



**КВАЛІФІКАЦІЙНІ РОБОТИ МАГІСТРІВ
КАФЕДРИ ХУДОЖНЬОГО СКЛА ЛНАМ**



Львівська
національна
академія мистецтв



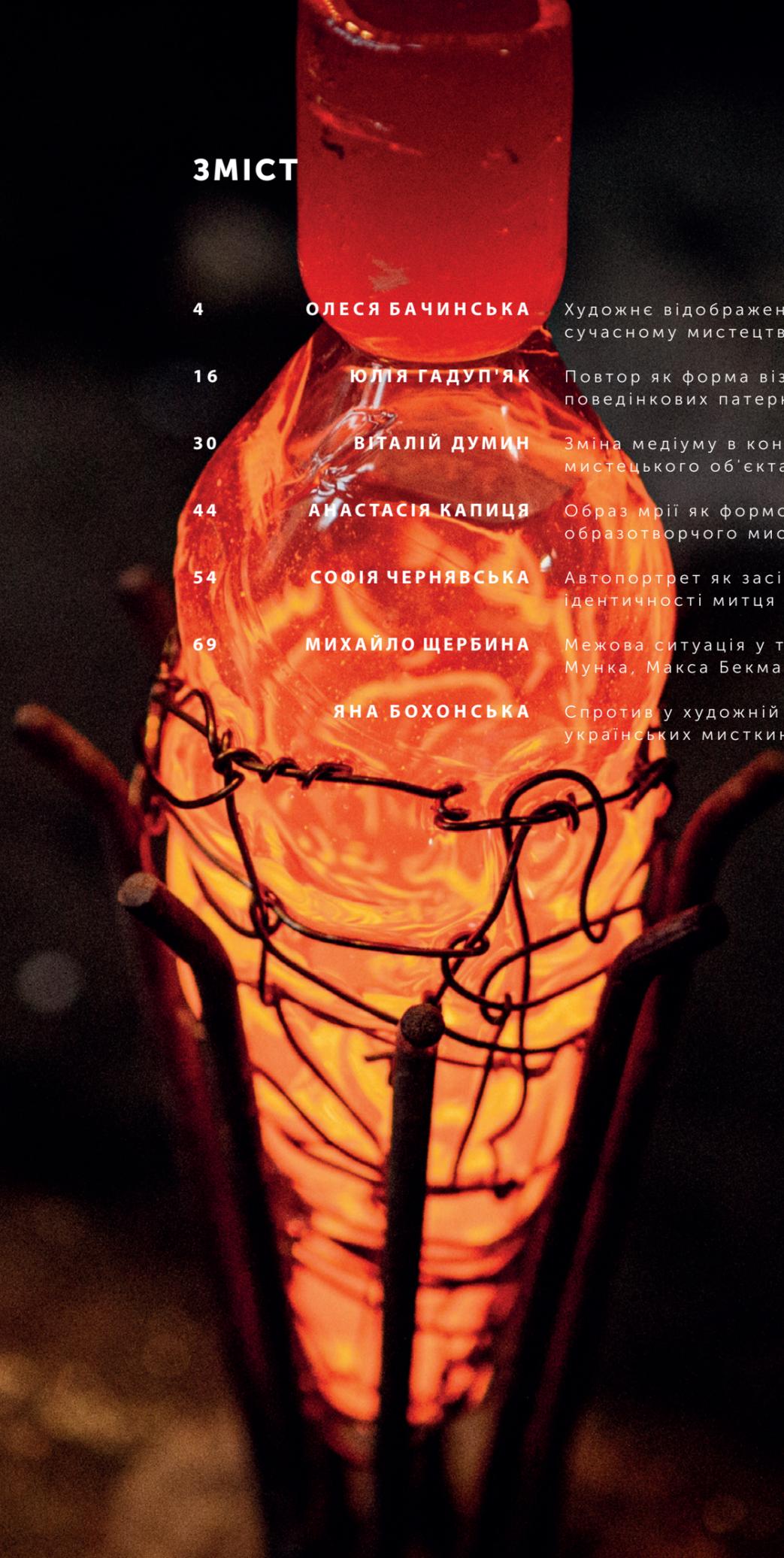
**КАФЕДРА
ХУДОЖНЬОГО СКЛА**
GLASS ART
DEPARTMENT

КВАЛІФІКАЦІЙНІ РОБОТИ

- 4** **ОЛЕСЯ БАЧИНСЬКА** Авторський проєкт "Мене можна гладити"
Керівник: проф. А. Бокотей
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
- 16** **ЮЛІЯ ГАДУП'ЯК** Авторський проєкт "Патерни людської поведінки"
Керівник: проф. А. Бокотей
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
- 30** **ВІТАЛІЙ ДУМИН** Авторський проєкт "Зміна"
Керівник: доц. О. Звір
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
- 44** **АНАСТАСІЯ КАПИЦЯ** Авторський проєкт "Мріяння"
Керівник: доц. О. Звір
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
- 54** **СОФІЯ ЧЕРНЯВСЬКА** Авторський проєкт "Омана"
Керівник: проф. А. Бокотей
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
- 69** **МИХАЙЛО ЩЕРБИНА** Авторський проєкт "Межі"
Керівник: доц. О. Звір
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
- ЯНА БОХОНСЬКА** Авторський проєкт "Тихий спротив"
Керівник: доц. О. Звір
Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько

ЗМІСТ

- 4** **ОЛЕСЯ БАЧИНСЬКА** Художнє відображення людяності у сучасному мистецтві (образи тварин)
- 16** **ЮЛІЯ ГАДУП'ЯК** Повтор як форма візуалізації поведінкових патернів
- 30** **ВІТАЛІЙ ДУМИН** Зміна медіуму в контексті формотворення мистецького об'єкта
- 44** **АНАСТАСІЯ КАПИЦЯ** Образ мрії як формотворча складова образотворчого мистецтва
- 54** **СОФІЯ ЧЕРНЯВСЬКА** Автопортрет як засіб дослідження ідентичності митця
- 69** **МИХАЙЛО ЩЕРБИНА** Межова ситуація у творчості Едварда Мунка, Макса Бекмана та Френсіса Бекона
- ЯНА БОХОНСЬКА** Спротив у художній практиці сучасних українських мисткинь





Олеся Бачинська

Художнє відображення людяності в сучасному мистецтві (образи тварин)

Ми постійно еволюціонуємо, створюємо безліч інновацій для покращення власного життя, розширюючи виробництво, споживання та технологічні можливості. В процесі цього саме тварини часто стають жертвами людського прогресу: від масового вирубування лісів, що призводить до знищення їхніх природних середовищ існування, до жорстоких практик у промисловому тваринництві, де багато тварин живуть у умовах, що не відповідають їхнім природним потребам, страждаючи від хворіб, стресу та відчуження. І це лише частина проблем, з якими стикаються тварини через людську байдужість та жорстокість.

Гуманність у сучасному світі набуває нового виміру, виходячи за межі суто міжлюдських відносин. Вона проявляється у здатності людини бачити цінність у всьому живому, у готовності визнавати тварин як істот, що мають право на повагу та гідність. У мистецькому дискурсі ця тема стає особливо важливою, адже саме мистецтво здатне емоційно й символічно відобразити ті моральні виклики, які іноді складно висловити лише мовою науки чи етики. Образи тварин у творчості митців можуть стати дзеркалом нашої культури, виявом того, наскільки ми здатні зберегти людяність у стосунках із природою та довкіллям.

Межа людяності сьогодні є доволі відносною величиною, а її дослідження набуває особливої **актуальності** в мистецькому дискурсі, оскільки саме мистецтво здатне не лише фіксувати соціальні проблеми, але й осмислювати їх на глибокому символічному рівні. Воно надає можливість переосмислити наше ставлення до тварин та навколишнього середовища як відображення моральних орієнтирів сучасної людини.

Метою цього проекту є створення виставкової композиції, в межах якої досліджується питання людяності крізь призму ставлення до тварин,

Для досягнення мети було поставлено ряд **завдань**:

- знайти й опрацювати літературні та візуальні джерела на тему людяності та проаналізувати їх;
- провести й опрацювати інтерв'ю з визначеними художниками;
- структурувати інформацію з літературних джерел та інтерв'ю, класифікувати спільні й відмінні теми та ідеї в роботах митців;
- створити концепцію авторського проекту, поєднуючи поняття "людяності" та образи тварин як центральні елементи візуального дослідження;
- провести ескізування, визначити техніки виконання;
- на основі напрацьованого матеріалу створити цілісний мистецький проект.

Предметом дослідження є відображення людяності у творчості українських та зарубіжних митців.

Етапи створення мистецького проекту. Передумовою художнього дослідження стало осмислення поняття людяності, що розпочиналося з аналізу праць Джейн Гудолл, Пітера Сінгера та Лорі Маріно. У процесі формування концепції було проаналізовано практики таких митців, як Роберт Роуст, Ніколла Александріні, Марта Клоновська та Христина Ботвелл. Зокрема, з Робертом Роустом було проведено інтерв'ю, що стало важливим джерелом для розуміння його підходу. Також особистий досвід взаємозв'язку з тваринами є важливим етапом для створення цього художнього дослідження. Було сформовано концепцію проекту, спрямовану на відображення ідей людяності саме через форму тварини. Основні результати дослідження були апробовані у формі наукової доповіді на щорічній конференції Львівської національної академії мистецтв, що відбулася 14 травня 2025 року, за темою "Образ тварини у творчості Нікола Александріні" [3]. Також дослідження було представлено 6 жовтня 2025 року на Науково-практичній конференції в межах 13-го Міжнародного симпозіуму гутного скла у вигляді доповіді "Межа між людським і тваринним. Етичні рефлексії у творчості сучасних митців" [2]. Практична робота передбачає реалізацію мистецького твору, який підкреслить тему емпатії та співпереживання. Це заклик замислитись нас, що означає бути людиною?

Формування мистецької концепції та авторського проекту ґрунтувалося на аналітичному вивченні наукових та мистецьких джерел, зосереджених на темі людяності та її візуального відображення через

образ тварини. Науково-дослідницька частина опиралася на аналіз сучасних етичних концепцій, праць Джейн Гудолл, Пітера Сінгера та інших авторів, що визначили філософське підґрунтя теми. У Розділі 1 застосовано формально-стилістичний та порівняльний аналізи, які дозволили простежити еволюцію ставлення до тварин від інструментального сприйняття до гуманістичних підходів, а також проаналізувати соціальні та культурні аспекти людяності. Використано біографічний та історико-генетичний методи для дослідження творчості Джейн Гудолл та Лорі Маріно, а також опрацювання ідеї співпереживання у науковому та гуманістичному дискурсі. Аналіз творчих практик Роберта Роуста, Ніколли Александріні, Марти Клоновської та Христини Ботвелл дав можливість визначити актуальні художні підходи до трактування теми людяності через образ тварини. У практичній частині етапи проекту передбачали розробку концепції, побудову цифрових ескізів та визначення матеріальної основи. Подальша реалізація була сконцентрована на трансформації цифрових образів у фізичний об'єкт за допомогою техніки друку на склоблоках, що підкреслює прозорість, вразливість та розмитість меж між людиною й твариною. У роботі застосовано порівняльний, інтерпретаційний та мистецтвознавчий аналіз, що дозволив сформулювати комплексне розуміння поняття людяності та втілити його у візуальну форму проекту "Мене можна гладити".

РОЗДІЛ 1 Емпатія і соціальна відповідальність у наукових дослідженнях

Ставлення до тварин і їх роль у суспільстві за останнє століття пройшло значні зміни. З того часу, як тварини використовувалися виключно для практичних цілей, ми спостерігаємо кардинальні зрушення в їх сприйнятті. 100 років тому, в 1920-ті роки, тварини здебільшого розглядалися як об'єкти, яких можна використовувати для їжі, праці чи розваг. Вони були частиною економічної системи, а їхнє емоційне або моральне значення часто ігнорувалося [6].

У той період ставлення до тварин було дуже практичним і часто жорстким. У сільському господарстві тварини були основною робочою силою, і до них ставилися як до живих ресурсів. Вони не мали жодних прав або захисту від експлуатації, і більшість людей не замислювалася над їхнім благополуччям. У великих містах тварини використовувалися для розваг – цирки, бійки, зоопарки, де їх тримали у невеликому просторі для привабливості публіки. З часом, починаючи з середини 20 століття, суспільство стало змінювати своє ставлення до тварин. Перші рухи за захист тварин виникли в 1960-х роках, коли люди почали осмислювати, що тварини мають право на гуманне поводження. У той час з'явилися перші законодавчі ініціативи, спрямовані на захист тварин від жорстокості. Протягом останніх кількох десятиліть соціум посту-

пово змінював своє ставлення до тварин, розглядаючи їх не лише як ресурси для людини, але й як істот, здатних відчувати біль і страждання. Активні дискусії навколо прав тварин стали частиною більш широкого руху за права всіх живих істот. Рухи за захист прав тварин, наприклад, за права на гуманне ставлення до тварин, заборону жорстоких методів розведення та використання тварин у розвагах, стали набирати популярності [15].

У наш час тварини вже сприймаються не тільки як об'єкти для використання, а й як істоти з емоційним і фізіологічним досвідом, що заслуговують на повагу. Зростає кількість законодавчих ініціатив, що визначають правила поводження з тваринами, таких як заборона на жорстоке поводження, обов'язкові умови утримання тварин у зоопарках, цирках та інших закладах. Прийняття етичних стандартів щодо поводження з тваринами стало важливою складовою сучасної культури і моралі. У сучасному суспільстві значна частина людей підтримує гуманне ставлення до тварин. Це виражається у різноманітних практиках, таких як зростання популярності веганства та вегетаріанства, що виключає використання тварин у харчуванні, а також в прогресивних ініціативах щодо забезпечення їх прав у наукових експериментах. Врахування інтересів тварин вже є невід'ємною частиною багатьох міжнародних угод і правових норм. З розвитком науки і технологій, ми спостерігаємо й нові способи зменшення залежності від тварин. У галузях медицини та косметики все частіше використовують альтернативи тестуванню на тваринах. Суспільство все більше орієнтується на забезпечення добробуту тварин, створюючи умови для їхнього нормального існування без непотрібних страждань і експлуатації [1].

Однак, попри прогрес, ставлення до тварин в нашому суспільстві не є однозначним. Залишається велика кількість проблем, таких як масове виробництво продуктів харчування, яке вимагає великої кількості тварин, або використання тварин у розвагах. Проблеми збереження біорізноманіття і захисту диких тварин залишаються важливими викликами для людства. 'Таким чином, за останнє століття ставлення до тварин змінилося від жорстокого використання і експлуатації до визнання їхніх прав та необхідності гуманного ставлення. Це ставлення продовжує еволюціонувати і все більше людей усвідомлюють важливість поваги до всіх живих істот у нашому світі.

Питання проявів людяності сьогодні стає дедалі ширшим і виходить за межі суто людської природи. У сучасному світі концепція людяності не обмежується лише людською поведінкою. Численні наукові дослідження свідчать про те, що тварини також можуть проявляти риси, які традиційно вважались людськими. Від емпатії до співчуття, від соціальної взаємодії до моральних рішень – численні експерименти підтверджують, що багато видів тварин здатні до складних емоційних реакцій

і поведінкових патернів, які нагадують людські.

Однією із найвідоміших науковиць, котра досліджувала поведінку тварин є Джейн Гудолл – видатна британська приматологиня, антропологиня та активістка. Дослідження, яке науковиця проводила з шимпанзе в Танзанії, стало революційним у розумінні не лише поведінки цих приматів, але й самого поняття людяності. Науковиця почала свої спостереження в 1960 р. в національному парку Гомбе, де вона протягом десятиліть вивчала соціальну структуру, комунікацію та інструментальне використання предметів шимпанзе.

Приматологиня використовувала методи, які передбачали тривале спостереження за шимпанзе в їхньому природному середовищі. Саме це дозволило їй отримати глибоке розуміння їхньої поведінки. Гудолл уникала втручання у їхнє життя, що допомогло зберегти природність спостережуваних дій. Одним із найзначніших відкриттів науковиці стало те, що шимпанзе виготовляють та використовують інструменти (наприклад, палички для вилучення термітів). Це відкриття спростувало традиційне уявлення про те, що тільки люди можуть створювати та використовувати інструменти. Також Джейн Гудолл детально описала соціальні зв'язки між шимпанзе, їхню здатність до співчуття, агресії, дружби та навіть горя. Вона спостерігала, як шимпанзе демонструють емоції, що є важливим аспектом для розуміння людської природи. Дослідження Гудолл підкреслило, що багато рис, які ми вважаємо виключно людськими (як-от використання інструментів, соціальна взаємодія та емоційна глибина), насправді є спільними для людей і шимпанзе. Це відкриття поставило під сумнів традиційні межі між людьми та іншими видами, акцентуючи на еволюційних зв'язках і спільних рисах [13].

Ще одним важливим доповненням до попереднього аналізу поведінки шимпанзе є науковий огляд Лорі Маріно, опублікований у 2002 році в Journal of Comparative Psychology. У цій статті вчена узагальнила численні дослідження поведінки дельфінів і показала, що вони демонструють риси, які можуть бути порівняні з поведінкою шимпанзе. А саме:

- соціальна структура: дельфіни живуть у складних соціальних групах (поди), де вони проявляють високий рівень співпраці та комунікації. Як і шимпанзе, дельфіни мають різноманітні соціальні зв'язки та використовують звуки для спілкування;
- інтелект і навчання: дельфіни демонструють здатність до навчання та використання інструментів (наприклад, морських губок для захисту носа при пошуку їжі на дні океану). Це свідчить про їхню креативність і адаптивність;
- емоційна глибина: дослідження показують, що дельфіни можуть відчувати радість, горе та навіть проявляти співчуття один до одного, що є важливим аспектом їхньої соціальної поведінки [16].

На основі наведених матеріалів можна зробити висновок, що вивчення поведінки як шимпанзе,

так і дельфінів підкреслює важливість еволюційного контексту у розумінні людяності. Ці дослідження демонструють, що такі якості, як емпатія, співпраця чи здатність користуватися інструментами, властиві не лише людині, а є частиною ширшої картини розвитку інтелекту й соціальних зв'язків у тваринному світі. Це спонукає переосмислити наше ставлення до інших видів і розглядати їх не як "нижчих істот", а як рівноправних учасників природного процесу еволюції. Таким чином, внесок Джейн Гудолл та Лорі Маріно полягає не тільки у вивченні поведінки шимпанзе та дельфінів, але й у формуванні нового гуманістичного погляду, де повага до тварин постає як невід'ємна частина поняття людяності [17].

Нові напрями обговорення питань справедливості, емпатії та взаємозв'язку між усіма живими істотами відкриває Пітер Сінгер, письменник і автор, який популяризував поняття "спецієзму" та зробив його центральним у сучасній етиці тварин. Спецієзм є формою дискримінації на основі видової належності і лежить в основі багатьох моральних та етичних норм, що дозволяють людям експлуатувати тварин. Сінгер наголошує, що здатність відчувати страждання є головним критерієм морального врахування, а не належність до певного виду.

Одна з книг Пітера Сінгера "Визволення тварин" стала знаковою в розвитку філософії прав тварин і етики. У ній Сінгер аргументує, що тварини заслуговують на моральний статус, подібний до людського, і що їхні інтереси повинні враховуватися в нашій етичній системі. Сінгер стверджує, що всі живі істоти, які мають здатність відчувати страждання, повинні мати рівні права. Він заперечує традиційний антропоцентризм, згідно з яким людські інтереси завжди є пріоритетними. Також автор підкреслює важливість емпатії в етичних роздумах. Він закликає людей ставитися до тварин з розумінням їхніх страждань і потреб, що створює з моральний обов'язок захищати їх права. Пітер Сінгер наголошує на необхідності усвідомлення нашої відповідальності за дії, які завдають шкоди тваринам. Це включає не лише безпосереднє насильство, але й непрямі дії, такі як підтримка індустрії, що експлуатує тварин. Роздуми Сінгера можуть змінити наше сприйняття людяності. Якщо ми визнаємо, що тварини мають свої інтереси і здатність відчувати емоції. Це також може сприяти розвитку більш інклюзивної етики, яка охоплює не лише людей, але й тварин та природу в цілому [18].

Ідеї Сінгера про права тварин висвітлюють ключові аспекти розуміння людяності, згідно з якими здатність до емпатії та моральної відповідальності накладає на нас обов'язок захищати тих, хто не може захистити себе. Це ставить під сумнів традиційні уявлення про ієрархію між людьми та іншими живими істотами. Книга Пітера Сінгера "Визволення тварин" розкриває нові аспекти сприйняття людяності в умовах сьогодення. Вона закликає нас переглянути наші етичні позиції та взаємини з

іншими видами. Людяність може бути визначена не лише через наші дії щодо інших людей, але й через нашу здатність до співчуття та відповідальності за всіх живих істот. Ця нова перспектива може сприяти формуванню більш етичного та чутливого суспільства [19].

Сучасні наукові дослідження в галузях антропології та приматології показують, що риси, які традиційно вважалися винятково людськими – емпатія, моральність, здатність до співчуття й соціальної взаємодії притаманні також багатьом видам тварин. Наприклад, Джейн Гудолл у своїх тривалих дослідженнях шимпанзе в Гомбе виявила, що ці примати створюють і використовують інструменти, підтримують соціальні зв'язки, проявляють дружбу та співчуття, а також переживають горе і радість. Інше дослідження демонструє подібні риси у дельфінів, які живуть у складних соціальних групах і здатні до навчання та кооперації. Такі факти показують, що людська здатність до моральності та емпатії має еволюційні корені й частково спільна з іншими видами. Ці відкриття змушують переосмислити наше ставлення до живих істот і закликають до більш етичного, чутливого поводження з тими, хто не може захистити себе.

Еволюція ставлення до тварин відображає зміни в цінностях та моральних уявленнях людства. За останнє століття ми стали свідками значного зрушення від використання тварин виключно як ресурсів до визнання їхнього морального статусу і прав. Сьогодні все більше людей усвідомлюють важливість гуманного ставлення до тварин і працюють над забезпеченням їхнього добробуту через законодавчі ініціативи та соціальні рухи. Прогрес у науці та технологіях відкриває нові можливості для зменшення експлуатації тварин, а також для пошуку альтернатив у багатьох сферах. Однак залишається багато проблем, які потребують вирішення, і важливо продовжувати рухатися в напрямку більш етичного та відповідального ставлення до всіх живих істот.

РОЗДІЛ 2 Зображення взаємин людини і тварини у сучасному мистецтві

У сучасному мистецтві дедалі частіше використовується підхід, який дозволяє досліджувати людську сутність через візуальні форми. Художники аналізують емоції, соціальні взаємодії та моральні дилеми, створюючи роботи, що ставлять питання про людську поведінку, співіснування з іншими істотами та етичні норми. У такому контексті мистецтво виступає не лише як спосіб вираження, а як інструмент для критичного осмислення людяності та соціальної відповідальності.

Художня культура нашого часу часто досліджує соціальні, емоційні та етичні явища, використовуючи візуальні образи для аналізу поведінки, моральних дилем та психології людини. Одним із художників, чий роботи ілюструють такий підхід, є Роберт Роуст



Роберт Роуст, із серії "Indoor feelings, and single-door kennels in your soul", 2025

– художник, відомий своєю серією картин із зображенням агресивних собак. На його роботах тварини постають у динамічних позах, з оголеними зубами та напруженими тілами, передаючи відчуття сили, страху та потенційної загрози. Хоча ці образи можуть здатися провокаційними, вони досліджують межі сприйняття агресії та водночас ставлять питання про етичні й соціальні аспекти взаємодії людини та тварини. Роботи Роуста демонструють, як мистецтво може візуалізувати складні психологічні та моральні теми, роблячи їх доступними для критичного аналізу глядача. На перший погляд ці образи можуть здаватися викликаючими, однак за ними стоїть глибше осмислення природи зображення та його сприйняття. У розмові з художником з'ясується, що ідея з'явилася випадково під час пандемії COVID-19, коли він натрапив у додатку інстаграм на відео із злими чихуахуа: "Я уявив, як це виглядатиме у класичному живописі – і був просто заінтригований. Після того, як я це намалював, я написав текст з поясненням – але можливо, в цьому взагалі немає жодного сенсу" [14]. Для Роуста створення мистецтва – передусім акт інтуїції, схожий на залежність, де результат не завжди має раціональне пояснення.

Попри зовнішню легкість, теми, які порушує художник, тяжіють до екзистенційної глибини. Він розмірковує над подвійністю людської природи: здатністю до співчуття, етики і самосвідомості з одного боку, та водночас – до жорстокості і руйнування. "Ми – єдина істота, яка має таку глибоку самосвідомість і етику, але при цьому ми – найруйнівніший вид", –



Марта Клоновська, Без назви, 2009

зазначає митець [14]. Ця дихотомія, де тваринність та людяність постають у взаємодії, лежить в основі його мистецького пошуку.

Образ собаки у творах Роберта Роуста не просто тварина, а метафора. Агресивність, яку ми бачимо, часто є результатом моменту, світла, погляду – і саме цей зсув між реальністю та її візуальним трактуванням стає центральним. Собаки, що здаються злими, можуть просто позіхати або гратись, однак об'єкти камери й живопис надають цим моментам емоційну вагу. У цьому сенсі художник звертає увагу на те, як візуальний образ може обманювати, маніпулювати сприйняттям, а отже формувати хибну емоцію або судження.

Митець визнає, що не завжди вкладає чіткі емоції чи меседжі у свої картини. Проте у нього є прагнення створити мистецтво, що буде торкатися глибоких тем – страждання, любові, трагізму. Він згадує таких митців як Рембрандт чи Кетте Колльвіц, чия творчість вражає саме здатністю зображати гідність людського болю. Хоча серія з собаками безпосередньо не присвячена цим темам, вона все ж порушує важливі питання про злість, сприйняття та ідентичність.

Значущим є також ставлення Роуста до тваринності. Він наголошує, що інтуїтивні, автоматичні дії людини – це прояв нашої тваринної природи. Саме через усвідомлення цієї спільності з іншими істотами, на його думку, ми можемо зберегти скромність і краще зрозуміти себе: "Ми – частина природи, хоча й намагаємось нею керувати. Але ми не можемо забувати, що самі є її породженням" [14].

Його мистецтво також реагує на сучасні виклики: цифровізацію, соціальні мережі, зміни у сприйнятті реальності. Він створює картини на основі інстаграм-відео, що для нього є способом поєднати масову візуальну культуру з класичною живописною технікою. Цей перехід між платформами – теж про людяність: як ми формуємо і сприймаємо себе у цифровому світі, які емоції транслюємо, і що приховується за картинкою.

У своїй творчості Роберт Роуст звертається до образу собак як до засобу дослідження інстинктивного, дораціонального виміру людської природи. Його полотна не просто портрети тварин, а візуалізовані емоційні стани, які водночас і зачаровують, і викликають тривогу. Вони виступають маркерами інстинкту, проєкціями внутрішніх відчуттів, дзеркалами гніву чи страху. Роботи митця не дають готових відповідей, натомість створюють відкриту систему знаків, що кожен глядач зчитує по-своєму.

Сам художник зазначає, що образи "злих собак" виникли випадково, під час пандемії він натрапив на Instagram-відео агресивних чихуахуа й вирішив перевести їх у живописну площину. Водночас ці образи виявилися набагато глибшими: вони стали своєрідним "камінцем у взутті", який змушує відчувати дискомфорт і задумуватися про власні емоції. Роуст визнає, що часто проєктує у цих собак власну злість і тривогу, перетворюючи особистий досвід на художній образ.

У його баченні людяність тісно пов'язана з амбівалентністю: людина здатна на емпатію та співчуття, але водночас залишається найбільш руйнівним видом для планети. Саме тому митець досліджує межі – між людиною і твариною, між образом і дійсністю, між гнівом та естетикою.

Унікальність внеску Роуста у сучасне мистецтво полягає не у героїчному трактуванні гуманізму, а у зверненні до первинних інстинктів, до того шару досвіду, який передує раціональності. Його творчість нагадує, що людяність неможливо зрозуміти без визнання нашої тваринної природи, без усвідомлен-

Нікола Алессандріні, "Dellamiacarne", 2014



ня її впливу на почуття, етику та світогляд. У цьому пошуку витоків людського в тваринному Роуст не є поодиноким: подібні інтенції простежуються й у практиках інших сучасних митців. Серед них – італійський художник Нікола Алессандріні, який розвиває цю ідею, проте у більш експресивній та радикальній формі [7].

Взаємозв'язок людини та тварини стає однією з ключових тем сучасного мистецтва. У світі, де кордони між природним і соціальним, тілесним і розумовим, дедалі більше стираються, художники звертаються до образу тварини як засобу переосмислення людської сутності. Традиційна дихотомія "людина – тварина" більше не є актуальною – вона трансформується у складніші образи єдності та взаємопроникнення. Італійський митець Нікола Алессандріні яскраво реалізує цей підхід у своїй творчості, створюючи гібридні, емоційно напружені образи, які провокують глядача до роздумів про власну природу та сучасне розуміння людяності.

Алессандріні зображує фігури, у яких поєднуються людські та тваринні риси: обличчя, що деформуються в морди, тіла з крилами або рогами, сцени, де тварина "виходить" із людини або навпаки. Ці гібридні істоти – не фантастика, а символи: страху, внутрішньої боротьби, втрати ідентичності, потягу до природи. Роботи художника перегукуються з міфологічними мотивами – кентаври, сфінкси, химерні істоти, однак тут вони наділені новим, глибоко особистим значенням.

Центральна ідея полягає у тому, що людяність уже не протиставляється тваринності. Навпаки, вона виявляється у вмінні прийняти інстинктивне, дике, у тому, щоб побачити в ньому частину себе. Через образи тварин Алессандріні досліджує поняття меж: між особистістю і тілом, культурою і природою, контролем і свободою.

Особливу роль у його творчості відіграють образи певних тварин, яким художник надає глибоко символічного значення. Вовк постає як уособлення первинних інстинктів, страху та дикої сили, які

Христина Ботвелл, "Baby Mermaid", 2023



неможливо придушити – лише прийняти як частину власної природи. Це тіннова сторона особистості, яку необхідно визнати для досягнення цілісності. У традиційній культурі вовк часто символізує агресію, небезпеку або ворога, іноді силу і незалежність. Птах, зокрема зраний чи в польоті, уособлює інтуїцію, крихкість, втрату та здатність до піднесення, попри біль. Він символізує тонку межу між свободою і вразливістю. У класичних уявленнях птах символізує свободу, душу, натхнення і зв'язок між небом і землею. Кінь є образом підсвідомого потягу, стихійної енергії, що може бути як життєдайною, так і руйнівною – це архетип сили, що живе всередині кожного. У традиційній культурі кінь асоціюється з шляхетністю, свободою, війною і силою, яка служить людині. Мавла, натомість, є гротескним відображенням людини: вона символізує карикатурне, інстинктивне "я", витіснене з поля свідомості, що повертається у вигляді комічного або тривожного образу. У середньовічному європейському мистецтві мавпа символізує гріховність, наслідування людських вад та моральне деградацію. Через ці тварини Алессандріні не лише досліджує емоційні стани, а й створює своєрідну мову символів, що говорить про багатогранність людської природи. Алессандріні переосмислює традиційні символи тварин, розкриваючи їхню глибоку психологічну й емоційну природу. Його мистецтво показує, що ці образи не лише міфи чи стереотипи, а живі метафори складності людської ідентичності. Через них художник закликає прийняти цілісність природи людини, де тваринне й людське нерозривно поєднані [8].

З художньої точки зору, митець застосовує експресивну техніку: фактурний мазок, насичену палітру з домінуванням червоного, тілесного й чорного, фрагментовану композицію. Зображення часто мають драматичний, тривожний настрій, що лише підсилює зміст творів.

Мотив гібридизації є однією з ключових рис стилю митця. Людина і тварина не просто співіснують, вони зливаються. Це відповідь на кризу самоідентифікації сучасної особистості. Людина не є виключно раціональною істотою, вона є складним поєднанням культури та природи.

Завдяки наведеним аспектам, творчість Алессандріні є надзвичайно важливою для аналізу та осмислення теми людяності в умовах сучасності. Його мистецтво це не про деградацію або страх перед тваринним. Це спроба подивитись у дзеркало інстинктів, травм і первинних реакцій, побачити себе в новому світлі і прийняти цю нову цілісність.

Таким чином, образи тварин у його творах – художні метафори, що відображають сучасні дилеми ідентичності. Вони змушують глядача відчувати не лише емоційну, а й тілесну присутність мистецтва, осмислити межі й простори людяного в світі, де стара дихотомія "людина – тварина" вже не працює.

Дослідження теми людяності в сучасному світі безпосередньо перегукується з творчістю Алессандріні. Його гібридні образи відображають сучасне розумін-

ня людської природи як поєднання раціонального та інстинктивного, свідомого та підсвідомого. Ці образи підкреслюють те, що людська ідентичність є результатом складного взаємодії різних аспектів нашої природи. Крім того, Алессандріні у своїх роботах досліджує тему взаємозв'язку між тілом людини та природою. У одному з його муралів зображено людське тіло, яке з'єднує дві форми життя ґрунт і лімфатичну систему, символізуючи гармонійний зв'язок між людиною та природним середовищем.

Візуально роботи Алессандріні перегукуються з темою дослідження через використання гібридних образів, які поєднують людські та тваринні риси. Ці образи символізують складність і багатогранність людської природи, підкреслюючи, що бути людиною означає постійно балансувати між різними аспектами своєї сутності.

У світі, де кордони між людиною та природою дедалі більше стираються, мистецтво стає мовою, здатною говорити про взаємозв'язок, емпатію та спільне коріння. Однією з художниць, яка тонко й глибоко втілює цю ідею у своїх роботах, є польська мисткиня Марта Клоновська. Її роботи зі скла – це спроба зазирнути в очі тваринам і побачити в них не лише відображення природи, а й щось близьке до людської душі.

Марта Клоновська здобула популярність завдяки своїм живописним роботам, на яких часто зображує тварин. Її творчість випромінює глибоку емоційну силу, що відображає її особисті погляди на взаємодію між людьми і тваринами. Зображуючи тварин у найрізноманітніших формах, Клоновська ставить акцент на емоціях і почуттях, які ці істоти можуть виражати, надаючи їм своєрідного людського характеру. Це дозволяє їй висловити складні теми, пов'язані з природою, співіснуванням та етичними питаннями. Творчість польської художниці є унікальним явищем у сучасному скляному мистецтві. Вона створює скульптури тварин, використовуючи кольорове ламке скло, зібране вручну й сформоване у тривимірні, динамічні образи. Її твори базуються на класичних західноєвропейських картинах, де вона "виводить" тварин з полотна, надаючи їм незалежну присутність у просторі. Таким чином, Клоновська поєднує історичну візуальність і сучасне медіа, щоб заново осмислити символи, які ми звикли сприймати як декоративні або вторинні. Головним фокусом досліджень художниці є тваринність як дзеркало людського стану, матеріальність як спосіб мислення, та взаємовідносини між історією мистецтва і сучасною чуттєвістю. Її тварини не є "природними" у звичному сенсі, вони фрагментовані, іноді гострі, небезпечні, іноді крихкі й прозорі. Вона досліджує, як ми проектуємо людські риси на тварин, і як тварини, у свою чергу, стають носіями наших емоцій, страхів і уявлень [11].

Використовуючи скло як метафору вразливості та непостійності, Клоновська підкреслює хисткість сучасного сприйняття як себе, так і "іншого", зокрема тваринного іншого. Вона також досліджує ідею

вторинності образу, адже її скульптури це ніби "другий план" старовинних полотен, який вона робить головним. Таким чином, художниця переосмислює саму структуру візуальної культури: що ми бачимо? на що звертаємо увагу? кого вважаємо гідним зображення?

Клоновська працює переважно з кольоровим ламаним склом, яке накладається шар за шаром вручну. Кожна скульптура формується з тисяч маленьких фрагментів, що створює ефект ніби "порваної" істоти, складеної з емоційних уламків. Ця техніка не лише візуально вражає, а й говорить про складність і суперечливість ідентичності: вона не є монолітною, вона крихка, вона складається з багатьох частин, де кожна окрема історія, жест, травма, інтуїція [12].

Творчість Клоновської ставить запитання: чи можна говорити про людяність поза тілесністю, поза чуттєвістю, поза зв'язком із "іншим", а зокрема тваринним? Її роботи показують, що в наш час людяність не просто раціональність чи мораль, а вразливість, емпатія, здатність бачити себе в іншому, навіть якщо це інакше – фігура з кольорового скла у формі собаки чи зайця. Її мистецтво нагадує, що бути людиною це не бути окремим від природи, а бути її частиною, але з усвідомленням цієї приналежності. Мистецтво Марти Клоновської відкриває новий пласт розуміння людяності у сучасному світі, як чуттєвого, крихкого й суперечливого явища. Її скляні скульптури тварин, що виникають із візуальної традиції, але набувають нового автономного значення, демонструють, наскільки глибоко пов'язані людська ідентичність і образ "іншого", зокрема тваринного. Через складну техніку й символізм скляної фактури художниця наголошує на вразливості людини, на необхідності емпатії та усвідомлення багатогранності нашої природи. Її роботи нагадують: у сучасному світі людяність полягає не лише в здатності до раціонального мислення, а й у відкритості до відчуттів, тілесності, взаємозв'язку з природою, минулим і самим собою. Тож доробок Клоновської гармонійно доповнює загальний контекст дослідження, вносячи матеріальний, пластичний вимір до розмови про сутність людини сьогодення.

У візуальній культурі сьогодення все більше зростає інтерес до теми людини як частини природи, істоти тілесної, духовної й вразливої. У цьому контексті особливе місце посідає американська художниця Христина Ботвелл, яка через скульптуру досліджує не лише метафізичний вимір людської присутності, але й зв'язок людини з тваринним світом. Її роботи глибокі, інтимні історії про життя, народження, смерть і перетворення, де образи тварин виступають символами внутрішніх станів, інстинктів і духовного досвіду. Художниця працює переважно з поєднанням прозорого скла та кераміки, іноді також використовує органічні матеріали (дерево, волосся, насіння). Її унікальна техніка дозволяє створювати багаточарові фігури, в яких зовнішня оболонка (зазвичай – прозоре або матове скло) відкриває поглядку внутрішню форму – немов душу, пам'ять чи

глибший сенс істоти. Особливої уваги заслуговує її використання тваринних форм, зокрема лисиць, оленів, собак, зайців, часто у гібридному злитті з тілом людини або дитини. Її скульптури не просто зображають тварин – вони транслюють емоційні та психологічні стани: турботу, втрату, інтуїцію, материнство, беззахисність [9].

Основні теми творчості Ботвелл – перехід, зміна, тонка межа між життям і смертю, між людиною і твариною, між матеріальним і духовним. В її скульптурах тварини не є об'єктами "натуралістичного зображення", а радше носіями глибокого символізму. Наприклад, лисиця з людською дитиною всередині не міфічна істота, а образ зв'язку між інстинктом і турботою, між хижацьким і материнським. У своїх інтерв'ю художниця розповідає, що її приваблюють тварини, бо вони не мають масок, не фальшивлять – вони є віддзеркаленням правдивої, незахищеної сутності. Вона часто пов'язує тварин з дітьми або духами, бо обидва ці образи вразливі, чисті, інтуїтивні, позбавлені цинізму дорослого світу. Через ці зображення вона досліджує також власні відчуття втрати, страху, материнства і трансцендентності [10].

Христина Ботвелл у своїй творчості руйнує уявлення про людину як автономну, завершену істоту, натомість показуючи нас як істот перехідних, пов'язаних з тваринною природою і світом емоцій. Її поєднання людських і тваринних форм не є фантастикою, а візуалізацією реальності, яку ми часто ігноруємо. Воно демонструє, що наша свідомість і тілесність тісно пов'язані з природою. Скло у її руках стає метафорою прозорості та крихкості людського існування, здатністю побачити в іншому (тварині, дитині, тінню) – себе. Таким чином, творчість Ботвелл перегукується з твоєю темою через кілька важливих моментів: вона демонструє тваринність як частину людяності – не загрози, а чуттєву і живу; вона використовує матеріал скло як спосіб осмислення вразливості, а не просто як техніку; вона розмиває межі між людиною і природою, підкреслюючи взаємозалежність; і, що особливо цінно, її роботи звертаються до глядача не через шок, а через ніжність і співчуття, як важливі риси людяності в нашій дні.

Творчість Христини Ботвелл відкриває глибокі шари осмислення людяності крізь призму тілесного, духовного та тваринного досвіду. Її скульптури зі скла і кераміки – це не просто візуальні об'єкти, а матеріалізовані роздуми про крихкість буття, внутрішню вразливість та приховані емоційні процеси. Особлива увага до образів тварин дозволяє художниці висвітлювати ті сторони людської природи, які часто залишаються поза межами раціонального – інстинкти, інтуїція, глибинні страхи та емпатія. Скло як прозорий і водночас ламкий матеріал стає метафорою людської сутності: здатної до глибини, до відчуттів, до співпереживання. Через поєднання людських і тваринних форм Ботвелл нагадує, що людяність не обмежується розумом чи суспільною мораллю, вона також народжується з контакту з природою, з визнання своєї тілесності та потреби

в духовному зв'язку. Таким чином, її мистецтво не лише перегукується з темою дослідження, а й збагачує її пропонуючи чуттєво-пластичне бачення того, що означає бути людиною в епоху нестабільності, пошуків і повернення до себе.

Використані методи мистецького аналізу дають змогу простежити, яким чином образ тварини набуває концептуального значення у творчості різних митців і стає підґрунтям для ширшого теоретичного узагальнення. Аналіз творчих практик показує, що звернення до образу тварини в сучасному мистецтві має широкий спектр інтерпретацій і концептуальних наголосів. Роберт Роуст формує власний підхід через акцент на інстинктивному та дораціональному шарі досвіду: його собаки постають не як об'єкти милування, а як відображення первинної природи людини, яка визначає межі людяності. Нікола Александріні вибудовує іншу стратегію, його роботи демонструють тварину як носія соціально-психологічних проєкцій, що дозволяє через візуальну мову артикулювати теми вразливості, залежності та гуманістичної етики. Марта Клоновська застосовує більш живописний і чуттєво-виражальний метод, у якому тварина стає символом комунікації між внутрішнім світом митця та глядача, актуалізуючи проблематику співприсутності й емпатії. Натомість Христина Ботвел переносить акцент на експеримент з формою та медіумом: у її роботах тварина перстає бути іконографічно впізнаваним образом і перетворюється на концептуальну структуру, яка досліджує межі між абстрактним і фігуративним. Образ тварини у творчості згаданих митців виступає ключовим засобом філософського осмислення людини, її меж, співвідношення інстинкту і раціональності та етики взаємодії з "іншими".

