



УДК 7.041.5(4+477)“652/19”

ORCID 0000-0002-0656-7775

DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.161-169>

**Людмила Трубнікова**

доцент кафедри рисунка НАОМА

[lepilinasidor@gmail.com](mailto:lepilinasidor@gmail.com)

## ЕВОЛЮЦІЯ МІМІЧНОГО ВИРАЗУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

**Анотація.** Досліджуються й аналізуються закономірності індивідуальних інтерпретацій людських почуттів у краєвих творах європейських художників (від античності до модернізму), а також в українському малярстві (творчість Олександра Мурашка). Наведено приклади, що підтверджують особливості естетичних позицій кожного з авторів, які досягли унікального зображення мімічного виразу обличчя своїх героїв.

**Ключові слова:** портрет, інтерпретація, маска, табу, гримаса, гротеск.

### AN EVOLUTION OF MIMIC LOOK AT FINE ART

Liudmyla Trubnikova

**Abstract.** This article explore and analyses conformity to natural laws of individual interpretations of human emotions on a masterpieces of European artists from Antic age to early Modernism, also in Ukrainian painting (for instance, creative works of Olexander Murashko), The following examples are setting peculiarities of creative positions of every author which reflected unusual mimic grimaces of his heroues in picturesque portraits (especially at works of Antonello da Messina, Ercole de Roberti, Leonardo da Vinci, Frans Hals, Rembrandt Hannenszoon van Rijn, Mihaly Munkacsy, Ilya Repin, Edward Munk, with him legendary “Scream”, which paradoxally and repeatedly reflected in horror movie-art about twenty years ago — in the trilogy by Wes Craven) and Old Greek sculptures (“Athena and Marsyas”, “Laokoon”). Also the author of this article analyzed different views of representatives of classical philosophy and aesthetics of Age of Rennassainse (Karol van Mander, Giorgio Vasari), Baroque, Classicism (Charles Lebrun) and Age of Education (Denis Diderot as author of “Salones”, Johann Joachim Winckelman, Johann Caspar Lavater — in recollection of Nikolay Karamzin), also used classic and moderm famous historicals of fine art (Egene Fromentin, Bernard Berenson, Georgiy Nedoshivin) and contemporary scientists, which a lot of researched this problems (Giovanni Chivardi, Fritz Lange) etc. Author used pointed mimetic observations of some Ukrainian (from “Portrait” by Nikolay Gogol to short-story by Yuriy Mulik-Lutsik and great novel by Natalka Snyadanko) and foreign writers (Denis Diderot as author of “Le Neveu de Rameau”, Dafna du Maurier, Nikolay Chukovskiy), memories of Ukrainian painters (Mikola Burachek). Some materials from the recent history of those states were introduced into scientific usage. Review of need for inclusion of approaches and methods related to the fields of art criticism studies (par example, psychology, history of movie-art, mythology, philosophy), and certain concepts. An attempt to understand the problem of mimetic expressiveness in fine art.

**Keywords:** portrait, inteipretation, mask, taboo, grimace, grotesque.

**Постановка проблеми.** Стаття є результатом багаторічної академічної викладацької практики автора, роздумів над особливостями людської міміки — як її розуміли та відтворювали митці

різних поколінь і епох. Оскільки образотворчість переважно зосереджена на проблемі людського існування, а останнє часто визначається образом емоційного стану на обличчі персо-

нажа, питання, порушені у статті, є актуальними й сьогодні. Спадкоємність чи ментальна конфліктність мистецьких епох у цьому сенсі залишаються невичерпним джерелом для дослідження, бо питомих вміст індивідуального був надзвичайно високим, а реалістичне, принаймні фігуративне малярство, не збирається здавати своїх позицій.

Обсяг статті не дозволяє нам вповні розкрити усі перипетії зазначеного складного процесу, тому намітимо лише пунктирно його основні етапи: античність, Ренесанс, бароко, Просвітництво, реалізм та модернізм кінця ХІХ ст.

Пропонована стаття — це лише постановка питання, окремі нюанси якого потребують подальшого розгляду у наступних розвідках.

**Актуальність дослідження** теми є поза сумнівом, зважаючи на необхідність популяризації та актуалізації, а по суті — захисту реалістичного мистецтва у його плідній полеміці з модернізмом.

**Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями** є безпосереднім, оскільки автор спирається на свій багаторічний педагогічний досвід і найважливішим практичним завданням вважає якомога тісніше залучення студентства до нетрадиційного вивчення класичної мистецької спадщини. Завдання наукове видається більш розлогим, перспективним і полягає у вивченні цієї спадщини з погляду формально-міметичної виразності в її еволюційному розвитку.

