

КВАЛІФІКАЦІЙНІ РОБОТИ МАГІСТРІВ
КАФЕДРИ ХУДОЖНЬОГО СКЛА 2023





КВАЛІФІКАЦІЙНІ РОБОТИ МАГІСТРІВ
КАФЕДРИ ХУДОЖНЬОГО СКЛА ЛНАМ

КВАЛІФІКАЦІЙНІ РОБОТИ

4	ВІКТОРІЯ ГРАБ	Авторський проєкт «Комеморація» Керівник: доц. О. Звір Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
23	ЮЛІЯ ГАРАСИМ	Авторський проєкт «Там нічого немає» Керівник: доц. О. Звір Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
34	ВАЛЕРІЯ САЛУН	Авторський проєкт «Емоційна домінанта» Керівник: доц. О. Звір Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
54	КАТЕРИНА ЖЕЗЛОВА	Авторський проєкт «Симуляція» Керівник: доц. М. Бокотей Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
63	НІНА БІКЕТОВА	Авторський проєкт «Погляд» Керівник: доц. О. Звір Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
74	ВОЛОДИМИР БІКЕТОВ	Авторський проєкт «Переродження» Керівник: проф. А. Бокотей Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
84	АНАСТАСІЯ ЦЕЛЯР	Авторський проєкт «Еос» Керівник: доц. М. Бокотей Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
96	АНДРІЙ БІЛИК	Авторський проєкт «Взаємодія людини і природи» Керівник: проф. А. Бокотей Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
105	ТАРАС ОПАЛИНСЬКИЙ	Авторський проєкт «Генезис» Керівник: проф. А. Бокотей Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько
116	ДІАНА ДУБЕНСЬКА	Авторський проєкт «Самовизначення» Керівник: доц. М. Бокотей Рецензент: доц. Н. Дядюх-Богатько

ЗМІСТ

4	ВІКТОРІЯ ГРАБ	Меморіалізація колективної травми у монументальних творах європейських митців кінця XX – початку XXI ст.
23	ЮЛІЯ ГАРАСИМ	Образ порожнечі у творчості Олафура Еліссона
34	ВАЛЕРІЯ САЛУН	Вплив екзистенційних процесів на творчість художників-склярів XX-XXI ст.
54	КАТЕРИНА ЖЕЗЛОВА	Гіперреалізм та художня імітація у творчості Кріса Тейлора
63	НІНА БІКЕТОВА	Художньо-стилістичні особливості у зображенні Всевидячого ока в архітектурі Львова кінця XIX – початку XX ст.
74	ВОЛОДИМИР БІКЕТОВ	Вторинне використання побутових виробів та відходів виробництва у студійній творчості
84	АНАСТАСІЯ ЦЕЛЯР	Світло та його зображення в образотворчому мистецтві
96	АНДРІЙ БІЛИК	Особливості поєднання природніх матеріалів у склопластиці художників XX-XXI ст.
105	ТАРАС ОПАЛИНСЬКИЙ	Експеримент та випадок у творчості Романа Дмитрика
116	ДІАНА ДУБЕНСЬКА	Образ жінки у творчості Луїз Буржуа



Вікторія Граб

Меморіалізація колективної травми у монументальних творах європейських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття

Колективна травма у мистецтві знаходить своє відображення відколи людство стикається із війнами, природними катаклізмами, епідеміями та геноцидами. Такі приклади можна знайти як у класичному живописі, Франсіско Гойя "Страти", так і в сучасних творах, Міріам Кан "До біса абстракцію". Іноді такі прояви були революційно сміливим і зображали не просто батальні сцени, а й страти представників власного народу. Водночас сучасні приклади буквально кидають виклик суспільству щодо меж сприйняття жорстокості, зокрема воєнних злочинів. Звертаючи увагу здебільшого на меморіалізацію геноциду, варто згадати, що термін "геноцид" був введений тільки у 1944 році Рафалом Лемківим у своїй праці «Axis Rule in Occupied Europe» (1944 р.) [59]. У ХХ ст. людство почало чітко окреслювати та говорити про наслідки страт, геноцидів, нищення, які стають причиною колективних травм суспільства. З'являється меморіалізація, яка є цінною для подолання колективної травми в суспільстві. Вони наповнені символами, що є зрозумілими та актуальними для

певної групи, що постраждала від висвітлених подій, але водночас мають аплувати і до всього соціуми. Дана тема є особливо актуальною сьогодні, тому, що найближчим часом з'явиться велика потреба у якійсь меморіалізації подій в Україні. Розглядаючи досвід країн Європи щодо фіксації травматичних подій, можна напругу співставити їх із такими ж в Україні. Всі вони пов'язані, але проживання їх засоби мистецтва відрізняються. Також важливим аспектом є психологічна сторона виражена через мистецтво щодо створення меморіалів. Цей аспект досліджувала Адріана Парр у праці "Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma", де проблематикою є комеморація історичних подій, як інструмент подолання колективної травми [63]. **Наукова новизна** полягає у тому, що робота докладно розглянуто, як колективна травма відображається у різних художніх творах та проведено систематичний аналіз цього явища, детально досліджено процес меморіалізації колективної травми в деяких країнах Європи, які ментально є найбільш

наближені до України. Враховано специфічні символи та творчі рішення, які використовувалися. Робота пропонує новий підхід до розуміння ролі внутрішньої травми у процесі меморіалізації через мистецтво.

Метою дослідження є визначення способів комеморації масових травматичних подій візуальними засобами, зокрема в художньому склі. Завдання: - опрацювати літературні та візуальних джерела, які дотичні до визначення терміну колективної травми; - провести аналіз комеморативних практик Європи та окремих прикладів США; - дослідити та описати пам'ятники на території колишньої республіки Югославія; - провести аналіз сучасних українських комеморативних практик; - створити концепцію авторського проекту.

Об'єктом є меморіалізація травматичних подій в історії, зокрема в Україні. Засоби образотворчого мистецтва артикулюються, як **предмет** дослідження, у комеморації історичних подій.

Етапи створення мистецького проекту. Для мистецького проекту, джерелами натхнення були рентгенівські знімки поламаних кінцівок. На етапі ескізування відбувся пошук мови людського тіла через кістки, зуби, очі до хребта та ребер. Концепція включає в себе створення меморіального твору, спираючись на дослідження Європейського досвіду та сучасного українського контексту переживання внутрішньої травми митця. Етапи практичної роботи включають в себе підготовку скляних пластів до розпису, вирізання оракалу, розпис, відпал та створення каркасу із кріпленням.

Було використано такі методи дослідження: синтез – для дослідження літературних та візуальних джерел; метод індукції було використано - для розділів 1. Поняття «колективна травма» та її відображення у мистецтві, 2. Меморіалізація колективної травми засобами образотворчого мистецтва в країнах Європи кінця ХХ ст.- початку ХХІ ст.; узагальнення – при виведенні висновків; порівняльний- у співставленні подібностей та відмінностей комеморації у колишній республіці Югославія та Україні; історико-генетичний- у дослідженні пам'ятників на території колишньої республіки Югославія; іконографічний- при дослідженні пам'ятників авторства югославських скульпторів; описовий – при дослідженні та описі меморіалів в Україні, колишній республіці Югославія та Європі.

Дослідження включає вивчення не лише широко відомих прикладів вшанування пам'яті, але й ті, які мали прямий історичний зв'язок із українським контекстом. Серед них був врахований досвід Фінляндії та країн колишньої Югославії.

Основні положення дослідження було **апробовано** на наукових конференціях: Мистецтво та дизайн в умовах війни 2023 р. (ЛНАМ); Молодіжна наукова ліга ІV Всеукраїнська студентська наукова конференція "Формування сучасної науки методика та практика" м. Київ. 2023 р.; Четверта щорічна міжнародна наукова конференція Синтез мистецтв у сучасних

соціокультурних процесах (НАМ України), 17 листопада 2023 р. м. Київ.

РОЗДІЛ 1 Поняття «колективна травма» та її відображення у мистецтві

До психологічних реакцій на травматичну подію, яка впливає на все суспільство, відноситься "колективна травма". Ізраїльський учений Гілад Гіршбергер зазначає "Трагедія представлена в колективній пам'яті групи, і, як і всі форми пам'яті, включає не лише відтворення подій, але й постійну реконструкцію травми з метою її осмислення" [61].

Колективна травма часто здатна утворитися через активні бойові дії та війни, а розглядаючи другу половину ХХ ст. і першу половину ХХІ ст., можна виокремити велику кількість таких подій, які часто йшли поряд із геноцидами. Через ряд відомих прикладів воєнних дій, можна побачити високу травматизацію військових та цивільних. Найвідоміші серед них були штурм на військово-морську та повітряну базу Перл-Харбор 7 грудня 1941 року, ядерне бомбардування японських міст Хіросіми та Нагасакі 6-9 серпня 1945 року. Ці трагедії спричинили більше сотні тисяч смертей та нанесли травму японському суспільству та культурі, де зародився комплекс провини перед жертвами. Далі, війна у В'єтнамі, одна із найбільш шкідливих травм США, через велику кількість загиблих військових і ще більший їх відсоток, який загинув через суїциди. Саме тоді зародився термін "в'єтнамський синдром", який пізніше було, внаслідок виявленої масштабності, названо ПТПС [61].

Геноцид є найстрашнішою із колективних травм, яка нівежить життя декількох поколінь. Під час Першої світової війни відбувся геноцид вірмен, понтійських греків, асирійців (знищено до 2 млн. людей). Найвідомішим геноцидом вважається Голокост - винищення єврейського народу нацистською Німеччиною на окупованих територіях під час Другої світової війни. Жертвами стали понад 6 мільйонів людей. Трагедія Голокосту є найбільш дослідженою і опрацьованою психологами і психотерапевтами через її великий вплив і на ті покоління, що не мали прямої взаємодії [62].

Колективна депортація груп людей або націй теж є одним з видів колективної травми на багато поколінь, враховуючи всю важкість та приреченість, яку відчувають жертви. Від вигнання євреїв з Юдеї до освоєння Америки, людство завжди вчиняє такі злочини один проти одного. Від одної трагедії війни тягнеться наступна, у вигляді примусової депортації, які були поширені в СРСР, постраждали українці, кримські татари та всіх, хто вважався небезпечними для влади. Така травма ніколи не зникне, її наслідки будуть дуже важкими для всіх поколінь [56].

Аналізуючи колективні травми українців, насамперед варто звернутися до Голодомору 1921-1922 рр. та 1932-1933 рр. Найжахливішим є штучність його створення та спроба знищення українців як нації. Під час Голодомору люди, що намагалися вижити,

вдавались навіть до канібалізму. Ця трагедія мала великий вплив на все українське суспільство, а травмованість, страх голоду притаманна ще багатьом наступним поколінням. Проблемою була також політика замовчування в СРСР. Все це складається в одну велику колективну травму, з якою ніхто не працював, а її наслідки ще досі відгукуються нам у вигляді меншовартості [57].

На цьому "травмованість" українців не завершується. Друга світова війна, бої якої проходили на значній території країни, великі жертви серед солдатів також були й серед українців. Голокост також відбувся і на нашій території та супроводжувався масовим нацненням українських євреїв. Добре відомою є трагедія у Бабиному яру, але майже кожне місто стало місцем масових страт. Тоді багато українців намагалися приховати або хоч якось допомогти уникнути смерті євреям. Тоді і радянська влада зробила свій «вклад» у таку собі травмованість через депортації, заслання, знищення українців при будь якій зручній нагоді. Через розвиток промисловості і акцентованості Радянського союзу на досягненнях у цій сфері, важко увяйти такий успіх без помилок та деякій замовчаності щодо будь яких аварій. Найвідомішою та найбільшою такою катастрофою на території України є катастрофа на ЧАЕС, яка знаходиться в Київській області, де 600 000 ліквідаторів катастрофи були українцями.

Окремо варто розглядати травму через війну, яка розпочалась у 2014 році у вигляді так званого АТО і переросла у повномасштабне вторгнення у 2022 р. За цей час встигло вирости покоління травмоване через бойові дії, а також народитись нове, яке страждає через повномасштабну війну. Це не враховуючи всіх воїнів, які повернулись і досі є на передовій. Неможливо зараз судити чи ми маємо всі ознаки колективної травми через незавершеність подій, але незаперечно можна сказати, що певні наслідки вже проявляються у поведінці, звичках та мисленні суспільства [58].

Зважаючи на кількість жертв серед мирного населення, на світовому рівні виділяється тероризм. Так, коли звучить цей термін, мешканці різних країн одразу прив'язують свій «досвід». Зокрема, трагедія 11 вересня 2001 року у Нью-Йорку, коли жертвами стали більше 8 000 невинних людей, 3000 з яких загинули. Це відбулось на всьому американському суспільстві, що спонукало до розвитку багатьох психологічних травм навіть серед тих, хто не був свідком. Звертаючись до подій, наслідком яких є великі жертви, варто згадати і пандемії, які несли страх та смерті, не перебираючи людьми. Найбільшими були епідемії чуми, віспи, тифу, холери, грипу. Ще із часів Середньовіччя люди отримали великий урок та страх перед невідомими досі хворобами, які могли вмиг позбавити життя. Зокрема, Covid-19 забрав життя

понад 6,8 мільйона людей у всьому світі залишивши велику травму після різкої втрати близьких та примусового карантину. Сформовано було термін «вірусософбія», «колективна травма пандемії», які стали предметом дослідження психологів та психотерапевтів [46].

Дослідження подолань колективних травм включають опрацювання із психотерапевтами ПТСР, соматичну терапію, соціодраму. Окремо можна виділити арт-терапію, як опрацювання пережитого та пошук нових шляхів подолання стресу у дорослих та дітей. Через досвід Ізраїлю, ми дізнаємось про важливість створення музейних комплексів та оновлення освітніх програм для поступового увічнення пам'яті. Замість того, щоб просто відтворювати та культивувати культуру жертви, докладаються рішучі зусилля для відновлення ізраїльського та палестинського суспільства як стійкі та героїчні, які долають свої минулі страждання [42].

З іншої сторони, прикладом взаємодії суспільства з колективною травмою може стати становлення сучасної Німеччини та колективна травматизація різних поколінь. Застосовувались такі методи подолання, як репарації, меморіалізація, оновлення освітніх процесів, офіційні політичні вибачення та акти пошани за загиблими. Через "велике мовчання" батьків, які не хотіли передавати свої переживання дітям, а ті своїм, шлях проговорення війни зайняв півстоліття. Візуалізація опрацювання німецької колективної травми виражається, із того часу, багатьма засобами мистецтва. Для художників, які виступають медіаторами суспільства, відображати такий феномен, як колективна травма є дуже важливо. Одним із митців, які представляють покоління, що брало участь у війні, є Йозеф Бойс. Його "народження" митцем і подальший шлях є початком довгого шляху зцілення нації. Перфомансами та скульптурами він розмовляв із своєю аудиторією про переживання травми. Він звертався у своїх роботах до гротескних символів та християнських відсилок на ідолізацію нацистських злочинів. Насправді Йозеф Бойс є одним із перших художників, які намагаються створити мистецтво в пам'ять про Голокост. Вітрина "Аушвіц-Демонстрація" чітко формулює необхідність пам'ятати про такі звірства, а також труднощі їх представлення (1). Він демонструє залишки спотвореної трансформації, системну рутину перетворення життя на смерть. Створюючи діалог про травму, він намагався почати зцілення нації [47, 48; 2].

Подолання колективної травми - складне завдання, яке потребує комплексного підходу. У цьому контексті розглядаються різні методи, включаючи психотерапію, соматичну терапію, соціодраму та арт-терапію. Психотерапевтичні практики, такі як робота з симптомами посттравматичного стресового розладу (ПТСР), сприяють індивідуальному та колективному зціленню. Досвід Ізраїлю підкреслює важливість створення музейних комплексів і перегляду освітніх програм для вшанування пам'яті. Замість того, щоб просто культивувати культуру жертв, акцент робиться на від-

новленні суспільства як стійкого, героїчного і здатного подолати минулі страждання. Приклад Німеччини ілюструє роль репарацій, меморіалізації та оновлення освітніх процесів. Інтеграція візуальних мистецтв, таких як творчість Йозефа Бойса, стала засобом вираження та обговорення травматичного досвіду, що має на меті ініціювати процес зцілення нації. Як психологічна реакція на травмуючі події, сучасні імпровізовані меморіали часто виникають як перша реакція та важливий елемент у спільному проживанні. Ці монументальні "стіни плачу" є першою реакцією, а на їхньому місці часто з'являються вже меморіальні скульптури. Паралельно існує образотворча частина особистісної реакції на травму, коли художник на пряму є учасником травмуючої події, як це може бути під час війни. Так через вираження у мистецтві, людство намагається осмислити, пережити, оплакати пережите.

Загалом, комплексний підхід до подолання колективної травми сприяє формуванню стійкого, зціленого та відновленого суспільства. Використання різноманітних методів, спираючись на психотерапію, освіту та мистецтво, допомагає суспільству протистояти власній трагічній історії та рухатися вперед у позитивному напрямку.

РОЗДІЛ 2 Меморіалізація колективної травми засобами образотворчого мистецтва в країнах Європи кінця ХХ- початку ХХІ ст.

2.1 Використання символів у меморіальних творах

Перше що уявляється, коли чуємо "колективна травма" і ХХ ст. – це Друга світова війна або Голокост, проте зараз можна сказати, що саме поняття травматичності з кожним десятиліттям. Додались геноциди, тероризм, гібридні війни, збільшилась кількість техногенних та природних катастроф. Їх почали досліджувати, класифікувати та аналізувати. Також, всі ці поняття ми можемо знайти і в історії становлення незалежної України. Відповідно тут велику роль займає СРСР із своїм політичним впливом та репресіями.

Процес меморіалізації таких великих травматичних подій є складним, він має враховувати багато аспектів, спираючись на почуття всіх сторін. Так пригадуючи один із перших прикладів меморіалізації, варто вказати на "Громадяни Кале" Огюста Родена (2). Водночас класичного і неочікувано трагічного зображення в скульптурному рішенні вшанування. Він зобразив подію видачі власних життів бюргерами королю Англії, під час Столітньої війни, взамін на зняття облоги міста. Приречення, яке виражається в обличчях мешканців Кале в момент найбільшого емоційного навантаження та прийняття рішення, не можна назвати героїчним, але скульптура виконує роль вшанування їх життів та зображує як живих людей з емоціями, а не просто персонажами в іс-

1. Йозеф Бойс, вітрина Аушвіц-Демонстрація 1954-1956 рр. Німеччина





2. Огюст Роден “Громадяни Калле” 1884-1895 рр. Метрополітен-музей



3. Пам’ятник розстріляним львівським професорам, Львів 2011 р.



4. Меморіал вбитим євреям у Берліні, Пітер Айзерман 2005 р. Берлін



5. Пам’ятник ліквідаторам чорнобильської катастрофи, 2006 р. Донецьк

торії. Аналізуючи цей витвір, можна сказати, що він змінив бачення пам’ятника як такого, наблизившись емоційно до народу, через навмисне його розташування на рівні очей [13].

Поглянувши в майбутнє на сучасні меморіали, можна зробити висновок, що навіть максимально спрощені монументальні проекти можуть викликати потрібні емоції для вшанування жертв. Одним із таких є меморіал вбитим євреям у Берліні дизайнера Пітера Айзермана (4). Його задум і реалізація тягнулась ще із 1980-тих і тільки у 2005 році меморіал було відкрито. Вигляд, будівництво та місце встановлення часто ставали центром суперечок, але варто згадати слова архітектурного критика Ніколая Уруссоффа, який зазначає, що це “меморіал здатний передати масштаби жахів Голокосту, не опускаючись до сентиментальності, показуючи, як абстракція може бути найпотужнішим інструментом для передачі складності людських емоцій” [65, 60, 52].

Меморіалізація, яка стосується масових вбивств є дуже складною, вимагає від авторів враховувати багато суспільних аспектів, зокрема моральних, релігійних, гендерних тощо. Можна сказати, що їх було дотримано при створенні монумента присвяченому польським професорам та їх сім’ям, вбитими нацистами у 1941 році у Студентському парку Львова. На місці самої страти звели пам’ятний хрест, а спорудження меморіалу планувалось ще в 70-тих роках ХХ ст. Він мав складатися із двох частин, меморіальної та символічної. Його створювали Еммануїл Мисько, Яків Чайка та Ярослав Новаківський. Частина із зображенням 11 постатей професорів, над якою працював Мисько, була реалізована. Але його прибрали при побудові естакади трамвайної колії. У 2011 році було встановлено меморіал, який є спільним поль-

сько-українським проектом скульптора Александра Сліви (Краків) та архітекторів Олега Трофименка й Дмитра Сорокевича (Львів). Він має вигляд арки, яка складається із десяти кубічних блоків. Особливість їх у нумерації, яка символізує десять заповідей Божих. Саме п’ята «Не убий» є зміщеною. Це, розповідає глядачеві про можливість руйнації суспільного ладу при порушенні цього блоку [38] (3).

Впливає на сприйняття подій і час, на сьогоднішній час існують не тільки війни, а і теракти і їх меморіалізація стоїть на іншому рівні реалізації і має інші потреби в цьому [53, 45].

Наприклад, після теракту в Брюсселі 2016 році, люди самі почали збиратись на площі для підтримки та вшанування загиблих, навіть попри заборону від влади виходити на вулиці. Біржова площа Брюсселя була перетворена на спонтанний меморіал – гігантську дошку, де люди крейдою малювали зображення та писали послання миру, солідарності, а також гніву. Як на площі Республіки після терактів у Парижі (2015 р.) поява спонтанних меморіалів стала засобом боротьби з травмою, обговорення емоцій і розповідей про те, що було реакцією суспільства на трагедію. Таке явище як умовна “стіна плачу”, яка утворюється зазвичай у таких місцях, має сильне значення для суспільства і, пізніше, часто на місці спонтанних меморіалів встановлюють офіційні меморіальні комплекси.

Недостатньо досліджено є саме процес спонтанної чи неспонуканої меморіалізації, яка передуює “офіційним” пам’ятним роботам, таким як встановлення днів пам’яті, створення меморіалу чи пам’ятника. Концепція “спонтанних святинь” ставить під сумнів погляд на меморіалізацію як симбіоз минулого та сьогодення, оскільки вона розглядає неспонукані мнемонічні практики як скоріше сучасний ритуал трауру,

розташований між вшануванням пам’яті та громадською активністю. Народжені в сьогоденні, спонтанні меморіали дивляться як у найближче минуле, так і в майбутнє, неконтрольоване та необумовлене попередньо встановленим наративом події. У цьому сенсі, імпровізовані меморіали можна вважати народним вираженням пам’яті, яка виникла у відповідь на поточну травматичну подію.

Іншою характеристикою цих спонтанних місць пам’яті є їхня очевидна тенденція з’являтися відразу після травматичної події з широким спектром меморіальних цілей. Такі приклади меморіалізації з’являлись після теракту 9.11. у Нью-Йорку, на площі Біржі у Брюсселі, на території молодіжного табору у Норвегії (2011 р.). Вшанування пам’яті допомагає тим, хто вижив, впоратися з почуттям втрати, страху, невизначеності, безпорадності, а також скорботи, і як таке охоплює як “спільну пам’ять”, так і акт колективної скорботи, спрямований на відновлення розірваних общинних зв’язків і демонтованих культурні ідеали”. Ці місця пам’яті, вільні від офіційного підприємництва пам’яті, є не просто народним вираженням пам’яті, а плюралістичною відповіддю суспільства на травматичну подію. Таким чином, значення, емоції та наративи, отримані від спонтанної меморіалізації, можуть мати вирішальне значення для визначення того, як травматична подія закріпиться в колективній пам’яті [44].

2.2 Порівняльна характеристика засобів меморіалізації в Україні та Югославії

Причиною цього порівняння є схожість через єдину етно-мовну групу, ментальне мислення, подібність державного устрою, та трагічних подій, які об’єднують досвід травматизації народів обох країн. При

такому, сама меморіалізація має різний рівень розвитку протягом вказаного періоду, кінцем ХХ ст. та початком ХХІ ст., що заслугове на детальний огляд та аналіз технік, використаних при цьому.

Спонтанна меморіалізація з’являється також і у місцях катастроф техногенного характеру. На місце загибелі приносять квіти та інші предмети, що могли бути пов’язані із жертвами, наприклад, м’які іграшки, якщо серед них були діти, фотографії. А меморіалізація техногенних катастроф в більшості спирається на сторону жертв та намагається бути максимально абстрактною та символічною.

Досвід України в меморіалізації техногенних катастроф найчастіше зустрічається через катастрофу на ЧАЕС у 1986 році. До трагедії присвячено багато монументів, і попри найвідоміші і найвпізнаваніші варто звернути увагу на мозаїку та пам’ятний дзвін у Донецьку. У 2006 році поставлено на згадку близько 8 000 донеччан, які брали участь у ліквідації наслідків катастрофи. Це один з найбільших у країні монументів, на згадку про ліквідаторів аварії. Автори пам’ятника донецький скульптор Юрій Іванович Балдін і архітектор Володимир Степанович Бучек. Монументом є стилізований дзвін, який символізує вічну пам’ять і заклик не допустити подібного в майбутньому. Зверху дзвона – птахи, що згорають в полум’ї. Вони символізують всенародну біль і пам’ять. Пам’ятник виконаний з мармуру і чавуну, а “Чорнобильський спас” виготовлена в техніці мозаїки. Загалом меморіал має релігійний сюжет, але із сучасним наповненням у вигляді зображень ліквідаторів. Пам’ятник розташований у сквері біля Південного автовокзалу [41] (5).

Розглядаючи пам’ятники, із часів існування Югославії, які присвячені жертвам обвалів на шахтах, залізничним катастрофам та аваріям, варто виокремити



наступні об'єкти – меморіальна скульптура авторства Воїна Бакіча, яка складається з неправильної геометричної кристалічної форми, виготовленої з полірованої нержавіючої сталі, що відбиває світло (6). Вона присвячена залізничній катастрофі в Загребі 1974 року, коли під час зіткнення двох поїздів на вокзалі загинуло 153 людини і понад 60 людей отримали поранення, що зробило її найгіршою залізничною аварією в історії Хорватії. На місці поховання 40 невідомих частинок тіл було встановлено скульптуру Говорячи про символізм, автор звертається до порівняння чистоти та прозорості кришталю, який був використаний, та душ загиблих [51, 34].

Наступний монумент в Семізованці на пагорбі цвинтаря, присвячений катастрофі поїзда в 1971 року. Белградський експрес лоб у лоб зіткнувся з локомотивом вантажного поїзда, який зупинився в Семізоваці. Основну частину зіткнення поїзда з вантажними вагонами поглинули перші кілька пасажирських вагонів белградського поїзда, в яких перебували школярі із села Страгарі. В результаті цього удару 14 дітей Страгарі разом із їхнім учителем Златиміром Івановичем загинули миттєво. Для 14 маленьких дітей було створено спеціальне кладовище на північ від центру села Страгарі, де вони були поховані разом. Зі створенням цього кладовища водночас був створений і пам'ятник для них. Цей монумент складається з чотирнадцяти абстрактних бетонних форм, закріплених у вигляді круга навколо центральної колони. Форма цієї роботи, безсумнівно, є символічним зображенням дітей, що збилися навколо свого вчителя [22] (7).

До річниці трагедії на шахті Водній вздовж річки Ресави біля головного входу на шахту встановлено меморіальний комплекс, присвячений 34 загиблим шахтарям. Центральним елементом цього комплексу є велика бетонна меморіальна скульптура "Квітка в камені", створений відомим белградським скульптором Міодрагом Живковичем. Ця скульптура, яка стоїть на піднесеній платформі, складається з трикутного тіла, яке в центрі пронизано порожниною у формі квітки. Вся ця скульптура підвішена над краєм платформи та розташована таким чином, що здається, що вся композиція кидає виклик гравітації. Символізм квітового компонента пам'ятника є простим, символізує надію та життя [5] (8).

Травматизацію суспільства, в тій чи іншій країні, може доповнити також наявність воєнних дій на її території. За період від середини ХХ ст., окрім Другої світової війни були ще війна у В'єтнамі, Холодна, війна у Сирії, Грузії, Югославії, Україні. Ці події найжахливіші після Другої світової війни через чисельні жертви серед цивільних та військових, а меморіалізація, відповідно, має важливе значення для пам'яті. У випадках коли неможливе поховання через відсутність тіла або зниклих безвісти, людям потрібне місце для вшанування та відвідин, щоб відпустити біль та знайти спокій. Розглядаючи воєнну комеморацію у Європі після Другої світової війни, варто виокремити скульптурні антифашистські меморіали часів Югославії. Багато із них зараз у напівзруйнованому стані та є під захистом громад.

Починаючи із загального символізму та місць розташування пам'ятних скульптур, видів матеріалів та технік, можна спостерігати ріст від соціалістичного періоду до нової політики вираження травмованості через вшанування жертв революцій у меморіалах та скульптурах по всій території Югославії. Із тим як розвивалась держава та змінювалась політика, змінювались і пріоритети у стилістиці монументів. Від соцреалізму до політики Тіто і до громадянських воєн. У 1947 році була створена державна організація ветеранів народно-визвольної війни (Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata, SUBNOR), спеціальна комісія якої займалася побудовою просторів пам'яті. Тоді ж монументи стали візуальним втіленням державної пропаганди: вони демонстрували важливість соціалізму, «братерства та єдності», були місцем святкування різноманітних річниць та шкільних екскурсій. Самий соцреалізм не був таким строгим у своєму вираженні, він більше піддавався під вплив сучасних художників, тому і споменик-и мають такий незвичайний сучасний вигляд [25].

Соцреалізм не мав тривалого життя в Югославії, як в Україні; його позицію можна визначити як домінуючу лише в короткий період від 1945 р. до 1952 року (1952 р. вважається датою розриву Югославії зі соцреалізмом, адже саме тоді хорватський письменник Мирослав Крлежа на з'їзді югославських письменників в Люблянці виголосив промову за незалежність мистецтва). Також, багато пам'ятників пов'язані із партизанським рухом, який був дуже широким у часи Другої світової війни. Часто вступ самих художників в такі угруповання заохочувався владою. Югославська комуністична партія підтримувала авангардистські напрями і загалом мала вигоду із поширення агітаційної друкованої продукції, виконаної художниками [24].

Побудова пам'ятників була орієнтована на об'єднання між організаціями окремих республік та місцевими спільнотами. Враховуючи особливості регіонів і дотримуючись ідеологічних поглядів, влада прораховувала послідовність побудови меморіального ландшафту країни [33]. Проблематичність роботи з минулим у цьому контексті додатково посилюється історичними обставинами створення монументів – соціалістичним періодом. Багато спомеників були знищені саме через це, але їх автори увійшли в історію.

Зокрема, Міодраг Живкович, який є сербським скульптором, створив одні з найзнаковіших та найвпізнаваніших монументів Другої світової війни. Ключові його роботи створені протягом 60-70-тих років ХХ ст. були: меморіальний парк Сумарице в Крагуєваці в Сербії (9), який вшановує понад 2000 людей, страчених німецькими окупаційними силами в 1941 році, і 19-метровий пам'ятник битві Другої світової війни Сутьєска в Боснії та Герцеговині. Він також створив відомий пам'ятник битві Другої світової війни під Кадіяною поблизу Ужице в Сербії та меморіальний парк, присвячений югославському партизанському командирі Саві Ковачевичу в Грахово в Чорногорії [49].



6. Воїн Бакіч, меморіальна скульптура жертвам залізничної катастрофи, 1974 р. Загреб
7. Пам'ятник в Страгарах, присвячений жертвам залізничної катастрофи, автор невідомий 1971 р.
8. Міодраг Живкович, пам'ятник загиблим шахтарям у Водно, 1985 р. Сербія
9. Міодраг Живкович, пам'ятник у меморіальному парку Сумарице, Крагуєвац, 1960-1970 рр. Сербія
10. Воїн Бакіч і Берислав Шербетич, пам'ятник повстанню народу Кордуну та Банії, національний парк Петрова гора, 1981 р. Хорватія
11. Стоян Батич та Іве Шубіч Пам'ятник батальйону Цанкар у Дражгошах, 1976 р. Словенія
12. Душан Джамоня та Володимир Величковиц, пам'ятник Революції народу Мославини, Подгарич, 1967 р. Хорватія

Наступним, кого варто розглянути це один із найвидатніших хорватських скульпторів ХХ ст. Воїн Бакіч. Його ранні роботи були значною мірою зосереджені навколо «соціалістичного реалізму». Саме в цьому стилі та притаманній йому образності В. Бакічу було доручено створити кілька партизанських пам'ятників у різних місцях по всій Югославії. Першим був великий тимчасовий комплекс на Площі Республіки в Загребі (сьогодні Площа Бана Єлачича) у 1945 році для відзначення 1-го Конгресу антифашистів. Однак наприкінці 50-х і на початку 60-х років, коли його слава почала зростати, він змінив свій стиль у бік абстракції та модерністських форм. Крім того, у спробі активно інтегрувати світло у свої скульптури, він експериментує з використанням полірованої нержавіючої сталі та інших світловідбиваючих матеріалів у своїх роботах. Він використовував світловідбиваючий метал у своїх меморіальних скульптурних комісіях Другої світової війни в Петровій Горі, Каменській та Крагуєваці [64] (10). Стоян Батіч та його пам'ятник батальйону Цанкар у Дражгошах. Народився скульптор в Словенії, та приймав участь у партизанському русі у Другій світовій війні, був також воєнним кореспондентом. Щоб втекти від воєнних жаків пішов навчатись скульптури при академії мистецтв Люблянського університету. Він зміг навчатись у відомих словенських скульпторів Бориса Каліна та Франсіса Смерду. Творчість Батича зосереджена навколо словенських міфів і легенд. Крім того, стиль, який він використовує у своїх роботах, - це фігуративні людські форми з мінімізованими рисами, зазвичай підпорядкованими абстрактним і незграбним геометричним формам [11]. Пам'ятний комплекс у Дражгоше, Словенія, в Горенській області, вшановує зусилля батальйону "Цанкар" у битві під Дражгоше 1942 року, де партизани боролися проти німців сніжною зимою, а також намагалися захистити місцевих селян від депортації. Комплекс був офіційно завершений і відкритий для публіки 22 липня 1976 року, коли виповнилося 35 років з початку словенських повстань проти сил Осі.

13. Рельєф сонця Джамонї на боці Дому Омладіне, 1970-ті. Подгарич



Сама меморіальна споруда організована в трирівневу конфігурацію: нижній рівень виконує роль святнилиці, середній - вхід і виставка скульптур, а верхній - променад і оглядовий майданчик для навколишнього середовища, поле бою. На початковому рівні є два комплекти бронзових скульптур, створених Стояном Батічем, спрямовуючи зброю та руки вдаль. Тим часом, у напрямку до дороги під парковою, на схилі пагорба встановлена велика мозаїка, що зображує жахи самої битви, створена художником Іве Шубіцем. Ця мозаїка, шириною приблизно 7 метрів, графічно зображує битву під Дражгоше 1942 року на пасовищі Мошнє (Mošenjska planina). Через те, що Шубіч сам брав участь у цій самій битві, видно наскільки емоційно зображена сцена, показуючи всю природу жаків, звірств і страждань війни (11). Пам'ятники югославської епохи та їхні форми використовувалися різними способами натхненниками в популярному мистецтві та медіа. Наприклад, пам'ятник у Дражгоше, нещодавно був використаний як джерело натхнення для уявного пам'ятника в цифровому світі відео гри "Call of Duty: Warzone" 2020 року [8]. Душан Джамоня народився в Струміці, Македонія, у 1928 році, був одним із найвпливовіших і далекоглядних художників-скульпторів за часів соціалістичної Югославії. Він брав неорганічні матеріали, такі як метал, скло, камінь або бетон, з яких він би ліпив форми, що нагадують органічний світ, і в той же час також брав органічні такі матеріали, як дерево, і створюючи з них неорганічні витвори, що змінюють форму. Крім того, Джамоня зосередився на поєднанні простих форм, таких як вигини, сфери та оvoidi [10]. Одним із найвідоміших його проєктів є пам'ятник Революції народу Мославини (12). Побудований він у Подгаричі, Хорватія на честь повстання громади проти окупаційних сил усташів у Великій Мославині та Загребському регіоні під час Національно-визвольної війни. Офіційне публічне відкриття комплексу відбулося 7 вересня 1967 року. Основним елементом комплексу монументів є велика крилата

14. Душан Джамон, пам'ятник жертвам грудня в районі Дубрава в Загребі, 1960 р. Хорватія



абстрактна скульптура, приблизно 10 м заввишки та 20 м. завширшки, із центральним оком у формі сфери, покриті алюмінієвими панелями. Уздовж під'їзного шляху до цієї скульптури є низка склепів із земляних насипів, у яких зберігаються останки приблизно 900 партизанів, які загинули в госпіталі цього місця. Через середину курганів проходить бетонна порталоподібна арка, у центрі якої вигравірована бронзова дошка. Цікаво, що Душан Джамоня створив тип "сестринської скульптури" для свого "Пам'ятника революції", який він збудував тут, у Подгаричі (13). Ця "сестринська скульптура" є великою металевою рельєфною панеллю під назвою "Сонце" і розташована збоку від Dom Omladine (Молодіжного центру) у Белграді, Сербія, створеного архітектором Момчило Белобрком у 1964 році. Джамоня встановив цю рельєфну панель на Dom Omladine у 1967 році, того ж року він побудував пам'ятник у Подгаричі. За словами Душана Джамоні, головною метою пам'ятника було відобразити "крила перемоги", які долають смерть і поразку, що є відкритим натяком на перемогу партизанської повстанців над окупантами Осі. Символічний мотив "крил перемоги" Джамоня має різочу подібність до стародавнього символу "крилатого сонця", мотиву, який використовувався в багатьох цивілізаціях з давнини (включаючи Єгипет, Персію, Ассирію та інші історичні культури.) Через ці культури символ зазвичай використовується для передачі святості, сили та вищої божественності [9]. Тим часом, за роки, відколи абстрактні югославські пам'ятники досягли світової популярності на початку 2010-х рр., скульптура, у Подгаричі, часто була серед тих, чия форма найбільше захоплювала та надихала іноземну аудиторію. Це призвело до того, що багато цифрових художників в Інтернеті використовують зображення пам'ятника як основу для своїх цифрових творів мистецтва. У 2013 році кубинська група художників Los Carpinteros створила твір під назвою "Іграшка Podgarić", який складався з 3-метрового відтворення пам'ятника за допомогою блоків Lego [32]. Наступний твір автора, який варто відзначити увагою, це пам'ятник жертвам грудня в Загребі (14). Він присвячений пам'яті 16 мирних жителів-антифашистів, які були повішені усташами 20 грудня 1943 року. Ідея спорудження пам'ятника на цьому місці належала самому скульптору Душану Джамоні, який особисто був стурбований трагедією. Завершений пам'ятник був офіційно відкритий для публіки 20 грудня 1960 року, у день, присвячений 17-річчю страт. Заввишки приблизно 5 метрів, бетонна скульптура, яку створив Джамоня, мала дуже сучасний і абстрактний характер і складалася з спотвореного візерунка стільникових форм. Незважаючи на те, що на цьому пам'ятнику немає жодних написів, його поверхня має дуже рельєфну та тактильну поверхню, що майже дозволяє йому говорити навіть за відсутності слів. Символічне наповнення пам'ятника передається через форму, зображує тіла повішених жертв. Серія з п'яти затонулих голів у верхній частині скульптури

можна легко розпізнати, тоді як основа скульптури спирається на гострі вістря, ніби звшені ноги, відчайдушно шукаючи важіль від землі. На перший погляд цей ефект робить скульптуру дивовижно нестійкою, що здається, що її можна повалити простим поштовхом. Як наслідок, той факт, що він залишається таким наполегливо вертикальним і на місці, певним чином суперечить логіці та припущенням глядача, залишаючи в них почуття нервозності та розгубленості. Насправді скульптура утримується за допомогою прихованого сталевого стрижня, який кріпить конструкцію до землі. Через текстуру таку досить просту, знайому та водночас неземну, в глядач відчуває тривогу та жах. Історик Хорватинчич описує "геометрію страху", як: "Поєднання незвичайної форми разом із появою нестабільності орієнтації. Деформовані та спотворені бачення людської форми можуть викликати сильні та потужні емоції, але фактично не зображати графічний вісцеральний реалізм" [6]. Наступним прикладом слугує меморіал Ілїнден у Крушево на території північної Македонії, створений подружжям Іскрою Грабул і Джонатаном Грабулом. Ця пам'ятка призначена вшанувати героїв опору під час Ілїнденського повстання 1903 року та партизанів, які брали участь у Народно-визвольній боротьбі під час Другої світової війни. Попри офіційну назву, більшість людей називають його через будівельну компанію, яка його побудувала "Македоніум". Побудований комплекс складається з кількох скульптурно-меморіальних елементів: біля входу в комплекс є серія великих бетонних скульптур під назвою "Ланцюги" або "Зламани кайдани". Далі по стежці до головного меморіалу прохід через курган-склеп, що складається з двох стін, на яких виступають металеві плити з нанесеними іменами 58 видатних македонських революціонерів. Потім, безпосередньо перед меморіалом розташований великий амфітеатр (за проєктом Петара Мазева) і барвисту рельєфну стіну. Нарешті, на вершині пагорба знаходиться Македоніум, 25-метровий бетонний купол, усіяний багатьма трубчастими виступами з чотирма прикрашеними масивними вітражами прилепського художника Борко Лазеського (15). У 1990 році в будівлі Македоніуму було споруджено меморіал Ніколі Кареву, а його останки поховані у фундаменті. Багато джерел розповідають, що форма Македоніуму натхненна «булавою» зброєю. Булава, яка використовувалася в історичних війнах на цій території з давніх часів, також є символом опору та влади. Одним із символічних аспектів споруди, який не є двозначним, є набір подвійних дверей на вході до меморіалу, які мають форму літери "М", що беззаперечно відноситься до землі Македонії. Можна стверджувати, що Македоніум є більш новаторським і орієнтованим на майбутнє, ніж будь-який інший пам'ятник у колишній Югославії. Грабули бачили цей пам'ятник, за словами історика Кейта Брауна, як "відображення розриву з – або втечі – з лап минулого". У стелі купола встановлено чотири великі еліптичні вітражі в чотирьох найбіль-



15. Вид на вітражі Лазеського, Македоніум. 1974 р. Північна Македонія.

ших альковах, що виступають у небо, розміром 4,2 x 6,5 м (25 м кв. кожен). Деякі джерела кажуть, що ці вітражі з візерунками у формі фракталів, розроблені македонським художником Борко Лазескі, представляють чотири пори року. Коли світло проходить крізь ці вітражі в правильному напрямку, вони зливаються блискучим набором форм і кольорів на глядача, створюючи захоплююче та рефлексивне чуттєве відчуття, яке особливо помітно в чистих білих стінах інтер'єру. Тим часом, над вітражами у верхній частині стелі є ще чотири менших мансардні вікна виступи, які, як кажуть, символізують чотири епохи Македонії: стародавні часи, турецьке панування, час конфлікту та остаточно незалежну державу.

В головному залі розміщена серія з восьми настінних рельєфів Вони розташовані парно вздовж стін з обох боків від чотирьох великих вікон. Йордан Грабул створив ці рельєфи, щоб абстрагувати боротьбу в Македонії від Ілліндського повстання до югославської епохи. Кожен рельєф, з розмірами від 1,5 до 2 метрів, символічно представляє певний етап цієї боротьби. Починаючи з віконної ніші ліворуч від головного входу, послідовність рельєфів обертається за годинниковою стрілкою, охоплюючи кожну віконну нішу [3, 55].

Після трагічної авіакатастрофи радянських високопоставлених осіб на схилі гори Авала в 1964 році Йовану Кратохвілу було доручено створити почесний меморіал для вшанування пам'яті жертв трагедії. Йован Кратохвіл – сербський скульптор, який працював із 50-тих років, починаючи із фігуративної традиційної ліпки та завершивши неймовірними роботами із поліефірної смоли [12]. Цей меморіал є однією з найвідоміших робіт Кратохвіла, поряд з його роботами в Трнові, Земуні та

Сансеполькро, Італія. Пам'ятник, який він створив, складався з моноліту заввишки 5 метрів, який складався з 70 квадратних метрів латуні та заліза, і всі вони трималися на мармуровому постаменті з видом на сербську сільську місцевість. Він розташований на бічному схилі прямо під головною дорогою вгору на Авалу, і доступ до нього здійснюється через пару парадних кам'яних сходів. Цей пам'ятник разом із завершенням Авальської вежі того ж року значно доповнив центральну визначну пам'ятку на горі Авала, якою став Пам'ятник Невідомому Герою. Через війну в Косово і бомбардування військами НАТО була знищена Авальська вежа, яка знаходилась за кілька сотень метрів від пам'ятника, який майже не постраждав, на відміну від цього важливого символу країни. Прес-релізів від 1965 року, в якому оголошується перемога Кратохвіла на конкурсі на цей пам'ятник, надаючи такий опис: "Автор цього відзначеного нагородами проекту спорудив обеліск із крил літака. Зламавши крила та вибудувавши структуру об'єкта, Кратохвіл зумів передати трагізм події, водночас монументалізувавши її" [7].

Також варто відзначити здобутки наступних митців у створенні меморіалів Ланез Ленасі, Славко Тіхец, Шиме Вулас, Міодраг Жидкович, Світлана Кана Радевич, Йован Солдатович, Маріан Кочкович, Глігор Чермерський, Анте Гжетич, Борко Лазескі, Драго Тшар, Любомир Демкович та Богдан Богданович [54].

Таким чином, пам'ятні скульптури часів Другої світової війни стали ще і символами країни, такими собі візитівками через свою, часто абстрактну, форму. Пам'ятник "Квітці" Богдана Богдановича підпадає під визначення універсального пам'ятника. А після громадянської війни в 90-тих рр. вони перестали



16. Водонапірна башта у Вуковарі. 1991-2001 рр.



17. Меморіальне кладовище у Вуковарі. Хорватія.

"вписуватись" в нову політику і погляди, нагадували не той шлях який прагнули здобути люди, тому більшість соцреалістичних пам'яток були зруйновані тим самим поколінням, яке їх будувало. Також зводились нові меморіали в часі нових героїв та жертв. Говорячи про Югославські війни та їх меморіалізацію варто звернутися до Водонапірної башти у Вуковарі (16). Вона стоїть у межах міста досі такою, якою була при бомбардуванні, вся зрешетована від уламків та обстріляна. Її навмисно залишили такою як символ пам'яті про боротьбу за незалежність. Також є багато "стін плачу", які зведені в різних куточках, зокрема в Загребі. Через великі кількості жертв, кладовища стають цілим меморіальним комплексом із тисячами надгробків (меморіал жертвам різанини в Сребрениці; меморіальне кладовище у Вуковарі (17)), а пам'ятники у вигляді меморіальних хрестів стають частиною міст (Меморіальний хрест на березі Дунаю у Вуковарі). Власне, існує щорічне вшанування, коли люди, родичі загиблих відвідують місця де були жертви серед мирного населення, вони пам'ятають кожну дату та вшановують квітами та молитвами ці місця [30]. Згадуючи ці трагічні події неможливо не згадати жінок у війні. Саме їм присвячений монумент у Косово, який побудований у вигляді рельєфного портрету жінки за допомогою цвяхів. На кожному із 20 тисяч металевих цвяхів зображене те саме лице. Він побудований у 2018 році і називається "Героїні". Він нагадує про трагічні події війни в Косові, коли за рік з невеликим сербські злочинці згвалтували понад 20 000 етнічних албанок. Монумент присвячений внеску жінок у війну в цілому. Але завдяки меморіальним заходам його стали більше ототожнювати з тими, хто пережив сексуальне насильство під час війни [40].

Порівнюючи досвід країн колишньої Югославії (Словенія, Хорватія, Боснія і Герцеговина) та України, є багато спільного в характеристиці того, як з'являються колективні травми: Друга світова війна, національно-визвольна боротьба, СРСР, громадянські війни за незалежність, політичний устрій, спільний зовнішній ворог. Найкраще співставляється саме війна і досвід бомбардувань населених пунктів. Громадяни які пережили облоги міст, таких як Вуковар, були свідками страт, катуваль, фактичного геноциду власного народу найближчими сусідами, зараз, дивлячись все те саме в Україні, вони співчують, бо найкраще можуть зрозуміти нас [20].

Щодо меморіалізації в Україні, починаючи від 2014 року та Революції, гідності до вшанування входять пам'ятні дошки, переіменування вулиць, площ, станцій, меморіальна скульптура, стіни плачу, іменування нагород та орденів і т. д. Від подій Революції гідності пройшло майже 10 років і зараз всі місця пам'яті знаходяться безпосередньо у Києві. Іде будівництво музею Революції гідності, де буде зібрана вся інформація про події Майдану. Вже встановлений Дзвін Гідності, який буде бити в день народження кожного із 107 загиблих учасника із піднесенням квітів до портрету. Як зазначає міська влада, "70-кілограмовий дзвін встановлено на території майбутнього Меморіалу Героїв Небесної Сотні поруч із каплицею архієпископа Михаїла та українських новомучеників. Як і дерев'яні хрест та каплиця на місці розстрілів, дзвін поруч зі стелою з портретами загиблих протестувальників знаменує подвиг героїв і звитягу українського народу" [32].