Розділ 3 Авторський проєкт "Мене можна гладити"

Людина традиційно визначає себе як "вищу" істоту у природному порядку, наділену розумом, культурою та здатністю творити. Проте сучасність дедалі частіше ставить під сумнів ці уявлення, демонструючи парадоксальні зміни у сприйнятті понять людяності та тваринності. Поняття "людяність", що традиційно асоціюється з добротою, співчуттям і моральною відповідальністю, і "тваринність", яку зазвичай пов'язували з інстинктивною поведінкою або агресією, у сучасному соціокультурному контексті взаємопроникні та змінюють своє значення. Людська поведінка нерідко проявляє ознаки, які раніше приписували тваринам, тоді як тварини демонструють послідовність, чесність та здатність до співпереживання. На тлі цього контрасту постає питання про межу людяності та її взаємозв'язок із природними інстинктами.

У повсякденності людина часто проявляє риси, які традиційно приписували тваринам: боротьбу за територію, прагнення домінування, реакцію страху чи агресії. Натомість у поведінці самих тварин виявляється емпатія та відсутність фальші, адже їхні дії підпорядковані природному циклу й закону виживання. У цьому контрасті постає питання: чому людяність асоціюється з позитивними якостями, а тваринність – із негативними? Тварини, діючи в межах природних інстинктів, не виходять за рамки власної сутності. Людина ж, попри визнаний інтелектуальний і культурний потенціал, нерідко відходить від принципів гармонії, вдаючись до руйнівних форм поведінки. Це дає підстави розглядати людину не лише як "вищу" істоту, але й як частину тваринного світу, що підпорядковується тим самим базовим механізмам [5].

Мистецький проєкт "Мене можна гладити" звертається до сучасного парадоксу співіснування людини й тварини через узагальнений образ тварини. У проєкті тварина не постає символом дикості чи загрози, а навпаки метафорою природної чесності, відкритості та емпатії, що дозволяє людині побачити власні риси під іншим кутом. Вона функціонує як візуальний медіатор, що нагадує про втрачений баланс у взаємодії з довкіллям і про потребу у простих формах тепла й близькості. Назва проєкту має подвійний зміст: з одного боку, вона апелює до жесту лагідності та довіри, а з іншого виявляє внутрішній запит сучасної людини на взаємність і емоційну присутність. Такий підхід дозволяє переосмислити межу між людськими й тваринними якостями, переводячи фокус із протиставлення – на співбуття [4].

Відправною точкою проєкту стає момент із відео, де тварина рухається природно та спонтанно. Цей фрагмент зафіксовано у вигляді цифрового скріншота, який слугує базовим візуальним імпульсом. Він стає початком дослідницького пошуку, що дозволяє сформувати узагальнений образ тварини для серії робіт. Спостереження за природною поведінкою тварини допомагає визначити ключові характеристики, які переносяться в художній образ: рух, пропорції, пластика та внутрішня динаміка.

Ескізування здійснювалось виключно в цифровому форматі, що дозволяє експериментувати з формою, кольором, фактурами та композицією без матеріальних обмежень. На початковому етапі силует тварини навмисно спрощується, від натуралістичного зображення до умовного знаку, що концентрує увагу на сутності, а не на конкретних зовнішніх рисах. Далі

здійснюється численна трансформація форми: розрізання, накладання текстур, поєднання елементів із попередніх робіт, зміни масштабу та деформації. Цей процес дозволяє досліджувати взаємодію фігуративного й абстрактного, створюючи серію, де межа між людиною і твариною поступово розмивається.

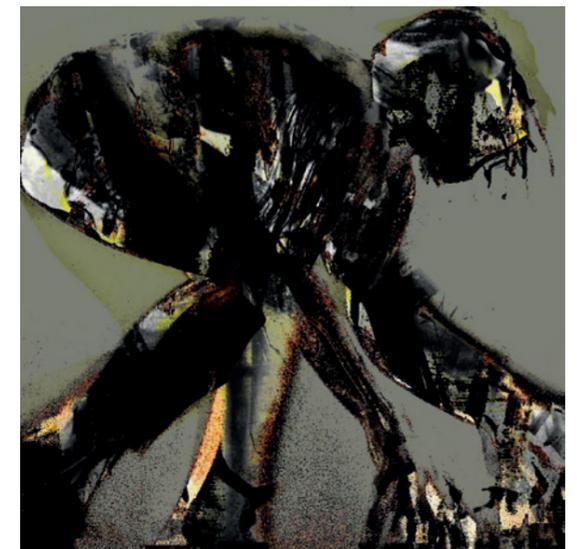
Важливим стало використання принципу повернення до раніше створених зображень: попередні ескізи не розглядалися як завершені, а ставали матеріалом для подальших трансформацій. Такий підхід забезпечив цілісність візуального ряду й дозволив сформувати серію, у якій межа між людиною і твариною поступово розмивається. На окремих зображеннях спостерігається взаємопроникнення форм, спільність пластики, ритму та жесту стає важливішою за видові відмінності.

Після завершення цифрових розробок постало питання втілення ескізної частини в матеріалі. Розглядалися різні технічні варіанти, проте остаточний вибір було зроблено на користь техніки друку по склу, зокрема на склоблоках як основі реалізації. Цей матеріал поєднує декоративну й конструктивну функції, має власну фактуру та здатність заломлювати світло, створюючи просторову глибину. Водночас він є практичним для експонування, оскільки не потребує додаткових підставок, а його геометрія дозволяє комбінувати окремі елементи у варіативні композиції. Склоблоки вибрані не лише з технічних причин: прозорість матеріалу та його здатність відбивати й трансформувати світло підкреслюють символічну функцію серії – стирання межі між людським і тваринним, між образом і його відбитком. Кожен елемент композиції взаємодіє із

Цифровий скріншот силуету тварини, 2023



Цифровий ескіз до проєкту "Мене можна гладити", 2024



простором і світлом, створюючи відчуття присутності та руху, а також відображає емоційний стан тварини та її взаємозв'язок із людиною. Процес реалізації супроводжувався тривалими технічними пошуками. Розглядалися варіанти холодної та термостійкої деколі, а також прямого друку на склі. Після численних експериментів було визначено найбільш ефективний спосіб – ручний перенос зображення за допомогою лазерного друку на тонкому папері та спеціального медіуму, що забезпечує адгезію до скла. Ця техніка дозволила поєднати точність цифрової розробки з безпосередністю ручної роботи [20].

Процес складався з кількох етапів: підготовки поверхні склоблоку, нанесення медіуму, накладання відбитка, розгладження для уникнення бульбашок, зняття паперової основи після висихання та фіксації зображення лаком. Кожен етап вимагав уважності та експериментального підходу – досягнення рівномірного перенесення, чистоти ліній, прозорості шару. З часом було знайдено оптимальний баланс між насиченістю відбитку та збереженням прозорості матеріалу.

Отримане зображення зберігає легкість і напівпрозорість, залишаючи в товщі скла сліди процесу й фрагменти попередніх пошуків, що надає роботі глибини та багатошаровості. Відтінки поведуться по-різному залежно від кольору блоку: на прозорих поверхнях композиція сприймається стримано, тоді як на кольорових з'являється додаткова оптична вага. Це вимагає точного добору ескізу до кожного елемента, створюючи характер цілісної, але варіативної серії.

Таким чином, проєкт "Мене можна гладити" поєднує концептуальне та візуальне дослідження співбуття людини і тварини. Дослідницький етап дозволяє визначити ключові характеристики, які переносяться в художній образ; ескізування забезпечує трансформацію і узагальнення форми, створюючи серію, де рух, пластика та текстури передають внутрішню динаміку. Використання склоблоків як матеріалу підкреслює прозорість та крихкість межі між видами, додаючи серії об'єм, світло і просторову глибину. Таким чином, проєкт фіксує не лише візуальні якості тварин, а й емоційний стан та взаємозв'язок із людиною, надаючи можливість переосмислити межі людяності та значення співбуття в сучасному світі.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного науково-мистецького дослідження було здійснено комплексне осмислення поняття людяності в контексті сучасного мистецтва крізь призму взаємин людини й тварини. Актуальність обраної теми підтверджується сучасними соціальними, екологічними та етичними викликами, в умовах яких традиційне антропоцентричне уявлення про людину як "вищу істоту" дедалі частіше підлягає критичному аналізу. У роботі людяність розглядається як здатність відчувати, співчувати, брати відповідальність і цінувати інших живих істот.

Аналіз наукових джерел і гуманістичних концепцій, зокрема праць Джейн Гудолл, Пітера Сінгера, Лорі Маріно, дозволив простежити еволюцію ставлення людини до тварин, від інструментального й утилітарного підходу до етичного усвідомлення тварин як чутливих істот зі складним емоційним і соціальним життям. У межах першого розділу було доведено, що емпатія та соціальна відповідальність є ключовими складовими людяності, а взаємини з тваринами можуть слугувати маркером моральних орієнтирів сучасного суспільства. Теоретичне підґрунтя дослідження підтвердило можливість перенесення етичних і філософських ідей у візуальну мову мистецтва, де образ тварини стає не ілюстрацією, а концептуальним носієм змісту.

У другому розділі дослідження було проаналізовано сучасні художні інтерпретації взаємин людини й тварини на прикладі творчості Роберта Роуста, Нікола Алессандріні, Марти Клоновської та Христини Ботвелл. Проведений порівняльний мистецтвознавчий аналіз засвідчив, що образ тварини в сучасному мистецтві набуває багатозначності й використовується як засіб філософського осмислення меж людського, інстинктивного та етичного. Роберт Роуст акцентує дораціональний і первинний рівень людського досвіду, Алессандріні – соціально-психологічні проєкції вразливості та залежності, Марта Клоновська досліджує комунікацію між художником і глядачем, тоді як Христина Ботвелл, людяність через тілесність, матеріальність та крихкість форми. Узагальнення цих практик дозволило зробити висновок, що сучасне мистецтво дедалі частіше розмиває жорстку межу між людським і тваринним, перетворюючи її на простір діалогу, співбуття та емоційної взаємодії.

Практична частина магістерської роботи, авторський проєкт "Мене можна гладити" стала логічним продовженням теоретичного дослідження та засобом візуального втілення сформованих ідей. У процесі роботи над проєктом було розроблено концепцію, створено цифрові ескізи та здійснено пошук матеріального рішення, що відповідає змісту дослідження. Використання техніки друку на склоблоках обґрунтовано як з технічної, так і з концептуальної точок зору: скло як матеріал виступає метафорою вразливості, прозорості та нестійкості межі між людиною й твариною. Матеріальна структура робіт, їх багатошаровість та оптичні властивості підсилюють ідею крихкого співіснування та взаємозалежності живих істот.

У ході реалізації проєкту було доведено, що художні засоби можуть ефективно транслювати складні етичні та гуманістичні ідеї, активізуючи емоційне сприйняття глядача. Проєкт "Мене можна гладити" не лише фіксує образ тварини, а створює простір для співпереживання та рефлексії, спонукаючи до переосмислення власного ставлення до іншого – як людського, так і нелюдського. Таким чином, мистецька частина роботи підтверджує досягнення поставленої мети та демонструє взаємодію теоретичного й практичного рівнів дослідження.

Загалом проведене дослідження доводить, що звернення до образу тварини в сучасному мистецтві є дієвим інструментом осмислення людяності, її меж і трансформацій у сучасному світі. Отримані результати свідчать про те, що людяність не зводиться виключно до раціональності чи соціальних норм, а проявляється через емпатію, тілесну присутність, вразливість і готовність до співіснування. Практична та теоретична значущість роботи полягає у можливості подальшого розвитку теми у мистецьких і міждисциплінарних дослідженнях, а також у використанні отриманих напрацювань у виставковій, освітній та дослідницькій діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України "Про захист тварин від жорстокого поводження" / Відомості Верховної Ради України. - 2006.
2. Межа між людським і тваринним. Етичні рефлексії у творчості сучасних митців – https://1drv.ms/w/c/d36d82462ced31ac/IQB43nPZklh_SLR0PKN-0hDAAda43WzFnX5K-9qW11RsW4s
3. Образ тварини у творчості Нікола Алессандріні – <https://1drv.ms/w/c/d36d82462ced31ac/IQCQuht2hqwQK73c-JvYUJ6jAXTfzKq0cdZwRGSy2okqdds>
4. Прокопчук Н. В. Образ тварини в сучасному візуальному мистецтві: між метафорою та співпереживанням, Мистецтвознавчі записки, 2021.
5. Смирнов С. В. Людяність як моральна категорія у сучасному філософському дискурсі, Вісник Львівського університету. Серія філософська, 2019.
6. Adams C.J. *The Sexual Politics of Meat*. Continuum, 1990. (Класична праця про ставлення до тварин та м'ясної культури).
7. Alessandrini N. Nicola Alessandrini. (Огляд творчості художника, гібридні образи) – <https://www.labocine.com/spot-lights/beautifully-unsettling-art-evoking-monsters-and-myth>
8. Alessandrini N. Nicola Alessandrini. *Hybrid Imagery*. (Аналіз художніх образів, що поєднують реальне і міфічне) – <https://decoedthe.art/nicola-alessandrini/>
9. Bothwell C. *An Interview with Christina Bothwell*. (Інтерв'ю з художницею про її творчість і теми) – https://bloodmilkjewelry.blogspot.com/2016/06/an-interview-with-christina-bothwell.html?utm_source
10. Bothwell C. *Christina Bothwell Home*. (Офіційна сторінка художниці з описом її тем і робіт) – <https://home.epix.net/~bothwell/home.html>
11. Klonowska M. *Marta Klonowska: My Glass Animals – Open New Reality*. (Скляні скульптури як нова реальність) – <https://www.porta-polonica.de/en/atlas-of-remembrance-places/marta-klonowska-my-glass-animals-open-new-reality>
12. Klonowska M. *Conversation with the Polish Artist Marta Klonowska*. (Інтерв'ю про вибір скла як матеріалу та естетику) – https://urbanglass.org/glass/detail/conversation-with-the-polish-artist-marta-klonowska-celebrating-her-new-exhibition-movements-in-the-finnish-glass-museum?utm_source
13. Goodall J. *Jane Goodall Biography*. (Життєпис і дослідження шимпанзе) – <https://www.britannica.com/biography/Jane-Goodall>
14. Roust R. *Robert Roust Interview*. (Інтерв'ю / авторська

розмова) – https://1drv.ms/w/c/d36d82462ced31ac/EQ9wZCw-fxrPn43p8D7jgawBW_OnxpOwq2xyYr1ac-upg

15. RSPCA. *History of the RSPCA – Who we are*. (Історія захисту тварин у Великій Британії) – <https://www.rspca.org.uk/whatwedo/whoweare/history>

16. Marino L. *Comparative Analysis of Cognitive Abilities in Cetaceans and Primates* // *Journal of Comparative Psychology*. 2002. Vol. 116, № 1. P. 101–108. (Порівняльне дослідження когнітивних здібностей китоподібних і приматів)

17. Marino L. *Convergence of Complex Cognitive Abilities in Cetaceans and Primates* // *Brain, Behavior and Evolution*. 2002. 59(1–2), 21–32. (Стаття про збіжності мислення дельфінів і приматів) – <https://karger.com/bbe/article-abstract/59/1-2/21/46603/Convergence-of-Complex-Cognitive-Abilities-in?redirectedFrom=fulltext>

18. Singer P. *Animal Liberation*. HarperCollins, 2009. (Класичне етичне дослідження про права тварин)

19. Singer P. *Philosopher Peter Singer: "There's no reason to say humans have more worth or moral status than animals"*, *The Guardian*, 2023. (Інтерв'ю П. Сінгера) – <https://www.theguardian.com/world/2023/may/21/philosopher-peter-singer-theres-no-reason-to-say-humans-have-more-worth-or-moral-status-than-animals>

20. *Transferring art: 3 creative techniques for image transfers on canvas or wood*. (Техніка переносу зображення за допомогою медіума) – https://www.artacademy.tranquillcanvas.com.au/blog/transferring-art-3-creative-techniques-for-image-transfers-on-canvas-or-wood?utm_source=



Юлія Гадуп'як

Повтор як форма візуалізації поведінкових патернів

Мистецтво, як сфера чуттєвого та метафоричного відображення дійсності, віддавна реагує на зміну поведінкових моделей у суспільстві. Соціальні процеси постійно трансформуються під впливом цифрових технологій, глобалізації та інформаційного перенасичення, проблема вивчення патернів людської поведінки набуває особливої **актуальності**. Повторюваність дій і рішень стає невід'ємною частиною щоденної рутини, поступово переходячи з рівня свідомого вибору у сферу автоматизованих реакцій. Дослідження патернів є способом осмислення того, як формується взаємодія людини з реальністю. Ця тема безпосередньо пов'язана з творчим досвідом і спостереженнями за реакціями людей на події, середовище та одне одного. У мистецькій практиці важливо звертатися до основних механізмів людської поведінки. Стабільні патерни, процеси пам'яті та повторення визначають,

як людина сприймає світ, реагує на обставини та взаємодіє з повсякденністю. Візуальне мистецтво, зокрема художнє скло, дає змогу втілювати ці патерни у матеріальній формі – через повторювальний ритм, символ, пластичну структуру.

Мета дослідження – створити мистецький проєкт, який виявить основні засади формування патернів людської поведінки. В межах проєкту планується дослідити механізми їхнього повторення та знайти нові способи їх візуалізації через художні образи й пластичні рішення.

Для втілення мети було поставлено ряд **завдань**:

- проаналізувати літературу та візуальні джерела щодо патернів людської поведінки та чинників їх формування;
- виявити найпоширеніші моделі повторення та визначити закономірності їх прояву;

- дослідити художні способи інтерпретації поведінкових патернів у сучасному мистецтві;
- розробити концепцію авторського проєкту з використанням скла як основного матеріалу та реалізувати її;
- обрати найбільш ефективний спосіб відображення теми у роботі зі склом.

Етапи мистецького проєкту. Основою для проєкту стали особисті спостереження за повсякденними ситуаціями та поведінкою людей у соціальних і міжособистісних контекстах. В межах першого розділу було опрацьовано літературу, яка охоплює ключові напрямки сучасних і класичних досліджень психології. Психоаналітичні підходи представлені працями З.Фрейда "Тлумачення снів" (1899) та К.Юнга "Людина і її символи" (1964), у яких розглядаються символічні структури й архетипні повторювані моделі психічної діяльності. Концепція когнітивного дисонансу, що була введена Леоном Фестінгером у "Теорії когнітивного дисонансу" (1957), розкриває механізми внутрішньої напруги та потребу в відновленні психологічної рівноваги, що також проявляється через повторювані патерни. Сучасні поведінкові теорії представлені працями Б.Ф. Скіннера "Поведінка організмів" (1938) і "Beyond Freedom and Dignity" (1971), де аналізується формування поведінки через підкріплення і повтор, а також А. Бандури "Теорія соціального навчання" (1977), що підкреслює роль спостереження. Практичні механізми формування звичок докладно описані в книзі Джеймса Кліра "Атомні звички" (2018). Когнітивні процеси розглядаються у працях Данієля Канемана "Мислення швидко й повільно" (2011), Нормана Дойджа "Мозок, що змінює себе" (2007) та Герда Гігеренцера "Внутрішнє чуття: інтелект несвідомого" (2007), де розкрито роботу автоматичних стратегій мислення, формування стійких когнітивних структур і можливості їх трансформації. У межах другого розділу було здійснено аналіз творчості сучасних митців, чия практика безпосередньо перетинається з дослідженням повторень, внутрішніх механізмів поведінки та психологічних структур. Залучені практики демонструють різні способи художнього дослідження повторення: від символічної матеріалізації внутрішніх станів Бертіля Валлієна, через перформативне виведення автоматизованих рухів Брюса Наумана, до документального аналізу соціальних сценаріїв Софі Каль та структурного формотворення Андрія Ментуха. У сукупності вони окреслюють широкий спектр засобів, які можуть бути використані для візуалізації поведінкових патернів і стали важливим етапом формування авторського художнього проєкту. У третьому розділі сформульовано концепцію, згідно з якою повтор розглядається як базовий механізм формування поведінкових патернів. Обрано техніку виконання (fusing), оскільки вона дає змогу сформувати монолітний об'єм із крихти, зберігаючи природну фактурність. У результаті були створені об'єкти, що поєднують концепцію патерну з пластиною скла.

Апробація. Частина дослідження було апробовано

на студентській науковій конференції: "Мистецтво і дизайн: актуальні питання історії та практики" (ЛНАМ) у доповіді на тему "Повторення як форма психологічного тиску у творчості Брюса Наумана" та на міжнародній науково-практичній конференції "Світове студійне скло. Традиція та експеримент", на тему "Повтор як форма візуалізації поведінкових патернів у сучасному художньому склі" [2].

Під час проведення дослідження було використано ряд методів: описовий, порівняльний, аналіз візуального матеріалу спостереження, експериментальний.

Для розробки теоретичної бази були використані праці з психології поведінки, соціології та сучасного мистецтва. Візуальні джерела включали роботи сучасних митців зокрема художників-склярів, що досліджують теми ідентичності, структури поведінки й повторень.

РОЗДІЛ 1 Психологія поведінкових повторень як соціальне явище

Мистецтво, як сфера чуттєвого та метафоричного відображення дійсності, віддавна реагує на зміну поведінкових моделей у суспільстві. Від ритуальних масок до цифрових інсталяцій, художники прагнули зафіксувати не тільки зовнішні ознаки людини, а й її внутрішні структури. Сучасне мистецтво за своєю природою міждисциплінарне, і одним із найпоширеніших напрямів його взаємодії є звернення до психології. Психологія поведінкових повторень описується як автоматизовані реакції, що формуються під впливом досвіду, середовища та внутрішніх установок. Соціологія розглядає патерни як елементи культурної структури, які закріплюють норми, ролі та очікування в межах спільноти. Ці повторювальні схеми відіграють ключову роль у саморегуляції особистості, міжособистісній взаємодії та формуванні ідентичності.

Когнітивні стратегії, відіграють важливу роль у закріпленні патернів. Поряд із цим, соціальні норми, очікування та культурний контекст посилюють певні моделі поведінки, формуючи передумови для їх колективного повторення. На біологічному рівні нейропластичність мозку сприяє автоматизації реакцій, а гормональні та генетичні фактори, схильності до тривожності, імпульсивності чи обережності.

Відповідно, повторення поведінки є результатом комплексного впливу когнітивних, соціальних та біологічних чинників. Повторювані поведінкові патерни впливають на мислення, емоції та соціальну взаємодію, але механізми їх формування, закріплення і зміни досі недостатньо вивчені. Людина прагне стабільності через повторення, але водночас змушена адаптуватися до нових обставин, що створює внутрішню суперечність.

Це означає, що людина, з одного боку, підсвідомо тяжіє до повторюваних моделей поведінки, оскільки вони дають їй відчуття стабільності, передбачуваності та безпеки. Але з іншого боку, життя постійно змінюється, і щоб адаптуватися, доводиться змінювати свої звички та способи реагування.

Така суперечність створює напругу, якщо людина занадто прив'язана до своїх патернів, вона може не помічати, що вони вже не працюють і заважають розвитку. Якщо ж вона надто гнучка і не має стабільних шаблонів поведінки, це може викликати хаос і невизначеність. Тому необхідно зрозуміти, як саме формуються ці патерни, як вони закріплюються та що потрібно для їхньої трансформації.

Поведінкові патерни людини часто визначаються несвідомими процесами, які діють поза свідомим контролем. Зигмунд З.Фрейд у класичній праці "Тлумачення снів" (The Interpretation of Dreams, 1899) підкреслює, що психоаналіз дозволяє виявляти ці глибинні патерни психіки, які проявляються через символіку снів і фантазій [11].

З.Фрейд розглядає сновидіння як "королівський шлях до несвідомого", де повторювані образи та мотиви набувають особливого значення [12]. В мистецтвознавстві, це підсилює розуміння того, що поведінкові моделі і символи не обмежуються зовнішніми проявами, а мають глибокий внутрішній, психічний контекст.

Його ідеї доповнює Карл Юнг у роботі "Людина і її символи" (Man and His Symbols, 1964) [18] розширює психоаналітичний підхід, акцентуючи увагу на архетипах та колективному несвідомому – універсальних образах і мотивів, які присутні в культурі та мистецтві різних народів. Цей підхід відкриває шлях до розгляду колективних образів і архетипів, що виходять за межі індивідуальної психіки. Якщо З.Фрейд зосереджувався на індивідуальному несвідомому, то К.Юнг пропонує розглядати поведінкові повторення як частину глибокої психічної спадщини людства, яка впливає на творення символіки в художніх творах.

Юнгіанський підхід дозволяє по-новому подивитися на мистецтво як на прояв глибинних культурних патернів, які виходять за межі особистого досвіду митця і звертаються до колективного несвідомого аудиторії [13]. Водночас це допомагає зрозуміти, чому певні символи та мотиви повторюються в історії мистецтва, створюючи загальнозвизнані коди для інтерпретації.

Психоаналіз Фрейда і юнгіанська теорія архетипів разом розкривають взаємодію особистих і колективних патернів, що утворюють глибокий символічний шар у мистецьких практиках.

Паралельно з психічними структурами важливо розглянути когнітивні та сенсорні механізми, оскільки вони визначають спосіб сприйняття образів і дозволяють усвідомлено впливати на їх сприйняття. А саме у науковому дослідженні Рудольфа Арнхейма "Мистецтво і візуальне сприйняття: психологія творчого ока" (Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, 1954), який розкриває фундаментальні принципи сприйняття візуального мистецтва [14].

Арнхейм підкреслює, що сприйняття художніх образів – це не просто пасивне отримання інформації, а активний процес, що включає психофізіологічні та когнітивні механізми. Ці механізми формують цілісне бачення твору і впливають на емоційну, інтелектуальну та навіть тілесну реакцію глядача. Він показує, як

організація форми, ритм, контраст, симетрія, напруга та просторові відношення впливають на сприйняття композиції та структури зображення.

Особливу увагу Арнхейм приділяє гештальт принципам, відповідно до яких візуальне сприйняття підпорядковується законам організації цілого, ми схильні бачити не ізольовані елементи, а зв'язки між ними. Ідеї Рудольфа Арнхейма розширюють розуміння патернів поведінки в контексті візуального мистецтва. Спираючись на принципи гештальтпсихології, дослідник показує, що сприйняття художніх образів, це активний процес структурування, який базується на несвідомих когнітивних схемах. Такі механізми, як прагнення до цілісності, упорядкування хаосу та повторюваність реакцій, є характеристиками не тільки візуального сприйняття, а й фундаментом людської поведінки. Арнхейм доводить, що композиція, ритм і просторові напруги формують не просто естетичне враження, а також емоційні й ментальні реакції глядача. Ці закономірності перегукуються з поняттям поведінкових патернів як автоматизованих відповідей на зовнішні стимули, що формуються на основі внутрішніх структур досвіду.

Окрім внутрішніх когнітивних механізмів, зовнішнє середовище також формує патерни поведінки та сприйняття. Продовжуючи аналіз соціальних і психологічних аспектів поведінкових патернів, варто звернути увагу на внесок Маршалла Маклюена, який у своїй класичній праці "Розуміння медіа: розширення людини" (Understanding Media: The Extensions of Man, 1964) підкреслює фундаментальний вплив медіа на сприйняття та поведінку людини [20].

Маклюен вводить поняття медіума як розширення людських відчуттів і можливостей, наголошуючи, що саме форма медіа впливає на спосіб мислення і поведінку більше, ніж сам контент. З його позиції, медіа не просто передають інформацію, вони перетворюють наше сприйняття реальності, що у свою чергу, формує нові патерни [10].

Людська поведінка не виникає спонтанно: вона є наслідком взаємодії мислення, пам'яті, звичок, афектів та зовнішнього середовища. Це спонукає до аналізу когнітивних патернів та автоматизованих способів реагування на інформацію. Саме цій багаторівневій системі присвячена фундаментальна праця нобелівського лауреата Даніеля Канемана "Мислення швидко й повільно" (Thinking, Fast and Slow, 2011), у якій автор розглядає два типи мислення: швидке, інтуїтивне (Система 1) та повільне, раціональне (Система 2), таблиця 1 [19]. Перша відповідає за швидке, інтуїтивне, майже автоматичне мислення, що базується на готових патернах і дозволяє швидко реагувати на зовнішні стимули. Друга за повільне, раціональне мислення, що вимагає концентрації та свідомого зусилля, включається у ситуаціях, коли необхідно прийняти складне рішення. Як зазначає Герд Гігеренцер (Gerd Gigerenzer, 2007) у роботі "Внутрішнє чуття: інтелект несвідомого" (Gut Feelings: The Intelligence of the Unconscious), інтуїтивні рішення та евристики, що є інструментами (Система 1), не лише



Таблиця 1

значеності або браку інформації вони часто забезпечують більш ефективні рішення, ніж раціональний аналіз. Це підтверджує ідею Канемана про те, що патерни автоматизованих реакцій формуються через (Систему 1), а (Система 2) залучається тоді, коли необхідний аналіз або корекція.

Ця дихотомія є ключовою для розуміння формування автоматизованих реакцій і повторюваних моделей поведінки, які стають основою повсякденних дій.

Інтуїтивне мислення ґрунтується на "евристиках", простих когнітивних правилах, що дозволяють діяти швидко, але можуть призводити до помилок. Таким чином, патерни поведінки постають як результат роботи (Система 1), тоді як (Система 2) забезпечує можливість їхнього аналізу й свідомого коригування [19].

На рівні поведінкових реакцій ці патерни можна вивчати через оперантне навчання. Розвиваючи цю думку, вагомо звернутися до класичної поведінкової психології, яку репрезентує наукова робота Беррес Фредеріка Скіннера "Поведінка організмів" (The Behavior of Organisms, 1938). У цій роботі автор розробляє концепцію оперантного навчання, процесу, за якого поведінка закріплюється або змінюється внаслідок наслідків (підкріплення). Скіннер вказує, що поведінка людини – це результат адаптації до зовнішнього середовища, а повторення певних дій відбувається тоді, коли вони ведуть до бажаного результату.

Застосовуючи цей принцип до художньої практики, можемо зробити висновок, що митці також можуть підсвідомо повторювати ті самі прийоми, теми або жести, якщо ті викликають відгук у глядача, призводять до визнання чи внутрішнього задоволення. Такі повтори можуть ставати підґрунтям естетичної мови художника, а отже художнього патерном, що базується на поведінковій закріпленості.

Сучасні дослідження уточнюють ці закономірності на рівні щоденних звичок та мікроповедінки. Джеймс Клір у книзі "Атомні звички" (Atomic Habits, 2018) акцентує увагу на мікро поведінці, дрібних, повторюваних діях, які поступово формують особистість людини [4]. За Кліром, зміни у поведінці відбуваються не завдяки радикальним рішенням, а через поступове формування нових патернів, що стають частиною ідентичності.

Цей підхід особливо важливий для інтерпретації сучасного мистецтва, де особистий досвід, щоденні практики й індивідуальні ритуали художника проникають у художні форми. Повторення, ритм, цикл,

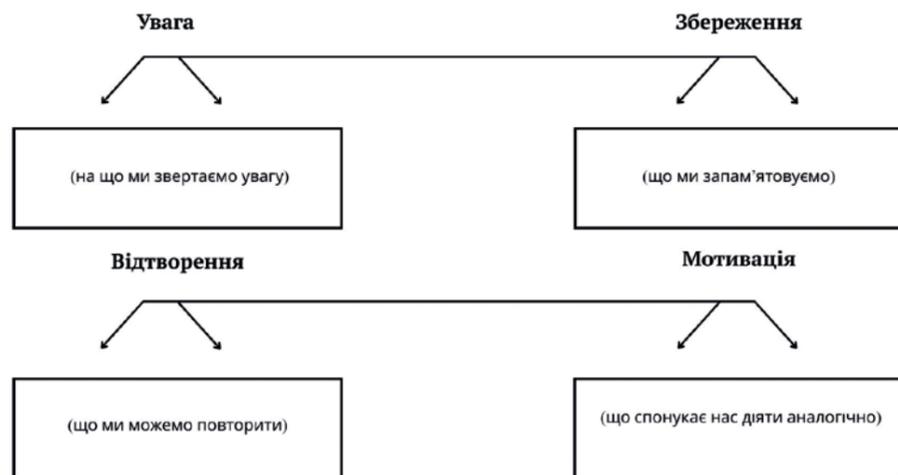
дії. Саме через таку оптику художня практика може розглядатися як трансформація особистого поведінкового досвіду у форму візуального мислення.

Подібно, нейропластичність мозку дозволяє перебудувати ці патерни під впливом досвіду. Щоб глибше зрозуміти механізми формування патернів, необхідно розглянути психологічні чи когнітивні аспекти, також нейрофізіологічні основи – зокрема, здатність мозку до змін. Цю здатність науково обґрунтовує Норман Дойдж у книзі "Мозок, що змінює себе" (The Brain That Changes Itself, 2007) [17], де на прикладі численних клінічних випадків та досліджень описано явище нейропластичності, властивість мозку змінювати свої структури під впливом досвіду, навчання, травм або навколишнього середовища.

Дойдж доводить, що навіть усталені шаблони поведінки можуть бути перебудовані, якщо мозок отримує новий стимул або формує нові нейронні зв'язки. Повторення певної дії, емоції чи реакції поступово "вкарбовується" в мозок, стаючи психологічною звичкою, буквально фізичною конфігурацією. Це надзвичайно важливий момент для аналізу патернів у мистецтві: художні практики часто є формами свідомого або несвідомого повторення, шляхами зміцнення або зміни внутрішніх станів. У візуальному мистецтві такі "нейропластичні" цикли можуть проявлятися як монотонні серії, нав'язливе повторення одних і тих самих образів, або навпаки радикальні зміни стилю, що свідчать про внутрішню перебудову. Це також відкриває новий підхід до розуміння медитативного або терапевтичного потенціалу творчості, де повтор як форма дії сприяє перезапису власного досвіду. Однак внутрішній конфлікт також стимулює зміну поведінки, додаючи психологічну мотивацію

Важливою складовою людської поведінки є внутрішній конфлікт між переконаннями, цінностями та діями, який змушує людину змінювати свою модель реагування. Саме це явище досліджує Леон Фестінґер у праці "Теорія когнітивного дисонансу" (A Theory of Cognitive Dissonance, 1957), де вперше було сформульовано поняття когнітивного дисонансу – стану психологічного дискомфорту, що виникає внаслідок суперечності між уявленнями про себе та реальними діями чи фактами.

Л.Фестінґер доводить, що людина прагне зменшити цей дисонанс, або змінюючи свою поведінку, або переконуючи себе у правомірності своїх дій. У такий спосіб, дисонанс виступає каталізатором поведінко-



Таблиця 2

вих змін і формування нових патернів. Наприклад, після певного повторюваного досвіду, який суперечить внутрішнім переконанням, людина може свідомо змінити свої реакції або спосіб мислення. Цей підхід надзвичайно важливий для розуміння багатьох художніх практик, особливо тих, де автор досліджує власну ідентичність, травму, соціальні ролі чи табу-йовані теми. Через повторення, іронію або навмисну дестабілізацію образу художника створюють ефект дисонансу, щоб викликати в глядача внутрішню напругу, як наслідок, стимул до переосмислення та зміни поглядів. Тобто мистецтво може бутивідображенням патернів, інструментом їхнього трансформування. На соціальному рівні ці процеси взаємодіють із зовнішнім підкріпленням і культурними нормами.

У книзі "За межами свободи й гідності" (Beyond Freedom and Dignity, 1971) Б. Ф. Скіннер розвиває свою теорію оперантного обумовлення, але виводить її на рівень соціальної критики. Він стверджує, що традиційні уявлення про свободу волі та гідність є застарілими концептами, які заважають реалістичному розумінню людської поведінки. Згідно з його позицією, людська поведінка визначається не моральними чи етичними принципами, а наслідками, що послідовно підкріплюються або пригнічуються у середовищі [6].

Скіннер вважає, що поведінкові патерни можна й потрібно свідомо програмувати для досягнення соціального блага. Водночас він наголошує на небезпеці традиційної культури, яка тримає людину у полоні умовних цінностей. Така позиція є суперечливою, але відкриває поле для критичного аналізу – як з точки зору психології, так і в площині мистецтва.

У художній практиці подібні ідеї реалізуються через роботи, що ставлять під сумнів поняття автентичності, свободи вибору та індивідуальної відповідальності. Через повторення, рутину, контрольовані або автоматизовані дії, художники звертають увагу на ті патерни, які часто залишаються непоміченими в нашому повсякденному житті. Особливо це актуально

для практик перформансу, відео-арту та інсталяцій, які задіюють тіло як поведінковий об'єкт.

Радикальний біхевіоризм Скіннера стає не лише теоретичним підґрунтям, але й критичною оптикою для розуміння ритуалізованих форм поведінки в мистецтві, які розкривають механізми зовнішнього впливу на людину. Проте соціальна поведінка формується не лише через підкріплення, а й через спостереження за іншими.

Альберт Бандура у роботі "Теорія соціального навчання" (Social Learning Theory, 1977) формулює підхід до поведінки як результат не стільки внутрішніх імпульсів чи зовнішнього підкріплення, скільки насамперед спостереження за іншими [1]. Люди навчаються, переймаючи досвід тих, хто є поруч або кого вони бачать у медійному та культурному просторі, таблиця 2. Це свідчить про те, що поведінкові моделі формуються не виключно як реакції на зовнішні стимули, а також конструюються через соціальні приклади.

Цей підхід особливо важливий для аналізу повторюваних дій у мистецтві, які можуть функціонувати як "соціальні дзеркала" [5]. Художники, демонструючи моделі поведінки (через тіло, жести, взаємодії), не просто фіксують існуючі патерни, а й водночас беруть участь у формуванні нових. Глядач бачить, спостерігає, рефлексує, і, можливо, підсвідомо наслідує. Соціальне навчання у мистецькому контексті стає механізмом культурного програмування, через який глядачі (особливо в епоху відеоарту, інсталяції, перформативних практик) взаємодіють не з об'єктами, а з моделями поведінки, вбудованими у твір. У цьому світлі повторення поведінки – це не просто повторення дій, а візуалізація і передача соціального досвіду, у якому мистецтво стає каналом комунікації і вчителем одночасно.

Крім індивідуальних і соціальних моделей, патерни проявляються на культурному рівні. Клод Леві-Строс у "Дика думка" (The Savage Mind, 1962) показує, що

первісні культури формують логіку та повторювані символи, які структурно впливають на поведінку спільнот [22]. Він аналізує, як первісні культури формують власні логіки, повторення та символи, які організують світогляд і поведінку спільнот [8].

К.Леві-Строс демонструє, що культурні патерни – це не хаотичні сукупності звичаїв чи ритуалів, а системи, що мають внутрішню структуру і логіку. Це важливо для розуміння мистецтва як прояву культурних кодів, що закладені у способах мислення й поведінки суспільств. Цей антропологічний підхід збагачує загальну картину патернів поведінки, демонструючи, що вони є не просто індивідуальними чи психологічними, а також соціокультурними, вкоріненими в історичних практиках і символах.

Нарешті, ці культурні та індивідуальні патерни інтегруються у соціально конструйовану реальність. Розглядаючи повторення індивідуальних і культурних структур, варто звернути увагу і на те, як сама реальність формується в процесах соціальної взаємодії. Пітер Бергер і Томас Лукман у праці "Соціальна конструкція реальності" (The Social Construction of Reality, 1966) пропонують фундаментальну теорію, за якою наше розуміння світу не є природженим, а побудоване через соціальні процеси, інститути та взаємодії [3].

Цей підхід вказує, що моделі поведінки, символи, норми й уявлення, що пронизують мистецтво, це не просто індивідуальні або культурні прояви, а частина більшої соціальної системи, що постійно відтворює та трансформує суспільну реальність. У підсумку, мистецтво є водночас відображенням особистих та культурних патернів і активним учасником формування суспільних норм і цінностей. Бергер і Лукман підкреслюють, що реальність – це продукт взаємодії, де мистецтво може бути інструментом, що конструює соціальні уявлення, впливає на поведінкові патерни, відповідно, на сприйняття світу [9].

Постає питання, звідки беруться повторювані патерни поведінки. Відповідь починається на глибинному рівні психіки: несвідомі процеси, про які писав Зигмунд Фрейд, залишають відбитки у снах, бажаннях і навіть у творчих імпульсах. Карл Юнг розширив цю ідею, показавши, що за індивідуальними історіями стоять колективні архетипи, спільні для всіх людей образи та мотиви. Саме тому деякі символи та теми повторюються у міфах, мистецтві й сучасній культурі, навіть коли їхні творчі не знайомі між собою. Але не лише психіка, а й саме сприйняття організовує наш досвід у впізнавані структури. Рудольф Арнхейм показує, що мозок прагне цілісності: він впорядковує форми й ритми у завершені гештальти, і тому повторення у композиції так сильно впливає на емоції глядача. Маршалл Маклюєн підкреслює, що й зовнішнє середовище, особливо медіа, перебудовує наші когнітивні патерни. Змінює не лише те, що ми бачимо, а й як ми мислимо.

Коли ми переходимо до когнітивних наук, постає ще цікавіша картина. Даніель Канеман описує два режими мислення: швидкий, інтуїтивний і повільний, аналітичний. Герд Гігеренцер додає, що інтуїція – це

не просто "вгадування", а результат накопиченого досвіду, який дозволяє приймати ефективні рішення в умовах невизначеності. Тут повторення працює як навчання: що частіше ми зустрічаємо певну ситуацію, то швидше мозок створює для неї готову реакцію. Саме на цьому рівні стає важливим погляд Б. Ф. Скіннера, який доводив, що поведінка закріплюється через наслідки, винагороди й покарання. Це відкриває шлях до сучасних підходів, таких як "Атомні звички" Джеймса Кліра, де малі дії перетворюються на великі зміни, і до праць Нормана Дойджа про нейропластичність, які пояснюють, як мозок фізично перебудовується під впливом повторення. Леон Фестінгер доповнює цю картину концепцією когнітивного дисонансу, де внутрішня суперечність стає поштовхом до перебудови поведінкових схем.

Узагальнюючи, проаналізовані вище дослідження можна зробити висновок, що поведінкові патерни, створюють мережу, яка формує наші реакції й вибудовує спосіб взаємодії зі світом. Саме тому аналіз патернів у мистецьких практиках є не лише теоретичним завданням, а й способом краще зрозуміти самих себе.

РОЗДІЛ 2 Метод повторення форми у сучасному образотворенні

Сучасні митці дедалі частіше звертаються до концепції патерну та дослідження повторюваної поведінки у своїх творах. Обрані автори демонструють, як мистецтво здатне виявляти стійкі моделі поведінки та порушувати сформовані схеми.

Особливо чітко прояви патернів відображаються у цифровому середовищі, де повторювані дії та візуальні ритми набувають нових значень. Взаємодія з чужими шаблонами, їхнє копіювання та адаптація формують повторювані моделі, що створюють своєрідну "цифрову рутину". Це створює унікальне поле для спостереження за тим, як люди засвоюють, трансформують і пристосовують чужі поведінкові патерни у власному житті. Подібно до мистецтва, цифрове середовище дозволяє відстежувати ці повторювальні структури, аналізувати їх та переосмислювати, відкриваючи нові шляхи для розуміння, інтерпретації та трансформації існуючих моделей поведінки.