**Аналіз останніх досліджень.** Безпосередньою основою до написання пропонованої роботи стали анатомічні праці Джованні Чиварді (“Практична анатомія художника”) та Фріца Ланге (“Мова людського обличчя”). Втім, вказані автори використовують образотворче мистецтво як допоміжний матеріал щодо антропологічної науки. Ми ж керуємося у своїй розвідці протилежною логікою, надаючи перевагу мистецькій складовій, зі спробою філософського узагальнення творчого процесу. Також нами опрацьовані естетичні трактати ХVІ–ХVІІІ ст. Джоржо Вазарі, Шарля Лебрена, Йогана Вінкельмана, Дені Дідро та інших.

**Визначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття.** У матеріалах статті зосереджено увагу на “межових станах” людського організму, які можна спо-

стерігати виключно у творах мистецтва, а не з анатомічних зразків.

**Новизна наукового дослідження.** В процесі висвітлення теми автор ставить за мету проаналізувати історичну еволюцію згадуваних “межових станів” упродовж понад тисячі років, від античності до ХХ ст., з точки зору мистецьких підходів, що й становить новизну наукового дослідження.

**Методологічне значення авторських розробок** полягає у синтезі інструментаріїв кількох наук з домінантою гуманітарного методу, який генерує й резюмує результати анатомічних розвідок, а також пропонує філософське узагальнення їх.

**Виклад основного матеріалу.** Мистецтво давніх епох мало специфічне уявлення про впізнанавано-реалістичну міміку людського індивідуума. Домінанта сакральності диктувала відповідні конвенції мистецтву — навіть там, де антропоморфізм був визначальною рисою образотворчості, як, наприклад, в еллінській античності. Гідність божества втілювалася у холодній незворушності його лицевій міміці, точніше — у відсутності надто характерного виразу, за чим вгадуються священна зверхність та надлюдський розум: його лице — прекрасна і холодна маска. Всупереч сказаному, порушення “норми” обличчя, принаймні у творах європейської міфології та мистецтва, є прерогативою маргіналів (Бахуса, менад), або ж маргінальних станів, хибних ситуацій, яких божеству варто уникати.

Промовистою в цьому сенсі виглядає історія з Афіною, котра спробувала грати на флейті, але у гніві відкинула її, побачивши, як при цьому негарно роздуваються її щокі. Заключна стадія історії, коли флейту підхоплює силен Марсій, проілюстрована скульптурною групою Мирона, де емоції Марсія не приховані — як на обличчі, так і в рухах, з якими контрастує зверхня гідність Паллади. Античному божеству личить поміркованість поведінки, відтак обличчя героїні приховує її наміри: за маскою ображеної гідності не прочитати потурання мученицькій загибелі блюзніра, гротескова міміка якого є передчуттям гримаси майбутнього страждання, що його спричинив Марсієві Аполлон, котрого Марсій викликав на музичне змагання. Посмертна доля Марсія — бог покарав його і здер з нього шкіру — є виразом мімічної реінкарнації, яка з обличчя

перекидається на всю поверхню тіла: “при звуках флейти шкіра Марсія починає рухатися, та лишається незворушною при звуках пісень на честь Аполлона” (Мифологический 342).

Сказане можна інтерпретувати не лише як втілення анонімної сервільності, яка нав’язує принизливий мімічний мімезис навіть скаліченому супротивникові, а і як симптом античного пантеїзму, одухотворення живої та мертвої природи, реакції якої диференціювалися на рівні м’язових реагувань (де тіло заміщує обличчя), які проявляють себе лише у спектрі сонорної дозволеності і натомість сходять на нівель за умов сакральної табуїзації. Головною ж лишається чутлива рухливість, вразливість м’язово-шкірної поверхні індивідуума, яка водночас слугувала мірою соціальної дозволеності в тогочасному суспільстві, більшою мірою — “речовим доказом” блюзнірського переступу, покаранням за що може бути саме така надмірна чутливість, заборонена нормативній античній образотворчості, для якої притаманні сувора величавість і обов’язкове відчуття такту навіть за наявності найнегативніших емоцій. Так вважало покоління митців десь до середини ХІХ ст., хоча найвідоміше означення цієї доктрини було сформульовано не більш як за сотню років до її остаточного спростування Ніцше та естетикою декадансу. На таку думку не останнім чином впливала також орієнтація навіть не на зрілу оригінальну класику античності, а на римські її копії, не кажучи про елліністичні артефакти, які дозволили припускати, що “краса їхнього тіла перевершувала красу нашого” (Вінкельман 28).

Причина цього — начебто у відсутності хвороб, які нівечили зовнішність людини Нової доби, але не людини античності (дані сучасної медичної науки цю тезу спростовують). І як висновок: “ці шедеври показують нам шкіру, що не обтягує, а м’яко облягає здорову плоть, яка заповнює її, не випинаючись, і при згинанні мускулів слідує за нею” (Вінкельман 33). Майже в унісон ідеям Лесінга, Йоганн Вінкельман вбачає еталон мудрої стриманості у скульптурному образі Лаокоона: “рот розтулений не для крику, а радше до глухого... стогону” (41).