У 2019 році відкрився меморіал Небесної сотні у Львові. Побудовано стела та три оглядові майданчи-

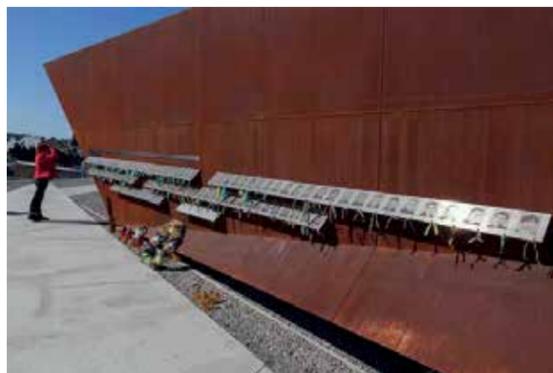
ки. На стелі встановлено 107 вигравіюваних табличок із портретами загиблих, на яких вказано імена, прізвища, дати народження та смерті, а також гасло кожного Героя Небесної Сотні (18). В спеціальний отвір, що є на кожному портреті, охочі можуть вставити квітку. Основний матеріал з якого виготовлена стела - кортен. Він з часом змінює свою фактуру. За словами одного з авторів проекту, Андрія Лесюка, стела є символом палаючої барикади та змінювати колір залежно від погоди та часу доби. У вечірній час та завдяки підсвітці, стела немовби палає, а в період, коли випадатиме багато дощів, стела ставатиме яскравішою. Друга частина Меморіалу – пішохідний міст через вулицю Кривоноса в сторону Губернаторських валів. На ньому запропонували встановити накриття, вироблене із спеціальної сталі. На даху накриття планують викарбувати імена Героїв Небесної Сотні, через які в дощову погоду стікатиме вода. Це символізуватиме “вічні сльози” народу за загиблими героями. В сонячну погоду букви будуть підсвічуватись природним світлом [28]. Звичним явищем меморіалізації є пам’ятні дошки на фасадах шкіл, будинків чи адміністрацій. Таке вшанування стало масовим явищем від початку так званого АТО/ООС. Зараз вже є багато скульптурних монументів, присвячених цим подіям. В кожному місті України можна зустріти пам’ятники, меморіальні таблички чи алеї слави із стендами та фотографіями воїнів. Звертаючись саме до меморіальної скульптури, навіть зараз, вона базується на реалістичних, фігуративних зображеннях воїнів. Щодо символів та акцентів, які використовують скульптори переважають заклики до зовнішніх характеристик воїна захисника, козацьких чи християнських мотивів, наприклад Юрій -змієборець чи козак-вершник [14]. Одним із прикладів сучасного меморіалу може бути споруджений у Києві меморіал, присвячений загиблим киянам в так званому АТО/ООС, авторства архітекторки Наталії Абанькової (19). Гранітні плити разом із абстрактними фігурами, які проходять між похилими гілками, доповнені освітленням в вечірню пору, що створює додаткову просторовість та глибину [29].

Щодо меморіалізації сьогодношньої війни, то подібно до Водонапірної башти Вуковара, залишено багато схожих “монументів”, зокрема згорівші автівки на виїзді із Ірпеня або інші кладовища знищених цивільних автомобілів. Зараз меморіалізація має вигляд кладовищ та “стін плачу” із розміщеними фотографіями загиблих воїнів або, наприклад, у Бучі встановлено меморіал-інсталяцію із 503 іменами жителів, які загинули при окупації міста [39]. Через незавершеність війни та великі витрати ми можемо тільки говорити та планувати майбутні меморіали. Проте зараз відбувається меморіалізація на іншому рівні, коли травма знаходить місце у конкретній людині, художнику. Тоді відбувається процес “галерейної” меморіалізації, коли художній твір не є великим фізично але монументальним. Зокрема, проєкт Нікити Кадана “Кожен хоче жити біля моря” 2014 року. Автор зазначає, що “Після розвалу Радянського Союзу кримські татари повернулися на батьківщину своїх предків і почали захоплювати територію, самовільно будуючи собі помешкання. Їхні хисткі, ненадійні споруди часто залишені недобудованими або зносяться місцевими властями під впливом нової хвилі ксенофобії проти кримських татар, які знову є виключеними з теперішнього “російського Криму”. Автор, за допомогою фото об’єктів та гуаші із графітом, довершує напіврозвалені будови. Вони органічно зливаються із геометричними довершеннями так сильно, як і травма у ментальності кримлів” [17] (20). Кадан також звернувся до теми укриття під час війни, візуалізувавши у скульптурі страх бути похованим живцем. Він використав у творі боос, грунт, бронзу, дерево, метал та гіпс. Shelter II, створена для Стамбульської бієнале у 2015 році, через рік після вторгнення РФ на Сході України. Скульптура двоповерхова, з книгами у верхній частині, які підказують, як захистити житлові кімнати від скла розбитих вікон під час бомбардування та бруду на стінах нижньої половини, яка відсилається до могильної поверхні (21). Варто зазначити, що Кадан часто у своїй творчості звертається до теми сьогодношньої війни та інших су-

міжних тем, які відгалужуються від неї, застосовуючи різні матеріали знайдені на Сході України [22]. Особливе місце займає вшанування цивільних, які загинули через війну чи окупацію. Вона має бути дуже делікатною та особливою тому, що як зазначила про свою маму авторка наступного дослідження, Алевтина Кахідзе. Ось як авторка описує : “вона (мама) не була військовою, просто навколо неї відбувалася війна, і тому ми вважаємо, що вона учасниця воєнних дій” [48]. Алевтина створила пам’ятник матері, який об’єднав особисту та колективну пам’ять у меморіалізації всіх хто живе та помирає на війні. Художниці випало не тільки вшанувати, але і захищати тих людей, які вимушені були лишитись на окупованих територіях ДНР, старенькі та одинокі, їх тримає земля та дім. Її мама раптово померла саме на пропускному пункті, вона йшла “відмітитись”, що стало буденністю для багатьох жителів. Алевтина тільки здогадувалась, що мама хотіла бути похованою ближче до дому, але так як тіло змогли поховати на київщині, то виникло завдання символічно перенести дім. Художниця поставилась до цього питання із всією серйозністю і акуратністю. Діставши точний план будинку та проаналізувавши найважливіші місця, вона вибрала двері як символ будинку і на них зосередилась при створенні [48]. На чотирьох дверях із шести розміщені написи: “Клубніка Андріївна, ти вмерла на “нулі”, тепер ти тут і дім твій тут, що так тебе тримав”, “Всім померлим на самоті в російській окупації”. Усі тексти не можна прочитати одночасно, знаходячись в одній точці, для цього потрібно ходити навколо пам’ятника. Коли дивитись на одні двері, написи на інших не видно. Це як у японському саду: площини не пересікаються, між текстами немає поліфонії. Двері з написами прокреслюють контури просторів дому. Дивлячись на розташування дверей, ми розуміємо, де мають бути стіни. Абрис дому в декілька разів зменшений, але пропорції точні. Та один з елементів мав бути представлений в реальному масштабі це ганок (22). Пам’ятник виготовлений з бетону та встановлений на цвинтарі. Для написів на дверях, авторка розро-

бляла спеціальний шрифт. В кінці вийшло так, як і авторка зазначала: “Можливо, це перший пам’ятник в Україні, присвячений людям, які не брали участь у війні, але які є її учасниками” [19]. Все більше схилиючись до подібності воєнних злочинів чи навіть спільного ворога у війнах, нам також близький досвід окупації частини Фінляндії радянськими військами у зиму 1939-1940 рр. Детальніше над цим працювали, у своєму дослідженні “Втрачені краєвиди” 2019-2020 рр., Лілія та Андрій Достлєєвих та Ольга Зеленська (23). Вони зосередились над втратою карельцями дому та вимушеною евакуацією, аналізуючи сімейні фотографії до війни та після. Для людей їх будинок займав важливе місце у сім’ї та часто фігурував головним об’єктом у альбомах. Після 90-тих коли кордони офіційно відкрили, люди могли вперше легально поїхати знайти свій дім, навіть, якщо це був вигорілий прямокутник фундаменту. Автори дослідження перемалювали будинки із аматорських світлин карельців 30-тих років на папір ручної роботи, у якому були насіння типових рослин тієї місцевості. Це дозволило задокументувати зростання цього насіння у фундаменті, а далі вони перетворились на гербарій. Таким чином був створений альбом пам’яті [40, 21]. Голодомор ще один із злочинів СРСР, який охопив більшу частину України. Сама меморіалізація почалася набагато пізніше, через ту саму владу, а всі раніші образотворчі твори знищувались. Зберегти пам’ять та відрефлексувати все що сталося тоді нам допомагає колекція Моргана Вільямса [37], який зібрав понад 400-сот зразків образотворчого мистецтва. Першими в колекції Моргана були листівки та марки, плакати надруковані за кордоном, а пізніше, коли він почав подорожувати та шукати по селах твори, знайшлися перші рисунки та олійні полотна. Працювавши разом із нащадками жертв, він надихнув їх на створення картин, бо багато з них досі боялись навіть говорити про ці події. Так колекція українських художників подорожує світом та ламає цю стіну замовчувань і дає можливість відрефлексувати травму [36, 1, 43].

18. А. Лесюк, меморіал Небесної сотні у Львові



19. Н. Абанькова, меморіал пам’яті загиблим учасникам АТО/ООС, 2021р. Київ



20. Н. Кадан, Кожен хоче жити біля моря, 2014 р.



21. Н. Кадан, Shelter II, 2015 р.



Від початку незалежності України на законодавчому рівні почалась меморіалізація Голодоморів. Від офіційних дат вшанування до спорудження меморіалів та музеїв ми зберігаємо пам'ять та працюємо над подоланням такої великої травми. Так у Мелітополі, у 2021 році, проводився конкурс на реалізацію меморіалу жертвам Голодоморів. Об'єкт "Колона" Даниїла Шумихіна був рекомендований для зведення з поміж решти запропонованих. Він обрав цю форму через те, що в самому місті їх є дуже багато, а саме ця повторює колони із коледжу Таврійського державного агротехнологічного університету. Капітелі колон прикрашені іоніками, пелюстками і колосками пшениці, які символізують достаток та родючість (24). Меморіальний комплекс включає в себе колону, виготовлену з чавуну, яка повторює дизайн колон коледжу. Матеріал і природний процес старіння нагадують глядачеві про непереможний хід часу з його світлими і темними періодами, сприяючи виникненню діалогу між минулим і сучасністю. Використання самотніх колон виступає традиційним способом зафіксувати історичні події, і вони досі залишаються символами пам'яті [23].

Поряд із травматизацією війни стоять революційні дії. Часто вони існують і разом. Серед них, люди гостро реагують та виражають свою позицію в мистецтві. Можна сказати, що революція слугує відправною точкою у мистецтві, що видно і по історії. Українське мистецтво у роки Революції Гідності візуально зберігало ці події у живописі, скульптурі, музиці, фотографії, плюс барикадне мистецтво, перформанси. Серед всіх художників, варто виділити декількох [25].

Роман Михайлов оголосив про свій прихід на мистецьку сцену одразу після революції. Найважливіші твори Михайлова були створені в розпал військового конфлікту на Сході України, і всі навколо теми вогню.

Серед його робіт був спалений папір з проекту Reality Burns і обвуглені дерев'яні об'єкти, які нагадували кораблі з його Проекту Тіні. Амбівалентним символом у творчості Михайлова став вогонь: з одного боку, воно представляло травму та біль, а з іншого – допомогло створити нову мистецьку реальність. У 2016 році він створив свою найуспішнішу роботу під назвою "Сибір". Художник спорудив величезне панно з дешевих китайських рушників, що нагадують випалений ліс, у відношенні до Сибіру як вічного символу концтаборів і репресій у колективній пам'яті нації [25].

Продовжуючи досліджувати твори українських митців, які працюють із колективною травмою, варто звернутися до творчості Влади Ралко та її "Київського щоденника" (2013-2014 рр.), а пізніше "Львівського щоденника" (2022 р.). Влада почала створення свого першого "щоденника" під час Майдану та створювала твори за допомогою акварелі та графічних матеріалів. Її рефлексія на події революції відображають стан, настрої та травми суспільства. Схожим проектом став і "Львівський щоденник", який вона почала після повномасштабного вторгнення, у лютому 2022 року. В ньому вже значно більше робіт, які ще з'являються, через незавершеність подій. Як і в попередньому "щоденнику", авторка звертається до тих самих матеріалів, збільшуючи, інколи, сам формат [15, 35, 16].

Продовжуючи тему символічності та рефлексії травм у образотворчих творах, варто звернути увагу на проект Даниїла Ревковського та Андрія Рачинського в межах лабораторії досліджень про досвід війни "Земля повернення Земля турботи". Степ Міккі Маусів, так звучить їх проект, вміщує в собі фотоматеріали та графічні зображення зруйнованих танків рф на околицях Харкова. Автори фантазують про далеке майбутнє, коли їх проект знаходять у руїнах будинку. Через описану трагічну долю людей, можна подума-

ти що вони реальні, але коли приглянутись до дат, то стає зрозуміло, що цих подій ще не було, а деякі з них і зовсім змінені. Так внутрішня травма дорослого переростає у дитячу рефлексію [18].

За останні півстоліття світ переживав декілька глобальних катастроф, серед яких Друга світова війна, вторгнення у В'єтнам, холодна війна, геноцид в Руанді, військові конфлікти на близькому сході, національно визвольні війни у Югославії, вторгнення російської федерації в інші країни, масові терористичні атаки, природні та техногенні катастрофи. Це призвело до дослідження колективних травм, для подолання всіх наслідків катастроф. Було випробувано багато методів на прикладі післявоєнних реформ у Німеччині чи Ізраїлі. Можна помітити багато якісних змін які реалізувались із часом. Одним із найважливіших методів подолання колективної травми після трагедії або катастрофи є меморіалізація. Створення меморіальних комплексів для вшанування жертв у ландшафтах міст країни допомагає побудувати зв'язок між суспільством та державою. Проте, як можна помітити на прикладі меморіалів колишньої республіки Югославія, художник скульптор може вносити свої переживання, співчуття більшою мірою, таким чином меморіали набувають більш важливого значення, набувають емоційності та відображення автора, тим самим створюючи чуттєвість яка може транслюватися через матеріали та композиції у скульптурах.

Візуалізація колективної травми присутня у багатьох українських митців серед яких Влада Ралко, Нікіта Кадан, Алевтина Кахідзе, Лілія та Андрій Достелеви, Роман Михайлов. Їх твори резонували події від початку 2010-х рр., а зараз набувають форм дослідження травм. На їх прикладі бачимо, як через найрізноманітніші матеріали та форми візуалізації дієво розкривати такі важливі для українського суспільства проблематики як окупація, війна, революція, голод, геноцид.

РОЗДІЛ 3 Авторський проект "Комеморація"

Концепція у візуалізації колективної травми через внутрішню травму митця. Шлях від європейських прикладів комеморативної практики до дослідження сучасних українських проектів.

Ідея полягає в ознайомленні із методами меморіалізації в Європі за останні пів століття, для аналізу та порівняння з сучасними можливостями та потребами створення меморіалів в Україні. Для цього досліджувались не тільки загальновідомі приклади вшанування пам'яті, а і близькі до історичного контексту українців, а це досвід Фінляндії, країн колишньої Югославії. Зважаючи на розвиток подій, українські митці вдаються до різних методів рефлексії колективної травми, спираючись як на досвід сусідів, так і на власний. Так отримується нове революційне мистецтво України, поєднуючи у собі меморіалізацію і внутрішню травму митця.

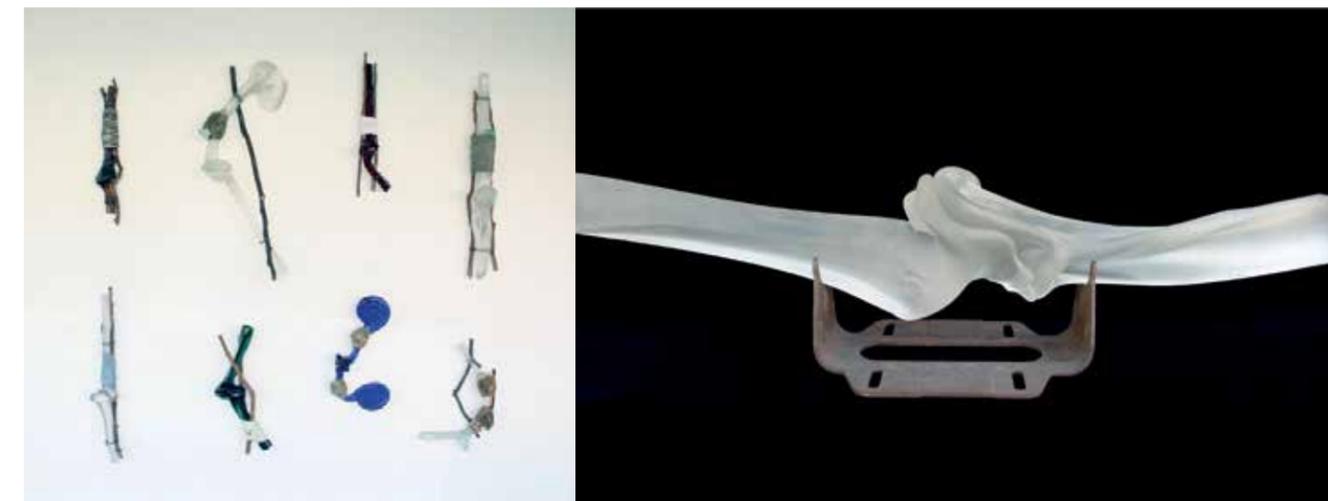
Звертаючи увагу на приклади символів у пам'ятниках часів Югославії, присвячені національно визвольним війнам під час Другої світової війни, створювались перші ідеї для втілення твору та формування думки щодо актуальності такого підходу для майбутніх проектів меморіалізації в Україні. Проте, для авторського проекту додалися також важливі погляди українського революційного мистецтва, яке включає в себе опрацювання теми колективної травми. Це дозволило рухатись в сторону візуальної частини та пошуком відповіді на питання образності в ній. Пошук мови в людському тілі, як вірний шлях, підтвердився, через аналіз творчості Майкла Ашенбрєннера, скульптора та художника скляра, який отримав поранення у колінний суглоб під час виконання завдання у Тетському наступі. Він перетворює свій досвід війни в серію неймовірно скручених скляних кісток, які видували в експериментальній скляній майстерні (тепер вона називається Urban Glass, розташована в Брукліні).

22. А. Кахідзе, пам'ятник матері, 2021 р.

23. Л. та А. Достелеві, О. Зеленська, "Втрачені красиви", 2019-2020 р.



25-26. М. Ашенбрєннер, «Серія пошкоджених кісток» 1990 р.



Кожна понівечена кістка скріплена пов'язками з тканини, дротом і гілками, створюючи пам'ять про жахи війни. Автор описує процес зцілення через роботу з цим проектом, коли він зміг роззбавити скляні кісти і заново їх збирати, знову і знову обмотуючи їх тканиною. Це хороший приклад того, як мистецтво, як скло може впливати на відновлення людини, що пережила внутрішню травму (25, 26) [50, 27, 4, 26, 31].

Символічне значення кола-нескінченності, стало основою для пошуків в ескізах (29). Воно накладалось у рельєфі в перших начерках та залишилось у фінальній формі пластів. Їх кількість розділилась на три, кількістю кольорових шарів. Чорний, червоний та білий, по причині своєї лаконічності та підкресленню форми кісток. Вони ж, у свою чергу, були основою для пошуків в ескізах (29). Воно накладалось у рельєфі в перших начерках та залишилось у фінальній формі пластів. Їх кількість розділилась на три, кількістю кольорових шарів. Чорний, червоний та білий, по причині своєї лаконічності та підкресленню форми кісток. Вони ж, у свою чергу, були основою для пошуків в ескізах (29). Воно накладалось у рельєфі в перших начерках та залишилось у фінальній формі пластів. Їх кількість розділилась на три, кількістю кольорових шарів. Чорний, червоний та білий, по причині своєї лаконічності та підкресленню форми кісток. Вони ж, у свою чергу, були основою для пошуків в ескізах (29).

Вибравши ескіз для реалізації, техніка виконання змінювалась багаторазово. Початковою ідеєю було створення рельєфних пластів, проте через велику деталізацію було обрано техніку розпису. Перед початком роботи було встановлено максимальний розмір круглих пластів, 800 мм в діаметрі. Товщина обиралась відповідно до найоптимальніших вимог для техніки розпису та підйомності таких великих пластів, 40 мм. Скло було замовлено на фірмі для якісної та швидкої нарізки без обробки країв, так як під температурою спікання розпису вони б всерівно загнулись.

Надалі розділивши ескіз пошарово на 3 кольори, було зроблено їх друк на оракалі без плотерної порізки. Так деталізація ескізу створила проблем у реалізації плотерної порізки для трафарету на оракалі, тому всі деталі, після наклеювання оракалу на скло, були вирізані вручно тонкими фігурними лезами. Після цього була підготовка до розпису пластів. Вирізана поверхня обезжирювалась та протиралась. Фарба кольорів червоного чорного та білого кольорів наносилась методом тампонування із місцевим використанням градієнту. Її у вигляді порошку було розведено за допомогою цукрового сиропу у пропорції 1:3. Після повного висихання фарби, знімався оракал та поправлялись найдрібніші деталі, також лезом (31).

Відпал відбувався окремо для кожного пласта при 560 градусах на приватній муфельній печі через великі розміри скла (32). Подальше проектування каркасу залишалось відкритим і неодноразово змінював свій вигляд, що можна побачити на 3д візуалізаціях. Перша ідея експонування із відривами між пластиами, вимагала детальної розробки каркасу. Від металевих рам і бетонних пазів було розглянуто декілька варіантів матеріалів та креслень (33).

В кінці було створено спеціальну дерев'яну раму із пазами, яка має кріплення для експозиції в повітрі. А для маскування стиків скла із пазами було обрано прикрити їх з двох сторін “кришкою”, тобто ДВП

такого ж розміру як рама 1000 мм*1000 мм. У ДВП було вирізано отвори 780 мм для просвітлення скла. Для каркасу розроблялись креслення, які подавались майстру по дереву. По отриманню всіх деталей, вони були прогрунтовані шліфовані та помальовані аерозольною чорною матовою фарбою. Для оброблення швів поклейки між рамою та “кришкою”, використовувалась автомобільна двокомпонентна універсальна шпаклівка. Завершальним етапом було просверлення отворів під кутники та петлі, щоб експонувати вертикально.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши світову практику меморіалізації травматичних подій, можна визначити, що в Україні вона залишається менш розвиненою порівняно з Європою. Проте, це не означає, що перших кроків до якісних нових меморіалів немає взагалі. Зокрема, меморіал Небесній сотні у Львові, де концептуальна побудова комплексу доповнюється використанням металу куртени, який змінює своє забарвлення із часом; проект майбутнього меморіалу жертвам Голодомору в Мелітополі “Колона” Даниїла Шумихіна. Тим не менш, схожість травматичного досвіду українців із історією формування незалежності балканських держав вказує на цінність дослідження їхніх комеморативних практик колишньої Югославії. Їх приклад монументів післявоєнного часу є водночас і прекрасними творчими проектами скульпторів, та не втрачають своє значення для народу, уособлюючи в собі символ боротьби, попри всі індивідуальні присвячення подіям. Наприклад меморіал жертвам грудня в Загребі авторства Душана Джамонї, пам'ятний комплекс у Дражгоше, який складається із кількох рівнів де розміщені скульптури Стояна Батіча та мозаїка Іви Шубіца, Ілінден (Македоніум) в Крушево авторства подружжя Грабулів, на території якого також є багато творів інших художників та оздоблення вітражними композиціями.

Порівнюючи із українським досвідом меморіалізації, пам'ятники до незалежності звертаються часто до нав'язаних символів, або релігійних, зберігаючи нейстралітетність. Перехідним етапом у стилістиці можна назвати меморіали присвячені воїнам АТО, які вже місцями зберігають схильність до гіперреалізму та релігійних символів. Перейшовши цей етап, з'являються більш продумані комплекси вбудовані у ландшафт міст. В майбутньому може виникнути велика потреба в місцях пам'яті та вшанування жертв війни в Україні. Прагнення мати не лише кладовища, але й цінні художні меморіали вказує на потенційне використання сучасних матеріалів та технік у їхній реалізації. Україна може залучити талановитих художників, які висловлюють свої ідеї через творчі проекти, а також тих, хто відчуває травматизацію від подій і працює над її вираженням у мистецтві. Це не лише сприятиме внутрішній меморіалізації, але й підвищить цінність українських творів на міжнародному рівні, демонструючи, як країна може ефективно впоратися з колективною травмою через мистецтво.

Через створення авторського проекту вдалось створити об'єкт у склі, який відповідає на питання меморіалізації внутрішньої травми митця, використовуючи образність людських кісток у поєднанні із формою пластів та їх дубльованістю. Протягом виконання технічної частини неодноразово виникали складнощі, зокрема через деталізованість ескізу, довелось вручну вирізати всі деталі шаблону; та об'єми пластів були занадто великого розміру щоб проводити відпал на базі технічного забезпечення кафедри. Ця проблема знайшла вирішення у проведенні відпалу на базі приватної муфельної печі. Останньою та не вирішеною проблемою залишається вага об'єкта разом із дерев'яним кріпленням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- U.S.-Ukraine business council (USUBC). U.S.-Ukraine Business Council (USUBC). URL: <https://www.usubc.org/site/gallery/HOLODOMOR-THROUGH-THE-EYES-OF-UKRAINIAN-ARTISTS> .
- ‘Show your wound’, joseph beuys and the german trauma / lisa vanhaeren. Martelart Collective. URL: <https://collectivemartelart.wordpress.com/2012/05/30/show-your-wound-joseph-beuys-and-the-german-trauma-lisa-vanhaeren/> (date of access: 02.10.2023).
- (Н/д). База даних Spomenik | Монументальна історія Югославії. <https://www.spomenikdatabase.org/iskra-grabul>
- Ашенбреннер, М. (б. д.). Michael aschenbrenner (@aschenbrennemichael) • світлини та відео в instagram . Instagram. <https://www.instagram.com/aschenbrennemichael/?hl=uk>
- База даних Споменик | Меморіальний парк umarice в Крагуєваці . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/kragujevac>
- База даних Спомінік | Меморіал жертв грудня в Загребі . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/zagreb>
- База даних Спомінік | меморіал радянським ветеранам на хр. Авала . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/avala>
- База даних Спомінік | Пам'ятник батальйону Цанкарева в Дражгоше . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/drazgose>
- База даних Спомінік | пам'ятник революції в Подгарич . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/podgarica>
- База даних Спомінік | профіль для душан джамоня (душан джамоня) . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/dusan-dzamonja>
- База даних Спомінік | профіль для статора bati . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/stojan-batic>
- База даних Спомінік | профіль для jovan kratohvil (ювана кратохвила) . (Н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/jovan-kratohvil>
- База даних Спомінік | профіль для vojın bakı (војин бакић) . (Н/д). база даних база даних. <https://spomenikdatabase.org/vojın-bakic>
- Борзова, І. (2021, 14 жовтня). 14 жовтня - День захисників України: Які пам'ятники присвячені героям у Києві . новина. live. <https://kyiv.novyny.live/do-slez-pamiatniki-kieva-posviashchen-nye-gerolam-ato-i-zashchitnikam-ukrainy-17181.html>
- Влада Ралко - 40 творів - живопис . (б.д.). www.wikiart.org. <https://www.wikiart.org/uk/vlada-ralko>
- Галерея у вікні влада ралко, «Львів щоденник» . (2022, Червоний).

shcherbenkoartcentre.com. <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/news/vidkrittya-vistavki-vladi-ralko-mivskij-shhodennik-u-window-gallery-sofiya-bolgariya/>

17. Далекий і близький: Крим у практиці українських художників - Past/Future/Art . (2021, травень). Минуле/Майбутнє/Мистецтво. <https://pastfutureart.org/crimea/>

18. Даниїл Ревковський та Андрій Рачинський. (б.д.). Степ міккі maycis. архіви . <https://www.landtoreturn.com.ua>. <https://www.landtoreturn.com.ua/ua/mickey-mouse/archive.html>

19. Дім матері Алевтини Кахідзе: Пам'ятник усім, хто не брав участі у війні, але став її учасником - Past/Future/Art . (б.д.). Минуле/Майбутнє/Мистецтво. <https://pastfutureart.org/alevtina-kakhidze-mother-memorial/>

20. Досвід Косова може допомогти Україні здолати наслідки сексуальних зл . (Н/д). НСЖУ. <https://nsju.org/novini/dosvid-kosova-mozhe-dopomogty-ukrayini-zdolaty-naslidky-sexualnyih-zlochyniv-pid-chas-vijny/>

21. Загублені карельські пейзажі . (Н/д). Андрій Достлієв — Проекти. http://dostliev.org/lost_karelian_landscapes.html

22. Кадан, Н. (б.д.). Притулок II . <http://nikitakadan.com>. <http://nikitakadan.com/i/shelter-ii/>

23. Конкурс меморіальних проектів пам'яті жертв голодоморів в Україні - Минуле/Майбутнє/Мистецтво . (Н/д). Минуле/Майбутнє/Мистецтво. https://pastfutureart.org/holodomor_memorial_in_melitopol/

24. Кульич, Т. (2019, вересень). Нові громадські пам'ятники в регіоні: Зброя громадянської війни пам'яті . Pescanik. <https://pescanik.net/new-public-monuments-in-the-region-a-weapon-in-the-civil-war-of-memory/>

25. Ложкіна, А. (2020б). Перманентна революція: Мистецтво в Україні ХХ – початок ХХІ століття . Видавництво Арт Гус. (опубліковано в 2020 році)

26. Майкл Ашенбреннер - роботи 1980-2015 — Центр мистецтв coachella valley . (б.д.). Мистецький центр Coachella Valley. <http://www.coachellavalleyartcenter.org/michael-ashenberger>

27. Майкл Ашенбреннер . (б.д.). Майкл Ашенбреннер. <https://www.michaelaschenbrenner.com/>

28. Меморіал пам'яті Героїв Небесної Сотні у Львові, або місце пам'яті нашого часу • Фотографії старого Львова . (Н/д). Фотографія старого Львова. <https://photo-lviv.in.ua/memorial-pamyati-geroiv-nebesnoyi-sotni-u-lvovi-abo-mische-pamyati-nashogo-chasu/>

29. Меморіал пам'яті загиблим учасникам АТО/ООС у Києві . (Н/д). Новини в Україні - останні новини в Україні - США. <https://www.ulian.ua/society/klichko-vidkriv-memorial-pam-yati-zagiblim-uchasnikam-ato-oos-u-kyievi-novini-ukrajini-11527219.html>

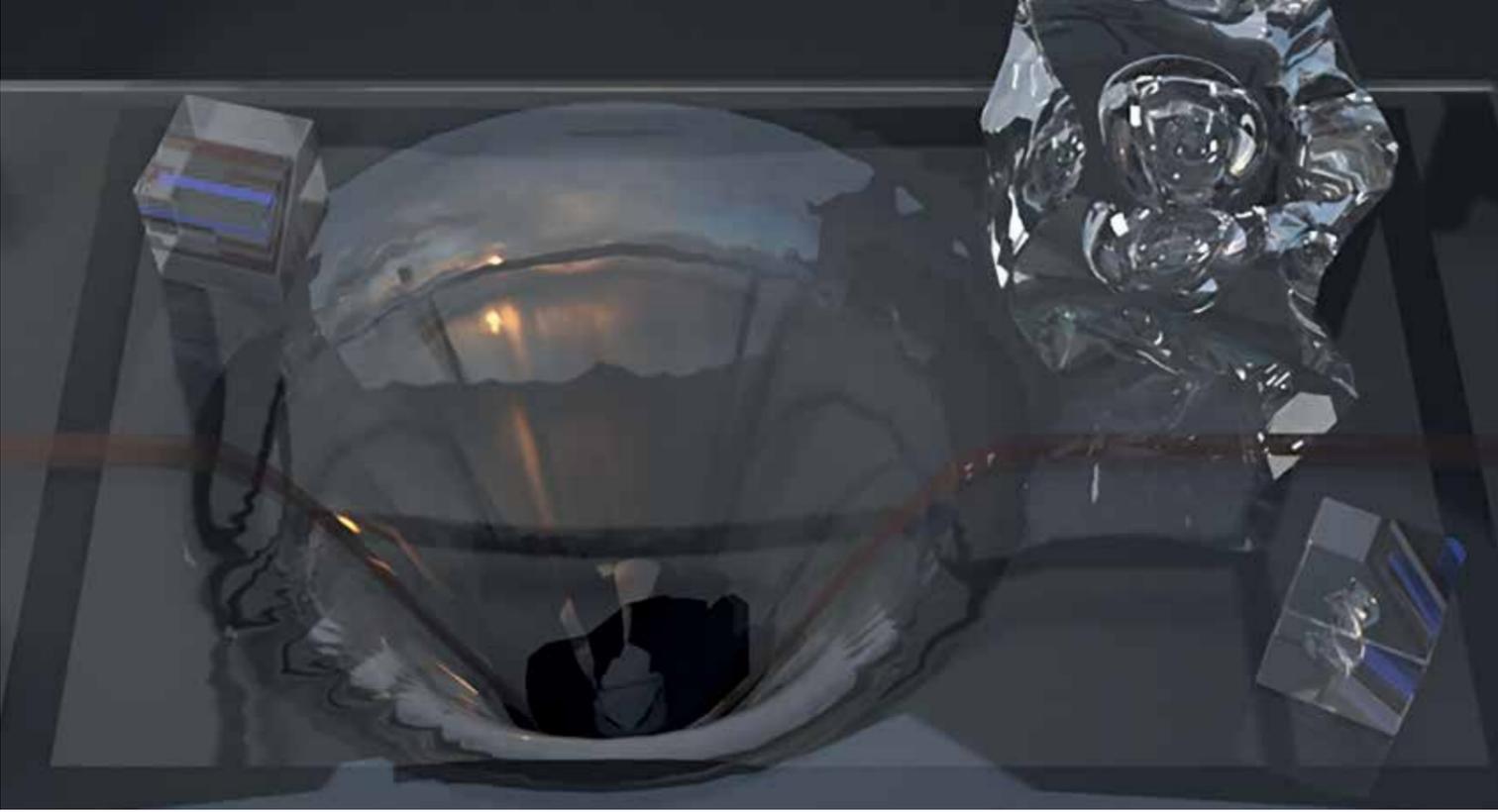
30. Мисан-Мілясевич В. “Коли бачимо війну в Україні, відчуваємо потужні флешбеки”. Хорватський досвід збереження пам'яті про боротьбу за незалежність. LB.ua. URL: https://lb.ua/society/2022/12/10/536330_koli_bachimo_viynu_ukraini.html (дата звернення: 02.10.2023).

31. На двох фронтах, латиноамериканці та в'єтнам. (2015, 14 вересня). Мистецтво + лікування HD [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HmGhGQfskkg>

32. Національний меморіальний комплекс героїв небесної сотні-музей революції гідності . (Н/д). maidanmuseum.org. <https://www.maidanmuseum.org/uk>

33. Не наша спадщина: югославські споменіки в ландшафтах пам'яті. Your Art. URL: <https://supportyourart.com/columns/ne-nasha-spadsh-hyna-yugoslavski-spomenyky-v-landshaftah-pamyati/> (дата звернення: 05.06.2023).

34. Опост Роден | міщани Кале | французька, Сен-Ремі-ле-Шеврез | столичний музей мистецтва . (Н/д). Метрополітен-музей <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207812>



35. Ралко, В. (б.д.). Влада ралко (@ralkovlada) • світлини та відео в Instagram . Instagram. <https://www.instagram.com/ralkovlada/?hl=uk>

36. Сергій Білокінь - Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу». Персональний сайт Сергія Білокіня – історика України. URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html>

37. Створення колекції про Голодомор: американець для українців. Новини України - останні новини України сьогодні - УНІАН. URL: <https://www.unian.ua/culture/167336-stvorennya-kolektsiji-pro-golodomor-amerikanets-dlya-ukrajintsv.html>

38. Студентський парк львова • фотографії старого львова . (2017, 6 квітня). Фотографія старого Львова. <https://photo-lviv.in.ua/studentskyj-park-lvova/>

39. У Бучі відкрили меморіал, присвячений убитим російськими окупантами містянам. Громадське - Останні новини дня, всі надзвичайні новини в Україні | hromadske. URL: <https://hromadske.ua/posts/u-buchi-vidkrili-memorial-prisyachenij-ubitim-rosijskimi-okupantami-mistyjanam> (дата звернення: 02.10.2023).

40. Україна та фінляндія: Два століття, дві війни - past/future/art . (н/д). Минуле/Майбутнє/Мистецтво. <https://pastfutureart.org/winter-war/>

41. Учасники проєктів Wikimedia. (2010, 30 травня). Пам'ятник ліквідаторам чорнобильської катастрофи (Донецьк) — Вікіпедія . Вікіпедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Пам'ятник_ліквідаторам_чорнобильської_катастрофи_Донецьк

42. Collective memory, collective trauma, collective hatred. openDemocracy. URL: <https://www.opendemocracy.net/en/transformation/collective-memory-collective-trauma-collective-hatred/> (date of access: 02.10.2023).

43. Commemoration Art - HREC Education. HREC Education. URL: <https://education.holodomor.ca/educational-resources-list/photo-gallery/commemoration-art/>

44. Contemporary voices: st andrews journal of international relations. Contemporary Voices: St Andrews Journal of International Relations. URL: <https://cvir.st-andrews.ac.uk/articles/1269/print/> (date of access: 13.07.2023).

45. Contributors to Wikimedia projects. Valley of the fallen - wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Valley_of_the_Fallen (date of access: 02.10.2023).

46. Coronavirus disease (COVID-19): Variants of SARS-COV-2. World Health Organization (WHO). URL: [https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/question-and-answers-hub/q-a-detail/coronavirus-disease-\(covid-19\)-variants-of-sars-cov-2?gclid=CjwKCAjwvdajBhBEEIwAeMh1U1ccUjvmVO9nUCy90dnu08ppbdaICTWex8f34Sx-AgX6bHC9tazTFBoCQdEQAvD_BwE](https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/question-and-answers-hub/q-a-detail/coronavirus-disease-(covid-19)-variants-of-sars-cov-2?gclid=CjwKCAjwvdajBhBEEIwAeMh1U1ccUjvmVO9nUCy90dnu08ppbdaICTWex8f34Sx-AgX6bHC9tazTFBoCQdEQAvD_BwE) (date of access: 30.05.2023).

47. Joseph beuys and anselm kiefer: german postwar artists. TheCollector. URL: <https://www.thecollector.com/joseph-beuys-and-anselm-kiefer-german-postwar-artists/> (date of access: 02.10.2023).

48. Kiefer and beuys: cathexis and cartharsis – in focus | tate. Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys> (date of access: 02.10.2023).

49. Master of yugoslav war memorials leaves a rich legacy. Balkan Insight. URL: https://balkaninsight.com/2020/08/06/master-of-yugoslav-war-memorials-leaves-a-rich-legacy__trashed/ (date of access: 05.06.2023).

50. Michael Aschenbrenner, ab 1949. ragoarts. URL: <https://www.ragoarts.com/auctions/2023/05/modern-design/727>

51. Niebyl, D. (2021, 2 липня). Symbols of loss: 8 yugoslav monuments to tragedies & disasters. spomenikdatabase. <https://www.spomenikdatabase.org/post/symbols-of-loss-8-yugoslav-monuments-to-tragedies-disasters>

52. Ouroussoff N. A forest of pillars, recalling the unimaginable (published 2005). The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2005/05/09/arts/design/a-forest-of-pillars-recalling-the-unimaginable.html> (date of

access: 02.10.2023).

53. Spain's civil war memorial, valley of the fallen and why it is controversial - treasures of traveling. Treasures of Traveling. URL: <https://treasuresoftraveling.com/valley-of-the-fallen-spain/> (date of access: 02.10.2023).

54. Spomenik database | designers & creators directory. spomenikdatabase. URL: <https://www.spomenikdatabase.org/designer-directory> (date of access: 02.10.2023).

55. Spomenik database | monument to the ilinden uprising in krujevo. spomenikdatabase. URL: <https://www.spomenikdatabase.org/krujevo> (date of access: 02.10.2023).

56. олективна травма – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Колективна_травма#cite_note-13 (дата звернення: 30.05.2023).

57. Колективна травма. Розмови з психологами :: свідомі. Свідомі. URL: <https://svidomi.in.ua/page/kolektivna-travma-rozmovy-z-psykholohatu>(дата звернення: 30.05.2023).

58. МИНУЛЕ / МАЙБУТНЄ / МИСТЕЦТВО про моделі пам'яті, глосарій роботи з минулим та непропрацьовані травми. Your Art. URL: <https://supportyourart.com/conversations/mynule-majbutnye-mystecztvo/> (дата звернення: 30.05.2023).

59. Учасники проєктів Вікімедія. Геноцид – вікіпедія. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Геноцид> (дата звернення: 01.10.2023).

60. Contributors to Wikimedia projects. Memorial to the murdered jews of europe - wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Memorial_to_the_Murdered_Jews_of_Europe (date of access: 02.10.2023).

61. Hirschberger G. Collective trauma and the social construction of meaning. PubMed Central (PMC). URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6095989/> (date of access: 29.05.2023).

62. Kellermann, N. P. F. (2001). Transmission of Holocaust Trauma — An Integrative View. Psychiatry; Fall 2001; 64, 3; ProQuest Social Science Journals p. 256—267.

63. Parr A. Deleuze and memorial culture: desire, singular memory and the politics of trauma. Edinburgh University Press, 2008.

64. Spomenik database | monument to the uprising at petrova gora. spomenikdatabase. URL: <https://www.spomenikdatabase.org/petrova-gora> (date of access: 03.10.2023).

65. The memorial to the murdered jews of europe. Museumsportal Berlin. URL: <https://www.museumsportal-berlin.de/en/museums/denkmal-fur-die-ermordeten-juden-europas-ort-der-information/> (date of access: 02.10.2023).

Юлія Гарасим

Образ порожнечі у творчості Олафура Еліссона

Образ порожнечі є одним з універсальних та складних концептів, який відображається у різних сферах життя та мистецтва. Він викликає в нас різноманітні емоції та роздуми, спонукаючи розглядати його як щось більше, ніж просто відсутність. У творчості Олафура Еліссона образ порожнечі займає центральне місце, створюючи незвичайні та захоплюючі візуальні та просторові композиції. Вивчення образу порожнечі є **актуальним** зважаючи на загальний розвиток візуального мистецтва у галузі екзистенційних питань, які постають у просторі суспільного діалогу митця та соціуму. **Наукова новизна** даного дослідження полягає у формуванні ідеї зображення теми пустоти (порожнечі) через невластивий їй матеріал, як скло. Водночас спираючись на досвід митців останньої половини століття, зокрема Олафура Еліссона. Із такої точки зору тема ще не розглядалась. **Мета дослідження:** віднайти роль образу порожнечі в сучасному мистецтві, дослідити філософські концепції та проаналізувати, як твір сприймається художником і глядачем.

Для досягнення мети було поставлено ряд **завдань**: – знайти і опрацювати літературні та візуальні джерела щодо теми пустоти у мистецтві, провести їх історіографічний аналіз; – дослідити психологічні причини того, чому мистецтво, яке привертає увагу до проблемних тем, має найсильніший вплив на спостерігачів; – визначити найкращий спосіб зображення теми порожнечі у роботі зі склом; – створити концепцію авторського проєкту через поєднання «порожнечі» та скла як матеріалу виконання. **Об'єктом дослідження** є мистецький шлях художників кінця XX початку XXI століття, до теми порожнечі та її впливу на життя. **Предметом дослідження** є художньо-стилістичні характеристики образу порожнечі у творчості Олафура Еліссона. **Етапи створення мистецького проєкту.** Джереями натхнення слугували твори Аніша Капура та Олафура Еліссона, їх трактування образу порожнечі у скульптурному рішенні. Етапи ескізування проводились на 3D-моделі, а видозмінення форми відбувалося з накладанням матеріалу у програмно-

му забезпеченні 3ds Max. Концепція мистецького твору включає передачу відчуття пустоти та втрати здатності відчувати через використання прозорого безколірного скла, яке важко уявляється як синонім порожнечі. Першим етапом після ескізування було створення гутного конуса із чорною плямою на його кінці; наступним було його обробка та підготовка площини, у яку він має входити. Пізніше, обробка кристалевих кубів відбувалась відповідно до задуму руйнації та пошкодженості.

Дослідження проводилося з використанням загальнонаукових та мистецтвознавчих методів. Зокрема, формально-стилістичний аналіз застосовувався в Розділі 1, що розглядає філософські основи та історичний розвиток ідеї порожнечі в образотворчому мистецтві кінця XX століття та початку XXI століття. Під час формулювання висновків застосовувалися індукція та узагальнення. Біографічний метод дозволив ретельно вивчити творчий шлях Олафура Еліассона. У Розділі 1 також використовувалися історико-генетичний підхід, а герменевтика використовувалася для тлумачення поняття «порожнечі» у релігіях Далекого Сходу. Феноменологія, іконологічний та описовий аналіз використовувалися для детального опису творів мистецтва, зокрема творів Аніша Капура, Олафура Еліассона та інших художників. У науковому дослідженні були використані наукові статті, біографії художників, галерейні матеріали, критика мистецтва, інтерв'ю та відеоматеріали з авторами.

РОЗДІЛ 1 Філософська основа та історичний розвиток ідеї порожнечі в образотворчому мистецтві кінця XX ст. - початку XXI ст.

Порожнеча представляє собою необхідну протилежність наповненості, активності і зайнятості. Вона є природним тлом для всього, що ми спостерігаємо, і часто розглядається як щось, що потребує заповнення. Зазвичай її не враховують, за винятком тих, хто свідомо використовує її для створення контрасту, наприклад, для опису місця або станів переходу та зміни. Це може бути як фізичний перехід (наприклад, вікно між вулицею та кімнатою), так і психологічний (наприклад, підлітковий вік). Зображення лімінальних просторів захоплює перехідні, порожні місця, викликаючи різноманітні настрої, такі як моторошне, сюрреалістичне, ностальгічне чи сумне [12] (1).

Дослідження Олександра Діля та Майкла Льюїса розкриває тривожну природу лімінальних просторів, порівнюючи їх із явищем неприродної долини. Ця тривожність виникає, коли ситуація або місце сприймається в несподіваному контексті, як, наприклад, зображення великого офісу, який має бути наповнений людьми, але незвичайно порожнім. Ця «недостатність присутності», як вважав Марк Фішер, стає особливою естетичною відчуття моторошності [12]. Тема ілюмінативного простору наростає в контексті проєкту Брюса Наумана, що відзначається в серії його інсталяцій-коридорів, розпочатих наприкінці 1960-х рр. Один із найцікавіших експонатів у цій серії - «Записаний наживо відео коридор». У цьому інсталятивному проєкті людина пересувається вузьким проходом, починаючи від камери, яка фіксує відеозапис, і закінчуючи монитором, що відтворює це відео в реальному часі (2).

Проєкт створює враження ілюзії інтерактивного простору, де спостерігач стає частиною процесу самовираження, пересуваючись у коридорі, який одночасно реєструє і відтворює його дії. Ця концепція ілюмінативного простору виступає як художній спосіб експериментувати з взаємодією між спостерігачем та його власним відображенням, створюючи глибокий естетичний досвід [2].

Мистці свідомо чи несвідомо завжди торкалися поняття пустки, порожнечі, контрформи та композиційної паузи. Сучасні митці також не уникають цієї теми. Кризь призму західноєвропейського та американського образотворення варто насамперед звернути увагу на те, що ця ідея вперше виразно прозвучала у творчості супрематистів. Тогочасний принцип заперечення ідей минулого оновив уявлення про мистецтво в цілому і дав початок багатоманітним течіям, в основі яких лежить чітко окреслена концепція, зокрема концепція порожнечі. Окрім «дивних», нереалістично-реалістичних персонажів, цей час привніс нові форми та можливості для світу мистецтва. Однією з таких форм стала інсталяція, а інсталяційні об'єкти загалом є набором реальних предметів, що виходять за межі площинного зображення і несуть своє змістовне наповнення, іноді на перший погляд взагалі без використання навичок та вмінь художника, зокрема у ready-made об'єктах. Водночас, так само як і на полотні, кожен елемент є не випадковим. Складові композиції та деталі підсилюють один одного та стають унікальною частиною середовища. Взаємодія з середовищем має різноманітні функції, зокрема спрямовані на розкриття визначеного художнього образу. Є така практика, що митець акцентує увагу на образі, за допомогою використання відсутності або порожнечі чогось у композиційному вирішенні твору. Зокрема, в ранніх роботах художника А. Кіфера зустрічається зображення порожніх будівель, вокзалів і загальної пустки у якості символу спаленої землі. Це втілення несе у собі сум та розтрачення слави його народу, а також глибоке відчуття розкаяння, ганьби і порожнечі, що настає під впливом війни. Як зазначає сам митець



1. Зображення порожнього коридору готелю, приклад лімінального простору
2. Брюс Науман. Інсталяції «Коридор», 1970 р.
3. Аніш Капур, «Адам», 1988-1989 рр.

«порожнеча у цьому контексті стає образом, який несе в собі багато сенсів та емоційного навантаження» [7], які має розкрити насамперед глядач. Як заявив італійський художник Сальваторе Гарра, порожнеча — це простір, наповнений енергією. Так він зумів вигідно продати пусте місце. Робота під назвою «Я є» є, за словами митця, «невидимою скульптурою». Покупець сплатив за неї 15 тисяч євро (18 тисяч доларів) — у два з половиною рази більше за очікуване [8].

«І навіть якщо ми спустошимо простір і нічого не залишиться, то, згідно з принципом невизначеності Гейзенберга, ніщо має вагу. Тому воно має енергію, яка конденсується і перетворюється на частинки — коротко кажучи, у нас! Коли я вирішив виставити нематеріальну скульптуру, цей простір концентруватиме певну кількість і щільність думок у певній точці, створюючи скульптуру, яка, виходячи з моєї назви, буде набувати різних форм. Зрештою, хіба ми не надаємо форму Богові, котрого ніколи не бачили?», — пояснив італієць [8].

В аналізі творів екзистенціального спрямування, створених у другій половині XX ст. після війни, акцент був зроблений на визначенні кількох ключових постатей в мистецтві цього періоду. У повоєнний період Джакометті визнали багато визначних постатей, серед яких виділялися Сартр і Жене, як видатний художник-екзистенціаліст. Його фігури, з'являючись самотніми в безмежному просторі космосу, передавали почуття ізольованості, що стало характерним для французького авангарду. Франсіс Понж у своїй статті «Reflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti»,

опублікованій в «Cahiers d'Art» у 1951 р., чутливо відтворив цей аспект творчості Джакометті [1]. В аналізі Понжа акцентується на тому, що персонажі Джакометті зображуються втраченими у світі, напівзруйнованому і страдницькому, і шукають свого місця, розпочинаючи з чистого аркуша. Це враження виснаження, пустоти та блукання в натовпі стає глибоким вираженням почуття ізольованості. Понж підкреслює, що під впливом філософії Ніцше та поезії Бодлера, руйнування цінностей усіяло прискорилося, а сама людина стала як птах Фенікса, що горить на вогні сучасності.

У сфері скульптури Джакометті приділяв велику увагу співвідношенню об'ємів і мас, розв'язуючи загадку людської фігури. Щодо живопису та малюнка, його творчість висвітлювала проблеми просторової глибини та загадку людського обличчя. Його роботи вражали не лише технічною вправністю, але й глибоко проникливим екзистенційним підтекстом, який відображав дух часу та пошук істини в турбулентному післявоєнному світі [2].