Прикладом у цьому контексті може слугувати практика Брюса Наумана, народженого в США у 1941 році, який був одним з найвпливовіших художників другої половини XX століття, який активно працював із темами повторення, монотонності, фізичного й ментального навантаження. Його мистецтво демонструє, як повторення здатне виступати інструментом психологічного тиску. У межах даного дослідження розглядатимуться два ключові приклади, зокрема "Ходьба по периметру квадрата з перебільшенням" (Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967–68) та Тортур Клоуна "Clown Torture" (1987). Б.Науман ставив під сумнів саме розуміння художньої практики, стверджуючи, що "якщо я художник і я перебуваю в студії, тоді все, що я роблю в студії, повинно бути



Брюс Науман, "Ходьба по периметру квадрата", 1967–1968

мистецтвом" (If I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art) [21]. Це твердження ілюструє його відмову від створення "готових творів" на користь процесуальної, інколи абсурдної практики, де художник перетворюється на інструмент спостереження за самим собою.

У своїх роботах митець часто розглядає людське тіло як об'єкт, який, виконуючи повторювальні дії, виявляє свою вразливість, втрату контролю й схильність до автоматизму. Саме це зближує його концепцію з підходом до дослідження патернів поведінки як способу реагування на внутрішній та зовнішній тиск. Відеоробота "Ходьба по периметру квадрата з перебільшенням" (Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967–68), у якій художник сам виконує дію, повільно проходить по периметру квадратної форми, розміщеної на підлозі. Простий жест стає нав'язливим, а через повторення – фізично і психологічно виснажливим. Це досвід вивчення власного тіла, простору, лінії та певного ритуалу. Глядач спостерігає за нудною, монотонною дією, яка не має очевидної мети, що викликає тривожне відчуття напруженості. Повторення тут функціонує як форма самонавіювання. Виконавець заглиблюється в дію, втрачаючи відчуття зовнішнього світу, тоді як глядач втягується у споглядання, від якого неможливо відірватись.

Проект Брюса Наумана "Катування клоуна" (Clown Torture, 1987) складається з кількох моніторів і проєкторів, які демонструють фрагменти з клоуном, що потрапляє у замкнене коло абсурдних і водночас тривожних дій. Він кричить, повторює фразу "No! No! No!", виконує безглузді завдання, імітує страждання, і все це триває у нескінченній відео петлі. Особливо гнітюче враження справляє сцена в туалеті, що відтворюється знову і знову. Звуковий супровід із різних екранів нашаровується, створюючи ефект аудіовізуального хаосу. Глядач опиняється у стані дезорієнтації, відчуваючи тривогу, безсилля, навіть тілесний дискомфорт. Повтор тут не просто формальний прийом – він трансформується у художній механізм занурення в досвід внутрішнього розпаду, екзистенційної пастки та дестабілізації сприйняття. Слід наголосити, що Б.Науман демонструє ефекти повторення і водночас ставить під сумнів саме поняття мистецтва як об'єкта. Для нього мистецтво – це процес, а художник спостерігач і каталізатор поведінкових зсувів. Твори Брюса Наумана показують, що повторення служить не тільки формальному оформленню твору, а й створенню глибокого емоційного та психологічного впливу. Його творчість є глибоким дослідженням психологічних механізмів, які впливають на людину через прості, але потужні методи, як-от повторення.



Брюс Науман, "Катування клоуна", 1987

Практика Брюса Наумана демонструє, що повторення у мистецтві може слугувати не лише естетичним прийомом, а й інструментом виявлення глибоких психологічних процесів. У його роботах повторювані дії та нескінченні відео-петлі відтворюють механізми, притаманні людській поведінці: автоматизм, звичку, нав'язливі дії та реакції на стрес. Взаємодіючи з його творами, фактично занурюєшся у власні поведінкові патерни, від спроби раціонально пояснити побачене до емоційного залучення і навіть внутрішнього спротиву. Це дозволяє розглядати повторення не як загрозу, а як дієвий метод спостереження й аналізу. Повторення відкриває можливість розпізнати сталі моделі поведінки, простежити їхню динаміку та певну поведінкову ситуацію.

Розглядаючи принцип мистецького дослідження патернів поведінки у сучасному арт-просторі, варто звернути увагу на творчість французької мисткині Софі Каль. Її роботи досліджують соціальні та емоційні шаблони, демонструючи, як спостереження за людьми та їхньою поведінкою може розкрити універсальні, повторювані моделі, що лежать в основі людського існування. Через інтеграцію різних медіа, від фотографії до текстів, Каль звертається до важливих аспектів соціальної ідентичності, емоційної реакції і трансформації індивіда через взаємодію з іншими.

Зокрема, роботи як "Венеційський цикл" (Suite Vénitienne, 1980) де художниця спостерігає за незнайомцем у Венеції, та "Подбай про себе" (Take Care of Yourself, 2007) в якій 107 жінок аналізують лист про розставання, є яскравими прикладами того, як через побудову спостережень і соціальних практик можна виявити глибокі емоційні патерни та колективні реакції [16]. Її підхід до дослідження поведінки дає нову перспективу на тему повторюваності, циклічності і впливу соціальних контекстів на особистісні трансформації. З огляду на роботи Софі Каль стає очевидним, що через детальне і чутливе спостереження можна розкривати структури, які зазвичай залишаються поза увагою. Художник працює з ними не просто як з феноменами, а й як із потенційними метафорами людської взаємодії та емоційного досвіду.

Творчість Софі Каль, як і роботи Брюса Наумана та Андрія Ментуха, досліджує глибокі внутрішні процеси та циклічність поведінки через метафори і фізичні форми, однак її методи акцентують увагу на людських взаємодіях, спостереженнях та психологічних аспектах, що визначають нашу поведінку в соціумі. Софі Каль відома своїми концептуальними роботами, які часто включають елементи документалізму та розповідей, що досліджують моделі людської поведінки, особливо у контексті відносин, інтимності та взаємодії між людьми. У таких проєк-

тах, як "Венеційський цикл" (Suite Vénitienne, 1980) вона слідувала за незнайомцем, що став для неї об'єктом дослідження. Вона не просто спостерігала за його пересуваннями у Венеції, а й аналізувала повторювальні патерни його поведінки. Відстеження цієї людини стало метафорою для спостереження за людськими звичками, соціальними ритуалами та інтимними переживаннями, що повторюються в житті кожної людини.

Іншим важливим проектом є "Подбай про себе" (Take Care of Yourself 2007), в якому Каль дала 107 жінкам проаналізувати лист про розставання, що був написаний для неї. Вона зафіксувала емоційні реакції жінок на цей лист, що надало змогу виявити загальні соціальні і психологічні патерни: біль, розчарування, відчуття втрати, але й певну звичність реакцій на подібні ситуації. Цей проект є прикладом того, як художниця через дослідження інтимних моментів може виявити колективні, соціально обумовлені моделі поведінки, що переносяться з особистого досвіду на досвід інших.

Творчість С.Каль перегукується з роботами Брюса Наумана через акцент на спостереженні та відображенні людської поведінки, однак, якщо у Наумана акцент на фізичних і психологічних станах, що виникають в результаті взаємодії тіла і простору, то в Каль це більше стосується соціальних взаємодій і психологічної динаміки. Каль, подібно до Наумана, прагне виявити внутрішні стани людини через зовнішнє спостереження, однак її роботи часто мають більш глибокий фокус на людських емоціях і реакціях в соціальних ситуаціях.

З іншого боку, роботи Бертіля Валлієна, зокрема його серія "Люди на човнах" (Boat People), де він створює скляні човни, що містять фігури, частково заховані в склі, також перегукуються з підходами Софі Каль [15]. І в її роботах, і в роботах Б.Валлієна присутня тема відокремленості та одночасного злиття суб'єкта з об'єктом. У Каль це проявляється через фіксацію соціальних патернів, в той час як

у Б.Валлієна, через символічне зображення людського досвіду в заморожених формах. Обидва митці створюють роботи, які ставлять питання про спостереження, інтерпретацію і трансформацію. Андрій Ментух, зі своєю концепцією тиші, внутрішньої замкнутості та повторення, також має спільні риси з підходами Каль. Його роботи, які часто працюють з темами пам'яті та травми, схожі на її дослідження повторюваних емоційних циклів. Однак, на відміну від А.Ментуха, чия робота з тишею та рефлексією є більш інтроспективною, роботи Каль зосереджені на зовнішньому досвіді та на пошуках соціальних шаблонів у поведінці людей.

У межах дослідження патернів людської поведінки особливу увагу заслуговує творчість митців, що візуалізують складні психологічні процеси через символіку, матеріал і художню форму. Одним із таких є шведський художник-скляр Бертіль Валлієн (нар. 1938), чия мистецька практика відображає основні ідеї та підходи, що розглядаються у цьому контексті – передусім у повторюваності внутрішніх станів, рефлексії, циклічності досвіду та підсвідомих структур. Після навчання в коледжі Konstfack (Шведський коледж мистецтв, ремесел і дизайну) у Стокгольмі й стажування в США, Б.Валлієн розпочав співпрацю з мануфактурою Kosta Voda (однією з найстаріших шведських скляних майстерень, заснованою ще у XVIII столітті), де розвинув авторську техніку лиття скла у відкриті форми [15]. Його роботи формувалися в контексті змін у європейському та американському студійному скляному мистецтві другої половини XX століття, коли скло перестає бути суто декоративним матеріалом і починає сприйматися як носій глибоких концептуальних змістів.

Особливо виразною в його творчості є тема внутрішньої подорожі, що розгортається через образи пам'яті, змін, страху й надії. Найвідомішою серією митця є "Люди на човнах" (Boat People), створена в 1980-х роках [15]. У цих об'єктах, скляних човнах із мініатюрними фігурами, зануреними у масу скла

або прихованими під шарами кольору, Б.Валлієн формує метафору особистісного шляху, самотнього, але сповненого сенсу. Ці роботи є своєрідними скляними архівами досвіду: миті, зафіксовані у склі, постають як "заморожений" час, де минуле, теперішнє й майбутнє співіснують одночасно. Через прозорість і багатшаровість матеріалу художник досягає ефекту глибини, як візуальної, так і концептуальної. Його об'єкти втілюють циклічність як медитативне повторення, формальне і змістовне, що ґрунтується на рефлексивному переживанні й трансформації.

На відміну від, скажімо, Брюса Наумана, у якого повторення функціонує як чинник психологічного тиску, автоматизму або навіть тривоги, у Б.Валлієна воно постає як м'який, інтроспективний процес переосмислення. Його скляні об'єкти, не просто матеріальні форми, а візуалізації ментальних структур, що втілюють поведінкові тенденції, породжені внутрішнім повторенням, спогадами й глибинними архетипами. Бертіль Валлієн пропонує метафоричну мову для зображення психоемоційного досвіду і одночасно формує альтернативну модель роботи з повторенням у мистецтві – як з ресурсом, що веде до особистої трансформації. Такий підхід поглиблює загальну дослідницьку парадигму, спрямовану від жорстких сценаріїв і напруження до тонких процесів внутрішньої еволюції, де матеріальність стає провідником. Скло у Б.Валлієна не просто виконує функцію носія, воно трансформує ідеї в об'ємну, багатовимірну реальність. Саме завдяки своїй здатності утримувати світло, приховувати й одночасно відкривати глибину, скло стає ідеальним матеріалом для фіксації тонких психологічних станів, які перебувають у постійному русі, але при цьому зберігають відбиток внутрішньої циклічності. Його образи не мають однозначного прочитання: кожен човен, це не просто історія, це персональний міф, що відтворює базові архетипи – перехід, пошук, ізоляцію, зміну. Відчуження фігур, занурених у скляну товщу, водночас створює ефект спостереження за собою ззовні, що перегукується з

досвідом глибокої рефлексії або станом сновидіння. У цьому контексті об'єкти Б.Валлієна можна розглядати як візуальні форми інтроспекції, як матеріалізовані сліди підсвідомого.

Це наближує творчість митця до психоаналітичного мислення, де повторення несе функцію виявлення травматичних досвідів або фіксації ідентичності. Проте на відміну від драматизації або критичного аналізу, Б.Валлієн м'яко структурує досвід, надаючи йому форми архіву, контейнера, у якому емоційна вага трансформується у візуальну мову. Такі об'єкти працюють як з індивідуальним, так і з колективним несвідомим – поєднуючи особисте з універсальним. Серія "Люди на човнах" (Boat People) стає метафорою циклічної подорожі крізь підсвідоме, де повторення втрачає руйнівну силу і набуває значення структурування, переосмислення та збереження. У цьому полягає суттєвий внесок Б.Валлієна в дискурс про патерни: він не зображає конфлікт чи напругу, а натомість виводить глядача (чи дослідника) на рівень тихого усвідомлення, де скло фіксує не крик, а тишу внутрішнього досвіду.

Подібно до цього, у локальному українському контексті тему патернів поведінки відображає художник Андрій Іванович Ментух. Український художник, чия практика дозволяє розглянути тему патернів поведінки в локальному культурному контексті. А.Ментух (нар. 1947 р. у Львові), один із ключових представників львівської художньої школи другої половини XX століття, автор глибоко метафізичних образів, що поєднують символіку, тишу й експресивність [2]. У його творчості відчувається інтуїтивне тяжіння до образів зупинки, очікування, замкненого простору, що напряму перегукується з темою повторюваних моделей поведінки. Часто в центрі композицій, одинокі фігури або фрагменти тіла в абстрагованому середовищі, де простір відіграє не меншу роль, ніж сам персонаж. Його живопис не описує дію, а радше фіксує стан – напружений, застиглий, ніби вирваний із часу. Візуальні повторення у роботах А.Ментуха проявля-

Софі Каль, "Венеційський цикл" (Suite Vénitienne), 1980



Софі Каль, "Подбай про себе" у Французькому павільйоні 52-ї Венеційської біенале, 2007

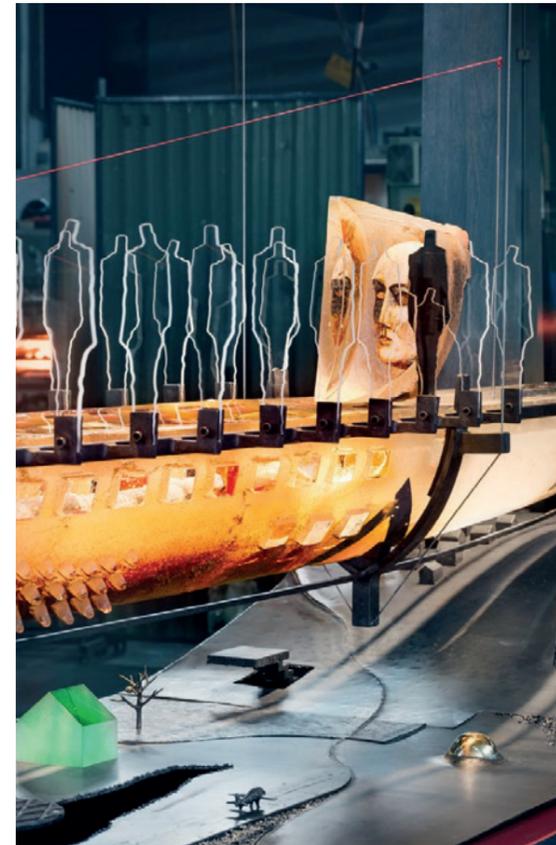




ються через ритм площин, замкненість композицій, інтонаційну стриманість. Він не репрезентує конкретну дію чи психологічну драму, але формує простір, у якому відчувається постійна внутрішня боротьба, очікування або медитативне занурення у себе. Як і Б.Валлієн, він створює метафоричні візуальні архіви людських станів, але через зовсім іншу пластику живописну, камерну, іноді навіть монохромну.

У контексті дослідження важливою є відмінність між підходами, зокрема якщо Б.Валлієн розглядає циклічність і повторення як трансцендентну мандрівку, то А.Ментух схиляється до зображення замкненості, фіксації стану, без прямої трансформації. Обидва підходи глибоко резонують із ідеєю несвідомого структурування досвіду, і кожен із них надає окремий акцент обраній темі. Творчість Андрія Ментуха є джерелом глибокого переосмислення того, як можна говорити про повторення, травму, інтимність у художній формі. Це вплинуло бачення художнього процесу, надихаючи до формування об'єктів, у яких головну роль відіграє не сюжет, а присутність, повтор як форма пам'яті.

Зіставлення творчих практик Брюса Наумана, Софі Каль, Бертіля Валлієна та Андрія Ментуха показує, що повторення в сучасному мистецтві виходить за межі формального прийому і стає інструментом глибинного аналізу людської поведінки. У Б.Наумана воно виступає засобом психологічного тиску й дестабілізації сприйняття, у С.Каль – способом фіксації соціальних та емоційних патернів, у Б.Валлієна – медитативною метафорою внутрішніх трансформацій, а в А.Ментуха – засобом візуалізації патернів та стану зупинки, що провокують внутрішню рефлексію. Таке багатогранне трактування повтору відкриває ширші можливості для осмислення поведінкових патернів у мистецтві. Аналізуючи ці практики, можна простежити, як повторюваність допомагає виявляти автоматизми, соціальні сценарії, травматичні спогади й шляхи подолання внутрішніх криз. Це робить повторення мистецьким прийомом, й засобом дослідження психіки, колективного досвіду та соціальних процесів. Даний аналіз дозволяє глибше зануритись у те, як мистецтво може відображати, й змінювати моделі поведінки пропонуючи глядачеві досвід особистого переосмислення та спостереження за митцем.



Бертиль Валлієн, скляна скульптура "Пасаж", створена для Kosta Boda. Також відома під назвою "Човен на мільйон доларів", 2016

РОЗДІЛ 3. Авторський проект "Патерни людської поведінки"

Патерни людської поведінки формують основу сприйняття та взаємодії особистості зі світом. Їх внутрішня структура ґрунтується на явищі повторення, що забезпечує можливість фіксації досвіду, створює відчуття стабільності та формує впорядковану систему дій. У процесі багаторазового відтворення певна дія або реакція поступово втрачає первинний зміст, переходячи зі сфери свідомого вибору у сферу автоматизованих, майже рефлекторних механізмів. Таким чином, повторення перетворюється на підсвідомий процес, що одночасно підтримує відчуття внутрішньої рівноваги й обмежує можливість змін.

У ширшому контексті повторення можна розглядати як модель існування – циклічний рух, що повертає до вже відомих станів, форм і рішень. Саме в цьому просторі циклічності, відбувається накопичення досвіду, розуміння власних емоцій та поведінкових механізмів. Повторюваність жестів, слів або візуальних елементів стає способом дослідження себе та навколишньої реальності, а також засобом фіксації внутрішніх процесів, які не завжди можуть бути усвідомленими.

Ідея проекту базується на твердженні, що повтор є найбільш виразним способом візуалізації поведінкових патернів. На ранніх етапах ескізування було здійснено спробу дослідити аспект руйнації форми через повторення. В процесі ескізування, поступове дублювання фігури у перших ескізах призводить до втрати чіткості, появи спотворень і деформацій. Однак подальша робота була спрямована на пошук більш стабільної форми, де повтор не змінює її, а фіксує як візуальний патерн. Серія статичних поз, отриманих у результаті попередньої проведеної фотосесії з моделлю (худорлявою чоловічою натурою), дала основу для формування первинної антропоморфної форми, яку можна було багаторазово дублювати без втрати впізнаваності. У графічних начерках визначалися ключові контури силуету, а цифрові модифікації дозволили простежити її в ритмічному повторі.

Фотографія була обрана як перший інструмент тому, що вона дозволяє точно зафіксувати момент і створити стабільну точку відліку, для подальшого повторення. Для реалізації важливо було мати чітку вихідну форму, на яку можна багаторазово накладати зміни, не втрачаючи можливості порівняти результат із початковим станом. Цей візуальний матеріал став основою подальшої роботи щодо пошуків форми, спочатку у вигляді графічних начерків, а згодом у цифрових модифікаціях. Отримані фотографії були піддані численним редагуванням у цифровому середовищі. Кожна варіація фігури змінювалася за пропорціями, масштабом, освітленням та кутом спостереження, створюючи систему повторів. Така методика сприяла дослідити, як повторення поступово трансформує вихідний образ, змінює його сприйняття, водночас зберігаючи первинну структуру.

У процесі ескізування була визначена необхідність працювати з максимальною точною, незмінною вихідною формою, тому методи швидкого начерка чи

створення фігури "з уяви" були відкинуті. Вони не забезпечували тієї стабільності, що потрібна для аналізу повторення: кожен начерк заново створює форму, а не дозволяє простежити її зміну в межах одного сталого образу. З тієї ж причини не використовувалися і тривимірні моделі, адже їхня пластична варіативність надто велика, і форма занадто легко піддається довільній зміні. Натомість фотографія, оброблена за допомогою графічних редакторів, забезпечила потрібну точність і сталість. Вона давала можливість фіксувати мінімальні зміни та контролювати кожний етап трансформації. Саме тому ескізування було побудоване на поєднанні трьох методів: фотооснови, яка забезпечувала незмінну форму; графічних начерків, що дозволило дослідити фігуру за допомогою лінії; та цифрових варіацій. Такий підхід виявився найбільш ефективним для дослідження повторення як механізму формування і трансформації поведінкових патернів, оскільки дав можливість спостерігати не тільки результат, а й сам процес повторення.

Певний етап візуального дослідження повтору як способу відтворення поведінкового патерну був здійснений у роботі з живописом, рисунком і скульптурою. Це дало змогу простежити, як одна форма зберігає впізнаваність і змінює структуру залежно від матеріалу та техніки. Було створено велике полотно розміром 200x190 см та два додаткові 190x80 см, які разом формують триптих. У цих роботах використовувалася техніка граттаж: полотно натиралося воском, поверх якого наносився шар фарби. Цей спосіб дозволив отримати виразну фактуру зі знятими верхніми шарами, де повтори фігури проявлялися через ритм ліній та подряпин. Для підсилення кольорової глибини під основний шар фарби було застосовано олійну пастель – м'який матеріал, який краще лягає на віск і створює насичене підґрунтя для подальшої роботи.

Робота з фактурою поступово привела до ідеї втілити цей принцип у форму, що виходить за межі площини. Спочатку було виконано лиття з воску тієї самої фігури, покрити її фарбою та повторення характеру граттажної поверхні вже на об'ємі. Така методика дала змогу побачити, як знайдена живописна мова працює поза площиною та як повторюваність фігури може бути втілена в іншій матеріальності. Пошуки в цих медіа дали змогу сформувати цілісне розуміння повторень обраної форми та визначили подальший вибір техніки виконання в проекті зі скла.

Продовжуючи роботу зі склом, було визначено, що фігура може існувати у двох станах: як статична, цілісна форма та як контраформа – у вигляді отвору, вписаного в об'єм прямокутного скляного блока. Така подвійність відкрила можливість по-іншому розкрити тему взаємодії внутрішнього й зовнішнього простору, що є провідною складовою художньої практики. Для виготовлення роботи, було використано фактурне тоноване вітринне скло синього відтінку, попередньо подрібнене на крихту. Фактурність матеріалу є важливою для передачі відчуття "шуму" внутрішніх процесів, що формують поведін-

кові патерни. Була обрана техніка виконання (fusing) спікання, оскільки вона дає можливість створити монолітний об'єм із крихти, не втрачаючи природної фактурності матеріалу. На відміну від лиття або видування, де поверхня стає надто "чистою" та контрольованою, спікання дозволяє залишити всередині структури дрібні напруження й мікрорельєфи, що формують характер арт-об'єкта й підтримують концептуальну ідею [7].

Подальша робота зі склом вимагала ретельної підготовки матеріалу та точного дотримання технологічних етапів. Спершу здійснювалося подрібнення тонованого вітринного скла до стану крихти, причому кожен фрагмент оброблявся таким чином, щоб мати багатогранну поверхню, наближену за характером до кристалічних чи кам'янистих утворень. Це формувало характер поверхні та зменшувало ризик порожнин чи нерівностей у готовому об'єкті. Процес спікання тривав орієнтовно від двох до трьох діб. Температурний режим досягав робочої точки у 792 градусів з подальшим поступовим охолодженням [7]. У ході реалізації виникали технічні ризики, пов'язані з можливими перебоями електроживлення. Проте вимкнення струму відбувалися переважно на етапах охолодження печі, коли температура вже перебувала на спаді, що дозволило уникнути руйнування робіт або внутрішніх напруг, критичних для їхньої цілісності. Загалом було виконано п'ять повноцінних робіт та циклів відпалу. Окрему роль у проекті посідає фінальний акцентний об'єкт, створений із поєднання прозорого гутного скла та фрагментів синього який доповнив чотири попередні. Він також був сформований методом спікання.

Послідовне дослідження різних матеріалів дало змогу визначити, як змінюється інтенсивність та виразність патерну залежно від техніки виконання, та виявити найефективніші способи його художньої інтерпретації. Основою стала фотосесія з чоловічою натурою, з якої було відібрано кілька статичних поз, здатних зберігати впізнаваність у повторі. В процесі дослідження було відкинуто низку варіантів: надто динамічні пози, що втрачали цілісність у дублюванні, а також надмірно деталізовані контури, які переважали ритм. Порівняння результатів у фото, рисунку, живописі та об'ємних моделях дозволило визначити найбільш стійку форму – спрощений силует, який однаково добре працював у площині та у скляній масі, ставши основою фінального рішення. Саме порівняння цих медіа забезпечило аргументований вибір скла як фінального матеріалу. У результаті практична реалізація проекту стала логічним завершенням проведеного теоретичного аналізу й експериментів, підтвердивши можливість відтворення поведінкових патернів у пластичній та просторовій формі.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над кваліфікаційним дослідженням було проаналізовано механізми виникнення й закріплення поведінкових патернів у контексті сучасного візуального мистецтва. Поєднання теоретичного

матеріалу та авторської художньої практики дало можливість розкрити те, як повторювані дії та реакції формують досвід людини, та яким чином ці процеси можуть бути інтерпретовані у художньому вираженні.

В обґрунтуванні розглянуто механізми виникнення та закріплення поведінкових патернів. Звернення до психологічних, філософських і візуальних джерел дозволило виявити, що повторення дій та реакцій формується на перетині несвідомих імпульсів, цілісних механізмів і соціально-медійних умов, у яких існує сучасна людина. Зокрема, у працях Б. Скіннера (оперантне підкріплення), К. Юнга (архетипи та повторювані моделі реагування) та Д. Канемана (автоматизоване мислення та системні упередження) простежується спільна думка: повтор не лише структурує досвід, а й створює відчуття внутрішньої впорядкованості, водночас обмежуючи можливість змін. Аналізуючи сучасних авторів помітно, що повтор не лише структурує досвід, а й створює відчуття внутрішньої впорядкованості, водночас обмежуючи можливість змін. Мистецькі практики сучасних художників демонструють, що повтор як художній прийом здатен виявляти глибинні поведінкові структури. У перформативних циклах Брюса Наумана монотонні дії та фізичні петлі доводяться до межі, роблячи помітними психологічні зсуви та стан внутрішнього напруження. Софі Каль працює з документальними стратегіями та повторюваними емоційними сценаріями, через які проявляється соціально сконструйована ритуальність та множинність інтерпретацій. У багатощарових скляних об'єктах Бертіля Валлієна повтор створює ефект "замороженого часу", дозволяючи розглядати досвід як циклічну внутрішню подорож. Андрій Ментух у своїх композиціях працює з повтором площин так, що вони перетворюються на візуальний еквівалент зафіксованого внутрішнього руху. Ці закономірності стали концептуальним підґрунтям для побудови власної художньої системи.

Для втілення ідеї авторського проекту "Патерни людської поведінки", практична частина роботи була спрямована на опрацювання отриманих у ході аналізу теоретичних матеріалів та художніх практик. Створення ескізів, графічних і цифрових модифікацій фігури дало можливість простежити, як повтор може існувати в стабільній, впізнаваній формі без втрати внутрішньої напруги. Подальша робота з матеріалом дозволила втілити художню ідею, у якій скло стало основним засобом візуалізації поведінкових патернів. Експерименти зі спіканням тонованого вітринного скла дали змогу сформувати серію монолітних об'єктів. У процесі спікання кожен об'єкт набув унікальних особливостей, і жодне повторення не є абсолютно однаковим – так само, як у людській поведінці не існує ідентичних повторів. Водночас попередні етапи – робота з рисунком і живописом сприяли простежити, як повтор поводить у площині, як змінюється фактура й сприйняття фігури залежно від техніки та ступеня деталізації. Фінальна композиція поєднує чотири масивні об'єкти із синього тонованого скла та один прозорий елемент, створений із прозорого скла, що став акцентом проекту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bandura A. Теорія соціального научіння Альберта Бандури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://psychologis.com.ua/teoriya_sotsialnogo_naucheniya_alberta_bandury.htm (дата звернення: 06.12.2025).
2. Енциклопедія "ЕСУ". Стаття "65447" [Електронний ресурс] // ЕСУ. — URL: <https://esu.com.ua/article-65447> (дата звернення: 07.12.2025).
3. Ідеологія: збірник наукових праць. Ідеологія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://dphs.univ.kiev.ua/files/idiology_2013_114.pdf (дата звернення: 06.12.2025).
4. Клір Джеймс. Атомні звички [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://4read.org/3240-klir-dzheims-atomni-zvycky.html> (дата звернення: 06.12.2025).
5. Лекція 9. СКТ. Лекція 9. СКТ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://learn.ztu.edu.ua/pluginfile.php/268674/mod_resource/content/1/Лекція%209.%20СКТ.pdf (дата звернення: 06.12.2025).
6. LibreTexts Українською. LibreTexts Українською [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ukrayinska.libretexts.org> (дата звернення: 06.12.2025).
7. Львівська національна академія мистецтв. Техніка термоформажу та спікання скла (ф'юзинг) / спецкурс. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://nam.edu.ua/files/Academy/faculty/dpm/glass/pdf/vybirkova_terminoforage.pdf (дата звернення: 06.12.2025).
8. Особливості первісного мислення. Особливості первісного мислення [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://megalib.com.ua/content/3691_Osoblivosti_pervisnogo_mislennya.html (дата звернення: 06.12.2025).
9. Персоналії: стаття з "Життя". Персоналії (Життя, 2010, № 1) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://history.org.ua/JourMALL/jittia/jittia_2010_1_1/9.pdf (дата звернення: 06.12.2025).
10. Сайт електронної бібліотеки ІІТТА. Електронна бібліотека ІІТТА [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint> (дата звернення: 06.12.2025).
11. Фрейд З. Тлумачення снів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://4read.org/3022-froid-zygmund-tlumachennia-sniv.html> (дата звернення: 06.12.2025).
12. Тлумачення снів онлайн. Тлумачення снів (онлайн) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://knigogo.top/chitati-online/tlumachennya-sniv/> (дата звернення: 06.12.2025).

13. Юнг К. Людина і її символи (аудіокнига) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://christian-psychology.org.ua/bbloteka/audiobook/4414-karl-yung-lyudina-yiyi-simvoli-audiokniga.html> (дата звернення: 06.12.2025).

14. Amheim, R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://archive.org/details/art-and-visual-perception-rudolf-amheim> (дата звернення: 06.12.2025).

15. Berta Vallien. Bertil Vallien – Artist [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.kostaboda.com/bertil-vallien-artist> (дата звернення: 06.12.2025).

16. Calle, S. Sophie Calle – artist page (Perrotin) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1#news (дата звернення: 06.12.2025).

17. Doidge, N. Brain Changes Itself [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://yurttutan.info/wp-content/uploads/2017/12/Doidge-Brain-Changes-Itself.pdf> (дата звернення: 06.12.2025).

18. Man and His Symbols / Carl Gustav Jung — PDF-версія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf> (дата звернення: 06.12.2025).

19. Kahneman, D. Thinking, Fast and Slow [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ia800603.us.archive.org/10/items/DanielKahnemanThinkingFastAndSlow/Daniel%20Kahneman-Thinking%2C%20Fast%20and%20Slow%20%20.pdf> (дата звернення: 06.12.2025). Вікіпедія

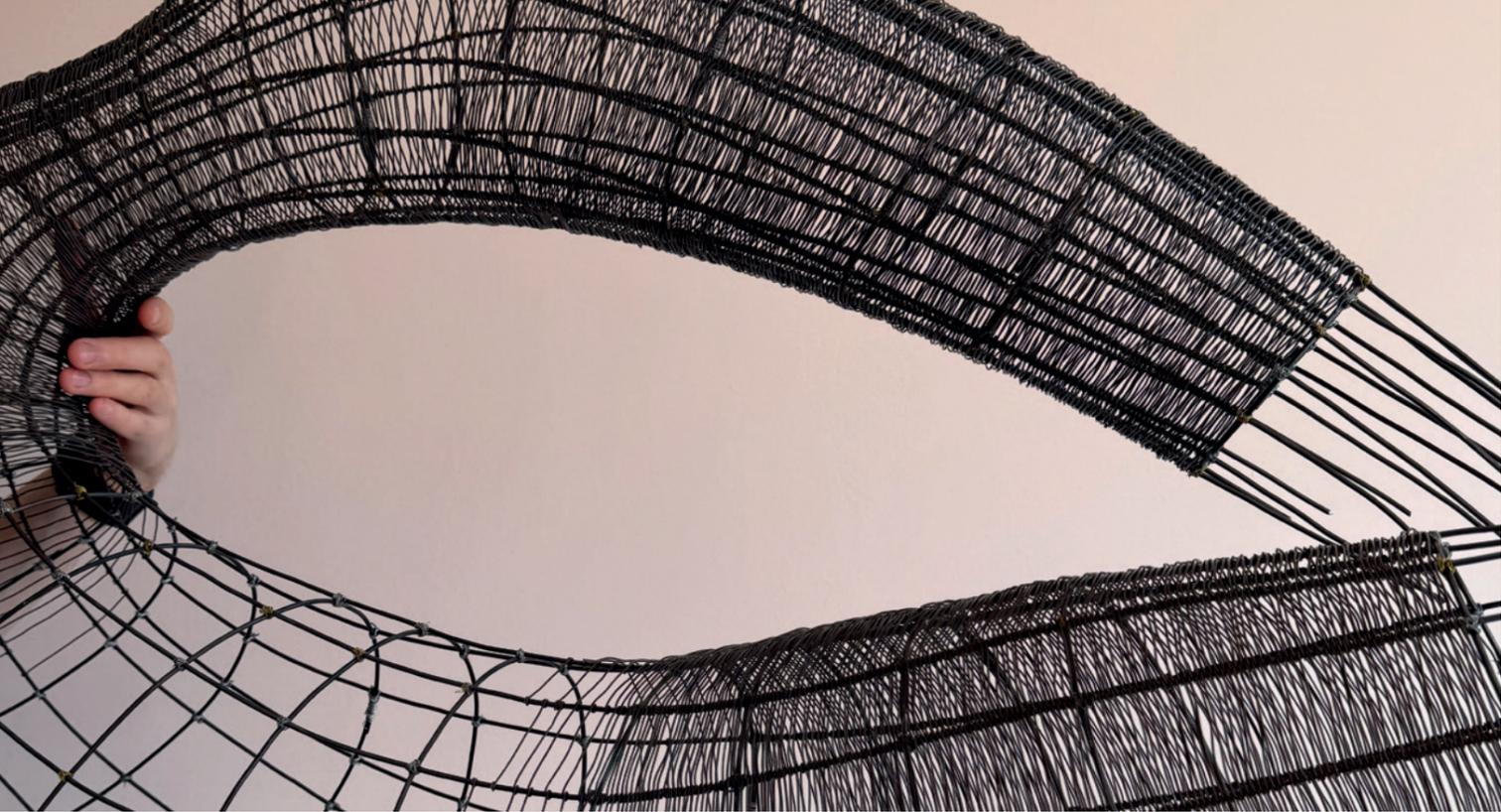
20. McLuhan, M. Understanding Media [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: 06.12.2025).

21. MoMA. Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967–68 (object page) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.moma.org/collection/works/117947> (дата звернення: 06.12.2025).

22. Леві-Строс К. Первісне мислення [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.scribd.com> (дата звернення: 06.12.2025).

23. Гадуляк Ю. Повтор як форма візуалізації поведінкових патернів у сучасному художньому склі // Симпозіум художнього скла 2025: матеріали. Львів: ЛНАМ, 2025. С. 71.





Віталій Думин

Зміна медіуму в контексті формотворення мистецького об'єкта

У сучасному мистецькому просторі дедалі більше митців переходять від традиційних матеріалів до експериментальних, інтегруючи різні техніки й поєднуючи їх між собою. Це явище є не випадковим, адже кожен засіб виразності може нести в собі певний сенс, закладений автором, і визначати спосіб художнього висловлювання. Дослідження того, що саме змушує митця змінювати свій матеріал, які фактори впливають на цей вибір і як ця зміна трансформує його мистецьку практику, є важливим для розуміння сучасних мистецьких тенденцій.

Серед причин, які підштовхують митця до змін є технологічний прогрес або загальні соціальні обставини, а також особисті кризи. Вибір матеріалу впливає не лише на технічні аспекти процесу творення, але й на його змістове наповнення та спосіб взаємодії з глядачем.

Актуальність теми полягає в тому, що для багатьох митців саме сьогодні настає момент переосмислення власної мистецької ідентичності. Зміна художнього медіуму стає своєрідною точкою переходу, що відкриває нові можливості для вираження,

впливає на формування творчого почерку митця та дає втілити ідеї суголосні часові. Опрацювання такого явища як зміна медіума дає змогу глибше зрозуміти внутрішню логіку змін у мистецтві та механізми адаптації митців до нових умов.

Метою дослідження є створення авторської просторової композиції, яка відобразить процес зміни художнього матеріалу, вплив цього процесу на стилістику і художню виразність мистецького твору.

Для досягнення мети було поставлено ряд завдань:

- проаналізувати літературні та візуальні джерела у контексті змін матеріалів та їх проявів у образотворчому мистецтві;
- простежити вплив зміни медіуму на творчість обраних митців;
- сформувати ідею та концепцію авторського проєкту "Метаморфоза" на основі проведеного дослідження;
- підібрати матеріал та технологічні прийоми, які відповідатимуть реалізації ідеї;
- виконати авторський проєкт, який відобразитиме вплив зміни матеріалу на мистецький твір.

Предметом дослідження є події, які спричиняють злам у творчості художників починаючи від ХХ ст. і до наших днів, зокрема на прикладі творчості митців ХХ ст. та сучасних українських митців.

Етапи виконання дослідження. Працюючи над дослідженням впливу переходу з одного матеріалу на інший в творчості митців було вирішено розпочати з аналізу соціальних, внутрішньо-психологічних та інших аспектів, які безпосередньо впливають на зміну медіуму у творчості митця. Для цього було проаналізовано візуальні та літературні джерела, які дотичні до теми, зокрема рецензії, статті, публікації, фотозвіти та відео інтерв'ю. Після визначення основних чинників впливу на творчий процес художників, було зосереджено увагу на аналізі конкретних їх прикладів – Пауль Клее, Йозеф Бойс, Курт Швіттерс, Альберто Буррі, Дейл Чихулі, Сьюзен Філіпс, Хайме Герерро, Таня Бругера та Mediengruppe Bitnik, Андрій Бокотей, Алевтина Кахідзе, Маргарита Половінко, Василь Ткаченко Лях. Зміна матеріалів та їх мети у творчості дали повне розуміння впливу воєнної травми, еміграції, постколоніальної травми на творчий розвиток митця. Спираючись на ці дані та досвід художників, було сформовано загальні висновки, як має виглядати концепція твору та її перші візуальні уявлення. Найбільшим впливом для формування візуального характеру надихнули Ейлін Браун, Софія Піч та Рут Асава. Зважаючи на графічність ескізів було прийнято рішення щодо використання плетіння із сталевого дроту для кращого відтворення цього ефекту. По завершенню об'ємної форми, дріт було пофарбовано у матовий чорний колір. Скляні форми – кулі, розташовуються по всьому периметру дротяного тубусу.

У дослідженні використані такі методи: історичний, для дослідження мистецьких процесів ХХ і ХХІ ст.; синтез – для дослідження літературних та візуальних джерел; метод індукції дав можливість прослідкувати причини впливу на творчість та зміну матеріалів у художників; порівняльний метод використовувався для дослідження причин зміни матеріалу в художників та наслідків цієї зміни щодо стилістики, символіки, впізнаваності та тематики їх творів; описовий метод було застосовано з метою детальнішого дослідження мистецьких творів і їх особливостей у нових матеріалах; конкретизація та узагальнення, як метод використовується у формуванні висновків до частин і загального висновку.

Основні положення дослідження було апробовано на таких конференціях, як студентська наукова конференція "Мистецтво і дизайн: актуальні питання історії та практики" 14 – 15.05.2025 р. ЛНАМ – "Внутрішня еміграція" Олександра Аксініна та вплив зміни медіа на творчість митця. Міжнародна науково-практична конференція "Світлове студійне скло. Традиція та експеримент" 2025 р. на базі кафедри художнього скла ЛНАМ – Поєднання скла з іншими матеріалами у творчості митців-склярів (на прикладі робіт Яна Зорічака).

РОЗДІЛ 1 Матеріал та його зміна у творчості художників середини ХХ ст.

Мистецтво ХХ століття – це не лише історія стилів та імен, а насамперед реакція на глибокі потрясіння, які переживало людство. Художники цього періоду не просто змінювали теми своїх робіт – вони відмовлялися від звичних матеріалів, відмовлялися від полотна й пензля, від бронзи й мармуру, шукаючи нові форми для вираження зміненої, часто травмованої реальності. Часто цей вибір був зумовлений метою не копіювати реальність, а передавати відчуття від цієї реальності і подій. Таким чином твір перетворювався не в об'єкт, а в процес, який засвідчував зміни і настрої митця, а вибір матеріалу, яким б він не був радикальним чи новим ставав на друге місце. Грунтуючись на цьому, можна сказати, що одним із головних каталізаторів цих змін стало навколишнє середовище – як фізичне і соціальне.

Війни, катастрофи та втрата стабільності дали поштовх художникам повернутися до простіших, доступних матеріалів, можна сказати до сміття, до першого що продукує людина – уламків, газет, металобрухту, тканин. Саме "сміття" стало основою для нового мистецтва. Колажі, асамбляжі, інсталяції народжувалися як відповідь на розпад звичного їм традиційного світу.

Також, як одну з причин варто розглянути урбанізацію та технологічний прорив. Це дало великий поштовх для пошуку різних матеріалів. Поява кіно, фотографії, радіо, телебачення спричинила інтерес до медіа арту, відео арту, до інсталяцій зі світлом, звуком і рухом. Яскравими прикладами поєднання дизайну, фотографії та архітектури із мистецтвом є твори художників школи Баухаузу Пауля Клее, Ласла Мохой-Надя та інші.