Мистецтво італійського Відродження, своєю чергою, опиняється перед певними викликами і гідно відповідає на кожен. Безумовно, в центрі

ренесансового світовідчуття лежить поняття абсолютного спокою та егоцентрики, яке дозволяє обранцеві спокійно та незворушно оглядати краєвид довкілля, навіть якщо він — християнський мученик, який тілесно переживає низку неймовірних страждань. У героя цієї доби обличчя не спотворене мімічними викривленнями. З одного боку, це вже не архаїчна маска (яка загалом припускала певний діапазон емоцій, лише дуже умовно-конвенційно позначених), а цілком реалістичне за настроєм обличчя, аналогі до якого можна відшукати в буденності. З іншого боку, йому притаманний певний кодекс поведінки, яка мовчазно унеможливує надто сильне вираження емоцій — навіть там, де вони, здавалося б, могли мати місце. Утім, більшість агіографій саме й акцентують внутрішню та зовнішню непохитність героїв, підданих випробуванням, що вирізняє їх від античних витязів: пораненому Ахіллові дозволено кричати від болю, але цього не можна героєві новочасному. Від святого Себастьяна, який зі спокійною меланхолією зустрічає стріли (в інтерпретації Антонелло да Мессіна), до самого Христа чи Діви Марії, які приймають свою трагічну місію зі спокійним та сонценосним стоїцизмом, прикладів безліч — аж до Сікстинської Мадонни, де по-справжньому “вбитим з колії” почувається папа Сікст).

У всіх перелічених персонажів обличчя не є цілковито закам’янілими: ледь помітний поворот голови вбік, ледь відчутний порух очних м’язів, що провокує характерну примруженість, ледь помітно розтулені уста — і образ змінюється, набуваючи у різних митців чимало варіацій, які передбачають однакову іконографічну схему.

Але вже й тоді на маргінесі творчого процесу виникають зацікавлення емоційними вибухами у поведінці персонажів, відчутними у грі лицевих м’язів. Нині такі творчі рішення виглядають незвично на тлі тодішнього мейнстріму, тому не дивно, що на сьогодні вони здаються передвістям експресіоністичних істерик, які, своєю чергою, для недавнього сторіччя були дуже органічними. Так само не дивує, що подібні “винятки з правил” дійшли до нашого часу не в найкращому вигляді. Поглянемо, для прикладу, на охоплену плачем Марію Магдалину з

болонської музейної збірки — уламок фрески з капели Гарганеллі авторства Ерколе де Роберті. Дослідник його творчості підкреслює “смак... до аномалії, фантазії перетворення”: “незворотне відчуття скорботи загострене гримасою, жестами і шаленим поривом цієї Магдалини, лицем якої струменять сльози” (Бускарели 47). Аби відчутти новаторство автора, досить порівняти цей образ з аналогічною біблійною героїнею на полотні Тіціана в Ермітажі: тут Магдалина зображена із незначними змінами на обличчі, які не порушують гармонійної цілісності образу: рот злегка відкритий, погляд спрямовано догори. Однак осанка залишається стрункою, зморшки мінімалізовані — тож саме така інтерпретація образу стане для наступних поколінь нормативною.

Справжню кризу самодостатності Ренесанс виявляє в особі одного з найчільніших своїх репрезентантів, з іменем якого асоціюються цей історико-культурний період і поняття гармонії Ренесансу, якої насправді у нього обмаль.

Леонардо... єдиний художник, про якого можна сказати цілком точно: все, до чого він торкався, перетворювалося на щось чудове на віки вічні. Чи то розріз черепа, будова дерева, етюд м'язів — усе це він зі своїм відчуттям лінії та світлотіні вмить перетворював на цінність, яка випромінювала життя. (Беренсон 76)

Знаний науковець, проте, не помічає дисонансу між першою та наступною фразами власного дискурсу. Від фактичного зрівняння у правах людського та зоологічного організмів, живого і мертвого, віддихає холодом неблаганного дослідника, життя і творчість якого були сповнені суперечностей, а здобутки рідко сягали рівня завершеності. А втім, це був саме той майстер, який дослідження людської міміки обрав наріжним каменем свого вчення. Почавши у дитинстві із зображення голів жінок, які сміються, сягнувши першого успіху у зображенні голови Медузи, яка виразом обличчя спантеличує глядачів, продовживши штудії у пошуках “людей з дивними обличчями”, яких він міг відстежувати цілодобово, аби змусити їх позувати, а потім, створивши анатомічний атлас із зображенням “мерців, м'язів та кісток, з яких він власноручно здирав шкіру” (Вазарі 230), впровадив свої здобутки у фресці “Остання вечеря”.

Роботу не було закінчено, бо художник не зміг віднайти адекватного виразу благодаті для її головного персонажа.

Натомість вже сучасників вражала мімічна віртуозність в його останній, певно, найзнаменитішій роботі, в котрій, “коли уважніше придивишся до шийної ямки, побачиш, як б'ється пульс...” (Вазарі 233). Портрет Мони Лізи викликав зливу неоднозначних відгуків, жоден з яких не заперечував його геніальності, але трактував по-різному, спираючись, переважно, на інтерпретацію славнозвісного поруху губ, умовно названого посмішкою.