Серед сучасних митців варто виділити Аніша Капура, який в своїх творах розглядає порожнечу як ключову тему, вводячи великомасштабні кам'яні роботи, де він експериментує з внутрішнім та зовнішнім простором через створення порожніх просторів або виділення відсутності. Для нього порожнеча — це не просто діра, а внутрішній стан, потенційний простір, який викликає різні емоції та асоціації, такі як страх, смерть та кохання. Капур уникає прямих розповідей чи визначень сенсу, але стверджує, що сенс виникає саме тому, що він повинен, а не через зусилля художника.

Найкраще в його творах полягає в тому, що присутність об'єкта може робити простір ще більш порожнім, ніж порожнє місце. Ця якість надмірної порожнечі стає помітною в усій його творчості. Він використовує протилежні сили відступу та розкриття для створення нової поверхні та втягує глядача у глибину, що визначає та створює нові простори. Зокрема, у його роботі «Адам» порожнина в камені така глибока, що її пігментована смола викликає враження глибини у скелі, але при цьому легко плаває на поверхні. Змінюючи масу каменю, вона залишає лише тінь і створює враження більшої землі, ніж фізично присутня. Такі аспекти перетворюють простір та час, створюючи загадкові перехідні та динамічні враження (3).

Хоча критики закликають сприймати порожнечу Капура як виклик модерністським чеснотам, важливо враховувати, що розширення простору завжди веде до бічних рухів і тремтіння, які порушують обмеженість порожнечі. Порожнеча не стоїть непорушно, але ковзає в бік від рами та фігури, надаючи візуальному сприйняттю елемент несталої відсутності. Загадка порожнечі виявляється в натяку на рух, який стирає перцептивний простір та додає руйнівний, диз'юнктивний час, через який глядач повинен пройти – «перевернути, підтвердити, заперечити». Капур прагне вписати цю перехідну тимчасовість в сам плин часу та руху, роблячи його твори феноменологічним досвідом, яким вони є. У «Подвійному дзеркалі» він використовує матеріальні та метафоричні прийоми для «створення порожнечі», що робить це есе ще цікавішим.

Сам художник зазначає, що «...Дивна річ про подвійні дзеркала, увігнуті дзеркала, коли їх скласти разом, полягає в тому, що вони не дають вам нескінченної повторюваності... Мені цікавить те, що з певних кутів і позицій в обох дзеркалах взагалі немає зображення. Мене дуже цікавить те, як вони, здається, скасовують, підтверджують і потім заперечують... Розташувати глядача з цими сліпучими дзеркалами у цьому вузькому проході... цьому перехідному просторі... якимось косим кутом до «візуальності» дзеркал або видимості глядача означає потрапити в змагання дзеркал. Вони скасовують одне одного в одну мить і все ж вимагають, щоб на них дивилися з дивної, косої точки зору... Там, де час і простір, здавалося б, відсутні, стоять на місці..., у цьому вузькому проході, як це не парадоксально, є неспокій, тривога... Як я вже говорив раніше, перехідний рух – реверс, підтвердження, заперечення» [6].

У віртуальному просторі між подвійними дзеркалами виникає тактильний досвід переходу. Відстань між суб'єктом та об'єктом або баланс між дзеркалом і його відображенням змінюється через рух стирання та інверсії, створюючи унікальний віртуальний простір. Мета Аніша Капура не обмежується представленням простої взаємодії світла і темряви чи відображенням негативного і позитивного простору. Він прагне досягти того, щоб порожнеча мандрувала крізь затемнене дзеркало, приймаючи на себе повноту присутності. А. Капур залишає глядача в стані

переходу, де час і простір стають місцем розвитку власних емоцій та афектів глядача, таких як тривога чи неспокій. Він інтегрує ці елементи у процес творення, роблячи перегляд часткою самого акту створення твору.

Спосіб, яким А. Капур зробив порожнечу ще більш порожньою, полягає в тому, що він викликає переосмислення традиційного розуміння «особистості» чи «імені». Відзначаючи унікальність якості, характерної для автора, він вказує, що після встановлення як імені чи підпису, цінність стає більш консенсусною та комерційною. Порожнечі в скульптурних творах Капура відрізняються від традиційного розуміння цього терміну.

Глибина порожнечі не лише як обмежений негативний простір у матеріалі, але і як взаємодію матеріального та нематеріального в дотичній площині. Капур прагне, щоб його твори виходили за рамки ілюстративного, перетворюючи сприйняття «вигляду порожнечі». Знак порожнечі розширює межі доступного простору, створюючи щось більше, ніж просто ілюстрацію. Порожнеча в творах Капура стає предметом і вираженням художника, а також символом страху перед посередністю та марності. Вона існує, але водночас завершилася, зникла чи зруйнована, що робить її символом початку, можливості і смерті. Цей образ не завжди повністю осмислено, але часто викликає в художників свідоме чи несвідоме відчуття. Капур, як визначний митець, робить цей образ центром своєї творчості, намагаючись проникнути в глибини «порожнечі» через власні враження і афективний досвід [6].

Естетика потворного, розвинувшись в другій половині ХХ ст., стала розглядати творчість митця крізь призму його переживань. Ще одним аспектом погляду на сучасне мистецтво є символіка порожнечі у творчості загалом. Звертаючись до класичної естетики, поняття «незнайомого» існує поряд з «прекрасним», «трагічним» і «комічним», а його значення залежить від світоглядних ідей та орієнтирів, притаманній тій чи іншій добі. Карл Розенкранц у своєму творі «Теорія Потворного» (1853 рік) створює ілюзію потворного як категорії естетики. Вона є чітко опозитною «прекрасному», викликає відразу і викликає незадоволення та занепокоєння суспільства. Митець класифікує потворне, поділяючи його на три основні види: відсутність форми або безформність, неточність (неправильність) і деформацію або розпад форми [8]. Розенкранц у своїй роботі розмірковує над тим, де є межа, що мистецтво припускає Трагічне і комічного в вигляді потворного проходить етап взаємодіє з прекрасним. Взаємодія та потреба деформації можуть мати сильний вплив. Уникаючи красивого та «прекрасного» у зображеннях потворного мистецтво не може виступати прикрасою чи спробою шокувати. Воно віддзеркалює темну сторону людини, вказуючи на дуальність світу, виявляючи недосконалість, що є можливістю показати справжню взаємодію природи та людини. Саме Розенкранц у своїй розвідці вводить поняття

«порожнечі» як відсутності форми, що робить образ порожнечі важливою складовою естетики потворного. Окрім змін в часі, поняття краси, а поза ним поняття пістки та порожнечі в контексті Китаю є поняттям ци. Це визначає енергетичну конфігурацію світобудови, є ключовим для художників. Концепція «порожнечі» у Китаї виражалася через «поезію поза поезією» і «картину поза картину». Структуру «порожнечі» ми можемо зрозуміти, переглянувши відповідні джерела [6],[10],[8], де форма предмету іноді втрачається в грі опуклих і увігнутих поверхонь, віддавши місце творчій силі одухотвореного життя [9, с.1-12].

Можна зробити висновок, що Аніш Капур виділяє порожнечу як ключовий елемент у своїх роботах, трансформуючи сприйняття «вигляду порожнечі». Він використовує її як символ страху, влітаючи у свої роботи гротеск. Капур експериментує з простором і матеріалами, створюючи не лише візуально привабливі, але й емоційно заряджені роботи. У контексті аналізу робіт інших художників, таких як Ансельм Кіфер та інші супрематисти, стає очевидним, що порожнеча слугує предметом дослідження та вираження різних концепцій у сучасному мистецтві. Кіфер зображує порожнечу через порожні будівлі, що викликають емоційну напругу. Супрематисти запровадили нові концепції та напрямки, зберігаючи при цьому зв'язок між людиною та її оточенням.

У контексті теорії та практики сучасної науки про композиційно-художню естетику гротеску Капур включив концепцію порожнечі як ключовий елемент у свої роботи. Порожнеча тут сприймається не лише як відсутність форми, а й як важливий естетичний інструмент, що сприяє виникненню у глядача трагічних почуттів. Крім того, звертається увага на те, що в азієських естетичних традиціях, зокрема в Китаї, порожнеча (ци) вважається ключовим поняттям, яке позначає [8].

До певного періоду утотоження мови та естетики «потворного» або «порожнього» було не надто поширене. Але саме такий засіб актуальний для створення наголосу щодо актуальних суспільних проблем або вияву екзистенційних станів самого митця. Можна навіть стверджувати, що поняття «потворного» стало загальноживаним у сфері образотворчого мистецтва. В такий спосіб мистцям вдається підсилити акцент на взаємодії прекрасного і огидного у світі. Таким чином митець може вдаватися до відсутності форми як такої, створюючи ефект деформації та порожнечі. В якійсь мірі можна стверджувати, що мова «потворного» на контрасті форми та її відсутності постійно супроводжує мистецький процес та допомагає художнику в реалізації візуальних і смислових завдань у своїх творах [9, с. 1-2]. Проаналізувавши філософсько-теологічні основи та відображення ідеї порожнечі в образотворчому мистецтві кінця ХХ ст. - початку ХХІ ст. можемо зробити висновок, що митці зламу століть ототожнюють порожнечу з відсутністю наповненості та цілісності,

з чимось, що має бути заповненим. Також контрформа або порожнеча використовується митцями як певний антагоністичний образ, що дає можливість виявити те прекрасне, що присутнє у світі, сконструйованому митцем як деміургом. О. Діль, М. Льюїс, Б. Науман надають порожнечі характеристик переходу та межі, а А. Кіфер трактує як спорожнілий простір. Водночас для С. Гарау, порожнеча постає простором наповнений енергією. А. Капур в свою чергу розглядає порожнечу в якості як символу страху.

РОЗДІЛ 2 Художні образи Олафура Еліассона як засіб взаємодії

Мистецтво об'ємне і нерозривно пов'язане з контекстом простору, виходячи з його особливостей та зазначаючи трансформації. Простір, який сприймається людською системою відчуттів, має тривимірність з урахуванням глибини, протяжності і висоти. Об'єм у тривимірному мистецтві відіграє ключову роль у формуванні сенсів, де його характер, структура та взаємодія з простором стають основними елементами. Скульптура та різноманітні форми інсталяцій, такі як генеративна, кінетична, звукова, віртуальна, світлова і інші, входять у сферу об'ємного мистецтва. Основний акцент робиться на використанні об'єму для створення сенсорного враження. Зараз види та жанри мистецтва еволюціонують, включаючи зникнення деяких та синтез інших. Термін «крос-медіа» зручно використовувати для опису цього явища, коли різні види та жанри мистецтва взаємодіють та поєднуються. Дансько-ісландський митець Олафур Еліассон, творчість якого складно віднести до конкретного мистецького напрямку, працює із психологічним аспектом поняття порожнечі, використовуючи у своїх творах досягнення науки та техніки, митець активно та дуже влучно працює із простором, світлом та часом, майстерно перетворюючи навколишнє середовище. Як зазначають дослідники його творчості, «його інсталяції буквально перетворюють наше сприйняття реальності, подаровуючи неперевершений естетичний досвід, який неможливо порівняти з чим-небудь іншим» [4].

Своїми інсталяціями він часто ставить глядача у напівілюзорний стан, який останній інтерпретує як щось містичне та трансцендентне, щось, що неможливо висловити словами. Найбільш яскравими прикладами схожих творів є «The weather project», «Твій сліпий пасажир», «Русло річки», «Підлога з лави». Роботи майстра швидко привернули увагу критиків і глядачів. Починаючи з другої половини 1990-х років, він успішно організував десятки виставок та інсталяцій по всьому світу. Художник прискіпливо вивчав рух повітряних мас, танення льодовиків, випаровування води та заломлення світла в різних середовищах, вирушаючи в численні подорожі замість того, щоб проводити весь свій час у майстерні [4],[13]. Використовуючи у своїх інсталяціях не лише природні явища, Еліассон балансує у своєму мистецтві на межі науки та мистецтва. Щоразу, кожен новий проєкт митця апелює не лише до естетичних рефлексій,

але й вражає технічним аспектом реалізації проєктів. Масштабність завдань, які митець ставить перед своє командою, вимагає залучення десятків фахівців з різних галузей науки і мистецтва. Дослідження сприйняття, руху, тілесного досвіду, самосвідомості та суспільних відчуттів – це ті пріоритетні напрямки діяльності, які поставлені перед чималою командою митця, що складається з 90 осіб. Також для Олафура Еліассона немає меж у використанні мистецьких медіумів, зокрема для досягнення своїх цілей він використовує скульптуру, фотографію, анімацію, живопис, фільми та інсталяції [4],[13].

Прагнення досягти найвищого рівня занурення глядачів у штучні простори змушувало Еліассона виходити за межі галерей та музеїв і створювати масштабні проєкти в міському та природному середовищах. Він малював зелені річки, розставляв фрагменти айсберга в центрі Копенгагена, імітував появу сонця за допомогою сотень лампочок, створював штучні водоспади вздовж берегової лінії Манхеттена [4].

Боротьби зі зміною клімату є сьогодні однією з важливих тем у творчості Олафура Еліассона. Вона була втілена у кількох масштабних проєктах та мала привернути увагу не лише до її глобального суспільного контексту проблеми, а й до особистого зв'язку митця з екологічними проблемами. Зокрема, його дитинство збіглося з масштабною енергетичною кризою 1970-х років у Данії. Більшість даних були змушені економити електроенергію і жити з перебоями в електропостачанні [4].

Обговорюючи в інтерв'ю мотиви своєї роботи, Еліассон підкреслив, що для сучасного художника вкрай важливо зберегти незалежність від політичних і комерційних інтересів. Він вважає, що це необхідно для запобігання функціоналізації художніх творів і підтримки принципів вільного мистецтва [4].

Для кращого розуміння його мистецького внеску варто детальніше розглянути деякі з його основних робіт. Експонована в Fondation Beyeler у Рієні в Швейцарії інсталяція «Життя» (квітень-липень 2021 р.), органічно поєднала міське та природне середовище. Дах будівлі, у якій було створено цю інсталяцію, було виконано з напівпрозорих полімерів. Таким чином, наповнивши весь простір усередині м'яким світлом, митець немов спонукав відвідувача до медитативних роздумів про навколишній світ, пропонував йому пороздумувати над потенційними шляхами гармонійного співіснування людини та природи [4].

Подібний прийом, створивши середовище у вигляді сфери, укріпленої широкими кільцями та кубічним каркасом, а також зовнішній простір, який виготовлений з прозорого матеріалу і пропускає світло від електричної лампочки митець використовує у проєкті «Навігаційна зірка для утопії» (2022). Він розташований у Музеї сучасного мистецтва Каstellо ді Ріволі в Італії і нагадує навігаційний пристрій, подібний до компасної троянди. Цей твір мав стати символом прагнення людства до віднайдення шляху до втраченого раю. У 2017 році Студія Олафура Еліассона у співпраці з

Національним музеєм Тиссена-Борнемісса організувала подію, яка отримала назву «Зелений» під час 57-го Венеціанського бієнале. Учасники пройшли короткий освітній курс, в ході якого вони розглядали теми міграції та навчалися створювати власні зелені лампи, які символізували турботу про людей, що змушені покинути свої домівки. Освітня програма також включала мовні заняття, семінари, зустрічі з митцями та покази фільмів [15].

Експериментуючи зі світлом, датсько-ісландський художник перетворює свої арт-воркшопи на сеанси переживання колективного досвіду солідарності. Із розвитком цифрових технологій розвинулась і світлова інсталяція, адже світлом стало простіше управляти. Наприклад, ідеться про голограму - цифрове мистецтво, що базується на світлі, але водночас займає тривимірний простір. Він досліджує простір світлом, поєднує мистецтво, науку та природні явища, створюючи незвичайний сенсорний досвід. Борючись із пасивним сприйняттям мистецтва, він спонукає глядача до активної участі, буквально занурюючи його у свої світлові інсталяції. Головні виклики сучасного суспільства, з якими працює Олафур, — це екологія, соціальна ізоляція, переміщення (вимушена міграція) людей тощо [15].

Роботи Олафура — це колективний досвід, основною метою якого є переживання себе як частини великої спільноти. Часом зв'язок між відвідувачами стає майже інтимним, як це відбувається всередині інсталяції «Your Blind Passenger». Інсталяція — це вузький коридор, заповнений штучним туманом і освітлений двома кольорами: жовтим і білим. Потрапляючи в обійми густого, в'язкого туману, у перші секунди глядач зовсім втрачає орієнтацію у просторі. Коли очі звикають, серед хмар починають проступати контури відвідувачів, які перебувають поруч. Поза межний досвід, пережитий у туманному тунелі, робить чужих людей ближчими [11],[15].

У своїй творчості Олафур Еліассон завжди прагнув знайти людей з мистецтвом не лише у стінах музеїв — він виносив його на міські вулиці, проникаючи у життя людей і змінюючи буденність. Деякі роботи автора, такі, як Ерозія (Erosion, 1997), Подвійний захід (Double sunset, 1999) і Нью-Йоркські водоспади (The New York City Waterfalls, 2008) внесли елементи непередбачуваності, замішання і чуда в урбанізоване середовище з тією метою, щоб змусити мешканців міст по-іншому подивитися на звичайну їм обстановку і звільнити внутрішній простір для нових імпульсів і сприймань.

Для проєкту «Ніщо — це зовсім не ніщо» митець використовує уривок з свого есе, у якому обґрунтовує основні положення проєкту. Аналізуючи певні фрагменти з даного есе можна виокремити такі позиції: — Страх перед небуттям — це страх перед певною фізичністю, фізичністю, феномени якої я не можу передбачувати відмежувати від її реальності задалегідь. Таким чином, ми можемо припустити, що ця фізичність має якість даності — вона просто «там», але не так, як можна концептуально зрозу-

міти. Швидше, він утворює неодмінно тривожний субстрат мого феноменального досвіду, тривожний саме тому, що це не «просто речі», просто якась нейтральна сцена, на якій я хвилююсь і хвилююсь. Я відчуваю таку даність як спотворення мого феноменального світу. Щось не так, не з'єдналося, краєм ока видно, легке мерехтіння. Здається, існує певний зв'язок між цією ідеєю, яка міститься у феноменологічній теології, та поняттям порожнечі буддистської Праджня-параміта-сутри: «Форма є порожнечою, порожнеча є формою». з першою формулою («форма — порожнеча»). Саме другий, «порожнеча — це форма», створює їм проблеми [15].

— Іронія долі полягає в тому, що проблема, яку розглядається, є загальною і для буддистського медитатора. Як казав Чоґ'ям Трунгпа, «форма повертається». У контексті редукціонізму та елімінації, людина може відчувати себе розумною, але що станеться, якщо медитатор відмовиться від цього відчуття розумності? Розгляньте гасло майстра Сото Дзен Догена, яке часто повторюється: «спочатку є гори, потім їх немає, потім є гори». Чи не означає привнесення буддизму в контексті елімінаційної психології відхилення саме третє твердження? Які можуть бути наслідки цього [15]?

— Ніщо взагалі не є нічим, тому воно фізичне, але не в сенсі постійної присутності. Ніщо не турбує. Воно є там, у незалежному від розуму розумінні; це частина того, що дається. Але я не бачу цього безпосередньо.

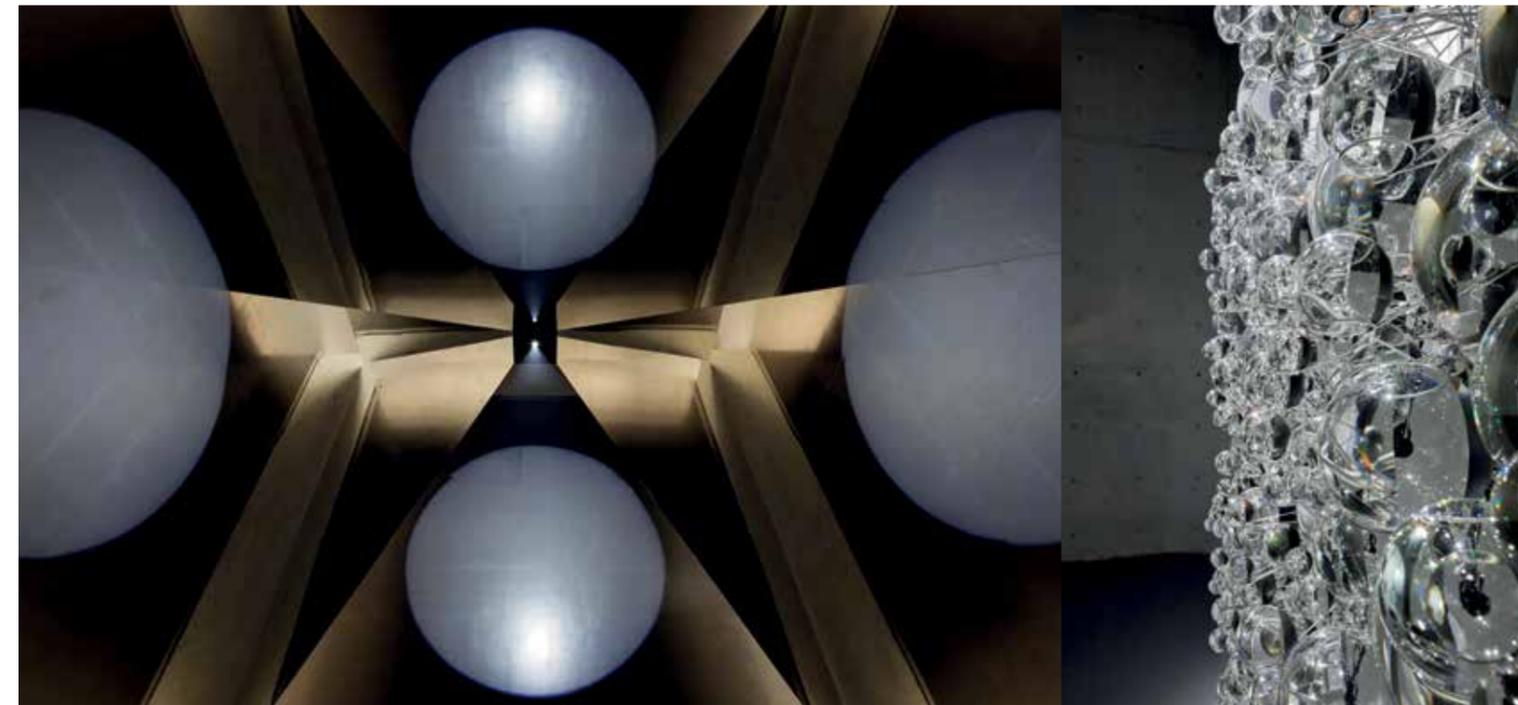
У моєму світі є дивна тріщина. Можливо, є лише одна тріщина — між суб'єктом і не-суб'єктом: саме так кантіанці (та інші, включаючи Гайдеггера) контролюють цю прогалину, встановлюючи на неї певний контроль над авторським правом. Або, можливо, існує стільки прогалин, скільки існує речей і відносин між речами. Це те, що об'єктно-орієнтована онтологія почала думати про розрив між явищем і річчю [15].

У інтерв'ю, які митець давав під час презентації проєкту, Олафур Еліассон каже нього, що він «хотів посилити відчуття каверноподібних музейних галерей, встановивши твори мистецтва, які запрошують відвідувачів зазирнути всередину, поставити під сумнів, як працюють їхні органи чуття, і вигадувати утопію для повсякденного життя. Реальність — це те, чим ми її робимо — це те, що ми бачимо, відчуваємо, думаємо, відчуваємо та робимо. Це також те, що речі, твори мистецтва, простори та міста роблять з нами. Мистецтво кидає виклик нашому погляду на світ, перевертає його з ніг на голову або пропонує альтернативні погляди — сподіваюся, відвідувачі виставки надихнуть на такі пошуки. Я сприймаю запитання про те, що є, як можливість. Це робить те, що ми сприймаємо як належне, обговорюваним, відкритим для змін» [14].

Розуміючи архітектурне поєднання прямокутних приміщень і вигнутих стель залів галереї, Еліассон обрав для виставки твори, що підпадають під основні геометричні принципи, такі як кола, сфери, куби чи

4. Олафур Еліассон, «Всі ваші погляди», 2015 р.

5. Олафур Еліассон, «Відкрита піраміда», 2016 р.



піраміди. Структури, аналогічні павільйонам, створюють ізольовані станції всередині будівлі. Внутрішнє просторове вирізнення допомагає точно розмістити твори мистецтва.

У багатьох творах використовуються традиційні матеріали, такі як камінь, лід, вода або світло. Фотографії та картини Еліассона відображають його особливий підхід до вивчення явища сприйняття кольорів та дослідження світу. Застосування оптичних приладів, лінз, дзеркал і скляних куль підкреслює динаміку та суб'єктивність візуального сприйняття, викликаючи можливість для відвідувачів роздумувати про свою власну роль у конструюванні та сприйнятті образів у просторі [10].

У творі «Усі ваші погляди» використовує сталевий каркас для розташування скляних сфер, надаючи їм органічну та випадкову форму. Сфери створюють гру кольорів і світла, особливо вражаючі завдяки дзеркальному покриттю і чорній фарбі. Дзеркальне покриття робить відображення сфер великим та насиченим, здається, що кожна сфера охоплює весь кластер і навіть відвідувача. Використання різних розмірів і матеріалів створює цікаву гру світла і кольорів, проваючи у відвідувача експерименти зі сприйняттям (4). Відвідувач стає частиною інсталяції, його власне відображення взаємодіє з кластером сфер. Ця інсталяція створює захоплюючі візуальні ефекти, розширюючи сприйняття простору. З можливістю віддзеркалення відвідувача у кожній сфері, інсталяція змінює сприйняття самого себе та оточуючого середовища [5].

Наступною вражаючою роботою автора, де розкривається образ порожнечі, є Відкрита піраміда. Щоб її створити, було використано світловідбиваючі панелі, які були підвішені на двадцять метрів від підлоги. Відкрита вершина піраміди служила місцем для прожектора, який направляє світловий промінь через піраміду на підлогу нижче (5).

Підходячи до цього світлового кола, відвідувачі отримали можливість розглядати внутрішню дзеркальну частину піраміди. Стіни під кутом відбивали підлогу, прожектор і самого глядача, створюючи ілюзію віртуального кубічного простору. Ця інсталяція викликала вражаючі оптичні ефекти і створювала враження, що ви опинились в абстрактному просторі, де реальність переплітається з ілюзією. Застосування світлових елементів та геометричних форм робило цю інсталяцію унікальною та захоплюючою для глядачів [16]. Обидва твори створюють враження пустоти, де реальність зливається з віртуальним та де глядач стає частиною твору мистецтва. Еліассон для цього ефекту часто використовує дзеркальні поверхні та ізольований простір. Порожнеча у цих інсталяціях є не лише в об'єктах, але і в самому акті сприйняття, в експериментах та взаємодії, що сприяє поглибленню власного відчуття існуючого.

Підсумовуючи щодо творчості Олафура Еліассона, важко віднести до чітко визначеного напрямку у мистецтві. Він використовує багато інструментів технік та матеріалів, світло та науку у створенні своїх проєктів, які торкаються суспільно-важливих про-

блем та часто екологічних. Його інсталяції змінюють сприйняття реальності та надають неперевершеного естетичного досвіду, одночасно відкриваючи глядачам аспекти, які вони зазвичай не помічають у повсякденному житті.

Еліассон досліджує психологічний аспект порожності через свою творчість. Митець вдало створює атмосферу напів ілюзорності через майстерне використання світла та простору у інсталяціях. «The weather project», «Твій сліпий пасажир», «Русло річки», «Підлога з лави», «Ніщо – це зовсім не ніщо», «Your Blind Passenger» - це найяскравіші приклади його творів [11].

РОЗДІЛ 3. Авторський проєкт «Там нічого немає»

В контексті великомасштабних конфліктів, військові дії відіграють ключову роль у формуванні емоційного стану суспільства, впливаючи на всі сфери його існування. З позиції мистецтва, війна може бути як стимулом для митців, так і призводити до її безсенсовості. Коли перед митцем з'являється сильна травмуюча подія, така як війна, думки про творення і мистецтво втрачають сенс на певний період, проте є шанс втратити його повністю. З іншого боку, мистецтво може розкрити свою важливість як інструмент для подолання стресу та тривоги. Образотворче мистецтво володіє силою зберігати пам'ять про травматичні події через створення творів, які часто розростаються у великі проєкти. Важливо враховувати, що при зростанні обсягів інформаційного потоку та наявності жорстокого контенту суспільство стає менш чутливим до такого.

В подальшому, для зацікавлення та емоційного враження аудиторії, що перебуває в стані стресу, необхідно піднімати рівень емоційного, часто негативного, навантаження на твір, що відображає наслідки війни. Це може включати в себе використання виразних візуальних прийомів.

Однак ці трансформації не призводять до позитивних зрушень, оскільки внаслідок збільшення «больового порогу» у візуальному сприйнятті реальності ускладнюється завдання вразити глядача. Це відхилення від нормальної сприйнятливості стає все більш очевидним не лише серед військових, а й серед цивільного населення.

Продовжуючи цю тему, в основі філософських роздумів щодо явища «пустоти» у мистецтві, особливо в контексті творчості художників другої половини ХХ століття і наших сучасників, сформулювалося уявлення про ідеї та проблематику цієї теми через різноманітні виразні засоби, такі як живопис, інсталяції та скульптура. Олафур Еліассон, дотримуючись цього підходу та використовуючи світло та науку, розробляє обширні проєкти, спрямовані на висвітлення глобальних тем, таких як «порожнеча». Своїми ідеями творів він намагається поглибити зв'язок глядача з тим оточенням, яке може бути легко непомітним. Він одночасно звертає увагу на проблеми клімату і величезність простору, щоб візуально посилити

їх вплив. Відмінності та емоції стають ключовими елементами його творчості, а намагання поглибити глядача у «пустоту», де залишаються тільки він і природа, підкреслюють його вражаючий підхід до висвітлення цих тем.

Концепція твору знаходить вираження у відчутті пустоти, яке вона передає. Ця значуща діра символізує глибокий внутрішній процес спустошення, який несе за собою необоротні зміни. Вона слугує свідченням того, наскільки інтенсивно особистість переживала емоції, перш ніж втратити здатність відчувати. Глядачам не можна не відзначити цей скляний простір, в якому тепер утворився провал, що ілюструє те, що людина «не горить» чимось важливим. Це стає своєрідним сигналом для суспільства, що в житті цієї особистості відсутній сенс, і це не можна ігнорувати. Передача пустоти через матеріал, такий як скло, є непростю задачею через його властивості пропускати світло. Проте, завдяки його пластичності, можна досягнути поставленої мети через цікаву композицію. Власне до об'ємної композиції було легше звертатися для відображення того образу, який було за мету передати. А саме емоційність, відображення тривоги та розгубленості при зіткненні із пустотою. Для передачі повного спектру емоцій, пов'язаних з темою, було розроблено живописний твір, графічний із застосуванням проєкції, анімація як презентаційний матеріал та скульптурна композиція. Всі ці елементи теми доповнюють одне одного та поглиблюють відчуття некомфортного і незвичайного простору для глядача.

Щодо ескізування для твору у склі, він розроблявся одразу в 3D варіанті за допомогою програмного забезпечення 3ds Max. Це значно полегшило процес, і після декількох правок він залишився незмінним, труднощів із цим етапом майже не виникало. Пластична мова та техніки для частин композиції вибиралися відповідно до затвердженого ескізу. Так як метою твору було передати затуляючу пустоту та екзистенційні проблеми, використання гутного скла видається найкращим рішенням. Проте через технічні обмеження це стало проблемою. Через це у гутній техніці було виконано тільки частину роботи, але одну з основних. Так, за допомогою скляних порошоків чорного кольору було досягнуто темної площини, яка затуляє все навкруг. На площині, в якій провалюється найбільша та основна деталь із темною площиною, розміщені різного розміру куби. Чим ближче вони до провалля, тим гірший вигляд вони мають. Щербані, деформовані, побиті вони майже левітують навкруг конусного провалля, завдяки прозорій та безколірній поверхні. Щодо неї, як основи, було декілька суперечливих ідей. Так як її, помилково, було бажання замінити на дзеркало. Проте, через зовсім інший образ магічності, який збивав би глядача, його було замінено.

Починаючи роботу над задуманим, було розподілено, де і які частини твору мають виготовлятися. Оскільки складність виготовлення повністю роботи у гутному склі завадила у такій реалізації, то тільки

одна деталь виготовлялась на базі приватної гутної печі у місті Брюховичі. Цією деталлю був безколірний, прозорий конус, який мав виконувати роль провалля на площині із додаванням темної непросвітної площини на дні. Його розмір та діаметр був відповідним до дерев'яної форми, у яку вдувалось скло (30x40 см). Максимальний об'єм вікна в печі 22x35 см. Цей розмір не підходив для даної композиції, так як неможливо було б розігріти скломасу, тому виріб робили з однієї спроби. Спочатку набирали баньку прозорого скла в декілька шарів і прокручували в долоках. Пізніше, попередньо розігріте скло темного кольору, прикріпили по центру виробу і набрали ще один набір прозорої скломаси. Після чого конус формували шляхом вдування через склотрубку скляної бульбашки та одночасного обертання її в дерев'яній формі. Коли об'єкт був сформованим, його перенесли у опічок для відпалу. Відпал – це термічна обробка, при якій скло повільно охолоджується до кімнатної температури. Виріб охолоджувався два дні, за цей час зникають усі тимчасові та залишкові напруги [3].

Після повного відпалу, було продовжено опрацювання цієї форми. Для цього було обрізано верх конуса на абразивній пилі, приблизно 5 см. Пізніше, щоб уникнути сколів, було обрано подальший хід обробки: краї конуса були підрізані бормашиною із спеціальною насадкою із алмазним напиленням. Отримавши такі надірвані краї, залишилось тільки створити градієнт піскоструменевою обробкою. В подальшому було замовлено ультрапрозоре скло із повною обробкою товщиною 8мм та із отвором для циліндра, в який вставляється конус. Наступним було створення кубів різних розмірів. Через відмову виготовлення їх на гутній печі, на цьому етапі виникли труднощі з вибором скла. Після декількох спроб зробити виріб з листового скла в техніці термоформажу, результат незадовільний, тому було замовлено оптичне скло (штучний криштал). В подальшому використовувалась техніка холодної обробки скла за допомогою якої куби шліфувались під різними кутами. Чим ближче вони розташовуються до отвора, тим більше деформовані та ушкоджені. Їхня обробка здійснювалась таким самим способом, як і верх конуса.

Один із прямокутників був розрізаний навпіл за допомогою абразивної вертикальної пили. Далі, вичищуючи в середині надрізи за допомогою бормашини з насадками, покритими алмазним напиленням, отримані частини були зафарбовані керамічною не прозорою фарбою. Після цього обидві частини були піддані спіканню в муфельній печі протягом доби при температурі 710 градусів. Під впливом цієї температури скло розплавилось, об'єднавшись у цільний прямокутник. Після цього його оброблено так само, як і інші куби. Завершальним етапом виконання роботи було розміщення всіх елементів на відповідні місця.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши значний матеріал про творчість митців, які звертаються до тем депресії, вигорання та емоційної порожнечі, можна зробити висновки, що сучасні художники, такі як Олафур Еліассон, Брюс Науман, Ансельм Кіффер, Аніш Капур та інші, включають порожнечу у свої твори, щоб викликати різні емоції та реакції у глядачів, спонукаючи їх до роздумів над своїм існуванням. Вони трактують її як елемент «потворного», «ніщо», яке дає людині можливість на контрасті відчувати його різницю з прекрасним або природнім.

Через аналіз впливу творів мистецтва, що несуть негативний посыл на сприйняття та інтерпретацію глядачем буде зроблено висновки, що порожнеча у творах не лише слугує для втілення її естетичної функції, але й має філософське значення в контексті сучасних уявлень про світ. Експерименти з порожнечою можуть викликати враження невизначеності, напруги чи спокою, що відображає складність сучасного сприйняття реальності.

Дослідження психологічних причин того, чому мистецтво, яке привертає увагу до проблемних тем, має найсильніший вплив на спостерігачів довело, що через актуальність критичних ситуацій у світі це спонукає глядача шукати відповіді у філософських концепціях. Буддиське уявлення про транзиторий світ та дзенська медитація, ці ідеї надають творам глибину та дозволяють розглядати їх як простір для відкриття, рефлексії та взаємодії.

Визначаючи найкращий спосіб зображення теми порожнечі у роботі зі склом було звернено увагу на фізичні властивості цього матеріалу. Його світлопрозорість ніби суперечить концепції порожнечі, проте видозмінюючи його через забарвлення або деформацію, його властивості можна якісно використати у цій темі, поєднуючи у композиції або інсталяції із іншими матеріалами.

Концепція авторського проекту передбачає передачу відчуття порожнечі через використання в

композиції прозорого, безбарвного скла. Ця пустота символізує глибокий внутрішній процес втрати, що призводить до незворотних змін. Це свідчить про те, наскільки інтенсивно особистість переживала емоції до втрати здатності відчувати.

У сучасному світі, де відбуваються стрімкі зміни, тема порожнечі стає важливим інструментом для художників, які бажають висловлювати та аналізувати складні аспекти нашого існування. Вони відкривають нові форми виразності через експерименти з порожнечою, що відповідають сучасним викликам і свідчать про необхідність пошуку нових виразових можливостей.

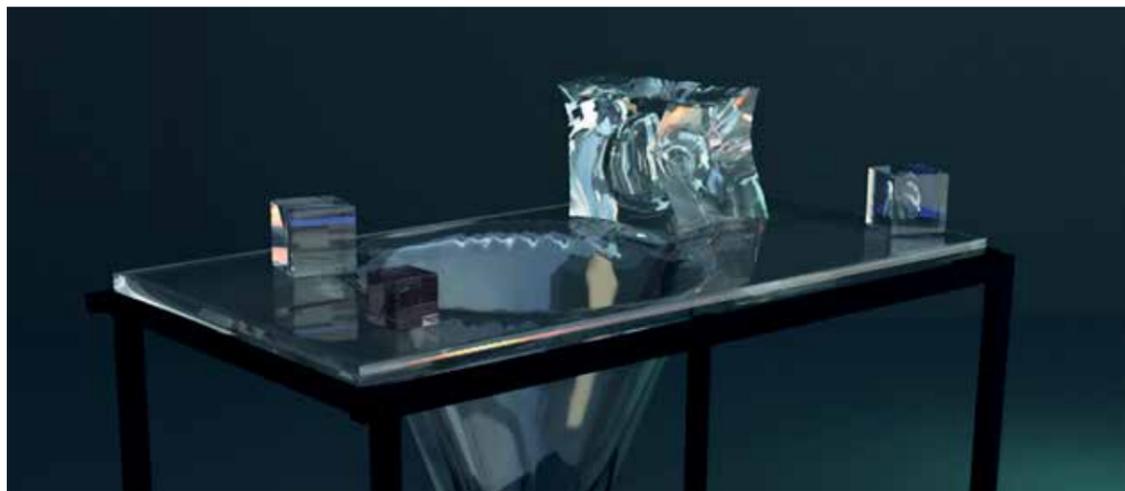
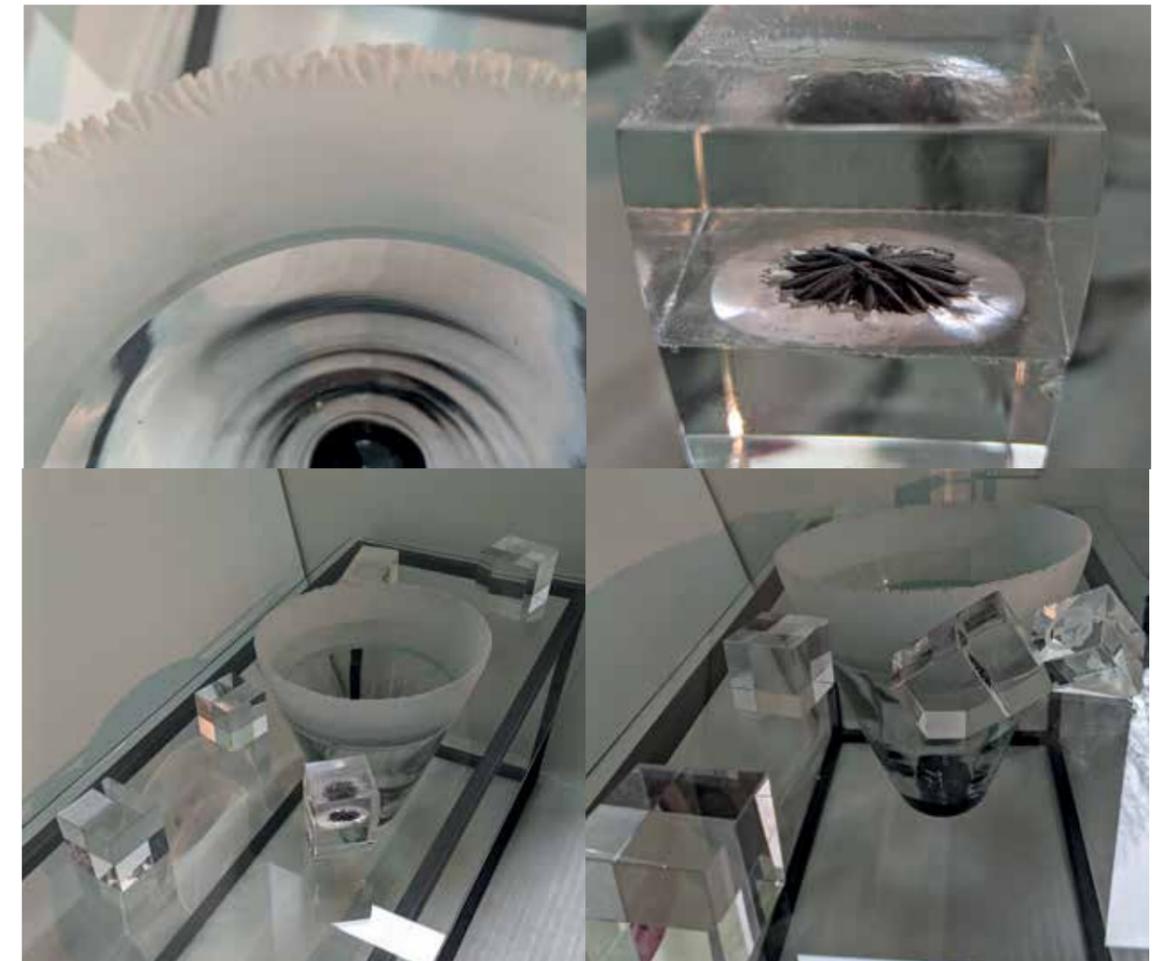
Звертання до порожнечі у творах мистецтва взаємодіє з емоціями глядачів, створюючи унікальні можливості для емоційного спілкування та індивідуального сприйняття. Тема порожнечі не лише допомагає мистецтву виходити за традиційні межі, але й спонукає до інновацій та розширює можливості виразності, об'єднуючи естетику, філософію і виклики сучасності. Використання порожнечі як активного елемента творів надає глядачам можливість стати співтворцем твору та активно взаємодіяти з його власними емоціями та реакціями.

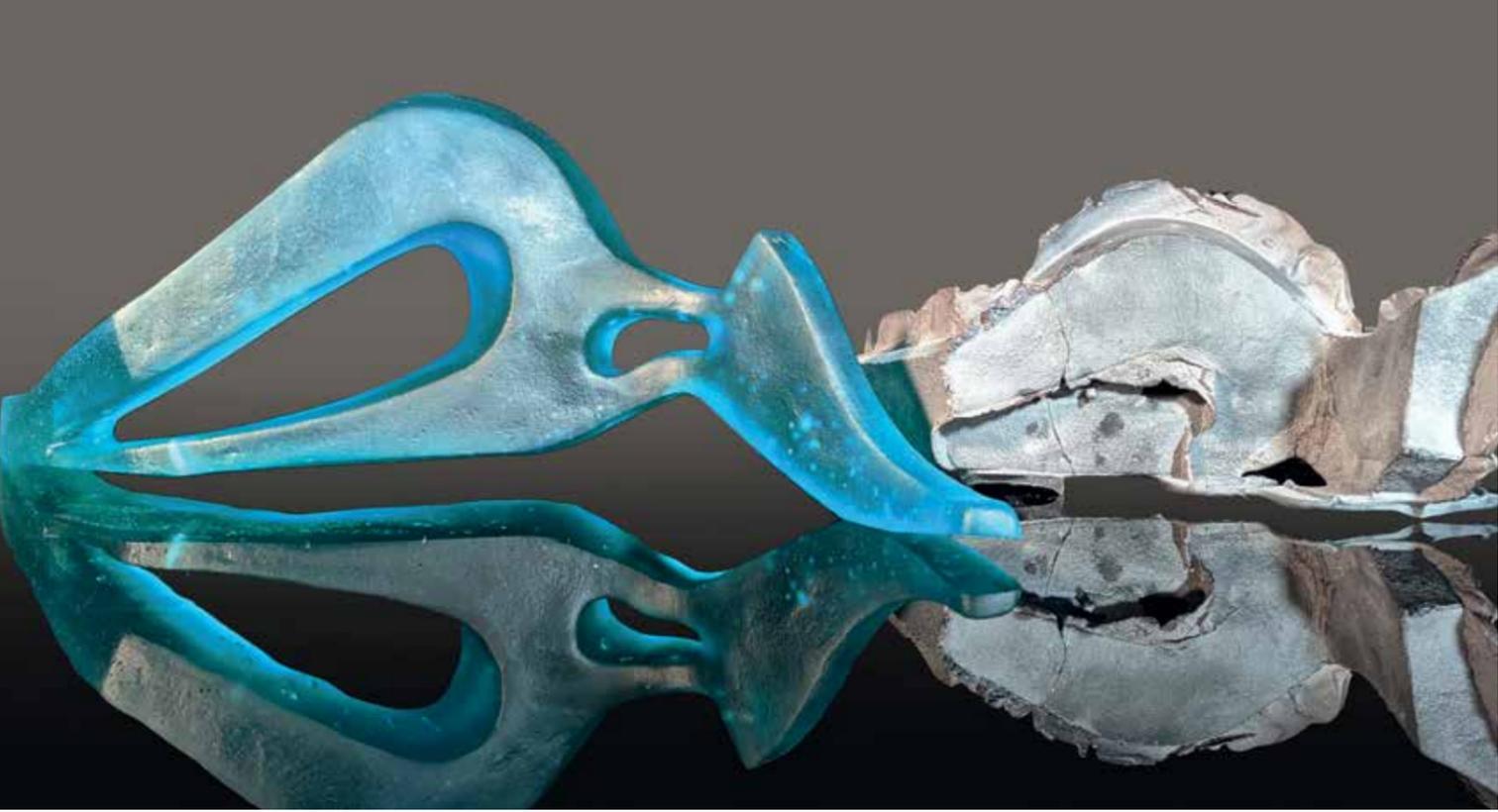
Композиція скляного подіуму складається з декількох кубів з різним ступенем деформації, що досягається шляхом холодної обробки та навмисного пошкодження тупими предметами. Чим більше пошкоджений і деформований куб, тим більше стерта нижня площина, яка торкається платформи. Це створює ефект ковзання і втягування в гутний циліндр, який з'являється через отвір у платформі. Темною плямою внизу циліндра досягається натяк на порожнечу. Складність цієї роботи полягає в неможливості створити композицію повністю із гутного скла. Тому такі деталі, як куби, були замінені на напів кристаль (оптичне скло), а платформа з отвором зроблена з листа ультра прозорого скла. Незважаючи на всі труднощі при виконанні технологічної частини, композиція виконує всі завдання з передачі авторського бачення порожнечі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джакометті Альберто / Goldens. GOLDENS / Головна. URL: <https://gs-art.com/artists/8282/>
2. Досвід Брюса Наумана: Як із прокрастинації народжуються шедеври – Bird In Flight. Bird In Flight. URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20210828-bruce-nauman.html
3. Лосик М. В., Литвин Л. Ф., Левків Б. М. Декоративні покриття на склі. Львів: ЛНАМ, 2018. 10 с. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/faculty/dpm/glass/pdf/losyk_prytkyrum.pdf
4. Олафур Еліассон: художник простору і реальності - Інтернет галерея картин і скульптур KyivGallery. Купити картини, скульптури українських художників в KyivGallery. URL: <https://kyiv.gallery/statii/olafur-eliasson-khudozhnyk-prostoru-i-realnosti>
5. All your views • Artwork • Studio Olafur Eliasson. Studio Olafur Eliasson. URL: <https://olafureliasson.net/artwork/all-your-views-2015/>
6. Anish Kapoor: making emptiness by homi K. bhabha. Anish Kapoor. URL: <https://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabha>
7. Free Mind: The Teachings of Zen Buddhism | JobsInJapan.com. JobsInJapan.com. URL: <https://jobsin-japan.com/japan-faq/free-mind-the-teachings-of-zen-buddhism/>
8. Il Giorno. Opera d'arte immateriale venduta all'asta per 15mila euro. Il Giorno. URL: <https://www.igiorno.it/cronaca/asta-arte-invisibile-96798deb>

9. Karl Rosenkranz. Aesthetics of ugliness : A Critical Edition. London/ New York : Bloomsbury. 2015. 1-12 с.
10. Olafur Eliasson: Nothingness is not nothing at all - Announcements - e-flux. e-flux. URL: <https://www.e-flux.com/announcements/44566/olafur-eliasson-nothingness-is-not-nothing-at-all/>
11. Olafur Eliasson on Experimenting, Experiencing, Reflecting in June 2018. URL: <https://www.eer.info/about/olafur-eliasson>
12. Producing liminal spaces for change interventions: the case of LEGO serious play workshops | Emerald Insight. Discover Journals, Books & Case Studies | Emerald Insight. URL: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JOCM-03-2021-0073/full/html>
13. Raz-Russo M. Olafur Eliasson | Biography, Art, & Facts. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Olafur-Eliasson>
14. Shanghai's long museum hosts a career-spanning survey of Olafur Eliasson's work. designboom | architecture & design magazine. URL: <https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-china-long-museum-shanghai-nothingness-nothing-at-all-03-24-2016/>
15. Thank You Olafur Eliasson: Nothingness Is Not Nothingness at All. ECOLOGY WITHOUT NATURE. URL: <https://ecologywithoutnature.blogspot.com/2016/03/thank-you-olafur-eliasson-nothingness.html?m=1>
16. The open pyramid • Artwork • Studio Olafur Eliasson. Studio Olafur Eliasson. URL: <https://olafureliasson.net/artwork/the-open-pyramid-2016/>





Валерія Салун

Вплив екзистенційних процесів на творчість художників-склярів ХХ – ХХІ століття

Кожна людина в житті переживає емоції, зокрема стрес, емоційне виснаження, знесилення. Внаслідок цього виникає стан, через який людина уникає спілкування з іншими людьми та соціуму загалом. У такі моменти важко опанувати себе, сфокусуватись на важливому, бракує енергії навіть обдумати причини та знайти вихід з становища, що склалося. Більшість людей не здогадується, що це таке і як з цим боротись. Вивчаючи цю важливу проблему сучасного світу, виявляючи вплив на людину як ззовні, так і середини, слід звернути увагу на митців, як вони під впливом багатьох факторів інтегрують емоції в свою творчість в різних її проявах. На сьогоднішній день ця тема як ніколи **актуальна**, виходячи з того, що рутинна, монотонність в роботі та навчання, а також постійний стрес, спричинений військовим станом у країні, спричиняє низку проблем. Особливо важливо враховувати, що під впливом війни, існуючі проблеми і почуття часто ігноруються, а існуючі пріоритети знецінюються. Це може призводити до внутрішнього емоційного напруження і, в кінцевому підсумку, до емоційного вигорання. У

таких умовах легко втратити контроль над своїми відчуттями, зафіксуватися на проблемах та уникати спілкування з оточуючими. Мистецтво може виступати як важливий інструмент для відновлення емоційної гармонії та здатності контролювати власні почуття в умовах непевності та напруження. Основною ідеєю даної дипломної роботи є можливість продемонструвати процес вигорання людини, розглядаючи його як перехідний етап у житті кожного, а не як невіршувану проблему. Вигорання – це важкий життєвий процес, який потрібно перебороти, аби створити підґрунтя для якісних змін на етапі вдосконалення опісля складного стану емоційного спустошення. **Метою роботи** є дослідити екзистенційні стани, зокрема емоційне вигорання, та їхній вплив на формування мистецьких практик, ідей та концепцій художніх творів, зокрема в художньому склі. **Завдання:** - провести аналіз літературних та візуальних джерел, пов'язаних з відображенням екзистенційних станів в образотворчому мистецтві;

- проаналізувати поняття екзистенції, а також розглянути тему емоційного вигорання з огляду на психологію та філософське трактування цього стану;
- дослідити процес емоційного вигорання та його відображення у творчості митців-склярів;
- створити концептуальний твір, що стане підсумком даного дослідження та стане яскравим проявом внутрішніх екзистенційних станів автора.