Зокрема Пауль Клее, також відомий своєю участю в мистецькому об'єднанні "Синій вершник", у період викладання в Баухаузі систематизував власну художню практику. Клее починає комбінувати різні матеріали: пастелі, акварелі, туш, олівець, друковані основи. Він експериментує з фактурою: наносить фарбу на гіпсові або текстильні поверхні, використовує ґрунт, шкрябає, стирає, накладає шари - тим самим створюючи унікальні, майже музичні ритми поверхні. Його мистецтво стає своєрідною формою візуального мислення. Цей етап позначений тяжінням до раціоналізму, спрощенням композиційної структури та активним використанням геометричних форм. Він експериментував із технікою кольорових квадратів і смуг, структурував простір за принципами візерунків, що нагадують плетіння, або заповнював чорне тло поєднанням фантастичних образів – людських облич, тварин, небесних тіл тощо. Хоча Клее був причетним до провідних художніх течій свого часу, його творчість не вписується у жорсткі межі жодного з напрямів.

Наступне переосмислення власної творчості сталося внаслідок діагностування склеродермії, хронічного захворювання, яке обмежило його фізичні можливості. Він перейшов до більших форматів,

використовував простіші лінії, масивніші площини кольору, а самі твори стали більш драматичними, символічно насиченими. Обмеження тіла спричинили заглиблення в емоційний і духовний зміст форми [1].

Таким чином, зміна медіуму в творчості Пауля Клее була не лише технічним вибором, а внутрішнім процесом: переходом від лінії до кольору, від ремесла до духовного висловлення. Його мистецтво – це постійний діалог між матеріалом, змістом і емоцією, що робить кожен новий медіум не заміною, а розширенням художнього мислення [1].

Наступним чинником зрушення у мистецтві стала II світова війна та її післявоєнний період. Зародилися нові напрямки у мистецтві, використання відео перформансів, світла, взаємодії митця в середовищі із глядачем. Одним із відомих митців, які працювали над темою наслідків війни у європейському суспільстві став Йозеф Бойс. Проте його творчість тут цікавить зі сторони обраних ним матеріалів вираження та їх комбінація [2].

Однією з постійних тем у творчості Бойса були переходи станів: рідина – тверде, тепло – холод, порожнеча – наповненість. Природа була не лише джерелом натхнення, а й матеріалом: він включав до творів сушене листя, квіти, сік рослин, розмиваючи межу між зображенням об'єкта і самим об'єктом. Також використовував хімічні сполуки, як - от хлорид заліза.

Враховуючи його попередні інтереси до природничих наук, зокрема до рослин і тварин, поєднання науки із мистецтвом та релігією, можна провести паралель із пізнішими роботами і ми чітко бачимо їх вплив але каталізатором до більш сміливого підходу із залученням перформансу став досвід війни.

У 1950-х роках Бойс дедалі більше звертався до емоційної та соціальної спадщини війни. Він вважав, що мистецтво може допомагати у "вказівці на травми часу та ініціюванні процесу зцілення" [3]. Саме це штовхнуло його до ролі митця-шамана - посередника між людиною й природою, здатного лікувати не лише особисті, а й колективні рани.

Експериментуючи з матеріалами, Бойс обирав нетрадиційні речовини: жир, фетр, віск, шоколад, побутові об'єкти. Особливе значення мали жир і фетр – символи трансформації та тепла, що мали глибоко особисте походження: він асоціював їх із власним порятунком під час авіакатастрофи в Криму. Жир, як матеріал, що змінює стан, став метафорою духовного перетворення, а фетр – символом ізоляції, поглинання та внутрішньої тиші [4].

Об'єднуючи предмети в інсталяції, які він називав "сузір'ями ідей", Бойс створював нові сенси. Його роботи - це не просто фізичні об'єкти, а простори, де змінюється спосіб сприйняття, де матеріали стають мовою для глибоких філософських і духовних роздумів [4].

Війни та руйнація матеріального світу сприяли виникненню багатьом промислових проблемам, зокрема доступність матеріалів. Під час Першої та Другої світових війн традиційні художні матеріали

(фарба, бронза, скло) стали дефіцитними. Митці змушені були звертатися до підручних засобів - дерева, тканини, уламків, газет.

Мистецтво втратило декоративність, перетворюючись на спосіб осмислення травми. З'явилися нові форми – асамбляжі, колажі, інсталяції, які дозволяли швидко реагувати на реальність. Зокрема, Курт Швіттерс, що працював із уламками, папером, сміттям – його "мерцбау" (Merzbau) став символом розпаду традиційної культури. У цих творах він поєднував колаж, знайдені об'єкти, типографіку та звукову поезію для створення унікальних композицій. У цих роботах художник використовував вирізки з журналів, відходи та інші перероблені предмети, намагаючись виразити світ, що швидко змінюється [5].

На початку своєї кар'єри Швіттерс навчався як традиційний живописець. Проте після Першої світової війни, вражений катастрофою європейської цивілізації, він радикально переглянув своє ставлення до мистецтва. У 1918-1919 роках він переходить до створення колажів із побутових, "нехудожніх" матеріалів – квіткових газет, фанери, брухту, текстилю, дроту тощо. Це стало початком його знаменитої серії Merz – терміну, яким він назвав як свої твори, так і загалом метод побудови мистецтва з уламків сучасності [6].

У 1923 році Швіттерс починає будувати Merzbau – свого роду архітектурну скульптуру-інсталяцію у власному домі в Ганновері. Цей об'єкт, що постійно змінювався, складався з ніш, колажів, об'ємних форм, і вбирав у себе всі інші його творчі практики. Тут Швіттерс працює вже не з площиною, а з простором - змінюючи саму уяву про матеріал і середовище мистецтва [7].

Після приходу нацизму та еміграції до Великобританії автор змушений адаптуватися – він працює з доступними матеріалами: з картону, сміття, кісток, дротів. У Британії він будує новий Merzbau в Елтері, з каміння, цементу й уламків, знайдених у сільській місцевості [8].

Зміна матеріалів у творчості Курта Швіттерса – це не просто перехід від живопису до колажу чи від площини до простору. Це глибоке переосмислення суті мистецтва: матеріал стає не носієм ідеї, а частиною реальності, яка сама говорить – уламково, фрагментарно, але чесно. Його творчість доводить, що все – навіть відходи – може стати мистецтвом, якщо до нього застосовано принцип внутрішньої організації та смислової трансформації [8].

Однією із великих травм що може залишити війна після себе це полон. Сьогодні творчість в терапії звучить буденно і зрозуміло, але ще в XX столітті? коли люди вперше зі стикнулись із такою великою кількістю травмованих людей, психотерапія була на низькому своєму розвитку і використання арт терапії ніхто серйозно не сприймав як цільну практику. Це відбувалось або як експеримент або індивідуально, як у випадку Альберто Буррі – того, хто почав малювати в 30 років після табору полонених офіцерів Італії. Пізніше, через травму смерті брата, він зробив

прорив у матеріальності художнього твору, від абстракцій до пластику до перформансу. Він змінив зображення мук війни у абстракціях і живописі.

У другій половині XX століття Альберто Буррі став фігурою, яка перевизначила межі між живописом, об'єктом і тілом мистецтва. Його творчість розвивалася всупереч академічним уявленням про художній процес: з відмови від фарби – до прийняття фактури й uszkodження як основи художньої мови. Перехід до нових матеріалів у його практиці був не лише естетичним рішенням, а реакцією на історичну й тілесну травму, яку художник пережив як лікар і військово-полонений [9].

Закінчивши медичну освіту та пройшовши досвід військового полону під час Другої світової війни, Буррі починає малювати у таборі для військово-полонених у Техасі. Саме цей досвід – близькість до поранення, тіла, болю – формує його бачення живопису не як візуального мистецтва, а як жесту втручання в матерію. Зрештою, саме матеріальність – її пошкодження, зшивання, спалення – стає предметом і формою одночасно.

В серії "Sacchi" (1950-ті), створеній з використаних мішків, зношеної тканини, швів і латок, Буррі виводить на перший план не образ, а поверхню як місце події. Художник пришиває шматки мішкової тканини до полотна, оголює отвори, не ховає грубості – і таким чином перетворює площину на тактильну, вразливу тілесність. У цих творах шви читаються як рубці, поверхня – як шкіра, а робота – як своєрідна рана. Сам Буррі неодноразово наголошував про не бажання буквально зображувати біль, а творити його [10].

Наступні етапи творчості підсилюють цей радикальний розрив з традиційним живописом. Серії "Combustioni" (1953–1960-ті) створені через дію вогню на пластик, дерево, тканину. У цих творах полум'я стає живописним інструментом – не для нанесення кольору, а для трансформації структури. Матеріал обуглюється, плавиться, деформується – і саме ця зміна стає змістом. Тут Буррі вводить нове розуміння живопису: як процесу руйнування й оновлення, а не зображення [11].

У 1960-70-х роках художник починає працювати з більш жорсткими, індустріальними матеріалами: металом, пластиком, деревом. Усе виразніше проступає тенденція до перетворення картини на об'ємний об'єкт, який опирається спогляданню й вимагає фізичної присутності. Його твори перестають бути картинами у класичному розумінні – це тілесні структури, які радше "відчуваються", ніж "читаються". У цьому сенсі Буррі передбачив практики арте повера та мінімалізму, проте залишався вірним поняттю живопису – хоча й у радикально зміненому вигляді [12].

Таким чином, творчість Альберто Буррі – це не лише зміна матеріалів, а перевизначення художньої мови як мови пошкодження, впливу, травми, де мистецтво не є інтерпретацією реальності, а її безпосереднім тілесним еквівалентом [12].

Фізичні обмеження чи травми також можуть мати суттєвий вплив на зміну художнього матеріалу або

техніки. У випадках, коли фізичний стан митця унеможливує подальше використання звичної техніки, виникає необхідність адаптації до нових умов, що нерідко веде до відкриття нових творчих підходів. Яскравим прикладом цього є діяльність американського митця Дейла Чіхулі, який після втрати ока внаслідок авіакатастрофи у 1976 році та подальшої травми плеча був змушений змінити характер своєї участі в процесі складування. У результаті він зосередився на створенні масштабних інсталяцій у співпраці з командою асистентів, що дало змогу не лише продовжити творчу діяльність, а й сформувати нову модель авторської присутності у студійному виробництві [13].

Командна модель роботи, яку започаткував Чіхулі ще під час свого досвіду в Pilchuck Glass School, набула подальшого розвитку протягом його кар'єри й стала одним із ключових внесків митця у становлення студійного склоробства в США. Таким чином, його модель студії – як простору співтворчості – постала не лише як результат практичної необхідності, а й як форма соціальної та емоційної взаємодії, що посилює концепцію мистецтва як колективного процесу [13].

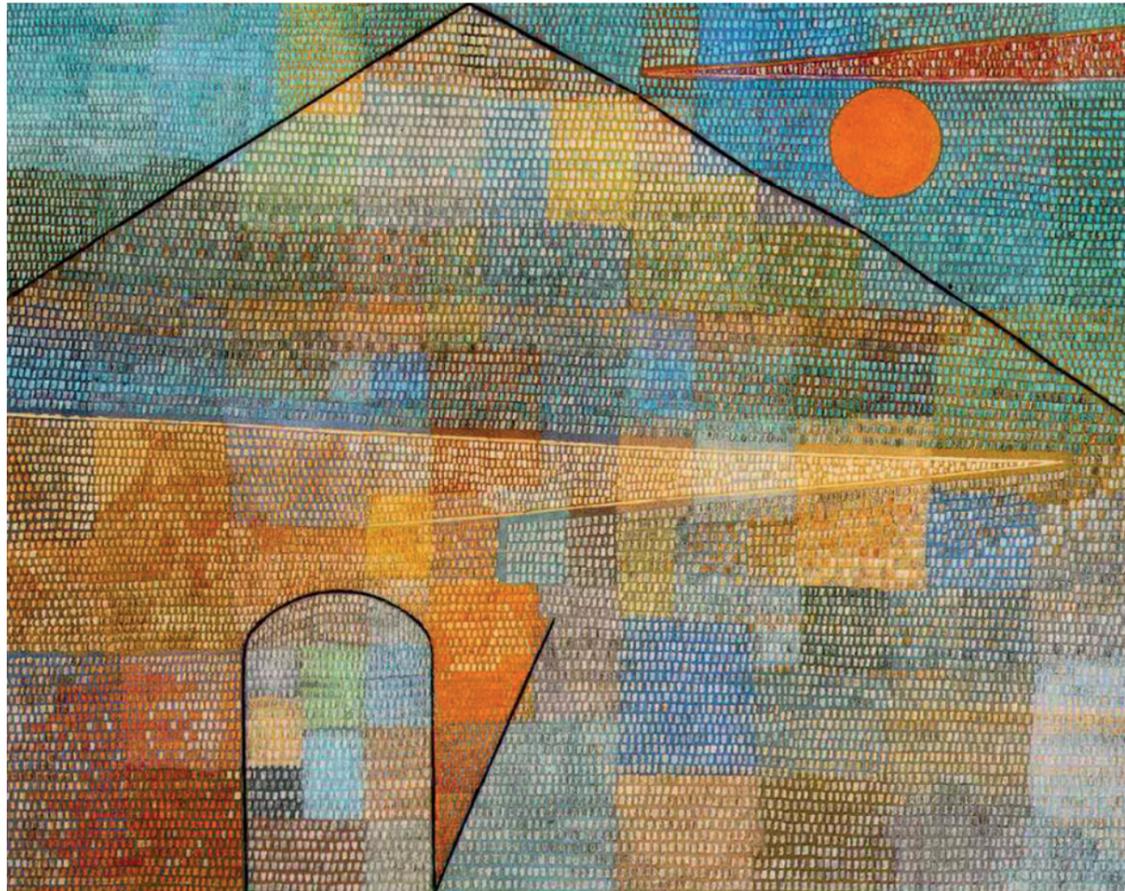
Дослідження проблематику зміни матеріалу у творчості митців-склярів, варто насамперед звернути увагу на доробок Андрія Бокотея. Його творчий шлях розпочався з кераміки, однак згодом основним матеріалом у його практиці стало скло – живе, плинне, майже стихійне, з яким художник розвинув глибоку і складну взаємодію.

Художник почав працювати як кераміст з 1965 року. У той період він взаємодіяв з колегами, які теж експериментували з матеріалами й формою, створюючи майстерню, засновану на принципах відкритості та творчої свободи. Проте переломним моментом стала участь у проєкті з оформлення інтер'єру львівського "Шоколадного бару" у 1972 році. Там він уперше зіткнувся зі склом як матеріалом, долучившись до процесу створення декоративних елементів у склоцеху Львівської кераміко-скульптурної фабрики [14].

Знайомство з гутниками та процесом видування скла змінило його уявлення про художню практику. Скло, на відміну від кераміки, виявилось матеріалом, що постійно змінюється під впливом температури, часу і руху. Воно вимагає постійної концентрації та швидкого реагування, тому робота з ним більше нагадує діалог, ніж технічне виконання задуму [16].

З цього моменту художник повністю переключився на роботу зі склом. У співпраці з досвідченими майстрами він опановував техніку видування, експериментував з формами, фактурами, оптичними ефектами. Його зацікавлення були спрямовані на дослідження фізичних властивостей скла – прозорості, заломлення світла, плинності – і водночас на пошук індивідуальної художньої мови [14, 15].

Серед його технічних експериментів особливо виділяється адаптація техніки нитчастого декору, де скляні нитки накладалися на основу, створюючи



Пауль Клее. "До Парнасу" 1932 р.

складні текстури та оптичні ефекти. Робота з формою часто передбачала імпровізацію, а не суворе копіювання зразків. Такий підхід дозволяв кожній речі залишатися унікальною [15].

Одним із важливих напрямів діяльності митця стали масштабні інтер'єрні проекти. У співпраці з архітекторами та конструкторами він створював світильники, люстри, декоративні панно зі скла. Серед них – об'ємні композиції для театрів, готелів, ресторанів, що поєднували скло з металом, латунню або деревом [16].

Особливо цікавою виявилася практика використання плоскої скляної маси, пластів або "пляцків", які потім компонувалися у великі декоративні об'єкти. Цей метод дозволяв створювати структурні та світлові ефекти, які змінювали простір навколо [14,16].

У підсумку можна виокремити низку чинників, що зумовили зміну матеріалів у мистецтві XX століття. Серед них – соціально-політичні (війна, полон, переслідування, еміграція), економічні (криза, злидні, дефіцит ресурсів), фізичні (поранення, хвороби) та

творчі (внутрішній розвиток, експеримент, пошук нових форм).

Приклад Пауля Клее показує, як хвороба та обмежені фізичні можливості сприяли появі нової образної мови, у якій поєдналися різні матеріали, фактури й техніки, а мистецтво набуло духовного виміру. Травматичний досвід війни для Йозефа Бойса став поштовхом до звернення до воску та фетру матеріалів, що символізують тепло й зцілення, а сам митець постає як посередник між людиною і природою. Схожим чином Альберто Бурі перетворив матерію на метафору болю, використовуючи обпалене полотно й тканину, щоб передати рани тіла та пам'яті.

Післявоєнна економічна нестача стимулювала художників до використання доступних матеріалів – як у творах Курта Швіттерса, що перетворював побутові речі на мистецтво, відображаючи минулість часу.

Фізичні обмеження також могли стати джерелом інновацій: Дейл Чіхулі, втративши здатність самостійно працювати зі склом, переосмислив саму ідею авторства, започаткувавши колективну форму створення мистецтва. А для Андрія Бокотея скло

стало не просто матеріалом, а самостійною мовою творчості. Воно відкриває нові можливості для дослідження світла, прозорості, фактури та форми, дозволяло імпровізувати та створювати унікальні об'єкти. Його практика поєднувала художню експресію з технічними експериментами, а масштабні інтер'єрні проекти демонстрували, як скло може взаємодіяти з простором і іншими матеріалами, надаючи йому нових сенсів і емоційної насиченості.

Таким чином, зміна матеріалу в мистецтві XX століття є результатом складної взаємодії зовнішніх обставин і внутрішніх пошуків, що разом визначили нові напрями художнього мислення та способи взаємодії людини з матеріальним світом.

РОЗДІЛ 2. Нові медіуми і міждисциплінарність у мистецькій практиці кінця XX-XXI ст.

У XX столітті мистецтво поступово відійшло від виключно традиційних форм – живопису, графіки, класичної скульптури – і стало звертатися до нових матеріалів, технологій і способів подачі. Цей процес розпочався ще на початку століття з кубізму, дадаїзму та конструктивізму, коли художники експериментували з колажами, промисловими матеріалами та повсякденними об'єктами, шукаючи нові засоби вираження. У другій половині століття виникають відеоарт, перформанс, інсталяції, концептуальне мистецтво та цифрові технології, а у XXI столітті до цього додалися віртуальна реальність, 3D-друк,

NFT. Ці медіа не просто замінюють попередні, вони створюють багатозарове середовище, де художник може поєднувати матеріальне, цифрове, аудіовізуальне, тілесне та ідейне. Мистецтво стає міждисциплінарним, інтерактивним, іноді ефемерним, і дедалі частіше орієнтується не на форму, а на контекст, процес і взаємодію.

Українське мистецтво зазнало трансформацій під впливом загальносвітових тенденцій, але також і через локальні обставини – радянську спадщину, пострадянську кризу, революції та війну. Після здобуття незалежності українські митці почали активно інтегруватися у світовий арт-контекст, зацікавившись інсталяціями, відеоартом, ленд-артом та акціонізмом. Виникли нові арт-інституції, фестивалі сучасного мистецтва та резиденції, що стимулювали експерименти з матеріалом та формою.

Сучасні зовнішні фактори дедалі частіше стають непередбачуваними та химерними, особливо ті, що залежать від діяльності людини. Політичний контекст формує художню реакцію: теми та способи презентації стають різкими, швидкими у сприйнятті, а матеріали – різноманітними. У швидкому потоці інформації традиційні матеріали часто відходять на другий план, а перформанси, мікс медіа та нетрадиційні матеріали дозволяють ефективніше передати ідею та емоційний посыл.

На сьогоднішній день можна виділити 4 яскравих теми із якими працюють наступні згадані художники, які змінювали свій медіум :

Курт Швіттерс. "Мерцбарн"





Альберто Буррі. "Plastica M1", 1962 р.

- Ідентичність (про особисту, національну, расову та гендерну);

- Пам'ять (про травму, історію, спадщину);
- Політика (про владу, контроль, цензуру);
- Простір (про середовище, екологію, урбанізм).

Наводячи приклади художників, які змінили медіум і працюють із темами війни, травми, еміграції, пам'яті у XXI ст. варто назвати імена зарубіжних художників – Сьюзен Філіпс, Таня Остоїч, Хайме Гереро та українських - Жанна Кадирова, Маргарита Половінко, Василь Ткаченко.

В українському просторі концептуального мистецтва довгим шляхом роботи із темою пам'яті може похвалитись багато художників, серед них Жанна Кадирова. Вона працює з архітектурним ландшафтом, урбаністикою та історичною пам'яттю. Жанна створює об'єкти, інсталяції, мозаїку та скульптуру. Вона часто поєднує традиційні матеріали з інсталяційними підходами, наприклад, проект представлений на ярмарку сучасного мистецтва "PULSE", створений із уламків плиток з деокупованих територій, має сильний символічний зміст [17].

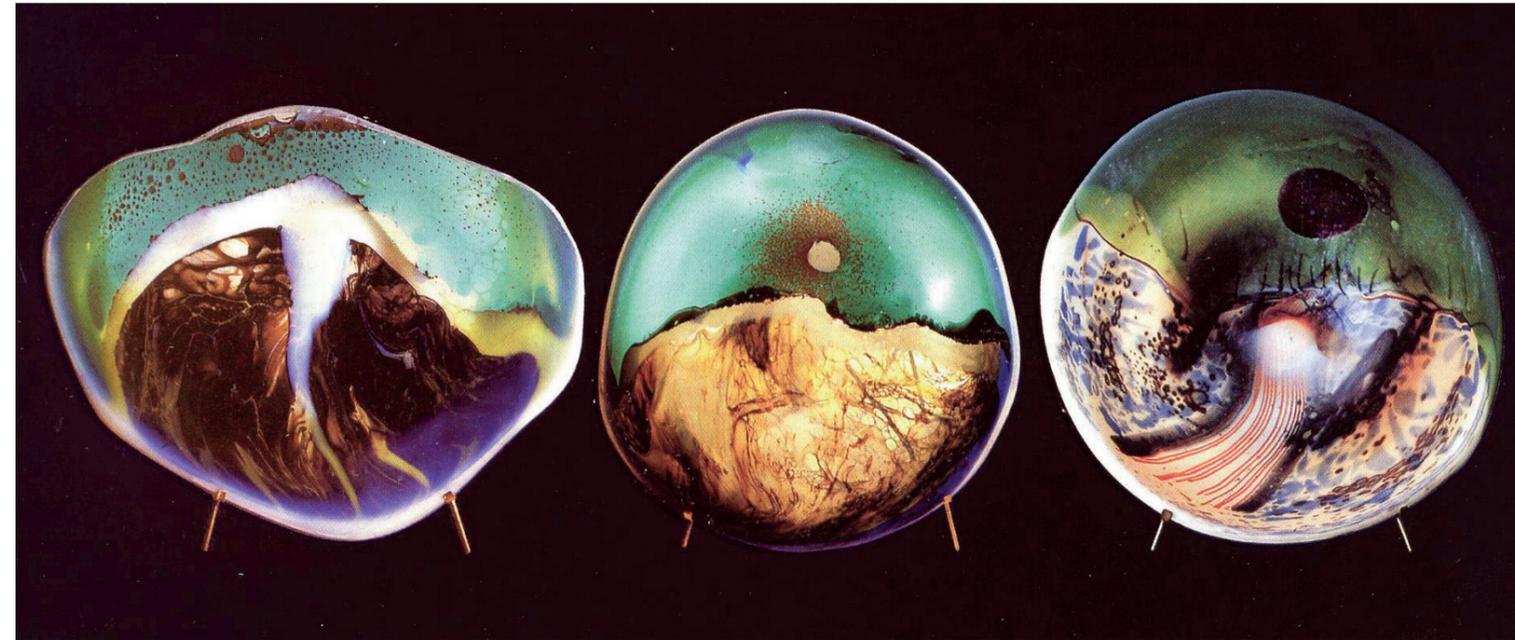
Тема критики арт ринку і його порівняння із стихійним ринком вимагає креативного образного рішення, тому вона перетворила свій майданчик на звичайну продуктову палатку з мозаїчними овочами і фруктами. Жанна стоїть біля свого імпровізованого стенду як продавщиця, яка продає предмети мистец-

тва на вагу за ціною 1 грам за 1 долар [17].

Вимоги часу та нові проблеми вимагають іншого підходу до вираження і привернення уваги глядача. Тут у 2022 році ми зустрічаємо новий проєкт Жанни "Паляниця", створений після вимушеного переїзду з Києва на Закарпаття. Час і умови продиктували рішення матеріалу своєрідно. Кадирова збрала округле річкове каміння, обточене течією, і нарізала його скибками, імітуючи форму хліба. Роботу доповнює відео, що документує процес створення інсталяції. Тут вже набутий символізм паляниці стає на межі старого значення вітання і дружельюбності, перетворюється на черствий камінь [18].

У висновку можна сказати, що у її творах медіум змінюється залежно від ідеї і бажаного результату, тут і мозаїка і перетворення з річкового каменю в скульптуру і навіть наліпки у проєкті "Russian Rocket" (2022), де авторка, для чіткого і зрозумілого діалогу з іноземною публікою про наслідки війни, прикріплювала до вікон у транспорті європейських міст стикери у формі російських ракет [19].

У контексті теми пам'яті, ідентичності, травми війни працювала Маргарита Половінко. Її перехід від живопису до графічних робіт власною кров'ю напрямом пов'язаний із темою переживання травми війни. Власне, як вона сама розповідала, таке рішення спричинене панічними атаками, які супроводжувались самоушкодженням. В стані афекту малювання кров'ю



Андрій Бокотей. Пласти "Пейзажні мотиви", 1988 р.

її заспокоювало і допомагало пережити емоцію. Порівнюючи її творчість до 2022 року, вона створювала живописні картини на тему слов'янської міфології: "Раніше мої роботи були про щезників [персонаж слов'янської міфології], про людину на периферії та поза межами культурних і соціальних контекстів. Зараз, коли ці люди помирають внаслідок ракетного обстрілу, то починають існувати, війна їх парадоксально "оживляє" в колективному сенсі" [20].

Таким чином через кров вона закарбовувала реакцію в моменті на певні події, свідком яких вона була. Потрібно звернути увагу і на цей матеріал із точки зору часу, так як кров має здатність старіти на папері, міняти колір із яким Маргарита проводила паралель із землею повною руди [21, 22].

"Я хотіла би дати людям можливість стерти кров з цих робіт, щоб залишалася лише пляма, яку неможливо змити. Коли я починаю малювати, кров яскраво-червона. Так само, як пам'ять про травму. Потім робота тьмяніє, стає коричневою або навіть зеленою. Пам'ять про травму також залишається, але змінюється її насиченість, її колір. Якщо трапляється щось погане, ми одразу хочемо це скасувати. Але з часом це стає нашим досвідом, і ми хочемо це зберегти" [20, 21, 22].

Маргарита створювала свої швидкі зарисовки щоб прожити цей момент і допомогти решті його покинути колись, а Василь Ткаченко Лях навпаки, поверну-

ти пам'ять і закарбувати мить. Її бажання було, щоб кров стерлась і висухла для проживання травми, а у Василя, щоб назавжди затримати пам'ять, бо з часом спогади блякнуть і зникають. Прийшовши в живопис із кінематографу, для нього створення картин, момент який він не може повторити у фільмуванні документальних стрічок. У своїх картинах він зображує пам'ятні місця із рідного Маріуполя, переносить глядача у момент, проєктуючи також відео та звуковий супровід власних роздумів. Таке поєднання медіа має терапевтичне значення і породжує питання в глядача про збереження пам'яті та пошук ідентичності в цих візуальних обривках [23, 24].

Говорячи про зміну і доповнення одного медіума іншими у темах пам'яті та ідентичності, можна навести приклад і шотландської скульпторки та художниці Сьюзен Філіпс. Вона відома своїми звуковими інсталяціями. Останні два десятиліття Сьюзен Філіпс досліджує психологічний і скульптурний потенціал звуку. Вона поєднує звукові композиції разом із середовищем, скульптурами, графікою та фотографіями. Таким чином звертається до теми пам'яті між людиною та середовищем. Нерідко вона записує власний голос, який має природній середній тон та вільно асоціюється із глядачем, фактично зливається і стає ніби власним голосом глядача. Це спричиняє наплив сильних спогадів та асоціацій, особливо це працює в знайомій місцевості. Таким чином вона будує образ

не візуально, як робила раніше, а звуком, світлинами присвяченими певним важливим подіям [25].

У свої перших спробах, вона зверталась до всесвітньо відомих треків таких, як Nirvana, Marianne Faithfull, Radiohead і The Velvet Underground, прозвучавши на автобусних станціях та супермаркетах вони стали частиною твору 1998 року під назвою "Filter". В наступних проєктах авторка відтворювала старовинні балади та заглиблювалась в історичні події [25].

У 1999 році вона створила "Інтернаціонал", у якому присутня сольна акапельна версія революційної пісні. А наступна композиція "The Dead" (2000 р.) включає в собі ірландську баладу "The Lass of Aughrim". Далі, у 2003 році, вона співає і чоловічу і жіночу партії з американської народної балади 19 ст. "Береги Огайо" в композиції "Sunset Song". Особливістю цієї роботи є те, що гучність коригувалась відповідно до рівня освітлення в залі. Сильно вирізняється її робота розроблена documenta 13 - Етюд для струнних (Study for Strings) (2012). Тут авторка чітко працює над травматичним переживанням війни. Її музичний твір інтерпретує однойменний оркестровий твір 1943 р. Павла Хааса, який написав партитуру, перебуваючи ув'язненим у концтаборі Терезієнштадт на території сучасної Чеської Республіки. Цей запис був використаний у нацистському пропагандистському фільмі "Терезієнштадт", для переконання людей у тому, що ув'язненні у таборах мають повноцінне і нормальне життя. Проте в реальності майже одразу після зйомок Хааса та багатьох учасників оркестру в'язнів було вбито. Диригент Карел Анчерл (чех, 1908–1973) пережив Голокост, а після війни він реконструював композицію [26].

У творі, Сюзен виділила тільки дві партії, віолончелі та альтя. Розібраний твір на кілька каналів стає деконструкцією оригінальної композиції. У ній виражається напружена тиша, яка привертає увагу слухача до відсутності решти інструментів та їх музикантів, це звучить неправильно і тривожно [26, 27].

Завдяки її прикладу можна зробити висновок щодо ефективності не тільки візуального класичного медіума, наприклад скульптури чи живопису, у темі пам'я-

ті, а і звуку, композиції, особливо які мають тісний зв'язок із середовищем де вона лунає. Таким чином людина непередбачувано для себе стає глядачем, вона вже не може сфальсифікувати, немає часу на подумати - емоція виникає швидше [27].

Серед митців, які працюють у змінених або використовуючи кілька фізичних матеріалів, тоді це може бути Хайме Герреро. Його творчий шлях демонструє послідовну зміну як матеріалу, так і теми, що тісно пов'язані з ідентичністю, історією імміграції, насильством і духовністю. На початку своєї кар'єри Герреро використовував скло як естетичний медіум, натхнений формальною красою та технічною складністю. Але з часом скло в його практиці стало засобом критичного осмислення: матеріалом, який одночасно крихкий і небезпечний, прозорий і обманливий. Це дозволило йому говорити про вразливість людського тіла, особливо у контексті расової та політичної напруги [28].

У серіях скляних скульптур, присвячених дитячій імміграції, Герреро відтворює зі скла реальні об'єкти – взуття, іграшки, валізи, що належали дітям, затриманим на американсько-мексиканському кордоні. Тут скло стає архівом, зберігаючи сліди відсутніх тіл. Крихкість матеріалу прямо перегукується з вразливістю тих, кого він зображує. Тема – системне насильство та "невидимі" життя – посилюється тим, що прозорий матеріал стає буквально "видимим болем" [28].

З часом Герреро починає змішувати скло з іншими матеріалами: різьбленим деревом, металом, текстилем, часто в рамках релігійних або ритуальних образів. У роботах на тему мезоамериканської культури він звертається до сакральних форм (наприклад, азтекських масок), відтворюючи їх у склі – матеріалі, який не використовувався в доколоніальній Мексиці. Це – жест переписування історії засобами сучасного мистецтва. Таким унікальним чином через один матеріал можна говорити про важливість і пам'ять іншого [29].

Переходячи до теми політичної, про владу та контроль і цензуру, важко оминати творчий доробок

кількох наступних художників, їх відмова від академічної мови у мистецтві заради виразнішого звучання соціально важливих тем, є меншою мірою сміливий крок і вкрай привабливий у візуальному рішенні через екстравагантність методів, які привертають якомога більше уваги та створює шум, реакцію.

Зокрема група Р.Е.П. (Революційний експериментальний простір) – об'єднання молодих художників 2000-х, які працювали з темами політичної активності, мови, ідентичності, використовуючи медіа інсталяції, перформанси, відео. Група була заснована наприкінці 2004 року під час "Помаранчевої революції". Вже з 2006 року до складу групи входять Нікіта Кадан, Лада Наконечна, Леся Хоменко, Володимир Кузнецов, Ксенія Гнилицька, Жанна Кадирова. Р.Е.П. почав діяльність з серії акцій під назвою "Інтервенція", що стали реакцією на політизацію публічного простору у "після-помаранчевій" Україні. Відомим проєктами є "Патріотизм", "Медіатори", "Євроремонт". Вплив художників цієї групи на сучасне українське мистецтво є дуже значним. Це вони першими після попередніх поколінь одночасно втілювали нову модель існування в мистецтві. Окрім художніх проєктів, вони створювали низові ефемерні інституції, платформи для співпраці та форуми для обміну думками. Так відмовившись від академічного рішення на користь нових матеріалів, вони привертають громадські до соціально важливих проблематик і питань у різних сферах [30].

Mediengruppe Bitnik – це група художників Кармен Вайскопф і Домагой Смолий, художники, які також обрали нетрадиційний медіум для привернення уваги, насамперед, влади. Їхня практика розширюється від цифрових до фізичних просторів, часто навмисно використовуючи втрату контролю, щоб кинути виклик усталеним структурам і механізмам [31].

Для своєї виставки в Kunst Halle Sankt Gallen колектив створив Random Darknet Shopper, твір, присвячений дослідженню "даркнету", зашифрованих мереж Інтернету, які не відображаються пошуковими системами. Для цього вони створюють "бота", програмне забезпечення, яке здійснює протягом виставки (Жовтень 2014 року – Січень 2015 року) випадкові покупки на ринку Adoga, що працює в мережі Tor, із тижневим бюджетом у 100 доларів США, конвертованих у біткойни. Придбані таким чином предмети виставлені у вітринах Kunst Halle. Придбання включають набір відмичок, коробку українських сигарет Chesterfield Blue, пару взуття Nike Air з Китаю, бейсболку, оснащену шпигунською камерою, і десять пігулок екстазі. Таким чином вони привертають увагу до теми втрати контролю у мережі, бездіяльності влади над цим, особливо це відгукується зараз, коли через 10 років ми отримали не тільки ботів, а і розвиток штучного інтелекту, нашій світ стрімко змінюється і невідомо чи не втратимо ми контроль над тим що створили [31].

Окрім мистецтва, яке в своєму медіумі привертає увагу до соціальних травм, варто звернути і на прояви їх наслідків у творчості митців. Звернення до

ідеї пошкодженості довкілля, екоцидів мають широке поширення та актуальність серед сучасних митців. До прикладу, проєкт Тані Бругери для Сіднейського біленіале 2020 року [32].

Художниця працює здебільшого у перформативних техніках, фото, відео та графіка. Проте її проєкт "БЕЗІМЕННИЙ" використовує зовсім інший підхід зі сторони медіа. Він включав співпрацю глядача, коли людина могла вибрати ім'я особи, вбитої або загиблої за її дії щодо захисту довкілля і його витатуювали на руці учасника, татування робили без чорнил і воно зникало за певний час. Процес нанесення імені людини, загиблої внаслідок насильства, пов'язаного з боротьбою за ресурси, на тіло іншої особи перетворює вшанування пам'яті на глибоко особистий і близький акт. Це надає безособовим статистичним даним індивідуального змісту та емоційної ваги. Через біль проникнення голки, інформація перетворює тіло на медіум трансляції важливих меседжів [33].

Отже, аналізуючи розвиток сучасного мистецтва від XX до XXI століття, можна стверджувати, що зміна медіумів стала не просто технічним явищем, а глибинним процесом трансформації художнього мислення. Мистецтво поступово виходить за межі традиційних форм і все частіше звертається до нових матеріалів, технологій та інтерактивних форматів. Цей рух супроводжується зсувом акцентів – від репрезентації до процесу, від форми до контексту, від об'єкта до досвіду.

У глобальному контексті митці переосмислюють роль матеріалу, роблячи його не просто носієм образу, а самостійним учасником художнього висловлювання. Скло, звук, відео, тіло, цифрові алгоритми чи навіть біологічні субстанції набувають значення повноцінних медіумів. У цьому процесі матеріал стає не лише засобом, а й метафорою - він втілює ідеї крихкості, пам'яті, втрати, тіла, технологічного контролю чи екологічного виснаження.

В українському мистецькому полі ці трансформації відбуваються під впливом локальних історичних, соціальних та політичних факторів. Досвід війни, еміграції, постколоніальної свідомості й боротьби за самоідентифікацію стають основою для експериментів із формою й медіумом. Художники, як-от Жанна Кадирова, Маргарита Половінко, Василь Ткаченко, поєднують матеріальні й концептуальні виміри, перетворюючи особисту й колективну пам'ять на простір діалогу.

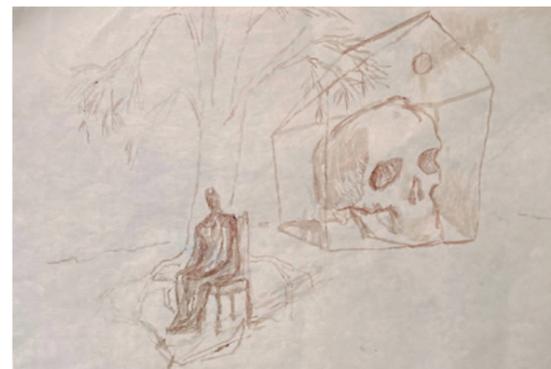
У ширшому міжнародному контексті (Сьюзен Філіпс, Хайме Герреро, Mediengruppe Bitnik, Таня Бругера) спостерігається спільна тенденція - зміщення уваги до тем тілесності, пам'яті, влади, контролю, ідентичності та екологічної відповідальності. Зміна медіуму тут виступає не як випадковий вибір, а як спосіб адекватно передати напруження сучасного досвіду, знайти форму для вираження того, що не може бути висловлене лише мовою живопису чи скульптури.

Таким чином, мистецтво XX-XXI ст. демонструє радикальне розширення своїх меж – і матеріальних,

Жанна Кадирова. Проєкт "Паляниця". 2022 р.



Маргарита Половінко. "24 лютого/24 February"





і смислових. Зміна або гібридизація медіумів стала ключовим механізмом осмислення реальності, у якій художник не лише створює образ, а й сам стає посередником між досвідом, матерією та глядачем. У цій взаємодії народжується нова мова сучасного мистецтва - мова, в якій матеріал і сенс уже нероздільні.

Розділ 3. Авторський проект "Зміна"

Сьогодні швидкість життя дуже сильно відрізняється від, наприклад, життя в XX столітті, сучасна людина стикається із величезною кількістю медійного шуму, який виснажує нервову систему. Зважаючи на це, все більше людей стараються звертати увагу на прості і щоденні речі, і змінюють своє звичне бачення їх, як наслідок, процес, дія.

Із мистецької сторони художники все частіше звертаються до ремесла, так як це вимагає багато повторюваної роботи, яка займає думки на техніці. Такий вид зміни матеріалу та техніки виконання спонукає зосередитись на процесі, шляху до нових форм, продиктованих ним.

Зупиняючись на причині зміни матеріалу у творчості, як розвиток у своїй професії, постає питання, навіщо шукати щось нове коли є вже перевірений шлях? Можна сказати, що рано чи пізно зміна стає потребою з різних причин. Часто це може бути вимога до твору, коли автор розуміє що задум буде краще виглядати у іншому матеріалі або сукупності декількох. Також, мистецький шлях споріднений із життєвими рішеннями людини, тому пошук нового матеріалу може бути зумовленим тими чи іншими змінами, чи це прагнення до розвитку і експериментів чи фінансові або соціальні зміни.

Авторська причина зміни матеріалу та безпосередньо пошуку базується на сукупності декількох причин, перш за все це творчий пошук і бажання

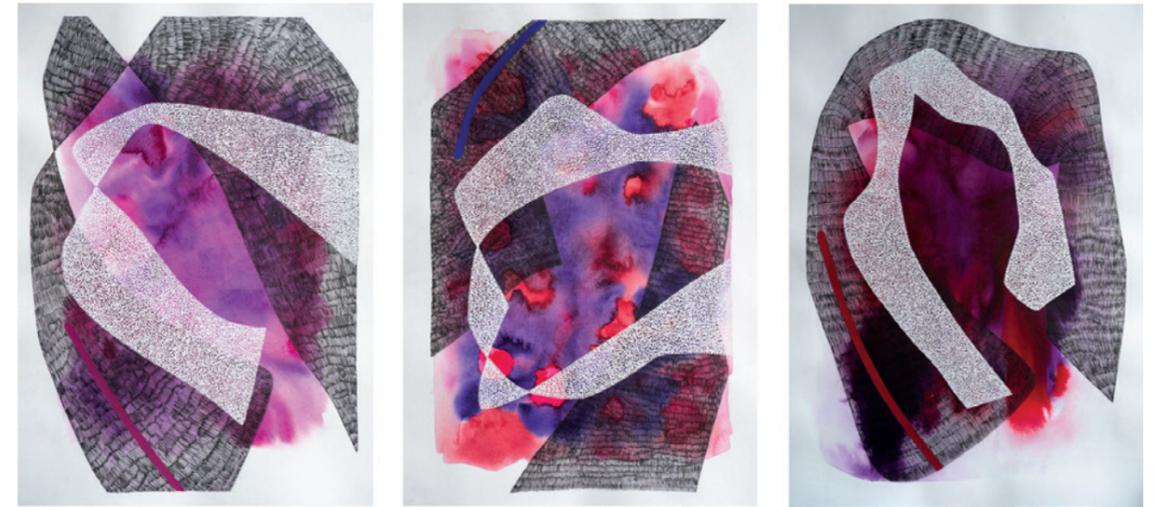
розвитку у використанні різних медіа, під ним вже ґрунтується психологічне бажання зміни.