На відміну від італійського, північне Відродження саме й цікавилось можливостями мімічного загострення, заледве не гротеску. Мертвий Христос Гольбейна з вищиреним ротом та запалими вилицями, як і розіп'ятий Христос Грюневальда — найкрасномовніші підтвердження тенденції. Але художників цього регіону цікавили не лише макаб (танок смерті), але й характеристичність, яка для наступних поколінь обертається розквітом побутового жанру. Наприклад, один із братів Ван Ейк створює справжнісінький, із 330-ти позицій, каталог людських облич, жодне з яких не повторює інше. Сучасники сприймали регламентарно-упорядкувальний жест нідерландського класика, що контрастує із хаотично-динамічною практикою Леонардо, як відверто опозиційний узагальнюючий та ідеалізуючий поетику античності, яка подібного мімічного розмаїття і не припускала, адже, за Плінієм: “якщо живописцям доводиться писати сотню чи навіть менше облич, вони майже завжди роблять їх схожими між собою” (Мандер 43).

Доба бароко наче відкриває невидимі шлюзи, які стримували митців при відтворенні емоційних виразів персонажів. Те, що раніше вважалося парадоксом, примхою майстра, перетворилося на неписане правило. Так, у парадному портреті продовжує панувати відсторонено-зверхня інтонація, продиктована приписами світського етикету (який “дресирує” роботу м'язів у офіційній сфері спілкування та репрезентації власної персони, коли, так би мовити, “не до усмішок”), за іронією долі, найбільш суворого в тих країнах, де спостерігався розквіт цього жанру (Франція, а особливо Іспанія,

згодом Англія, пор.: “я натягував посмішку на обличчя, відчуваючи, як шкіра стягується на знак протесту, і мусив відповідати із сердечністю, якої терпіти не міг” (Дю Мор’є 23). Відтак у портреті родинно-побутовому бачимо вибухи неконтрольованих емоцій, раніше дозволених за ситуацій святкового екстремуму (“Селянський танок” Пітера Брейгеля) і за інших обставин, оголошених табу. Найпомітніша ця тенденція у Франса Гальса та Рембрандта, чії твори переповнені розмаїтим мімічним жонглюванням, привід яким дає радісне, до певної пори, життя майстра або ж осіб, йому внутрішньо компліментарних (“Циганка” Гальса, “Поколінний портрет із Саскією” Рембрандта).

В обох митців оптимізм коригується вимогами сучасності. Наприклад, у “Мале Баббе” Гальса, за спостереженням дослідника, “усмішка схожа на гримасу” (Всеобщая 143), що, утім, можна віднести на рахунок репутації “гарлемської відьми”. У Рембрандта, поряд із позначеннями так званих позитивних емоцій, фігурує інший, “тіньовий” бік життя. Якщо зловісний контраст між поважними обличчями медиків та вишкіром препарованого мерця на столі міг пояснюватися необхідністю репрезентаційного ефекту (йдеться, звісно, про “Анатомію доктора Тюльпа”), то в подальшому дослідження “м’язових можливостей” стає полігоном для філософського міркування над плином життя і примхами долі. “Злигодні та напружена думка вертикальною складкою прорізали лоб” — читаємо у іншого дослідника з приводу віденського автопортрета Рембрандта (Недошивин 23).

Подібних творів у Рембрандта чимало, і всі вони своєрідні за способом передавання вікової мімічної унікальності, що дозволило упорядникам його виставки у 2012 році зробити експеримент із “оживлення” образу класика. Життя його було сконструйовано на основі кількох десятків автопортретів, від юності до старості, і кожен попередній образ химерно перетікав у наступний, чому навіть сприяла їхня несхожість. Активна міміка героя, передана пензлем майстра, імітувала безпосередній рух життя, рух м’язів розгортався у нас на очах, зазнаючи прискореного старіння, яке у Рембрандта уособлювало мудрість досвіду. Відтак: “між бровами напружена праця провела дві вертикальні бо-

розни, утворивши опуклу зморшку від звички насуплюватися, властивій людині, яка часто зосереджується” (Фромантен 246).

Вважається, що саме пензлю Рембрандта належить портрет старого чоловіка, описаний у містичній повісті Миколи Гоголя. Письменник передусім зосереджує увагу на пронизливому погляді персонажа, але й не забуває про його виразну міміку: “...риси обличчя, здавалося, були схоплені в момент судовного руху” (Гоголь 345). (Пор. із характеристикою одного з останніх автопортретів голландського класика: “посмішка, схожа на жалюгідну гримасу” (Кузнецов 13).

Мотив містичного погляду і далі домінує в повісті, доповнюючись мотивом гротескової фізіогноміки, яка витлумачується як репресивна вказівка споглядальникові, що суперечить гуманістичному умонастрою рембрандтівського малярського спадку. Чертков бачить це уві сні, тож сприймає портрет необ’єктивно: “на нього дивилося... чиєсь судомно спотворене обличчя... на вустах було написано грізне веління мовчати” (Гоголь 348).