Об'єктом дослідження є екзистенційних станів, які впливають на образність та формотворення у мистецтві.

Предметом дослідження є художні твори, які створювались художниками-склярами під впливом різноманітних екзистенційних станів, зокрема вигорання. При написанні дослідження були використані різні джерела інформації. Перша частина переважно базувалася на книгах, наукових статтях і, відповідно, практичних дослідженнях, заснованих на особистих спостереженнях. Опрацювання другої частини вимагало вивчення як текстових джерел (статей, книг), так і візуальних матеріалів, інтернет-галерей та ілюстрацій, щоб вміло включити їх в аналіз творчості художників та виявити вплив екзистенціальних станів на творчість.

Використання різних міждисциплінарних методів, таких як індукція, моделювання, а також базових мистецтвознавчих методів, таких як біографічний (історико-психологічний) та синергетичний (синергетичний), виявилось дуже корисним. Ці методи були надзвичайно корисні для глибокого аналізу та висвітлення концептуального значення обох аспектів дослідження - як в письмовій, так і в матеріальній частинах.

РОЗДІЛ 1 Філософсько-психологічне підґрунтя екзистенційних процесів у мистецтві

Філософія завжди спрямовувалася на вивчення сутності людини. Достатньо згадати вчення таких мислителів, як Сократ, і Конфуцій... Філософська антропологія завжди була невід'ємною частиною цього напрямку, проте кожна епоха пропонувала власне трактування антропологічних проблем. У ХХ столітті мислителі не залишилися осторонь і вважали своїм обов'язком здійснити "новий поворот" до розгляду людини та різних аспектів її існування. У ході розвитку філософії та літератури Фрідріх Ніцше вніс багато ідей і концепцій в цей напрям, проте його бачення частково відрізняється від екзистенціалізму. Його погляд на людське існування вніс значний вклад, що стало основою та сприяло подальшому розвитку руху. Його філософія не може вважатися чистим проявом в традиційному розумінні, але Ніцше розвивав концепції влади волі, "вільної волі", "переоцінки всіх цінностей" та "верховної людини". Виступав критиком християнства та буржуазійної моралі, а також підтримував ідеї індивідуалізму та відмови від загальноприйнятих норм [16]. Хоча він вніс значний внесок, що стало основою та допомогло в подальшому розвитку течії, тому його філософія не є чистим проявом екзистенціалізму.

Розглядаючи основні принципи відкидання моральних норм, тобто відхід від традиційної християнської моралі, особливо ідеї про "добро" і "зло", вважаючи ці поняття штучними обмеженнями. Філософ розвивав ідею індивідуальної моралі, висловлюючи концепцію "вічного повернення", яка висуває питання про готовність пережити своє життя неодноразово. Ці принципи несуть екзистенційні відтінки, оскільки акцентують на індивідуальному виборі та життєвих цінностях. Підкреслюючи значення індивідуальності та самореалізації, закликав до відкриття особистісних цінностей та формування власного життєвого шляху. Також він проголосив "смерть Бога" і висловив погляд, що сучасне людство повинне бути готовим проживати без божественного морального верховенства [4, 15].

Існують певні спільні теми між поглядами Ніцше і екзистенціалізмом, основні відмінності полягають у підходах і акцентах кожного з них до індивідуальності, моралі, релігії та сенсу життя. Майбутні послідовувачі були вдячні Ніцше за його вплив на розвиток цього напрямку філософії. Екзистенціалісти зазвичай розглядали питання існування, свободи та абсурдності життя.

Важливо підмітити що він приділяв велику увагу творчим людям та мистецтву, висловлюючи ряд важливих ідей, які вплинули на розвиток естетики та філософії. У своїй роботі "Народження трагедії" він вперше висловив поняття "аполлонівського" і "діонісійського", підкреслюючи важливість поєднання гармонії і безмежності в творчому процесі [16].

Аполлонівське представляє принцип форми, міри, гармонії та індивідуальної краси. Аполлонівський мистецький стиль пов'язаний з мрійливістю, міфологією та формальною красою. А Діонісійський, навпаки, визначається стихійністю, енергією, безмежною пристрасною і підкресленням колективного досвіду. Це начало пов'язане з музикою, танцями, екстазом і колективним творчим процесом. Ніцше стверджував, що істинне мистецтво виникає тоді, коли обидва ці принципи поєднуються, створюючи трагедію. Трагедія виникає з конфлікту між аполлонівським і діонісійським, але саме в конфлікті та взаємодії вона набуває високого мистецького значення. Ця робота стала однією з ключових його творів, в якій він розкриває свої погляди на мистецтво, культуру та філософію, визначаючи їх через призму взаємодії двох важливих сил.

Також Ніцше підтримував ідею того, що художники та філософи є архітекторами нових цінностей і ідей. Він закликав їх проявляти сміливість виходити за межі усталених стереотипів та творити дещо унікальне. Важливим елементом було його переконання у важливості індивідуальності та самовираження, де творчі люди відіграють ключову роль у формуванні нових культурних парадигм. По суті, Ніцше вирізняється своєрідним поглядом на мистецтво, вказуючи на його потужний вплив на суспільство та індивіда. Він виступав проти конформізму, підкреслюючи необхідність виходу за межі традицій та формуван-

ня нових творчих шляхів. Його ідеї стали важливим джерелом натхнення для подальших філософських та мистецьких рухів, особливо в контексті екзистенціалізму та постмодернізму.

Розглядаючи заключні ідеї Фрідріха Ніцше та його впливу на екзистенціалізм. Можна сказати що він розглядає трагедію як наслідок конфлікту між аполонічним і діонісійським началами, підкреслюючи важливість їхньої взаємодії у сфері мистецтва. Він визначає митців і філософів як архітекторів нових цінностей і закликає їх до творчості та звільнення від стереотипів. Ф. Ніцше виступає за індивідуальність і самореалізацію, виступаючи проти конформізму та наголошуючи на необхідності торування нових творчих шляхів. Його вплив на естетику та філософію виявився визначальним у формуванні розвитку екзистенціалізму та постмодернізму. У контексті екзистенціалізму, який наголошує на пріоритеті існування над сутністю, підкреслюється, що людина формує сенс свого життя через свій вибір і дії. Свобода і відповідальність визначаються центральними аспектами екзистенціалізму, які продовжують визначати сучасні філософські дискусії.

Основною концепцією філософії буття є пріоритет існування перед сутністю. Філософи цього напрямку, такі як Жан-Поль Сартр та Альбер Камю, вважають, що існування людини передуює визначенню її сутності. Ідея полягає в тому, що людина самостійно формує сенс свого життя через свої дії та вибори. Шце однією центральною концепцією є акцент на свободі та відповідальності особистості. За екзистенціалістською концепцією, людина завжди вільна обирати власний шлях, а ці вибори несуть велику відповідальність [12]. Одним з ключових представників цього руху вважається французький філософ Жан-Поль Сартр. Внесок в цей напрям вивчається у його творах, зокрема у "Буття і ніщо" (L'Être et le Néant). У своїх працях він досліджує концепції свободи та індивідуальності [11]. Інший французький філософ, Альбер Камю, визначив абсурдність існування та запропонував концепцію "бунту" проти абсурдності світу. Його твір "Чужий" (L'Étranger) в якій наочно підкреслює теми байдужості та непорозуміння [1]. Дослідження аспектів людського буття залишає значущий слід у сучасних галузях філософії, психології та літератури. Концепції свободи, відповідальності та пошуку сенсу життя продовжують викликати інтерес та породжувати обговорення в наш час. Вони підкреслюють індивідуальність, свободу та відповідальність. Вплив екзистенціалізму на культуру та мислення продовжується, змушуючи нас замислюватися над сутністю життя та нашими особистими виборами, а також нагадуючи, що кожен із нас є архітектором свого буття. Цей філософський напрям залишається актуальним, спонукаючи нас розглядати власне існування як постійний процес творення та вибору [13]. У період втрати традиційних гуманістичних цінностей екзистенціалізм, як філософія існування, став популярним, що стало відповіддю на пошуки виходу з глобальної духовної кризи, охоплюючи європейських

філософів. Він існував як одна з найбільших течій, беручи верх в ролі єдиної істинної філософії буття людини XX сторіччя. Ця філософська течія зосереджена не лише на існуванні людини а й питаннях, що його стосуються [10].

Отже вільне життя повністю залежить від нас та наших рішень і виборів, однак ця свобода супроводжується відповідальністю за наслідки цих виборів. Абсурдність життя наголошується на тому, що життя не має заздалегідь визначеної мети або сенсу. Людина зіштовхується з абсурдністю свого існування і повинна самостійно надавати сенс і цінність своєму життю.

Філософи закликають людей до автентичності, що означає бути вірним собі, своїм переконанням і цінностям. Вони вважають, що важливо жити відповідно до власного істинного "я", а не підпорядковуватися соціальним нормам і очікуванням. Розглядають страх і тривожність як нероздільну частину людського існування. Вони досліджують, як ці почуття впливають на наше рішення і дії. Також акцентують увагу на смерті, як невід'ємній частині життя. Вони підкреслюють, що усвідомлення про власну смерть може допомогти людині краще зрозуміти важливість і значення свого існування.

У контексті філософського руху XX століття зауважується, що екзистенціалізм акцентує на абсолютній унікальності людського буття, яка виходить за межі можливостей адекватного вираження за допомогою мовних концепцій. Цей напрямок має значний вплив на різноманітні галузі, такі як мистецтво, література, психологія та соціологія. Термін "екзистенція" (від латинського existentia, що означає "існування") є ключовою категорією екзистенціалізму. Він позначає внутрішнє буття людини, яке залишається невідомим та ірраціональним в межах людського "Я". Це призводить до унікальності та неповторюваності кожної конкретної особистості. Термін "екзистенція" був введений данським філософом Сереном К'еркегором [22].

Підкреслюючи індивідуальність кожної людини і її відчуття самотності у світі, де немає об'єктивних сенсів або цінностей. Філософія екзистенціалізму виникла як реакція на віру в загальні соціальні та моральні структури, і вона наголошує на індивідуальному досвіді та внутрішньому пошуку сенсу. З метою глибшого розуміння філософії існування необхідно розмежувати самі терміни «екзистенціалізм» та «екзистенція», а також визначити ідейність цього вчення. Адже «екзистенціалізм» - це напрям сучасної філософії що був спробою створення нового світогляду, який відповідав би людським поглядам реальності, та є одним з найвпливовіших напрямом світової філософії. А от значення терміну «екзистенція» вперше ввів мислитель Серен К'еркегор, яке означало «внутрішнє» буття людини, що поступово переходить в її зовнішнє буття [10].

З поглядів філософів, екзистенція є центром людського «я», що, виступає ядром, яке визначає наше існування як окремого виду «мислячого розуму», і

відповідає за конкретизацію нашої індивідуальності. Та в розумінні філософії екзистенція часто вивчається як основна проблема і досліджується в контексті питань про сенс життя, існування, свободи, відповідальності та інших аспектів людської існування.

Ця філософська течія з'являється в добу глибоких соціокультурних змін XX століття. Співіснування великих подій, таких як Друга світова війна та стрімкий технологічний прогрес, формує той контекст, який є виразом загально психоемоційного стану суспільства та є доволі нестабільним. Цей контекст відобразився на світогляді людей, що стало своєрідною реакцією на турбулентні події часу. Важливо врахувати, що екзистенціалізм виступав відповіддю на занепад традиційних гуманістичних цінностей, що відбувався в епоху глибоких трансформацій. Занепад народжує потребу у новому сприйнятті світу та ролі людини в ньому. Ці ідеї не лише переосмислювали питання існування, але і ставили під сумнів загальноприйняті соціальні норми і очікування. Зокрема, філософія екзистенціалізму акцентує на особистому виборі та свободі як ключових аспектах, що надають життю сенс та цінність. У світі, де технологічний розвиток і військові конфлікти висували нові виклики, екзистенціалізм став спробою визначити осмислення життя в умовах нестабільності та невизначеності. Однак він не обмежується лише абстрактними роздумами. Він також підкреслює важливість внутрішнього світу, емоційного досвіду та моральних виборів. Це стає не лише філософською основою, але і практичним інструментом для кожної людини, яка стикається з емоційним вигоранням та шукає сенс у власному існуванні. Основні аспекти філософії екзистенціалізму, які включають індивідуальну свободу, абсурдність життя, заклик до автентичності, розгляд страху та тривожності, а також увагу до смерті та почуття одинокості, є не лише теоретичними концепціями, але і своєрідними орієнтирами для розуміння людської індивідуальності та її місця в світі.

Поняття екзистенціалізму Серена К'еркегора, може бути не відоме більшості людям, оскільки данський філософ був данським філософом, який жив у XIX столітті і славнозвісний своєю філософією екзистенціалізму та християнською думкою. Він вважав, що істинна віра вимагає від людини індивідуальної відповідальності і відмови від зовнішніх стереотипів, що внутрішній світ та життя людини мають велике значення і не можуть розглядатися просто як частина загальної маси. Він підкреслював індивідуальну відповідальність людини перед Богом та важливість вибору власного шляху в житті [22].

Розглядаючи філософське спадкування Серена К'еркегора, особливо його екзистенціалістичні ідеї, які виявилися в таких творах, як "Страх і трепіт" та "К'еркегор про віру та любов", ми розуміємо, що вони стали важливими джерелами для розуміння екзистенціалістичних концепцій та вплинули на подальший розвиток філософії [23, 24].

У цьому контексті дослідження емоційного вигорання набуває особливої актуальності, оскільки

ідеї підкреслюють важливість внутрішнього світу та індивідуального вибору в протистоянні цьому явищу. Екзистенціалістичний підхід К'еркегора до індивідуальної віри та етики розширює наше розуміння емоційного вигорання, розглядаючи його як частину ширшого філософського контексту. Його переконання у необхідності відмови від зовнішніх стереотипів та прийняття внутрішнього світу додає нові виміри аналізу та протистояння цьому феномену. Поглиблюючи розуміння емоційного вигорання через його екзистенціалізм, ми виходимо за рамки звичайних термінів та розглядаємо його як не лише результат стресу чи труднощів, але і як частину ширшого філософського контексту. В контексті сучасного життя, де сумніви та неспокій часто визначають життя людини, ідеї К'еркегора можуть слугувати важливим ресурсом для розвитку стратегій самопізнання та протидії емоційному вигоранню. К'еркегорівський екзистенціалізм розкриває можливість виникнення емоційного вигорання не лише через зовнішні обставини, але і через внутрішні покликання та духовні роздуми.

Він мав великий вплив на подальший розвиток цього напрямку філософії, що знаходить своє відображення у творчості Жана-Поля Сартра та Альберта Камю, і вважали його думки предвісниками цього напрямку філософії.

Важливо також звернутися до засад філософської погляду на людину, яка розглядає її як унікальну істоту, відокремлену від тваринного світу і визначену розумом, ексцентричністю, символічністю та іншими аспектами. Важливо зазначити, що, на противагу філософській антропології, власне екзистенціалізм XX століття пропонує нову парадигму розуміння природи особистості [12].

Однією з фундаментальних рис екзистенціалізму є визнання людини як унікальної та неповторної істоти, що призводить до трактування кожної особи як абсолюту. Ця парадигма відома як філософія людського існування. Іншою важливою особливістю є її трактування поза раціоналізмом, в контексті самосприйняття та емпатії, які виявляють таємницю людського "Я".

Також екзистенціалізм можна розглядати як поділ на атеїстичний та релігійний. Вони різним чином інтерпретують кордони людського існування і можливості їх вирішення. Релігійний екзистенціалізм є результатом еволюції християнської культури і може бути визнаний як християнський екзистенціалізм. Карла Ясперса і Габрієля Марселя вважають найбільш відомими представниками цього напрямку, тоді як Жан-Поль Сартра та Альбер Камю - атеїстичного [1]. Релігійний екзистенціалізм шукає особисте відношення до віри з екзистенціалістською перспективи. Атеїстичний та віруючий екзистенціалізм об'єднують загальний інтерес до існування та індивідуальної відповідальності, але вони розходяться в підходах до релігії, різницею в поглядах на моральну відповідальність та сенс життя. Атеїстичні філософи вважають, що сенс життя створюється самостійно, визначаючи

його відповідно до власних цінностей. Віряни - вкладають віру в Бога. Атеїстичні підкреслюють індивідуальну моральну відповідальність, в той час як віруючі можуть користуватися релігійними нормами. Ці філософські підходи відображаються в роздумах про абсурдність смерті та післясмертного життя. Віруючі екзистенціалісти акцентують важливість духовної підготовки, тоді як атеїсти шукають сенс у власних виборах. Загалом, екзистенціалістська філософія, яка розглядає емоційне вигорання, підкреслює важливість внутрішнього світу, вибору та пошуку сенсу як ключових аспектів для самопізнання та подолання емоційної втоми.

Французький філософ Жан-Поль Сартр в осмисленні буття виділяє три поняття “буття-в-собі”, “буття-для-себе” і “буття-для-іншого”, за допомогою цих понять він описує не буття загалом а індивідуальне неповторне життя. “Буття в собі” - це як початковий, передособистісний стан людини. За межами якого в підсвідомості відкривається те “буття для себе”. Та вищим проявом існування людини в “бутті для іншого” - у ставленні як до себе так і до інших. Оскільки у “бутті для іншого” відкривається не лише процес самопізнання, а й суттєва трансформація самої особи. Це дає змогу проявитись в нових аспектах людського існування, де на людство очікують конфлікти, але за словами Сартра людина повинна бути в бойовій готовності задля їх легкого подолання. Знаходження істини та сенсу існування можливе, лише пройшовши через суперечку з самим собою, аналогічно до взаємодії інших одне з одним та навколишнім середовищем [11].

Сартр вважав що екзистенція передре сущності і сфера людини є лише її власними виборами, діями, а не якоюсь непередбачуваною сутністю. Людина народжується вільною і сама надає зміст своєму життю. Окрім того, вибір робиться безвідносно до зовнішніх обставин. Безумовно, перебуваючи в певній ситуації, індивід відчуває певні вимоги, що впливають з реальності. Однак, у відповідності до Сартра, ці вимоги лише прикрашають або маскують основне у людини, а саме: право вибору [10]. Також цікавим принципом є те, що наші почуття визначаються нашими діями, а не навпаки. З усього вище викладеного філософ зводить людину до суми вчинків та взаємовідносин, які їх формують. Філософ вважав, що людина народжується вільною і сама надає зміст своєму життю. Вибір, за Сартром, здійснюється незалежно від зовнішніх обставин, і це право вибору є основним аспектом людської існування. Він розглядав конфлікти та вибори як необхідні складові людського існування, що допомагають виявляти істинність і сенс життя. Цікаво, що в його екзистенціалізмі також обговорюється ідея, що людина є сумою своїх вчинків і взаємовідносин, наголошуючи, що вона ніколи не є завершеною, а завдяки виборам постійно визначає своє буття, акцентуючи на індивідуальній свободі, відповідальності та створенні власного сенсу у світі. Додатково, важливо зазначити, що екзистенціалізм, як філософський напрям,

став відповіддю на турбулентний соціокультурний контекст ХХ століття, зокрема на великі події, такі як Друга світова війна та технологічний прогрес. Цей напрям філософії акцентує на індивідуальних виборах та свободі, що надає йому актуальність і сьогодні. Також відзначається постійним пошуком сенсу та значення життя. Цей пошук відбивається як у віруючих екзистенціалістів, які шукають сполучення з вірою та духовністю, так і в атеїстичних, для яких сенс знаходиться у самому акті вибору та визначенні власних цінностей. Крім того, екзистенціалізм надає поглиблене розуміння людської індивідуальності та виносить на перший план важливість внутрішнього світу, емоційного досвіду та моральних виборів. Це може слугувати не лише філософською базою, але й практичним інструментом для кожного, хто стикається з емоційним вигоранням та прагне знайти сенс і глибший зміст у власному існуванні. Цей напрям захопив не лише філософію, а й психологію. Отже, екзистенціалізм, розглядаючи людину як унікальну істоту, визначає існування через особистий вибір і взаємодію з навколишнім світом. Згідно з поглядами таких філософів, як Серен К'єркегор, Жан-Поль Сартр та інших, людина народжується вільною і надає сенс своєму життю через власний вибір. Філософія буття підкреслює важливість внутрішнього світу, емоційних переживань і морального вибору. Він слугує не лише філософським підґрунтям, а й практичним інструментом для подолання емоційного вигорання. У світі, де сучасні виклики та стреси формують життя людини, екзистенціалістські ідеї можуть стати важливим ресурсом для розвитку стратегій самоусвідомлення та стійкості до емоційного вигорання. Погляди релігійних та атеїстичних екзистенціалістів відрізняються у трактуванні меж людського існування та шляхів подолання життєвих викликів. Віруючі наголошують на важливості духовної готовності та віри, тоді як атеїсти шукають сенс у власному виборі.

Розгляд праць Серена К'єркегора та Жан-Поля Сартра показує, що екзистенціалізм є не лише теоретичною концепцією, а й філософією, яка виходить за межі абстракцій і стає важливим орієнтиром для розуміння людської індивідуальності та її місця у світі. Його цінності проявляються в практичних ситуаціях, коли кожна людина, стикаючись з труднощами і вибором, може знайти підтримку і сенс в екзистенціалістській філософії.

Одним з психологів які трималися за волю людського існування був Віктор Франкл – австрійський психіатр, психотерапевт ХХ століття [3]. Його екзистенціалізм виник на основі життєвих вивчень, де він доводив, що, навіть у стражданнях та труднощах людина може обирати свою реакцію на обставини та пошуку життєвого сенсу крізь надбання цілей і цінностей. Франкл вважав, що навіть у найважчих обставинах людина може віднайти сенс у своєму стражданні, що допомагає зберегти психічну стійкість і благополуччя. Також розглядав теми вільної волі та відповідальності перед собою та іншими,

вважаючи їх важливими аспектами екзистенціалізму. Його праці великою мірою вплинули на психологію та філософію, і до цього дня залишаються актуальними, продовжуючи привертати увагу та досліджувати проблеми в сучасному світі. Він розробив підходи, спрямовані на розуміння сенсу життя та протистояння в умовах страждань і невгідних обставин. Основна ідея Франкла полягала в тому, що в пошуках сенсу життя люди здатні подолати навіть найважчі таємниці страждання. Він назвав свій підхід “логотерапією”, де "логос" вказує на сенс, значення і мету життя. Він вважав, що люди можуть знаходити сенс у будь-яких умовах, навіть у найекстремальніших ситуаціях, які він сам переживав під час нацистських концтаборів [2].

Буттєва ідейність Франкла включає в себе важливі поняття, такі як: воля до сенсу, відповідальність та важливість прийняття рішень. Його праці, зокрема “Людина в пошуках сенсу”, допомогли багатьом людям знайти сенс у своєму житті, особливо під час важких часів. Загалом, як психолог, зробив значний внесок у розвиток екзистенційної філософії та психотерапії, підкреслюючи важливість пошуку сенсу і значення у житті.

Логотерапія є психотерапевтичним підходом, розробленим Віктором Франклом, який базується на ідеї, що основним прагненням людини є пошук сенсу і значення у своєму житті. Цей підхід названий “логотерапією” від грецького слова «логос», що означає «слово» або «сенс». Логотерапія Франкла зосереджена на розвитку внутрішньої волі до сенсу і розумінні того, що додає життю значення. Він вважав, що основна мета людського життя - це знаходження сенсу та значення. Люди мають почуття задоволення і щастя, коли вони відчувають сенс у тому, що роблять. Знайшовши сенс, людина стає міцнішою і більш відповідальною. Підкреслював, що навіть у найважчих ситуаціях, включаючи страждання і трагедії, можна знайти сенс. Він сам пережив тернисті обставини в концтаборах нацистської Німеччини і вважав, що навіть тут люди можуть знайти сенс в допомозі і співчутті до інших, в інтелектуальних роздумах або вірі. Логотерапія підкреслює важливість внутрішньої волі до сенсу. Люди можуть вирішувати, як реагувати на обставини і як надавати значення своєму життю, незважаючи на обмеження зовнішнього світу. Людина завжди має вибір у тому, як відреагувати на обставини. Навіть у важких ситуаціях, вона може вибрати свою реакцію. Франкл наголошує на тому, що люди завжди мають вибір і відповідальність за свої власні рішення та дії. Також логотерапія часто базується на діалозі між клієнтом і терапевтом. Терапевт допомагає пацієнту розуміти його сенс життя і знаходити способи реалізації цього сенсу.

Логотерапія розроблена на основі власного досвіду В. Франкла в концтаборах під час Другої світової війни і стала однією з важливих шкіл екзистенційної психології та психотерапії. Вона допомагає людям знаходити сенс і значення у своєму житті, що може

бути особливо корисним у подоланні емоційного вигорання і психологічних труднощів.

Його найвідоміша і одна з найвпливовіших книг "Людина в пошуку справжнього сенсу", опублікована в 1946 році. Книга є комбінацією мемуарів і філософських роздумів про життєвий досвід автора в нацистських концтаборах під час Другої світової війни, що стало поштовхом на його пізніший розвиток теорії логотерапії [2].

У книзі Франкл детально описує своє власне переживання і страждання в умовах концтабору, де він втратив свою родину і десятки тисяч інших людей втратили своє життя. Однак головна теза книги полягає в тому, що, незважаючи на жорстокість та безнадійність умов, важливо знайти сенс у своєму житті. Наголошуючи, що сенс може бути знайдений навіть в найжахливіших обставинах, якщо людина володіє внутрішньою волею до сенсу і здатністю його знайти. Вона стала бестселером і однією з найважливіших здобутків в сфері психології та філософії. Вона вплинула на багатьох психотерапевтів і філософів, а також на тих, хто шукав відповіді на питання про сенс життя та страждання.

В той час ще не було такого поняття як «апатія», «емоційного вигорання», тощо, оскільки ці терміни та концепції стали більш широко відомими та вивченими після часів написання цієї книги. Проте В. Франкл висловлює кілька ідей, які можуть бути пов'язані з цими явищами. Надаючи читачам сприятливий підхід до розуміння та подолання емоційних труднощів, які можуть виникнути в житті, навіть у складних ситуаціях.

В. Франкл звертає увагу на те, що в умовах екстремального стресу та страждання люди можуть втратити віру у сенс життя. Це може призвести до відчуття безпорадності, розчарування та емоційного страждання. Він наголошує на важливості знаходження сенсу із залишених можливостей та можливостей досягнення мети. Вважає, що навіть у найважчих обставинах люди мають внутрішню волю, яка дозволяє їм зберегти гідність та знаходити сенс у своєму житті. Ця внутрішня воля може захищати від емоційного знесилення і апатії, допомагаючи людині виживати і подолати труднощі. Підкреслює важливість того, як ми реагуємо на обставини, які ми не можемо контролювати. Він стверджує, що, хоч ми не можемо змінити ситуацію, та завжди маємо вибір у власних реакціях і діях. Ця дана відповідальність може бути ключовою для подолання емоційного вигорання та апатії.

Існує багато психологів та терапевтів які глибоко занурюються в тему емоційного вигорання, розкривають їх причини, симптоми й наслідки маючи різні підходи до цієї проблеми.

Екзистенціалізм, особливо у розуміння Віктора Франкла, виявив значний вплив на психологію та психотерапію. Його погляди на пошук сенсу в умовах страждань і відповідальність за свої власні рішення внесли вагомий внесок у розвиток екзистенційної філософії. Логотерапія, яку він розробив,

стала психотерапевтичним підходом, спрямованим на знаходження сенсу та значення у житті, що може бути корисним для подолання емоційного вигорання та психологічних труднощів. Франкл наголошує на важливості внутрішньої волі до сенсу та відповідальності за власні реакції на обставини. Емоційне вигорання, хоч і що є складною проблемою, може бути розглянуте через призму цих ідей, допомагаючи людям знаходити сенс і внутрішні резерви для подолання труднощів.

Однією з передових фахівців психотерапевтичної галузі, які першими визначили концепцію “емоційного вигорання”, є американська психологиня та професор Христина Маслач (Christina Maslach). Знаменита своїми дослідженнями у сфері синдрому професійного вигорання, її внесок у цю область є надзвичайно важливим. Синдром професійного вигорання представляє собою стан психічного та фізичного виснаження, який може виникнути внаслідок тривалого стресу на роботі, особливо тоді, коли робота пов'язана з великим психологічним навантаженням або вимагає значних емоційних зусиль.

Досліджуючи цю глибоку тему психологиня визначила принаймні шість сфер, де відсутність відповідності між працею та особистістю призводить до збільшення ризику вигорання. В цих областях, таких як перевантаження роботою, відсутність контролю, недостатнє винагородження, розпад спільноти, відсутність справедливості та конфлікти цінностей, виникає зростаюча невідповідність, що робить працівників більш вразливими до вигорання. В книзі “The Burnout Challenge” ці шість невідповідностей розглядаються в ретельний спосіб: визначається їх природа, розкривається токсичний вплив та пропонуються конкретні стратегії для покращення відповідності між професійним та особистим життям. Книга також вказує на те, що виправлення або поліпшення цих невідповідностей може служити запобіжником вигорання та сприяти більшій захищеності та задоволенню від роботи [20].

Маслач спільно з іншими вченими розробила одну з найвідоміших інструментальних шкал для вимірювання синдрому професійного вигорання - Маслач Burnout Inventory (MBI). Ця шкала дозволяє оцінювати його рівень у різних професіях та контекстах роботи. Її дослідження також спрямовані на розуміння причин, наслідків та способів запобігання професійному вигоранню. Це допомагає не лише науковцям, але й роботодавцям та фахівцям у сфері психологічної допомоги розробляти стратегії для збереження ментального і фізичного здоров'я працівників.

Синдром професійного вигорання став серйозною проблемою в багатьох професіях, і дослідження Христини Маслач допомагають вирішувати це питання та забезпечувати краще психологічне благополуччя на робочому місці.

Ця розроблена система опитування включає питання, спрямовані на визначення трьох основних компонентів вигорання:

1. Виснаження (Emotional Exhaustion): Втрата емоцій-

них ресурсів та відчуття втоми від роботи.

2. Деперсоналізація (Depersonalization): Розвиток цинічного та відстороненого ставлення до інших людей, зокрема, до клієнтів або пацієнтів.

3. Зменшення професійної самооцінки (Reduced Personal Accomplishment): Відчуття невдачі та неправданості самокритики в роботі.

Синдром професійного вигорання виникає в будь-якій професії, в тому числі не оминаючи митців. У художників він може мати власні особливості через характер їхньої творчої діяльності та особливості професійного середовища

Вони часто відчувають тиск створюючи нові твори інноваційного характеру. Це може привести до високого рівня емоційного напруження і стресу. Також зазнають постійної критики та оцінки своєї творчості, яка може впливати на їхню самооцінку і емоційний стан. Багато митців мають нестабільний дохід, що може створювати фінансовий стрес та неспокій.

Працюючи в великих командах, до прикладу, в великих театрах, музеях або кіноіндустрії митці часто працюють у команді. В конфліктах чи проблемах взаємодії з колегами часто зростає рівень стресу. Часовий графік митця незвичайно нерегулярний, і це вимагає великої самодисципліни для збереження продуктивності та балансу між роботою і особистим життям, що теж додає багато переживань які призводять до стресових станів.

Митці також можуть відчувати психологічний тиск пов'язаний із створенням і виразом своєї творчості, що може призводити до емоційного вигорання. Важливо, щоб митці були більш свідомі цих потенційних ризиків і шукали способи підтримки свого психічного здоров'я, такі як консультація з психологом чи психотерапевтом, встановлення регулярних перерв для відновлення сил і збереження балансу між роботою і особистим життям.

Підсумовуючи, важливо відзначити, що синдром професійного вигорання є серйозною проблемою в сучасному суспільстві, яку досліджено і систематизовано завдяки внеску провідних психологів, зокрема Христини Маслач. Її робота у галузі вивчення цього синдрому та розробка Маслач Burnout Inventory (MBI) стали незамінними інструментами для виявлення та оцінки рівня вигорання в різних професійних сферах. Емоційне вигорання, особливо підвищене у сфері мистецтва, де творчі зусилля часто збігаються з високим рівнем емоційного стресу, виникає під впливом таких факторів, як нестабільний дохід, підвищений ризик критики, конфлікти в колективі та ненормований робочий графік. Для запобігання та подолання цього явища митці повинні не лише усвідомлювати потенційні причини, а й вживати заходів для підтримки свого психічного здоров'я, зокрема звертатися до психолога, робити регулярні перерви для відновлення сил та підтримувати баланс між роботою та особистим життям.

Важливим елементом у боротьбі з емоційним вигоранням є застосування філософських поглядів, таких як екзистенціалізм Серена К'єркегора та ідеї

Віктора Франкла. Це дає митцям нові перспективи для розуміння власної творчості та самовираження. Концепції екзистенційного пошуку сенсу та відповідальності за свій вибір можуть сприяти усвідомленню величезного значення творчості та внутрішньої волі до пошуку сенсу.

Загалом, вирішення проблеми синдрому професійного вигорання потребує комплексного підходу, де наукові дослідження та філософські роздуми слугують життєво важливими ресурсами для підтримки психічного здоров'я митців та подолання викликів у їхніх творчих пошуках. інструментарієм для визначення та оцінювання рівня вигорання в різних професійних галузях. Емоційне вигорання, в контексті мистецтва, особливо важливе, оскільки творча діяльність митців часто супроводжується високим рівнем емоційного напруження та стресу. Нестабільний дохід, високий ризик критики, конфлікти в команді та нерегулярний графік роботи можуть стати чинниками, що сприяють емоційному вигоранню у митців. Для попередження та подолання цього явища важливо, щоб митці були свідомі його можливих причин та приймали заходи для підтримки свого психічного здоров'я, такі як консультації з психологом, регулярні перерви для відновлення сил та збереження балансу між роботою та особистим життям. Застосування філософських поглядів, таких як екзистенціалізм Серена К'єркегора, може слугувати важливим ресурсом для розвитку стратегій самопізнання та протидії емоційному вигоранню в мистецтві.

РОЗДІЛ 2 Екзистенція в творчості Дейла Чіхулі, Зденека Лыготського та Пітера Бремерса

Експресивне, вольове, абстрактне мистецтво надає художникам великий ступінь творчості та свободи в вираженні своїх почуттів та ідей, яке відзначається виразністю, ступенем автентичності у творенні мистецьких робіт. Надає можливість творцям висловлювати себе без обмежень і розвивати нові концепції та форми в мистецтві.

Експресивність у творчості намагається виразити почуття, емоції, стан душі та інтелектуальні ідеї художника через мистецьке творіння. В цьому напрямі часто підкреслюється індивідуальний вираз художника, його унікальна точка зору та творчий підхід. Художники намагаються передати глибокі почуття, навіть якщо це означає використання яскравих кольорів, енергійних жестів чи агресивних форм [25]. Мистецькі роботи в цьому стилі можуть бути яскравими та виразними, незалежно від обраної техніки. Це дозволяє художнику виразити свої почуття і думки, підкреслюючи роль художника як індивідуальності, яка має власний унікальний погляд на світ і мистецтво. Художник може вільно виражати свою особистість крізь призму своїх робіт. Вони експериментують з різними матеріалами, техніками і стилями, щоб досягти бажаного виразу та ефекту. Експеримент дозволяє розвивати нові ідеї і форми в

мистецтві. Експресивне мистецтво залишає багато місця для інтерпретації. Глядачі можуть розуміти і сприймати твір на свій спосіб, відповідно до власного досвіду і почуттів.

Часто експресивне мистецтво має вибуховий характер і може виглядати динамічно, навіть якщо це зображення статичних об'єктів. Це додає враження життєвості і активності до мистецького твору. Художник, який прагне до вільного мистецтва, має чітку мету або ідею, яку він намагається виразити у своїх творах. Він зосереджується на досягненні цієї мети з внутрішньою наполегливістю.

Вольове мистецтво підкреслює індивідуальність художника і самовиражає його думки, почуття та бачення світу через мистецькі твори. Митець, який дотримується вольового підходу, зазвичай долає труднощі та перешкоди, щоб досягти своєї мети. Він може працювати над своїми творами довгий період, вкладаючи багато енергії та часу. Вольове мистецтво включає в себе інновації і експерименти в мистецькому процесі. Автор є відкритим для нових ідей і технік, а також готовий ризикувати, щоб досягти своєї мети. Твори цього мистецтва часто мають глибоку емоційну складову, оскільки художники вкладають у них свої почуття.

Також наголошує на ідейній важливості, соціальному підтексті або емоційному змісті своїх творів, демонструючи наполегливе бажання вплинути на глядачів. Дозволяє художникам виразити свою думку та сприйняття світу з максимальною внутрішньою силою та виразністю. Здавна безпредметна творчість існувала у вигляді орнаменту або нон фініто, але тільки в новітній історії оформилася в особливу естетичну програму. Абстракціонізм має принципову відмову від зображення чи відтворення зовнішніх предметів і подій. Це пояснює другу назву абстракціонізму - «безпредметне мистецтво».

Суб'єктивна живописно-пластична реальність є предметом абстрактного твору. Що дає змогу втілювати свої внутрішні стани в мистецтві показуючи ті чи інші емоції, зокрема вигорання. Митцю важливо стежити за ритмами власного життя, які він сприймає та усвідомлює з неймовірною тонкістю, ясністю та ще небаченою різноманітністю. Італійський художник графік Джорджо де Кіріко був відомий за своєю експресією та славився метафізичним живописом і символізмом, а не абстрактивізмом. Його роботи мали сильний вплив на почуття глядача, часто викликали здивування, незрозумілості та таємниці – це була виразна риса його стилю. У його творах можна побачити психологічну глибину і складність. Він часто зображував поодинокі чи відокремлені фігури, які могли відображати внутрішні стани і почуття. Він використовував символи і метафори, щоб виразити свої думки і ідеї через образи, такі як манекени, леви, башти, годинники і інші. Ці символи додавали його роботам експресивність і заглиблення. Використовував геометричні форми, такі як арки, колони та площини, щоб створити архітектурну структуру на своїх полотнах. Ця простота форм і ліній створює

драматичний контраст із загадковими образами, роблячи їх більш виразними. Багато його картин мають образи пустельних або відокремлених місць і фігур, що підсилює відчуття самотності і відокремленості в образах, що відображаються на полотні [7]. Також вміло використовував світло і тінь для створення атмосфери загадковості та таємничості, часто створював сильні контрасти між світлом і темрявою. Усі ці елементи роблять його творчість виразною і дозволяють глядачам зануритися в його містичний та метафізичний світ. Щодо абстрактного мистецтва, воно зазвичай характеризується відсутністю конкретних об'єктів і фігур у малюнку, а замість цього акцентується на формах, кольорах і лініях. Джорджо де Кіріко не був схильний до абстракції в такому розумінні, і його творчість була спрямована на зображення конкретних об'єктів і сцен з його власною інтерпретацією та символікою.

Де Кіріко не слідував модним течіям свого часу, а вибрав власний шлях у мистецтві. Він розвивав свій власний метафізичний живопис, який відзначився незалежністю від традиційних стилів і висловлював його власні філософські ідеї. Використовував багатий символізм і алегорію в своїх роботах, щоб виразити свої думки про життя, смерть, час і існування. Ці символи зазвичай відображали його внутрішні переживання.

Загалом, його творчість була виразною, вольовою і філософсько насиченою. Він створив власний унікальний світ у мистецтві, який вразив багатьох і залишив значущий слід у історії живопису. Його твори відзначалися виразною атмосферою депресивності, таємничістю та меланхолією. Він створював картини, які викликали в глядачів почуття внутрішньої та зовнішньої втрати, відокремленості та незрозуміння

світу навколо. Багато з його полотен зображували пусті архітектурні ландшафти, відокремлені фігури і площини, що підсилювало відчуття самотності та відокремленості. Ці образи часто втілювали в собі відчуття порожнечі, таємничості та не реалістичності. Характерними рисами його робіт були арки, башти, манекени та інші символічні об'єкти, які додавали загадковості та неспокою до сцен. Глибокий контраст сприяв відчуттю драматизму, світло розкривало складні геометричні форми та створювало глибокі тіні, що надавало роботі динаміки та драматизму. Де Кіріко використовував різні символи та алегоричні образи для яскравого виразу своїх думок і почуттів такі як грецькі скульптури, годинники, настрої безлюдних вулиць, монументальні важкі форми, тощо. Наприклад, людські силуети та леви можуть сприйматися як символи незрозуміння або загрози. Його твори часто викликають меланхолійні роздуми у глядачів, змушуючи їх поглиблюватися у внутрішній світ художника та роздумувати про екзистенційні питання. Всі ці аспекти сприяли створенню атмосфери депресивності у творчості Джорджіо де Кіріко, і його роботи залишаються важливим внеском в історію мистецтва, які викликають великий інтерес і обговорення [6].

Найпопулярнішою його роботою стала "Меланхолія і таємниця вулиці". Картина привертає велику увагу мистецтвознавців, а сам художник надав численні пояснення, розкриваючи глибинні розміри своєї творчості. Робота вражає своєрідністю, розділяючись на дві визначені частини: освітлений сонцем простір із аркадою та прихованою тінню, а також передній план із тією самою аркадою. Центральну роль в картині відіграють дві фігури - дівчинка, яка грається з обручем, і загадкова тінь, у напрямку якої

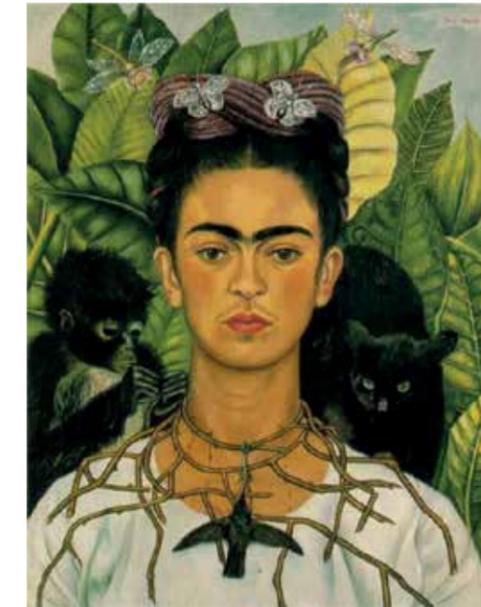
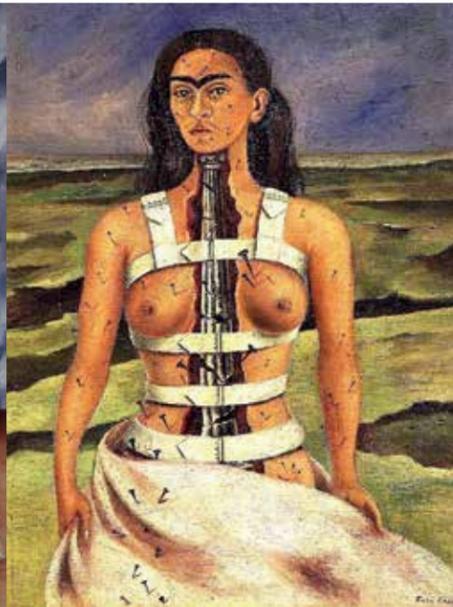
вона рухається. Окрім того, важливу частину відіграє міський пейзаж пустельного характеру, зображений у різних ізометричних проекціях. Це відкриття розкриває нам багатогранність та складність митцевого підходу до створення композиції. Історія аналізу цієї картини є чітким прикладом, коли багато поколінь дослідників прагнуть розкрити приховані глибинні мотиви, які сам автор можливо й не враховував. Цікаво, як суперечливі думки виникали щодо тіні, до якої рухається дівчинка, і часто сперечалися, чи несе вона загрозу чи агресію. Автор картини, де Кіріко, роз'яснював, що це всього лише тінь від невидимої статуї, що залишається прихованою від очей глядача. Однак величезні дискусії викликає зображення відкритих дверей фургона, зануреного в тінь будівлі. Деякі вбачають тут загадковий витівка дитинства героїні, тоді як інші вважають, що зображення лише відповідає композиційним потребам твору. Узагалі, усе в цій картині підпорядковане створенню стрункої гармонійної композиції, і заради цього автор готовий порушити традиційні закони проекції та простору, вносячи суперечливі елементи у сюжет (1). У цілому експресивність робіт Джорджо де Кіріко полягала у створенні незвичайних, містичних світів, які викликали у глядача відчуття загадковості, журби та філософських роздумів. Це зробило його творчість впливовою на історію мистецтва.

Також життя і творчість відомої мексиканської художниці Фріди Кало були пов'язані з багатьма важкими подіями і емоційними труднощами, і вона стикалася з багатьма проблемами, які можна було б охарактеризувати як депресивність і емоційне вигорання. Однією з основних причин її психологічних та емоційних труднощів були серйозні фізичні та емоційні травми, які вона пережила. У 1925 році

вона потрапила в аварію, після якої вона майже роки перебувала в ліжку і почала малювати. Ця аварія призвела до численних операцій і хвороб, які стали постійним супутником її життя. Фріда також мала складні стосунки зі своїм чоловіком, художником Дієго Рівера, які були запутаними і емоційно складними. Це неминуче вплинуло на її творчість тому в її роботах прочитувались її почуття та фізичні прояви, і можна сказати, що вони відображають депресивний настрій і психологічну складність. Особливо це можна побачити в її творі із серії автопортретів «Автопортрет з терновим намистом і колібрі», цей образ може вказувати на її фізичний і душевний біль. Вона була майстром автопортрету і використовувала своє тіло та образи, щоб виразити своє внутрішнє переживання. В цих портретах зазвичай зображувалась в різних душевних та фізичних станах. Її твори можна розглядати як відображення її внутрішніх конфліктів та емоційної складності. Ці роботи та інші, служать своєрідним дзеркалом внутрішнього світу, де вона відкрито виражає свої емоції, болі та боротьбу з власними душевними труднощами [19].

До прикладу у живописі "The Two Fridas" (Дві Фріди) вона зображує дві версії себе. Цю картину виконано невдовзі після розлучення з Дієго Рівера. На картині обидві Фріди тримаються за руки, обидві мають видимі серця, а серце традиційної - розрізане і розірване. Основна артерія, що виходить з серця традиційної Фріди і йде до її правої руки, відрізана хірургічними кліщами, які тримає на колінах традиційну Фріду. Кров продовжує капати на білу сукню, і вона перебуває в небезпеці кровотечі до смерті. Грозове небо, що заповнено розбурханими хмарами, може відображати внутрішнє хвилювання. На цьому портреті видно дві різні сторони особистості художниці. Одна - це традиційна Фріда в костюмі Техуани із розбитим серцем, яка сидить поруч із незалежною, сучасно одягнутою Фрідою. У своєму щоденнику Фріда зафіксувала, що цей портрет виник із її спогадів про уявного друга з дитинства. Пізніше вона визнала, що це виражає її відчай і самотність, спричинені розлукою з Дієго (2).

Тема болю та страждання постійно присутня в творчості Фріди. У її картині "The Broken Column" (Зламана колона) вона виразила свою тугу та страждання у простий і вражаючий спосіб. Її тіло усюди пробите цвяхами, а тулуб вздовж з великою тріщиною, демонструючи нам фізичний біль, який відчувала через травми та перенесені операції, що також може вка-



1. Джорджо де Кіріко "Меланхолія і таємниця вулиці", 1914 р., Париж, Франція.
2. Фріда Кало "Дві Фріди", 1939 р.
3. Фріда Кало "Зламана колона", 1944 р.
4. Фріда Кало "Автопортрет з терновим намистом і колібрі", 1940 р.

зувати на її емоційне вигорання. Фоном слугує земля із темними ярами. Зверху вона зображена оголеною, але зону тазу прикриває чимось що схоже на біле просторадло. Зламана колона займає місце її хребта і здається що скоро розвалиться на частини. Цей твір Фріди вражає своєю красою та міцністю. Навіть за підтримки корсета всією її фігурою, картину варто розглядати як вираз духовної сили. На її обличчі сліди сліз, але вона дивиться гордо, прямо не показуючи тієї слабкості (3).

“Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird” (Автопортрет з терновим намистом і колибри) в цьому автопортреті Кало зображена з колючим ланцюгом, який огортає її шию. Це може символізувати не тільки фізичний біль, але і психологічний, що виникає від особистих та емоційних труднощів. створила автопортрет із терновим намистом і колибри, який, незважаючи на свій невеликий розмір (приблизно 16x24), привертає значний інтерес завдяки численним символічним елементам, що в ньому містяться і які є визначними для творчості художниці. На цьому полотні Фріда Кало зображена фронтально перед глядачем, на тлі великих зелених листків і опалого жовтого листа. Колючі терни утворюють намисто на її шиї, яке утримує чорна мавпа. Її шия кровоточить від ран, нанесених колючими шипами. З правого боку за плечем художниці видно чорного kota. Колибри висить на тонкій колючці, що огортає її горло. Вираз обличчя Фріди спокійний і урочистий, однак вона схожа на те, що терпляче витримує біль. Фріда Кало вміло вплітає в картину різноманітні символічні образи. Її твір не передає реалістичної сцени, а використовує ці символічні елементи для вираження власних почуттів. Колибри, яке зазвичай символізує свободу і життя, на цій картині чорне і безжиттєве, що може бути алегорією самої Фріди. Велика частина її життя пройшла в боротьбі з фізичним болем після аварії, яка сталася, коли їй було лише вісімнадцять. Зазнаючи близько тридцяти п'яти операцій на відновлення свого тіла, вона витратила багато років прикута до ліжка і не могла мати дітей. Ця картина стає виразом її страждань і внутрішньої боротьби (4).

“Without Hope” (Без надії) це одне з полотен, яке вражає глядачів своєю меланхолією та втратою надії. Фріда зображена з розслабленою поставою і виразом обличчя, що викликає відчуття безсилля і втоми. У 1945 році Фріда Кало створила цю картину, коли сиділа на обмеженому харчуванні за показанням лікаря. У цей період її життя Фріда Кало переносила важкі труднощі внаслідок втрати апетиту через численні операції та хвороби. Вона сильно схудла і втратила інтерес до їжі. Її лікар, доктор Елосер, наказав їй дотримуватися постільного режиму та приймати протерті їжі кожні дві години для примусового відгодовування. На цьому полотні Фріда Кало відображає свій досвід "примусового годування". Огидна їжа з тваринами та черепами раніше утримувалася дерев'яною конструкцією, що тримала полотно для малювання. Виглядає, ніби її руки пригнічені внизу і не можуть втручатися в цю ситуацію. На тлі

видно пустельний мексиканський пейзаж із сонцем та місяцем, що може вказувати на безнадійність ситуації. У записі на зворотному боці полотна Фріда висловила безнадійність свого становища: “У мене не залишається жодної надії... Все рухається в такт тому, що містить живіт” (5).

Відомий американський художник-абстракціоніст Марк Ротко, який став одним із провідних представників цього напрямку та кольорового полярного живопису. Його твори часто асоціюються з глибоким емоційним змістом. Хоч він не використовував конкретні образи чи сюжети у своїх роботах, та твори часто сприймалися як вираз його почуттів і стану душі. У них можна помітити сильний емоційний вплив завдяки абстрактним формам і великим кольоровим плям на полотнах, які можуть розкрити різні емоції у глядачів. Багато людей відчують глибокий емоційний зв'язок з його роботами, що може викликати почуття, включаючи сум, спокій, внутрішню рефлексію тощо. Використовував поліморфні, форми різних масштабів, створюючи потужний ефект кольорних плям, також вирізнявся своєю великомасштабним підходом до творчості, де його роботи вважаються “дуже інтимними та людяними”. Рекомендував глядачам стояти на відстані 60 футів від його полотен, щоб повністю відчувти близькість між твором та публікою. Та говорив: “Коли працюєш над великою картиною, знаходишся всередині неї і вже ніщо не має значення”. Щодо особистого життя Ротко, відомо, що він стикався з великими труднощами і депресією протягом свого життя. Емоційне вигорання може бути одним з причин його психічних та емоційних турбот. Він був відомий своєю інтенсивною працездатністю і роботою над своїми творами, що також сприяє емоційній втомі [14].

Деякі з робіт, зокрема ті, які створювалися в останні роки його життя, можуть асоціюватися з депресивністю або емоційним вигоранням. Наприклад, його серія робіт без назви, беручи конкретніше, чорно-сіре полотно “Без назви (чорне на сірому)”. Ця серія робіт вражає своєю глибокою емоційною насиченістю, виражаючи внутрішній стан самого художника. Митець вважав, що його роботи призначені не лише для зовнішнього сприйняття, але й для внутрішнього осмислення та душевного переживання глядачів. Ці безбарвні полотна, обрамлені білою рамою, відрізняються від попередніх робіт художника тим, що не пропонують абстрактних форм чи завуальованих шарів.

Така спрямованість робіт свідчить про те, що картини Марка Ротко, як він сам висловлювався, були присвячені темі смерті. Звичайно, інтерпретація його робіт завжди суб'єктивна, і різні люди можуть сприймати його творчість по-різному. Однак важливо підкреслити, що художній експресіонізм, до якого належав Ротко, часто виражає внутрішній стан і почуття художника, в тому числі депресію і вигорання. Ці емоції можуть впливати на інтерпретацію його робіт.

У 1970 році Марк Ротко покінчив життя самогубством, що може бути додатковим підтвердженням

його внутрішнього неспокою. Таким чином, художній стиль та автобіографія можуть свідчити про наявність депресивних емоцій та вигорання як в особистому житті, так і в його творчості (6).

У рукописі книги “Зсередини назовні” художник досліджує різні прояви мистецтва від епохи Відродження до сучасності, а також звертається до критики і ролі мистецтва в суспільстві. Як яскравий митець ХХ століття, Марк Ротко відзначився створенням нової форми абстрактного живопису, пронизаного глибокою внутрішньою пристрастю. Хоча сам художник ніколи не публікував книг, його рукописи вражають своїм інтелектуальним підходом до глобальних дискусій у мистецькому просторі. Цей нарис був знайдений після смерті художника, який тривалий час пролежав на складі в Нью-Йорку, і тоді був вперше опублікований. Як стверджують нащадки художника, він написав його у 1940-41 роках, ділячись своїми враженнями про світ мистецтва, історію мистецтва, міфологію, красу та проблеми митця в суспільстві, досліджуючи справжню природу американського мистецтва тощо. “Реальність художника” відкривається передмовою Крістофера Ротко, сина художника, який розповідає про рукопис і складний процес його публікації, супроводжуючись добіркою ілюстрацій і репродукцій картин художника та сторінок з оригінального рукопису. З роками ця книга стала класичним посібником для розуміння творчості та мистецької філософії цього видатного художника [26].

У червні 2020 року в Х'юстоні, штат Техас, після реставрації відкрили Каплицю Ротко. Цей архітектурний шедевр, збудований з ініціативи філантропів Домініка та Джона де Менілів, зазнав реставрації та розширення завдяки двомільйонному гранту. Крім того, кампанія “Opening Spaces” успішно збрала понад 12 мільйонів доларів на підтримку реставрації та розширення кампусу. Загалом ця кампанія збрала понад 30 мільйонів доларів. Крістофер Ротко, син відомого художника, брав активну участь у відновленні каплиці, висловивши свою підтримку проекту.

“Каплицю віддавали на будівництво як об'єднання простору для сучасного мистецтва та богослужінь. Батько уявляв її як місце духовного усамітнення для відвідувачів, незалежно від їхнього віросповідання”. Сьогодні в Каплиці Ротко зберігається чотирнадцять монументальних творів художника.

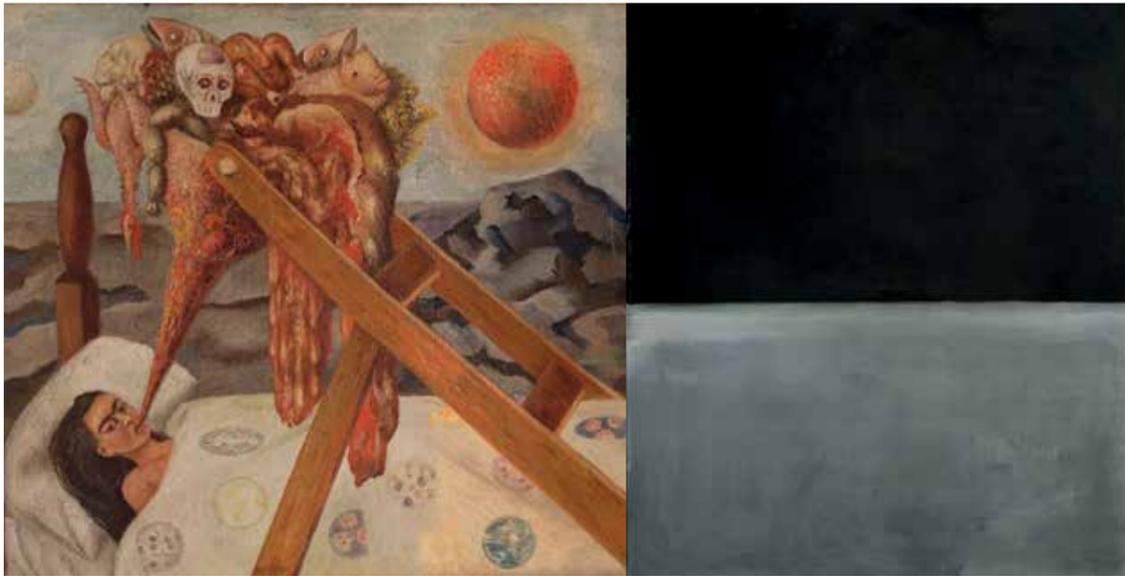
Серед митців, які працюють з художнім склом, також зустрічається чимало представників екзистенціалізму, і творчість Дейла Чіхулі не є винятком. Його витвори вражають не лише масштабом і складністю, але й вдале використанням яскравих кольорів та органічних форм. Перед глядачем розкривається вражаючий світ, де можна відчувати захоплення, радість і складається враження наче ти у світі велетнів. Яскраві кольори і фантастичні форми нагадують екзотичні квіти чи підводний світ, запрошуючи глядача до світу чудес і радості. Однак Чіхулі також вміло викликає враження спокою і задумливості своїми менш виразними, конотативними роботами. Деякі твори створюють враження тепла та спокою, переносячи

глядача в атмосферу тиші та гармонії. Його роботи також викликають цікавість і захоплення технічним вмінням. Глядачі можуть ретельно вивчати деталі, намагаючись розгадати секрети його майстерності. Узагальнюючи, його творчість має силу викликати широкий спектр емоцій, від захоплення і радості до задумливості і натхнення. Кожен твір несе у собі власну унікальну енергію та сенси [14].

Кожен твір митця є унікальним, відображаючи його власний стиль, виражений через використання кольорів, форм і технік. Це підкреслює ідею індивідуальної екзистенції та власного шляху в творчому вираженні. Екзистенціалізм часто акцентує тему пошуку сенсу у світі. Роботи, з їх величезними, майже казковими формами, можуть викликати почуття трансценденції, заохочуючи глядача роздумувати над глибшим значенням існування. Деякі роботи, зокрема його інсталяції з різноманітними формами і текстурами, можуть символізувати фрагментарність досвіду і кризи ідентичності, що є важливими темами в екзистенціальній філософії. Самий матеріал, яким користується Чіхулі - скло, є хрупким і змінним. Це може вказувати на нестабільність і непередбачуваність життя, що є ключовими аспектами екзистенційного відчуття. Хоча це інтерпретації, ймовірно, будуть варіюватися в залежності від індивідуального сприйняття кожного глядача, та як сам митець може розуміти свою творчість, але такі аспекти можуть бути частиною обґрунтування того, як його твори можуть стосуватися екзистенції.

Протягом багатьох років митець розробив численні новаторські методи для втілення свого художнього бачення. Він завжди відданий експериментам і не боїться невдач. Чи йдеться про створення Macchia діаметром до чотирьох футів або розширення меж скла у своїй серії Rotolo, експериментування стало неподільною частиною творчого процесу Дейла. Традиційне виробництво скляних виробів було спрямоване на симетрію та створення ідеально сформованих посудин. Чіхулі радикально відступив від цих конвенцій, ввівши новий підхід, де сила тяжіння та відцентрові сили використовуються для того, щоб розплавлене скло самостійно набирає свою форму. Його творіння вражає асиметричністю та нерегулярністю, що стали визначальними принципами його художньої концепції.

До прикладу, працюючи із студійним склом, в роботі “Кошик гіацинту” ілюструє витончену форму і плавність, характерні для серії “Basket Chihuly”. Кошик, що складається з двох частин, демонструє глибокий кобальтово-блакитний внутрішній елемент, який глибоко переходить у більшу форму, відзначену від глибокого кобальту до ефірної прозорості. Губна оболонка кольору індіго розширюється та огинає поверхню, підкреслюючи багатомірну композицію. Завдяки цій серії (Кошики), Чіхулі визволив свій процес роботи зі склом від обмежень симетрії, дозволяючи склу природно реагувати на гравітацію. Це також відкрило можливості для вираження експресивності у його творчості. Називає їх найноватор-



5. Фріда Кало "Без надії", 1945 р.

6. Марк Ротко "Без назви (чорне на сірому)", 1969 р.

ською роботою, експериментуючи з використанням вогню, гравітації та відцентрової сили, він виявив нові можливості створення асиметричних посудин із тонкими, хвилеподібними стінками. Часто групуючи їх у набори, він використовує концепцію, де кілька менших елементів влітаються у більші форми із широкими ротами (7).

Дейл Чіхулі високо цінує майстерність традиційного текстилю, зокрема створеного корінними народами, особливо зачаровуючись опущеною формою плетених кошиків із волокна, які віддзеркалюють вплив часу та природних стихій. У своїй меті створення скляних творів, аналогічних цим витертим кошикам, використовує лише органічну енергію тепла та сили тяжіння. Він вдається до цього фундаментального підходу, де важливий не сам результат, але сам процес взаємодії з матеріалом.

Завдяки своїй довготривалій зацікавленості у красі індіанського мистецтва, зокрема ткацтва та кошикоплетіння, традиційні форми цього мистецтва глибоко вплинули на творчість Чіхулі, особливо на його Кошки та циліндри. Його ескізи та картини стали невід'ємною частиною художнього процесу, взаємодіючи та впливаючи як на малюнки, так і на скляні вироби. На сьогоднішня скляра дивує світ своєю інноваційністю та виразністю, втілюючи в своїй творчості дух і традиції індіанського мистецтва.

У підсумку можна зазначити, що творчість Дейла Чіхулі виявляється не лише унікальною технічною майстерністю в області художнього скла, але й глибоким виразом його екзистенційної діалектики. Експерименти зі склом, використанням тепла, сили тяжіння та відцентрової сили можуть вбачатися як метафора самого життя - постійний експеримент та спроба виявити справжню сутність і форму в умовах

нестабільності та невизначеності. Він вирішено відступає від традицій, створюючи асиметричні форми та відхиляючись від ідеалізованих симетричних структур. Його творіння, подібно до його поглядів на екзистенцію, відображає непередбачуваність, нерегулярність і постійну змінність. Віддзеркалення цих елементів у його творчості створює враження життєвої несподіваності та пошуку сенсу у хаосі. Емоційне наповнення, яке можна відчути, спостерігаючи його роботи, свідчить про внутрішній діалог художника з його власними почуттями та досвідом. Відчуття захоплення, радості, спокою, відходу від зовнішніх і внутрішніх тривог можна відстежити через виразне використання кольору, форми та текстури. Усе це сприяє створенню витончених, емоційно насичених творів, які, схоже, перетинають кордони самого мистецтва і дозволяють спостерігачам відчути глибокий зв'язок між творцем, творами і самою екзистенцією. Таким чином, Чіхулі, через технічну майстерність та власний внутрішній світ, створює простір, де можна зазирнути в суть життя та відчути його гармонію в хаосі.

Зденек Льгоцький празький художник, скульптор, художник із скла та технолог, а також член-засновник мистецької групи Tvrdohlaví. У 1994 року став власником і арт-директором Lhotský s.r.o., майстерні, спеціалізованої на виготовленні литої скляної скульптури. Митець мешкає та працює в Пелехові біля Залізного Броду. Його творчий спектр вражає своєю різноманітністю. Поза литими скляними скульптурами, він захоплюється малюнками, графікою, скульптурою з металу та великими архітектурними проектами. Геометрія виступає як спільний мотив у всіх його творах, чи то це фасад будівлі, внутрішнє освітлення, фонтани, сходи чи скляні чаші та вази – всюди присутнє використання різноманітних геометричних візерунків

та візуальних декорацій. Льгоцький постійно експериментує з декоративними елементами, завжди шукаючи нові та унікальні способи їх використання. Його творчі експерименти привели до створення унікальної технології Vitrucell – новаторського методу лиття скла у форму, використовуючи сучасні технології, особливо у галузі хімічного фарбування скла. Застосування стільникової структури різного розміру досягається відливанням заздалегідь оброблених деталей та фрагментів скла, що пройшли спеціальну хімічну обробку. Також Зденек говорив, що не створює скульптури, а його робота це особистий емоційний досвід. Він активно брав участь у багатьох групових та персональних виставках, а його твори зберігаються в численних приватних і громадських галереях і музеях. Отже, його творчість визначається не лише різноманітним жанром, але і постійним потягом до новаторства та експериментів в мистецтві наприклад створення поховальних урн власною технікою. Це свідчить про те що він як свідомо творча особистість не забуває про проблеми екології та людського буття в загальному [8].

Vitrucell, з її стільниковою структурою, не лише вражає своєю витонченістю, але також може виступати як символ внутрішнього психологічного світу. Структури та геометричні візерунки, вплетені в кожен елемент творів, мають потенційно глибокий сенс. Можна інтерпретувати це як життєву напруженість та емоційну складність, де кожен елемент є метафорою багатогранної душі та її слабкостей. Таким чином, концепційна складність та виразна глибина творів вносить свій внесок у розуміння емоційних аспектів екзистенції та, зокрема, емоційного вигорання через призму його унікальної техніки та художнього підходу. До прикладу ці стани можна прогледіти в холодному кольорі, ламаній структурі, та прозорості скла як у його маленьких

серійних творах "Чаша", чи "Стелла" в архітектурі, в виконанні цієї техніки (8, 9). Художник-скляра не лише створює мистецтво – він висловлює власний емоційний досвід. Він розширює розуміння емоційних аспектів екзистенції, зосереджуючись зокрема на емоційному вигоранні. Твори митця через свою унікальну техніку та художній підхід, не лише додають глибини розумінню емоційних аспектів, але й надають їм неповторний та виразний образ.

Також Льготський співпрацював з Пітером Зденеком, який проявляв інтерес до моди, дизайну та архітектури. Проте, ще під час навчання в місцевій Академії мистецтв, його увага переключилася на скульптурне мистецтво, а вже пізніше на створення світлових скульптур. Навіть несвоєчасне припинення навчання у 1980 році не завадило йому продовжувати та розвивати свої унікальні світлові твори. У своїй творчості поєднував інтерес до світла та форми, працюючи з різними матеріалами. Його світлові об'єкти були визнані та опубліковані в кількох книгах про дизайн, що поклав початок його успішній кар'єрі художника. Ключовим етапом в його творчості стала зустріч з видатними майстрами скляного мистецтва, такими як Ліно Тальяпетра та Ніл Вілкін, які поглибили його розуміння та навички у використанні технік класичного та подвійного граалю. До речі, його подорож до Антарктиди в 2001 році стала важливим моментом, що змінив його погляд на мистецтво. Після цього вражаючого досвіду він почав використовувати техніку граалю та подвійного граалю для трансформації своїх вражень в скульптуру, в яких відображається краса та дивовижність природи. Таким чином, Пітер продовжує досліджувати та розкривати нові грані свого мистецтва, використовуючи світло, колір і форму, і в цьому процесі

7. Дейл Чіхулі "Кошик гіацинту", 2020 р.



він необмежено експериментує з матеріалами та техніками, що веде до постійного еволюційного розвитку його творчості. У власних спробах він виявив, що, незважаючи на вражаючі результати, йому не вдалося підірвати айсберг, що спричинило розчарування. Попри його захоплення багатьма айсбергами, які він вважав "садом плаваючих скульптур природи", він не зміг повністю відтворити цю красу. Маючи скульптурну освіту, він легко перейшов на лиття в печі, техніку, що була успішно використана чеськими художниками. Загалом, процес полягає в створенні повнорозмірної моделі з воску, глини або, у випадку Пітера, з високотехнологічної промислової піни. Ця модель слугує основою для гіпсової форми. Після висихання гіпсу його заповнюють скляними або кришталевиими частинами, а потім витоплюють в печі до того часу, поки матеріал не розплавиться і не набуде форми вихідної моделі. Після довгого процесу охолодження, що триває тижні чи навіть місяці, готову форму виймають з печі, видаляють гіпс, і в результаті виникає скляна скульптура. Завершальна обробка включає шліфування і полірування, дотримуючись бачення художника [8]. Щоб визначити, що потрібно створити, для нього потрібне дивне поєднання саморефлексії, чутливості до світу, в якому він перебуває, пошуку натхнення та розрізнення того, що має переваги. Процес, яким він отримує натхнення, є особистим та часто інтуїтивним або духовним. Для нього це будь-що: книга, музика, несподівана зустріч або навіть негативні новини. Особливо подорожі та природа, здається, глибоко

вражають його. Найбільше цікавим є поєднання всіх цих елементів, оскільки одне часто пов'язане з іншим. Подорожі вводять його в незвідані місця та завжди породжують нові ідеї завдяки зустрічам з людьми, звукам, запахам, пейзажам, культурі, думкам та мріям. Все це нагромаджується в чотиривимірних "реальностях", які існують лише завдяки взаємодії його та світу у постійно змінних відносинах. Він спостерігає за ним, але також є його неодмінною частиною. Пітер не лише спостерігач, але й активний учасник. Це часто спантеличує розум, викликає виклик у серці та ставить під сумнів його душу. Це подорож до розуміння себе, взаємодій із світом, часу, в якому живе, і того, що, на його думку, повинно бути втілено у формі як цінний внесок у величезний океан "речей", які створюються в ім'я мистецтва. Це надзвичайно вразливий досвід, що робить його невпевненим, іноді навіть пригніченим, розчарованим чи, в більшості випадків, наповненим блаженства. Він висловився що: "Творіння - це не вибір, а необхідність; це його життя і його "raison d'être", а також найбільша радість. У мистецтві він відчуває найглибший зв'язок із своєю душею, природою, світом, людством та Всесвітом". Митець весь час намагається, наскільки це можливо, відтворити для світу його постійно змінююче бачення краси, щоб протистояти величезній масі створених людиною потворностей. Світ повинен вирішити, чи має це якусь цінність [8]. Серія скульптур "Айсберги та параферналія" Пітера Бремерса здобула світове визнання, особливо в книзі британського експерта зі скла Дена

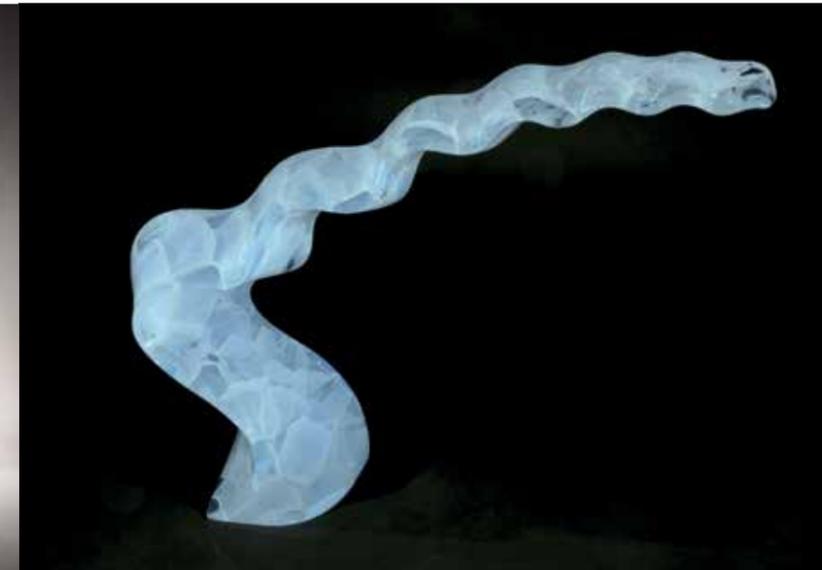
8. З. Льготський "Маленька чаша Vitrucell B039", 2022 р.



9. З. Льготський "Стелла VII. Vitrucell, синьо-зелений"



10. Пітер Бремерс "Останній айсберг", 2014 р.



11. Пітер Бремерс "Відведена енергія", 2020 р.

Кляйна, який називав художника пейзажистом за його унікальну здатність передавати світло в кризі. Захоплення льодом та численні подорожі до полярних регіонів надихнули Пітера на створення нових творів, які відображають нескінченне джерело натхнення в природі (10). Подорож до Аризони у 2008 році розширила художника, надихнувши його на новий твір "Подорож всередину", який відзначився переходом від холодного прозорого льоду до гарячих скель і гір пустелі. Серія представляє собою вражаючий об'єднаний світ, який викликає в глядачів захоплення від естетики та рефлексію над величчю природи. Пізніше відвідавши Гренландію та Свальборд, почав ще одну серію, натхненну природою та подорожами. Айсберги, як центральний мотив, стають символом величчя і таємничості. Їхня льодяна краса витончено передана в різноманітних формах, завдяки вправному використанню чистоти скла та віддзеркалення світла. Дивлячись на роботу "Останній айсберг" через прояв блакитного кольору океану, та плавність ліній виникає відчуття спокою, з'являється грань, яка вбирає все погане що відбувається навколо. В такому меланхолійному, полегшеному стані не складно стати останнім. Це не просто скульптура, наче артистична рефлексія над сучасністю та внутрішнім світом художника. В цьому творі айсберг виступає символом не лише природної краси, а й широкого спектру емоцій та важливих питань, над однією з проблем сучасності. Йому вдалося передати межу та змінність сучасного світу у його структурі, використовуючи всі можливості скла. Прозорість та відвертість айсберга символізують розкриття проблем і суперечностей нашого світу (10).

Пітер Бремерс відзначається концептуальним об'єднанням земного та небесного у своїх творах, що особливо виражено в серіях "Transformation", "Positive Space" та "The inward journey". Остання серія "Vibrations" ілюструє рух, енергію та перешкоди, відображаючи стан людської взаємодії та емоцій. Прагнучи подолати виклики замовлень, художник експериментує з різними техніками в обробці скла, бронзи, каменю та інших матеріалів. Його творчість не лише розкриває його внутрішній світ та духовну філософію, але й викликає роздуми та медитацію, подаючи дзеркало для розуміння і оцінки як індивідуального, так і загального. У серії "Вібрації" автор хотів відобразити видиму енергію в статичних формах, використовуючи символіку хвиль в лініях і об'ємах. Вони можуть бути регулярними або нерегулярними, зростаючими чи заспокоєними, або ж медитативними. Це спроба зробити видимим емоційний та духовний потік енергії, створивши скульптури як дзеркала наших почуттів та енергетики. Все, що містить енергію, рухається – це загальний опис всього, що нас оточує, від всесвіту і моря до звуків і пульсації крові в наших жилах. Незалежно від того, чи йдеться про герц, джоуль, паскаль чи ват, всі ці поняття – лише номінали енергії. Відповідно, вібрації можуть бути повільними, ніби течія у воді та вітрі, або швидкими, навіть непомітними, як легкі чи високі звуки. Ми не завжди бачимо енергію чи вібрації, декотрі з них залишаються невидимими для ока, але вміємо використовувати їх для світла, тепла та руху. Століттями людство вивчає взаємодію цих сил, які можуть рости, зіткнутися одна в одну, або, навпаки, анігілювати одна одну. Ми відчуваємо ці вібрації та енергію всередині нас, коли ми втомлені, то відчува-

емо відсутність енергії, а у збудженому стані її заряд. Втім, занадто багато енергії може бути страшним та руйнівним, в той час як низький рівень енергії може викликати депресію і відчуття виснаження, як фізичного так і морального. В пошуках балансу, ми використовуємо медитацію, танці, спорт та працю, задля впливу на рівень енергії, щоб збільшити її чи пригнітити. Щоправда, у всьому потрібний баланс. До прикладу про твір “Відведена енергія” нагадує відчуття спустошення, наче позбавлена будь-якої енергії, адже колір білий - безбарвний, з прозорим вкрапленням виглядає наче невдовзі зовсім зникне, розчиниться в середовищі. Окрім цього її форма прогинається і тягнеться вперед наче від смутку чи болю. Звичайно що в ній можна побачити багато сенсів, особливо коли художник дає простір для роздумів. Безсумнівно ми як люди мислячі завжди у всьому шукаємо сенсів, та вираження своїх екзистенційних станів, тому митці в цьому теж не виняток, і кожен їхній виріб є унікальним цьому втіленням. “Відведена енергія” збагачує художній світ, викликає роздуми та стимулює емоції. Це завдання, яке поєднує в собі майстерність, технічну обізнаність та виразне висловлення концепції енергії через скульптурний мову (11). Аналізуючи отримані висновки, можна зазначити, що для кожного художника, незалежно від вибраного напрямку в мистецтві, невід’ємною частиною його творчого шляху є зіткнення з різноманітними труднощами. Ці труднощі не лише становлять виклик для творчості, але й впливають на емоційний стан художника. Деякі митці виявляють свою реакцію на труднощі через використання різноманітних експресивних засобів, таких як кольори та аморфні форми. Вони вибирають свої внутрішні переживання у творчість, відображаючи їх у палітрі кольорів чи різнофігурності своїх робіт. Це виступає як спосіб відображення внутрішнього світу художника та його спроби виразити труднощі через мистецтво. Інші художники можуть обирати антропоморфні образи, глибоко проникаючи в психіку глядача та викликаючи екзистенційні роздуми. Вони створюють роботи, які не лише вражають зовнішнім виглядом, але й відкривають доступ до внутрішніх почуттів і думок митця. Також існують творці, які обмежуються одним кольором чи формою, вдаючись до концептуальних засобів виразності. Намагаючись передати емоційний заряд через мінімалізм, використовуючи обмежені елементи для максимального враження. Взагалі, кожен митець у своєму творчому вираженні знаходить унікальний підхід до переосмислення труднощів та екзистенційних станів. В цьому розмаїтті підходів проявляється висока творча потужність та вміння перетворювати внутрішні виклики у виразне мистецтво.

РОЗДІЛ 3 Авторський проєкт "Емоційна домінанта"

Дослідження було досягнуте завдяки комплексному підходу та використанню різних інструментів та методів. По-перше, глибокий аналіз психологічних та філософських аспектів понять екзистенції та емоційного вигорання дозволив зрозуміти внутрішній світ людини в контексті її творчості. По-друге, вивчення творів митців, які висловлюють емоційні стани через свої творчі вироби, що стало ключовим компонентом дослідження. Аналіз стилів, вибору форм, використання кольорів та текстур дав змогу розкрити взаємозв'язок між внутрішнім станом художників та їхньою творчістю. Концептуальне значення та етап ескізування вказують на важливість передумови та підготовчої роботи перед переходом до виробництва. Це підкреслює, як важливо розуміти ідею та спрямованість в творчому процесі. Враховуючи ці аспекти, дослідження допомогло не лише заглибитися в розуміння впливу емоцій на мистецтво, але й знайти зв'язок між екзистенційними станами та художньою творчістю, розширюючи знання в цій області.

У сучасному світі, де питання емоційного стану людини стають все більш актуальними, мистецтво виступає як засіб відновлення емоційної гармонії та контролю над власними почуттями. Аналізуючи твори митців, їхні ідеї та концепції, можна виявити, як вони висловлюють свої внутрішні переживання через творчий процес. Акцентуючи увагу на емоційному вигоранні, але показуючи його не зі сторони пригнічення, страху, апатії, а як частиною самовдосконалення. Та як емоції впливають на творчість, розглядаючи поняття екзистенції та аналізуючи вигорання з психологічного і філософського поглядів. Адже труднощі вдосконалюють та загартовують людину. Емоційність є невід’ємною та складною частиною людського життя. Це внутрішня сфера почуттів та реакцій, яка визначає, сприйняття та взаємодію з навколишнім світом. Емоції можуть включати радість, смуток, страх, обурення, любов, турботу та безліч інших відчуттів. Це може виявлятися в міміці, жестах, мові тіла, а також в творчості, як в музиці, малюнку, літературі чи інших формах виразності. Вона дуже важлива для сприйняття навколишнього середовища, для формування міжособистісних відносин та для самопізнання. Також слугує джерелом натхнення для творчості та виступати як каталізатор для особистісного зростання. Проте, іноді стають викликом, особливо коли перетворюються на стрес чи емоційне вигорання. У таких випадках важливо розвивати навички емоційного інтелекту, щоб краще розуміти, контролювати та конструктивно використовувати свої емоції. Загалом, емоційність є невід’ємною частиною людського існування, яка надає життю глибини та градації кольорів. Опісля концептуального значення, та недовгого етапу ескізування, потрібно було пройти довгий шлях від макетування до готового виробу зі скла. Відштовхуючись від обраної теми було створено об’єкти що

набули антропоморфних форм, та схожі на жіночі тіла в лежачому та напів лежачому положеннях. В даній роботі через пластичність форм, чистоту, легкість, та водночас присутність темного кольору передаючи власне почуття, відштовхуючись від внутрішніх поривів та проявів екзистенційних станів. Поєднуючи примиреність між складними процесами внутрішньої боротьби з зовнішнім спокоєм та повним прийняттям себе. Пластика форм вказує на гнучкість і грацію вираження почуттів. Чистота та легкість використані для створення атмосфери спокою та гармонії, що виражається на тлі внутрішньої боротьби. Взаємодія світлих і темних відтінків створює контраст, який відображає душевну напругу і внутрішній діалог художника із самим собою. Твір проявляється не лише візуальною привабливістю, спокоєм але й мовчазно кажучи про внутрішній пошук, підкреслений глухим темним і світлим бірюзовим кольорами, що прокладають шлях до ідилії між дуєтом. Працюючи зі склом потрібно пам’ятати що це непокірний матеріал, вимагає вправності та технологічних знань. Навіть досвідченим майстрам не завжди вдається досягти ідеального результату відразу, особливо, якщо відсутні необхідні інструменти, професійні станки та печі, а також глибокі знання про технологічні властивості скла. Найважливішим етапом цієї роботи стала техніка термоформаж. Однак важливо відзначити, що це було не стандартне виконання термічного формування. Для цього використовували процес, який включає проливання скла через керамічний горщик, металеву решітку в гіпсову форму, або на керамічну плитку. Особливістю цієї техніки в тому, що, користуючись текучістю матеріалу при високій температурі ~930°C, в даному випадку при 810°C, розплавлене кольорове прозоре скло розтікається крізь просвердлений отвір горщика, витікаючи зазвичай радіально, що може утворювати унікальний орнамент при використанні декількох кольорів. Також це впливає на якість майбутнього твору, адже завдяки проливанню скла стікає повільно майже не залишаючи повітря в формі, не утворюючи бульбашки. Шматочки скла вкладаються у горщик, який має знизу отвір, та піднесений над поверхнею форми на видовжених керамічних підставках. Головне в доданні скла це однаковий КТР (коефіцієнт термічного розширення), якщо ж він відрізнятиметься то виріб може потріщати, тобто стане браком. Отвір горщика, бажано розширити, щоб скло вільно витікало (діаметром приблизно 2 см). Якщо просвердити одразу два, і більше отворів, тоді, рисунок буде мати більше концентричних осередків. Зміна форми отвору також вплине на орнамент [21]. Окрім проливання в форму існує багато варіацій техніки термоформажу. Температурний спектр якої сягає від 540°–до 930°C, низька температура використовується для скріплення поверхні скла з емаллями, люстрами і т.д., або ж із іншими поверхнями скла зберігаючи. Високотемпературний режим вмикають для однорідного стікання, або вигинання

скла в потрібну форму. Все відформатовується в програмах муфельної печі для потрібного результату. Для отримання даного твору складався графік з 12 етапів в яких вказувався час (Т), і температура в С (19, с. 5–6) [9]. Перш ніж розпочинати процес лиття крізь горщик було проведено не менш важливі етапи: макетування двох об’єктів в повний розмір із глини, створення воскових (восківок) та гіпсових форм. Формування з глини відбувалося набором глини невеликими частинами на скляну шибу, а іншу на ДВП дошку відповідно до затверджених пропорцій і розмірів, що були ширші за розміри об’єктів для комфортної побудови бортиків, та створення гіпсових форм. Глина була не завжди потрібної консистенції, тому деколи важко вирівнювати, адже для вигладжування нерівностей потрібно щоб глина була більш суха. Окрім глини використовувались такі інструменти як: дерев’яні стеки, лінійка, шпательі різних розмірів (металеві та силіконові), та каркаси що склалися з мідного дроту декількох діаметрів. Поміж ліпнини також робилися отвори в зоні ніг та тулуба. Форми потрібно було зволожувати раз в день, і, рідше, після завершення ліпки для потрібної консистенції, за допомогою мокрої ганчірки та пластикового пакета зверху щоб не обвітрювалось (іл. 12). Далі настав етап формування з гіпсу, для приготування суміші використовується просіяний пісок дрібної фракції та гіпс марки Г-5 в пропорціях 1:1. Пісок допомагає зміцнити форму й зберегти її об’єм, адже гіпс під дією температури його втрачає, що призводять до деформації форми. Готову суміш піску і гіпсу додають до води у пропорціях 2:1 (2 частини суміші, 1 частина води). Для двох роз’ємних, та двох цілісних великої та стільки ж меншої форм пішло 20 кг гіпсу, десь біля 10 кг піску та 20 л. води. Перед заливанням гіпсу, в отвори двох форм заліплювались з одного боку. Гіпсові форми, велика у вигляді 12-ти гранної фігури, хвилеподібним отвором, всередині якої знаходяться дві випуклі частини, що в майбутньому виробі слугуватимуть отворами, одна в зоні ніг, інша посеред тулуба. Менша форма подібна до цієї, але без випуклості (майбутнього отвору) в тулубі. Щоб гіпс не розтікає по контуру скляної шиби розміщувались дошки та картонки (перед тим пролаковані) потрібного розміру, які кріпились за допомогою гарячого силіконового клею, скотчу та глини. Також для виготовлення роз’ємних форм потрібно було закрити одну сторону картоною, та глиною, закривши всі отвори щоб створені випуклі частини отворів були лише з однієї сторони форми. Одразу коли гіпс залили у форму потрібно обережно постукувати по стінках виштовхуючи зайве повітря на гору. Таким чином форма буде рівною і без бульбашок в середині. Через декілька годин, коли гіпс вже добре затвердів, потрібно вибрати з форми глину не зруйнувавши її внутрішньої сторони. Вибираючи її стеком та руками. Опісля, за допомогою спонжу для тампонування, води і вологої серветки потрібно було ретельно вимити форму, щоб різніше бруд не потра-

пив всередину скляного виробу, а також за допомогою наждачного паперу зашліфовували нерівності та випуклості, якщо такі утворювалися. Тоді форму треба добре просушити щоб під час відпалу гіпс сильно не розширювався й не утворював тріщини. Перш ніж ставити спікання потрібно розрахувати об'єм у формі за допомогою води, для визначення того яка кількість скла потрібна (в пропорціях 1:3).

Тоді настав етап створення восківок в готових роз'ємних гіпсових формах. Далі потрібно розігріти бджолиний віск на паровій бані, помішуючи до повного розчинення, температура воску має досягти 80-90°C, тобто не доводячи до кипіння. Скріпивши форми до купи, потрібно поставити їх рівно отвором до гори, тоненьким потічком, щоб не утворювалось бульбашок, вилити віск трішки почекавши поки віск всядеться бо при охолодженні він зменшується в розмірі і ще долити воску. Коли віск змінить колір з темного на світлий значить він вистиг, але не повністю, що дає змогу легше витягнути воскову форму з гіпсу через її м'якість. Якщо упустити цей момент і віск повністю вистигне тоді є шанс що восківка деформується, зломиться, чи трісне при витяганні. Коли її дістали бажано не поправляти та робити з неї суцільну гіпсову форму та якщо дуже потрібно забрати зайве можна це зробити за допомогою пальника та металевих стеків. Тоді потрібно виплавити з неї віск за допомогою муфельної печі та ємності з нержавіючої сталі в яку стече віск.

Підготувавши все до відпалу: вибираємо кількість скла дроти, попередньо відібрані по кольорах, побити їх за допомогою молотка з гострим закінченням, тоді його миємо, протираємо насухо та важимо, витираємо горщики і складаємо скло туди. Коли все готово ставимо форми в муфельну піч, викладаємо керамічні плити і ставимо поверх горщики зі склом так щоб його отвір попадав у форму, також додатково для покращеної підтримки та запобігання потрапляння скла на поверхню печі з великих тріщин форм, засипали пісок під та навколо них. Горщик можна повторно використовувати з подібними кольорами.

На велику форму витратилось приблизно 4,5 кг скла що розмістилось в двох горщиках, а на меншу форму використали теж два горщики і 2 кг скла. Налаштовуємо піч, ставлячи потрібні режими на різних фазах (їх 12) і вмикаємо. Важливим моментом є плавне вистигання, якщо воно не достатньо довготривале то це може зіпсувати форму, та сам виріб утворивши тріщини, великі бульбашки тощо. Також в даному методі лиття з горщика у форму потрібно було дати досить довгий час на високій температурі (810° C), для якісного стікання скла. Даний відпал тривав три з половиною доби. В кінці коли виріб можна вже дістати з печі потрібно очистити його від зайвого гіпсу.

Завершальним етапом після відпалу є процес холодної обробки виробу. Потрібно забрати утворені випуклості, лишнє скло яке витекло по гіпсовій формі, за допомогою шліфування(шайба), полірування (вер-

тикальний станок) на станках, шліфувальний папір дрібною фракції та бормашину з потрібними насадками. Якщо потрібно можна додати гравіювання, або ж записочити роботу за допомогою піскоструменевої обробки, що зробить виріб матовим або частково матовим в залежності від задуму. Після піскоструменевої обробки можна покрити роботу лаком який додасть блиск та зробить її сатиноюю, тобто злегка матовою ззовні.

Легкоплав піддатливий до будь якої обробки, тому з ним досить легко працювати. Але працюючи зі склом не обійдеться без конфузів. Виникали проблеми як з гіпсовими формами так і зі склом. У роз'ємних форм через випуклі в них частини та хвилеподібність фігур, був ризик деформації восківок під час витягування, що й сталося в даному випадку. Це виправлялось шляхом плавлення пальником для скріплення, і загладжування воску. В процесі виливання воску з гіпсу форма потріщала через не дуже якісний гіпс (ймовірно відсирілий). Під час відпалу суцільних форм утворились бульбашки, та зайве скло залилось в тріщини, поверх форм, а менша фігура зруйнувалась поділившись на 4 частини, що вказує на не ідеальне зварене скло. Та під час холодної обробки на шліфувальному станку, а також за допомогою бормашини, піскоструменевої обробки, їх прибрали, і все ж вдалось добре реалізувати ідею в цьому матеріалі. Кожен етап займає багато часу, орієнтовно тиждень, тож аби щось переробити, чи доробити бажано планувати додаткових 1-2 тижні. Після пройдених етапів виріб готовий до експонування.

ВИСНОВКИ

Завдяки комплексному підходу та застосуванню різноманітних інструментів і методів було досягнуто цілей дослідження. Спочатку глибокий аналіз психологічних та філософських аспектів екзистенції та емоційного вигорання дав змогу осмислити внутрішній світ людини у контексті її творчості. Та вивчення творів митців, що виражають емоційні стани через свої творчі вироби, що стало ключовим компонентом дослідження. Аналіз стилів, форм, кольорів та текстур розкрив взаємозв'язок між внутрішнім станом художників та їхньою творчістю.

Екзистенціалізм, як філософське вчення, глибоко проникає в культурний ландшафт, впливаючи на різні аспекти людського існування. Він визначає основні питання про індивідуальність, вільну волю та пошук сенсу в житті. В контексті мистецтва він стає важливим джерелом натхнення для художників, які використовують його принципи для творення не лише візуально привабливих творів, але й вираження внутрішнього світу та пошуку сенсу. Митці, інтегруючи екзистенційні теми в свою творчість, дарують глядачам можливість відчути емоційну глибину. Їхні твори не лише стають формою вираження, але й відкривають внутрішній світ, де кожен крок та вибір віддзеркалюється в пошуках сенсу. Така творчість стає мостом між абстрактними філософськими

концепціями і конкретними вираженнями людської емоційності, роблячи складні ідеї доступними для широкої аудиторії. У цій взаємодії філософії та мистецтва виникає не лише привабливість, але й можливість глибшого розуміння сутності людського буття. Вигорання є своєрідним символом межі, лінії між депресивним розладом та емоційно налагодженим станом. Бути між двох вогнів - нормально, гірше не існувати ніде. Це дає можливість вибору, змін на краще, але все ж це залежить лише від нас.

Емоційна нестабільність є неоднозначним явищем, що відзначається виснаженням ресурсів ментальної стійкості та відчуттям психологічного втомлення. Аналогічно творчому процесу, де художник взаємодіє з труднощами, людина, яка стикається з емоційним вигоранням, переживає вплив зовнішніх чи внутрішніх факторів, які спричиняють високий рівень стресу та навантаження. Так само, як художники виражають свої емоції через творчість, людина, яка переживає емоційне вигорання, може виявити це у різних аспектах свого життя. Захоплення рутинними обов'язками, втрата інтересу до раніше улюблених справ, апатія та відчуття втомленості — це всі можливі вияви емоційного вигорання. Схоже на те, як художник може використовувати обмежені засоби для виразу емоцій, людина, яка долає емоційне вигорання, може знаходити внутрішні резерви для відновлення емоційної стійкості. Це може включати в себе зміни в структурі життя, відпочинок, адекватне вирішення стресових ситуацій та підтримку від навколишніх. Отже, емоційне вигорання, подібно до творчого процесу, є складним явищем, де важливо знаходити індивідуальний підхід до відновлення емоційного благополуччя та впорядкування внутрішнього стану.

Дослідження виявило, що, аналогічно до художників, які шукають нові способи вираження своїх емоцій, людина, яка з емоційним вигоранням, може розвивати нові стратегії саморегуляції та відновлення душевної стійкості. Емоційна інтелігенція та усвідомлення власних потреб створює ключовими аспектами цього процесу. Також важливо враховувати соціокультурний контекст, де розвивається творчість або де виникає емоційне вигорання. Вплив соціуму, підтримка колег та соціальна ізоляція можуть визначати ефективність стратегій подолання труднощів та збереження емоційної стійкості. Важливо відзначити, що є потреба в подальших дослідженнях для деталізації стратегій управління емоціями як у творчості, так і в боротьбі з емоційним вигоранням. Розробка інноваційних методів та програм для підтримки емоційного здоров'я може стати ключовим напрямком майбутніх досліджень. Взаємодія з труднощами, будь це у творчій діяльності чи в повсякденному житті, потребує комплексного підходу та розвитку особистих стратегій адаптації. Розуміння внутрішнього світу та виявлення ефективних шляхів вираження емоцій є вирішальними для досягнення гармонії як у творчій сфері, так і у керуванні власним емоційним станом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альбер Камю "Чужий" - К.
2. Віктор Франкл. "Людина в пошуку справжнього сенсу. Психолог у концтаборі." - К.
3. В. Франкл "A Life Worth Living" - К.
4. Глея "Філософські науки".
5. Дейл Чіхулі. <https://www.chihuly.com/>
6. Джорджо де Кірко. <https://plomin.club/giorgio-de-chirico/>
7. Джорджо де Кірко. <https://galleryintell.com/artex/mystery-melancholy-street-giorgio-de-chirichhttps://>
8. Зденек Лготський. <https://www.ragoarts.com/auctions/2023/05/modern-design/735>
9. Іванишин О.В. "Термічна обробка скла в муфельних печах." - Львів: ЛНАМ, 2020.
10. Історія філософії: проблема людини та її меж. - К.
11. Й. Б. Сартр. "Буття і ніщо." - К. https://www.academia.edu/30837729/BEING_AND_NOTHINGNESS_Final_draft
12. Кремень В. Г. "Філософія: мислителі, ідеї, концепції." - К.
13. М.Бердяєв. "Західна філософія кінця XIX-XX століть." - К.
14. Марк Ротко. "Реальність художника. Філософія мистецтва" - К.
15. Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова. "Історія філософії проблема людини та її меж." - К.
16. Ніцше Ф. "Народження трагедії; Невчасні міркування I-IV." - К.
17. Пітер Бремєрс. <https://peterbremers.com/about-the-artist/>
18. Пітер Бремєрс. "Metamorphosis" - К.
19. Фріда Кало. <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-thorn-necklace-and-hummingbird.jpg>
20. Х. Маслач, М. П. Лейтєр. "The Burnout Challenge" - К. <https://www.theburnoutchallenge.com/>
21. Bokotei, M. (2021). "CONCEPTUAL TRENDS IN CONTEMPORARY GLASS ART:SUMMARIZING THE STUDIO MOVEMENT." "ГРААЛЬ НАУКА," (4), 656-657. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.05.2021.123>
22. Jon Bartley Stewart "Kierkegaard and Existentialism" - К.
23. Kierkegaard's Writings "Fear and Trembling/Repetition" - К.
24. Kierkegaard "Kierkegaard on Faith and Love" - К.
25. Tate abstract art. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-art>
26. The book M. Rothko "From the Inside Out"



Катерина Жезлова

Гіперреалізм та художня імітація у творчості Кріса Тейлора

Людина впродовж життя торкається багатьох речей. Наші руки створені для того, щоб тримати олівці, немовлят, важкі предмети меблів, руки інших людей. Проте для багатьох із нас у сучасному світі найбільш звичним відчуттям у руках є легка вага наших електронних пристроїв. Дотик все частіше відбувається у формі змаху, де відчуття ігноруються на користь доступу до цифрових ландшафтів, які ми вибираємо, бо цифрові технології надають можливість доступу до безмежної кількості інформації та розваг за межами обмежень реального світу. Це місце, де ми можемо скільки завгодно дивитися на зображення, але не можемо торкатися. І все ж, коли ми думаємо про традиційні форми наших найцінніших речей, слова бабусь у всьому світі лунають: «Дивись, але не чіпай!». Ця дивовижна паралель із нашим життям, яка стає все більш зануреним у плоский екран, пропонує по-новому розглянути взаємозв'язок між тактильним і оптичним – рукою й оком – у повсякденному житті. Гіперреалізм - це мистецтво, що створює ілюзію реалістичності, максимально точно відтворюючи деталі та текстури предметів. Це спосіб вивести глядача за

межі реального світу та перенести його до іншого виміру, де змішуються мистецтво та реальність. В ході досліджень було проаналізовано конкретні джерела та література (Жан Бодрійар, JSTOR, Artforum, Coming Museum of Glass, Scopus, Google Scholar та ін.). В яких було розкрито історія гіперреалізму, приклади творів митців у цьому напрямку, роздуми про симуляцію і імітацію, особисто творчість Кріса Тейлора. Проте, бракує інформації про імітацію у гіперреалізмі штовхало на пошуки більш глибокого розкриття теми. Цей підхід дозволив отримати всебічне розуміння гіперреалізму та став фундаментом для подальших досліджень. Ця тематика не втрачає своєї актуальності, у світі мистецтва спостерігається тенденція до поглиблення гіперреалістичних підходів, майже як імітацій, і цим активно користується митець Кріс Тейлор, імітація реальності прослідковується скрізь у сучасних технологіях та мистецтві. Крім того, гіперреалізм залишає свій слід у сучасній культурі, це сприяє глибокому розумінню співвідношення між мистецтвом та реальністю.