Першим кроком були живописні начерки, в яких прослідковувалась графічний елемент, який нагадував безкінечний сітчастий тунель. У цьому випадку додавання яскравих кольорів створює різкий контраст і емоційно забарвлює образ "безкінечного шляху", який можна побачити в лініях. Таким чином живописне рішення даної теми відсилає глядача до емоції автора через яскраві, теплі кольори. Власне металева сітка стала сполучним елементом між рисунком, скульптурою і живописом, а у об'ємно просторовому вирішенні зі склом - основою. Рисунок складається із графічних пошуків впливу світлотіні на стіні, як ефект незавершеності. Скульптура поєднує в собі пошуки об'ємної форми та взаємодії її із кулею скла. Через ці пошуки і склалась повноцінна образ основної частини проекту – композиції "Зміна".

Багато в чому твір був натхненним скульптурами та творчістю Рутт Асави, американської художниці японського походження, яка створювала скульптури сплетені із дроту які підвішували до стелі. Їх складний візерунок часто повторював схему переплетень рослин, як крона дерева тощо [34].

Окрім дротяної форми, у проекті також залучені скляна сфера, яка є новим матеріалом і самою зміною медіума у моїй творчості. Скло може набути головної ролі в композиції завдяки своєму рефлекторному ефекту, та відігравати асоціативну роль з людиною-глядачем.

Говорячи про процес створення об'єкту, варто зауважити, що ескізна частина для роботи у матеріалі була пропущена із метою вільного формування із дроту, надихаючись лише графічними мотивами. Таким чином плетіння із дроту не заціклюється на відтворенні форми, а залишається тільки механічний процес повторення схеми на розширення.



Також у першому варіанті сітки можна помітити ніби не завершеність її, це лише підтверджує правильність підходу і натяк на продовження і відкритість шляху до Зміни.

Скляна куля у творі відіграє важливу роль і через вищезгаданий ефект, коли глядач може побачити рефлексію від свого тіла та оточення, це відкриває персоніфікований образ людини у процесі. Такий простий і класичний підхід максимально підходить під простоту задуму та форму виконання твору. Створення такої кулі, із пріоритетом на швидкість виконання, припадає на техніку гутного видування, коли, зі скляної банки, на кінчику складувної трубки формується спочатку мала кулька, тоді її продувають для утворення пустотливості, таким самим чином можна контролювати і величину кулі та товщину стінок. Ідеальна формовка сфери відбувається завдяки напівкруглому дерев'яному долоту, коли скло прокручує заготовку у ньому, рівняються стінки та загладжується поверхня. Після цього майстер додає навмисні нерівності для форми, притискаючи гаряче скло на металеву поверхню. Опісля відбиття кулі від складувної трубки, виріб відноситься на охолодження у піч для відпалу на термін до двох днів. Після цього скло зашліфовується і полізується зі сторони де була прикріплена складувна трубка. Кінцевим етапом є покриття додаванням склу дзеркального ефекту.

Експозиція у просторі галереї можлива у декількох варіантах: пристінний та підвішений та на стенді. Перший із них чітко лягає для експонування біля решти творів на тему та дає змогу побудувати якнайкраще твір, яка, як не забуваємо, також стає важливою частиною. Спираючись на завантаження галерейного простору, було прийнято рішення експонувати максимально вигідно і компактно у першому описаному варіанті.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши літературні та візуальні джерела у контексті змін матеріалів та їх проявів у образотворчому мистецтві, можна зазначити основні причини зміни медіума у художників. Починаючи із XX ст. і до сьогоднішніх днів, а це зовнішні фактори, серед них фізичні - воєнне втручання, еміграція, природні катастрофи та їх наслідки, зміна економічного становища, травми та нещасні випадки. Внутрішні фактори - розвиток у творчості, пошуки нової мови матеріалів, хронічні хвороби, особисті та родинні переживання. Всі ці причини можуть дробитися на ще більш індивідуальні до конкретного митця, пересікатися та взаємопов'язуватися. Відповідно до місця і часу проживання митця, ці чинники можуть різнитись у своїй силі впливу, проте одне це є точно – чим сильнішу травму подія створює, тим яскравіше вона проявляється у творчості.

До прикладу, Пауля Клеє частково до творчого розвитку і розширення у багатьох матеріалах, підштовхнула склеодермія. Зовнішнім важливим фактором у XX ст. була 2 світова війна, із її наслідками стикнувся Йозеф Бойс. Він побудував цілий світ навколо психологічної та фізіологічної травми війни. Змінюючи свій матеріал та практику на перформанс, він будував шлях до зцілення всього покоління через діалог із мистецтвом та митцем. Згадуючи взаємозв'язок між чинниками, які штовхають до змін, після війни звичайно іде і фінансова нестабільність та еміграція. Через них постраждав також і Курт Швіттерс. Саме він створював скульптури із побутового сміття, перетворив власний дім на мистецький об'єкт, всі речі у певному положенні і накладаючись створюють ефект колажу в об'ємі. Яскравим прикладом зміни медіума через важку психологічну травму є Альберто Буррі. Він перевернув тогочасне мислення про образотворення через втручання в матерію напругу,

спалення та різання, зшивання різних фактурних матеріалів (пластик, мішкочина, дерево, поліетилен) говорять про травму і матеріальність пошкодженого тіла. Метаморфоза матеріалу творів може виражатись і впливати на самий процес створення, якщо це фізіологічна травма, вона серйозно впливає на художника та переосмислює підхід до матеріалу. У такому випадку прикладом успішної адаптації є Дейв Чіхулі, втрата ока не завадила автору подальше удосконалити техніку гутного скла. Прикладом чистого творчого переходу від однієї техніки і матеріалу до іншого є Андрій Бокотей та його перехід від кераміки до гутного скла. Для автора це надало ширший простір для експерименту та запустило низку позитивних змін в українському студійному склі.

Загалом XXI ст. вже багате на нові травматичні суспільно політичні події, реакцією на які можна побачити у багатьох сучасних художників України та Європи. Їх проблематику розкриваються у багатьох медіа і в різних комбінаціях матеріалів. Поділивши авторів по темах на які вони реагують, можна виділити, що ранньо 2000-ні роки в українському сучасному мистецтві виділялись різними іронічними творами, які об'єднували в собі по декілька матеріалів одночасно, це стосується роботи групи РЕП зокрема і Жанни Кадирової. У випадку зміни матеріалу у Маргарити Половінко та Василя Ткача, зовнішній фактор війни вплинув напружено через втрату або себе або дому. Сьюзен Філіпс, Таня Остоїч, Хайме Герреро та !Mediengruppe Bitnik, Таня Бругера через свою зміну медіума на більш нестандартну та нетрадиційну, доводять результативність прогово-

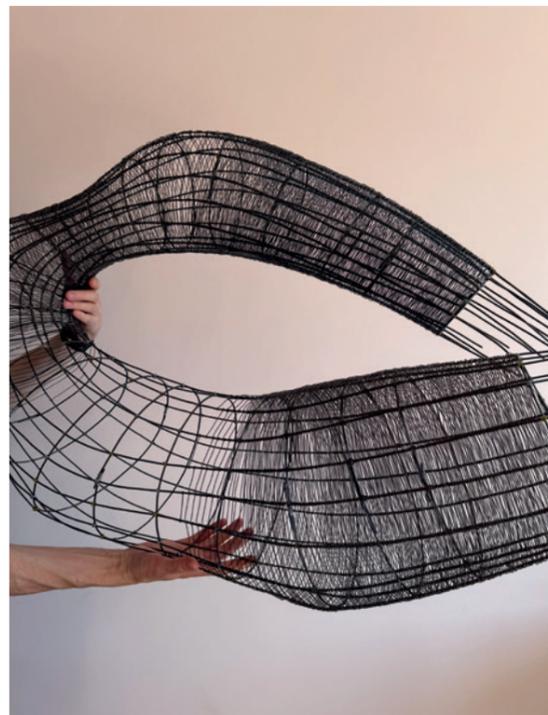
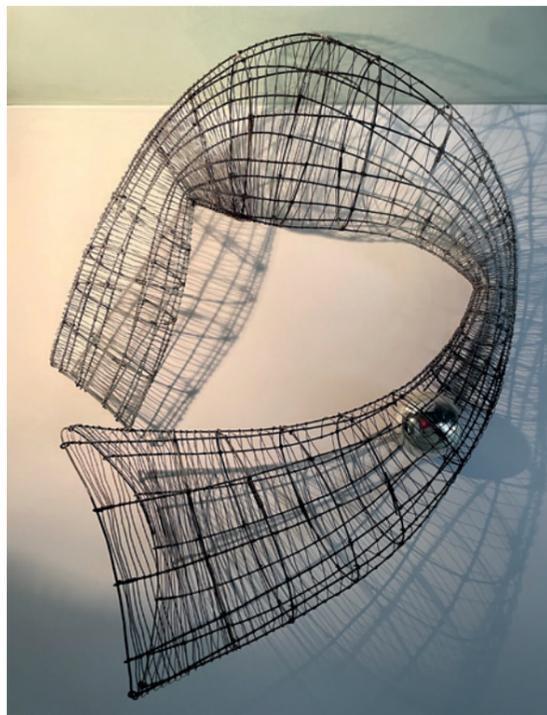
рювання тих чи інших соціально важливих питань в суспільстві, наприклад через звук, перформанс, скульптуру зі скла або навіть тату сеанс.

Із цього виникла ідея створення творчого проєкту під назвою "Зміна", який має на меті відобразити момент зміни, як фізична форма самої дії. Момент трансформації думки людини. Концепція твору полягає і у взаємодії глядача через скло в композиції, а саме через рефлексі та відображення. З технічної сторони, було використано техніку плетіння із металевого дроту, покриття його чорною фарбою, гутна техніка видування скляної кулі. Металева плетена сітка відсилає до творчості Рут Асава та має на меті відобразити шлях, який проходить митець до зміни медіума, саме тому вона плелася без точного ескізу та емоційно, експромтом, що також є натяком на незавершеність.

Зважаючи на ці дані, на формотворення мистецького об'єкта впливає не тільки матеріал і тема, а і середовище та стан художника, який шлях до зміни матеріалу він пройшов. Чи це поступова праця на твором чи інші зовнішні причини. Якщо це наслідок війни, полону, еміграції тоді художник через новий матеріал і техніку може шукати зцілення як і для себе так і для оточення. В такому випадку зачіпаються питання пам'яті, жертвності, адаптації. Якщо це наслідок внутрішніх переживань гостро політичних і соціальних питань - автор здебільшого шукає діалогу із суспільством заради повернення уваги до важливих питань, таких як, права людей, доброчесність влади, справедливість тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Техніка пуантилізму в роботах німецького художника Пауля Клеє. *ukraineartnews.com*. URL: <https://ukraineartnews.com/news/inframe/tehnika-puantiizmu-v-robotah-nimetsko-go-hudozhnika-paulja-keee>.
2. Marcel Franciscono. *Artistic maturity of paul klee*. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Paul-Klee/Artistic-maturity>
3. Joseph Beuys / ed. by B. Joseph, S. R. G. Museum. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1979. 288 p.
4. Століття Бойса і 7000 дубів. *Минуле/Майбутнє/Мистецтво*. URL: <https://pastfutureart.org/beuys/>
5. Chapter 1: how the merzbarn came about " merzbarn. *Merzbarn*. URL: <https://merzbarn.co.uk/how-the-merzbarn-came-about/>
6. Chapter 2: what makes it like it is " merzbarn. *Merzbarn*. URL: <https://merzbarn.co.uk/what-makes-it-like-it-is/>
7. Chapter 3: making the merzbarn " merzbarn. *Merzbarn*. URL: <https://merzbarn.co.uk/making-the-merzbarn/>
8. Kurt Schwitters' merz barn wall | hatton gallery. *Hatton Gallery*. URL: <https://www.northeastmuseums.org.uk/hatton/collections/kurt-schwitters-merz-barn-wall>
9. The foundation - fondazione palazzo albizzini collezione burri. *Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri*. URL: https://fondazioneburri.org/en/fondazione-palazzo-albizzini-collezione-burri/the-foundation/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwzrABhD8ARIsAN-ISWNN6J_GPd3oGNxRbZpC2cdgFtVM56bceD-5Dsnvca4ASn-H8UscSmnsaApctEALw_wcB
10. Christie's. *Alberto burri: 'artist, poet, and creator of the new'*, 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=klpFwGZ5gY>
11. Alberto Burri | Lévy gorvy dayan. *Lévy Gorvy Dayan*. URL: <https://www.levygorvydayan.com/artists/alberto-burri>
12. Alberto Burri - fondazione palazzo albizzini collezione burri. *Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri*. URL: https://fondazioneburri.org/en/alberto-burri/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwzrABhD8ARIsAN-ISWNN6J_GPd3oGNxRbZpC2cdgFtVM56bceD-5Dsnvca4ASn-H8UscSmnsaApctEALw_wcB
13. Timothy Anglin Burgard. *Chihuly the artist: breathing life into glass*. *Chihuly*. URL: <https://www.chihuly.com/life/writings/chihuly-artist-breathing-life-glass>.
14. Федорук Олександр Касьянович. *Маєстро художнього скла Андрій Бокотей : науково-попул. вид. 3055-те вид. Київ : Либідь, 2008. 320 с.*
15. Голубець О. *Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 175 с.*
16. Смакова Л. *Світільники Андрія Бокотей (у співаторстві) в інтер'єрах громадських споруд 1970-1980-х рр.: перші творчі експерименти зі склом. Вісник Львівської національної академії мистецтв 2023. Вип. № 51. С. 121-133. DOI: 10.37131/2524-0943-2023-51-12*
17. Zhanna Kadyrova awarded the 2018 miami beach PULSE PRIZE. *Artdaily - The First Art Newspaper on the Net*. URL: <https://artdaily.cc/news/109775/Zhanna-Kadyrova-awarded-the-2018-Miami-Beach-PULSE-PRIZE#.ZB9PioBBw5M>
18. Жанна Кадирова: "Я не можу займатися мирними красивими речами не про Україну". *DTF MAGAZINE* |
19. BWA warszawa. *BWA Warszawa*. URL: <https://bwawarszawa.pl/pl/kadyrovanakonechna/>
20. Marharyta Polovinko / Маргарита Половінко - secondary archive. *Secondary Archive*. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/marharyta-polovinko/>
21. Уляна Костенко. "На це не люблять дивитися": руїни смерті й життя у світі Маргарити Половінко. *Artslooker*. URL: <https://artslooker.com/na-tse-ne-liubliat-dyvutysia-ruiny-smerti-y-zhyttia-u-sviti-marharyty-polovinko/>
22. Ростислав Крамар. *Картини, написані кров'ю. пам'яті маргарити половінко (1994-2025)*. <https://culture.pl/>. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/kartyuny-napysani-krovyu-pamyati-marharyty-polovinko-1994-2025>.
23. Творчість, що проростає з пам'яті та досвіду. *друк*. URL: <https://druk.press/intervju-z-kryzhanovskym-i-tkachenko-liahom/3/>
24. Василь Ткаченко (Лях) - PinchukArtCentre. *PinchukArt-Centre*. URL: https://pinchukartcentre.org/persons_pac/artist-ua/vasil-tkachenko-lyah
25. The Museum of Modern Art. *Susan Philipsz works*. *moma*. URL: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/>.
26. doctv13. *DOCUMENTA (13) "study for strings" von susan Philipsz, 2012*. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VQ-g3XPi9-I>
27. Susan Philipsz - biography, shows, articles & more | artsy. *Artsy*. URL: <https://www.artsy.net/artist/susan-philipsz>
28. Jaime Guerrero: human stories forged in fire and glass - pittsburgh latino magazine. *Pittsburgh Latino Magazine*. URL: <https://pittlatinomag.com/jaime-guerrero-human-stories-forged-in-fire-and-glass/>
29. *The fire within: Jaime Guerrero's journey of craft and community - Pittsburgh glass center*. *Pittsburgh Glass Center*. URL: <https://www.pittsburghglasscenter.org/articles/the-fire-within-jaime-guerreros-journey-of-craft-and-community/>
30. Artel R., Babij L. *R.E.P. Revolutionary experimental space: R.E.P. Revoliutsiynyi eksperymental'nyi prostir / ред. R.E.P. (Artist group). Berlin : The Green Box, Kunst Editionen, 2015. 265 с.*
31. About – Mediengruppe Bitnik. *Mediengruppe Bitnik*. URL: <https://www.bitnik.org/about>
32. Tania Bruguera - biography, shows, articles & more | artsy. *Artsy*. URL: <https://www.artsy.net/artist/tania-bruguera>
33. Tania Bruguera - biennale of sydney. *Biennale of Sydney*. URL: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/tania-bruguera/>
34. *Sculpture - Ruth Asawa*. *Ruth Asawa*. URL: <https://ruthasawa.com/art/sculpture/>





Анастасія Капиця

Образ мрії як формотворча складова образотворчого мистецтва

Протягом усього свого життя ми можемо спостерігати за формуванням свого світобачення і мислення через проживання різного досвіду, який формується унікально в кожного. Кожна людина є неповторною у своїй суб'єктивності. Саме ця індивідуальність робить внутрішній світ кожної людини унікальним, неповторним. Людська сутність проявляється в активному процесі мислення, яке є рушійною силою особистісного зростання і розвитку. Людина існує і то як вона мислить визначає її подальший рух. Впродовж цього процесу стає цілком природним уявляти сценарій альтернативних подій які би могли статися проживаючи день від дня. Саме цей тип мислення і можна назвати процесом мріяння.

Значне зростання інформаційного потоку в останні десятиліття призводить до фрагментації уваги, одночасно відкриваючи, завдяки розширенню медіа, безпрецедентний спектр можливостей. Парадоксально, але саме стан мрійливості може стати одним з ключових формуючих елементів в цих умовах, перетворюючи цей спектр на особисті цілі. Постійна динаміка цього процесу і є тим, що забезпечує його незмінну **актуальність**.

Мета проекту полягає у створенні мистецького об'єкту, який би ілюстрував захоплену думку, і їх відмінність залежно від людини. Те, як їхній персональний процес мріяння є рушійною силою у творчих починаннях. Втілення образу мрії який є унікальним відповідно кожної особистості і спроба проілюструвати захоплену мить процесу мріяння.

Для досягнення мети було поставлено ряд **завдань**:

- знайти і опрацювати літературні та візуальні джерела щодо теми мріяння, провести аналіз результату;

- провести аналіз різних підходів до мріяння серед різних груп населення шляхом соціального опитування.

- дослідити мрію у мистецтві і психології
- відобразити концепцію мрії у роботі зі склом;

Етапи створення мистецького проекту

Поштовхом до зацікавлення темою мрій став персональний досвід регулярного перебування у стані мрійливості. Усвідомлення цього призвело до бажання до більш глибокого розуміння теми. Для кращого розуміння теми з точки зору психології,

було проаналізовані чисельно кількість відповідних джерел. Охопленням питання мрій і фантазій у склі займалися Чіхару Шіота і Майкл Роджерс. В ранніх дослідженнях саме їхнє зацікавлення в цій темі наштовхнуло на переосмислення мрії як мистецького проекту і подальшого створення власного. Концепція якого полягає у захопленні поетичного моменту мрії у склі. Замкненні кольорові фантази проглядаються крізь ультрапрозоре скло, але не можуть бути досягні іншими в повній мірі. Перші етапи ескізування відбувалося шляхом несвідомих зображень форми, яка з часом почала нагадувати пейзажі. Під час перебування в місцині, в яких в голову надходило безліч думок. Кольорові елементи більшістю своєю представляють кольорові плями, які передають емоції що виникали коли мова заходить про мрії. Хоча деякі елементи і є конкретними символами, які персонально характеризували би конкретні фантазії. Фінальний свій вигляд робота набула після детального моделювання у програмі Blender. Виконання роботи було прийнято рішення робити з ультрапрозорого віконного скла, в якому були просвердлені отвори. Чисельна кількість кольорових елементів стало демонстрацією кожної окремої думки, а сукупність їх загальним уявленням про почуття мрії. Також пройшло апробацію на наукових конференціях.

Дослідження проводилося з використанням загальнонаукових та емпіричних методів. Зокрема, психологічний аналіз застосовувався в Розділі 1, що розкрив основи поняття з точки зору психології. А опитування яке проводилося в межах дослідження дозволило ясніше зрозуміти думку більшості щодо піднятого запитання. У науковому дослідженні були використані наукові статті, біографії художників, галерейні матеріали, критика мистецтва, інтерв'ю та відеоматеріали з авторами. Дослідження включило в собі теоретичні обґрунтування: трьох розділів, концепція твору дослідження серед різними типами зображень і матеріалів, в живописних, рисункових і скульптурних техніках, включно з виконанням у склі.

РОЗДІЛ 1 Мріяння як рушій змін (психологічний аспект)

Сама по собі мрія з покон віків мала для людини фундаментальне значення. Вона виникла як один з механізмів реагування на зовнішні подразники. Коли людство досягнуло навички не тільки вербального передавання інформації, а і набуло здатність до більш широко розповсюдження інформації, вже тоді фантазії стали джерелом міфів і творчості, даючи символічні відповіді на незрозумілі явища, які супроводжували людей впродовж історії. Фантазії по справедливому суспільство стали рушійною силою революцій і реформ. Уява завжди була формою внутрішньої свободи, що дозволяло людям пізнавати себе і духовно піднятися над обставинами.

В українській мові слово мрія, з'явилося відносно нещодавно. Його вигадав письменник, драматург, театральний діяч Михайло Старицький [3]. Він ви-

гадав це слово і використав його у вірші, присвяченому матері Лесі Українки, Олені Бджілці. Це було в 1873 році, майже 150 років тому. Письменниці сподобалося новостворене слово, і вона використувала його у своїх віршах. Згодом його підхопили читачі, воно стало популярним серед людей і потрапило до словників.

Синонімом до мріяння можна вважати і марення – це перефокусування уваги з зовнішнього оточення на власні внутрішні думки та почуття. Як впливає з назви, з англійською *daydream*, цей процес відбувається під час неспання. Воно характеризується візуалізованими думками та уявними ситуаціями, зазвичай приємними або бажаними. Цей процес також виникає, коли мозок відчуває брак зовнішніх подразників. За їхньої відсутності мозок переходить у режим роботи за замовчуванням, який і породжує мріяння.

Іншими словами інтроспекція має також ментальну складову, як і психологічні елементи, але є також і біологічна складова, яка її визначає. Самозаглиблення зазвичай не є повним відстороненням від зовнішнього світу, а є зосередженням на наших думках і уявних переживаннях. Це змінений стан пильності/ усвідомлення, який відволікає нас від тиску і стресу. В деяких випадках це може переходити в ескапізм [11].

Для певної категорії людей, значна частина повсякденного життя проходить у стані мрійливості – коли роздуми не залежать від зовнішніх цілей і не пов'язані з ними. Вважається, що таке вільне, необмежене пізнання є важливою, але недооціненою формою мислення, яка допомагає людині орієнтуватися у соціальному світі. Мрії можуть виконувати мотиваційну, компенсаторну, ідентифікаційну та адаптаційну функції. Водночас варто відрізнити мрію від уяви. Перша є масштабною, стратегічно орієнтованою формою ментального конструювання, тоді як уява – це інструмент деталізації в межах конкретного фрагменту реальності [18].

Різні типи фантазування по-різному впливають на творчі прояви людини. Зокрема, мрії, тісно пов'язані з особистими цінностями, стимулюють відчуття власної креативності та натхнення в буденності. А фантастичні мрії, своєю чергою, більше сприяють розвитку мистецької творчості та загальної творчої поведінки в повсякденному житті.

Розрізнення обох патернів перебігу думок дає змогу розуміння, чому люди в одні дні відчувають більше натхнення і креативності, ніж в інші. Це відкриває шлях до практичного застосування. Якщо ми зможемо краще усвідомлювати й спрямовувати зміст своїх мрій, можливо, зможемо й більш свідомо керувати власною творчістю [17].

Фантазії можуть включати також сенсорну інформацію. Ми можемо уявляти, як пахне і смакує їжа, звуки улюбленої групи або образи будь-яких фантазій, які ми вважаємо відповідними. Психологічний термін для цього ефекту відриву, відсторонення від реальності на користь мрій, – дисоціація [12].

Г.Фройд загадував у своїх напрацюваннях що такі ментальні епізоди – занурення у внутрішній потік думок, не пов'язаних із сьогоденням – часто не пов'язані з творчістю, але деякі з роздумів є творчими та призводять до творчих ідей. Щоб краще зрозуміти взаємозв'язок між мріями і творчістю, треба розрізняти типи дисоціацій, що відрізняються за стилем або змістом (планування майбутнього, приємні події, думки, що мають особисте значення, несвідомі/ненавмисні, сексуальні та фантастичні фантазії), і дослідити, як ці типи пов'язані з творчістю.

У стані адаптивної мрійливості ми часто переглядаємо минулі соціальні взаємодії, уявляємо майбутні розмови або розмірковуємо над поведінкою інших людей. Це дозволяє аналізувати соціальні сценарії без тиску реального часу. Людина може "прокручувати" розмови, обдумувати можливі наслідки наших слів чи вчинків, а також краще зрозуміти мотивацію оточуючих. Це внутрішнє тренування соціальних навичок, що допомагає бути більш адаптивними та вправними у різних типах взаємодій[16].

В самій розмовній мові за словом мрія закріпилися також такі терміни і крилаті вирази як "задумливість", "глибока замисленість", "витання в хмарах", "повітряні замки" та "дивлення в порожнечу". Мрійництво давно визнано як невлесний, таємничий і водночас інтригуючий аспект нашої поведінки. Внутрішні процеси, які зазвичай розглядаються – це "картини в уяві", розгортання послідовності подій, спогадів або творчо сконструйованих образів майбутніх подій, які мають різні ступені ймовірності здійснення[16].

Психолог М. Сінгер значну кількість своїх досліджень присвятила обґрунтуванню, що марення корисно для нашого розуму. Вона виявила, що фантазії допомагають дітям стати більш терплячими і творчими. Далі вона з'ясував, що люди, які часто мріють, зазвичай краще планують, вирішують проблеми і їм легше справлятися з нудьгою, тому що для цих людей, ці ментальні епізоди є внутрішнім джерелом радості. М.Сінгер називала таких людей "щасливими мрійниками" – ті, хто використовує свої фантазії, щоб придумувати нове і з цікавістю дивитися в майбутнє.

Такий тип фантазування можна було би класифікувати на 3 окремі ланки. Позитивні конструктивні мрії, ті, що викликають почуття провини та дискомфорту та блукання думок[11].

Існує припущення наявності можливості такої концепції як зосереджені мрії та блукання розуму. Їхня природа досить різна, не зважаючи на те, що ми схильні класифікувати обидва як випадки мрійництва. Перша відмінність між ними полягає в тому, що, хоча зосереджений тип і є випадком уявної розумової діяльності (тобто розумової діяльності з метою добровільного створення певних ментальних уявлень), блукання розуму таким не є. Хоча це не означає, що блукання розуму взагалі не може включати участь свідомості. Ця особистісна різниця в діяльності та цілеспрямованості, демонструє, що випадки блукання розуму не є єдиними та самостійними сегментами потоку свідомості, на відміну від зосереджених мрій. Крім того, ці два види ментальних явищ відрізняються тим, чи мають вони нарративну структуру, і тим, як ми можемо зрозуміти послідовність задіяних ментальних епізодів [6].

У цій концепції блукання розуму можна визначити як особливий випадок спонтанної думки, яка, як правило, є більш свідомо обмеженою, ніж мріяння, але менш свідомо обмеженою, ніж творче мислення та цілеспрямоване мислення. Крім того, блукання розуму можна чітко відрізнити від роздумів та інших типів мислення, що характеризуються високим ступенем автоматичних обмежень, таких як нав'язливі думки[6].

У своїх дослідженнях Клер М. Зеделіус, Джон Протцко також для себе виділяють таку концепцію як "позитивне конструктивне мрійництво". В цьому випадку позитивні прояви допомагають з досягненням певних особистих цілей. Хоча не всі дослідники зараховують зосереджені уяви до прикладів "позитивного конструктивного мрійництва", а радше розглядають останнє таким чином, що є сумісним з характеристикою блукання розуму. Більшість людей.

У своїх дослідженнях Клер М. Зеделіус, Джон Протцко також для себе виділяють таку концепцію як "позитивне конструктивне мрійництво". В цьому випадку позитивні прояви допомагають з досягненням певних особистих цілей. Хоча не всі дослідники зараховують зосереджені уяви до прикладів "позитивного конструктивного мрійництва", а радше розглядають останнє таким чином, що є сумісним з характеристикою блукання розуму. Більшість людей.

Є підстави стверджувати, що і мрії, і сновидіння створюються на основі одних і тих самих речей, а саме прожитого досвіду. Сам процес кардинально відрізняється, починаючи від перебігу, закінчуючи повноцінністю сюжетів, які за своєю природою у снах є довільно-хаотичними, а значить неконтрольованими. З точки зору дослідження діяльності головного мозку, процес сновидіння є процесом засвоєння прожитого досвіду за день і сортування та каталогізації вже давно прожитого. Тому процес сновидіння і є настільки хаотичним, бо мозку треба знищити старі так само, як і вписати та асимілювати нові нейронні зв'язки.

Хоча деякі послідовності епізодів сновидінь структуровані та об'єднані завдяки їхньому спільному зв'язку з цілеспрямованою розумовою діяльністю (тобто приклади усвідомлених сновидінь), іншим послідовностям бракує цієї цілеспрямованості, структури та єдності (тобто "стандартні" приклади сновидінь). Однак треба зауважити, що такі терміни, як "сновидіння" або "сон", не позначають певний клас психічних явищ, а радше специфічний стан свідомості (наприклад, для протиставлення неспанню або коматозному стану). Зокрема, ми не повинні вважати (усвідомлені) сновидіння прикладом уяви[9].

Якщо існує концепція позитивного мрійництва, то деякі припускають і наявність його негативного аспекту. І хоча ніяких досліджень на цю тему виявлено не було, в ході проведеного опитування було визначено припущення його існування.

В рамках дослідження також було проведено соціальне опитування серед груп людей різної вікової категорії. Ціль дослідження полягала у тому щоб:

- визначити роль процесу мріяння у житті не тільки серед різних груп населення, а і в різних вікових категоріях;

- з'ясувати обізнаність різних груп населення у

різних концепціях мріяння;

- простежити вплив або його відсутність ментальних епізодів, задокументувати його регулярність, значимість для життя людей;

Результатами дослідження було виявлено, що з віком різко зменшується, як кількості так і якості фантастичних мрій, більш в ухил до матеріальних цілей.

У достатньо юному віці молодих людей більше цікавлять амбітне уявлення про майбутнє, тоді як в більш дорослому віці це трансформується у мету досягнення цілей.

Більшість опитаних показало результат мінімального впливу процесу мріяння на їхнє побутове життя, інша частка наголосило увагу, що в деяких випадках для них занурення у їхню уяву було рятувальним колом, можливістю втекти від тієї реальності в якій вони знаходилися.

А саме під формулювання що негативний ментальний епізод несе під собою більше шкоди, в тому сенсі, що уявлення все ще несуть задоволення, але в довготривалій перспективі принесуть більше шкоди. Також до визначення негативного марення можна віднести роздуми про теми які в суспільстві вважаються табуованими

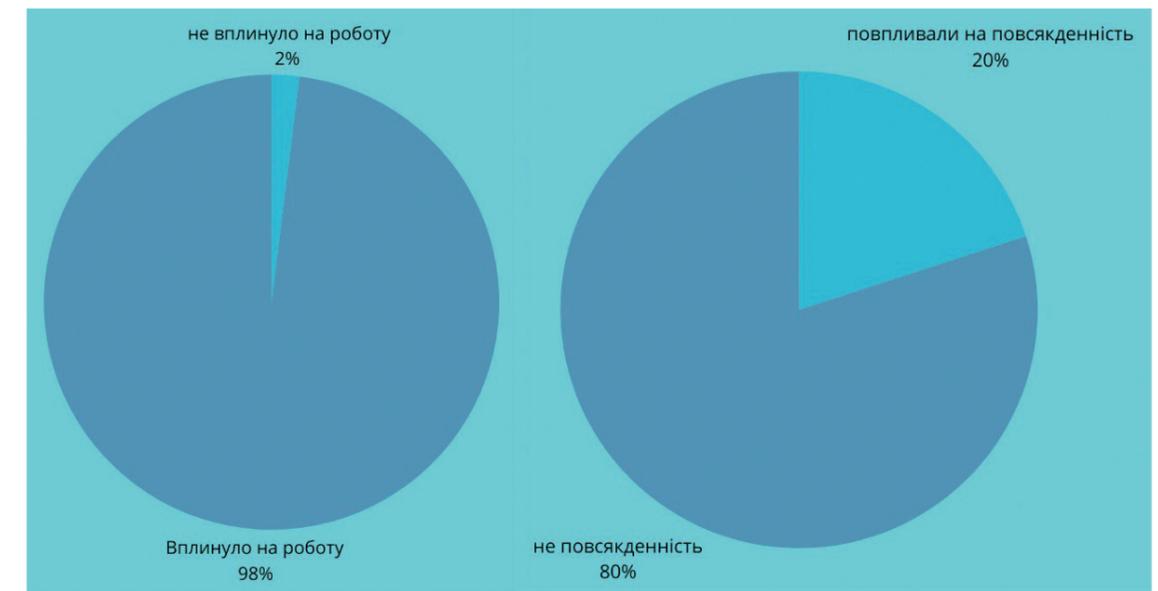
В ході опитування одним з питань було, наскільки сильний вплив регулярного перебування у своїх фантазіях є на мистецтво/роботу. Всі опитані заявили, що безумовний. Навіть люди які не мають відношення до творчих професій стверджують, що місце творчим підходом знайти не складно.

Для більшості опитаних, сама концепція марення хоча і не була відкриттям, все ж таки більш глибоке усвідомлення, щодо перебігу процесів була новою.

Було виявлено, що концепція негативних мрій, хоча і була новою, але більшість зрозумілою її як процес, який несе для людини задоволення, але в довготривалій перспективі несе більше шкоди. Також дехто виразив думку, що негативною концепцією можна вважати обмірковування тем, які в суспільстві є неприйнятним.

Якщо брати до уваги руйнівну концепцію негативних мрій то до неї можна віднести маладаптивні "в інших джерелах без адаптивну мрійливість." Коли голова може стати пасткою, якщо людина повністю втрачає контроль над реальністю. Такі стани часто пов'язані з психічним перевантаженням або травмою. Наприклад, феномен маладаптивності – це ситуація, коли людина свідомо ізолюється від реального світу й занурюється в довгі, інтенсивні фантазії, які замінюють живу взаємодію. У таких випадках мрії перестають бути ресурсом і стають бар'єром. Вони заважають функціонувати, спілкуватися, приймати рішення. Внутрішнє домінує, а зовнішнє втрачають сенс. Голова стає місцем де дисоціації можуть стати пасткою, якщо людина повністю втрачає контроль над реальністю.

Маладаптивна мрійливість – це компульсивна фантазійна діяльність, яка переважає над життям людини, часто заважаючи іншим видам діяльності. Сучасні дослідження визначили це як клінічно значущий стан, що проявляється через комплекс особистісних, міжособистісних та поведінкових порушень. Це обумовлює необхідність чіткого розмежування цього стану від інших форм психічної активності, пов'язаних з інтенсивним або потенційно проблематичним використанням фантазій. Також він включає в себе конструкт дисоціативного поглинення. Він описує процес зосередженого занурення,



за якого увага звужується навколо одного джерела стимуляції, внутрішнього, з одночасним ігноруванням інших стимулів у середовищі. Таке зазвичай виникає спонтанно, без свідомого зусилля і характеризується зниженим рівнем свідомості, тобто усвідомленням самого переживання[18].

Коли мова заходить про руйнівні тенденції варто згадати про ескапізм. Основні принципи, на яких ґрунтується поняття ескапізму, за суттю своєю є необхідністю відсторонитися, уникнути усіми можливими способами негативного подразнику, не докладаючи при цьому активних дій. Процес ескапізму відбувається тільки в тому випадку, коли людина фізично не здатна відсторонитися від об'єкта, тому вона намагається це зробити ментально. Сучасна кількість інструментів яка би дозволила це, вивело на новий рівень розповідження цього явища. Це створює її персональну комфортну зону, її мікрокосмос[10;1].

Мрії та мріяння є важливими психічними процесами, які формують людський досвід, творчість та адаптацію. Від їхньої історичної ролі у формуванні міфів та натхненні соціальних змін до сучасних психологічних інтерпретацій, фантазії слугують як джерелом мотивації, так і засобом внутрішнього дослідження. Хоча позитивні та конструктивні форми мріяння покращують вирішення проблем, творчість та емоційну стійкість, їхні неадаптивні форми, що характеризуються дисоціацією, ескапізмом або компульсивними фантазіями, можуть порушувати функціонування та спотворювати реальність. Результати опитування ще раз підкреслюють, що характер і вплив мрій змінюються з віком, стаючи більш цілеспрямованими, але залишаючись актуальними як механізм подолання труднощів. В кінцевому рахунку, вплив мрій залежить від здатності людини усвідомлювати їх зміст і межі, перетворюючи уяву на інструмент зростання, а не на психологічний притулок, який перетворюється на пастку Мрія без дії – це ілюзія. Дія без мрії – механіка. Але разом вони формують реальність, у якій люди не просто існують, а живуть.

РОЗДІЛ 2 Зображення мрії у творчості Чіхару Шіюти, Майкла Роджерса та Менг Ду

З покон віків, починаючи вже від первісного живопису на стінах печер можна побачити не лише сцени полювання, а й символічні або фантастичні елементи, які можуть бути пов'язані з шаманськими станами трансу чи сновидінь. У релігійному мистецтві давніх цивілізацій сни слугували способом комунікації з божественним. Образи богів, видіння пророків або химерні істоти – усе це могло бути інспіроване мрійливими або містичними станами.

На відміну від усіх інших видів мистецтва, образотворче, як жодне інше, давало волю художнику на фізичну візуалізацію того, що відбувається тільки у нього в голові.

Проте варто зазначити що у сучасному мистецтві мрії, фантазії та сновидіння, вносять вагоме значення у етапі творення сюжетів. З розвитком мистецтва

вже сама мрія перетворюється на архітектора альтернативних реальностей, де автор виступає в ролі деіурга і створює свої закони.

У сучасному мистецтві роль фантазій не змінилася. Навпаки, у цифрову добу, коли реальність часто здається перевантаженою інформацією, уява залишається простором для особистої свободи, пошуку ідентичності, втечі від раціоналізованого світу. Відеоарт, інсталяції, віртуальна реальність, нові медіа теж звертаються до теми сновидінь і фантазій, намагаючись передати суб'єктивний досвід у максимальній відкритій формі. Нові ж медіа розкрили більшу кількість шляхів для створення і трансляції того, що відбувається у митця в голові, з більшим розмахом, більш варіативно.

Таким чином, мрії, як і сни – це не просто тема для зображення - це структурний елемент художнього бачення світу. Вони живлять мистецтво, змушують його проривати межі відомого і створювати нові символічні всесвіти. Можливо, саме завдяки маренням мистецтво не зводиться лише до репрезентації реальності, а перетворюється на інструмент її трансформації.

В образотворчому мистецтві основою у втіленні світу сновидінь стало явище сюрреалізму. В межах цього явища важливу роль відігравав Марк Шагал. Художник, чия творчість є справжнім візуальним втіленням сновидінь, де реальність переплітається з фантазією, а внутрішній світ митця розкривається через унікальні образи. Його картини часто ігнорують закони гравітації та логіки, що робить їх схожими на візії зі снів. Однак у тому самому рахунку, художник безсумнівно усвідомлює реальність в якій він знаходиться. Саме за рахунок відокремлення цих двох різних тем: реальність і мрії, ми точно можемо сказати що художник свідомо маніпулює глядачем, використовуючи зрозумілі йому образи у довільно-хаотичних поєднаннях, для того щоб сам глядач точно відокремлював де закінчується реальність бачена і де починається вигаданий світ митця. Фігури людей і тварин накладаються одна на одну, ширяють у повітрі, а кольори не відповідають реальності. Це відображення внутрішнього світу художника, його спогадів про дитинство та туги за домом. У картині Шагала "Сни" ми можемо побачити міський пейзаж, що нагадує про його раннє життя у маленькому містечку, де він виріс. Як і багато інших його робіт, ця картина значно спирається на дитячі спогади та ностальгію.

Його картини, на перший погляд хаотичні й сновидчі, і не є втратою контролю над реальністю. Навпаки, вони є результатом свідомої художньої гри, в якій митець чітко розмежує два виміри: зовнішній і внутрішній. Таким чином, Шагал не тікає від реальності – він підносить її, перетворюючи через мрії на художню істину. Це свідчить про його здатність не лише створювати власний світ, а й чітко керувати увагою глядача.[10]

Вже психологічний аспект, марень як емоцій, у своєму мистецтві піднімає Чіхару Шіюта. Основою для своїх робіт вона часто прибігає для використання

таких буденних речей як нитки, предмети побуту, та скло. Її різноманітний художній підхід грається з поняттями також темпоральності, мрій та руху, і вимагає від глядача подвійної залученості як фізичної, так і емоційної. Мисткиня майстерно демонструє здатність до зображення свого бачення світу. Червоні нитки переносять особисті історії та колективні емоції. Серед них – спільна інсталяція "Всередині та ззовні", створена з листів і малюнків мешканців Більбао, що є відображенням того, як особисті мрії перетворюються у колективне творіння. Сама художниця зазначає – "Я хочу запросити глядачів до цього простору, де переплітаються час, пам'ять, мрії та рух. Ці роботи народжуються з повсякденних речей – вікон, меблів, об'єктів, які зберігають у собі людську присутність навіть у своїй нерухомості. Через них я досліджую універсальні теми, які можуть відгукнутися кожному"[15]

До прикладу варто взяти і її більш пізню серію робіт "Внутрішній Всесвіт", який відкривається серією її фірмових скульптур з червоних, білих та чорних ниток. Загадкові коробки деконструюють наше уявлення про звучну, буденну реальність. Мисткиня згадує "Нитка відділяє нас від цієї фізичної присутності всередині об'єкта, але водночас ця структура дозволяє мені створити новий простір. Нарощування шар за шаром розрізаних, заплутаних та зав'язаних вузлом ниток створює цілісність Всесвіту."

Майстерно використовуючи буденні матеріали художниця надає змогу глядачу подивитися на буденність під новими кутами. Наче спостерігає за чийось життям, за тим, як хтось інший мріє, живучи своє життя, як відстороненість від фізичного втілення. Цьому відчуженню від земного життя протистоїть новий набір скульптур, виготовлених з нетлінних матеріалів. "Клітини" з видутого скла нагадують майже абстрактні форми клітин та органів, що вибухають життям, тоді як бронзові скульптури "У руці", відливки її власних рук, ніби оживляють матеріал. На стінах її ткани полотно "Шкіра" покривають простір шкірою, яка є одночасно буденним і демонструє важливість кожного окремого мікрокосмосу.