Можливо, під впливом гоголівського образу український митець Микола Бурачек згодом напише у автобіографії, зазначаючи вплив на формування світогляду ще одного квазірембрандтівського твору — автопортрета, який до нього дійшов у стані “високоякісної копії”, справивши “надзвичайно сильне враження — він навіть снився мені. (Живі традиції 48)

Гіпнотична дія мімічно-гротескового портретного образу долається майстром ХХ ст.: художник “зустрічається” з оригіналом Рембрандта в музеї; надалі, однак, він надаватиме перевагу пейзажеві, а не портрету, ніби віднаджений від останнього його небезпечними можливостями, які для літературного героя виявилися фатальними: “веління мовчати” обернулося для Черткова культивацією портрета салонного, антирембрандтівського штибу.

Рембрандтівське начало фігурує у доробку ще одного митця цієї доби, життя й картини якого нерозривно пов’язані з українською культурою — Іллі Репіна, не лише тому, що наш класик повсякчас згадує ім’я свого славетного попередника у листуванні, а також копіює його твори. Увага до найменших порухів людської натури, у тому числі тілесно-лицевої, прони-

зує увесь його творчий шлях, пов'язуючись з імперативом соціальної критики та викриттям егоїзму репрезентантів вищих класів імперії. Чого вартий відгук (відомий зі слів сучасника) про імператрицю, яку Репін портретував: “вираз обличчя зміїний, сидить і кусає гордовиті, тонкі губи” (Чуковський 66). У листуванні він висловлюється про свої моделі стриманіше; в юності виділяє художника Макарова, котрий “добродушно посміхається на увесь свій величезний рот” (Репин 9, 10).

Може скластися враження, що майстер надихався здобутками швидше Франса Гальса, якого, втім, він згадує у кілька разів рідше, ніж Рембрандта, та не може приховати, як той вразив його у Гарлемі, хоч і тут не втримується від застережень на адресу “живого художника, вільного, попри неколоритність, на недбалість місцями... Це таке причарування життя, експресії!” (Репин 50). Безпосередній вплив “експресії” Гальса, однак, проглядає у Репіна неодноразово, найпоказовіше у портреті актриси Пелагеї Стрепетової — автор “подарував” їй складний мімічний вираз розпачливої, гарячкової задухи, сум'яття, в якому, проте, не прослідковується ані трохи темного відчаю, розпуки, безнадії.

Ілюзія безпосередньої комунікації з глядачем споріднює цей портрет саме з портретами Гальса: у Рембрандта жадоба спілкування закінчується на ранньому етапі, згодом виражається, скоріше ритуально, як у “Синдиках”, гра м'язів яких розрахована не на демонстрацію почуттів: “вони завантажені роботою, хоч і не рухаються; говорять, хоч і не ворухать губами” (Фромантен 240).

Доба Просвітництва — наступна бароковій — прагне максимально раціоналізувати, навіть каталогізувати усі емоційні прояви, відкидаючи і табуїзуючи усе, що не підпадає під історико-побутову інтерпретацію жесту та гримаси. Невірогідне, фізіологічно неприродне атестувалося як не варте уваги. Подібна тенденція прослідковується у “Салонах” французького філософа Дені Дідро. З одного боку, він, описуючи картину Шалля “Клеопатра, яка вмирає”, окремо зупиняється на образі героїні, аргументуючи неприродність її показу таким чином: “Можливо, вираз її обличчя був би жахливішим і давав би більший ефект, якби вона посміха-

лася гадюці, кладучи її на груди. Біль викликає посередню гримасу, відчай спотворює риси обличчя у всіх однаково” (Дідро 43). З іншого боку, філософ вважає взірцевим малярський образ святого Андрія, написаний Десе: “Його обличчя дихає твердою вірою і надією і в той же час спотворене болем... тіло має на собі сліди старості — шкіра зморшкувата, м'язи худі, негнучкі” (Дідро 41).

Майстер літературно-психологічного аналізу, в чому він випередив свій час (“Небіж Рамо” сприймається як протозразок демонстрації “розгубленої свідомості”), Дідро у мистецтвознавчих штудіях більше спирається на елементарну фізіологію людського організму, яка стає наріжним каменем його поетики і, водночас, діагностики переконливості твору. Вже у наступному абзаці автор піддає нищівному спростуванню інший твір цього ж художника “Святий Бенедикт, якого причащають перед смертю”, зауважуючи, що вмираючий не міг би так упевнено стояти на колінах. Далі рецензент диктує необхідність зміни пози героя, зазначаючи, що обрана відбилася б і на зміні виразу обличчя. Подібну ментальну операцію Дідро вчиняє неодноразово, задаючи майбутнім поколінням показову модель критичного аналізу, меншим чином — бажаного для наслідування портретистам, які спиралися на власні спостереження природних закономірностей людського організму.