Метою роботи є дослідження гіперреалізму як метод, а також аналіз індивідуального напрямку гіперреалізму та імітації сприйняття робіт Кріса Тейлора. Для виконання мети було поставлено ряд завдань:

- Проаналізувати візуальні та літературні джерела і визначення закладання гіперреалізму;
- Розглянути роботи авторів які використовують течію гіперреалізм;
- Прослідкувати художньо-стилістичні особливості розвитку гіперреалізму у різних хронологічних періодах ;
- Надати певні висновки, на основі джерел, про імітацію та гіперреалізм у творчості Кріса Тейлора;

Об'єктом є реалістичний метод творення у мистецтві. **Предметом** є імітація, яку творці використовують при роботі з гіперреалізмом.

Цей метод відзначається надзвичайною майстерністю в передачі реальності. Неможливою без застосування техніки та вміння віддати найдрібніші деталі і текстури. Гіперреалізм відкрив нові можливості у творенні скульптур Кріса Тейлора, надаючи їм імітації реальності, які вражають глядача. Дослідження гіперреалізму та ідей Кріса базуються на різноманітних методах дослідження, які охоплюють як художній, так і теоретичний підходи. Аналіз його публікацій, виступів, вивченні історичних джерел, а також спостереження за реакцією глядачів на твори мистецтва: ці різноманітні підходи дозволяють отримати більш глибоке розуміння імітація Кріса Тейлора.

РОЗДІЛ 1 Історична складова гіперреалізму

1.1 Гіперреалізм та імітація

«Уявіть собі око, яким не керують рукотворні закони перспективи, око, яке не упереджено композиційною логікою, око, яке не реагує на назву всього, але яке має знати кожен об'єкт, що зустрічається в житті, через пригоду сприйняття» [1].

Усередині акту імітації ховається прагнення зрозуміти та відтворити глибокі аспекти реальності, які можуть бути невидимі на перший погляд. У основних позиціях літератури, таких як філософські трактати Платона, Арістотеля, книг Жана Бодрійара було використано і досліджено певні поняття, та зібрано більш глибокі і філософські грані гіперреалізму. Філософи розглядали імітацію як спосіб розкриття істини та внутрішньої суті об'єктів, але також як можливість втрати контакту з реальністю. Симуляція ставить під сумнів різницю між «істинним» і «хибним», між «реальним» і «уявним». Хворий чи не хворий симулянт, який демонструє «істинні» симптоми? Роботи у гіперреалістичному стилі виконані досконало, деталізовано. Це як занурення в ілюзію іншого світу. Коли художник імітує, він не просто робить копію світу. Це мистецтво відтворювати реальність, як якусь особливу мить, що зберігається назавжди. У такому контексті імітація стає ключовим елементом роздумів про природу реальності та мистецтва. Це поняття переймає на себе глибокі філософські питання про сутність і існування, про те, як ми

сприймаємо світ навколо нас та як мистецтво може віддзеркалювати цю реальність. Імітація стає актом відтворення, але не лише поверхневого. Це спроба відобразити не лише зовнішній вигляд об'єкта, але й внутрішню сутність, його душу.

У теоріях мистецтва, таких як мімізис (mimesis-наслідування) (1) у давньогрецькій філософії, обговорюється, які аспекти світу можна відтворити та чи може імітація надати нам доступ до істинності. Це поняття, яке походить з давньогрецької філософії та мистецтва і означає наслідування або відтворення реальності через творчий процес [2].

Досліджуючи ці статті, можна прочитати, як це описували Платон і Арістотель. Данні автори розглядали мімізис як ключовий аспект мистецтва та літератури у своїх трактатах. За Платоном, мімізис може вводити спотворення та ілюзію в суспільство, віддалено від істинної реальності. У його творі "Держава", він висловлював побоювання щодо впливу мімізису на мораль та поведінку громадян, стверджуючи, що мистецтво повинно служити вихованню душі, а не викликати негативні емоції чи поглиблювати ілюзії. Мистецтво та література, згідно аналізу джерел, які відтворюють життя через мімізис, можуть навіть мати катартичний ефект, сприяючи очищенню емоцій та розумінню глибоких аспектів людської природи. Можна сміливо припустити, що гіперреалізм саме таку роль і відіграє для глядача.

Саме так погляди Платона та Арістотеля на мімізис ілюструють контрастні підходи до ролі мистецтва та його спроможності відтворювати реальність у світі суспільства і культури. Це поняття вимагає не лише технічної вправності від художника, але й глибокого розуміння природи предмета чи сцени, які йому потрібно передати.

Вивчаючи статті та книги, можна побачити припущення щодо імітації сприйняття та мімізису у більш сучасному контексті. Наприклад так, як описував Жан Бодрійар симуляцію. Та супоставити це з гіперреалізмом, бо спираючись на візуальні образи, картини і скульптури, можна припустити що це все концепція симуляції. Жан Бодрійар, займає центральне місце з припущень про симуляцію. Також його відома книга «Симулякри та Симуляція» . Бодрійар, згідно з його книг, захоплювався шляхом відкриття та розуміння сучасних мистецьких, культурних, соціальних явищ, що вивчає симуляції і симулякри. Симулякр – це зовсім не те, що приховує істину, це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр істинний [3].

Ця концепція закликає нас переосмислити наше уявлення про правду, реальність і ілюзію, спонукаючи досліджувати тонку межу між тим, що реальне, і тим, що створено, та як ця межа впливає на наше сприйняття світу. Жан Бодрійар поглядає на мімізис як спосіб втілення гіперреальності, де імітація стає важливішою за сам об'єкт, який вона відтворює. За Жаном Бодрійаром, мімізис або імітація є ключовим поняттям у вивченні відносин між реальністю та сучасним суспільством. В його роботах

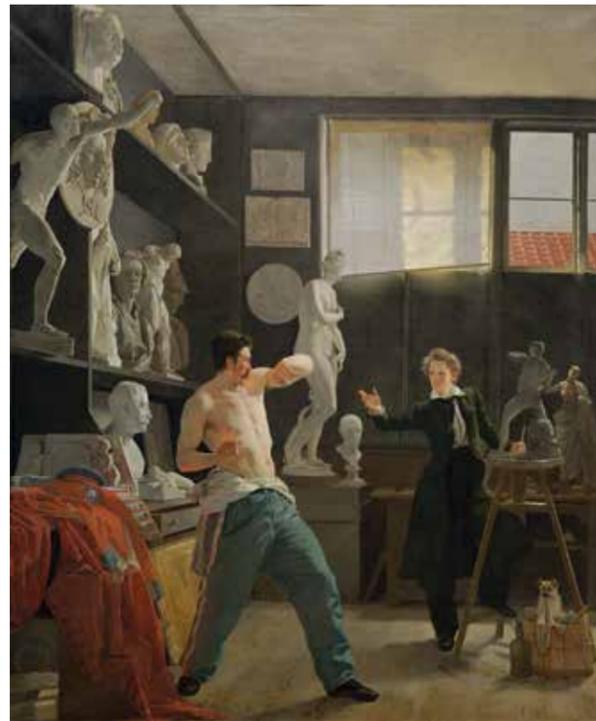
мімесіс розглядається як процес відтворення чи наслідування реальності у віртуальному або симульованому світі, який може призводити до виникнення гіперреальності.

Ця гіперреальність може призводити до втрати зв'язку з оригіналом та до виникнення ілюзорних структур, які змішуються з реальністю. Що припускає те, що імітація стає не тільки способом відтворення реальності, але й способом її перетворення та сприйняття. Це може викликати питання про істинність та реальність у світі, де кордони між реальністю та імітацією стають все більш непомітними, прямо як в гіперреалістичному мистецтві. Сучасне мистецтво у гіперреалістичній техніці вже давно перестало бути просто відтворенням реальності, воно стало своєрідним універсумом.

Що ми відчуваємо при спостереженні за таким мистецтвом, коли межа між реальністю та симуляцією стає все менш визначеною?

Занурення в ілюзорний світ може викликати відчуття реальності, а сприйняття ілюзорного стає настільки потужним, що створює ілюзію актуальності подій чи об'єктів. У той же час втрата чіткої межі може викликати відчуття дезорієнтації або дискомфорту, коли людина починає втрачати орієнтацію в ілюзії та намагаються розібратися в тому, що реальне, а що – вигадане. Ці враження залежать від індивідуальних особливостей спостерігача та його ставлення до технологій, визначаючи комплекс емоцій, що виникають під час сприйняття сучасного мистецтва.

1. В.Ф. Бендз. Скульптор Крістен Крістенсен з живою натурою у свої майстерні. 1827 р.



1.2 Передумови появи методу гіперреалізму у образотворчому мистецтві

Людина на початку спроб образотворення намагалась відображати реальність у первісний період. Починаючи з періоду древньої Греції, або Ренесансу, завжди можна спостерігати прагнення людини відображати реальність навколо. Важливо зазначити, що деякі твори відображають гіперреалізм без усіякого сенсу, а деякі – повстають перед нами із глибоким смыслом захованим у середині. Trompe l'oeil (буквально перекладається як «обман очей»), це був дуже популярний стиль, відомий у Стародавній Греції. За переказами, його представляв Зевксис, який зміг відтворити дійсність настільки переконливо, що навіть тварин збивало це з пантелику. Існує легенда про Зевксиса та Паррасія – двох прадавніх майстрів у Греції. Зевксис малював виноградні лози так реалістично, що птахи опускались з неба скуштувати їх, і тільки потім дізнавались, що це була буквально ілюзія. Він знав, що його стиль надає змогу створювати шедеври. Вихваляючись, він наказав Паррасію відсунути завісу, що покривала картини, щоб побачити, що він намалював. Однак сама завіса була картиною. Вона була настільки реалістичною, що Зевксис сприйняв її за реальний об'єкт. Та коли Паррасій розповів правду про завісу, Зевксис визнав, що хоча він і міг обдурити птахів, але був обдурений іншим митцем [4].

У сучасному світі мистецтва існує особливий напрям, який поєднує в собі реальність і віртуозність,

4. George Segal. Walk, Don't Walk. Whitney Museum of American Art



дозволяючи нам побачити звичайні речі навколо себе в абсолютній новому світлі. Бажання відтворити реальність досконально, дозволило митцям опанувати певну мистецьку техніку, яка вражає своєю неймовірною реалістичністю та докладністю відтворення. Коли ви стаєте перед гіперреалістичною картинкою чи скульптурою, ви відчуваєте, що можна доторкнутися до кожної текстури, відчути запах та відчуття об'єкта. У цьому мистецькому напрямку художники не просто відтворюють світ навколо себе – вони переносять нас у нову реальність, де кожна деталь оживає під їхнім майстерним виглядом.

Термін гіперреалізм використовуються в різних сферах для вказівки на вражаючий ступінь реалістичності та віртуального відтворення реальності у мистецтві, культурі та технологіях. Цей термін зародився в кінці 1960-х років та визнано в 1970-80-ті роки як мистецький рух, що визначався надзвичайною реалістичністю у творах мистецтва (2).

Проте, термін "гіперреалізм" також може застосовуватися в інших сферах життя. Вважається що, гіперреалізм виник як спроба повернутися до реалістичних зображень в час, коли багато художників переходили до абстракції та експериментів з формою і кольором. Один із перших, кому довелося працювати з гіперреалізмом, художник Річард Естес, відомий своїми малярськими роботами, що ледь відрізняються від фотографії за реалістичністю. Інші художники, такі як Чак Клоуз і Дьюен Хансон, також внесли вагомий внесок у розвиток цього стилю (3). «Всі ми знаємо і не можемо не знати того факту, що картина у гіперреалізмі є кінцевим продуктом майже постійного механічного процесу, який розтягується на місяці.» – написав художник і письменник Річард Калін у своєму есе до каталогу виставки, в якій брав участь Річард Естес [5].

Тож гіперреалізм набув популярності доволі бистрим чином, та став незалежним рухом. Митець та письменник Річард Кальвін вірив, що популярність художнього жанру пояснюється його простотою та послідовністю. У своїй статті «From Lens to Eye to Hand» («Через призму до ока прямо у руки») [6] він писав, що фотореалізм – це пряма опозиція до академічного мистецтва (консервативного чи авангардного), він вижив, тому що він залишився не розведеним і концептуально послідовним, а також тому, що йому вдалося залишитися незмінно переконливим.

Характерні риси цього терміну набували надзвичайної реалістичності: твори намагаються відтворити реальні об'єкти і сцени з такою точністю, що їхні зображення виглядають так, що майже неможливо відрізнити їх від справжніх фотографій. Деталізація: гіперреалістичні художники вкладають великий акцент на деталі. Вони здатні передати навіть найдрібніші деталі, включаючи текстури, відблиски, тіні, що надає їхнім роботам великої глибини і реалізму. Віртуозна техніка виконання дозволяла використовувати різні матеріали: від акрилових фарб до олії та воску, щоб досягти надзвичайної реалістичності. Репродукція реальних сцен теж характерний жанр

гіперреалізма, митці частіше за все відображають сцени реального, повсякденного життя, предмети і навіть портрети. Фотореалісти прагнули створити реалістичні зображення своїх об'єктів. Вони часто використовували такі методи, як аерографія та інші форми фотомеханічного відтворення, щоб досягти бажаного ефекту.

Гіперреалізм створює художні наднатуралістичні твори, що передають найдрібніші подробиці зображуваного об'єкта. Сюжети гіперреалізму нарочито банальні, образи – підкреслено «об'єктивні». Цей напрямок повертає художників до звичних форм і засобів образотворчого мистецтва, зокрема до художнього полотна, відкинутого поп-артом. Головними темами своїх картин гіперреалізм робить мертву, рукотворну, «другу» природу міського середовища: бензоколонки, автомобілі, вітрини, житлові будинки, телефонні будки, які подаються як відчужені від людини. Це технічно бездоганні живописні зображення міст і людей, різних звичайних предметів. Фіксації предметів і мотивів подаються з ноткою відчуження. Це не тільки відчуження від реальності за рахунок подвоєння способів її фіксації (спочатку на плівці, фото, потім у живописі), але і навмисна стилізація певного погляду на реальність. Пасивним стає саме бачення художника – можна навіть сказати, що погляд людини замінюється поглядом техніки. У фотообразах гіперреалізму годі й шукати яскраво виражених почуттів та емоцій, – їх немає, тому що гіперреалізм бачить певну прохолоду і у відносинах між людьми і навколишнім середовищем, між речами і людьми і, нарешті, між самими людьми [7]. Гіперреалізм дозволяє змоделювати ситуацію і зробити її фотографічною, а значить цікавою глядачеві.

Гіперреалізм, також Фотореалізм, як мистецький стиль, спочатку з'явився у Сполучених Штатах Америки. Проте вплив гіперреалізму почав поширюватися і на країни Європи, де художники стали застосовувати цю техніку для створення своїх робіт.

Перші прояви гіперреалізму в Європі можна спостерігати в роботах іспанського художника Антоніо Лопеса Гарсії, який відомий своїми надзвичайно реалістичними портретами та пейзажами. Його творчість відзначалася високою майстерністю та неймовірною деталізацією. Завдяки тому, що його техніка відзначалася великою майстерністю і вивченням світла, це дозволило йому відтворювати реальність з фотографічною точністю. У своїх роботах він часто віддавав перевагу повсякденним сценам та звичайним людям, роблячи їх особливими та важливими через своє мистецтво. Звичайно, у ході дослідження, особливістю гіперреалізму виявилось не тільки відтворення повсякденних сцен і об'єктів, а й висвітлювання культури, історії та соціуму через живопис, що є характерним для Європи.

Гіперреалізм у скульптурі зародився в 1960-х роках у США як відгук на абстрактне та мінімалістичне мистецтво, яке панувало на той час. Одним з перших художників, який взявся за цей напрям, був Дюан Хансен (Duane Hanson). Він виготовляв



реалістичні гіперреалістичні скульптури з поліестерової смоли та фібергласу, які надзвичайно точно відтворювали зовнішній вигляд людей і відзначалися докладною імітацією реальних осіб, усіх деталей включно. Його роботи вражали реалізмом та відвертістю у відтворенні навколишнього світу, та стали відомими в Америці.

Гіперреалізмом також займався Джордж Сегал (George Segal), який використовував гіперреалістичні фігури з гіпсу, воску та інших матеріалів, щоб відтворити сцени з повсякденного життя. (4)

Однією з основних характеристик його творчості було намагання зафіксувати і відтворити повсякденні сцени та емоції людей. Він використовував гіпсові форми для моделювання тіл людей, а потім вдягав їх у одяг та влаштовував в реалістичних ситуаціях, надаючи своїм скульптурам особливий реалістичний вигляд. Його скульптури часто виглядали так, ніби вони живі, здатні зупинити час і зафіксувати миттєвість повсякденного життя.

Сегал був відомий також тим, що його скульптури мали глибокий психологічний підтекст, вони передавали емоційний стан та відображали внутрішній світ зображених персонажів. Його творчість могла вражати глядачів своєю внутрішньою глибиною та здатністю відобразити людські почуття і стосунки, роблячи його одним із провідних представників гіперреалістичного мистецтва в США.

Аналізуючи кожного окремого автора гіперреалізму, стало очевидно, що вони слідували емоційній тенденції початку 20-го століття авторів абстрактного експресіонізму. Іншими словами, роботи митців гіперреалізму були куди більш складніше, ніж ми можемо уявити. Авторі-фотореалісти відрізнялися від абстрактних експресіоністів тим, що приховували свої емоції під кольоровими тонами своїх картин і скульптур. Для фотореалістів було незвично відкрито ділитися своїми емоціями як інші митці. Частіше за все, їм було важко демонструвати свої власні відчут-

тя до певної ситуації. Через це, вони давали глядачу більше простору для їх думок. Переглянувши численні картини, можна сказати, що автори використовували своє вміння зображати дійсність так само, як на фотографії. Проте, через те, що вони так старанно присвячували себе, свій час, щоб зробити таку деталізовану та занадто ретельно зроблену роботу, можна припустити що вони хотіли відплатити данину вибраному об'єкту, зафіксувавши, та увічнити його у ідеальному зображенні реальності. Вони прославили певні місця, людей, об'єкти, які запали їм у серце.

РОЗДІЛ 2. Гіперреалізм та імітація у творчості Кріса Тейлора

Щоб дослідити та вийти за межі матеріальних можливостей сучасного дизайну зі скла та інших матеріалів, дизайнери і художники співпрацюють один з одним по всьому світу здобуваючи визнання у сучасних галереях. Виходячи за рамки можливостей, вони створюють нові гіперреалістичні світи. Звертаючись до мімезису, або відображення світу через призму мистецтва, творчість митців викликає лише захоплення високою ступеню деталізації.

«Разом деякі речі можуть нагадувати залишки гучної вечірки: свічки, пластикові стаканчики, пластиковий ніж для пікніка, пухирчаста плівка. Якщо придивитись, це звичайні речі, які ми бачимо кожен день, навіть якщо придивитись. Саме так виглядають сучасні гіперреалістичні скульптури з гутного скла [8].»(5) Незважаючи на те, що гіперреалістична скульптура сучасного художника Кріса Тейлора популярна серед його аудиторії, відвідувачів галереї та його студентів, деякі діагностують його гіперреалістичний стиль як популістський і концептуальне збіднений. Але у відповідь на це Кріс відповідає - «Я хочу випробувати ваше сприйняття». Відомий американський скляр та митець, який став одним з провідних представників гіперреалізму у сфері склярства. Твори Кріса

Тейлора можна знайти у відомих музеях та приватних колекціях по всьому світу, його можна побачити навіть на реаліті-шоу. У порівнянні з роботами Рона Муеска, який просуває філософський та емоційний контекст через свої абстракції, Тейлор зосереджується на самій деталі. Його твори можуть здаватися більш поверхневими, але для нього самого і для його аудиторії це саме деталі стають центром уваги. (6) Переважно митець займається гутним склом та створенням гіперреалістичних об'єктів, які часто імітують такі матеріали, як бетон, метал, дерево та інші. Понад двадцять років тому Тейлор почав копіювати готові об'єкти, такі як пухирчаста плівка, пінопласт, мило, пластик і папір у склі. Ці предмети поєднують його інтереси до диверсії, іронії та гумору з красою, елегантністю та шануванням традицій скла. Конструкції Craft Advisory («Консультація по ремеслу»), його персонального бренду, демонструють формальні властивості плавності, пливкості та руху всередині статичного об'єкта [9]. Завдяки застосуванню освітлення та функціональних елементів, роботи Тейлора перетворюють щоденний традиційний досвід взаємодії з речима у скульптурну та перформативну художню концепцію. Він вдається до імітації реальності через використання скла, що вражає своєю деталізацією та відданим поданням об'єктів. Іронічний підхід Кріса Тейлора до скульптурного мистецтва, особливо в контексті гіперреалізму, виявляється винятковим порівняно з іншими художниками у цьому жанрі. Він демонструє унікальність не лише в ретельній деталізації своїх творів, але й у сміливому використанні матеріалу, зокрема скла, як засобу вираження своєї творчої концепції. Більшість

творів Кріса Тейлора вражає своєрідною іронією, яку глядачі відзначають в коментарях під час виставок. Наприклад, його роботи, які імітують звичайні предмети, такі як пластикові стаканчики, викликають сміх та захоплення. Натхненням для його робіт можуть стати будь-які речі – баскетбольний м'яч чи гумові браслети. Глядачі навіть в коментарях зазначають, що вони відчувають іронію в тому, як художник вміло жартує з реальністю. У своїх перформансах, наприклад з човном в озері (7), на якому він розклав гутну піч та почав видавати скло прямо на воді. Він продемонстрував своє вміння робити скляні речі навіть у незвичних умовах праці. Ця іронія, згідно з досліджень значно підсилює глибину його творчості. Джерелами для цього висновку служать відгуки і коментарі під творами Кріса Тейлора на його офіційних виставках та мистецьких платформах, таких як Corning Museum Of Glass («Корнінгський Музей Скла»).

«Мені іноді доводиться бути обережним, тому що я роблю скляні копії таблеток та крейди – і я можу викинути це. Я повинен перевіряти це на своїх зубах. Мені цікаво бути обдуреним і наскільки я можу зробити текстуру правдоподібною навіть для себе самого» – Каже Тейлор для свого інтерв'ю на «WBUR». Завдяки своїй гіперреалістичній техніці, Кріс Тейлор досягає ефекту візуального обману, де глядач може сплутати скляний предмет з реальним. Це може викликати різні відчуття, в тому числі несподіваності, подиву та навіть здивування, а також стимулювати глядачів досліджувати істинну природу скла. Один з головних ефектів, який відчуває глядач при перегляді гіперреалістичних робіт – це враження їх живої матеріальності. У творчості Кріса Тейлора

8. К.Тейлор, Заборонений лід



це особливо помітно, оскільки його скляні роботи виглядають настільки реалістично, що здається, що ви можете їх потримати в руках. Це може викликати у глядача сильне бажання торкнутися до роботи, що підсилює його захоплення. В творі "Iceberg for Sells» («Айсберг на продаж») (8) Кріс Тейлор використовує техніку French pull («Французьке виштовхування»), щоб відобразити айсберг, замотаний у пластикову плівку для їжі, в гіперреалістичному стилі. Ця робота не лише ефективно наголошує на проблемах екології, але і викликає у глядачів фантомні відчуття доторкання до пластикової поверхні. Коментарі до твору свідчать, що глядачі, переглядаючи цю роботу, відчувають неабияке бажання торкнутися пластикової плівки, а це викликає реальні фізичні та емоційні реакції. Такий підхід до створення мистецтва дозволяє не лише звертати увагу на екологічні аспекти, але й залишати у глядачів фантомне відчуття дотику до матеріалу від взаємодії з твором. Припускаючи, що деякі можуть відчувати дотик цієї плівки у своєї тактильної пам'яті. Творчість Кріса Тейлора надзвичайно ефективно інтегрується з теоріями симуляції Жана Бодрійара. В його роботах, особливо в контексті гіперреалізму, реальність і імітація зливаються у нечіткому контурі. Тейлору вдається відтворити не тільки зовнішній вигляд об'єктів, але і їх контекст, вбираючи в себе ідею симуляції, де реальне і вигадане стають непереважними. Його творіння, вироблене технікою гіперреалізму, не лише спостерігають об'єкти у звичних домашніх формах, масштабованих для дотику, які можна побачити, але не відчути» – пише стаття The Domestic Plane («Домашній літак») [10] про виставку з участю робіт Кріса. Симуляція відчуття того, що після дотику до об'єктів ми відчуємо те, що зазвичай відчуваємо коли торкаємося чогось приємного у простих побутових речах. Чому побачивши скульптури Тейлора, ми одразу ж згадуємо як наша рука торкнулась пластика, папіра, пухирців? Бо є припущення, що візуально це справжня копія текстури і ми не бачимо нічого, окрім пластика чи інших текстур. Всі ці аспекти його творчості підкреслюють реальність, яка перестає бути стійкою, а натомість стає симуляцією, що виробляє враження, аналогічного сучасній концепції Бодрійара про світ як симулякр. Його роботи стають не лише віддзеркаленням реальності, але й активним учасником у процесі симуляції. Використовуючи техніку гіперреалізму, Тейлор перетворює об'єкти і предмети в ефективні симулякри, де границі між оригіналом і його копією розмиваються. Ця гра з реальністю, у поєднанні з ефектом фантомного дотику у глядачів, надає його творчості особливу глибину, віддзеркалюючи сучасну реальність як невизначене поле симуляції. Творчість Кріса Тейлора вражає своєю здатністю

відтворювати простоту текстур та імітувати матеріали з відомою для глядачів пристрастю. Зміст його робіт, хоч і легко читабельний, не просто привертає увагу, але й стимулює глядача рефлексувати над глибинним сенсом простих об'єктів і текстур. Він заохочує власноруч імітувати зображені матеріали та роздумувати над їхнім значенням, викликаючи в глядачів творчий акт уяви. Отже, це може здатися загадковим і незбагненим для тих, хто не готовий долучити власну фантазію та розуміння до інсталяцій Кріса. Його роботи стають сучасною інсталяцією, яка, можливо, не завжди буде привабливою чи очевидною для всіх. Та в імітації, іронії, та закритому сенсі його творінь, таємниця, яка залишає простір для власних тлумачень та творчої взаємодії з мистецтвом. Інакше кажучи, митець вчить нас не лише сприймати, але й активно створювати те, що може викликати у нас відчуття текс тури та глибини лише при погляді на його твори.

РОЗДІЛ 3. Об'ємно-просторова композиція на тему "Симуляція"

Дослідження гіперреалізму та імітації Кріса Тейлора стали підґрунтям до дипломної роботи. Це допомогло зрозуміти які тенденції і стилі були на початку зародження гіперреалізму. Імітація у художніх творах від химерних скульптур Сегала, до іронічних витворів Кріса Тейлора допомогли сформулювати певний зв'язок, що стосується концепції. Імітувати матеріали, зокрема скло, викликає у глядачів "фантомні відчуття", які описує Вілеайанур Рамачандран у своїх лекціях [11].

Коли ми дивимося на імітацію матеріалу, наш мозок порівнює зображення зі збереженою інформацією про те, як насправді виглядає цей матеріал. Якщо зображення відповідає нашим очікуванням, мозок може викликати в нас відчуття текстури матеріалу, який ми бачимо на екрані. Це може бути пов'язано з активністю деяких ділянок нашого мозку, що відповідають за сприйняття текстури і форми об'єктів. Концепція дипломної роботи полягає в імітації матеріалу, досягнути ту іронію гри між реальним матеріалом та симулякром. Візуальний образ повинен мати прив'язку до простих речей, на які посилається Кріс Тейлор при виконанні, наприклад, пластикових стаканчиків зі скла. Перша внутрішня реакція на концепт, зазвичай ставить питання у свідомості глядача. Сучасне мистецтво, як ми звикли бачити, ставить більше питань у своїй мета-іронії, а ніж гладяч звук бачити при погляді на пост-модернізм, де проблематика зазвичай детально показана у роботах. Тому перш ніж глядач буде спорстерігати у себе в голові питання до того, що він бачить, головною метою було викликання саме думок про іронію і симуляцію, яку демонструє Кріс Тейлор. Тож концепція композиції саме не відповідь на запитання певної проблематики, а діалог між тим, що глядач спостерігає і тим, що є насправді.

В момент роздуму над композицією усе почалось з образу сітки (9) Було розглянуто багато варіантів концепції. Буденні речі які створював Кріс Тейлор, абстрактні текстури. Але саме образ сітки в даній роботі, став тим, що об'єднувало іронію, імітацію і симулякр. Складність була саме в тому, що повторення цього образу може бути з будь-яким матеріалом. Але «сітка», стала певним символом симулякру і імітації. Ві рішенням було те, що поняття «сітка» сприймається для кожного по різному: "Інтернет сітка"(Net), У філософії мережі (network philosophy) "сітки" можуть сприйматися як метафора для способу, яким світ функціонує. Згідно з цим підходом, усе в світі зв'язане і взаємопов'язане, і не існує жодної окремої частинки без зв'язку з рештою. Таким чином, "сітки" можуть розглядатися як спосіб розуміння взаємодії між всіма речами. Відображення складності світу, розуміння заплутаності робить імітацію сітки алегорією, іронією, а також показує простоту звичною для людей форми, яку, як деякі, звикли бачити часто. Така лаконічність предмета притаманна Крісу, згідно з його творів та світоглядом. Тому дана сітка зі скла могла би стати таким симулякром, який ставить під сумнів звичне глядачу. Ві рішення було зупинитись на понятті «сітки» з тонкого металевого плетіння, які звичайно використовують для плетіння парканів, та оград. Однофігурна композиція в якій головна роль відведена сітці з рештою стала основним елементом. Отже повинна бути правильно розміщена. Було вирішено обрати розміщення у вигляді діагоналі яка спадає з право на ліво. Деякі психологічні теорії вказують на те, що люди можуть сприймати спадання з права на ліво як менш енергійний або більш спокійний, порівняно із рухом у протилежному напрямку. Це припущення грає переважну хорошу роль у компануванні статичної сітки. Частина Композиція також має елементи потертостей, дірок. Що було створені не випадково, такий прийом може стати символом прийняття неперфектності та унікальності. Це також може символізувати наше відношення до часу, відмічаючи його вплив на наше та матеріальне життя, надаючи сітці органічності. У деяких випадках це може бути спробою виступити проти встановлених стандартів та підкреслити індивідуальність через виразний стиль, де не ідеальне може теж припускатися до визначення «мистецтво». У процесі виконання був створений 3D макет, а також розроблено кольорове рішення. Колір сітки вирішено було залишити максимально сумісний до звичайного вигляду сітчастого паркану. Це дало змогу зрозуміти яка повинна бути технологія виконання. Що до технології виконання, вирішено було робити плетіння сітки на пальниках із гутних подовжених прутах, вони повинні були мати розмір приблизно 0.9 мм у радіусі аби сітка не порвалась і була помітною на фоні. За рахунок нагріву на пальниках гутні прутки мають змогу легко згинатись і відтворювати імітацію плетіння, таким же чином можна зробити імітацію дірок.

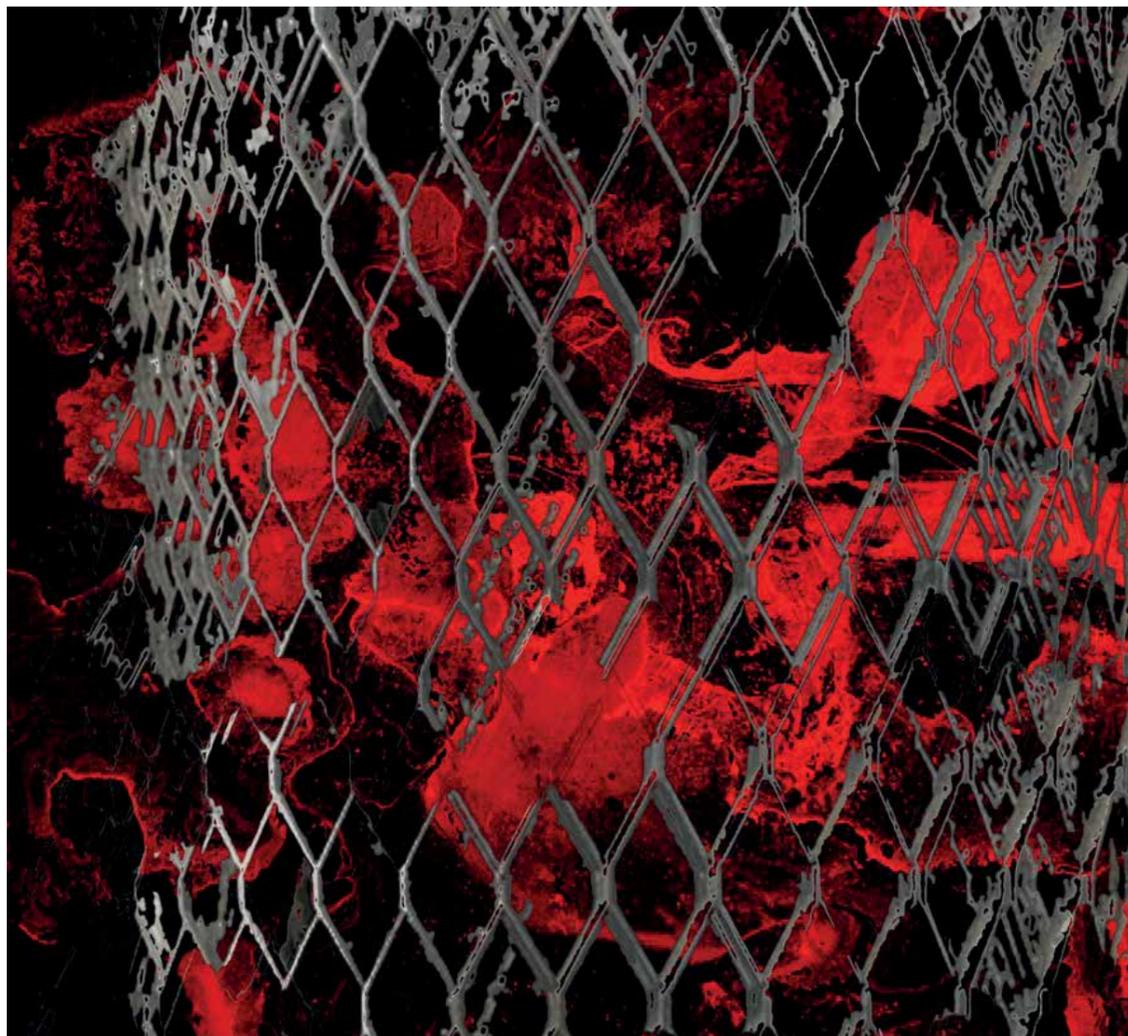
Для більшого ефекту імітації металу було зроблено зробити покриття фарбою із мідним пігментом. Результатом роботи є композиція, яка створена із одного об'єкта сплетеного зі скла з ефектом імітація металу, яка розміщена на стіні за допомогою допоміжних полицок.

ВИСНОВКИ

Розвиток гіперреалізму сьогодні продовжує свою актуальність, яка полягає в здатності перетворювати сприйняття та створювати мистецькі враження, які залишаються в пам'яті глядача. У різний період гіперреалізм формувався по різному, химерні гіперреалістичні скульптури і малюнки, іронічні і лаконічні. На протязі часу гіперреалізм вважався методом творення, аніж концепцією. У різні часи митці демонстрували різні прийоми, щоб досягти більш натуральності. Але прийоми творення у мистецтві мають тенденцію себе вичерпувати, аби на заміну того прийшла ідейність, підґрунття до того, щоб використати гіперреалізм у своєму новому значенні. У роботах Рона Муєска, можна побачити вже більш тонке розуміння імітації, де він використовує також символізм. Це означає що з часом, гіперреалізм торкався більш глибокого сенсу, роботи набували складних перформансів. Саме в його роботах можна було побачити метафори, утопію, складні людські емоції. Навідміну від Кріса Тейлора, про якого саме і провелося більшість аналізів джерел, а саме: його медійні сторінки і шоу, в яких він приймав участь, статті з виставок, сайти музеїв. Після аналізу його творів, можна назвати його сучасним майстром по склу у гіперреалістичній течії, який показує нам нові грані цього напрямку. Він створив десятки нових скульптур, які показують його власну суть імітації, у якій головна роль відведена саме іронії в його роботах. Навідміну від Рона Муєска Кріс створює власну імітацію матеріалу, простих і лаконічних речей в гіперреалістичній техніці, які глядачі сприймають по різному. Концепція імітації матеріалу в матеріалі, яка використовується Крісом, а також в дипломній роботі, підкреслює синергію між традиційним скляним ремеслом та лаконічними, гіперреалістичними формами в мистецтві, відкриває перспективи для майбутніх досліджень та творчих виражень у змішаній реальності. Із досліджень можна зробити висновки, що такі продукти творчості мають сучасну актуальність, оскільки глядачі сьогодні захоплюються простими і лаконічними речами, з якими цікаво вести ментальний діалог, ставити питання, на заміну того, щоб бачити послідовний і зрозумілий сюжет. Твори Кріса Тейлора можуть вводити в оману, завдяки його потягу до іронії і глядач може відчувати ту симуляцію, про яку писав Жан Бодрійар. Наші відчуття сприймають цю гру по справжньому і це, можна припустити, доволі цікавий експеримент. Коли симулякр і є тим істинним, що є насправді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. S. Brakhage, "From Metaphors on Vision," in P.A. Sitney, ed., *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York: Anthology Film Archives, 1978): 120.
2. "SIMULACRES ET SIMULATION" de Jean BAUDRILLARD Copyright © EDITIONS GALILEE, 1981
3. Zeuxis-Parrhasius. "A Tale of Curtains and Birds." Published January 22, 2022. URL: <https://zeuxis-parrhasius.com/pages/a-tale-of-curtains-and-birds>
4. Parrish Art Museum Opens «From Lens to eye to hand» URL: <https://www.meiselgallery.com/wp-content/uploads/2020/02/Parrish-Art-Museum-Opens.pdf>
5. "From Lens to Eye to Hand: Photorealism 1969 to Today" runs from until Jan. 21, 2018 at the Parrish Art Museum in Water Mill, New York. The accompanying book, published by Prestel, is out August 2017. URL: <https://www.meiselgallery.com/wp-content/uploads/2020/02/Incredible-works-of-art-will-make-you-look-twice-CNN-Style-min1.pdf>
6. URL: https://studopedia.com.ua/1_70569_vizualni-ta-informatsiyni-mistetstva-giperrealizm-kontseptualizm-bodilart-lendart-ta-in.html
7. Taylor Featured at 1969 gallery and Aldrich Contemporary Art Museum URL: <https://academicaffairs.risd.edu/2016/10/taylor-featured-at-1969-gallery-and-aldrich-contemporary-art-museum/>
8. Mimesis: Culture Art Society By Gunter Gebauer, Christoph Wulf URL: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=B8jLLKokSk-C&oi=fnd&pg=PA9&dq=mimesis&ots=xFqlrXNQtL&sig=p5RM8hDAfaFc7U-GOJASTyy21ses&redir_esc=y#v=onepage&q=mimesis&f=false
9. Artist Chris Taylor's Hyperrealistic Glass Creations Will Blow You Away URL: <https://www.wbur.org/news/2021/03/17/glassblowing-artist-chris-taylor-netflix-blown-away>
10. ABOUT – Craft Advisory. Craft Advisory. URL: <http://www.craftadvisory.com/about>
11. Home | The Aldrich Contemporary Art Museum. URL: https://thealdrich.org/client-uploads/files/New_Domestic-Plane_The-Aldrich_PR.pdf
12. Ramachandran V. Phantoms in the Brain : підручник. Morrow/Harper-Collins. 320 p.



Ніна Бікетова

Художньо-стилістичні особливості у зображенні Всевидячого ока в архітектурі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття

Всевидяче Око, також відоме як Око Боже є загальновідомим символом, глибина розуміння якого вкорінена в різних релігійних та культурних традиціях. Він вказує на всеосяжне бачення, опіку на невидимі реалії, спостерігає за людьми та всіма створіннями. Сьогодні цей символ має важливе значення у християнській традиції. У цьому контексті він є відображенням Божого нагляду і долі, а також уособлює божественну присутність.

В середньовічній Україні, а саме в місті Львові, яке відоме різноманіттям культурної спадщини, можна знайти символи багатьох культур. Зображення Всевидячого ока зустрічаються в різних матеріалах, а також різноманітних стилістичних варіаціях, іконописі, фресках та вітражі.

Актуальність дослідження проявляється через потребу у звертанні до захисту, всевидячості, розуму у символі Всевидячого ока у складний період в історії. У межах сучасного Львова ця тема не була широко досліджена мистецтвознавцями. В монографіях та публікаціях Ю.Бірюльова, І.Гах, Р.Грималюк, О.Ноги та інших дослідників скульптури та архітектури міста

є лише опосередковані згадки про даних образ, але повноцінна розвідка ще не була проведена. Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що було зібрано, проведено фотофіксацію та класифіковано зображення Всевидячого ока у храмових та світських спорудах Львова ХІХ ст. – початку ХХ ст. **Мета роботи** полягає у створенні виразного композиційного рішення образу Плачучого ока, основою якого стане дослідження образу Всевидячого ока в архітектурі та архітектурному декорі Львова ХІХ – початку ХХ ст.

Для досягнення мети було поставлено ряд **завдань**:
- провести історіографічний аналіз образу Всевидячого ока у науковій та релігійній літературі;
- проаналізувати зображення Всевидячого ока у сакральному мистецтві та архітектурі;
- виявити особливості трансформації образу Всевидячого ока в образотворчому мистецтві;
- створити авторський концептуальний твір, що відобразить біль та розпач, але водночас опіку та захист.

Об'єктом дослідження є зображення Всевидячого ока, зокрема в архітектурі Львова.

Предметом дослідження є художньо-стилістичні особливості образу Всевидячого ока в архітектурі Львова кін. XIX ст. - поч. XX ст.

Етапи створення мистецького проекту. Джерелом натхнення для мистецького твору були фрески із зображенням Всевидячого ока часів Давнього Єгипту, з цього почалось і ширше дослідження про релігійні значення цього символу. На етапах ескізування було закладено основне бачення комплексного твору, що включає в себе блок об'єктів: живопис, рисунок, скульптура та композиція зі скла. Концепція проекту полягає у символічному звертанні до суспільства, де "оку" в склі надається значень оберега. Поетапність роботи над твором включала в себе створення креслень, каркасу із металу, фонові частини у техніці фюзінгу та вітражу й створення основного елементу композиції у формі гутної кулі, яка є уособленням сучасного образу Всевидячого ока.

Метод системного аналізу використовувався при опрацюванні джерельної бази для Розділу 1, що фокусується на історії образу Всевидячого ока та його символіці; іконографічний метод було застосовано під час дослідження храмів у розділі про присутність Всевидячого ока у львівській архітектурі; Метод іконологічного аналізу використовувався при дослідженні вітарних композицій та фресок з Всевидячим оком; синтез застосовувався для кращого підведення підсумків у розділах; індукція – для побудови висновків у розділі про львівську архітектуру; узагальнення проводилося на кожному етапі завершення розділів; герменевтичний підхід застосовувався при тлумаченні релігійного трактування символів; історико-типологічний аналіз використовувався при описі та аналізі храмового декору; описовий підхід використовувався для аналізу вітражів та вітарів. Під час проведення дослідження та при аналізі публікацій було виявлено, що образ Всевидячого ока у львівській архітектурі недостатньо висвітлена в наявних джерелах у бібліотеках, в Інтернеті та релігійній літературі.

РОЗДІЛ 1 Історія образу Всевидячого ока, та його символіка

У віруванні єгиптян, "око" має прямиий стосунок до бога Гора, також відомого як Горус. Основна легенда пов'язана з подіями, коли бог Сет вбив батька Гора та посів трон. Проте боротьба за владу не завершилась і в цьому конфлікті Гор втрачає ліве око. Протягом наступних подій він відновив свою силу і вийшов на другій бій проти Сета. Перемігши та ставши фараоном, віддає втрачене ліве око батькові, чим воскресає його. Так "око" стало символом захисту і влади. Єгиптяни почали вірити, що око Гора, значення якого "воскресіння", допомагає відроджувати фараонів, а також допоможе не заблукати душі померлого, направляє на шлях воскресіння [10]. Пізніше, єгипетські моряки стали зображати символ ока Гора на зовнішній частині судна. На таких кораблях вони вірили, що знаходяться під захистом і заступництвом божества. Цей досвід перейняли

греки і араби, зображуючи на своїх суднах такий же символ – "Око" [10].

Варто зазначити про відмінність значень "очей" бога Гора. Наприклад, ліве, зцілене з очей, сина Ісиди, (Гора) прийнято вважати символом Місяця, а здоровий правий – Сонця. Ще відрізняється колір, яким зображується око Гора: символ для живих людей малюється білим кольором, а для мертвих, відповідно, чорним. Зображення ока з бровою символізує могутність і владу, а спіраль під ним – нескінченний потік енергії. Тому в цілому він уособлює владу. Ще зображують око Гора на руці, разом з папірусним жезлом або бантом життя. Це зображення дивним чином викликає асоціацію з Єгиптом і його давніми правителями [14].

Термін Всевидяче око часто асоціюється з символом, який використовується у християнській традиції, зокрема в католицькій церкві. Проте, точний період появи терміну Всевидячого ока невідомий через еволюцію та поширення конкретного виразу у християнській доктрині та літературі [7].

Католицька церква починає використовувати образ ока з XIII ст., а східна конфесія звертається до образу ока Божого лише з XVI ст. Символічне зображення ока, оточеного променями світла, улюблене іконографією, що відображає Бога як всеосяжного наглядча і захисника. Проте, ідея всевидячого Бога також існує в інших релігіях і культурах, хоча це може мати інші форми і вирази. Наприклад, у ісламі існує вірування в Бога як Всевидячого і Всезнаючого, що дозволяє йому бачити і знати все, що відбувається у світі.

Звертаючись до індуїзму, у якому, як відомо, є багато божеств, то деякі з них вважаються Всевидячими.

Але головним, все таки, вважається господь Кришна, Всевидючий та Всезнаючий. У свою чергу, в буддизмі немає концепції всевидячого Бога, проте, за віруванням, прихожани шукають духовне прозріння та розуміння, що можна порівняти з певними аспектами всеобчливості. В Християнстві "Всевидяче око" - символ, що часто асоціюється з різними релігійними та культурними контекстами. Він може бути знайдений у різних храмах та місцях поклоніння у всьому світі де є християнство. Цей символ часто асоціюється з ідеєю божественного спостереження та божественної мудрості. Християнський народ не пішов далеко від єгиптян: в їх релігії, від греків і іудеїв, теж є і зустрічається зображення ока. Його часто називають Всевидячим оком Бога і асоціюють з небесним, проте, немає культу поклоніння Всевидячому оку, його не вважають чудотворним символом і не використовують в якості амулетів чи оберегів. Він виконує роль нагадування про те, що Господь все бачить і стежить за кожною людиною [7].

Також Всевидячим оком може називатися символічне зображення Всевидячого Божого ока, вписане в трикутник, набираючи значення Трійці. Вперше його використання у мистецтві було помічене у епоху Відродження та бароко. В такому значенні, воно присутнє на гербах низки українських міст і містечок XVIII ст. - XIX ст., зокрема Буцнів, Нового Виткова,

Підкаменя, Радехова, Станіславчика. Наприкінці XVIII ст. в Речі Посполитій Всевидяче око було офіційним символом Чотирилітнього сейму (результатом діяльності якого стало прийняття Травневої конституції 1791 р.); на пам'ять про це зображення цього символу з'явилося в низці міських і містечкових гербів, що одержали у 1791—1792 рр. таких литовських міст, як Байсогала, Жежмаряй, Кальварія, Плунге, Стаклішкес, Шяуляй [9].

Можна зробити висновок, що поняття "око" має важливе значення у давньоєгипетських віруваннях, особливо у зв'язку з богом Гором. око" стає символом захисту і влади, що, за повір'ям, сприяє воскресінню фараонів і веде душі померлих. Цей символізм поширився на єгипетських моряків, які зображували Око Гора на своїх кораблях, що означало божественний захист. Пізніше греки та араби перейняли цей символ на свої судна, продовжуючи віру в божественну опіку.

Варто відзначити відмінності у значеннях, які приписували очам Гора. Зцілене ліве око сина Ісиди (Гора) асоціюється з Місяцем, тоді як здорове праве око уособлює Сонце. Колір ока Гора варіюється, зображуючи символ для живих білим кольором, а для померлих - чорним. Зображення ока з бровою символізує владу, а спіраль під ним - нескінченний потік енергії, що втілює владу [12].

Термін Всевидяче око часто асоціюється з символом, що використовується у християнських традиціях, зокрема в католицькій церкві. Католицька церква почала використовувати символ ока в 13 столітті, тоді як східні конфесії прийняли його в 16 столітті. Символічне зображення ока, оточеного променями світла, є улюбленим в іконографії, яка зображує Бога як всевидючого спостерігача і захисника [7]. Хоча концепція всевидячого Бога є центральною для християнства, вона існує і в інших релігіях та культурах, кожна з яких має свої унікальні форми та вираження. Наприклад, в ісламі існує віра у всевидючого і всезнаючого Бога, в той час як індуїзм приписує всезнання певним божествам, зокрема, Господу Кришні. Буддизм, в якому відсутня концепція всевидячого Бога, наголошує на духовних осяяннях і розумінні. У християнстві Всевидяче око символізує божественний нагляд і мудрість, часто зустрічається в різних церквах по всьому світу. Воно служить нагадуванням про те, що Господь бачить усіх і спостерігає за кожною людиною. Християнська адаптація зображення ока не є якимось чудодійним символом, а радше уособленням Божої пильної присутності [7]. Крім того, термін Всевидяче Око може означати символічне зображення Всевидячого Божественного Ока, укладеного в трикутник, що символізує Трійцю. Таке використання виникло в епоху Ренесансу та бароко, з'явившись на гербах кількох українських міст. Наприкінці 18 століття символ став асоціюватися з Чотирирічним сеймом у Речі Посполитій, а згодом з'явився на гербах різних литовських міст [7]. З іншого боку, досить контраверсійне місце Всевидяче око займає у історії, коли воно стало одним із

головних символів масонства. За їх переконаннями, Всевидяче око (Промениста Дельта) — трикутник, з поміщеним досередини оком є знаком просвіти або принципу свідомості. Цей символ, який масони запозичили у християнстві, постійно є присутнім на всіх роботах ложі. До наших днів дійшли лише перекази появи цього символу [8].

