатру, директором якого був мій дядя — це естетика відлуння справжньої світової культури. Є така програма, що показує пісню, що була світовим хітом у день, коли ти народився. Я народився в епоху Елвіса Преслі, і якось він до мене достукався.

Це був відчутний вплив світової культури, що проскочила, просочилася у 60-80-ті, і стало відомо, що вона взагалі є. Всі ми, чомусь, хто народився у 60-ті — народились майже вільними людьми. Перші вільні люди в СРСР.

**С.В.:** Чим Ви могли б пояснити резонанс творчості «Нової хвилі», не тільки в Україні, а й у світі?

**Т.О.:** «Нова хвиля» — це ті ж самі тусовки, ті ж самі впливи. У випадку моєму, у випадку Ройтбурда — це ще й вплив нонконформістів одеських, миколаївських, київських, з ким був особистий контакт (Кавалерідзе, Параджанов). Що до містичних явищ, відчутних в Паркомуні — в моєму

випадку їх мінімум. В ті часи була модна, скажімо, йога, але на моє мистецтво це не вплинуло ніяк. Головним було бажання знаходитись і працювати в реальному культурному світі. І це навіть не якісь мілкі амбіції, а дотичність до великого, яке я відчував з дитинства. Страшне персональне бажання бути якісним художником у самому прямому сенсі. Ще в художній школі вчителька зробила для мене головне — просто показала мені — от Матіс, от Сезанн, от Ван Гог, і мені одразу стало ясно, що таке справжнє мистецтво. Те, що мене травмувало в дитинстві та травмує досі — регіональна халтура, занижена планка, тяга до вторинності — підхід а-ля «це — наш український Елтон Джон!». Я таке не сприймаю. От «Даха Браха" — так, рівень світової культури. А якщо ти зробив картинку і не впевнений, що це Пікассо — тобі кінець.

Постсовку характерна дуже низька планка конкуренції в арттусовці. В тому і був феномен так званої «Нової хвилі» (страх не люблю цей термін) практично у всіх був помітний вихід на світову якість на гіпершвидкості — Голосій, якого шотландські колекціонери купляли радше за Франческо Клементе. Це те ж саме про те ж саме, але сильніше, енергійніше, щиріше. І в мене з першої виставки це були серйозні музеї, при чому ми виїхали не просто на моді на радянське мистецтво — це все було в Москві. Ми вирвались вперед на першокласній якості, конкурентоспроможній на світовому ринку в той час, і на абсолютній адекватності. Те, що й ми, робили американці, італійці та інші, просто ми інколи робили це краще.

**С.В.:** Чому не любите термін «Нова хвиля»?

**Т.О.:** Він штучний, лінивий. Я був свідком, як його придумали — від безвиході, коли треба було якось назвати виставку. Перший варіант «Трансавангард» був занадто вузьким і не багато чого не враховував, у тому числі й мене. Чого не вистачає нашій художній тусовці — це Бретонов,



Малевичей — розумних людей, хто буде займатися теорією не як програмою, а як осмисленням того, що відбувається навколо.

**С.В.:** Розкажіть про «Гори» — як почалася серія, що проходить крізь всю Вашу творчість? Чи змінилися її сенси за всі ці роки?

**Т.О.:** «Гори» починалися як постмодерністський гумор, бо перша — «Казбек» — з пачки сигарет. Я сидів курил, читав Біблію, дійшов до Синаю як раптом розумію, що на пачці — не справжній Казбек, а просто зображення гори як символу. Я тоді робив дуже живописні роботи, аж раптом ця «розмальовка», в дусі наочної агітації — а мені насамперед хотілося вийти на «дизайн сакральних символів». І вона чогось була дуже добре сприйнята. Я повторив — мене це затягувало, я розумів, що гора — щось дуже сакральне в кожній релігії. Спочатку намалював гори, а потім там побував — Ісландія, Швейцарія, аж до Синаю. Коли я малюю гори — це значить, що я лікую нервову систему.

Я ніколи не малюю небо — я малюю тільки ту територію, що я знаю, розумію. Що таке небо — я не знаю, я туди молюсь, і не можу про це малювати, бо не маю права. А «Гори» — це та серія, яку я міг би продовжувати все життя. Зараз для мене вона стала символом всієї війни, моїх переживань на цю тему, така собі арттерапія.

Природно, що всі невеличкі естетичні та технічні знахідки в рамках серії — хрестики, трояндочки, які там з'являються, мають серйозний глобальний сенс для мене — все це не випадково. Я про це думаю, коли пишу. Про Кримську війну 1853—1856 років теж думаю. Так вийшло, що я все своє життя — художник війни. Одна з моїх перших картин в цьому ключі — «Зиновій Богдан Хмельницький». Інші — «Возз'єднання», «Роксолана», все, що ми робили з Маценком — все про війну, так чи інакше. Ми думаємо про це, коли створюємо, але не розповідаємо буквально, адже ми робимо красиві картинки в першу чергу.