Ще критичніше сприймалися, нерідко досить слухні, фізіогномічні набутки швейцарського вченого другої половини XVIII ст. Йогана Каспара Лафатера, який ішов від супротивного, не нав'язуючи портретній реальності певні архетипічні правила, а відшукуючи у ній ознаки людських характерів на основі “внутрішньої структури м'язів” (Карамзин). Поколінням сентименталістів, особливо романтикам та реалістам, вони здавалися надто категоричними, митці спиралися на безпосередні спостереження в процесі спілкування з людською природою. Перші спроби мистецького опрацювання їх були іноді анекдотичними, хоча й нині лишаються показовими. Наприклад, щодо картини Міхая Мункачі “Учень ремісника, який позіхає” виникла навіть легенда про “заразливість” цієї гримаси для глядача, який вперше знайомиться з твором

в музейній експозиції. Критика, не вбачаючи підстав для подібних чуток, зосереджується на соціально-побутовому підґрунті сцени, в основі якої — “болісний момент... після ранкового підйому — підкоряючись примусовій необхідності... учень, котрий не виспався, стомлено потягується” (Вечвари 28). На наш погляд, твір має ознаки віртуозної анатомічно-міметичної штудії, різка гримаса (аналогічна “Гірким лікам” Адріана Браувера) домінує над характеристикою, тим більше — викривально-класовою ситуаційністю. Людське тіло набуває самодостатньої виразності, яка згодом переходить у символічні означення, привнесені ззовні.

Але у цьому випадку є сенс звернути увагу на приховану полеміку із лебрєнівською теорією “міри зображення пристрастей”, що мала місце на нараді французької Академії 1667 р. Чільний представник і теоретик класицизму викладає власні погляди на вказаний предмет, вибудовуючи струнку ієрархію людських почуттів згідно з особливостями мімічного оприлюднення їх. Шарль Лебрєн почергово розглядає характерні анатомічні властивості таких емоцій, як замилювання, захват, просто кохання, відчай, надія, кожній з них присвячуючи окремий розділ. Наприклад, щодо останньої з перелічених емоцій, то вона “тримає всі частини тіла у стані вагання між обережністю та впевненістю... тож, якщо одна частина брови виражає страх, то інша виражає впевненість” (Мастера 288). Гра м’язів поставлена у механічну відповідність із загальним станом серця: “коли воно задоволене, кутики рота підіймаються догори, коли воно відчуває відразу, рот випинається вперед” (Мастера 286).

Століття прагматизму відкидає подібні приписи, інтуїтивно відчуваючи не тільки обмеженість “словника почуттів” XVIII ст., але й можливість катаклізмів, які потрясають людську психіку і для назв яких поки не існувало адекватних означень у термінологічно мізерному каталозі доби раннього раціоналізму, яка теоретично мала би перегукуватися із вищевказаною добою. Та насправді все відбувається інакше. Деякі митці передчувають темні глибини людської природи задовго до теорії психоаналізу. Проникливому оку відкривається широчінь людських емоцій у їхніх зовнішніх проявах, адже після Великої французької револю-

ції суспільство дуже демократизувалося, а до скрупульозного аналізу “залучаються” не лише представники верхівки суспільства, але й ті, хто раніше слугував приводом для вивчення курйозних гримас. Нині — це ті, кого іменують “середнім класом”, тілесні метаморфози якого відтворив на полотні український художник Олександр Мурашко.

Його портретний доробок демонструє розмаїття людських облич та емоцій, що на них позначаються. Передусім це розмаїття посмішок, сигніфікація яких залежить від місця, часу дії, особи, віку, соціального стану тощо, але жоден із чинників не є визначальним. Наприклад, таке спостерігаємо в його картинах паризької серії “Кав’ярня” та “На вулицях Парижа”. Першу вирізняє хворобливий вишкір брюнетки. Складнішою є гримаса героїні у другому творі: не просто “звабна усмішка... на гарному обличчі” (Членова 70), а й мімічна завіса, яка приховує тривогу і сум’яття. Специфічне соціальне становище цих “дам напівсвіту” частково пояснює непрості психологічні стани їхньої свідомості, близькі “межовим”.

Та не простішими за них є, загалом оптимістичніші за настроєм, персонажі вітчизняні, деякі з них — родичі, близькі друзі автора. У Жоржа Мурашка, наприклад, написаного в момент позаміської рекреації, обличчя примружене, в юнацькими зморшками, очі напівзаплющені, масні губи мимоволі кривляться, “тягнуться” догори, маніфестуючи стан неусвідомленого блаженства молодості, якому не дає до кінця розкритися якийсь внутрішній ригоризм, страх визнати власну задоволеність життям. Усмішка, яка ось-ось перейде у регіт, притаманна ще одному персонажеві аналогічного вікового регістру — Л. Ф. Куксиній; героїня наче розмірковує, на якому емоційному стані їй варто зупинитися, але відчутно, що сміх невдовзі вийде переможцем у цій внутрішній суперечці. Губи, складені дудочкою, голова, яка подається уперед задержуватим носом, визначають образ “Жінки в чорному”.