Отже, дослідження Ока Гора в давньоєгипетських віруваннях, його запозичення мореплавцями та еволюція в християнській символіці підкреслює універсальність концепції божественного нагляду в різних культурах і релігіях. Всевидяче око слугує потужним символом захисту, воскресіння і всюдисущої божественної пильності.

РОЗДІЛ 2 Всевидяче око у львівській архітектурі XIX – початку XX ст.: особливості техніко-технологічного трактування

Оглядаючи архітектуру Львова, можна віднайти багато цікавих деталей в оздобленні. Наприклад, Всевидяче око найчастіше його зображення поширене у розписах та барельєфах з деревини або металу в декорі християнських храмів. Зокрема у бароковому костелі святого Антонія, який відкрився для прихожан в 1718 році. На висоті під склепіннями стелі, над іконостасом, (спроектований і виготовлений Томасом Гуттером спільно із Конрадом Кутшерайтером в 1736-1737 роках) розташовано золотий металевий трикутник із зображенням Всевидячого ока (1) великого розміру разом із променями. В центрі плоского рівнобічного трикутника виділяється барельєф, виконаний в техніці чеканки, натуралістичного правого людського ока, який є значно меншим за розміром, ніж сам трикутник. З-під трикутника виходять промені різних розмірів, виготовлені з металевих дротів двох різних довжин (радіусів) [3].

На відстані від трикутника з Всевидячим оком розташоване коло з круглими маленькими хмарками. "Око Святої Трійці" доповнене двома ангеликами (Путті), які тримають його за промені та сидять на карнизах над капітелями пілястр. Нижче, між пілястрами, розташована пізньоготична ікона цехового майстра "Богородиця з Христом і святою Анною" 1520 р. [3]. У храмі святого Іоанна Золотоустого (колишній Костел Найсвятішого Серця Ісусового і монастир францисканок) стелю є поділено на три частини: перша частина розташована над хорами, друга – над центральною частиною, а третя – над іконостасом. На початку третьої частини, над іконостасом, блакитної стелі, між псевдоготичними стрільчастими арками, знаходиться фреска з зображенням Всевидяче Око, яке відрізняється від всіх інших очей тим що око зображене без рівнобічного трикутника, а просто саме око. Це зображення лівого Всевидячого Ока, розгорнутого до апсиди, і має вигляд натуралістичного людського ока, натурального кольору. Приблизний розмір в діаметрі становить 1-1,5 метр. З-під ока по периметру розходяться намальовані жовті і світло-жовті промені світла. Це Око було

створене Юліаном Купським у 1930-1931 рр. (2) [5]. Свята Трійця чи Всевидяче око також є в Гарнізонному храмі Петра і Павла (колишній костел Петра і Павла ордену Єзуїтів, в народі — Костел єзуїтів) у вигляді композиції у техніці чеканки. Історія цього храму почалася 31 липня 1610 р., коли був закладений наріжний камінь у присутності духовенства та громади міста. Цей храм був призначений для монахів Товариства Ісуса, відомого як орден Єзуїтів, які славилися своєю місіонерською діяльністю та важливим внеском у освіту [6]. В храмі, на вершині двох вітварях, розташованих біля бічних нав, при опорних стовпах, знаходиться Всевидяче око [5]. На всіх вітварях виконаних з м'якого металу (міді, латуні або бронзи) Всевидяче око має позолоту. Металевий трикутник оточений округлими хмарками по периметру рівнобічного трикутника, а в храмі св. Андрія Первозванного (Бернандинів) округлі хмарки з головами ангеліків (херувімами) знаходяться на кінці променів, які виходять з-під трикутника. Єдиною відмінністю є те, що в храмі святого Андрія Первозванного (Бернандинського Храмі), трикутник має невелику товщину. Іконостас в Гарнізонному храмі Петра і Павла, тобто в колишньому храм Єзуїтів, іконостас в храмі св. Антонія по зовнішньому вигляду і виконанню дуже подібні, різниця між ними в розмірі і обрамленні хмарками по колу в св. Антонія і овалу в Гарнізонному храмі Петра і Павла (храмі Єзуїтів) (3). У центрі вітварної композиції велике полотно "Розп'яття з пристоячими Богородицею та св. Йоаном Богословним" 1839 р., виконано у Відні австрійським художником Фрухвіртом. Над дарохранительницею мармурове зображення Святої Трійці. На вершині іконостаса композиція "Всевидяче око" з металу: рівносторонній трикутник символізує три Божі Особи (Бог- Отець, Бог- Син і Бог- Дух Святий), око у центрі трикутника - Бог який усе бачить. Плоскі

рівнобічний трикутник в якому барельєфом зображено ліве, натуралістичне око. З під трикутника розходяться по колу, однаковими купками металеві дроти-промені двох різних довжин. На певній відстані від трикутника розміщено коло з різними об'ємно-просторовими хмарками з головами ангеліків (Херувімів). Всевидяче око було виконано методом чеканки на металі, а пізніше позолочено. (спроектований і виготовлений Томасом Гуттером спільно із Конратом Кутшерайтером в 1736-1737 рр.) [5]. При вході в Храм розташовані два однакових вітваря виконаних в стилі рококо. З правої сторони вітвар на якому зображений Святий Миколай. Центральну нішу вітваря фланкують пілястри. Колись, з двох сторін, на кожному кронштейні її прикрашали сидячі позолочені два ангели. У вершині вітваря знаходиться позолочене, промінчате Всевидяче око. Це плоский рівнобічний трикутник, в якому барельєфом зображено натуралістичне людське ліве око. Сам трикутник обрамлений невеликими округлими хмарками, з-під яких виходять купки променів, розташованих на певній відстані один від другого. Всевидяче око з хмарами і променями виконане методом чеканки на металі, яку потім позолочено. На фресці над вітварем, ближче до масивної арки, зображено Всевидяче око. Рівносторонній трикутник тілесного кольору з Оком Божим від якого виходять промені світла, які освітлюють весь сюжет з намальованою земною кулею із різноманітними екзотичними тваринами різних країн. В центральній частині розписані стелі також зображені в самому центрі Свята Трійця, але з латинськими літерами [10]. В храмі св. Михаїла (Кармелітів босих), розпис стін дуже насичений різними сюжетами. Розпис стелі і арки, яка оперта на стовпи, знаходиться над іконостасом і має на собі велике зображення Всевидячого ока. Трикутник- тілесного кольору в якому зображено значно меншого розміру за цей рівнобіч-

1. Всевидяче око над вітварем у храмі св. Антонія



2. Фреска у храмі Іоанна Золотоустого



3. Всевидяче око у гарнізонному храмі Петра і Павла (костел і монастир Єзуїтів)



4. Фреска на стелі храму Кармелітів Босих, тепер св. Михаїла

ний трикутник, натуралістичне людське око тілесного кольору. З-під рівнобічного трикутника визирають промені нагадуючи світло від сонця. Візуально всевидяче око символізує сонце на світлоблакітному небі. Великій відстані зображенні хмарки на яких зображенні сидячими маленькі ангелики (4). Своім великим розміром око пригортає увагу майже зразу всіх прихожан заходячих до храму. Палітра світла, м'яка, дуже ніжна, пастельна [9]. Наступний об'єкт, який варто розглянути є Онуфріївський монастир. Це видатний монастир, розташований у самому серці Львова, на вулиці Богдана Хмельницького. Онуфріївська церква була розташована праворуч, а храм "Святої Трійці" – ліворуч і мали власні окремі входи. Потім їх об'єднали в один спільний. У 1906 році, митцем Йозефом Балою був відреставрований старий декоративний розпис храму намальований Мартином Яблонським у 1854 році. Всевидяче око над порталом, входом до храму, було представлено білим, жовтим і зеленим кольорами. Зараз над входом в монастир у круглій ніші над входом знаходиться нове зображення лівого Всевидячого ока тілесного кольору з значно меншим за трикутник і схожим на людське оком. Промені, з-під трикутника, виходять однакових розмірів жовто-синього кольорів [9]. Всевидяче око або Око Святої Трійці розташоване на плоскому трикутному порталі над входом у круглій виймці, яка була спеціально призначена для фрески Свята Трійця з Оком для захисту від дощу. В 1990-х рр. була проведена реставрація пошкодженої часом і погодою фрески. Тепер в центральній частині цієї виймки, зобразили менший рівнобічний трикутник, охристого кольору, в центрі якого видно реалістичне людське око. Трикутник оточений тонкою темно-коричневою облямівкою, і з під нього розходяться однакові смуги жовто-блакитного кольору (5).

Іконостаси в храмах св. Антонія і Гарнізонному візуально дуже схожі. На іконостасі, в храмі святого Антонія, Всевидяче око, знаходиться в плоскому трикутнику і на ньому витеснено барельєфом методом чеканки, натуралістичне людське око. Але тут, округлі хмарки знаходяться на середині променів які виходять двома радіусом з-під трикутника. Хмарки в Гарнізонному храмі Петра і Павла і в храмі Антонія срібного кольору. В Гарнізонному храмі (Єзуїтів) на двох вітварях виконаних 1760 році в стилі рококо розташовані округлі хмарки по периметру рівнобічного трикутника, а в храмі св. Андрія такі самі округлі хмарки, але з головами ангеліків (херувімами), знаходяться на невеликій відстані в кінці променів які виходять з-під трикутника. Подібні об'ємні круглі хмари є з ангелами на іконостасі храму Петра і Павла Гарнізонному (храмі Єзуїтів) [10]. Всевидяче око на вітварі св. Йосафата в церкві Андрія Первозванного (храмі Бернандинців) (6) схоже на Всевидяче око яке знаходиться в Латинському Катедральному соборі на стіні ззаді в амвоні (7). Очі відрізняються розмірами. Обидва виготовлені технікою чеканки. Натуралістичне об'ємне ліве Всевидяче око виконане барельєфом в рівнобічному трикутнику в описаному колі з під якого позолоченими дротиками різного діаметру виходять промені. Всевидяче око в Гарнізонному храмі Петра і Павла (в храмі Єзуїтів), храмі святого Андрія Первозванного, в церкві св. Антонія, Латинському Кафедральному соборі в Домініканському соборі (церкві пресвятої Євхаристії), виконані майже в один час і в стилі рококо. Всі металеві образи Всевидячого ока, виконані технікою чеканки і позолоти з променями-прутиками, які розходяться купками по колу і в більшості на них зображено об'ємне натуралістичне людське ліве око [10].



5. Онуфрїївський монастир, око на фасаді



6. Катедра у храмі св. Андрія



7. Кафедральний костел, всевидяче око на стіні Амвона

Свято Покровський кафедральний собор Української Православної Церкви Київського Патріархату у Львові. В 1739 році було розпочато виконання нового проекту будівництва кам'яного храму святого Миколая монастиря тринтаріїв у Львові, який тривав до 1745 року. Архітектурний проект належав Франциску Пласіді та включав тринавну базиліку, розділену колонами з трьома великими вітварями та бічними невеликими вітварями під вікнами. В загальному було десять вітварів у храмі. Щодо оздоблення храму, використовувалися твори кращих митців Львова того періоду. Центральний вітвар та частина оздоблення належали львівському скульптору Себастьяну Фесінґеру. Сучасності відомий його твір - центральний вітвар із зображенням Святої Трійці, який зберігається з XVIII ст. [10].

У Свято Покровському кафедральному соборі, приуроченому до свята Покрови, над іконостасом (встановленим у 1745 р.) розташована фреска з об'ємно-позолоченими променями, що виходять з рівнобічного трикутника. В цьому трикутнику, окантованому коричневою тасьмою, знаходиться натуралістичне зображення правого людського ока в пастельних тонах. Промені, що виходять з трикутника, мають коловидну форму та об'ємно-позолочений декор, а між ними влітаються дев'ять білих округлих хмарок. Над тим же око, виконані барельєфом, розміщені чотири білі херувими з крилами.

Дослідження різних храмів Львова, зокрема Гарнізонного костелу святих Петра і Павла (костел єзуїтів), Андріївської церкви (Бернардинський монастир), церкви святого Антонія, церкви святого Михаїла (монастир кармелітів) та церкви святого Миколая (Покровський собор), дозволяє виявити спільні риси у зображеннях Всевидячого Ока в період рококо XVIII ст.

У цих церквах Всевидяче Око характеризується пастельними тонами, розташоване в рівносторонньому трикутнику тілесних відтінків і обрамлене ніжною коричневою стрічкою. Саме око зображене з натуралістичними людськими очима, що мають спокійний і прямий погляд. Об'ємні позолочені промені імітують сонце на блакитному тлі, символізуючи божественний нагляд. Летючі херувими оточують око, сприяючи цілісному зображенню божественної всюдисущості.

Фреска Покровського собору над іконостасом вирізняється додатковими елементами: об'ємними позолоченими променями та дев'ятьма білими круглими хмарами, що переплітаються між ними. Чотири білих херувими з крилами, розташованими над оком, були представлені в барельєфі.

Однак у церкві св. Івана Золотоустого зустрічається відмінне зображення, що вказує на вплив неокласицизму. У цій версії відсутній рівносторонній трикутник і промені, натомість зображено натуралістичне людське око на блакитному тлі [5].

Підсумовуючи, дослідження цих зображень Всевидячого Ока у львівських церквах підкреслює спільність стилю рококо, що відображає божественну символіку за допомогою послідовних елементів. Унікальні особливості Покровського собору та відхилення у церкві Івана Золотоустого ще більше демонструють еволюцію мистецьких впливів у зображенні божественної символіки.

Вітраж із головним елементом Всевидяче око у Львові з'являється не лише у християнській архітектурі, а і як оздоблення будинку. Наприклад, на вул Чехова 28.

Розпис стелі 3-го поверху репрезентує класичний неobarоковий сюжет - відкрите блакитне небо з легенькими білими хмаринками та ластівками. По кутах розпису розташовані вставки з рослинним декором.

Розпис має обрамлення, виконане у гризайльній техніці у золотаво-рожевих відтінках. Споглядання цього ілюзійного розпису, що відкривається в еліптичному прольоті сходів, створює відчуття перебування просто неба.

Вітраж Всевидяче око виконаний в 1893 р. в різних техніках: "класичний вітраж", є моліроване скло прозоре з синім і з витравленими на ньому зірки [2].

Вітраж, що оздоблює верхнє кругле віконечко сходової клітки. Вікно має форму кола, в яке вписаний рівнобічний трикутник зі зображенням Всевидячого ока, оточений променями. По краях трикутника іде жовта смуга, яка відділяє його від трьох площини кола, виконаної з накладного і молірованого синього скла з прозорим, потім були на ньому витравленні кислотою, шестикутні зірки. Променисте Всевидяче Око є символом Святої трійці, а ще і одним із головних символів масонів. Саме Ливе око в колі, вписане у рівнобічний трикутник, зображено у реалістичній манері, з геометрично побудованими темно-охристими промінчиками, які розходяться по колу. На цей вітраж звернули увагу дослідники, зокрема Ю.Смірнов, через використання інтенсивного синього забарвлення тіла вважає, що цей вітраж виконала місцева львівська майстерня, а Р. Грималюк, зазначаючи діаметр вітража - 70 см, вказує, що він зроблений з молірованого скла. Використання цього символу можна пов'язати з неobarоковим вирішенням інтер'єру (Всевидяче Око активно використовували в архітектурі XVII ст.) [2].

Первісно інтер'єр будинку був набагато пишніше декорованим, якщо уявити собі втрачені скульптури у п'яти півциркульний нішах сходової клітки. Враховуючи загальну тенденцію до кольорових ефектів в інтер'єрі, можемо припустити, що скульптура також була поліхромною [2].

Отже, з архітектурної перспективи важливість символу Всевидячого ока виявляється у ряді християнських храмів Львова. Зокрема, на іконостасах, вітварях та інших частинах цих храмів можна спостерігати Всевидяче око як важливий символ. Його зображення є у фресках, вітражах, над вітварних композиціях. Всевидяче око служить як символ божественної присутності та захисту. Розташування та оформлення цього символу говорять про високий рівень мистецької вправності та прагнення висловити духовний зміст через архітектурні рішення у даній християнській архітектурі.

Архітектурні елементи львівських християнських храмів, таких як Гарнізонний храм Петра і Павла (костел і монастир єзуїтів), Храм святого Андрія (костел і монастир бернардинів), костел святого Антонія, Онуфрїївський костел і монастир, та Храм святого Михаїла (костел і монастир кармелітів босих), ілюструють значущість символу Всевидячого ока. Цей символ виявляється на іконостасах, вітварях та інших частинах храмів, і йому призначено глибоке історичне коріння з різноманітними тлумаченнями.

Серед фресок та надвітарних композицій зустрічаються також і вітражі із зображеннями Всевидячого

ока. Одним із прикладів можна назвати вітражну композицію у будинку на вулиці Чехова 28. Можна визначити, що класичний вітраж Львова кінця XIX ст. - початку XX ст. відзначився особливими технічними та художніми рисами. Великі вітражні конструкції використовували метал та листове скло, де металева спайка не тільки несла навантаження, але і виконувала декоративні функції.

Майстри вітражисти вдосконалювали технології травлення, термічної, холодної та хімічної обробки листового скла. Важливою була розписка листового скла фарбами та техніка травлення та матування для створення різноманітних ефектів на поверхні. Кольорова гама вітражів включала різноманітні відтінки, використовувалося якісне та катане скло, а їхнє розташування в інтер'єрі було підпорядковано максимальній ефективності при освітленні.

Всевидяче око слугує як символ божественної присутності та захисту. Розташування та виконання цього символу свідчать про високий ступінь мистецької вправності та бажання виражати духовний зміст через архітектурні рішення. Узагальнюючи, ці приклади відзначаються значущістю Всевидячого ока у релігійному контексті та його вплив на архітектурні рішення у історичних спорудах Львова.

РОЗДІЛ 3 Авторський проєкт "Погляд/Розпач"

Поєднання історії символу Око Гора від Єгипту до його різноманітних тлумачень у релігіях спонукає до глибоких роздумів про його важливість та вплив на суспільство. Віддавна цей символ набував різних значень, від поклоніння в єгипетських та інших стародавніх культурах до християнського визначення Трійці.

Ретельне вивчення релігійних контекстів дозволяє враховувати не лише схожості, а й різниці у тлумаченні. Віра у воскресіння мертвих та концепція Трійці з оком, або Всевидячим оком вносять свої особливі відтінки у розуміння символу Око Гора.

Фокус на захисті та всевидячності, як ключових аспектах символу, дозволяє об'єднати різні релігійні переконання в позитивному світлі. Всевидячість може розглядатися як символ божественної опіки та розуміння, а захист - як вияв небесної турботи про світ та його мешканців.

Уникнення контрверсійних ідей, що можуть бути пов'язані з масонською спадщиною, сприяє створенню позитивного наративу. Врахування та використання доброзичливих та зрозумілих інтерпретацій, таких як допомога у складний час, розум та охорона, підсилює позитивний вплив символу на суспільство. Такий твір може стати маніфестом добра, єднання та взаєморозуміння, розкриваючи глибокий сенс і символіку, що перетинає релігійні межі.

Завдяки аналізу різних технік у створенні "ока" в християнській архітектурі Львова, можна дійти висновку, що у мистецтві скла цей символ може бути втілений за допомогою яскравих кольорів, складної техніки та витонченого дизайну. Також "око" часто

вважається символом знань і просвітлення. А у мистецтві скла може бути виражено за допомогою яскравих світловідбиваючих елементів та різних геометричних форм, що символізують розум.

Образне вирішення даної композиції виникло з ідеї об'єднання природних елементів з емоційним виразом. Основна концепція включає у себе символічне плачуче око у формі скляного елемента, що передає глибокі почуття смутку, туги або ностальгії.

Спочатку існувала ідея створення щось величезного для всього людства, що свідчить про амбітність та відповідальність. Проте, обережність у вираженні такої глобальної ідеї призвела до вирішення зосередитися на виразному погляді як елементі візуального виразу рішеннями, такими як живопис, рисунок та скульптура. Порівняно з іншими напрямками мистецтва, твір у склі виявився особливо вдалим.

Ескізи для скляного твору розроблялись паралельно з іншими образними творами і швидко вписався в загальну концепцію.

Ідея виготовлення сліз і наголос на виразному погляді свідчать про чутливість і обережність у вираженні емоцій. Такий підхід дозволяє перетворити глибокі почуття в мистецький вираз, який залишається приємним для розуміння.

Назва твору: "Погляд". Використовується образ Всевидячого ока для вираження езотеричних і магічних ідей. Втілення ідей всебачучого, всепроникаючого погляду, всього що відбувається, з надією допомоги Україні його таємничою силою є ідеєю в творі. Робота складається із двох композицій із гутними "очима". Відрізняються вони різною технікою виконання готового виробу. У першій, фон складається із вітража і фьюзінгу, а у другій, із застосуванням техніки гутти і фьюзінгу.

Так як у роботі застосовується гутна техніка, варто розповісти пару деталей про це:

Назва "гутництво" походить від "гутти" - великої конусоподібної будівлі із скловарною піччю. Процес отримання гутного скла включає плавлення суміші піску, вапняку і поташу при високій температурі у глиняних горщиках, відомих як тиглі.

Історія виробництва скла на території України сягає III-IV століть до н.е. У XI ст. - XII ст. майстри володіли технікою видування, а їхні вироби вирізнялися оздобленням ліпленням. У XVIII ст. в Україні виникла унікальна форма мистецтва - вільне видування скляних виробів без використання спеціальних форм.

Око виготовлене із прозорого або напівпрозорого скла. З виразними деталями, які підкреслюють глибину і виразність погляду. Сльози: Тонкі та довгі краплі води, що стікають вздовж поверхні скла.

Структура сліз відображає легкість та прозорість, створюючи враження витонченості та невагомості.

На спеціальну гутну трубку, набирається перший набір скломаси. Після цього, набір обкатується у, вже зараня приготівленої, сульфідний крихті, а після, гарячу масу окунаємо і обволакуємо в мідному купоросі. Після чого знов опускаємо в тигель, в гарячу скло масу і набираємо тонкий шар гарячого скла.

Витягнувши з тигля готову масу, трохи надуваємо. Тим часом, на металевій плиті викладаються шари різнокольорової присипки-крихти для майбутньої "радужки ока". Крихта насипалася у дзеркальному вигляді. З урахуванням зовнішнього вигляду на кулі. Було використано такі кольори присипки-крихти: жовто-коричневі кольори середнього і великого абразиву, які насипають першими біля майбутньої зіниці, а також насипались смугами-радiусами від центру до країв. Після цього, було хаотично досипанна дрібна кількість крихти червоного (для надання живості), далі, ще була використана крихта зеленого кольору і багато жовтого.

Скло виріб добре прогріли в пічці. Витягується з пічки готову масу щоб знову відшліфувати (закатали) її у спеціальній мокрій дерев'яній "катальні" сфері з ручкою. Вертикально, зверху вниз, рівно по центру втиснуто гарячу скломасу в крихту, притиснувши її трохи потримали, для кращого прогрівання крихти і приклеювання до неї остаточно, повільно прокрутили гарячу кулю по колу малюнка, щоб зібрати решту крихти. Далі допресували крихту мокрою дерев'яною лопатою, гортаючи постійно на гутній трубці скляну масу, щоб вона не переважувалась. Зашліфовується виріб в дерев'яній півсфері. Далі скломасу поміщають в піч.

Другим майстром набирається невелика кількість чорної скломаси на трубку. Діставши попередню прогріту заготовку, її поставити вертикально майбутню "радужку" скла догори. Після цього підноситься трубка з чорним склом та притискається щоб наліпити. Залишилось чорну пляму притиснути мокрою дерев'яною лопаткою і добре прокатують (шліфують) скло масу в напівсферичний мокрий дерев'яній "прокатці". Після чого, знову прогривають у пічці майбутній виріб "радужки ока", в горизонтальному положенні на спеціально пристосованих для підтримки важкої маси скла на підставці, вирівнюється дерев'яною лопаткою і дерев'яною "прокаткою". Далі, спеціальним металевим шипом робиться заглиблення конусоподібне, в чорній плоскій плямі "зіниці", на 40 мм вглиб, для того щоб на цьому місці утворилась бульбашка. Після закінчення декоративних робіт з масою скла, весь виріб опускається в тигель і набирається остаточно твостий шар прозорого скла для ефекту оптичної лінзи. Витягнувши з тигля, виріб шліфується в дерев'яній півсфері (катальніку). Перевіряється розмір кулі та піддувається до необхідного габариту. Потім, прогрівши знов в пічці, виріб дістається і прокручуючи трубку зі скломасою робиться прирізка, прокручується до початку застигання. Далі закладається готовий виріб в опічок і відколюється від гутної трубки. Після повного вистигнення (більше 32 годин, бо це товста маса), можна забирати виріб з опічка.

Друга куля зі скла з металеву витинанкою робилась майже подібним методом як і перша. На металеву гутну трубку набирається скломаса. Після, вона обволакується в сульфідній крихті і опускається в банку з мідним купоросом. Заготовка трішки надувається та засовується для прогрівання в піч. Тим

часом, на залізній основі засипається різно-кольоровою крихтою майбутній малюнок "радужки ока". Після нагріту скло маса опускається вертикально, зверху донизу на багатшаровий малюнок з крихти. Наклеївши крихту на гаряче скло, дерев'яною мокрою, плоскою лопатою її утрамбовують (приклеюють). Опісля, вирід знову прокатується в мокрій дерев'яній пів сфері (катальні). Паралельно другим майстром, на гутну трубку, набирається невелика кількість чорної скломаси, яка потім приклеюється по центру плямою на кулі, для надання вигляду "зіниці" на "радужці". Отримана заготовка знову закатується в дерев'яній мокрій "катальні", після чого, окунається в тигель і набирається тонкий новий шар прозорого скла. Паралельно, на металевій плиті, викладається витинанка з міді, фігурки людей, які тримаються за руки в колі. Витинанка виконана з вітражної тонкої пластини міді з термоклеєм. Зрівнявши центр витинанки і на скло масі, втикають гарячу скломасу в композицію з міді. Далі витинанка тчетно приклеюється дерев'яною мокрою лопаткою, постійно гортаючи кулю. Далі в чорній зіниці металеву шпильку робиться заглиблення конусоподібне на глибину 40 мм, для того щоб на цьому місці з'явилась бульбашка повітря. Вся маса кулі опускається в тигель для набирання нового прозорого шару, для надання ефекту оптичної лінзи. Перевіряється розмір кулі. Набрана маса вирівнюється при закатуванні в дерев'яній "катальні" після чого робиться прирізка і далі кладеться виріб в опічок до повного остигання де виріб відкатують від трубки (9).

Тло для головного елемента має передавати гру світла та тіні на поверхні гутного елемента. У такому випадку можливе використання відтінків синього або фіолетового для створення атмосфери та вираження почуттів. Техніка розплавленого скла або відлиття для створення реалістичного зображення очей та сліз. Застосування технік фьюзінгу і пластика скла ще і обробки скла для надання виразних форм деталям. Для скляної частини, яка є фоном, було розбито ескіз на лінії вітражу, паралельно роздумуючи над майбутньою палітрою з листового скла згідно ескізу. Пронумерований був кожен колір скла відповідно до майбутньої деталі. Далі були виготовленні трафарети з напівпрозорі листи пластика і пронумеровані відповідно. Шаплони вирізались ножицями. Далі шаблон на склі обмальовивался і деталь зі скла вирізалася склорізом. Після скла шліфується на спеціальному алмазному диску до лінії маркера. Все вирізане і шліфоване скло молірувалось для надання йому напівсферичної форми відбувалось це при температурі 700°C. Моліруване скло діставалось із печі через 24 години.

Було проведено експеримент по моліруванню майбутньої плоскої "хвилі" з багатьох полосок з легкоплавкого скла, проте деякі з них були розписані керамічними фарбами синього і блакитного кольорів. Експеримент вийшов вдалим тому з впевненістю було закуплено 4 листа легкоплавкого прозорого листового скла і прозоре скло в дратах також легкоплавких з

одного сплаву. З них було задумано виготовити сльози для вітражного Всевидячого ока і зробити морську хвилю - "Хвилю сліз" для другої кулі-зіниці, виготовленої на гуті з мідними людьми всередині.

Техніка вітражу була застосована для однієї із композицій і перш ніж перейти до деталей варто згадати чим вона надихнула.

На заході України "класичний вітраж" (з використанням кольорового скла) відомий з давніх часів. У XVI ст. - XVIII ст. вітражі були невід'ємною частиною церковних інтер'єрів. Взаємодія східних і західних традицій призвела до появи багатокольорових вікон із сюжетами в другій половині XIX ст. - на початку XX ст. У першій чверті XX ст. відбувся розквіт західноукраїнського вітражного мистецтва, представленим творами художників-монументалістів, таких як Модест Сосенко, Юліан Буцманюк і Петро Холодний-старший. їхні вітражі стали неперевершеним поєднанням художньої образності і технічної майстерності в українській церковній архітектурі [4, 6].

На початку XX ст. в західних областях України з'явилися кольорові вікна з сюжетними зображеннями, а рух "Модерн" привніс вітраж у храмові та адміністративні приміщення. Кінці XIX - початок XX ст. були періодом розквіту вітражного мистецтва, з новими технологічними можливостями та естетичними якостями [13].

Для композиції, скляні сльози з вітражем мають виступати, по периметру кулі, огортаючи її. А, над другою кулею-зіницею має нависати хвиля імітуючи хвилю сліз. Для виготовлення хвилі була зроблена велика гіпсова форма у вигляді півсфери вишиною до 25 см. Хвиля виготовлялася таким чином: один лист легкоплавкого прозорого скла порізався на вузькі хвилясті лінії різних довжин. Деякі з них промальовувались синьою і блакитною керамічними фарбами. Скляна полоса ставилась вертикально і на неї пензлем наносилось напів густа фарба, яка стікала як її завгодно густими струменями донизу. Так робилось для нерівномірного шару фарби. Ця керамічна фарба для розпису була розведена цукровим сиропом. Засохлі хвилясті скляні лінії з керамічною фарбою накладалися на приготівлену площину з самого великого легкоплавкого прозорого скла-основи довжиною до 550 мм, фарбою донизу. Клалась розписані скельця нерівномірно по середині. Далі на них накладалися інші не розмальовані - чисті скляні хвилясті лінії різної довжини, також, на середину, виступаючи за края для утворення "рваної форми". Скло дроти розрізались на дрібніші частини, які роздрібнювались в спеціальний "ступі", для виготовлення скляної крихти. Отриману крихту не просіювали через сито, а спеціально висипалась на край і площину, щоб нагадувати бризки води на хвилі (10). Першим молірування майбутньої хвилі має бути плоским, а друге вже готова спечена плоска хвиля накладається на гіпсову форму і запікається знову для отримання зігнутої форми схожою на морську хвилю. Але після того як витягли плоску, майбутню хвилю, через 24 години з'явилась перша тріщина. Далі

гласст почав тріскати на різні кавалки. Скоріш за все, листове, легкоплавке, прозоре скло і скло драти були різних КТР-ах, тобто відрізнялися хімічним складом. Друга спроба була, зробити трохи подібну площу хвилею, також закінчилось провалом. Площина з легкоплавкого скла з розфарбованими керамічними фарбами хвилястими лініями з такого легкоплавкого скла-полосами і з тогож скла склодротом, лежачими по довжині і з присипкою крихтою, полупалась на різні кавалки ще в муфельній печі. Є припущення, що було різке набирання температури плавлення, або все-таки в основі на яку лягала композиція хвилі була з брудом (дрібною крихтою іншого хім. складом скла).

Через невдалі дві спроби виготовити фюзінгові хвилі, було вирішено зробити її за допомогою гутної техніки таким чином: на велику напів циліндричну дерев'яну форму, поступово, хаотично, наливалось гаряче скло різної товщини по округлості, з урахуванням певних габаритів. Далі вона була перенесена в опічок (8). Виготовлення каркасу:

Продумавши форму майбутнього виробу, було узгоджено всі деталі із майстром який буде виготовляти каркас. Обумовивши які метали ліпше підійдуть для каркасу було накреслено мною, зовнішній вигляд в ортогональних проекціях в масштабі. Задуманий каркас складається: з довгої об'ємної брови, несучих шпильок, які обгортають по радіусу кулю-зіницю на місці її знаходження на відстані від кулі по 15мм. Одним боком шпильки втикаються в об'ємну бров а другим в мрамор-основу, прямокутної форми білого кольору. Гачки на шпильках призначені для тримання вітражу з низу. Зверху вітраж буде притримуватись звисаючими з брови довгими трикутниками різної довжини.

Плачуче око поєднує у собі різні емоції, такі як втра, смуток, туга, але й внутрішню красу та ніжність. Спроба об'єднати красу та тугу унікальним чином, підкреслюючи красу навіть у вразливості.

ВИСНОВКИ

Аналіз історії символу "Око Гора" свідчить про його глибокі корені та різноманітні тлумачення, що виникли в різних культурах. Починаючи з Давнього Єгипту, де воно було пов'язане з богом Гором, символ постійно зазнавав змін та отримував нові концепції. При ретельному вивченні релігійних контекстів видно схожості та відмінності в тлумаченні символу. Підкреслення захисту та всеосяжності допомагає сприймати його як позитивний елемент, що символізує божественний захист та турботу.

Унікаючи складних тем, таких як масонство, можна створити позитивну історію, яка сприяє спільному розумінню. Зрозумілі тлумачення підсилюють позитивний вплив символу на суспільство, роблячи його емблемою добра та взаємодопомоги. Такий підхід розкриває глибокий зміст символу, що об'єднує різні культури та релігії, сприяючи створенню позитивного спільного розуміння.

У львівських християнських храмах, таких як Гарнізонний храм Петра і Павла, Храм св. Андрія, костел святого Антонія, Онуфріївський костел, та Храм св. Михаїла, виявляється важливість архітектурного елементу - символу Всевидячого ока. Розташований на іконостасах та вітарях і над іконостасом та в інших частинах храмів, цей символ має глибокі історичні корені та різноманітні тлумачення.

На прикладі Онуфріївського монастиря Всевидяче око розташоване на трикутному порталі над входом, має історію, що охоплює періодичні реставрації та зміни у вигляді. У костелі святого Антонія, цей символ втілено в металевому трикутнику з променями, розташованому над іконостасом.

Всевидяче око у цих храмах служить як символ божественної присутності та захисту. Розташування та оформлення цього символу свідчать про тонке мистецьке виконання та прагнення висловити духовний зміст через архітектурні рішення. В цілому, ці приклади підкреслюють важливість Всевидячого ока у релігійному контексті та його вплив на архітектурні рішення в історичних спорудах Львова.

При створенні авторського твору "Погляд" було акцентовано на захисті та всевидячості, що виробляє позитивний наратив, об'єднуючи різноманітні релігійні переконання. Віра у воскресіння мертвих та концепція Трійці додають глибини розумінню символу, роблячи його не лише виявом віри, а й об'єктом божественного захисту та розуміння. Унікаючи спірних тем, таких як масонська спадщина, створюється позитивний наратив, який сприяє єднанню та взаєморозумінню. Використання доброзичливих та зрозумілих інтерпретацій поглиблює позитивний вплив символу на суспільство, роблячи його символом добра та взаємодопомоги. Такий підхід допомагає висвітлити глибокий сенс символу, що перетинає релігійні межі та сприяє формуванню позитивного спільного розуміння. Створення композиції відбувалось у різноманітних техніках від гутної до фюзінгу та вітражу. Експериментальність у цьому творі має свої плюси та мінуси, так деякі деталі створені не із першого разу. Так само випадково було створено два варіанти твору. Гутне око у поєднанні із вітражною композицією є відсилкою на давньоєгипетський символ, а друга композиція більш абстрактна по характеру авторської інтерпретації символу всевидячості та допомоги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вітраж / М. І. Базак // Енциклопедія Сучасної України / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005
2. Вул. Чехова, 28 – житловий будинок | Інтерактивний Львів. Інтерактивний Львів. URL: <https://la.lvivcenter.org/uk/objects/chekhova-28/>.
3. Гладкий Б. До питання діяльності на галицьких землях сницарської майстерні Томаса Гуттера // Станиславівська колегіата: між минулим і майбутнім (до 300-річчя побудови: 1703—2003). Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Івано-Франківськ. Художній музей. 9-11 вересня 2003. — Івано-Франківськ, 2003.
4. Західноукраїнський вітраж XX: минуле, сучасне, майбутнє / Zakhidnoukrajins'kyj vitraz h XX: mynule, suchasne, mai butnje . L'viv : Манускрипт, 2017. 66 с.
5. Історія «Іоано-Золотоустого чоловічий монастир. Іоано-Золотоустого чоловічий монастир.» URL: <http://zlatoust.lviv.ua/hram-3/istoriya/>.
6. Кольоровий світ через вітражі старовинних львівських храмів • Фотографії старого Львова. Фотографії старого Львова. URL: <https://photo.lviv.in.ua/kolorovij-svit-cherez-vitrazhi-starovynnyh-lvivskyh-hramiv/>.
7. Історія релігій в Україні : науковий щорічник / Історія а релігії в Україні : науковий щорічник. L'viv : "Лорос", 2000.

8. Масонські знаки в архітектурі львова: чи всі ці знаки справді стосуються таємничої організації - [spadshchyna.lviv.ua](https://spadshchyna.lviv.ua/spadshchyna.lviv.ua). URL: <https://spadshchyna.lviv.ua/masonski-znaky-v-arhitekturi-lvova-chy-vsi-czi-znaky-spravdi-stosuyutsya-tayemnychoyi-organizacziyi/>.
9. Микола Бевз Ю. Ю. Бірюльов. Архітектура Львова : час і стилі : XIII-XXI ст. / Architektura Lvova : chasy i stily : XIII-XXI st. : 21.62 history of architecture Lvov. Lviv : Центр Європи, 2008. 720 с.
10. О. Друздев. Історія одного десятиліття : Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла УГКЦ у м. Львові / Istorija a odnogo desiata tylyttia : Hamizonnyi khram sviatikh apostoliv Petra i Pavla. Lviv : Каменярь, 2021. 79 с.
11. Саманта Люсінда Клер Едвардс. Символіка Ока Гора в текстах пірамід : Дисертація. Суонс, 1996.
12. A. Grzybowski. Eye of Horus. Acta Ophthalmologica, 2017.
13. Rostislava Grimaljuk. Vitraz "i Lvova Kincja XIX - poc atku XX stolittja. L'viv : nstitut narodoznavstva Nacjonal'noi Akademii Nauk Ukraini, 2004. 235 p.
14. Skorowidz adresowy kr. I. st. . miasta lwowa. rocznik 2. rok 1910 - I ska biblioteka cyfrowa. I ska Biblioteka Cyfrowa. URL: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/47/edition/44>.
15. Terje Oestigaard. Horus' eye and Osiris' efflux : the Egyptian civilisation of inundation c. 3000-2000 BCE : BAR international series. Oxford : Archaeopress : Available from Hadrian Books, 2011. 124 p.





Володимир Бікетов

Вторинне використання побутових виробів та відходів виробництва у студійній творчості

Сьогодні проблема використання вторинної сировини та відходів виробництва була і залишається актуальною. Формування нагальної дилеми соціуму на рівні державних органів є у законодавстві України «Про відходи»: «... будь-які речовини, матеріали і предмети, що утворилися у процесі виробництва чи споживання, а також товари (продукція), що повністю або частково втратили свої споживчі властивості і не мають подальшого використання за місцем їх утворення чи виявлення і від яких їх власник позбувається, має намір або повинен позбутися шляхом утилізації чи видалення» [17]. Актуальність проблеми використання вторинної сировини є важливою для України. У вітчизняних документах гостро стоїть проблема надходження в навколишнє середовище забруднень, які потрапляють в організм людини. Ця проблема розглядається та регулюється в міжнародному і національному законодавстві, а результати досліджень розповсюджують висновки про необхідність вирішення цих проблем урядами та громадськими організаціями.

В Україні доволі активно ведуться роботи щодо втілення європейських положень у життя, але складність проблеми обумовлює залучення конкретних заходів, які мають вирішуватися на державному рівні за участі громадських організацій. Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що в предметному проекті пропонується можливість використання вторинної сировини в процесі створення сучасного твору мистецтва. Висновки, отримані в процесі роботи, пропонують предметний приклад використання запропонованого методу роботи із вторинною сировиною на вигляді твору «Переродження». Тема роботи полягає в приверненні уваги методами перетворення відходів виробництва, твердих відходів у твори образотворчого мистецтва. **Метою роботи** є представити проект, який пропонує раціональне використання вторинної сировини, зокрема – скло відходів в авторському витворі мистецтва, на основі проведеного дослідження - використання твердих відходів та відходів виробництва у образотворчому мистецтві.

Для реалізації мети було сформульовано ряд **завдань**:

- проаналізувати джерельну базу використання вторинної сировини відходів в образотворчому мистецтві, зокрема літературні та візуальні джерела;
- ознайомитись з творчістю художників які використовують у своїх роботах побутові вироби вторинно та відходи з виробництва. Загальні тенденції вторинного використання матеріалів у різних видах мистецтва;
- виявити особливості застосування твердих відходів та відходів скло виробництва у створенні об'ємної авторської композиції.

Об'єктом дослідження є проблема переробки побутових відходів та вторсировини, а також їх використання у образотворчому мистецтві. **Предметом дослідження** є творчість митців студійного руху, які у своїх мистецьких проектах використовують тверді промислові відходи, зокрема скло.

У дослідженні використовувались такі **методи дослідження**: як аналіз - для побудови двох розділів та збирання джерел інформації; описовий метод - у дослідженні мистецьких творів художників, які використовують перероблений матеріал у розділі 2. Вторинне використання побутових виробів та відходів виробництва в творах мистецтва; синтез - у формуванні висновків до розділів 1,2.; узагальнення - для формування концепції авторського проекту; абстрагування - у розділі 3. для формування авторського проекту; метод класифікації - для розділу 1. у дослідженні проблематики переробки вторинної сировини в сучасному соціумі. Аналізуючи джерела інформації, які було досліджено можна зробити висновок, що дана тема є давно актуальною та є багато митців які створюють концептуальні художні твори із вторинної сировини.

РОЗДІЛ 1 Проблема переробки вторинної сировини в сучасному соціумі

Використання вторинної сировини в сьогоденні щораз набирає більшої популярності, адже високі ціни на будівельні та оздоблювальні матеріали підштовхують споживачів до пошуку раціональної і дешевої альтернативи. Окрім того, збереження навколишнього середовища є надзвичайно важливою для майбутнього усієї планети. Відходи виробництва – це залишки сировини, матеріалів, напівфабрикатів, що утворилися при виробництві продукції чи виконаних роботах, які частково чи повністю втратили вихідні споживчі властивості. До них відносимо й джерела вторинних ресурсів: метали, скло, каміння, дерево, кераміку та б. ін. Переробка вторинної сировини та відходів – галузь переробної промисловості, що займається утилізацією та рециркуляцією органічних, твердих побутових, промислових відходів. Доповнює сировинну базу для інших галузей промисловості. [6] На сьогоднішній день найрозповсюдженішими методами поводження з відходами є утилізація і ліквідація використаної сировини, що, чи не найпродуктивніше передбачає

вирішення завдань економії паливно-енергетичних ресурсів; також підвищує та сприяє екологізації виробництва. Проблема використання вторинної сировини в сучасному світі стала настільки актуальною, що з'являються різноманітні напрямки за якими здійснюють переробку вторинної сировини. Рециклінг – процес переробки відходів, та можливість їх використання повторно. В цей циклічний процес входять етапи – збору, сортування, обробка та перетворення відходів у сировину або вироби, з метою подальшого їх застосування та використання. Головна мета рециклінгу полягає в скороченні потреби видобутку природних ресурсів та зменшення накопичення відходів на місцях утилізації та сміттєзвалищах. Рециклінг, у свою чергу, є практичною стратегією, спрямованою на зменшення негативного впливу людської діяльності на довкілля. Масовий рух рециклінгу є важливим інструментом для створення сталого та екологічно чистого суспільства та зменшення негативного впливу людської діяльності на навколишнє середовище [12]. Ресайклінг – з англійської дослівно "процес виробництва сировини із вторсировини". Папір, пластик, метал, скло і складніші композитні матеріали, наприклад, тетрапак (декількох шарів картону, поліетилену та фольги) – матеріали переробки переробляються і трансформуються до повної невпізнанності - після процесу переробки новий продукт або матеріал може виглядати та функціонувати зовсім по-іншому, ніж вихідний матеріал [6].

Даунсайклінг – вид ресайклінгу, переробка матеріалів в результаті якої якість сировини знижується. Наприклад, текстильні вироби, які непридатні для повторного використання подрібнюються і перетворюються на регеноване волокно, яке використовують для набивки м'яких меблів. Але це волокно вже не придатне для створення нового одягу [6]. Апсайклінг – переробка матеріалів або виробів які втратили функціональність не утилізуються або переробляються у вторинну сировину, вони перетворюються в нові вироби з вищою цінністю або функціональністю. Це погляд на старі речі з нового кута зору, доопрацювати чи перевинайти. Завдяки майстерності та креативності багато людей і компаній перетворюють матеріали в товари вищої якості та вартості, ніж вони були до того [6]. Такий підхід до переробки став достатньо популярним, оскільки він поєднує в собі стале використання ресурсів з творчим підходом і дизайном, сприяючи створенню унікальних та екологічно чистих виробів. Сучасні тенденції нагальної проблеми використання вторинної сировини диктують вибір в суспільстві, переваги у всіх сферах людського життя, формування внутрішнього простору, що постійно змінюється в залежності від потреб, пріоритетів чи стилю життя споживачів. Запити на новітні напрямки в облаштуванні будівельних споруд, екстер'єру чи інтер'єрів залежить від відповідних факторів: проектування, будівництва, планування будівництва; зміни економічної чи демографічної ситуації в містах, населених пунктах та

селах; використання сучасних будівельних матеріалів та б. ін. Враховуючи прогресивні зміни в містобудівництві, проблеми оформлення вулиць, архітектурних споруд, відпочинкових зон, дворів, парків та ін. актуалізуються і стають особливо важливими. У цьому процесі особливо гостро постає питання оформлення сучасних екстер'єрів та інтер'єрів найрізноманітніших споруд: адміністративних, лікувальних, навчальних, відпочинкових, житлових. При чому – житлові приміщення стають пріоритетними [12].

Незважаючи на наявність великої кількості розробок поставленої проблематики, однією з найактуальніших стає використання вторинної сировини в будівництві, оздобленні та ін. усіх локаціях, де живе, навчається чи відпочиває людина. А з урахуванням постійного розвитку та мінливості стильового дизайну, в образотворчій та соціально-культурній сферах, ця проблема виступає завжди на часі та узалежненою від сучасних тенденцій і напрямів розвитку різних видів мистецтв. Для вирішення цих питань стає проблема матеріалів щодо виготовлення мистецько-оздоблювальної продукції. Практика використання відходів виробництва широко впроваджується в різних галузях, тому практичне втілення сміливих ідей втілюється у реалістичні проекти [12].

У сучасному соціумі проблематика переробки займає значно поширеніший, в порівнянні з минулим, свідомий та обгрунтований напрямок. Процес переробки та їх продукти посідають вагомий нішу у економічному та соціальному значенні. На прикладі переробки скла в Україні можна зазначити певні тенденції в актуальності для сучасного суспільства цих питань. В Україні діяли, станом на 2021 р. – 16 підприємств з переробки скла. Склобій необхідний для потужностей виробництва не завжди є в достатньому обсязі тому відбувається імпорту з інших країн. Скла для переробки в Україну ввозиться найменше в порівнянні з іншими сировинними відходами. З початку 2021 року країна імпортувала 5 тис тонн цієї сировини на 9,8 млн грн, в основному з Білорусі - 5.261 тонн

та Латвії – 1.261 тонн (дані за січень-травень 2021р.). Компанія "Геон рівер" спеціалізується на закупівлі та переробці скла і працює на цьому ринку майже 20 років. Підприємство переробляє близько 5 тисяч тонн скла на місяць. Близько 90% склобою закупується в Україні, решту – у Литві. Інколи на українському ринку є дефіцит сировини. Підприємство має власні лінії досортовування склобою. Відсутність сміттєпереробних заводів – проміжної ланки між населенням і переробними підприємствами, спричиняє те, що скло доводиться купувати по всій Україні в різних постачальників – від ЖЕКів до підприємств. В Україні змішаний склобій коштує 1 тисячу гривень за тону, білий – 1,7 тисячі, а в Литві – 700-800 гривень (станом на 2021р.). при переробці склобою, економія електроенергії становить близько 30%, використовується менше каустичної соди, піску, тому вигідніше переробляти вторсировину [15]. Застосування склобою та відходів виробництва широко використовують у сфері виготовлення будівельних матеріалів - як компоненти покращуючи властивості. У ландшафтному дизайні та архітектурі – ерклез (глиби скла) для габіонів. Оздоблювальні та декоративні – скляна мозаїка, декоративні скляні елементи.

Використання склобою та відходів скло виробництва у образотворчому мистецтві – враховуючи, що скло як матеріал який піддається повторній переробці не втрачаючи своїх властивостей, універсальною можливістю поєднання з різними матеріалами, його фізико – хімічні властивості - дають надзвичайно широке поле для творчості. Починаючи від повної трансформації у гутній або муфельній печі до декоративних оздоблювальних прийомів.

Можна зробити висновок, що використання вторинної сировини стає все більш невід'ємною частиною сучасного світу, що зумовлено не лише високими цінами на будівельні та оздоблювальні матеріали, але й необхідністю збереження навколишнього середовища. Питання промислових відходів трансформуються в можливість використання вторинних ресурсів.

Переробка вторинної сировини має вирішальне значення для розвитку індустрії рециклінгу. Переробка та утилізація відходів стали ключовими методами, спрямованими на зменшення впливу на навколишнє середовище та забезпечення раціонального використання ресурсів.

Широке впровадження рециклінгу - це крок до сталого та екологічно безпечного суспільства. Тенденції у використанні вторинних матеріалів висвітлили різні аспекти рециклінгу, даунсайклінгу та апсайклінгу. Переробка дозволяє перетворити відходи на нові продукти, тим самим зменшуючи потребу в природних ресурсах.

Україна, зокрема у секторі переробки скла, імпортує частину сировини, але такі компанії, як "GeoN river", демонструють успішні моделі переробки та утилізації скла. Економічна вигода від переробки скла підкреслює його значення у виробництві будівельних матеріалів, ландшафтному дизайні та образотворчому мистецтві.