Через свої складні інсталяції та різноманітні медіа Чіхару Шіюта розмірковує над крихкістю людського буття та буремними емоціями, що формують наші мрії. Творчість Чіхару Шіюти надає переконливий доказ того, що мрія є не епізодичним елементом, а потужною сюжетотворюючою силою в сучасному мистецтві. Шіюта не ілюструє мрії, вона створює середовища, де мрія стає єдиною можливою формою реальності. Глядач, занурюючись в ці простори, стає не спостерігачем, а учасником сновидіння[15].

Ще одним митцем якій у своєму мистецтві досліджував процес мріяння є Майкл Роджерс. Говорячи про майстерне використання буденних матеріалів, таке як скло. Протягом своєї кар'єри він мав безліч цікавих проєктів, але без труда у кожній з них можна прослідити, наскільки для нього була важлива кожна його думка і як би можна було найвдаліше її інтерпретувати. Особливо вдало у нього виходить це через

скло. У своїх інтерв'ю він згадував: "Можливо, мистецтво, – це мій спосіб триматися ефемерності повсякденного життя. Є щось глибоке навіть у найменших і найтонших людських мріях. Скло, з його прозорістю і напівпрозорістю як матеріал, відразу є і немає, що робить його ідеальним поетичним матеріалом, щоб спробувати захопити швидкоплинність думки".

Протягом усієї своєї мистецької кар'єри М. Роджерс дуже велику увагу приділяв здатності слів передати його думки. Робота "Затонулий у словах" дуже яскраво дозволяє прочитати це в його творчості. Слова є одним із засобів інтерпретувати мрії і сни, які постійно присутні у тебе в голові. Тоді як образотворчі засоби дозволяють фізично втілити їх у життя, Майкл так само розуміє і силу слів, які також вдало здатні трактувати його бачення мрій і думок. Його роботам притаманна виражена літературність, що відображає інтерес до мов та складності опису думок і почуттів, символів та форм слів. Також пошук об'єкта, щоб демонстрував би, як це працює, як подвійні ідеї передачі прозорості, для чого скло є ідеальним матеріалом.

Художник зазначає: "Те, як ми складаємо слова, чимось схоже на те, як художники поєднують об'єкти. Коли все це разом, виникає нове творіння, де об'єкти взаємодіють один з одним." Йому подобається те, як така незначна річ, як пляшка, може містити такі потужні та невидимі сили. Це його дуже цікавило і вплинуло на пізніші його роботи. Лита скляна фігура, що сидить всередині скам'янілості, та гравіювання навколо – це море слів. Це якимось відображає його відчуття під час читання книги. "Ми всі губимося в книгах: можемо читати, а хтось до нас говорить, а ми не чуємо, що вони сказали", – продовжує свою думку Майкл.

Впродовж багатьох років у житті Майкла його фантазії і думки, які транслювалися крізь текст, чисельну кількість разів зображалися в його роботах. Через свою любов до скла і те, наскільки різноманітні форми воно може приймати, він був здатен до передачі своїх фантазій крізь роботи. Хоча мрія, як і думка, може бути дуже швидкоплинною, він зазначає на прикладі представленої роботи: "Цей барометричний пристрій випадково спотворює та дещо стирає текст нижче, я бачу це скоріше як відображення стійкості пам'яті, а не її стирання. Це спосіб викликати щось глибоко особисте, і через ритуальне розчинення тексту невидимими силами якимось чином утримати те, що є швидкоплинним, та зафіксувати це в пам'яті".

Протягом усієї своєї кар'єри Майклу майстерно вдається передати своє бачення глядачеві, граючись з його сприйняттям, надаючи перевагу у використанні такого поетичного матеріалу як скло.

Деякі джерела стверджують, що наш мозок не здатен відрізнити мрії від спогадів, бо наш мозок використовує для цього одні і ті самі механізми. Важливість пам'яті у своїх роботах наголошує і інша мисткиня, яка майстерно використовує скло у своїй творчості[14].

Мен Ду глибоко зацікавлена у збереженні спога-

дів і фіксації їх у матеріальній формі, щоб запобігти їхньому зникненню з плином часу. Інтуїтивно відчуваючи силу нарративу, вона прагне не лише зберегти пам'ять, а й показати її поступове розсіювання – увічнюючи процес забування як невід'ємну частину людського досвіду. У своїй художній практиці вона інтегрує малюнки й знайдені об'єкти, що мають глибоке особисте значення, поєднуючи їх із роботою зі склом та обробкою поверхні. Ці матеріали є візуальним медіумом для вираження ностальгії та прив'язаності до певних моментів, місць і відчуттів, які художниця не бажає відпускати, прагнучи зберегти їх у мистецтві як слід існування.

Спогади мають властивість накопичуватися та осідати з часом, поступово набуваючи густоти, яку хочеться смакувати. Вони природно проникають у наше життя, пробуджуючи зворушення, тугу або болісні відчуття. Спогади позначають ключові вузли нашого існування - моменти, що виникають у різні періоди та простори. Вони охоплюють як особисті переживання, так і повсякденне середовище, в якому ми живемо. І хоча спогади постійно змінюються та змиваються плином часу й трансформаціями простору, їхні фрагменти зберігаються з особливою обережністю.

У своїй художній практиці вона прагне використовувати скло як засіб для фіксації цих крихких моментів. Скло дає змогу вгнести фрагменти пам'яті в нарративну форму, з'єднати їх і надати їм спокою, на який вони заслуговують. Коли скло вивільняється

з гіпсової форми після відпалу, його поверхня несе в собі сліди ніжності – тієї, що поступово зникає під тиском часу й температури. Воно може бути м'яким або крихким, але завжди зберігає внутрішню силу.

Світло, проходячи крізь скло, заломлюється, немов застигла мить, у якій пробуджується запечатана пам'ять. Для неї це – не лише естетичний образ, а щирий акт звернення: до себе, до людей, які її оточують, до навколишнього середовища і до самого життя.

Через скло вона прагне не лише зберегти, а й осмислити, ати формі те, що інакше зникло б у потоці часу.

Те, як ми поринаємо у світ своїх фантазій, перестаючи звертати увагу на навколишній світ, спонукає нас до розумової діяльності. І хоча художники спеціалізуються на тому, щоб втілювати свої сни та мрії через візуалізацію, на прикладах робіт цих митців ми можемо побачити, наскільки суміжну важливу роль у житті художника можуть грати мрії. Ми можемо побачити, наскільки ми недооцінюємо значимість буденних речей у нашій уяві, як сильно слова також стимулюють наш мозок до марення, і зрештою яку роль грає пам'ять, як її карколомні повороти допомагають створювати і закарбовувати ті думки, які постійно перебувають у нашій свідомості[8].

Отож, взявши до уваги досвід вищезазначених митців, можна дійти до висновку що для формування художнього бачення мрії і сни відіграють невід'ємну роль. Сни є несвідомим унікальним зображенням пережитого досвіду автора з унікальними поєднанням непоєднуваного, що в свою чергу є хоч і суб'єктив-

ним але неповторним переосмисленням реальності.

Трансформація реальності через пережитий досвід і пропусканням крізь себе, як і в емоційному плані так і в рефлексивних роздумах, є самоціллю сучасного мистецтва.

Підсумовуючи представлений матеріал, можна стверджувати, що мрії, та фантазії є фундаментальною складовою художнього мислення, формуючи як форму, так і зміст художнього вираження. Від стародавніх візуальних міфів до сучасних інсталяцій та медіапроектів, мрії постають не лише як джерело образів, а й як механізм трансформації реальності, що дозволяє художнику створювати цілі світи та руйнувати межі логіки, часу та простору. Твори Шагала, Шіюти, Роджерса та Мен Ду демонструють, що художник не тільки фіксує суб'єктивний досвід, але й переосмислює його за допомогою матеріалу – скла, ниток, тексту чи кольору – перетворюючи намір на сенсорну та інтелектуальну реальність. Саме завдяки цьому процесу творчість стає засобом утримання ефемерного, надання форми невимовному та перетворення невидимих процесів снів, пам'яті та внутрішніх образів на нове художнє значення, яке збагачує культуру та відкриває нові шляхи для розуміння людини. Завдяки різниці у підходах кожного митця, мрії і сни набули фізичного зображення, а мистецтво стало формою, яка зможе утримати це у реальному світі, тим само об'єднав вигадку і реальність.

РОЗДІЛ 3 Авторський проект "Мріяння"

В сучасних реаліях можна спостерігати тенденцію збільшення випадків перебування людей у своїй свідомості. Занурення у свою свідомість є стимулом який для тебе є важливим, може спричинити появу думок які по природі своїй не є реальними, або ж не можуть стати реальністю за якихось причин. Це внутрішнє бажання до ескапізму можна сприймати, як цілком закономірне слідчення подій які відбуваються в світі в цілому, і кожної особистості окремо. Людям які переживають значні потрясіння цілком властиво конструювати власну зону комфорту, задля уникнення фактору стресу. Таке мислення спричиняє бажання до пошуку альтернативних шляхів існування, оминаючи фактор стресу. У особливих випадках мозок звикає до легкого доступу до дофаміну і намагається постійно вертатися до того стану, коли той дофамін є у максимальному доступі. Це викликає звикання. Через це деякі так і не здатні вийти з стану постійного марення.

Мислення це не те, що так просто можна зупинити, чим більше тема хвилює людину, тим більше думок з'являється, тим більше фантазій це спричиняє. Поза простором свідомості цього не існує. Якщо мрія здійснилася або людина перебуває на шляху до її здійснення то це – ціль. Фантазії, які за своїм характером є фантастичними так і залишилися нездійсненими. Завдяки цим фантазіям мистецтво стало формою яка зможе утримати це у реальному світі.

Народженні у свідомості ідеї, думки, мрії, у своїй більшості так і лишають по більшій мірі обмеженими виключно тою людиною яка їх створила. Людина



поринає у свою дійсність, знаціючи себе, або боєть засудження, тим самим залишає свої дисоціації, там де вони і були народжені. Задача полягає в тому щоб знайти як виразити мрію, яка замурована у голові. Щоб дало змогу побачити її прояви, але вона так і залишається поза зоною досяжності. Таке саме і відбувається з розумінням того, що в межах кожної окремої думки, що кожна є індивідуальною і неповторною.

Коли ідея була сформована почався етап ескізування. Першим спробою було зобразити мрію, на думку приходило зобразити щось яскраве і кольорове, щоби одразу викликало відчуття надії і позитиву. Однак, варто було почати з композиції у просторі. Те що згодом спало на думку це морські або гірські пейзажі. На відкритому просторі з приємним крайовидом завжди хочеться сидіти і насолоджуватися видом, в цей час як іноді це сприяє появі думок, які могли надихнути на щось нове. Нові думки, ідеї. Таким чином відбувається мріяння. А тому хотілось би створити силует роботи який би нагадував гірський пейзаж. Було прийнято рішення використовувати прозоре віконне скло, так як би найцікавіше відбулося все ж таки в середині. Кожен паралелепіпед зроблено таким чином щоб всередині нього також перебували кольорові елементи, які би демонстрували, як схематично можна було би зобразити мрію, як відчуття, яке вона викликає. Той факт, що кожна з "фантазій" була би закарбована в середині прозорого скла, демонструвала, що хоча мрію і можна побачити, доступу до неї ми все одно не маємо. А кількість паралелепіпедів демонструє велику кількість свідомостей у яких би ці мрії могли перебувати. Кожен з цих узорів є індивідуальним і неповторним, таким якою є фантазія кожної окремої людини.

Першочергово було заплановано виконати роботи у техніці гутного скла. Але внаслідок ракетних ударів і перебоїв в електроенергії, було прийнято рішення призупинити роботу печі.

Основною технікою виконання стало пошарове накладання віконного скла. Це дало змогу, в подальшому легше контролювати кольорові узорі які би проглядалися крізь ультропрозору поверхню скла. А саме завдяки детально проробленому ескізу просверлених отворів які би були зроблені саме в тій прорахованій послідовності, щоб кожен просверлений отвір починався і закінчувався непереривно з сусідніми. Для чернового сверління використовувалися алмазні коронки, а для більш плавного переходу були застосовані, спершу камені для свердління лінз, згодом все дороблювалося бормашинкою алмазними бориками.

Кожен паралелепіпед починався і закінчувався глуким, непросверленим елементом, щоб таким чином створити ефект замкненості, з ідеальної точки зору. Але також це несе в собі практичний ефект, Щоб при подальшій обробці і після виготовлення внутрішні елементи не зіпсувався.

Для забарвлення внутрішніх елементів використовувалася звичайна олійна фарба. Таке рішення було

прийнято через ряд причин. Хоча і існує спеціальна фарба для розпису скла, були підстави, чому не було вигідно її використовувати. По-перше її вартість. Так, як фарби для скла в більшості своєму є з термо-закріпленням, коли техніка виконання не потребує температурного втручання, не має сенсу закріплювати елементи, кожен по окремоті. Якщо ж закріплювати їх всіх разом, то це не тільки гірше з точки зору якості закріплення фарби на поверхні скла, а ще і вибухонебезпечно. Через те, що закриті склом елементи, які до того як фарба закріпилася, вже були зпечені між собою, не дають повітрю вийти з просверлених отворів. І саме по собі термовтручання деформувало би віконне скло, через що було би загублено ту шаровість клееного віконного скла. Також не менш важливою причиною є все ж більш обмежений вибір відтінків професійних фарб для скла, порівняно з палітрою олійних пігментів. Кожен з отворів під час сверління автоматично шліфувався і втрачав свою прозорість, було прийнято рішення для ліпшої демонстрації кольору, і для цікавішого ефекту застосувати на ребрах, розчин на основі олії. Це дало ефект полірованості і також олія рівномірніше лягала на поверхню ребра отвора.

Після клеєння всіх елементів між собою прийшов етап шліфування. Так як скло хоч і було врізано ідеально по лінійці, і кожні деталі були одного розміру, специфика самого скла не дало клеєним елементам ідеальної поверхні, створивши ефект преломлення. Тож на холодній обробці були застосовані спершу шліфовка фракціями порошку від 80 до 320.

Підсумовуючи вищесказане, феномен відходу людини у власне свідомість – від природних мрій до глибокого ескапізму – постає як психологічна реакція на стрес, невизначеність та потребу в безпеці. Хоча фантазії можуть слугувати джерелом натхнення та творчої енергії, вони також можуть ізолювати людину від реальності, стаючи звичкою або навіть залежністю. Мистецтво стає способом прорвати це внутрішнє ув'язнення, дозволяючи внутрішнім образам набути матеріальної форми. Проект у склі демонструє, як приховані мрії та думки можуть залишатися одночасно видимими і недосяжними, зберігаючи індивідуальність кожної фантазії. Технічні рішення, прийняті протягом усього процесу, підкреслюють багатозаровість свідомості та складність її проявів, перетворюючи внутрішній досвід на об'єкт, здатний існувати у фізичному світі.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що мрії за своєю суттю можуть нести фундаментальну роль у сприйнятті людиною світу. Навпаки, мрії повинні надихати на трансляцію себе і свого бачення у реальність.

Мрії та мріяння є важливими психологічними процесами, які виконують, як адаптивні, так і потенційно дезадаптивні функції. З одного боку, вони допомагають людині у емоційно відсторонитися від

подразника. З іншого боку, за певних умов мрії можуть перетворитися на форму ескапізму або навіть неадаптивного мріяння, що спотворює реальність і заважає ефективному функціонуванню особистості. Розрізнення цих форм є надзвичайно важливим для розуміння того, як уява впливає на поведінку, самооцінку та емоційне благополуччя.

Дослідження показують, що характер мрій змінюється з віком. Молоді люди схильні фантазувати про амбітні, масштабні можливості майбутнього, тоді як старші люди схильні до більш прагматичних і цілеспрямованих уявних сценаріїв. Водночас більшість респондентів визнають, що мрії відіграють важливу роль – як інструмент саморозвитку або як спосіб тимчасово відволіктися від стресових обставин. Вплив мрій на творчість і професійну діяльність видається універсальним, незалежно від роду занять, уява допомагає генерувати нестандартні рішення та збагачувати особисті перспективи.

Цей проект втілює цю концепцію в скляному предметі мистецтва, який у собі поєднав як дослідницький аналіз природи мрій, так і особисту спробу візуалізувати саму суть миттєвого, зачарованого стану думок. Таким чином, робота стає матеріальним доказом того, як індивідуальна суб'єктивність перетворюється через мрії в конкретну художню форму, підтверджуючи свою ключову роль у розумінні світу та самовираженні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрос Є. Макро і мікросмос. Енциклопедія сучасної України, 2017.
2. Бокотей М. Симпозіум гутного скла у Львові. Inam. edu.ua/uk/. URL: https://Inam.edu.ua/files/Academy/faculty/dpm/glass/news_image/Sympo2025/catalog_small.pdf (дата звернення: 10.12.2025).
3. О. Авраменко, Альяна Вороніна. glavred.net, 2023.
4. Академія Мистецтв Л. Н. Студентська наукова конференція ЛНАМ. Inam.edu.ua. URL: <https://Inam.edu.ua/uk/event/studentska-naukova-konferencija-Inam-2854.html> (дата звернення: 10.12.2025).
5. Beuchot, Mauricio. "Microcosmos e Historia." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 21.7 (127) (1985): 3–9.
6. Christoff, Kalina, et al. "Mind-wandering as spontaneous thought: a dynamic framework." *Nature Reviews Neuroscience* 17.11 (2016): 718–731.
7. Dorsch, Fabian. "Focused daydreaming and mind-wandering." *Review of Philosophy and Psychology* 6 (2015): 791–813
8. Du, M. Meng Du. <https://www.mengduwork.com/>. (Date of access: 08.12.2025).
9. Eddens, Ann. "Daydreaming, Definition, Types & Examples" (2023).
10. Harshav, Benjamin, Marc Chagall, and Barbara Harshav. *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*. Stanford University Press, 2004.
11. Konzack, Lars. "Escapism." *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. Routledge, 2017. 246–255.
12. McMillan, Rebecca, Scott B. Kaufman, and Jerome L. Singer. "Ode to positive constructive daydreaming." *Frontiers in*

Psychology 4 (2013): 60812.

13. Poerio, Giulia Lara, and Jonathan Smallwood. "Daydreaming to navigate the social world: What we know, what we don't know, and why it matters." *Social and Personality Psychology Compass* 10.11 (2016): 605–618.

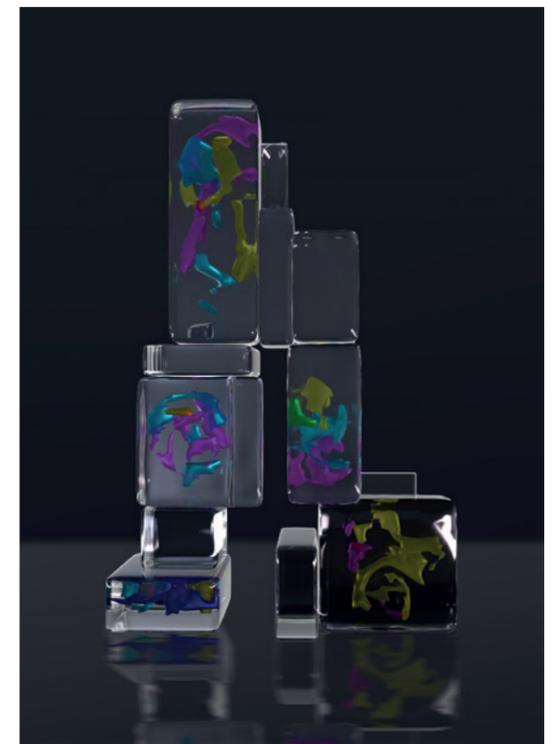
14. Rogers, M. Michael. michaelrogersart. URL: <https://www.michaelrogersart.site/> (Date of access: 08.12.2025).

15. Shiota, Chiharu, Mami Kataoka, and James Putnam. *Chiharu Shiota*. Hatje Cantz Verlag, 2011.

16. Somer, Eli. "Maladaptive daydreaming: A qualitative inquiry." *Journal of Contemporary Psychotherapy* 32.2 (2002): 197–212.

17. Vygotsky, L. (1931). *Imagination and Creativity in Childhood*.

18. Zedelius, Claire M., et al. "What types of daydreaming predict creativity? Laboratory and experience sampling evidence." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 15.4 (2021): 596.





Софія Чернявська

Автопортрет як засіб дослідження ідентичності митця

У сучасному суспільстві, де людина постійно перебуває під впливом соціальних очікувань, медіа образів і думок оточення, питання формування власного "Я" відіграє важливу роль у формуванні особистості. Саме тому важливо зрозуміти, як соціальні чинники впливають на сприйняття себе та які механізми лежать в основі ідентичності. Автопортрет як художня форма є одним із найвиразніших способів самоспостереження, адже поєднує зовнішнє відображення й внутрішню рефлексію.

Актуальність теми дослідження полягає у важливості усвідомлення того, як формується наше сприйняття себе та які фактори впливають на цей процес. Оскільки сучасна людина щодня стикається з великою кількістю зовнішніх очікувань і соціальних ролей, які впливають на її уявлення про себе, відбувається формування спотвореного самосприйняття. Часто це ускладнює усвідомлення власних почуттів, потреб і цінностей. Тому дослідження процесів самосприйняття є необхідним для збереження внутрішньої рівноваги та цілісності особистості.

Метою роботи є створити виставковий проєкт, який стане актом саморефлексії й водночас візуаль-

ним відображенням особистого досвіду осмислення ідентичності та дослідження соціальних факторів, що впливають на формування відчуття власного "Я".

Для досягнення мети було поставлено ряд **завдань**:

- проаналізувати літературні, наукові та візуальні джерела, що стосуються соціальних і психологічних чинників формування образу власного "Я";
- дослідити значення дзеркала в культурному, філософському та психологічному контекстах як інструмента самосприйняття та саморефлексії;
- розглянути розвиток автопортрета в мистецтві та проаналізувати художні підходи до зображення себе в різні історичні періоди;
- визначити взаємозв'язок між соціальним сприйняттям, відображенням у дзеркалі та автопортретною практикою на основі зібраних джерел;
- розробити концепцію авторського проєкту "Омана" та вибрати відповідну техніку виконання;
- створити авторський мистецький проєкт, що ґрунтується на проведеному дослідженні та візуалізує особистий процес саморефлексії й формування ідентичності.

Етапи створення мистецького проєкту.

Перший розділ роботи базується переважно на наукових статтях, аналітичних матеріалах і власному критичному осмисленні концепцій, які лежать в основі формування образу "Я" та художнього самовираження, зокрема Марк Пендерґраст Дзеркало, дзеркало: Історія нашої одержимості відображенням (Mirror Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection) [13]. У процесі роботи над другим розділом було опрацьовано низку спеціалізованих джерел: каталоги виставок Self Portrait: Renaissance to Contemporary та добірки автопортретів у цифрових архівах музеїв (зокрема, Princeton University Art Museum, National Portrait Gallery). Крім того, здійснено аналіз художніх альбомів, таких як Egon Schiele Drawings & Watercolours Джейн Каллір та Self-Portraits Ернста Ребеля, а також праць Джеймса Голла та Норберта Шнайдера, які висвітлюють історію автопортрета. Це дозволило вивчити різноманітні підходи художників до зображення себе та їхній зв'язок з культурним контекстом.

Це дозволило простежити еволюцію автопортрета, дослідити творчість митців, які активно працювали з темою самозображення, і зрозуміти смисли, закладені в їхніх роботах, а також символічні образи та прийоми, використані для передачі внутрішнього світу художника. Концепція мистецького проєкту ґрунтується на ідеї багатозаровості людської ідентичності та взаємодії між зовнішнім зображенням і внутрішнім досвідом. На етапі ескізування було сформовано загальне бачення комплексного твору, що об'єднує кілька компонентів: рисунок, відеоінсталяцію, скульптуру та композицію зі скла. Етапи практичної роботи включали створення ескізів, підбір технік і матеріалів, експериментування з формою та світлом, а також інтеграцію різних медіа в єдину композиційну структуру. Завдяки цьому вдалося створити мистецький твір, який поєднує елементи рефлексії, самоспостереження та простої взаємодії глядача з матеріальним об'єктом. Основні положення дослідження було апробовано на науковій конференції "Мистецтво і дизайн: актуальні питання історії та практики" 2025 (ЛНАМ) у доповіді на тему "Дослідження кризь самопізнання в автопортретах Егона Шиле", а також на науково-практичній конференції "Світлове студійне скло. Традиція та експеримент" у межах 13 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові на тему "Відбитки скла: трансформація власного "Я" у творчості Анни Мендьєти"[20], що дало можливість отримати зовнішній зворотний зв'язок та поглибити концептуальну частину роботи. У дослідженні були застосовані порівняльний, історико-культурний та аналітичний методи, які дозволили узгодити теоретичні висновки з практичними результатами наукової апробації.

Розділ 1 Дзеркало як інструмент самопізнання (відображення, ілюзія та формування "Я")

Питання самопізнання та самосприйняття турбувало людину впродовж століть. Хто ми є насправді – ті, ким себе бачимо, чи ті, ким нас бачать інші? Одним з перших інструментів для пошуку візуальної правди стало для людини дзеркало. Здавалося б, простий предмет побуту, але саме дзеркало дало можливість людині бачити себе "зі сторони". Воно виступає інструментом для відображення й створення ілюзій. Дзеркало ніби обіцяє показати нам правду, але водночас може спотворювати, воно ніби і фіксує реальність та відбиває її, як нам здається, правдиво, але завжди залишається поверхнею, що здатна викривлювати, множити, перетворювати та спотворювати образ. Навіщо ми дивимося в дзеркало? Що ми там бачимо – себе чи образ зручний для сприйняття? Дзеркало ніби зберігає баланс між правдою й ілюзією: показує нам відображення, але не гарантує, що це – істина.

З усіх людських винаходів дзеркало, мабуть, є найтісніше пов'язаним із нашою свідомістю. Воно не є простим об'єктом інтер'єру – це інструмент для самопоглядання та аналізу. Воно вперше дозволило людині подивитися на себе ззовні та, можливо, підштовхнуло до подальшого розвитку самосвідомості. Сьогодні дзеркало оточує нас повсюдно: від прикрашання інтер'єрів до технологічних застосувань. У цьому сенсі люстерко є таким ж важливим винаходом, як і колесо: перше, для руху в просторі, а друге, для руху всередині себе.

Історик Марк Пендерґраст у своїй книжці "Дзеркало, дзеркало: Історія нашої одержимості відображенням" ("Mirror Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection") [13] описує дзеркала як артефакти, що не лише змінили побут, а й трансформували сприйняття людини. За його дослідженнями, перші дзеркала з'явилися ще близько 6200 року до н.е., а примітивні дзеркала в Єгипті – близько 4500 року до н.е. З появою бронзи – сплаву міді та олова – людство отримало змогу виготовляти не тільки зброю, а й удосконалені дзеркала, що поступово поширилися по всьому світу. Вони створювали більш чіткі відображення, які не тільки служили практичним потребам, а й стимулювали внутрішній діалог із собою.

У багатьох культурах дзеркалу приписували сакральні чи містичні властивості. Його сприймали "вікном" в інші світи – дувіництва, божественності, трансцендентного і в більшості символізувало такий собі портал між світами та було об'єктом пам'яті. Вірили, що воно здатне вбирати в себе енергію довкола й утримувати в собі все що відображалося. Тому дзеркало постає не лише як річ, а як своєрідний свідок часу, у якому світ залишає свої сліди. Ця подвійність між істиною й ілюзією робить дзеркало особливою метафорою. З одного боку, ми хочемо бачити речі такими, якими вони є "насправді", але з іншого боку, бажаємо, щоб таємниці залишалися нерозгаданими [13].

У цьому контексті дзеркало виступає ідеальним символом для пізнання й ілюзії. Воно спокушає нас образом правди, нібито нейтральним відображенням, але насправді формує наше сприйняття себе і світу. Між бажанням бачити "істину" і потребою залишити щось прихованим та непоміченими. Воно дає змогу заглянути в себе – але чи справді ми бачимо істину? Чи, може, ми бачимо лише образ, який нам зручний, знайомий, спрощений? У цій постійній грі між відображенням і уявою дзеркало стає не просто інструментом, а активним учасником симуляції, про яку говорить французький філософ Жан Бодрійяр у своїй книжці "Симулякри та симуляція", ця праця є однією з найзагадковіших текстів постмодерністської філософії. У ньому він досліджує, як у сучасному світі зникає межа між реальністю та її зображенням, і як ми живемо не в реальному світі, а в симуляції реального. Саме слово симулякр означає копію, що не має оригіналу. Це не просто підробка, а породження реальності через знаки, що не мають зв'язку з реальністю. Бодрійяр теж використовує метафору дзеркала, коли описує, як образи поступово втрачають зв'язок із тим, що вони відображають. Спочатку дзеркало відображає реальність, потім спотворює, далі імітує, а зрештою порожньо блищить, відбиваючи вже лише себе. Дзеркало виступає більше не як засіб пізнання, а символ ілюзії та втрати істини. Бодрійяр стверджує, що в епоху симуляцій з-під ніг людства зникає сама метафізика — те, що колись давало тверду опору для розуміння реального та уявного [1]. Бодрійяр підкреслює, що у світі симуляцій зникає межа між тим, що є, і тим, що ми про це уявляємо — більше не існує дзеркала, яке б розрізняло суть і її образ. Ця теза ілюструє ключову ідею Бодрійяра: в епоху симулякрів ми більше не маємо "дзеркала", яке відображає істину. Всі класичні опозиції – реальне/уявне, істина/ілюзія – зникли в процесі симуляції, де немає первинного оригіналу, а лише нескінченне віддзеркалення. Узагальнюючи, Бодрійяр показує: у світі симуляцій дзеркало вже не відкриває істину, а лише множить ілюзії, перетворюючи наше уявлення про себе на безкінечний ланцюг відображень без оригіналу.

У цьому сенсі дзеркало стає не лише предметом фізичного світу, а простором, де зустрічаються реальність і її уявний двійник. Кожен погляд у нього – це акт інтерпретації, який неможливо відокремити від особистого досвіду, пам'яті, емоцій і культурних настанов. Дзеркало фіксує обличчя, але не фіксує того, що передувало цій миті: історію, внутрішню боротьбу, зміни, які людина переживає непомітно для себе. Саме тому дзеркальне відображення завжди неповне, воно ніби підказує: істина про себе не міститься лише у видимому. Образ у дзеркалі є точкою перетину внутрішнього й зовнішнього, але ніколи не збігається повністю з жодним із них [1].

Коли ми говоримо про дзеркало в контексті мистецтва, ця складність лише посилюється. Дзеркальне відображення стає не кінцевим продуктом, а початком процесу творчого осмислення. Худож-

ник, дивлячись на себе у дзеркало, стикається з розривом між тим, що бачить, і тим, що відчуває, між поверхнею і глибиною. Цей розрив провокує питання про те, що саме варто фіксувати: реальні риси, емоційну напругу, психологічний стан чи навіть власну уяву про себе. Так дзеркало поступово перетворюється з інструмента бачення на інструмент самотворення – воно дає імпульс до формування автопортрета як акту саморефлексії, де людина не лише відбиває себе, а й створює новий спосіб свого існування у світі.

На початку ХХ століття Чарльз Гортон Кулі запропонував ще інше, концепцію "дзеркального Я", згідно з якою наше "Я" – це не автономна сутність, а відображення у соціальному дзеркалі: ми бачимо себе такими, якими, як нам здається, нас бачать інші. Використовуючи соціальну взаємодію як своєрідне "дзеркало", люди оцінюють власну цінність, погляди й поведінку через судження, які отримують від оточення [18].

Ми бачимо себе такими, якими, як нам здається, нас бачать оточуючі. Використовуючи їхні оцінки, ми поступово вибудовуємо образ власного "Я". У цьому сенсі дзеркалом стає вже не предмет, а суспільство. Людина починає не лише відображати очікування, а й втілювати їх у собі, приймаючи ролі та маски. Використовуючи реакції інших, людина формує мозаїчний образ себе та свого ставлення до світу. Вражає, що особистість пізнає суть власної ідентичності не з глибини свого єства, а через відображення в очах інших та в відлуння їхніх голосів. Ця ідея "дзеркального Я" розвивається ще далі: індивід не лише відображає соціальні очікування, а й поступово втілює їх у собі. Людина схильна стати тією, за кого її сприймають. Слова інших, навіть мимохідні, мають силу на формування нашого "Я", накладати на нього ролі та маски.

Кулі виходить за межі базового визначення концепції "Я у дзеркалі" (соціально-психологічна теорія, яку він запропонував у 1902 році) розгортає її в ширшому соціально-психологічному контексті. Він підкреслював: особистість не є пасивною. Саме ця динаміка між зовнішнім відображенням і внутрішньою реакцією є рушієм поведінки, самопізнання й соціальної взаємодії. Дзеркало чи то матеріальне, чи то соціальне, чи то філософське завжди було інструментом пошуку істини про себе. Можливо, саме воно стало передумовою появи ще однієї художньої практики, тісно пов'язаної з ідентичністю – автопортрету [10].

У контексті сучасного життя концепція "дзеркального Я" набуває особливої актуальності. Соціальні мережі, цифрові платформи та постійний обмін коментарями та лайками створюють своєрідні віртуальні дзеркала, у яких люди бачать відображення свого "Я" у реакціях інших. Ці цифрові відгуки стають ще одним механізмом формування самосвідомості, іноді підсилюючи потребу відповідати чужим очікуванням або створювати бажаний образ. У цьому сенсі Кулі передбачив феномен, який у сучасному світі набуває нових, навіть глобальних масштабів –

соціальне дзеркало стає багатовимірним і постійно присутнім у житті людини.

Важливим аспектом є те, що взаємодія з іншими та усвідомлення їхнього сприйняття "Я" може стимулювати художню творчість. Автопортрет, як форма візуального самовираження, стає не просто відображенням фізичної зовнішності, а складним психологічним конструктом, де художник взаємодіє з уявним поглядом оточуючих. Через такі роботи митці досліджують не лише себе, а й суспільство, своє місце у ньому, власні ролі та маски. Таким чином, мистецтво стає інструментом соціального й внутрішнього самопізнання одночасно.

Кулі підкреслював, що "Я" постійно змінюється у взаємодії з іншими – і саме ця динаміка є джерелом розвитку особистості. Автопортрети, як і соціальні дзеркала, дозволяють зафіксувати момент самоспостереження, відобразити власні сумніви, очікування та переживання, а потім переосмислити їх у новому контексті. Відображення у мистецтві стає формою діалогу між внутрішнім "Я" та суспільством, що допомагає людині краще зрозуміти себе і своє місце у світі. Таким чином, концепція "дзеркального Я" не лише теоретично пояснює механізми соціальної самосвідомості, а й фактично впливає на творчі практики, що формують сучасне розуміння ідентичності.

Таким чином, дзеркало матеріальне чи соціальне, філософське чи психологічне завжди було одним із ключових інструментів пізнання себе. Воно не лише фіксує зовнішність, а й формує наше уявлення про власну присутність у світі, стимулює внутрішній діалог, змушує замислитися над тим, хто ми є і якими себе бачимо. У його поверхні поєднуються об'єктивність і суб'єктивність: дзеркало нібито показує правду, але водночас пропонує лише її версію, що залежить від кута, світла, стану людини та її внутрішнього погляду. Саме тому дзеркало в культурі завжди вважали амбівалентним об'єктом: воно є символом пошуку істини та одночасно символом ілюзії, яка може цю істину приховувати. У кожному відображенні ми зустрічаємо не тільки себе, а й свої очікування, страхи та уявлення про власну сутність. Дзеркало ніби повертає нам погляд, що оцінює та аналізує, провокуючи емоційну реакцію й новий виток самоусвідомлення. Воно дозволяє побачити себе на межі між реальністю та уявою, між тим, що ми є, і тим, ким прагнемо бути. Через це дзеркальне відображення стає не стільки відбитком зовнішності, скільки простором для внутрішньої інтерпретації. І саме ця інтерпретативність робить дзеркало одним із найважливіших культурних образів, що вплинули на формування людського "Я".

Ця подвійна роль дзеркала відображення і спотворення, відкриття і замовчування поступово перетворила його на метафору самосвідомості. Вона охоплює не лише фізичне бачення, але й процеси внутрішньої рефлексії, коли людина намагається осмислити власні думки, почуття й форми існування. У цьому сенсі дзеркало стає вже не предметом, а концепцією: воно поєднує зовнішнє відображення та

внутрішнє переживання, дозволяє відчути водночас близькість і відчуженість власного образу. Саме тому дзеркало породжує перший сумнів щодо того, чи можемо ми справді бачити себе такими, якими є, чи лише такими, якими очікуємо себе побачити. Ці сумніви стали важливою основою для народження автопортрета.

Розділ 2 Трансформація жанру автопортрету в мистецькій традиції

Художник, дивлячись у дзеркало, не лише фіксує свій образ – він стикається з власною мінливістю, су-перечливістю, багатозаровістю. Звідси й прагнення не просто відтворити зовнішність, а зрозуміти внутрішню структуру "Я": те, що ховається за виразом обличчя, за позою, за поглядом. Подвійність дзеркала відкрила шлях до автопортрета як до художньої практики, в якій важливим стає не зображення, а процес самопізнання. Автопортрет народжується там, де відображення перестає бути пасивною картинкою й стає актом внутрішнього пошуку. Він є породженням дзеркала, його творчим та інтелектуальним розвитком у мистецтві – спробою зрозуміти, ким ми є, використовуючи віддзеркалення, як відправну точку для глибокого занурення в себе.

Якщо дзеркало дозволило людині вперше зустріти свій погляд, то автопортрет дав змогу цей погляд утримати. Митець не лише бачить відображення, а створює його, шукаючи відповідь у формі, кольорі й лінії. Автопортрет – це не лише зображення обличчя митця, а й візуальна форма самоосмислення, спроба зафіксувати себе та власні переживання. У різні історичні періоди автопортрет виконував різні функції: від особистої сповіді до символічного висловлювання, від елемента художньої композиції до самостійного жанру. У історії зростання популярності цього жанру можна побачити розвій погляду людини на себе.

Цей жанр напевно є одним з найвиразніших світової історії мистецтва, адже він поєднує експерименти із пошуком власного "Я" художників. Від ренесансних прикладів Альбрехта Дюрера й численних автопортретів Рембрандта до модерністичних практик ХХ століття та сучасних концептуальних варіацій з пошуком себе у цьому світі. Дослідники підкреслюють, що автопортрет може бути як "дзеркалом душі", так і засобом самореклами, способом утвердити власний статус. В українському мистецтвознавстві ця тема порушувалася у лише декількох працях та книгах. Діана Ключко розглядає автопортрет як спосіб розуміння та пошуку себе для художниць у своїй книзі "Автопортрети тринадцяти українок" присвячена жанру візуального мистецтва, який переважно залишався поза увагою вітчизняної арткритики, а саме автопортрету як засобу самоконструювання мисткинь. У своїх есеях вона формує вибір героїнь суб'єктивний, однак сумарно авторка вибудовує певний наскрізний сюжет, який охоплює понад століття візуальних експериментів [4].



Аделаїда Лабіль-Жияр, "Автопортрет з двома ученицями", 1785



Артемізія Джентилескі, "Юдита вбиває Олоферна", 1613



Едвард Мунк, "Автопортрет з цигаркою", 1895



Еґон Шиле, "Автопортрет зі схиленою головою", 1912

Серед європейських дослідників, які досліджували автопортрет як жанр, варто згадати Еріку Лангмюр, яка у своїх працях базувалася на візуальних матеріалах Національної галереї в Лондоні розглядала автопортрети в європейському живописі, а також Джоанну Вудолл та Ентоні Бонда, що редагувала видання "Автопортрет: від доби Відродження до сучасного мистецтва" ("Self Portrait: Renaissance to Contemporary") [17], де зібрано статті про автопортрет від Ренесансу до сучасності. Норберт Шнайдер у книзі "Мистецтво портрету" ("The Art of the Portrait") [16] розглядав цей жанр у західноєвропейському мистецтві. Серед американських дослідників особливе місце посідає Джеймс Голл, автор книги "Автопортрет: історія культури" ("The Self-Portrait: A Cultural History") [11], яка є однією з найгрунтовніших праць останніх десятиліть.

Таким чином, у науковій традиції склалося кілька підходів до вивчення автопортрета: символічний аналіз, соціально-культурний підхід, що розглядає портрет у контексті історії суспільства та культури. В українській науці ця тема не має настільки розгорнутих праць, як у західних дослідженнях, але все попереду.

Джеймс Голл у своїй книзі "Автопортрет. Історія культури" (The Self Portrait: A Cultural History) [11] пояснює, що автопортрет як окремий жанр не існував та у давнину автопортрети траплялися рідко. У середньовічному мистецтві зустрічаються лише поодинокі ідеалізовані образи. У мистецтві тієї доби

увага приділялася колективним релігійним ідеалам, спасінню душі, смиренності та наслідуванню святих. Образ людини в мистецтві був здебільшого символічним, а не психологічним: митці рідко зображували індивідуальні риси чи внутрішній стан персонажа. Тому автопортрети в Середньовіччі – велика рідкість. Якщо художник і зображував себе, то лише як маленьку фігуру в релігійній сцені, а весь акцент на картині зміщувався на великого Творця. Перелом настав у XIV ст завдяки зміні поглядів у культурі. У епоху Відродження зростає інтерес до індивідуальності, людської унікальності та внутрішнього світу. Важливим чинником стала поява більш якісних дзеркал, виготовлених у Венеції за вдосконаленою технологією (скло на звороті з металевим покриттям /амальгамою), у XIV–XV ст. вони стали предметом розкоші та символом престижу серед заможних верств суспільства. Для художників, чий соціальний статус у цей час почав поступово змінюватися, дзеркало стало не лише знаряддям престижу, але й засобом самореалізації. Художник більше не був безіменним ремісником; він постав як індивідуальність, варта зображення й пам'яті. Саме дзеркало як таке дало змогу митцям працювати з власним образом точніше й правдивіше. В цей час формується практика "ritratto allo specchio" – автопортрета, створеного через дзеркало, яка швидко поширилася серед художників Ренесансу. Таким чином, автопортрет став не лише способом утвердити власне "Я" в історії мистецтва, а й інструментом внутрішньої

саморефлексії. Технічні вдосконалення, зростання ролі митця в суспільстві та потреба у самопредставленні сприяли перетворенню автопортрета з поодинокого явища на самостійний жанр. У наступні століття автопортрет нерідко виконував роль своєрідного підпису митця. Його створювали для себе, незалежно від замовників, що надавало роботам особистого характеру. Художники зображували себе в майстерні, за роботою, серед близьких. Парадні варіанти траплялися рідко, а камерні, інтимні образи стали найпоширенішими. Часом митці вплітали себе в сюжетні чи пейзажні сцени, розширюючи можливості жанру [11].