Навпаки, мистецтво раннього модернізму, яке ще не позбулося антропоморфності, опікується не так психологічною переконливістю відтворюваної емоції, як винятковою виразністю такої, яка за вказаних умов набуває відчуття патологічної довготривалості.

**Висновки.** На матеріалі європейського образотворчого мистецтва та естетики спостерігаємо складну еволюцію мимічного виразу упродовж кількох епох — від ієрархічно-субординаційного втілення у скульптурі античності, через антропоморфізацію в часи Ренесансу та демократизацію в часи бароко, до спроб каталогізації та спрощення матеріалу за доби раннього класицизму і Просвітництва, до індивідуально витончених рішень у малярстві критичного реалізму та фактичного нівелювання в артефактах раннього модернізму.

лізму та фактичного нівелювання в артефактах раннього модернізму.

**Перспективи використання результатів дослідження** не обмежуються лекціями з пластанатомії, вони можуть бути корисними при читанні курсів з історії українського і зарубіжного образотворчого мистецтва, підготовці до екзаменаційних іспитів, проведенні майстер-класів, а також при розробці навчально-методичних видань відповідного профілю.

### Цитовані праці

- Антологія української фантастики XIX–XX ст.* Уклад. Юрій Винничук. Харків: Фоліо, 2017. Друк.
- Вазарі, Джорджо. *Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів*. Пер. А. Перепадя. Київ: Мистецтво, 1970. Друк.
- Вечвари, Ласло. *Творчество Михая Мункачи*. Будапешт: Інститут культурних зв'язей, 1952. Друк.
- Вінкельман, Йоганн. *Про художній ідеал прекрасного*. Упор. Ф. С. Уманцев. Пер. Н. А. Дубина, Б. М. Гавришків. Київ: Мистецтво, 1990. Друк.
- Всеобщая история искусств*. Ред. Ю. Колпинский, Е. Ротенберг. В 6-ти т. Т. 4. Москва: Искусство, 1963. Друк.
- Гоголь, Н. В. *Повести. Ревизор. Жени́тьба*. Москва: Худ. литература, 1984. Друк.
- Дидро, Дени. *Сало́ны*. Пер. И. Я. Волевич и др. В 2-х т. Т. 1. Москва: Искусство, 1989. Друк.
- Дю Мор'є, Дафна. *Моя кухня Рейчел*. Пер. М. В. Ларченко. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2018. Друк.
- Живі традиції: Українські радянські художники про себе і свою творчість*. Авт.-упор. Л. В. Владич, І. М. Блюміна. Київ: Мистецтво, 1985. Друк.
- Карамзин Н. М. *Письма русского путешественника*. Москва: Правда, 1988. Друк.
- Кузнецов, Юрий. *И. Рембрандт*. Москва: Изобр. искусство, 1988. Друк.
- Ланге, Фриц. *Язык человеческого лица*. Нефтеюганск: Гратис, 2011. Друк.
- Мандер, Карел ван. *Книга о художниках*. Пер. В. М. Минорский. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. Друк.
- Мастера искусств об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов*. Ред. А. А. Губер, В. Н. Гращенков. В 7-ми т. Т. 3. Москва: Искусство, 1967. Друк.
- Мифологический словарь*. Гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. Друк.
- Найкумедніші, найпарадоксальніші, найдраматичніші твори українського мистецтва XIX–XX ст. *Art line 4* (1998): 46, 47. Друк.
- Недошивин, Г. А. *Из истории зарубежного и отечественного искусства: Избранные труды*. Москва: Сов. художник, 1990. Друк.
- Репин, И. Е. *Письма к художникам и художественным деятелям*. Москва: Искусство, 1952. Друк.
- Сняданко, Наталка. *Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма*. Львів: Вид-во Старого Лева, 2017. Друк.
- Фромантен, Эжен. *Старые мастера*. Пер. Г. Кепинова. Москва: Сов. художник, 1966. Друк.
- Чиварди, Джованни. *Практическая анатомия художника. Лицо и голова человека. Анатомия, морфология, мимика: Пособие для художников*. Пер. Г. Семенова. Москва: Эксмо, 2005. Друк.
- Членова, Лариса. *Олександр Мурашко: Сторінки життя і творчості*. Київ: Артанія Нова, 2009. Друк.
- Чуковський, К. І. *Ілля Рєпін*. Пер. В. С. Зуба. Київ: Мистецтво, 1988. Друк.
- Thomas, Kelly Devine. “The interpretation of Screams”. *ARTnews 5* (2006): 110–12. Друк.
- Video Movie Guide. 2001. Ed. D. Bang. New York: Ballantine Books, 2000. Друк.

### References

*Antologiya ukrayins'koyi fantasy'ky XIX–XX st.* Uklad. Yuriy Wy'nny'chuk. Harkiv: Folio, 2017. Druk.