Я роблю великі зусилля, щоб мої знання буквально не проявлялися в картинах, щоб не перетворитися на передвижника. Біда всіх розумних людей — намагання донести якусь більш вербальну інформацію, а цього треба уникати. Треба знаходити той спосіб, де вона вилазить сама собою. Я весь час граюсь в дурника, коли я роблю мистецтво. Те, що я читати вмію — це одне. Те, що я в інтерв'ю розказав — це друге, то що я як підпільний політичний діяч — третє, а художник — це я просто щоб красиво.

Єдина така «передвижницька» серія в мене — «Телебачення», зроблена одразу після першого майдану, така собі естетика постмедійного мистецтва. Спробував, на якийсь період перетворився на нормального радянсько-українського художника, але таке мистецтво мені не потрібно — мені не цікаві проєкти літературної розповіді про події свого часу.

Я живу в реальному світі й досліджуючи його в усіх аспектах — політика, географія, релігія (я віруюча людина дуже). Якщо це цікаво мені — це цікаво світові. Я граюся в Олега Тістола, який грається в реальне життя у своїй країні, і нарешті дочекався війни, яку малював усе життя. Я живу в реальній реальності, тому займаюся актуальним мистецтвом, не маргінальним чи унікальним, що ніхто не зрозуміє. Я люблю банальні речі, які лежать на поверхні — Бог відкриває очі тому, кому треба.

**С.В.:** А як в «Горах» з'явилася «Ай-Петрі»?

**Т.О.:** Трафарет для Ай-Петрі був зроблений ще до повномасштабного вторгнення. Одразу після у мене був безперервний процес виготовлення продукції декоративно-прикладного мистецтва, начебто не маючи ніякого відношення до війни, і воно як раз війна і виходить. Я весь час уникаю якихось дуже прямих речей, але там треба було дати підсвідомості попрацювати. Перші місяць-півтора малював тіні — предметів, свою, намагався розважатись, щоб наче не про війну. Чекав момент, коли захочеться... на що потягне. Потягнуло на Ай-Петрі.

Мені подзвонили — хочуть картинку на шампанське до перемоги. Ай-Петрі — це гора перемоги, коли дійдемо до неї, то це вже кінець. Найпівденніша точка. Знайшовся образ начебто зовсім нейтральний, це туристична картина і взагалі не гора, але став для мене драматичним символом.

**С.В.:** Тож, можна сказати, що всі ваші картини — це автопортрети? Ви досліджуєте себе?

**Т.О.:** Так, в контексті, в реальності.

**С.В.:** Тобто, немає таких картин, що ви задумуєте і плануєте як проекти, вони всі народжуються природно?

**Т.О.:** Я можу все розказати про свої твори «заднім числом». В мене ніколи не було бізнес-плану на майбутнє, бо я не знаю, яка воля Божа. Особливо в наш динамічний час, ти гадки не маєш, що буде завтра. Якщо щось задумав — швиденько зроби, поки не пізно, якщо ти вважаєш, що це дійсно необхідно, як ці «Гори». Може з перемогою, коли український прапор замайорить над Ай-Петрі, вона перестане бути для мене актуальною. А може, почну робити її на форматі 5 на 5 метрів.

Я завжди відкритий до будь-яких несподіванок. Як проект «Гроші» — 84-й рік, яка там Україна, які там українські гроші? Але ж Нарбута я бачив — у людей були гроші, а ми що? Не було там ніякої політичної декларації, але вона була. «Гроші» — це про символ, це стереотип, основні культурні постаті, основні історичні події. На грошах є все — портрети, натюрморти — така матриця, таблиця Менделєєва, куди всі елементи лягають у будь-якому порядку.

Якщо я працюю весь час в конкуренції з Пікассо, яке місце в цьому може займати Росія? Ось я розмовляю з Сезанном і вміщується... Ющенко — абсурд. У росіян з ким не розмовляй — обов'язково прийде Путін. От всі його і малюють так і інакше. Політичне мистецтво — погляд знизу вгору. В

українському суспільстві це неможливо. Що стосується «Нової хвилі», ми всі — дуже різні люди — свідомо чи підсвідомо відчули себе начальниками. А що таке мистецтво — перша риса, яка необхідна — це сміливість, на межі з наглістю, самовпевненість страшна. Якщо це втрачається, воно стає нудним якісним культурним процесом.

**С.В.:** Виходить, «Возз'єднання», «Їх», «Там» — це для Вас не політичне мистецтво?

**Т.О.:** Історичне, яке проходить крізь символ. Я практично завжди займався якимось історичними стереотипами, всі історичні події я сприймаю як її безпосередній учасник, це як історія моєї сім'ї. Так, на моїх картинах замість натурників — моя дружина, дитина, друг чи його батько. Картина «Там» пов'язана із нашими з Костею Реуновим програмами, «пошуками щасливого кінця». Майбутнє — це десь там, не тут, де ми.

**С.В.:** А звідки грецька естетика, змішана з козацтвом — Котляревський?

**Т.О.:** Це ж одне й те саме. Це не випадковість. Це цивілізація, що лежить в основі всього.

З моїх слів записано вірно \_\_\_\_\_ О. Тістол

(підпис)

(дата підпису)