Мистецтвознавець Джеймс Голл і Джозеп Коернер виділяють кілька типів автопортретів: професійний, вставний, символічний, груповий та натуральний. Вони зазначають, що на професійному автопортреті художник зображує себе в процесі творчої діяльності. Прикладом такого типу зображення є "Автопортрет із двома ученицями, мадемуазель Марі-Габріель Капе і мадемуазель Карро де Роземон" (1785) Аделаїди Лабіль-Жияр (1749–1803) – французької художниці та педагогині періоду рококо і романтизму, однієї з найвідоміших портретисток XVIII століття. "Автопортрет із двома ученицями" вперше представили на паризькому Салоні 1785 року – офіційній виставці, яку раз на два роки організовувала привілейована Королівська академія живопису та скульптури. Салон був важливим мистецьким дійством, де митці мали змогу заявити про себе, здобути визнан-

ня, захоплення – або ж, навпаки, стати об'єктом критики, насмішок і пліток. Для участі потрібно було мати не лише талант, а й витримку. Присутність жінки-художниці в такому середовищі вже сама по собі виглядала викликом для чоловічої публіки, тож публічне виставлення власного автопортрета в оточенні з юними жінками-художницями було сміливим і ризикованим кроком, здатним обернутися як на користь, так і проти авторки. На картині Лабіль-Жияр зображена за мольбертом із художніми інструментами в руках, що підкреслює її професійну майстерність. Позаду неї – дві учениці, представлені не як декоративні фігури, а як самостійні мисткині. Їхня присутність у композиції не лише підтримує образ вчительки, а й символізує колективну жіночу присутність у мистецтві, тим самим кидаючи виклик усталеним академічним нормам щодо ролі жінок у художньому середовищі [5].

На противагу цьому автопортрету є більш легкий, який зображує авторку полотна в хорошому гуморі за роботою. Юдит Лейстер (1609–1660) голландська художниця першої половини XVII століття. На її відомому автопортреті 1635 року мисткиня зображена у вбранні вищого класу: у корсеті вишнього кольору, прикрашеному пишним коміром та білими мереживними манжетами, які взагалі не пасують бути одягом для роботи, але вона зображує це показовим жестом, що саме так може бути. Юдит має впевнений і водночас грайливий вигляд. Лейстер злегка обертається до глядача, її рука з пензлем невимушено спирається

на спинку крісла, а ледь відкрите вуста й натяк на усмішку створюють відчуття живої присутності та прихованого задуму. У картині відчувається гумор. Як зазначив критик The New Yorker Пітер Шелдаль, пензель у руці Лейстер спрямований просто на міжніжжя веселого скрипаля, зображеного на полотні, яке вона малює. Це може бути як непристойний, майже підлітковий жарт, так і натяк на глибший підтекст. А може і перше, й друге разом [5 ;2].

Порівняння автопортретів Аделаїди Лабіль-Жиар і Юдит Лейстер демонструє різні підходи до зображення художника за роботою. У Лабіль-Жиар автопортрет підкреслює професійну майстерність, серйозність і педагогічну роль, а присутність учениць символізує колективну жіночу присутність у мистецтві та кидає виклик академічним нормам. Натомість автопортрет Лейстер створює більш невимушене, грайливе враження: художниця зображена у вбранні вищого класу, з легкою посмішкою і натяком на гумор, що демонструє не стільки професійну серйозність, скільки особистість, індивідуальний характер і живий контакт з глядачем. Таким чином, перший автопортрет акцентує на професійності та соціальному статусі художниці, а другий – на емоційності та легкості сприйняття образу митця.

Більш особистісний автопортрет розкриває моральні та психологічні риси митця, його внутрішню сутність, емоції, світогляд або життєві переживання. Такий портрет може бути реалістичним, символічним, абстрактним або алегоричним, бо ж митці використовують широкий спектр художніх засобів для самовираження. Особливо яскравим прикладом особистісного автопортрету є робота Фріди Кало "Автопортрет з підстриженим волоссям". У цьому творі художниця відходить від свого звичного образу й постає у чоловічому костюмі, сидячи на стільці з відрізними пасмами волосся, розкиданими під ногами. Така зміна зовнішності стає не просто жестом, а візуальною метафорою втрати, внутрішнього надломлю та переосмислення власної ідентичності після розлучення з Дієго Ріверою. Стриманий колорит, майже аскетична композиція та твердість її погляду підкреслюють емоційний стан художниці — відчуженість, втому, протест і водночас силу волі. Текст пісні, написаний угорі картини, додає образу гіркої іронії й перетворює автопортрет на акт емоційної автономії. У такий спосіб Фріда використовує власне обличчя як інструмент глибокої психологічної оповіді, де кожна деталь працює на розкриття пережитого досвіду та внутрішньої трансформації [14].

Іншим прикладом є творчість Едварда Мунка та його автопортрет 1895 року. У ньому художник зображує себе у тривожному, задумливому стані. Погляд спрямований у бік, що створює відчуття самотності та внутрішнього конфлікту. Мунк одягнений у темний одяг, а фон полотна розмитий, з темними та приглушеними відтінками синього, зеленого та сірого, що підкреслює похмурий настрій. Лінії і форми полотна нагадують хвилеподібний рух, наче простір навколо художника коливається, підкреслюючи не-

стабільність його внутрішнього стану. Обличчя і руки Мунка намальовані з експресивними штрихами, що підкреслюють напруженість та психологічну наповненість образу. Цей автопортрет показує не тільки зовнішність художника, а й його емоційний світ, переживання, страхи та внутрішню тривогу [14].

Обидва автопортрети демонструють, що через мистецтво художник може досліджувати власну сутність. У Фріди Кало центральне місце займає символіка та алегорія, що передає фізичний та емоційний стан, тоді як Мунк акцентує психологічну напруженість і тривогу через колір, композицію та експресивні лінії. У обох випадках портрет стає засобом самоспостереження, де зовнішнє поєднується з внутрішнім, а образ "Я" розкривається у багатозаровій формі.

Представницьке (символічне) самозображення відрізняється тим, що художник постає перед глядачами в образі історичної постаті або релігійного героя. Прикладом такого автопортретного зображення через біблійний сюжет є творчість Артемізії Джентілескі (1593–1653) – італійської художниці епохи бароко. У картині "Юдіф, що вбиває Олоферна" вона поєднує релігійний сюжет зі своїм особистим досвідом. Згідно зі Старим Завітом, Юдіт – відважна вдова, яка, щоб урятувати свій народ, убиває асирійського полководця Олоферна. Її вчинок став символом мужності та противу тиранії. Ранні феміністичні інтерпретації розглядали цю картину як акт візуальної помсти після зґвалтування самої Джентілескі її наставником Агостіно Тассі у 1611 році. Після "перевідкриття" художниці в XX столітті її творчість почали трактувати у фрейдистському й феміністичному ключах – як художній акт болю і гніву, де Артемізія асоціює себе з Юдіт, а образ Олоферна втілює її кривдника. Другий автопортрет Джентілескі, "Автопортрет як алегорія Живопису" (1638–1639), демонструє художницю у символічній, алегоричній ролі. На полотні вона зображена у динамічній позі, злегка нахилена над роботою, тримаючи пензель у правій руці та палітру в лівій. Її одяг – багатий, але функціональний для творчого процесу, з яскравими тканинами, що підкреслюють статус митця, а волосся зібране, щоб не заважало роботі. Погляд художниці спрямований на роботу, а не безпосередньо на глядача, що акцентує процес творчості та зануреність у діяльність. Цей автопортрет не має драматичного сюжету, як у "Юдіф", але створює сильний символічний ефект: Джентілескі уособлює саму Живопис, тим самим підкреслюючи свій професійний статус і мистецьку компетентність. Атрибути – пензель, палітра та рухи рук – передають активний процес творення і дозволяють глядачу відчути майстерність художниці. Композиційно та стилістично полотно поєднує реалістичне зображення себе з алегоричною функцією: художниця водночас зберігає власну індивідуальність і виступає символом мистецтва, що робить цей автопортрет однією з найважливіших спроб представницького самозображення жінки-художниці у XVII столітті [2;5;3].

Обидва автопортрети Джентілескі показує різницю у функції та емоційному забарвленні: у "Юдіф"

художниця поєднує драматичний релігійний сюжет із власним болем і досвідом, створюючи психологічно напружений образ, тоді як у "Автопортрет як алегорія живопису" акцент зміщений на символічне та професійне зображення, де художниця виступає як уособлення Живопису. Обидва автопортрети демонструють, що представницьке самозображення дозволяє поєднати особистість митця з символічним контекстом, проте сюжет і його драматичний чи алегоричний характер визначають емоційний вплив і психологічну насиченість образу.

Останній вид – окремий або реалістичний автопортрет, у якому художник зображує себе наодинці, реалістично, без додаткових сюжетних або символічних елементів. Такий тип особливо поширився з епохи Ренесансу, коли автопортрет став не лише способом самопізнання, а й засобом саморепрезентації митця. Яскравим прикладом є "Автопортрет" (1623) фламандського художника, дипломата й колекціонера Пітера Пауля Рубенса (1577–1640), одного з найважливіших представників бароко. Він був людиною високого соціального статусу, і в часи, коли було модно мати власний портрет удома, Пітер Пауль Рубенс мав можливість створювати його самостійно, що додавало цінності та ефектності для гостей дому. Рубенс неодноразово звертався до теми самозображення – протягом життя він створив щонайменше сім автопортретів. Іншим прикладом є "Автопортрет" Джованні Белліні (близько 1500), венеційського художника Раннього Ренесансу. Белліні зображує себе в простому одязі, із серйозним, зосередженим поглядом, без будь-яких додаткових символічних деталей. Його портрет передає спокій, внутрішній стан і професійний досвід, роблячи акцент на сутності митця, а не на соціальному статусі. Порівняння цих робіт показує, що реалістичний автопортрет може поєднувати різні акценти: у Рубенса він підкреслює статус і впевненість, у Белліні – внутрішній світ і майстерність. Обидва типи демонструють, що ізольоване самозображення дозволяє художнику зосередитись на власній особистості, не відволікаючись на сюжет чи символіку, і залишається актуальним як у історичному, так і в сучасному мистецтві [14].

Самодослідження може тривати все життя – щодня художник позує, почувачється інакше, бачить себе у новому світлі. Саме в цій свободі експерименту та безперервного самоспостереження особливо яскраво розкривається жанр автопортрета як індивідуальна творча практика, яка тягнеться з початку до кінця. Це добре ілюструє творчість Егона Шиле, він перетворив автопортрет на інструмент щоденного самопізнання та своєю впізнаваною рисою. Його автопортрети найчастіше відносяться до особистісних автопортретів, іноді їх також можна класифікувати як реалістичні, але з сильно вираженою психологічною експресією. Егон Шиле (1890–1918) за все своє коротке життя він створив понад 170 автопортретів. Точна кількість невідома – частина робіт могла бути втрачена, однак більшість джерел сходяться на цій приблизній цифрі, яка включає живопис, рисунки та

акварелі. Його автопортрети надзвичайно різноманітні: подвійні, потрійні, оголені – часто вони вже зовсім не схожі на автора. Шиле говорив: "Коли я бачу себе цілком, я повинен бачити себе і знати, чого я хочу, знати не тільки, що відбувається всередині мене, а й як я здатний виглядати, які засоби є в моєму розпорядженні, з яких загадкових субстанцій я створений і що з них я сприймаю і сприйняв досі". Основною темою його творчості було людське тіло. Якщо в академічному живописі тіло – це об'єкт споглядання, то у автора воно стає суб'єктом, з яким він прагне розібратися. Для цього він поєднав жанри ню та автопортрета, проєктуючи на полотно власний психічний стан, досліджуючи сексуальність, часто вводячи жіночі риси та постійно підкреслюючи вічні страждання та муки на обличчях. Егон Шиле, звертаючись до власного тіла і обличчя як до лабораторії самопізнання, прагнув бачити себе оголеним від масок – таким, яким він є насправді, а не таким, яким його бачить суспільство. У цьому його пошук внутрішньої істини перегукується з думками Мілана Кундери, який через своїх персонажів ставить під сумнів тотожність між обличчям та істинним "Я". Чеський письменник Мілан Кундера розбирає своїх персонажів на тілесне та духовне у своїх романах. Одними з головних персонажів його роману "Безсмертя" є Поль та Аньєса. В одному з їхніх численних подружніх діалогів вони обговорюють обличчя. Після смерті батька Аньєса довго оплакує його й поступово втрачає почуття любові до своєї родини. Вона мріє про втечу – життя наодинці в горах Швейцарії, далеко від чоловіка Поля та доньки Бріжіти. Її бажання позбутися всього зайвого, зовнішнього, залишивши лише сутність свого "Я" [6]. Саме тут постає екзистенційне питання: чи можливо побачити людину без її образу? Чи існує "Я", незалежне від обличчя? І чи не є обличчя лише маскою, що приховує внутрішню істину?

Ця тема напрочуд перегукується з творчістю Егона Шиле. Він не малює обличчя для впізнавання чи краси – він оголює внутрішню напругу, тривогу, розрив між тілом і душею. У його автопортретах обличчя – це не краса, а щирість та показ не прикрашеної правди з глядачем. Викривлені лінії, різкі жести, виснажені тіла, погляди, що дивляться ні на глядача, ні в себе – усе це є спробою показати людину поза соціальним образом. Шиле відмовляється від ідеалістичної краси, бо в ній занадто багато масок. Для нього обличчя – це межа між тим, що бачить інший, і тим, що приховується всередині. Отже, думка Аньєси у Кундери та живопис Егона Шиле поєднуються в одному: обличчя може бути водночас маскою і вікном душі, місцем втрати себе й пошуку істини. Можливо, справжнє "Я" полягає не в красі, а в чесності – у здатності бачити себе й іншого поза образом. Схожий підхід спостерігаємо й у Егона Шиле. Його автопортрети – своєрідні психологічні дзеркала, в яких художник не просто фіксує образ, а веде безперервний діалог із самим собою, шукаючи істинне "Я" та розкриваючи суперечності власної



Еґон Шиле, "Автопортрет із чорною вазою та розчепіреними пальцями", 1911

особистості. Шиле щоразу малював себе інакшим, ніби був іншою людиною. Це наштовхує на думку, що він прагнув знайти інше "Я", замість того, щоб виправляти себе "теперішнього". На ранньому етапі творчості художник прагнув утвердити власне "Я" через автопортрети, підкреслити найкращі риси, намагаючись здобути визнання, якого йому бракувало. Водночас впевненості йому не бракувало: у 16 років його прийняли до Академії образотворчих мистецтв у Відні – що було винятковим випадком, адже туди зазвичай вступали значно старші художники. Після періоду наслідування Клімта, з 1910 року, митець почав створювати все більше автопортретних образів, у яких, попри зовнішні трансформації, впізнається одна й та сама внутрішня людина.

Художник унікав фіксованої ідентичності, експериментував з образом: у його автопортретах часто бачимо відчужене альтер-его, дивні вирази обличчя, скуйовджене волосся. Фрідріх Ніцше намагався окреслити узагальнений образ тогочасного художника на основі своїх сучасників. Він стверджував, що майже кожен митець психологічно схильний до істерики, і що така особистість перебуває у стані страждання.

Іноді, несвідомо, художник вносить драму у власне життя, створюючи кризу з кожного нового досвіду, й таким чином він стає не однією людиною, а сукупністю кількох особистостей [15].

У період 1910–1911 років в автопортретному циклі Егона Шиле виразно простежується тенденція до глибокого психоемоційного самодослідження. Центральним мотивом виступає концепт подвоєння "Я", що відображає інтерес художника до внутрішнього розщеплення особистості, характерного для доби експресіонізму. У зображенні фігури переважає деформація та екзальтована експресія, яка свідчить про відмову від традиційної ідеалізації тіла на користь психологічної глибини. Техніка Шиле ґрунтується на навмисному підкресленні контурів і вибіркового використанні світлотіні. Порожні ділянки аркуша, що залишаються необробленими, створюють ефект напруги та підсилюють драматизм образу. Замість реалістичного фону з'являється білий простір, який виконує роль символічного "мовчання" або пустоти – простору, де не існує нічого зайвого, лише образ і його емоційне наповнення [12].

Шиле бачив себе втіленням генія і відкрито вико-

ристовував своє тіло як символ усього людства. У його картинах образ художника постає як привид або зловісний двійник, що одночасно уособлює зустріч і з творчою музою, і зі смертю. У подвійних автопортретах, таких як Пророки 1911, Шиле надавав людських рис власному уявленню про мистецтво, розглядаючи його як засіб духовного просвітлення.

Автопортрети Еґона Шиле це не просто зображення зовнішності, а глибокі психоемоційні дослідження, у яких фіксується не стабільність, а криза ідентичності. У його творчості самофіксація перетворюється на спосіб самопізнання, де істина ніколи не є остаточною. Вона завжди у процесі пошуку, у формі, що постійно змінюється. Шиле залишив нам не лише своє зображення, а й дзеркало складної душі, яка шукала себе у світі, що теж не дає остаточної відповіді. Візуальні експерименти, технічні особливості й філософські алюзії перетворюють жанр автопортрета на художній акт самопізнання – нескінченний, фрагментарний і водночас цілісний у своєму пошуку істини про людину.

Минуле залишає нам образи внутрішнього "Я" у кризі – як у творчості Егона Шиле. У другій половині ХХ століття художники й художниці починають говорити про тіло зовсім інакше ніж їхні попередники. Вони відходять від традиційного полотна, шукаючи нові форми самовираження. Стрімко розвивається концептуальне мистецтво. Це напрям, у якому головну роль відіграє ідея, а не фізичний об'єкт чи зображення. На передній план виходять перформанс, взаємодія та тілесний жест. Однією з таких мисткинь, що працювали в цьому ключі, була Анна Мендьєта (1948–1985). Ана зазначає: "Моє мистецтво – це спосіб відновити зв'язок, що єднає мене з Всесвітом. Це повернення до материнського лона."

Мисткиня була з дитинства відірвана від рідної землі. Мендьєта народилася в дореволюційній Гаваї, її життя різко змінилося коли до влади прийшов Фідель Кастро. Батько спочатку підтримував рух Кастро, але після відмови вступити до Комуністичної партії потрапив до списків неблагонадійних, а згодом

і до в'язниці. Дванадцятирічну Мендьєту вислали з Куби до Америки, де вона оселилася в Айові. Її розлучили з батьками й рідною країною на багато років. Весь час своєї творчості вона шукала зв'язок зі своєю рідною землею та своє місце в цьому світі.

Анна прославилася своїми радикальними експериментами у сфері перформансу, інсталяції, фотографії та відео. Мистецтво художниці було глибоко емоційним, живим, чуттєвим, справжнім. Вона працювала з природними матеріалами – землею, піском, водою, вогнем – створюючи так звані "земні роботи", які символізували тісний зв'язок між людиною і довкіллям. Її проєкти часто мали форму силуетів, відбитків чи слідів тіла, що ніби зливалися з ландшафтом. Найвідомішим прикладом є "Silueta Series", де художниця створила образи власного тіла в природному середовищі, а потім документувала цей процес на фото чи відео.

Одна з перших її серій робіт – "Відбитки скла на тілі" (1972) – складалася з шести фотографій (іноді – тринадцяти), зроблених у кольорі або чорно-білих, які документують перформанс: Мендьєта придавлює різні частини тіла (найбільший акцент – на обличчі) до скла, що викликає сильні деформації. Обличчя займає привілейовану позицію в складному інформаційному вузлі, який ми випромінюємо через наше тіло. Перше, на що ми дивимось, – це завжди обличчя. Форма, риси, гримаси, емоції – усе це можна зчитати з наших масок. У творі Анни Мендьєти існують щонайменше чотири різні "персонажі": сам об'єкт, обличчя, яке виконує мисткиня; глядач; і, як третій елемент, – скло, що дозволяє художниці увійти та вийти з різних ідентичностей, які пропонує сучасність, і водночас породжує послідовність облич, що змінюються перед нами – облич, які тікають, невловимих масок, які змінюються легким порухом скла. Як легко все змінити. Скло стає не просто об'єктом у її руках, а символічною лінією між "Я" та "іншим", між внутрішнім і зовнішнім світом. Шибя виступає таким собі дзеркалом пошуку себе – воно показує тіло зміненим, вразливим, болісно спотвореним, але

Анна Мендьєта, Untitled (Glass on Body Imprints), 1972





Лялька, тканина та полімерна глина, 2024

ність відображати – і саме ця втрата перетворюється на нову форму самовираження та концептуальної роботи з матеріалом. У такому контексті проєкт досліджує момент, коли суб'єкт перестає бачити себе у буквальному сенсі, але продовжує шукати власні контури в матеріалі, процесі та жесті, розкриваючи ідентичність як змінну й нестабільну структуру. Думка про те, що таке дослідження художником себе також може вводити є свого роду оманю. Один запис у щоденнику, де були такі слова: "Кожного ранку я прокидаюся і бачу в дзеркалі нове обличчя. А в моїй свідомості, поза дзеркалами, постає зовсім інше лице, яке я ношу на собі. Що з цього всього є правдою?". Це запис став передумовою для проєкту і не відпускав весь час. Інколи, вдивляючись у дзеркало, можна помітити як образ змінюється на ходу. Дзеркало взагалі може бути кривим і від того, де і як ми дивимось на нього зображення змінюється, або ж мозок починає гратися, спотворюючи цю реальність. Що таке справжнє "Я"? Чи пов'язане воно з фізичною оболонкою? Чи, можливо, наші сутності переливаються в різні тіла, залишаючи після себе лише тіні? Це відчуття множинності й непевності – ніби ми є, але не повністю, – стало основою пошуку. Ця філософія самопізнання через автопортрет природно веде до матеріального дослідження. Наступним кроком стає робота з фізичними об'єктами, які відображають і водночас змінюють образ "Я".

Першим етапом на цьому шляху була серія ри-

сунків, що перетворилася на візуальний щоденник. Щодня малюючи себе – знову і знову, намагаючись спіймати справжнє обличчя, яке постійно вислизало з листів паперу. Ці портрети супроводжували короткі нотатки у щоденнику – частинки днів, думок, чуттів, спроби пояснити, хто дивиться на світ з дзеркала та зсередини в усі дні.

Наступним етапом стало випадково зафіксоване відео: зображення ока, що накладається на рисунки і тривожно шукає відповіді, але не може їх знайти. Згодом усе це об'єдналося у відеоарт, який став кульмінацією пошуків – точкою, де плутанина досягає свого апогею. Замість того, щоб віднайти себе, ми втрачаємо, розчиняємося серед власних віддзеркалень і цього цільного "Я" ніколи не існувало, можливо існувати і не буде.

Останнім етапом у проєкті стало створення "правдивого" дзеркала – спроби подивитися на себе поза ілюзією відображення, але потім все змінилося і це стали дзеркала втрати. Робота втілювалася у просторі, який перетворився на своєрідний дзеркальний коридор, де відображення поступово зникає.

Було вирішено створити коридор з дзеркал формату А4 – по 10-15 на кожній стіні. Вони створюють тунель, яким глядач проходить, спостерігаючи, як з кожним кроком його образ руйнується. Кожне наступне дзеркало показує етап знищення відображення, процес втрати самого себе. Для реалізації роботи були використані та знайдені дзеркала побутового походження у людей – фрагменти чийось побутів, чужих життів та історій. Підготовчий етап був однаковим для кожного дзеркала, оскільки саме це забезпечувало паралельну роботу над усіма компонентами обробки. Спершу поверхні очищували від пилу, жиру та побутових слідів, після чого здійснювали механічне обрізання склорізом дзеркал до необхідних розмірів. Завершальним елементом підготовки було шліфування країв – воно усувало дрібні нерівності, запобігало можливим сколам і гарантувало безпечну роботу з матеріалом на наступних етапах. Краї кожного дзеркала шліфувалися методом холодної обробки на шліфувальній шайбі зернистістю 80, що дозволяло вирівняти поверхню та усунути мікротріщини перед основним етапом піскоструминної роботи.

Основним завершальним моментом стала піскоструменева обробка. Вона здійснювалася за допомогою абразиву середньої фракції та стабільного тиску повітря, що давало змогу контролювати інтенсивність руйнування дзеркального шару. У процесі роботи тиск підтримувався у межах 4–6 бар, а як абразив використовували кварцовий пісок зернистістю 0,2–0,4 мм. Сопло розташовувалося на відстані 5–15 см від поверхні, забезпечуючи рівномірну та контрольовану подачу матеріалу. Тривалість обробки одного фрагмента варіювала від п'яти до двадцяти хвилин залежно від того, якого ступеня матовості та руйнації необхідно було досягти. Під дією абразивного потоку дзеркальний шар поступово руйнувався: поверхня переходила зі ста-

ну чіткого відображення до нерівномірної розсіяної матовості й аж до повної втрати здатності відбивати світло або утворювалися наскрізні отвори [7;8]. Для кожного дзеркала було визначено власний "поріг руйнування", що дозволило створити послідовність ступенів втрати відображення. У серії присутні три основні стани: початковий, коли дзеркало зберігає повну здатність відбивати; перехідний, де фіксується часткова, фрагментарна матовість; і фінальний, який позначає появу матової поверхні з отворами. Унаслідок цього кожен елемент втрачає здатність точно відобразити світло, набуваючи матової поверхні. Можна назвати цей процес втручання у саме поняття відображення та перетворення його у щось інше. Під кінець дзеркала вже не показують обличчя. Вони втрачають дзеркальну поверхню, залишаючи лише маленькі відблиски, у які вже неможливо заглянути, щоб побачити себе. Відображення зникає – і замість нього з'являється порожнеча, у якій вже не видно нічого. Серія дзеркал показує поступовий перехід від чіткого відображення до повної його втрати, підкреслюючи мінливість і крихкість ідентичності. Зникаючи, відображення залишає лише порожнечу, змушуючи глядача усвідомити, що образ "Я" не є сталим, а формується у взаємодії зі світлом і матеріалом. Цей процес стає концептуальним дослідженням того, як самопізнання може втрачати конкретність і залишати місце для роздумів над сутністю суб'єкта.

Організація простору відіграє ключову роль у сприйнятті проєкту. Дзеркала розташовуються у лінійному або сегментованому порядку, що дозволяє глядачеві відстежити поступовий перехід від чіткого зображення до повної втрати рефлексії, переміщуватися вздовж серії та зіставляти різні ступені руйнування. Експозиційний підхід створює ситуацію, у якій глядач фізично переживає момент, коли його власне відображення стає недоступним.

Проєкт демонструє, що відображення "Я" у дзеркалі не є стабільним і остаточним. Кожен етап руйнування дзеркальної поверхні символізує поступову втрату чіткого образу себе, підкреслюючи мінливість і фрагментарність ідентичності. Втрата відображення перетворює звичний інструмент самопізнання на матеріальний об'єкт, який сам стає носієм концепту – пустоти, невловимого "Я" та неможливості повністю пізнати себе. Глядач фізично переживає цей процес, усвідомлюючи, що ідентичність формується не лише через відображення, а через динаміку взаємодії з матеріалом і простором.

ВИСНОВКИ

Дослідження спрямоване на вивчення того, як формування образу власного "Я" пов'язане з психологічними, соціальними та культурними чинниками. Особливу увагу приділено ролі дзеркала й автопортрета, які виступають інструментами самопоглядання та засобами осмислення ідентичності. У першому розділі було досліджено соціальні, психологічні та

культурні чинники, що впливають на формування образу власного "Я". Аналіз робіт Жана Бодріара, Анастасії Авраменко, Чарльза Кулі та інших науковців, а також дослідження монографій Кеті Гессел, Бріджит Квінн і Джеймса Холла і візуальних матеріалів з колекцій Національної портретної галереї Лондона та Принстонського університетського музею дозволили зрозуміти основні підходи до вивчення ідентичності та самоприйняття. Особливу увагу приділено тому, як внутрішній досвід взаємодії з оцінками оточення і власними відображеннями у дзеркалі та автопортретах, наприклад у працях Діани Кличко, Джейн Каллір та Мілоша Рістіча. Це допомогло простежити, як багатозаровий і мінливий образ "Я" формується під впливом соціальних, культурних і психологічних чинників.

Було проаналізовано, як дзеркало у культурному, філософському та психологічному контекстах постає не лише як фізичний об'єкт, а як інструмент самопоглядання та формування власного образу. Особлива увага приділялася історичному розвитку автопортрета, що трансформувалася від репрезентативного зображення до засобу глибокої психологічної та особистісної рефлексії. У різні епохи митці використовували автопортрет для самопізнання та дослідження соціальних умов і внутрішніх суперечностей. Приклади включають Альбрехта Дюрера та Рембрандта, які заклали основи класичного автопортрета; Еґона Шиле, що перетворив жанр на інструмент щоденного психоемоційного дослідження; Фріду Кало з її символічними автопортретами, де особисті переживання поєднуються з візуальною метафорою; та Анну Мендєсту, яка через перформанс і фотографію досліджувала тілесність і ідентичність. Аналіз цих прикладів показав, що автопортрет слугує не лише відображенням зовнішності, а й засобом дослідження багатозарового "Я" художника та взаємодії внутрішнього досвіду з соціальними і культурними контекстами.

Аналіз літературних та візуальних джерел виявив, що жоден з досліджених елементів не існує автономно: соціальні очікування впливають на те, як людина бачить себе, дзеркало фіксує цей образ і водночас ставить його під сумнів, а автопортрет дозволяє трансформувати його у творчу форму, де відображення стає способом осмислення власної присутності та внутрішнього стану. Практичним результатом дослідження стало створення авторського мистецького проєкту, концепція якого базується на опрацьованих теоретичних матеріалах. У творчому задумі використано поєднання кількох медіа, що дозволяє передати багатовимірність ідентичності: рисунок як фіксація миттєвого візуального образу, відеоінсталяція як досвід рухомого й мінливого "Я", скульптурний елемент як матеріалізація форми та композиція зі скла як алюзія на крихкість самоприйняття. Створений проєкт демонструє, як індивідуальний досвід взаємодії з дзеркалом, а також усвідомлення фрагментарності та змінності власного образу можуть бути втілені у художній практиці та перетворені на завершений виставковий твір.

Михайло Щербина

Межова ситуація у творчості Едварда Мунка, Макса Бекмана та Френсіса Бекона

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що звернення до теми самосприйняття відкриває широкий простір для поєднання теоретичного аналізу й художньої практики. Вивчення різних підходів до розуміння "Я" показало, що людська ідентичність не є сталою величиною, а формується в постійному русі – між внутрішніми переживаннями, образами та способами їхнього візуального втілення. Застосування цього знання у творчому процесі дозволило створити проект, у якому індивідуальний досвід перетворюється на художню форму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бодряр, Ж. Симулякри і симуляція [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Vaudrillard/Symulakry_i_symulatsiia.pdf
2. Гессел, К. Історія мистецтва без чоловіків. – Київ: ArtHuss, 2024.
3. Святе Письмо. Старий Завіт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://bible.ua/>
4. Ключко, Д. Автопортрети тринадцяти українок. – Київ: Komubook, 2023.
5. Квінн, Б. Неймовірно. П'ятнадцять жінок, які творили мистецтво та історію. – Київ: ArtHuss, 2018. – 224 с.
6. Авраменко, А. К. Культурна пам'ять та ідентичність у романах Мілана Кундери: кваліфікаційна робота / Національний університет "Києво-Могилянська академія". – Київ, 2019. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ektmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e6c58942-a525-4dd5-8b3e-ce13ea6d8e03/content>
7. Лосик, М. В., Литвин, Л. Ф., Левків, Б. В. Декоративні покриття на склі. Частина 1. Лабораторний практикум. – Львів: ЛНАМ, 2018. – 60 с.
8. Лосик, М. В., Звір, О. М. Технологічні та фізико-хімічні властивості скла: навч. посіб. – Львів: ЛНАМ, 2018. – 40 с.

9. Bond, A., Woodall, J. Self Portrait: Renaissance to Contemporary. National Portrait Gallery, London, 20 October 2005 – 29 January 2006; Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia, 17 February – 14 May 2006.
10. Cooley, Ch. H., Reitzes, D. A critical analysis of interpersonal communication in modern times of the concept "Looking Glass Self (1902)" (Reitzes, 1980, p. 631).
11. Hall, J. The Self-Portrait: A Cultural History. – London, 2014.
12. Kallir, J., Vartanian, I. Egon Schiele Drawings & Watercolors. – New York, 2003.
13. Pendergrast, M. Mirror Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.academia.edu/94154179/Mirror_Mirror_A_History_of_the_Human_Love_Affair_with_Reflection
14. Rebel, E. Self-Portraits. – Köln: Taschen, 2017. – 96 с.
15. Ristić, M. Egon Šile, I deo: Autoportretna do samospoznaje [Електронний ресурс] // Pulse. – Режим доступу: <https://pulse.rs/autoportretna-do-samospoznaje/>
16. Schneider, N. The Art of the Portrait 1420–1670. – Köln: Taschen, 2002. – 180 с.
17. Self Portrait: Renaissance to Contemporary [Електронний ресурс] // National Portrait Gallery, London; Art Gallery of New South Wales, Sydney. – Режим доступу: <https://www.npg.org.uk/whatson/exhibitions/2005/self-portrait-renaissance-to-contemporary>
18. Perception Is Reality: The Looking Glass Self [Електронний ресурс] // Lesley University. – Режим доступу: <https://lesley.edu/article/perception-is-reality-the-looking-glass-self>
19. Art Museum Resource Essay [Електронний ресурс] // Princeton University Art Museum. – Режим доступу: <https://artmuseum.princeton.edu/learn/explore/resources/essays/5d-b88707975ec80016e02d31>
20. 7UA.Seven Ukrainian Artists. Спеціальний випуск у рамках міжнародного виставкового проекту "World Glass for Ukraine": науково-популярний журнал про мистецтво. – 7UA, 2025.

Митці XIX-XX ст. у своїй творчості опрацьовують власний та колективний досвід виходу та проживання межового стану. Таким чином аналіз їх творчості дає можливість розглядати межовий стан як феномен екзистенційного досвіду репрезентований за допомогою художнього медіуму. Образність та матеріалізація кризового стану допомагали і допомагають митцям краще виявити та усвідомити особисті переживання.

Актуальність дослідження полягає у тому, що загалом межовий стан не є винятковим чи індивідуалізованим випадком, а відображає колективний досвід. Багатьма митцями впродовж XX ст. екзистенційна криза – як особистісний і колективний стан – реалізується за допомогою художніх образів, візуальні засоби яких стають носіями теми межового стану. Водночас, пограничні ситуації, які переживає людина, впродовж останніх лише загострилися та вимагають мистецького осмислення.

Метою даного дослідження є створення авторського проекту на основі проаналізованих мистецьких стратегій репрезентації межових станів у мистецтві XX-XXI століття, а також їх відображення у сьогоденні.

Для досягнення мети було поставлено ряд завдань:

- проаналізувати літературні джерела, які досліджують філософський та психологічний аспект межових ситуацій та кризових станів;
- проаналізувати, яку візуальну мову використовують митці для репрезентації межових (граничних) станів, пов'язаних з екзистенційною кризою особистості та суспільства;
- створити авторську концепцію проекту на основі аналізу дослідження, підібрати техніку та технологію виконання та реалізувати її у матеріалі
- виконати авторський проект на основі проведеного дослідження

Етапи мистецького проекту. В основу мистецького проекту були покладені особисті переживання кризового стану та виходу з нього.

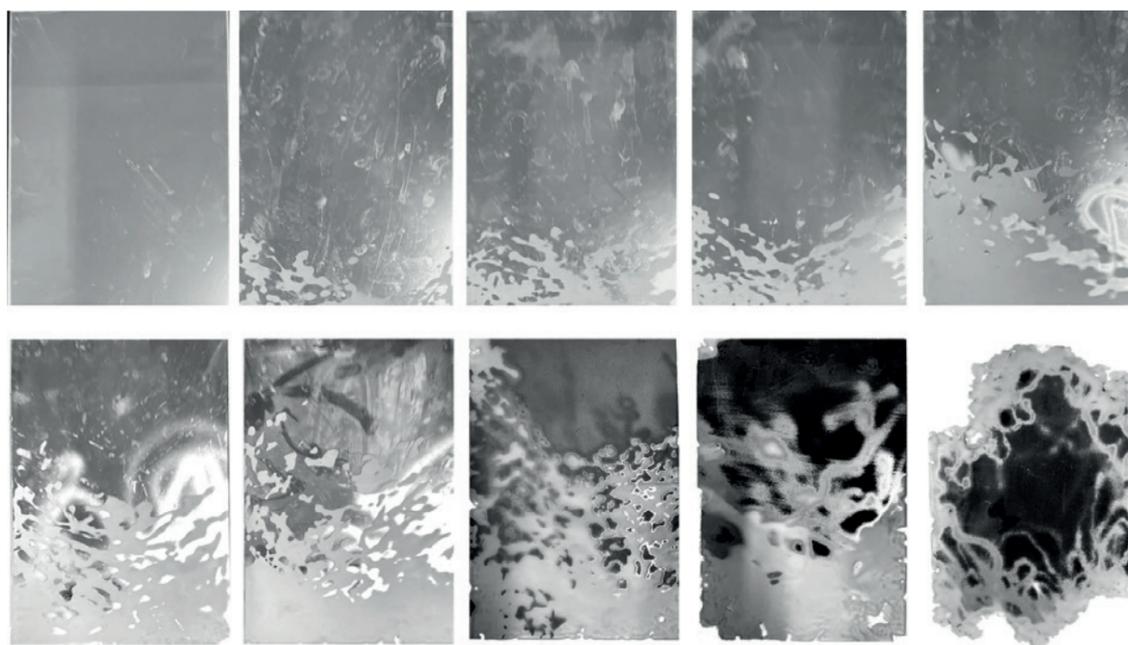
У межах першого розділу було опрацьовано філософські та психологічні теорії і дослідження, пов'язані з кризовими станами. У праці Карла Ясперса була досліджена теорія межової ситуації, а також розвиток його ідей у доробку послідовників. Ролло Мей у своїй праці "Сміливість творити" акцентував на необхідності зіткнення зовнішнього та внутрішнього світу та перебування у тривожному стані для

митців, щоб могли творити. Віктор Франкл у праці "Людина у пошуках справжнього сенсу" аналізував власний травматичний досвід та давав практичні рекомендації роботи над ним. У праці Ірвіна Ялома "Питання життя і смерті" висвітлено стан людини у процесі горювання, що акцентує на універсальності проживання травматичного досвіду.

У другому розділі увагу сконцентровано на репрезентації межової ситуації у творах митців XX-XXI ст., зокрема в роботах Едварда Мунка "Хвора дитина" та "Крик", Макса Бекмана "Ніч" та "Відплиття", Френсіса Бекона "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion" та серія портретів Джорджа Дайера, а також представників сучасного мистецтва Керрі Фертіг "Кістки моєї сестри" та Ансельма Кіфера "The High Priestess / Zweistromland". Аналіз теорій та мистецьких творів ліг в основу третього розділу, у якому сформульовано концепцію проекту та визначив подальші технічні та технологічні процеси виконання. Було створено серію робіт, які відображають різні аспекти межової ситуації за допомогою живопису, рисунку та скульптури. Найбільш повно реалізувати ідею було вирішено за допомогою поєднання гутного скла та декоративного розпису у вигляді п'яти півсфер. Кожна із задекорована унікальним способом та має свій символізм відповідно до концепції п'яти стадій прийняття.

Апробація: елементи дослідження було апробовано на студентській науковій конференції "Мистецтво і дизайн: актуальні питання історії та практики" (ЛНАМ) у доповіді на тему "Межовий стан та вихід із нього у творчості Макса Бекмана" та на міжнародній науково-практичній конференції "Світове студійне скло. Традиція та експеримент" у доповіді на тему "Інтерпретація межової ситуації у творі Керрі Фертіг "Кістки моєї сестри" крізь призму концепції Карла Ясперса".

Під час проведення дослідження було використано ряд методів: описовий або іконографічний, порівняльний, аналіз візуального матеріалу, метод синтезу. Для розробки теоретичної бази були використані праці з психології, філософії та сучасного мистецтва. Візуальні джерела включали роботи митців, зокрема тих, які працювали з темами граничних ситуацій та кризових станів, досліджуючи їх у своїх живописних творах та інсталяціях.



Розділ 1 Філософські та психологічні підходи до тлумачення життєвих подій

Людство у процесі розвитку постійно опинялося на етапі руйнації попередньої системи устрою світу та утворення нової. У такі моменти зламу особливо гостро відчувалась тривога, екзистенційний страх та потреба нових цінностей, ідеалів та рішень. Під час таких періодів було закономірним утворення нових філософських вчень та уявлень про зовнішній та внутрішній світи, які допомагають створити найефективнішу на той момент стратегію пристосування до змін. Сформувалися нові науки, які продовжили досліджувати людину, але вже як систему психологічних реакцій та їх взаємодії зі світом. Почався емпіричний пошук причин та побудова на ньому теоретичних концепцій, які допомагали би дослідити та скоригувати властивості психіки людини для покращення якості життя.

Важливою частиною досліджень є визначення першопричин різновидів поведінки. Німецький філософ та психіатр Карл Ясперс у праці "Психологія поглядів" увів поняття "межова ситуація" (Grenzsituation) [1] для вербалізації досвіду, який виводить людину за межі звичного існування. До таких ситуацій він відносив смерть, страждання, провину та боротьбу – події, які неможливо уникнути або змінити. За К.Ясперсом, подальше прийняття та проживання межових ситуацій веде до глибокого переосмислення власного буття – трансцендентності. Автор теорії вважав, що через усвідомлення цих ситуацій людина може досягти автентичного існування та внутрішньої свободи.

Екзистенція, за К.Ясперсом, є джерелом буття і взаємодіє із розумом (який таким джерелом не є), без якого сама екзистенція, що спирається на почуття, переживання, порив, інстинкт, веде до деструкції. "З екзистенцією, – пише К.Ясперс у 1935 р., – нерозривно пов'язане щось інше, яке скероване на єдність всіх способів об'ємного. Це не нове ціле, а лише постійна вимога й рух. Воно називається розумом. Зв'язок між розумом і екзистенцією настільки тонкий, що кожен з цих моментів стає втраченим, якщо втрачається інший". Вирішити питання взаємозв'язку розуму й екзистенції в історії К. Ясперс намагається на ґрунті комунікації, спілкуванні людей і їхніх зв'язків з собою подібними. "Сьогодні завдання полягає в тому, – пише К. Ясперс уже після війни, – аби справжній розум обґрунтувати наново – в самій екзистенції. Спілкування людей і їхні зв'язки з собою подібними – це структурний момент людського існування." На відміну від Освальда Шпенглера, К. Ясперс робить акцент на тому, що людство має єдине походження і спільний шлях розвитку. У полеміці зі О.Шпенглером К. Ясперс наполягає на єдності світового історичного процесу, а в полеміці з марксизмом - на пріоритеті духовної, а не економічної його складової [2].