- Berenson, Bernard. *Florentiyskie hudozhniki Vozrozhdeniya*. Per. P.P. Muratov. Moskva: Izd. S. I. Saharova, 1923. Druk.
- Buskaroli, Beatrice. *Natsionalnaya pinakoteka, Bolonya*. Kiev: TOV. “Simejna biblioteka”, 2012. Druk.
- Vazari, Dzhordzho. *Zhyttyep'y'sy najslavetnishyh zhy'vopy'scziv, skulptoriv ta arhitektoriv*. Per. A. Perepadya. Ky'yiv: My'stecztvo, 1970. Druk.
- Vechvari, Laslo. *Tvorchestvo Mihaya Munkachi*. Budapesht: Institut kulturnyih svyazey, 1952. Druk.
- Vinkel'man, Yogann. *Pro hudozhnij ideal prekrasnogo*. Upor. F. S. Umanczev. Per. N. A. Duby'na, B. M. Gavry'shkviv. Ky'yiv: My'stecztvo, 1990. Druk.
- Vseobschaya istoriya iskusstv*. Red. Yu. Kolpinskiy, E. Rotenberg. V 6-ti t. T. 4. Moskva: Iskusstvo, 1963. Druk.
- Gogol, N. V. *Povesti. Revizor. Zhenitba*. Moskva: Hud. literatura, 1984. Druk.
- Didro, Deni. *Salonyi*. Per. I. Ya. Volevich i dr. V 2-h t. T. 1. Moskva: Iskusstvo, 1989. Druk.
- Dyu Mor'ye, Dafna. *Moya kuzy'na Rejchel*. Per. M. V. Larchenko. Harkiv: Klub simejnogo dozvillya, 2018. Druk.
- Zhy'vi trady'czyi: Ukrains'ki radyans'ki hudozhny'ky' pro sebe i svoyu tvorchist'*. Avt.-upor. L. V. Vlady'ch, I. M. Blyumina. Ky'yiv: My'stecztvo, 1985. Druk.
- Karamzin N. M. *Pisma russkogo puteshestvennika*. Moskva: Pravda, 1988. Druk.
- Kuznetsov, Yuriy. *Rembrandt*. Moskva: Izobr. iskusstvo, 1988. Druk.
- Lange, Frits. *Yazyik chelovecheskogo litsa*. Nefteyugansk: Gratis, 2011. Druk.
- Mander, Karel van. *Kniga o hudozhnikah*. Per. V. M. Minorskiy. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2007. Druk.
- Mastera iskusstv ob iskusstve: Izbr. otryivki iz pisem, dnevnikov, rechey i traktatov*. Red. A. A. Guber, V. N. Grashchenkov. V 7-mi t. T. 3. Moskva: Iskusstvo, 1967. Druk.
- Mifologicheskij slovar*. Gl. red. E. M. Meletinskiy. Moskva: Sov. Entsiklopediya, 1990. Druk.
- Najkumednishi, najparadoksal'nishi, najdramaty'chnishi tvory' ukrains'kogo my'stecztva XIX–XX st. *Art line* 4 (1998): 46, 47. Druk.
- Nedoshivin, G. A. *Iz istorii zarubezhnogo i otechestvennogo iskusstva: Izbrannyie trudyi*. Moskva: Sov. hudozhnik, 1990. Druk.
- Repin, I. E. *Pisma k hudozhnikam i hudozhestvennyim deyatelyam*. Moskva: Iskusstvo, 1952. Druk.
- Snyadanko, Natalka. *Ohajni prop'ysy' erczercozoga Vil'ge'lma*. L'viv: Vy'd-vo Starogo Leva, 2017. Druk.
- Fromanten, Ezhen. *Saryie mastera*. Per. G. Kepinova. Moskva: Sov. hudozhnik, 1966. Druk.
- Chivardi, Dzhovanni. *Prakticheskaya anatomiya hudozhnika. Litsa i golova cheloveka. Anatomiya, morfologiya, mimika: Posobie dlya hudozhnikov*. Per. G. Semenova. Moskva: Eksmo, 2005. Druk.
- Chlenova, Lary'sa. *Oleksandr Murashko: Storinky zhy'ttya i tvorchosti*. Ky'yiv: Artaniya Nova, 2009. Druk.
- Chukovs'ky'j, K. I. *Illya Ryepin*. Per. V. S. Zuba. Ky'yiv: My'stecztvo, 1988. Druk.
- Thomas, Kelly Devine. “The interpretation of Screams”. *ARTnews* 5 (2006): 110–12. Druk.
- Video Movie Guide. 2001. Ed. D. Bang. New York: Ballantine Books, 2000. Druk.

*Подано до редакції 28.02.2019*

**Рецензенти:**

**Сидор О. В.** — кандидат мистецтвознавства;

**Майстренко-Вакуленко Ю. В.** — кандидат мистецтвознавства, доцент.