Послідовники К. Ясперса розвивали його концепцію та доповнювали власними працями, які уможливлювали подальше використання екзистен-

ціалізму у психотерапії. Ролло Мей у своїх працях "Екзистенційна тривога" [3] та "Сміливість творити" [4] продовжив дослідження межової ситуації, але не з позиції патологічного процесу. Р. Мей вважав екзистенційну тривогу, яка виникає внаслідок межової ситуації, життєвою необхідністю для пошуку сенсу життя і справжнього себе. У його підході важливим було свідоме прийняття та проживання екзистенційної тривоги, а не уникнення та втеча від важкого досвіду.

Також Р. Мей досліджував творчий процес митців через призму психоаналізу і виокремлював необхідність явищ зіткнення та екзистенційної тривоги для можливості реалізації творчого вияву. Митці наче постійно перебувають у світовому хаосі, щоб могли його трансформувати у порядок – їх твір [4]. Тлумачення теорії К. Ясперса знаходить нове втілення у вигляді сенсу та його необхідності, адже спочатку межова ситуація розглядалася як випадкова подія, яка веде до можливості отримати трансцендентність. Ролло Мей стверджував необхідність такої ситуації для справжнього прояву мистецтва, а отже митець повинен мужньо та свідомо заходити у стани екзистенційної тривоги і могли в них перебувати [4].

Явище зіткнення формується у момент дотику власного суб'єктивного "Я" та зовнішнього об'єктивного світу у діалектичній формі. Але не як протилежності, а швидше як дві крайності однієї шкали, адже світ та наша свідомість абсолютно взаємопов'язані і їх зміни відповідно також [4].

Коли наша особистість проживає важкі обставини або ж внутрішні моральні, духовні та етичні конфлікти, ми завжди опираємося на цінності, які сформували нас, і це допомагає пережити важкі періоди. Але така стратегія не ефективна у моменти, коли з'ясовується, що наші цінності - причина проблеми, адже вони виявляють непристосованість їх до ситуації та обставин.

Історія ХХ ст. має щонайменше дві події, які формуливали умови переживання межової ситуації для великої частини населення. У книзі "Людина у пошуках справжнього сенсу" [5] Віктор Франкл зі своїх спогадів відтворює нам важкий та травмуючий досвід свого проживання другої світової війни з погляду психотерапевта, паралельно аналізуючи цей досвід.

В. Франкл був змушений проживати межову ситуацію чи не щоденно перебуваючи у чотирьох концентраційних лагερях протягом війни. Родина була знищена фашистами, він був позбавлений людських умов життя та роботи, його наукова праця була втрачена.

Смерть ставала супутницею кожного в'язня і тому створювала захисний механізм психіки, який притуплював емоції та реакції на неадекватні події. В. Франкл описував три етапи зміни внутрішньої світобудови в'язнів, побудованих на власних переживаннях та спостереженнях за оточуючими. Свій досвід він упорядкував через призму психотерапевтичного погляду у третю Віденську школу психоаналізу та окремий метод – логотерапію [5].

В. Франкл вважав, що сенс – те, що наповнює і допомагає крихкій системі цінностей у процесі переродження не зруйнувати особистість. Логотерапія стала відповіддю на запит суспільства у пошуках опори через прожитий досвід першої та другої світової війни. Сьогодні метод логотерапії не є доказовим у традиційному розумінні медицини, проте він створив підґрунтя для подальшого пошуку відповіді на питання "Як пережити межову ситуацію?".

У царині доказової медицини, яка працює з психологічними та психічними проявами людської поведінки, змістовним є згадати колегу В. Франкла – Ірвіна Ялома. Він працював фасилітатором багатьох груп підтримки людей хворих раком, а також ліцензований лікар, практикуючий психотерапевт та психіатр, професор психіатрії Стенфордського університету. Цінність його робіт перевірена роками практикуючими спеціалістами, а дослідження – визнані у світі.

Розповідь на основі особистого досвіду може краще виявляти розуміння теоретичної складової концепції проживання межової ситуації. Ірвін Ялом у своїй праці "Питання життя і смерті" [6] зі дружиною Мерилін відобразили інтимну частину досвіду проживання втрати близької людини. Концепцією книги було почергове написання розділів, побудованих на внутрішніх думках та переживаннях через боротьбу дружини Ялома із множинною мієломою. На жаль, прикінцеві розділи були написані тільки Ірвіном Яломом і вони містять справжній витриманий і водночас ситуативний досвід проживання втрати дуже близької людини.

Мерилін Ялом закінчила життя асистованим самогубством у 87 років через неспроможність витримувати біль, який завдала хвороба. Цей факт однозначно вплинув на процес горювання, але не зробив його легшим. Тут наче виходить що межова ситуація була передбачуваною, але її проживання, скорбота та психологічний стан були так само травмуючими та стійкими як і в людей, яких горе застало зненацька.

Ірвін Ялом рефлексував на свій стан, емоції та думки про асистоване самогубство дружини задовго до його реалізації, але це ніяк не допомогло йому оминати заціпеніння у перші дні і подальший період скорботи не скоротився до середньостатистичної ситуації в його практиці. Жодне усвідомлення не допомагає нам оминати межову ситуацію, але допомагає її прожити.

Пізніше І. Ялом буде говорити про те, що якби він отримав цей досвід втрати раніше, то він інакше би працював із своїми пацієнтами, які проживали горе втрати партнера. Це можна назвати трансцендентністю за К. Ясперсом або посттравматичним зростанням, які осягнув психотерапевт у процесі прийняття та проживання межової ситуації [6].

Також особистий досвід, проаналізований Ірвіном Яломом, буквально містить у собі важливу думку: ситуації – унікальні, а досвід проживання – універсальний.

Людство повсякчас зустрічалося з межовою ситуацією і знаходило способи її прийняття та проживання. Ніхто не самотній у своїх станах, їх проживали раніше, а отже і у нашого покоління є така можливість. Коли ми ділимось цим досвідом - це дає нам впевненість, що ми не одні.

Таким чином, від Карла Ясперса до сучасних практиків екзистенційної психотерапії простягається одна спільна нитка: межова ситуація є не покаранням і не випадковою катастрофою, а неминучим і, водночас, плідним моментом людського буття. Вона розриває звичний порядок, оголює крихкість усіх наших захисних конструкцій і ставить перед вибором: або застигнути в нігілізмі й відчаї, або пройти через біль до нового, автентичнішого рівня існування.

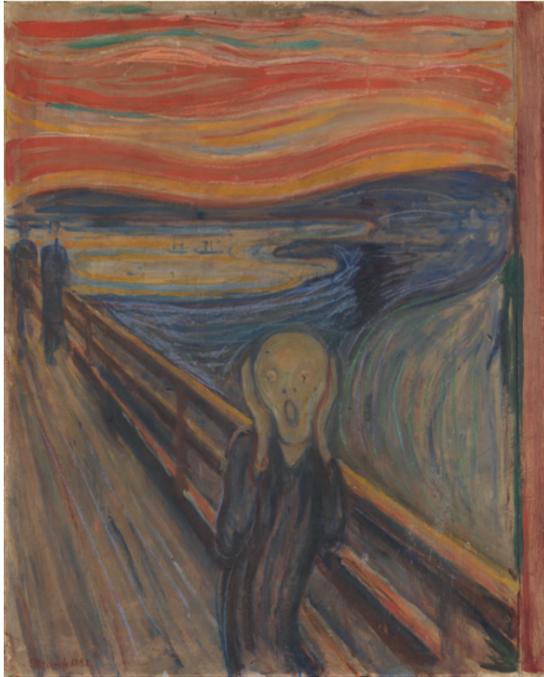
Те, що Ясперс назвав трансцендентністю, Ролло Мей – сміливістю зустріти тривогу, Віктор Франкл – відкриттям сенсу навіть у пеклі концтабору, а Ірвін Ялом пережив як нестерпну й водночас трансформуючу втрату коханої людини, – це різні слова для одного й того ж процесу: свідомого прийняття кінцевості, провини, страждання й смерті як невід'ємної частини життя. Тільки пройшовши через це прийняття, людина перестає бути заручником ілюзій і починає жити по-справжньому – відповідально, творчо, відкрито до іншого.

Сучасний світ не скасував межових ситуацій – він лише змінив їхні форми. Війни, пандемії, кліматична криза, масове відчуження, екзистенційна порожнеча цифрової епохи – все це нові варіанти стародавнього виклику. І відповідь лишається тією ж: не уникати, не глушити тривогу, не шукати остаточних готових рішень, а мужньо перебувати в ній, дозволяючи їй розчинити старе "Я" і відкрити простір для формування нового.

Сукупність теорій Ясперса, Мей, Франкла, Ялома доводить те, що людство не вперше зустрічає виклики межової ситуації у своєму існуванні. Але також їх досвід дозволяє вірити у можливість не тільки пережити складнощі екзистенції, а й глибше осягнути себе та свої межі.

Розділ 2 Відображення межового досвіду у художніх практиках Едварда Мунка, Макса Бекмана та Френсіса Бекона

Незалежно від історичного контексту, географічного розташування чи культурної належності, мистецтво є універсальним інструментом фіксації, осмислення та дослідження як колективних, так і індивідуальних реакцій на травматичні умови людського існування. Воно дає змогу не тільки документувати катастрофи, зрушення чи екзистенційні кризи, а й стає своєрідним простором для символічного опрацювання та проживання межових станів. К.Ясперс сформував концепцію "Межова ситуація" ("Grenzsituation" 1957) як досвід, який не можливо уникнути чи змінити, а тільки прожити. Такими ситуаціями у його розумінні є небуденні події



Едвард Мунк "Крик", 1893

такі як смерть, страждання, провина, боротьба [1]. Межові стани стають важливою темою не лише філософських, а й художніх рефлексій, адже вони потребують не раціонального осмислення, а образного втілення й емоційного проживання.

Мистецтво, створене під впливом двох світових воєн, масової втрати людських життів і руйнування гуманістичних ідеалів, характерно буде виявляти високу чутливість до межових екзистенційних станів. У такий період художня мова стає засобом не лише фіксації зовнішніх подій, а й слугує інструментом дослідження внутрішніх кризових зламів, страху, провини, абсурду та втрати опори у світі, який почав стрімко змінюватися. Візуальна культура цього періоду формує характерні ознаки змін: фрагментарність композиції, спотворення фігур, напружені жести та пози, акценти на тілесності і відкриті присвисту болю як провідної теми. Мова йде не тільки про естетику самого явища – такі художні засоби дають змогу працювати з досвідом, що важко пояснити словами або зрозуміти логічно [7].

У такі моменти візуальне мистецтво набуває особливої форми свідчення про межовий досвід. Художник переживає травму – або особисту, або колективну – й водночас має необхідність її зафіксувати в своїх роботах. Образ, який є спробою зберегти саму суть болісного зіткнення з межовою ситуацією, необхідний як артефакт для подальшого розвитку, оскільки він підтверджує абсолютне прийняття ситуації і її повноцінне проживання. Така художня

практика перегукується з філософією екзистенціалізму, адже і в мистецтві, і в цій концепції йдеться про досвід, який не можна оминати – він змінює структуру особистості і впливає на подальше життя.

Виразно цю тенденцію можна відстежити у творчості Едварда Мунка, Макса Бекмана та Френсіса Бекона, оскільки ці митці мали різний особистісний досвід, але однаково використовували візуальну мову як засіб опрацювання та рефлексії власних травматичних обставин. У своїх творах вони репрезентують не зовнішні події, а екзистенційний стан людини, де звичайний світ більше не діє і доводиться наново вибудувати внутрішні опори для існування – або втратити цілісність.

Одним із перших представників нової художньої мови цілком справедливо можна вважати Едварда Мунка, чий досвід проживання межової ситуації сформував основу нового способу відображення внутрішнього світу людини. Життя митця було сповнене ранніми втратами членів родини та ускладнене психічною нестабільністю, що фундаментально сформувало його мистецтво. Смерть матері та сестри, хронічна хвороба, екзистенційна самотність та відчуження впливали на формування внутрішнього стану тривоги, яке виливалось на полотно [8].

У таких роботах, як "Крик" (1893), "Хвора дитина" (1885–1886), "Тривога" (1894), матеріалізується межовий стан, у якому особистість стикається з реальністю, яку важко прийняти. Емоційна напруга у творах читається через розмиті контури, деформовані обличчя та тіла, а також контрастні яскраві кольори. Такі художні методи свідчать нам про небажання автора відтворювати реальність, а скоріше побачити-відчутти його внутрішній стан. Мунк не відображає події, а запрошує відчувати їх разом з ним.

Едвард Мунк створив першу ітерацію роботи "Хвора дитина" майже через десять років після смерті сестри і вона передувала цілому циклу робіт, пов'язаних із темами смерті, хвороб та тривоги. У творі зображені образи сестри Мунка Софі – змарнілої але світлої дівчинки, яка простягає руку літній схиленій жінці – тітці Карен, яка взяла на себе відповідальність по догляду за господарством та дітьми [9]. Швидка смерть сестри залишила глибокий слід у свідомості художника, адже він ще багато разів повертатиметься до образу хворої дитини, щоб, ймовірно, зможти прожити травматичний досвід.

Концепція межової ситуації зберігає універсальність, а тому продовжує бути актуальною для будь-якого митця незалежно від часового проміжку. Втрата близьких людей – незворотня подія, яка супроводжує кожного протягом життя і відрізняється тільки її способом проживання. У такому контексті доречно згадати проєкт "Прощення" Керрі Фертіг – мультидисциплінарної художниці, яка трансформувала свій досвід втрати сестри у кінематографічну історію та серію перформансів під назвою "My sister's bones".

У проєкті присутня радикальна тілесність, яку Фертіг передає буквально використовуючи попільні кістки своєї сестри та вугілля для створення серії робіт на папері. Пізніше вона також використовує прах своєї сестри у серії перформансів та інсталяцій зі склом, які глибше розкриватимуть процес горювання і неможливості відпустити травмуючу подію. Завершальний перформанс у фільмі Фертіг акцентує нашу увагу на процесі прощання – запаяний у скляні кулі прах сестри мисткиня випускає з рук на велике листове скло [10]. Момент тріскоту та розпадання, який у реальному часі тривав секунди, у фільмі розтягується на хвилини і символізує той самий крик відчаю, тривоги та скорботи, який Мунк зафіксував у своїй найвідомішій роботі більше сотні років тому.

У своєму творі "Крик" (1893-1910) Едвард Мунк відображає нестерпне страждання безстатевої фігури, яка стискає долонями обличчя і кричить до світу, деформуючи тіло в агонії. Навколо образу людини спотворений не реалістичний та перенасичений світ, який розпадається та постійно рухається у спробах наново сформуватися. Візуальне втілення екзистенційної тривоги читається у синтезі деформованого образу та середовища, як взаємопов'язаної реакції. На цьому полотні художник відмовляється від об'єктивного опису подій та пропонує перейняти його емоційні переживання внутрішнього колапсу [11].

Подібний емоційний досвід простежується і в інших роботах Мунка, де він знову і знову проживає досвід втрати, безпорадності та невимовного болю. У цих творах зазвичай тіло та простір взаємно деформуються, відображаючи світ, у якому внутрішня травма змінює саме сприйняття реальності.

Межовий досвід для Мунка не тільки про смерть чи хворобу, а й про відчуття постійної загрози втрати себе. Його мистецтво стає візуальним що-

денником психічного стану та способом осмислити нестерпне. Саме завдяки цьому Мунк став попередником експресіонізму, відкривши нову мову – мову психологічного образу.

Внутрішній злам, який Мунк передавав через суб'єктивну напругу та переживання, у наступному поколінні митців набуває інших масштабів та акцентів. Якщо Мунк звертав увагу на особисті страхи та екзистенційну самотність, то Макс Бекман формує новий вимір - історичного та колективного досвіду проживання межової ситуації.

Макс Бекман вступив у ХХ століття як представник академічного мистецтва, але досвід Першої світової війни радикально змінив його художнє бачення. Після глибокої особистої кризи та служби санітаром у першій світовій війні, він відмовляється від реалізму, звертаючись до експресивного, часто символічного написання своїх робіт.

У його творах виявляється складна візуальна мова. Багатофігурність, замкнені простори, сцени насильства, алегоричні образи – все це створює відчуття клаустрофобії. Бекман будує свої композиції як лабіринти, де простір і час спресовані у візуальний вузол, у якому особистість шукає опору.

Межовий досвід у Бекмана – це не тільки пам'ять про війну, а й постійне зіткнення з історією, яка розсипається на фрагменти. Його мистецтво – це форма впорядкування хаосу, намагання знайти символічну мову для опису внутрішнього колапсу [12].

Картина "Ніч" є одним із найвразливіших і водночас найінтенсивніших візуальних виразів межового стану у творчості Макса Бекмана. У ній художник створює простір, де фізичне насильство, тілесна скаліченість і психологічний шок зливаються в одну спресовану композицію. Це не реалістичне зображення подій, а радше алегорія краху людяності у часи соціального, політичного та особистісного розпаду.

Макс Бекман "Ніч", 1918–1919



Едвард Мунк, "Хвора дитина", 1927





Макс Бекман "Відплиття", 1932–1935

Композиційно картина позбавлена глибини простору – усі фігури стиснені, немов у замкненій кімнаті. Це викликає клаустрофобічне відчуття без виходу, ніби глядач стає заручником цієї сцени разом із її персонажами. Важливим є також те, що дія не зосереджена в одній точці – натомість, декілька одночасних актів насильства відбуваються паралельно, створюючи ефект роздробленої свідомості, притаманної посттравматичному досвіду.

Колірна палітра картини – приглушена, з переважанням темних сірих, бурих, синіх і кривавих червоних відтінків. Ці кольори не просто передають настрій – вони підсилюють емоційний тиск і атмосферу тривоги. Фігури – зламані, спотворені, з викривленими обличчями та позами, що говорять не лише про фізичний біль, а й про внутрішню втрату цілісності.

Особливу увагу привертає те, що жорстокість тут не має чітко визначеного джерела. Насильство виглядає анонімним, позбавленим конкретного контексту – воно вкорінене в саму тканину реальності. Це і є візуальне втілення межової ситуації за Ясперсом: подія, яку не можна змінити чи зупинити, яку можна лише прожити – і бути зміненим нею.

Тіло в композиції "Ніч" – це основна точка розриву між зовнішнім і внутрішнім, між "до" і "після". Бекман не просто зображує тілесність – він концентрується на її вразливості, знеособленості, що відкриває глибоку метафору людської істоти, викинутої на межу буття.

У цьому творі проглядається не лише особистісна травма самого художника, який пережив досвід Першої світової війни, але й колективна травма епохи, що руйнує будь-яку ілюзію стабільності. Картина "Ніч" свідчить про розпад гуманістичної картини світу, де більше не діють звичні моральні орієнтири, а замість них постає реальність страху, страждання і абсурду [13].

Саме тому "Ніч" є не просто реакцією на історичні події – вона стає прикладом межової художньої репрезентації. Бекман не намагається показати трагедію – він занурює глядача в її середину, примушує не спостерігати, а співпереживати. Таким чином, ця робота демонструє, як мистецтво може стати засобом візуального переживання екзистенційної кризи, зберігаючи її образ у формі, здатній бути осмисленою і пізнаною іншими.

Творчість Бекмана протягом усього життя реагувала на події та була у історичному контексті відповідно до часу створення. Його триптих "Відплиття" був початий у 1932 році у Франкфурті і завершений у Берліні 1935 року. Твір сформований із трьох панелей, які містять метафоричні та символічні сюжети притаманні стилю Бекмана. Ліва панель "The Castle" містить сцени тортур та насилля, фрагментовані фігури відсилають до хаосу та руйнації, які знову почали творитися навколо. Права панель "The Staircase" містить також сцени знущання та насил-

ля і обидві частини твору підкреслюють контраст з центральною панеллю "The Homecoming", адже вона є достатньо оптимістичною і говорить нам про новий початок після "відплиття" з попереднього життя.

Щоб зрозуміти контекст цієї роботи, необхідно додати кілька біографічних моментів життя автора. Під час приходу нацистів до влади його мистецтво було визначено як "дегенеративне", а сам Бекман був змушений емігрувати, щоб врятувати своє життя. В інтерв'ю 40-х років Бекман заперечував пряму політичність своєї роботи та наголошував, що це було проблемою усіх часів [15]. І це перегукується із поглядами Ансельма Кіфера, який працює з історичною пам'яттю вже повоєнних років і трансформує колективну травму своїми роботами в універсальну метафору.

Кіфер у своїй творчості постійно звертається до теми Голокосту як до непростого минулого і з характерною монументальністю втілює вже матеріальні метафори – велетенські свинцеві книги стоять рядами на полицях, а поміж них розсіпані попел, розбите скло та засушені квіти. Свинцеві книги символізують важке, токсичне минуле яке неможливо покласти на полицю чи перегорнути. У інсталяції "The High Priestess / Zweistromland" (1985–1989) два стелажі стоять один навпроти одного, закладені свинцевими книгами по 300–500кг кожна - вони буквально фізично говорять про важкість історії, яку вони в собі тримають, і виглядають як бібліотека після великої катастрофи. У просторі навколо полиць розсіпане бите скло, яке відсилає глядача до кабалістичного поняття розбитої божественної посудини – вона вже ніколи не стане цілою, а кожен відвідувач тільки збільшує своїми кроками кількість уламків [15].

Мистецтво Кіфера, як і Бекмана, не намагається отримати катарсис, прощення чи забуття, а відсилає нас до свідомого прийняття наслідків та унеможли-

лює абсолютне зцілення від травматичного досвіду. Їх мистецтво метафорично говорить навчитися жити у світі, який ми створюємо з усіма наслідками виборів та дій кожного.

Френсіс Бекон у своїй творчості, на відміну від Бекмана та Мунка, концентрується на тілесності, оперує чистими фізичними відчуттями та торкається питання екзистенційної тривоги. У його мистецтві немає сумнівів чи запитань стосовно кризи, яку зараз проживає людство, він буквально констатує факт існування та стан, який її супроводжує.

Із самого дитинства Бекон мав досвід перманентного проживання болю та страждань через слабе здоров'я та агресивне не приймаюче оточення. Це, ймовірно, заклало його базове уявлення про жорстокий і абсурдний світ, у якому всі намагаються лицемірно приховувати біль та страждання. І з роками Бекон знаходив тільки підтвердження своїх уявлень і це матиме вияв головної думки у його мистецтві [16].

Провідним образом у творчості митця постає силует людини, який Бекон свідомо деформує та змінює суть до невпізнаності. Це особливо виразно спостерігається у його найвідомішому триптиху "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion" (1944). Бекон спотворює фігури до крайньої межі, перетворюючи їх на уособлення тілесної та психологічної травми. Створений у період завершення другої світової війни, твір вже фіксує глибоке усвідомлення масових звірств та руйнацію гуманістичної картини світу. Три антропоморфні істоти поєднують у собі риси людини та тварини, створюючи гібридні, майже безпорадні, але дуже напружені форми. Вони стоять у підніжжя розп'яття і символізують свідків, які побачили правду і не змогли її прийняти, їх рот наче кричить про це, а деформовані кінцівки намагаються знайти за що схопитись, бо опори більше немає [17].

Френсіс Бекон "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion", 1944





Френсіс Бекон "Портрет Джорджа Дайєра в дзеркалі", 1968

У творчості Бекона портрети Джорджа Дайєра займали особливе місце - вони були чи не найвідвертішими та найемоційнішими за увесь період творчості митця. Ця серія робіт нам розкаже не тільки про стосунки музи-коханця з художником, а й стає візуальним щоденником емоційних станів від залежностей, конфліктів та втрат.

Дайєр втілював у собі всі компоненти, які мотивували Бекона творити - вразливість та тілесність, естетичну привабливість, внутрішній хаос та залежність, що тільки посилювали їхні стосунки. На портретах коханець Бекона часто виглядає розгубленим, роздертим, позбавленим контролю над собою, але це образ не однієї людини, а втілення кризи обох.

На портретах Бекон наче вихоплює моменти максимальної емоційної та психічної напруги Дайєра і відображає їх у крайній межі вираження. Форма рухлива, нестабільна, наче перебуває у стані постійного розпаду та збирання, що унеможлиблює фіксацію сталої ідентичності. Обличчя та тіло Дайєра спотворюються і розшаровуються, наче неспроможні утримати форму – це не просто художній експресивний прийом, а спосіб Бекона донести біль, залежність, безсилля та руйнування обох. Часто головний герой портретів є зображеним у чітких геометричних межах, які виглядають наче пастки, щоб підсилити відчуття екзистенційної тривоги та самотності у проживанні власної вразливості, і водночас втілюють

конфлікт між раціональною структурою світу та хаотичним сенсом існування [18].

"Portrait of George Dyer in a Mirror" (1968) – це робота, у якій сконцентровано всю глибину екзистенційної тривоги, крихкості і приреченості буття. Спочатку ми бачимо людину перед дзеркалом – класичний композиційний мотив, який має відсилати до теми самосвідомості. Але у Бекона дзеркало не стає відображенням, а відтворює інший вимір реальності. Фігура Джорджа Дайєра тут зображена у спотвореній, розпадаючій формі, його тіло наче розчиняється, пливе, губиться у самому собі. Власне відображення в дзеркалі не консолідує ідентичність, як у традиційному живописі, а розщеплює її на частини: одна – у реальному просторі, інша – у дзеркалі, де форма ще більш розмита й аморфна. Це візуалізація стану дезінтеграції особистості, де немає більше єдиного "Я", лише фрагменти болю [19].

У ширшому контексті творчість Френсіса Бекона містить наратив, що межовий стан не є короткою подією, а швидше вказує на спосіб існування. Його зображення Дайєра – не тільки портрети конкретної людини, а й візуальні відображення руйнування, втрати, залежності та неможливості зібрати себе наново.

Після самогубства Дайєра ця тема стає ще гострішою: у "Black Triptych" (1972) Бекон передає момент, коли суб'єкт зникає, залишаючи по собі лише ехо власного існування. Фігури вже не просто деформовані – вони розчиняються між життям і смертю, у тому просторі, про який Ясперс говорив як про найбільш радикальну форму межовості. Саме тут мистецтво Бекона розкриває свою справжню природу: воно не описує травму, а переживає її разом із глядачем, перетворюючись на візуальний досвід, у якому стирається межа між тілом, емоцією та екзистенцією. Його фігури – не люди, а візуальні оболонки досвіду. Межовий стан у його тлумаченні – це розщеплення суб'єкта, втрата цілісності, і в той же час це можливість глибшого розуміння природи людського існування [20].

Незважаючи на суттєві відмінності у біографічному, історичному та культурному контекстах, творчість Мунка, Бекмана та Бекона об'єднує прагнення фіксації межового стану як невід'ємної частини людського існування. Їхня візуальна мова не просто відтворює події, а намагається передати тяжкість болю, втрати та внутрішньої напруги у моментах життя, коли звичний порядок світу руйнується. У своїх творах митці відходять від реалістичного відтворення світу, підкоряючи зовнішню реальність внутрішньому переживанню. Центральним елементом стає фігура людини та її тілесність – об'єкт емоційної, психічної та екзистенційної напруги.

Мунк використовує деформацію контурів, спотворені обличчя та контрастні кольори, щоб зафіксувати тривогу, страх і відчуття безвиході. Бекман розгортає складні багатофігурні композиції, стискає простір і використовує символіку, створюючи відчуття клаустрофобії та психологічного тиску. Бекон

радикально трансформує тіло до межі розпаду, концентруючись на тілесності як арені психофізичного страждання.

Усі троє об'єднані прагненням показати неминучість межових станів та водночас перетворити мистецтво на простір осмислення й проживання цих станів. Їхні роботи не лише свідчать про травму, а й стають інструментом її трансформації, де форма, колір, простір і рух фігур працюють як носії психологічного сенсу. Через цю спільну художню мову вони демонструють, що межовий досвід – це не лише виклик, а й можливість глибшого розуміння людського існування.

Мунк фокусується на суб'єктивному емоційному вимірі – психічній тривозі та вразливості, які перетворюються у стан буття. Бекман вибудовує складну символічну драматургію: переповнені сцени, історичні алюзії й деформовані простори створюють атмосферу моральної кризи. Натомість Бекон концентрується на тілесному вияві психофізичного розпаду; його образи – це крик без звуку, чиста форма страждання, позбавлена можливості оповіді.

Попри різні засоби, кожен із цих митців показує відсутність можливості уникнути граничних станів – але водночас відкриває мистецтво як простір, де ці стани можуть бути окреслені, пережиті та переосмислені. Їхні твори стають не лише свідченням травматичного досвіду, а й інструментом його

трансформації, способом втримати людину на межі, де існування ще не руйнується остаточно. Мистецтво тут постає не просто відображенням, а формою спільного проживання – способом повернути сенс там, де світ тимчасово його втратив.

Творчість Мунка, Бекмана та Бекона демонструє, що художня практика може бути середовищем для переживання складних життєвих криз та особистісних травм. Через образну експресію, трансформацію тілесних та просторових структур вони створюють візуальні метафори психологічного та екзистенційного напруження. Їхні роботи не просто документують страждання, а дозволяють їх усвідомлено прийняти для осмислення його природи, дозволяючи глядачу відчуття внутрішню нестабільність, відчуття втрати опори і, водночас, можливість нового розуміння себе та світу. Мистецтво тут виступає як інструмент дослідження людської вразливості і способу відновлення сенсу у часи хаосу.

Розділ 3 Авторський проект "МЕЖИ"

На основі проведеного дослідження філософського та психоаналітичного підходів, а також мистецьких робіт художників ХХ-ХХІ ст. було розроблено концепцію авторського проекту "МЕЖИ". Вона спирається на ідею незворотних подій – межової ситуації Карла

Ансельм Кіфер "The High Priestess / Zweistromland", 1985–1989



Ясперса, психотерапевтичні підходи Ролло Мея, Ірвіна Ялома та Віктора Франкла, які підкреслюють необхідність проживання екзистенційної тривоги, пошуку сенсу для посттравматичного зростання. У мистецькому контексті основою проєкту стали обрані художники, які опиралися на внутрішні відчуття та намагались їх трансформувати у візуальний матеріал – Едвард Мунк, Френсіс Бекон. Окрема увага акцентована на символізмі та метафоричності Макса Бекмана, оскільки його творча мова є близькою для втілення задуманої концепції. На запитання "Що робити з межовою ситуацією?" актуальним буде звернення до Елізабет-Кюблер-Росс – швейцарсько-американська психіатрині, яка запропонувала у своїй книзі "Про смерть і вмирання" [21] теорію п'яти стадій прийняття, яка полягає у свідомому проходженні кожного етапу – заперечення, гніву, торгу, скорботи – до повного прийняття. Ця теорія була створена для роботи з людьми, які мають невиліковну хворобою, та наближаються до смерті. Пізніше теорія була застосована у ширшому використанні і, на мою думку, є доречною для межової ситуації. Нам потрібно прийняти незворотне, зберегти залишки наших ресурсів і почати будувати себе наново – це єдиний конструктивний спосіб проживання межової ситуації.

Проєкт "МЕЖИ" поєднує у собі скульптуру, живопис, рисунок та роботу зі скла, створюючи простір для рефлексії над процесом межової ситуації. "МЕЖИ" не просто ілюструють кризу зіткнення нетипових обставин з буденністю, а намагаються знайти відповідь на питання "що з цим робити?"

Провідною фігурою усіх матеріалів є коло – символ постійності, плавного повторюваного руху, цілісності, переродження, своєрідний ідеал, який означає налагоджену систему поглядів та цінностей.

У виконанні серії живописних та рисункових робіт було закладено пошук сюжетної частини межової ситуації, яка у цьому контексті є процесом, а не фіксованою подією. Форма кола відображає цілісність, а його поступове руйнування відтворює процес межової ситуації, який собою являє виведення нас за межі буденного існування – руйнування цієї цілісності. Кольорова гама живописних робіт вміщує у собі важливий символізм – темні холодні кольори входять в агресивний контраст зі світлими, наче вибухом, щоб наголосити глядачеві, що сил боротися більше немає і це остання боротьба. Чудово працююча система вичерпала свої спроможності для існування і має змінитися, або розчинитися безслідно з особистістю.

Скульптурний пошук був спрямований на відображення одного із можливих розвитків подій – відторгнення та заперечення межової ситуації, її абсолютне неприйняття. Робота виконана із вугілля у вигляді пів сфери з нечіткими обрисами – примарна оболонка, яка є залишком відсутності змісту та наповненості.

Робота зі скла є відображенням процесу межової ситуації і одночасна відповідь на питання. Композиція складається з 5 скляних прозорих напівсфер,

кожна з яких задекорована різними способами та техніками, і має своє символічне значення. Перша найбільша прозора півсфера, частково зруйнована, відображає наші захисні реакції. У буденності ми маємо безліч надбудов та пристосувань нашої особистості, які допомагають зберігати нашу цілісність - ми ігноруємо або відкидаємо думки, які можуть поставити під сумнів наші світоглядні конструкції, формуємо наше комфортне життя у рамках контролю та зрозумілості. Відсутність ресурсів для підтримання таких алгоритмів поведінки ведуть до їх руйнації - тріщини першої сфери захисту нашої особистості. Друга скляна півсфера містить у собі декоративні шматки гутного скла, знайдені на переробці, і вплавлені випадковим чином у процесі формування самої сфери. Вставки символізують випадкові події, що насправді є закономірними у контексті оборони нашого внутрішнього світу, адже саме певний цикл подій веде нас до самозахисту або ж до розпаду. Третя – декорована розписом, а точніше дієсловами, що визначають наші дії у свідомому стані – їх нас вчать з народження і ми наслідуюмо ці рекомендації до кінця життя. Умовні "інструкції" допомагають нам відчувати контроль над ситуацією, розуміти інших людей. Межова ситуація робить ці інструкції беззмстовними та незрозумілими, наша свідомість проживає колапс і тому неспроможна дотримуватися типових дій.

Наступна четверта півсфера – не свідомою частиною. Тут ми вже безсилі у повноцінному розумінні того, що відбувається. Психотерапевтичні підходи відносять до несвідомого усі реакції, які відбуваються, але не мають конкретного прямого пояснення чи кореляції з подіями. Вважається, що ця частина людської психіки, наче тінь, всюди присутня і має вплив на наш стан, дії та реакції, але дуже рефлексивно та закономірно. У цій півсфері декоративний розпис сформований хаотичними графічними штрихами різної товщини та напрямку, що символізує ситуативну не свідому реакцію.

Остання найменша півсфера була задекорована у процесі видування содою. Гаряче скло увійшло у хімічну реакцію з реактивом і створило різного розміру газові бульбашки всередині стінки сфери. Символізм останнього шару полягає у оголеному вираженні нашого "Я" – його ядра та наповнення, сукупності досвіду, спогадів і характеристик. Коли межова ситуація торкається цього шару, то ми ризикуємо втратити все, що набули і життя разом з ним, але водночас це може допомогти вийти за межі нашого типового існування.

Кожна сфера нашого життя – унікальний працюючий механізм, який утворився у процесі нашого розвитку та пристосування. Вада такого механізму полягає у крихкості та повній залежності від зовнішнього світу, який змінюється і руйнує наші комфортні межі.

ВИСНОВКИ

Межова ситуація – невідворотна травматична частина життя кожної людини, проте вона може також вести і до посттравматичного зростання. Мистецтво може бути інструментом рефлексії та мати терапевтичний ефект завдяки відчуттю спільності у травматичних подіях.

У процесі написання кваліфікаційної роботи було проаналізовано філософські та психологічні концепції, зокрема теорію Карла Ясперса "Межова ситуація" та її розвиток у послідовників психоаналітичного методу – Ролло Мея, Віктора Франкла, Ірвіна Ялома. Характерні риси межової ситуації проглядалися у всіх оглянутих працях психологів та психотерапевтів і з патологічного процесу змогли трансформуватися у конструктивний інструмент особистого зростання.

Подальший аналіз художніх творів Едварда Мунка, Макса Бекмана та Френсіса Бекона виявив візуальні характерні риси межової ситуації, а також сформував можливість стверджувати, що мистецтво може бути інструментом опрацювання індивідуального та спільного травматичного досвіду завдяки своїй властивості передавати емоційний стан та почуття.

На основі проведеного дослідження було створено концептуальний мультидисциплінарний проєкт "МЕЖИ", який у собі поєднує живопис, рисунок, скульптуру та роботу зі скла. Центральною фігурою є коло, яке символізує цілісність системи і її буденність, а його руйнація – межову ситуацію. Найконструктивнішою формою проживання, на мою думку, є його повноцінне свідоме прийняття, наприклад, за концепцією п'яти стадій прийняття, створеною Елізабет-Кюблер-Росс для людей, які наближаються до питання смерті.

Обрані технологічні та технічні методи роботи дали можливість реалізувати концепцію, а дослідження, загалом, підтверджує, що межові стани, хоч і є руйнівними, проте містять можливості для зростання і мистецтво слугує не лише засобом репрезентації, а й практичним інструментом для їх опрацювання. Авторський проєкт "МЕЖИ" демонструє, як візуальна мова може перетворювати індивідуальний досвід на колективний, сприяючи рефлексії та зціленню в сучасному світі, де кризи стають дедалі частішими.

Список використаних джерел

- Ясперс К. Психологія світоглядів : [пер. з нім.]. Київ : Юніверс, 2009. 456 с. (Оригінальне видання: Jaspers K. *Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin : Springer, 1919).
- Чизиков Т. К. Філософія історії Карла Ясперса : монографія / Т. К. Чизиков. – Київ : Либідь, 1993. – 168 с.
- Мей Р. Екзистенційна тривога : [пер. з англ.]. Київ : Акадємвидав, 2020. 432 с. (Оригінальне видання: May R. *The Meaning of Anxiety*. New York : Ronald Press, 1950).
- Мей Р. Сміливість творити : [пер. з англ.]. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 176 с. (Оригінальне видання: May R. *The Courage to Create*. New York : W. W. Norton & Company, 1975).
- Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі : [пер. з нім.]. Харків : Книжковий клуб

"Клуб Сімейного Дозвілля", 2022. 216 с. (Оригінальне видання: Frankl V. ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. Wien : Verlag für Jugend und Volk, 1946).

6. Ялом І., Ялом М. Питання життя і смерті : [пер. з англ.]. Київ : Yakaboo Publishing, 2022. 288 с. (Оригінальне видання: Yalom I. D., Yalom M. *A Matter of Death and Life*. London : Piatkus, 2021).

7. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть / В. Д. Сидоренко. – Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2008. – 188 с. – ISBN 978-966-2260-20-5.

8. Edvard Munch 1863–1944 / [ред. Mara-Helen Wood ; авт. текстів Jon-Ove Steihaug та ін.]. – Milano : Skira ; Oslo : Munch-museet, 2013. – 304 с. – ISBN 978-88-572-1949-1.

9. Edvard Munch. *The Sick Child / Edvard Munch* ; [ред. Sue Prideaux]. – London : National Gallery Publications, 1990. – 48 p. – (Munch series). – ISBN 978-1-85709-000-3.

10. Carrie Fertig. *My sister's bones : ongoing project description* [Електронний ресурс] / Carrie Fertig // Carrie Fertig official website. – 2020–2023. – Режим доступу: <https://www.carriefertig.com/my-sisters-bones> (дата звернення: 2023–2025).

11. Edvard Munch. *The Scream / Edvard Munch* ; [ред. Sue Prideaux]. – London : National Gallery Publications, 2005. – 128 p. – (Munch series). – ISBN 978-1-85709-000-3.

12. Бекман Макс. *Життя і творчість / упоряд. та вступ. стаття О. О. Сидор-Гібелінда*. – Київ : Мистецтво, 2015. – 216 с. : іл. – (Серія "Майстри світового живопису"). – ISBN 978-966-577-189-4.

13. Бекман Макс. "Ніч" та інші твори : аналіз творчості / упоряд. та вступ. стаття Т. М. Коломієць. – Київ : Мистецтво, 2012. – 152 с. : іл. – (Серія "Аналіз шедеврів"). – ISBN 978-966-577-123-7.

14. Сидор-Гібелінда О. О. Макс Бекман і німецький експресіонізм / О. О. Сидор-Гібелінда. – Київ : Грані-Т, 2009. – 168 с. : іл. – (Vita memoriae). – ISBN 978-966-292-376-6.

15. Кіфер Ансельм. Матеріальність пам'яті : творчість після Голокосту / упоряд. та вступ. стаття Л. М. Черепніна. – Київ : АртЕк, 2017. – 192 с. : іл. – (Сучасне мистецтво Європи). – ISBN 978-966-518-789-2.

16. Бекон Френсіс. *Життя і творчість : монографія / упоряд. та вступ. стаття О. В. Ковальчук*. – Київ : Мистецтво, 2019. – 224 с. : іл. – (Серія "Майстри світового живопису"). – ISBN 978-966-577-456-6.

17. Бекон Френсіс. *Живопис травми : монографія / упоряд. та вступ. стаття Н. О. Бойко*. – Київ : Грані-Т, 2011. – 208 с. : іл. – (Майстри XX століття). – ISBN 978-966-292-389-6.

18. Бекон Френсіс. *Портрети Джорджа Дайєра : монографія / упоряд. та вступ. стаття С. П. Григор'єва*. – Київ : АртЕк, 2020. – 180 с. : іл. – (Інтимне мистецтво XX століття). – ISBN 978-966-518-812-4.

19. Бекон Френсіс. *Дзеркало і плоть : монографія / упоряд. та вступ. стаття К. О. Смирнова*. – Київ : Артбук, 2021. – 208 с. : іл. – (Бібліотека сучасного мистецтва). – ISBN 978-617-7948-34-5.

20. Бекон Френсіс. *Чорні триптихи : монографія / упоряд. та вступ. стаття Д. В. Литвиненко*. – Київ : Артбук, 2022. – 224 с. : іл. – (Травма і пам'ять). – ISBN 978-617-7948-56-7.

21. Кюблер-Росс Е. *Про смерть і вмирання : монографія / Елізабет Кюблер-Росс ; пер. з англ. О. І. Лазаренко ; передм. І. Ялома*. – Львів : Свічадо, 2018. – 288 с. – (Психологія та психотерапія). – ISBN 978-966-938-156-9.



**КАФЕДРА
ХУДОЖНЬОГО СКЛА**
**GLASS ART
DEPARTMENT**

*Наукові обґрунтування до кваліфікаційних робіт на здобуття
освітнього ступеня "Магістр"
Освітня програма "Художнє скло"*

Грудень, 2025

**Львівська національна академія мистецтв,
кафедра художнього скла**

м. Львів, вул. Кубійовича, 35б

glass@lnam.edu.ua.

Захисти кваліфікаційних робіт відбулися 16 грудня 2025 р.

Гарант освітньої програми: доц. Михайло Бокотей

Викладачі магістерської програми:

рисунок, живопис: Микола Молчан, Артур Солецький

скульптура: Олександр Звір

наукові дослідження: к. мист-ва Олена Якимова

художнє скло: проф. Андрій Бокотей
доц. Олександр Звір
к. мист-ва, доц. Михайло Бокотей



**Львівська
національна
академія мистецтв**