Таким чином, використання вторинної сировини створює значні виклики та можливості, які потребують комплексних стратегій та інноваційних підходів. Переробка вторинної сировини є актуальною як у будівництві та промисловості, так і в ширшому контексті формування екологічно свідомого суспільства.

РОЗДІЛ 2. Вторинне використання побутових виробів та відходів виробництва в творах мистецтва

В XXI ст. прогресивні країни якісно та уміло використовують вторинну сировину, зокрема в творах сучасного мистецтва, на що маємо конкретні приклади. У власних творчих напрацюваннях канадський художник Клер Грем (Clare Graham) використовує перероблені матеріали, надаючи їм нового життя: він переробив близько 4 мільйонів гудзиків, створюючи авторські скульптури, перетворив чисельну кількість кісточок доміно на дверцята шафи, а банки з під газованої води та їх кришки на виготовлення нових меблів. Займаючись таким дизайном, художник став експертом у створенні потойбічного середовища, яке він демонструє в Музеї ремесел і народного мистецтва (1,2). Досвід роботи Грема розпочинався з вибором матеріалу для його творчості, зумовлено фактором доступності та вартісної позиції, та значна перевага - збереження навколишнього середовища. Сформований творчий напрямок робіт - дослідження та синхронізація предметів. «Коли ви надаєте (переробленим матеріалам) значення того, що вони впорядковані певним чином як мистецтво, люди ніби це розуміють і усвідомлюють, що все це не обов'язково викидати у сміттєвий бак», — сказав Грем. «Це може стати чимось іншим і мати подальше застосування». [4] Праця канадсько-американської художниці, засновниці Project Vortex Aurora Robson (Аврора Робсон), яка активно займається скульптурою, інсталяцією, живописом та колажуванням (3). Її творчість – це співпраця з навколишнім середовищем, коли мате-



1. Клер Грем у майстерні. 2012 р.

2. Майстерня Клер Грема його меблі Pop Top у MorYork Gallery



3. Аврора Робсон. Композиція з відходів пластику на зооморфну тему. 2017 р.

4. Аврора Робсон. Квіткова композиція. 2017 р.



5, 6. Чой Чон Хва. Скло у фойє інтер'єру. 2017 р.



ріали (зокрема – пластикове сміття) Аврора Робсон ділиться технікою перехоплення потоку пластикових відходів, щоб перетворити сміття на витвір мистецтва, застосовуючи при цьому інноваційну техніку, що не потребує особливих умов та спеціальних засобів чи клеїв. Аврора Робсон розробляє методи роботи з пластиком та іншими відходами, яким ділиться для адаптації у коледжах по усьому світу (4). Захоплюється розробкою інтегрованих методів для художників та дизайнерів, які використовують пластикове сміття як сировину [3]. Творчі роботи та наукові роботи автора спрямовані на виразний інформативний заклик до плідного діалогу та високої соціальної активності на перетині мистецтва, науки та екології. Творчість Чой Чон Хва (Choi Jeong Hwa) - митець та дизайнер з Південної Кореї, творчість якого переміщується дисциплінами візуального мистецтва, графічного, промислового дизайну та архітектури. Створює великомасштабні скульптури з різноманітних матеріалів, таких як споживчі товари, повітряні кулі, дріт, а також перероблені та знайдені об'єкти (5, 6). Поєднуючи освітлювальні прилади та кухонне приладдя, Чой Чон Хва адаптує різні художні твори з предметів повсякденного вжитку: побутових відходів, каміння, пінопласту, старих меблів, скла та ін. [6] Концепція роботи автора з обраними матеріалами розпочалась з бажання поєднання освітлювальних приборів з кухонним приладдям, для створення корисних та функціональних речей. Експерименти з матеріалами та інсталяції які запрошують глядача прийняти участь в спільному створенні роботи, працюють за принципом причетності – творчий процес для свідомого сприйняття звичайних речей як можливий інструмент та засіб у творчості [8]. Мистецтво Жиль Сеназандотті (Gilles Cenazandotti) французького митця та дизайнера присвячене концептуальним скульптурами тварин, зроблених з пляжного сміття. Його витвори з сміття, зібраного з узбережжя чи зон відпочинку: пластикові пляшки,

запальнички, порожні банки, залишені відвідувачами пляжу, слугують «будівельним» матеріалом. З цього сміття Сеназандотті створює скульптури тварин, більшість з яких представляють види, які знаходяться під загрозою зникнення (7). Скульптура Сеназандотті спонукає глядача до усвідомлення про майбутнє нашої планети. Його робота показує людську боротьбу, складну природу та технологічний пароксизм, де люди намагаються імітувати природу за допомогою штучних процесів. « Все надзвичайно красиво. Зображення зникаючих видів ніколи не буває красивим», - художник грає на іронії, створюючи прекрасних тварин із побічних продуктів нафти – речовини, яка значною мірою винна в руйнуванні їхнього середовища існування та навколишнього середовища. [7] Обраний матеріал для робіт автора – наочний приклад, що природа не здатна переробити та поглинути відходи людської діяльності. Митецький напрацювання скульптора Йонг Хо Джі (Yong Ho Ji), з Кореї спрямовані на створення скульптур із автомобільних, велосипедних, мотоциклетних та тракторних шин. Це повнооб'ємні скульптурні зображення тварини, містичних істот: драконів, мінотаврів та інших фантастичних чудовиськ. (8, 9, 10) Шини, як художній гнучкий та виразний матеріал, влучно підкреслює динамізм зображення міфічних створінь, влучно характеризує їх образність [10]. Серія робіт "мутант" концептуально виражає побічні ефекти та подвійні аспекти, які виникають у результаті розвитку науки Американський художник Ервін Тіммерс (Erwin Timmers) (11) переважно працює з переробленим склом. Соціологічні та екологічні питання він піднімає експериментальними методами: використовує метал, інноваційне освітлення та скло. Твори мистця виразно демонструють можливості перероблених матеріалів та заохочують глядача до співпраці в напрямку збереження навколишнього середовища. «Об'єкти, які я ліплю з перероблених матеріалів, — це



7. Жиль Сеназандотті. Бабуїн. Техніка - відходи виробництва. 2015



8. Йонг Хо Джі. повнооб'ємна скульптура міфічної тварини

момент перетину та впливу. Як прикордонні об'єкти, вони грають з умовностями форми та функції, матеріалу та методу, виробництва та споживання. Я працюю не з метою критики, а радше з метою створення відкритого та привабливого обміну даними. Художник, який успішно займається творчим пошуком, помічає, шукає або іншим чином створює умови для нового зближення та накладення та стирання умовних кордонів. Я працюю над посиленням метафор трансформації та змін», - зазначає автор (12) [5]. Художниця з Філадельфії Ембер Коуен (Amber Cowan) активно працює з склом, повторно використовуючи пляшки з під вина, пива; різний склобій, скло з антикварних речей. Використовуючи технологію фьюзінгу – гарячого ліплення за допомогою пальників чи видування скла, Коуен створює скляні пейзажі. Ембер Коуен так описує власну творчість: «Коли я почала працювати з цим типом скла, це почалося через фінансову потребу в більш дешевому матеріалі. Я навчалася в аспірантурі і знайшла бочку зі старим рожевим склом за печами студії. Ця бочка була наповнена

купою розбитих рожевих великодніх цукерок із кроликами та курячими кришками. Колір був прекрасний, і технічно він плавився дуже схоже на скло, з яким я навчився працювати. Це майже випадкове відкриття трансформувалося в пристрасть до історії, промисловості та новий роман із матеріалом, у який я вже була закохана. Я почала досліджувати багату антологію подій і кольорові спектри матеріалів, які я знаходила. Ці кольорові бочки часто залишаються останніми, і моя робота, по суті, дасть місце їх останнього спочинку та візуально рясне святкування життя. Останні кілька років я несподівано і часто отримую пакети зі старим склом від абсолютно незнайомих людей. Люди сентиментально хочуть позбутися цих предметів, навіть якщо вони зламані, тому вони надсилають їх мені в надії дати їм нове життя». [1] В Україні рух по використанню вторинної сировини в творах сучасного мистецтва також набирає неабиякої популярності. У будівництві (особливо індивідуальному) замість цегли українці використовують пляшки з-під «шампанського»: це коли з тисячі скляних

9. Йонг Хо Джі. Лев.



10. Йонг Хо Джі. Кінь





11. Ервін Тіммерс за роботою.



12. Ервін Тіммерс. Рельєфна композиція зі скла. Співання склобою. 2012 р.

посудин зводиться житловий будинок, часом навіть у кілька поверхів. Пляшки з-під шипучого вина виступають дешевою альтернативою цеглі. Цей винахід не лише суттєво економить кошти, сприяє збереженню екології, використовує надзвичайно дорогий матеріал – скло, але й демонструє не очікуваний ефект від використання нетрадиційного матеріалу: дім з пляшок, окрім оригінального рішення, є ще й енергоефективним. Подібна практика використання скла виробів, які б мали піддаватися утилізації, щороку набуває більшого використання [11, 19].

Художня та промислова кераміка також продуктивно використовують в будівництві. Кераміка в архітектурі застосовувалася здавна. Політив'яні облицзовальні плитки, найрізноманітніші керамічні пласти, композиовані в об'ємно-просторові композиції з різних керамічних посудин, були і залишаються популярними в закладах громадського харчування, особливо для обслуговування певного контингенту споживачів (ресторани, бари, кафе). На відміну від ресторанів чи їдалень, кав'ярні – особливо з виразним національним колоритом - належить до тих закладів, які широко використовують керамічні декори, адже цей вид ужиткового мистецтва завжди продуктивно розвивався та якісно служив людям. Сучасні екстер'єри та інтер'єри активно облицзовуються «битими» плитками, а керамічний посуд, який є непридатним до використання, стає художньою «родзинкою» в мистецько-декоративному оформленні приміщень [14, 11].

Сучасна українська скульптура – найрізноманітніші варіації пластики, призначення якої, прикрашати міські чи сільські парки і сади, приватні маєтки та ін., стає одним з проявів творчої самореалізації не лише

професійних художників, але й аматорів мистецтва. На сьогоднішній день садово-паркові скульптури створені з металу, скла, кераміки та ін., поступово набирають широкого вжитку та займають ключові місця в громадських локаціях і приватних ділянках. Для їх виготовлення дуже часто використовуються відходи виробництва [13].

В сучасному дизайні екстер'єру та інтер'єрів скульптура з будь якого металу користується величезною популярністю, адже цей дуже широко використовуваний матеріал надає художньому творі оригінальності, підкреслення мужності, енергійності, потужності, динаміки. Скульптуру виготовляють з різного металу: нержавіючої сталі, бронзи, алюмінію та ін. Дизайнерську металеву скульптуру в сучасному стилі створюють для різноманітних інтер'єрів, громадських просторів та ін., на що маємо конкретні приклади. В'ячеслав Чернецький з Вінниці створює меблі й скульптури у вигляді тварин з вживаних автозапчастин та різного металобрухту. Подібною творчістю займається Олександр Григаш з Ужгорода, виготовляючи різні скульптури із запчастин [16]. Отже, використання вторинної сировини стало візитною картою прогресивних країн у XXI столітті, вийшовши за межі виробництва у сферу сучасного мистецтва. Такі художники, як Клер Грем та Аврора Робсон, є чудовими авторами у творчому перепрофілюванні матеріалів, зокрема, завдяки своєму досвіду перетворення перероблених елементів на захоплюючі витвори мистецтва. Їхні роботи не лише демонструють оригінальність, але й підкреслюють нагальну потребу у збереженні навколишнього середовища. Чхе Джонг Ха з його унікальним поєднанням

візуального мистецтва, графічного і промислового дизайну та архітектури представляє інноваційну концепцію перетворення повсякденних предметів і відходів на масштабні скульптури. Його підхід передбачає участь глядача, підкреслюючи потенціал звичайних предметів у творчому процесі.

Концептуальні скульптури Жилия Ченазандотті, створені з пляжного сміття, проливають світло на екологічні проблеми та вплив людини на природу. Його мистецтво не лише зачаровує своєю красою, але й слугує гострим нагадуванням про забруднення довкілля, спонукаючи глядачів замислитися над своєю роллю у збереженні планети.

Своєрідні скульптури Йонг Хо Джі, створені з автомобільних, велосипедних і тракторних шин, демонструють естетичні можливості перепрофілювання матеріалів, які в іншому випадку втратили б свою функцію. Його роботи підкреслюють унікальність і динамізм, яких можна досягти завдяки творчій переробці.

Ервін Тіммерс та Ембер Кован, кожен з яких спеціалізується на переробленому склі, роблять свій внесок на соціологічні та екологічні теми. Їхні експериментальні підходи висвітлюють трансформаційний потенціал перероблених матеріалів і спонукають глядачів переглянути своє сприйняття форми, матеріалу та функції. Роботи Тіммерса та Коуена привертають увагу до впливу споживачької культури на довкілля, спонукаючи до роздумів про важливість сталих практик.

По суті, ці художники разом підкреслюють силу творчості у вирішенні екологічних проблем, закликаючи суспільство переосмислити свій підхід до матеріалів і споживання. Їхні роботи не лише демонструють мистецький блиск, але й слугують закликком до дії задля більш сталого та екологічно свідомого майбутнього. Такий творчий підхід до використання вторинної сировини є надзвичайно цікавим та виразно демонструє «друге життя», яке доволі складно переробляється є токсичним для навколишнього середовища. Скло вважається матеріалом, який піддається багаторазовому використанню чи переробці. Утилізація відходів скло виробів є надзвичайно складним процесом та довготривалою справою. Але скляні відходи можна перетворити у корисну продукцію, зокрема – у твір мистецтва.

РОЗДІЛ 3 Авторський проєкт «Переродження»

Концепція створення цілісної композиції із кількох предметів оздоблення інтер'єру складається із об'єднання ідей сучасного перероблення скляних відходів у твори із символічною назвою «Переродження».

Арт-композиція «Переродження» (20) – складається з кількох елементів, розраховане на комплексне мистецьке вирішення інтер'єру, до якого входять рисунок, живопис, скульптура, вітраж.

Уважно аналізувавши перед ситуацію щодо створення складної мистецької композиції з вторинної сировини, відбувся пошук творчого підходу до вирішення завдання та створюється дизайн-концепція

об'єкта проектування і дослідження. Для найбільш ефективного методу розкриття художнього образу інтер'єру попередньо проаналізовано усі композиційні засоби щодо використання доступних матеріалів у функціональному, конструктивному, фінансовому та практичному відношеннях. Усі ці характеристики об'єднано у єдину композицію стильовим та художнім образом, яка продиктована конкретною проектною ситуацією, композиційним рішенням, єдністю характеру всіх елементів дизайну.

Головним матеріалом, який використано у арт-композиції – скло, як сировини, що вже була використаною (відходи скла).

У промисловому масштабі в більшості випадків скло переробляють шляхом подрібнення чи переплавлення. Скляний бій успішно використовується як вторинний матеріальний ресурс для створення виробів зі скла, виготовлення скляного посуду, будівництва та ін. Кілько предметна арт-композиція «Переродження» побудована на єдності та цілісності обумовленого змісту, композиційного рішення, характеру і призначення щодо місцезнаходження. Арт-композиція розрахована на фронтальне та об'ємне сприйняття, які позначені відповідними ознаками й напрямками щодо відношенню до глядача – це вертикальний, горизонтальний та «третій» виміри.

В композиції «Переродження» скульптура являє собою форму із замкнутою поверхнею, вписаною в загальну композицію, що легко сприймається з усіх сторін. Виразність і якісність скульптурної форми, створеної зі скла і металу, в процесі сприйняття в низькому горизонті виникає враження її монументальності, компактності та оригінальності подачі. Скульптурне зображення влучно взаємодіє з навколишніми предметами, доповнює чергування об'ємів та граней скла, слугує основним засобом композиції (21).

Динаміка скульптурного зображення зорозово підсилена рухом і стрімкістю формотворення та пластикою зовнішнього контуру, а її підкресленою динамічністю виступає активна форма, що помітно виділяється серед усіх елементів загальної арт-композиції. Одним із найважливіших засобів приведення різноманітних елементів до єдності та упорядкування слугують їх розташування, чергування й ритм ліній, об'ємів, площин, що продемонстровано в пласті, який складається з листового скла та скло трубок (22).

Ритм присутній в рельєфному вітражі. Насиченість та рівновага всі елементів вітражу збалансовані між собою, адже вони залежить від розподілу мас загальної композиції вітражного пласту, відносно інших фрагментів арт-композиції «Переродження». Вітраж зроблений класичним методом із використанням фрагментів листового скла та металу (спайки), горизонтальні та вертикальні лінії якої виступають важливим засобом досягнення єдності і художньої виразності вітражу.

Різносторонні щодо технологічної обробки елементи, раціонально розташовані відносно осі площини та центру. Вони організовують площину, яка базується на динамічній врівноваженості усіх елементів листового скла.

Вітражне панно підтримує повнооб'ємну скульптуру та допомагає досягти художньої виразності арт-композиції. Гармонійне колірно-тональне поєднання усіх елементів арт-композиції, погодженість фактур, специфічність матеріалів створюють єдність у загальному сприйнятті мистецького об'єкта «Переродження». Гармонійна композиція полегшує сприйняття естетичної і змістової інформації. На принципах гармонії ґрунтується композиційна побудова шрифтового й ілюстративного матеріалів.

Гармонійне сприйняття арт-композиції «Переродження» визначається використанням мистецьких якостей, пов'язаних естетичними переживаннями щодо представленого художнього матеріалу. Почуття простору визначає якісну сторону взаємодією усіх предметів композиції: рисунку, живопису, вітражу та скульптури, які виступають взаємопов'язаними елементами по відношенню до загального вигляду побудови інтер'єру, в який буде входити арт-композиція.

Увесь задум «Переродження», міцно пов'язаний з мистецтвом раціонального використання вторинної сировини та вичерпно демонструє органічний взаємозв'язок усіх компонентів художньої композиції через зв'язок мас, повторення окремих елементів, колористичних та ритмічних акцентів. Така мистецька експозиція створює сприятливі умови для життєдіяльності та відпочинку людини і забезпечує комфорт у будь-якому житловому просторі, адже загальний комфорт внутрішнього простору інтер'єру. Воно включає екологічний, функціональний і естетичний комфорт середовища будь-якого приміщення.

Екологічний комфорт людини створюється оптимальними засобами, до яких відносять вторинні сировинні відходи, які, при правильному застосуванні раціонального предметного вибору і його оптимального розташування в інтер'єрі, можемо перетворити у високо мистецький твір мистецтва. Таким чином естетичний комфорт, створений із перероблених матеріалів, визначає позитивний емоційний настрій людини. Це забезпечується завдяки засобам і прийомам, за допомогою яких досягається об'єднання всіх елементів у єдине для сприйняття ціле.

Декорування та синтез форм у поєднанні композиції надають нові цілісні форми «переродженим матеріалам» у новому формуванні образного твору. Матеріали використані в роботі – це, зазвичай, остання не задіяна стадія відходів матеріалів що виконали своє призначення. Тільки будучи поміченим та умисно задіяним (переробка або творчість) надають їм можливість продовжити їх «життя» концентруючи на собі певну увагу. Мистецький підхід до привертання уваги це метафоричне переродження непотрібних речей залежно від декоративних якостей усіх складових арт-декоративної композиції «Переродження», експонати поділяють на дві групи: «пасивні» і «активні». Рисунок в кольорі трактуємо «пасивним», який носить характер фону. До активних, яскравих кольорових творів належать вітражне панно та скульптуру зі скла, адже ці два мистецькі твори міцно пов'язані матеріа-

лом, кольором, технологією та технікою виконання. Композиції «Переродження», це пропонувані художній матеріал спрямований на вирішення проблеми нових методів, технологій, засобів, матеріалів, які використовуватимуться в процесі роботи з вторинною сировиною

ВИСНОВКИ

Отже, в дослідженні представлено проблематику використання вторинної скла сировини та відходів в образотворчому мистецтві. В сучасному світі проблема збереження навколишнього середовища постає надзвичайно гостро. Бурхливий розвиток промисловості, новітні технології, бездумне знищення природних ресурсів та ін. призвели до змін клімату та загрози майбутнього життя усієї планети. До глобальної програми заходів щодо порятунку катастрофічної ситуації входить і проблема використання вторинної сировини відходів. Саме раціональне використання вторинної сировини здатне суттєво вирішити згадану проблему збереження навколишнього середовища. Якщо враховувати те, що твори сучасного мистецтва створюються з «дорогих» відходів: металів, скла, кераміки та ін., то мистецький проект «Переродження» демонструє художньо-мистецьке використання вторинної сировини в творах сучасної образотворчої культури.

Виявлено особливості застосування відходів скла, дерева, металу в об'ємній авторській композиції. Метал чи скло належать до тих матеріалів, відходів яких є шкідливими для середовища, а їх переробка потребує великої кількості енергетичних затрат. Актуальним і важливим є використання згаданих матеріалів у сучасному будівництві чи інших видах промисловості, зокрема – в образотворчому мистецтві.

Визначено техніки, технології та матеріали, що використовуються у пропонованій роботі. Мистецький проект «Переродження», де в творах мистецтва використано вторинну сировину. Декоративна арт-композиція, яка складається з рисунку, живопису, скульптури та вітражів, переконливо демонструє необмежені творчі можливості та надзвичайно цікаві технологічні знахідки у втіленні сміливого художнього проекту в готові вироби.

Художньо-декоративне втілення дипломної роботи «Переродження» - це синтез різних мистецтв, об'єднаних одним задумом, композиційним та колористичним вирішеннями. Скульптура, створена з металу та скла, вітражне панно (поєднання листового скла різних різними технологічними обробками і використання металевий спайки й допоміжний матеріал), природній камінь, продемонстрували ефективні методи розкриття художнього образу й віднайшли авторський творчий підхід до вирішення внутрішнього оздоблення інтер'єру.

В проекті «Переродження» вдало та раціонально використано вторинну сировину та відходи, як оздоблювальні матеріали у функціональному, конструктивному, фінансовому відношенні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *About the Artist - Amber Cowan.* Amber Cowan. URL: <https://amber-cowan.com/about-the-artist/> (date of access: 23.12.2023).
2. *Artist gives recycled materials new life.* ABC7 Los Angeles. URL: <https://abc7.com/art-recycle-artist-los-angeles/1299029/> (date of access: 25.12.2023).
3. *Aurora Robson – Project Vortex.* Project Vortex. URL: <https://www.projectvortex.org/aurora-robson> (date of access: 23.12.2023).
4. *Clare Graham. Eyes On MoYork - 2014 Compendium.* Lulu.com. 456 p.
5. *ERWIN TIMMERS | Maryland State Arts Council. MSAC | Maryland State Arts Council.* URL: <https://msac.org/directory/artists/erwin-timmers-0> (date of access: 23.12.2023).
6. *Europa Publications Limited. The Environment Encyclopedia and Directory.* London : Taylor & Francis Group. 560 p.
7. *Gilles Cenazandotti | Biography | Contessa Gallery, Home | Contessa Gallery.* URL: https://www.contessagallery.com/artist/Gilles_Cenazandotti/biography/ (date of access: 23.12.2023).
8. *Jeong-Hwa Choi Ron Brownson Anna Parlane. Choi Jeong Hwa Flower Chandelier / ed. by Auckland Art Gallery.* Auckland art gallery Toi a tamaki, 2011. 11 p.
9. *projects – Aurora Robson. Aurora Robson.* URL: <https://www.aurorarobson.com/projects> (date of access: 25.12.2023).
10. *yong ho ji: hybrid human tire sculptures.* designboom | architecture & design magazine. URL: <https://www.designboom.com/art/yong-ho-ji-hybrid-human-tire-sculptures/> (date of access: 23.12.2023).
11. *Бачинська Л. Сучасна архітектурна еkleктика: причини і тенденції.*

- Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2009. Вип. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/16944>
12. *Безпека регіонів України і стратегія її гарантування : наук. вид. у 2-х т. / Б. М. Данилишин, А. В. Степаненко, О. М. Ральчук [та ін.]. — Т. 1: Природнотехногенна (екологічна) безпека. — К. : Наук. думка, 2008.*
 13. *Габрель Т. М. Еклектика, фьюжн та кітч у дизайні інтер'єру громадських закладів.* Art and Design. 2020. № 1 (09). URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15439>
 14. *Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / Віктор Даниленко. — Х. : ХДАДМ ; Колорит, 2005.*
 15. *Економічна правда. Україна імпортує відходи з інших країн на мільярди. Чому так та як у нас працює бізнес з переробки сміття?. Економічна правда.* URL: <https://www.epravda.com.ua/publications/2021/06/18/675131/> (дата звернення: 25.12.2023).
 16. *Коренець, Ю. М., Клевцов Є. Г. Дизайн об'єктів та інтер'єр приміщень закладів готельно-ресторанного бізнесу: навч. посібник. Кривий Ріг, 2020.*
 17. *Про охорону навколишнього природного середовища : Закон України від 25.06.1991 р. № 1264-XII : станом на 8 жовт. 2023 р.* URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1264-12#Text> (дата звернення: 25.12.2023).
 18. *Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності. Остання третина XX – початок XXI століть. Львів: Видавництво НУ «Львівська політехніка», 2010.*
 19. *Чуніс А. А., Прусак В. Ф. Фьюжн – нова філософія гармонізації предметного середовища. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2011.*





Анастасія Целяр

Світло та його зображення в образотворчому мистецтві

З самого початку цивілізації значення та символіка світла були центральними в формуванні культурних процесів, долаючи межі матеріального світу. Світло розглядалося не просто як фізичне явище, а й як моральне поняття, що за своєю природою протилежне по відношенню до темряви. Концепція світла присутня у всіх цивілізаціях і культурах як одна з найважливіших, сягаючи корінням початку історії. Усвідомлення ролі, яку відіграє світло відбувається через низку суспільних і культурних явищ, починаючи з релігійних уявлень і ритуалів; назв історичних періодів; образів та символів що фігурують в текстах і творах мистецтва. Роль світла в образотворчому мистецтві є фундаментальною, адже воно виступає не лише основним елементом видимості, але й інструментом, що слугує для передачі емоцій, творення атмосфери та визначення простору. Його вплив поширюється на живопис, фотографію, кіно, скульптуру та інсталяції зокрема. Трансформація сприйняття та використання світла різняться відносно періоду, розвитку суспільства, звичаїв, культури

та технологічних досягнень і піднесення науки. Таким чином, сучасне сприйняття світла в образотворчому мистецтві відображає певні традиційні концепції і відкриває двері для нових форм його вираження та взаємодії з іншими мистецькими засобами.

Актуальність полягає в аналізі культурних впливів і поглядів на світло впродовж різних періодів, що зумовлені пошуком нових проєкцій та засобів виразності відносно даного поняття та можливості погляду на світло крізь призму творчості митців-склярів.

Мета: на основі досліджень еволюції символіки світла розробити авторський проєкт на тему «Eos»

Завдання:

- провести історіографічний аналіз літературних та візуальних джерел, у яких розглянуто проблематику світла, його природи та зображення у різних культурах та релігіях;
- провести аналіз живописних творів образотворчого мистецтва різних періодів та сучасних світлових інсталяцій, визначити особливості відносно складової світла в процесі їх створення;

- встановити нові технічні та естетичні способи зображення та репрезентації світла в мистецтві XX-XI ст.
- створити авторський концептуальний твір, що включатиме світлову тематику та її відображення в образотворчому мистецтві скла.

Об'єкт: світло та його змістово-семантичне значення.
Предмет: зображення світла у візуальній культурі
Апробація: основні положення дослідження було апробовано на Четвертій щорічній міжнародній науковій конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» Національної академії мистецтв України, яка відбулася 17 листопада 2023 [1].

Методи дослідження: здійснюються на основі порівняльного аналізу історіографічних джерел та вибраних досліджень вітчизняних та зарубіжних вчених, що розглядають розвиток та особливості сприйняття світла відносно різних культур та традицій впродовж окремих періодів. За допомогою герменевтики здійснюється пояснення давньогрецьких філософських та історичних текстів, а також тлумачення Біблії з інтерпретацією полеміки відносно теми світла у християнській традиції. Іконологічний метод використовується переважно у другому розділі дослідження і дозволяє інтерпретувати вибрані твори образотворчого мистецтва, а завдяки описовому методу, розкрити окремі характеристики живописних та інсталяційних робіт та впливу світла на особливості їх творення. В роботі також використовується поєднання теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання, серед яких: періодизація, мистецтвознавчий аналіз, а також спостереження та збір матеріалу.

Використані літературні джерела: у дипломній роботі використовуються книги та окремі дослідження вчених, так значення світла в контексті різних релігійних віруваннях і культів розглянуто завдяки Ф. Кюмону [3] та Кастільо Мартінесу [2]. М. Лакіш [4, 5] висвітлює поняття штучного освітлення та його вплив на цивілізацію, а також фактори, які на це впливають. Грецькі уявлення про світлові асоціації представлені через тлумачення історичних текстів Гесіода [14], Арістофана [9] і Платона [16], а також дослідження Е. Буцікас [7] та Б. Сандуелла [8]. Світло в християнській традиції висвітлено на основі уривків з Святого письма [18], та окремих досліджень його сприйняття в контексті храмових вітражів та архітектури – О. Кожеков [20] та Б. Задорожний [21].

Світло в образотворчому мистецтві подано через трактати Леонардо да Вінчі [23] та Джованні Паоло Ломаццо [25], а також дослідження Ф. Фіорані [24], А. Блант [27], В. Н. Айзендрата [28]. У XX-XXI ст. – через персональні сайти митців та ряд музейних експозицій [29, 30, 31, 34, 35].

РОЗДІЛ 1 Значення і символіка світла в культурах та релігіях

Світло несе в собі важливе значення в контексті різних релігійних віруваннях і культів, втілюючи глибинні символічні та духовні аспекти кожної традиції:

індивідуальна доля пов'язана із зіркою на небі та її «яскравим чи блідим» світлом; протистояння між світлом і темрявою; ототожнення світла з життям; обряди очищення, задумані як освячення [2].

Вже в деяких первісних народів з'явилося те, що зараз можна назвати метафорою світла. Франц Кюмон, у «Lux perpetua» (Вічне світло) [3] визначає присутність цієї метафори в давніх віруваннях про долю померлих, моментах пов'язаних із зачаттям чи, точніше, з образом світобудови.

Значення світла в релігіях виходить за культурні та географічні кордони. Так, Метью Лакіш, у своїй книзі «Штучне освітлення: вплив на цивілізацію» зазначає, що багато космологій беруть свій початок з появи світла, і навпаки, багато міфологій описують кінець світу як сутінки або темряву богів [4, с.38]. Він також досліджує основи освітлення і фактори які на це впливають, такі як: колір, тінь та яскравість. У дослідженні «Світло і тінь та їх застосування» автор відзначає, що кожне мистецтво повинне мати наукову основу, що складається з незаперечних фактів, саме тому, метою підготовки книги було забезпечити таке підґрунтя в контексті поняття світла і тіні [5].

У давніх культурах не було етичної оцінки протистояння між світлом і темрявою, але оскільки сонце вгорі вважалось всевидячим, то бог, пов'язаний із ним став охоронцем закону і вірних, справедливості та, зрештою, також етичного добра. Безсумнівно, сонце як джерело тепла і світла, а також благословень, які вони приносять, згідно з уявленнями людей, відповідало за божественне значення, надане світлу. Світло природним чином стало священним, життєдайним і символом божественної присутності [4, с.39]. Зокрема, світло Сонця ототожнювали з натхненням і уявою, а світло Місяця – з раціональним мисленням. Загалом світло асоціювалося з нематеріальним і духовним, ймовірно, через його ефірний і невагомий аспект, і ця асоціація часто поширювалася на суміжні поняття. Темряву ж пов'язували з хаосом, смертю та підземним світом. Тінь представляла зло, невідгачство, аморальність та нещастя. Таким чином, багато релігій і філософій протягом історії були засновані на дихотомії між даними термінами [6, с.197].

Полярності, такі як Ніч-День, Смерть-Життя, Хтонічний-Уранічний, є основними дуалістичними уявленнями, які стають повторюваними темами, засвідченими в культурах, що включають пари протилежностей. Яскравість впливає з темряви та супроводжується нею, циклом, який також характеризує людське існування. Лише боги виключені з цього повторювання, вони не стикаються зі смертю і вічно сяють, сяють і сяють [7]. Грецька цивілізація від своїх початків поклонялася світлу. Їхнє захоплення було таким, що воно стало об'єктом не лише образотворчого мистецтва, але й поезії, релігії та міфології. Світло та вогонь були важливими для життя смертних і надзвичайно знаковими культовими символами.

Персоніфікація світла та поклоніння йому, асоціюється або з сонцем, або з вогнищем, або з обома. Вогонь був для людини найбільш вражаючим яви-

щем, над яким вона могла отримати контроль, і він був достатньо таємничим у своєму функціонуванні, щоб виправдати зв'язок із надприродним. Поклоніння йому було цілком очевидним [4, с. 39-40]. З позиції розвитку цивілізації, його відкриття стало одним із найбільш визначних кроків у поступі людства. Людина більше не була обмежена сходом і заходом сонця, вона змогла підкорити темряву.

Міфологія давніх греків є ілюстрацією того значення, яке надавали вогню та світлу народи стародавніх часів. «Теогонія» Гесіода, написана близько 730–700 рр. до н.е. — широкомасштабний синтез великої різноманітності місцевих грецьких традицій про богів. Містить в собі розповіді про їх виникнення та встановлення постійного контролю над космосом. Баррі Сендуелл, в «Досократівська рефлексивність: побудова філософського дискурсу», відзначає, що це перша відома грецька міфічна космогонія, яка втілює прагнення сформувати реальність у цілому [8, с.28]. Незважаючи на деякі розбіжності, гесіодична та орфічна традиції погоджуються, що Світло і Ніч лежать на початку всього, а Гейя та Нікс (Ніч) є ранніми божественними матерями.

Нікс часто характеризують як «темряву», проте значення цього слова не відповідає точному опису давньогрецьких уявлень стосовно даного поняття. Сьогодні ми використовуємо слово «темрява», щоб позначити відсутність світла, проте це лише один аспект, що у свідомості стародавніх греків чітко відрізнявся від іншого: густої темряви, яка характеризувала такі місця, як Підземний світ [7]. Зображення божеств і смертних із смолоскипами в іконографії під час відвідин Підземного світу (розписи кераміки «Arulian Red Figure volute krater with scenes of the Underworld» Staatliche Antikensammlung, Мюнхен), на яких Геката зображена з парою смолоскипів, вказує на те, що цей тип густої темряви створював труднощі для видимості. Носіння запалених смолоскипів в зображеннях відвідувачів підземного світу могло також означати, що ті, хто потребує світла, пролітого смолоскипами, не належали до цього місця [9].

Міфологічна символіка світла характеризувалась також використанням ламп і зображень вогню. Свідченням цього є Артеміда (Artemis) та Ейлетія (Eileithya), богині, які часто зображувалися з запаленими факелами [7]. У грецькій традиції Артеміда — дочка Зевса і Літо, а також сестра Аполлона [10]. Про її світлоносні асоціації свідчать епітети: «зі смолоскипом у кожній руці» (Amphirugos), «вогонь» (Pyronia), «носії світла» (Phosphoros, Selasphoros), «та, що стоїть обличчям до сонця» (Prosoias) [11]. Артеміду, що несе смолоскипи, ототожнювали з Гекатою, тож вона також отримала прізвисько Фосфор і Селасфор; а пізніше з Селеною, уособленням Місяця.

Коли Аполлон вважався відповідником Сонцю або Геліосу, не було нічого більш природного, ніж те, що його сестру визначали як Селену чи Місяць [10]. З іншого боку, він також був богом краси та мистецтва — чіткий символізм між світлом і цими двома поняття-

ми [6, с.44]. В мистецтві Аполлона часто зображали в середині світлового диска [12, с.107]. Головним епітетом для нього був Феб, буквально «світлий», що часто використовували як греки, так і римляни для означення бога світла.

У культурі Діоніса, бога вина і свята, смолоскипи були невід'ємною частиною сцен, зображених на вазах, що датуються кінцем VI-V ст. до нашої ери. Діонісійські містерії відбувалися вночі. Використовуючи факели при зображенні цих сцен, грецькі вазописці підкреслювали нічний характер культу та маловідомий аспект Діоніса — покровителя світла та родючості.

У давньогрецьких містеріях значимі дійства та обряди, що наповнені світловою символікою, присутні також у культурі Деметри, Персефони (Малі та Великі Елевсинські містерії) та Орфея. Так, у Малих Елевсинських містеріях Персефона була уособленням життєдайного сонячного світла, до якого прагнули долучитись пройшовши посвяту через випробування, сповнені ритуальної смерті і нового народження, в основі яких лежав шлях душі від темряви й невігластва до істини та світла.

Наявність або відсутність природного світла стосувалась також часового значення в античних культурах. Схід сонця, наприклад, міг передвіщати час початку або закінчення ритуалу [7]. Давньогрецькі обряди світанку починалися з появою перших променів, такою була Панафінейська процесія, коли бігун приносили до Акрополя факел, запалений новим вогнем із гаю Академос [9]. Багато обрядів сприяли взаємодії між ніччю та світанком (тобто темрявою та світлом), і не були винятковими явищами.

«Теогонія» Гесіода також описує першу розповідь про Прометея, якого представляє, як скромного суперника всемогутності Зевса. Відповідно до міфу, Прометей обманув верховного бога, та викрав вогонь з Олімпу, взяв його від сонячної колісниці (або кузні Гефеста), і приніс людям у тростині, за що був покараний [13]. Греки відзначають цю подію як початок людської цивілізації. Її божественну природу було визнано, і вона стала предметом поклоніння та засобом представлення божественного. Походження вогню і світла зробило їх святими [4, с.40-45]. Пізніше у західній класичній традиції Прометей став фігурою, яка представляла людське прагнення (зокрема прагнення до знань) і ризик надмірних чи непередбачуваних наслідків. До сьогодні в мистецтві образ Прометея використовується як персоналізація просвітителя.

Греки і римляни запалювали священні лампадки в храмах і використовували світло і вогонь у багатьох церемоніях. Весталки в Стародавньому Римі підтримували священний вогонь, коли ж він гас, його знову розпалювали, потираючи шматок дерева об інший. Здобутий таким чином вогонь вважався святим [4, с.39-40].

У Стародавній Греції світло також було синонімом життя. Іноді коливання світла пов'язували з емоційними змінами, а також з інтелектуальними можливостями. Греки також пов'язували сонце з «розум-

ним світлом», рушійним принципом руху Всесвіту [15, с.8]. Досократівська філософія (Парменід, Піфагор) пов'язувала світло і темряву з духом (душею) і матерією (тілом). За Платоном, ідея Добра, яке освітлює душу, у надчуттєвому світі відповідає Геліосу (Сонцю) як світлу фізичного світу: «А кого із небесних богів ти можеш визнати його [світла] паном? - Того, що й ти. І всі інші... Бо ж зрозуміло що ти запитуєш про Геліоса» [15].

Грецька філософія, змінила значення світла як первісного символу життя на значення свідомості. Для філософів сонце як «світло світу» представляло головним чином космічний розум. Світло також представляло Мудрість, оскільки через неї все стає очевидним. Особливою рисою, яка тоді мала великий вплив на західну історію ідей, був зв'язок теми світла й темряви з передбачуваною опозицією між фізичним і духовним. Вони сприймалися в ритмічному чергуванні а, отже, як взаємозалежні. Обумовлюючи появу одна одної, вони стали необхідними фазами життєвого циклу, який у цілому сприймався як гармонійна сукупність. Світло набуло виразної та вражаючої сили через численні асоціації в міфології, релігійних віруваннях, природі та загальному вживанні.

Ідея світла як джерела або засобу пізнання, а також концепція світла як прояву знання чи істини справила великий вплив на християнську теологію, особливо через платонівську та неоплатонівську філософію [2]. Раннє християнство успадкувало як біблійну, так і тогочасну елліністичну (філософську та релігійну) символіку світла.

Християнство є релігією спасіння, а його апофеозом виступає преображення, невід'ємною сутністю якого є життя в світлі. Біблія наповнена згадками божественного Світла і Слави Божої, а сам Бог там названий Світлом. Згідно з Першою книгою Мойсея, досягненням Творця відразу після створення «неба і землі» було створення світла: «сказав Бог: Хай стане світло! І сталося світло» [16, Буття 1:3]. Слово «світло» є сорок шостим у книзі Буття. Христос є «справжнім світлом», а християни є «дітьми світла» у війні проти злих «сил темряви» [4]. Хоча в Біблії немає оригінального світла чи сонячної міфології, однак світло стало символом божественної присутності та спасіння: «Господь світло моє й спасіння моє» [16, Пс. 27:1]; «У світлі Твоїм побачимо світло» [16, Пс. 36:10]; «У світлі Господнім ходімо» [16, Іс. 2, 5]; сонце й місяць більше не будуть джерелами світла, бо «Господь буде тобі світлом вічним» [16, Ісаї 60:19]. Зв'язок світла і сонця зберігається і в багатьох інших біблійних уривках. Святе Письмо ототожнює світло з Богом, і Ісус заходить так далеко, що стверджує: «Я світло для світу, хто йде за мною, той не буде ходити в темряві, бо матиме світло життя» [16, Івана 8:12]. Ідея нескінченного світла, розташованого за межами видимого світу, де душі насолоджуються вічним спочинком, була запропонована декількома філософами, а також Отцями Церкви, такими як Святий Василій і Святий Августин. Останній порівнював Бога з нескінченим безтілесним світлом. Ця традиція

сходить до Псевдо-Діонісія Ареопагіта, для нього «Світло походить від добра і є образом добра». Пізніше, в IX ст., Іоанн Скот Еріугена визначив Бога як «батька світла». У більшості випадків основою є порівняння Бога зі світлом, як з нескінченим і незгасним джерелом. Оріген також писав, що світло «є духовною силою Бога». В інших випадках, що тісно пов'язані з попередніми, концепція зміщена на «світло душі», яке може бути засліплене темрявою. Але Бог освітлює розуміння тих, хто здатний прийняти правду. Світло постає в цьому випадку як умова (духовного) зору.

Інше символічне значення, пов'язане зі світлом, полягає в його обрядовому використанні. Святування Великодня в храмі Гробу Господнього в Єрусалимі служить типовим прикладом вогнепоклонництва, що існує з давніх часів. У кульмінаційний момент служби відбувається спуск Благодатного вогню, під час цього, центральний канделябр загоряється, і віруючі запалюють свої свічки. Світло вогню в цьому обряді розглядається як божественне явище і символ воскресіння [4].

У римо-католицькому обряді традиція святкування Великодня супроводжується використанням вогню та світла, пасхальну свічку заносять до темної церкви з тричі повтореним вигуком «Lumen Christi». Фактично, рівняння Бога з Абсолютом і чистою світлою сутністю що знаходить вираження також у віровченні, де Син (Христос) визначається як «Бог від Бога, Світло від Світла, Сам Бог від самого Бога». Значення світла також ілюструється ритуальним використанням ламп або свічок у храмах, на вівтарях, могилах або біля них, біля святих образів або під час процесій, а також запалюванням вогню в особливих випадках [3]. Символіка світла зустрічається в релігійній іконографії: святі мають німб, що оточує голову, або полум'я над головою. В інших випадках сам Бог представлений у формі сонячних променів. Зображення Благовіщення часто побудовані на основі променя світла, що сходить на Марію [17, с.455-456]. В межах християнської традиції, тіньові інтер'єри сакральної архітектури від візантійської доби до готики були освітлені сяючими поверхнями: стіни, вкриті мозаїкою, сусальне золото та дорогоцінні камені. Дефіцит світла надихнув майстрів на створення складних поверхонь, які відбивають і заломлюють світло, тим самим створюючи значний світловий ефект.

Митці, що оздоблювали храми, розглядали світло як форму божественного вираження, і це найкраще демонструється в літургійних приміщеннях. Храми містили невеликі вікна та отвори в стінах, через які світло скромно освітлювало віруючих. Таке контрольоване використання відображає ранню християнську віру в те, що лише в потойбічному житті можна справді зрозуміти й відчути Бога. В інтер'єрі храмів світло символізувало образ небесного, Божого світу. Це особлива категорія, яка повністю відрізняється від звичного природного освітлення. Вузькі вікна, навіть у сонячні дні, створювали досить тьмяне середо-

вище, що слугувало символом грішності людського життя. Самі вікна в церковній архітектурі також наділені певним значенням, адже навіть їх кількість часто виступала символом подоби Бога та святої Трійці. Напрявлені через вікна промені світла часто використовували в храмах для створення містичної атмосфери та святості [18].

Ця ідея змінювалася протягом століть, і до часів Візантійської імперії християнські місця поклоніння стали монументальними. Вони були побудовані таким чином, щоб відображати нове теологічне розуміння Бога. Божественна трансцендентність, яка раніше чекала віруючих в потойбічному світі, тепер присутня на Землі. Це змінене сприйняття божественного світла найкраще показано в такому архітектурному доповненні християнських церков як вітраж. Він досяг найвищого розвитку в добу Середньовіччя, а саме готики. Вітраж відіграє значну смисловою роль, домінує в просторі соборів, теологи зазначали, що вітраж міг привести віруючого до світла в прямому та переносному значенні [19].

Вітраж тісно пов'язаний зі світлом, як і його функція, що заснована на символічному значенні світла в християнстві і це наділяє його особливою таємничою складовою. Здатність вітражного скла не лише пропускати, а й перетворювати світло, наближала його до характерного прагнення середньовічної думки — пізнати природу Божественного світла. Вітраж сприймався як щось містичне, що вивільняє божественну природу світла й робить її видимою для людей [4].

Попри це, ключове значення вітражу виконує одну з основних функцій в храмовій архітектурі – освітлення внутрішнього простору та створення специфічного світлового середовища храму, що може слугувати для відображення філософських установок певної культури [18]. До символічних значень можна віднести, власне, саме розташування вітража у храмі, його ідейність та вплив на психологічне сприйняття віруючих. Адже часто вітражі стають альтернативою ікон, а їх освітлення ззовні посилює відповідний емоційний вплив. Окрім цього, вітраж освітлює внутрішнє середовище храму, деформуючи природне освітлення внутрішнього простору. Тому можна говорити про певний «образ» вітража, що несе в собі як естетичне так і смислове навантаження. Переважно, для храмів, характерні вітражі з зображенням святих мучеників, Богородиці, Спасителя та Святої Трійці, проте іноді також використовують й філософські сюжети, що допомагають осягнути суть християнства [19].

Закладена багато років назад основна ідея проникнення світла через кольорове скло для отримання візуальних ефектів, що впливають на психоемоційний стан людини, зберігається і в сучасному вітражному мистецтві. Поєднання кольору та світлового променя є тією основою, що дозволяє створювати різноманітні образи актуальні і в наш час.

РОЗДІЛ 2 Зображення світла в образотворчому мистецтві

2.1 Зображення світла в живописі

Теоретичне співвідношення між світлом і відображенням реальності очевидне в образотворчому мистецтві протягом всієї історії. В середні віки світло було наділене особливим символічним значенням у мистецтві, оскільки вважалося відображенням божественності. У середньовічній схоластичній філософії виникла течія під назвою естетика світла, яка ототожнювала його з божественною красою та значно вплинула на середньовічне мистецтво, особливо готичне: нові собори були яскравішими, з великими вікнами, які заповнювали внутрішній простір без обмежень. Еволюція архітектурної конструкції дозволила встановлювати вітражі, які наповнювали інтер'єр світлом. Хоча існує значний інтерес до передачі світла, у цей період враховується більше символічне значення, ніж натуралістичне. Подібно до того, як в архітектурі вітражі створювали простір, де освітлення набувало трансцендентного характеру, у живописі просторова інсценізація була розроблена через золоте тло, яке, було уособленням метафізичної складової іконопису, пов'язаної зі святістю [20, с.43-45]. Ця нова естетика була в багатьох моментах суголосна досягненням науки в таких предметах, як оптика та фізика світла. В добу Відродження з'явилися перші теоретичні трактати про зображення світла в живописі: Леонардо да Вінчі присвятив цьому значну частину свого «Trattato della Pittura» («Трактату про живопис»). Він стверджував, що: «темрява – це тіло, а світло – це дух, а суміш обох – життя». Він встановив, що «живопис – це композиція світла і тіні, поєднана з різними яскравостями всіх простих і складних кольорів» [21]. Франческа Фіорані у роботі «The Colors of Leonardo's Shadows» [22], досліджує інтерес Леонардо да Вінчі до зображення розмитих, кольорових тіней з точки зору техніки живопису та оптики. Вона аналізує удосконалену техніку олійного письма для фіксації нестабільних кольорових тіней із раннього «Благовіщення» 1472-1473 рр., а також розглядає теоретичні праці художника про тіні починаючи з 1490-х років. Джованні Паоло Ломаццо, художник за освітою, був помітною фігурою в інтелектуальних колах північної Італії кінця XVI століття [23]. «Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura» («Трактат про мистецтво живопису, скульптури та архітектури»), 1584 — одне з його найбільш наукових і амбітних починань. Розділене на сім книг: Пропорції, Рух, Колір, Світло, Перспектива, Практика, Історія та іконографія, пов'язана з класичними та християнськими сюжетами. Четверта книга, присвячена світлу, описує різницю між прямим та відбитим світлом, а також світлові ефекти відносно різних поверхонь. Він розташовує світло в порядку спадання від первинного сонячного світла, божественного світла та штучного світла до слабшого, вторинного світла, відбитого освітленими тілами. [24, с.211-244] Сандро Боттічеллі був художником, який відійшов від натуралістичного стилю, започаткованого Мазаччо, і повернувся до певної символічної концепції світла. В



1. Сандро Боттічеллі «Народження Венери» 1483 - 1485 р.

«Народження Венери» (1), він символізував дихотомію між матерією та духом через контраст між світлом і темрявою, відповідно до неоплатонічних теорій Флорентійської академії, послідовником якої він був. У лівій частині картини світло відповідає світланку, як фізичному, так і символічному, оскільки жіночий персонаж, який з'являється в обіймах Зефіра, це Аврора, богиня світланку; Венера знаходиться в центрі, між днем і ніччю, між морем і сушею, між божественним і людським. У добу бароко живопис набуває яскраво вираженого географічного диференційованого акценту. Світло вперше вивчають як систему композиції, артикуючи ним, як регулюючим елементом живопису. Воно виконує декілька функцій, таких як символічна, моделююча та освітлювальна. Освітлення було задумано як світлова одиниця, тому художній твір міг мати декілька джерел світла, але вони були обмежені глобальним і єдиним змістом твору. У цей період також проведено багато наукових досліджень світла (Йоганн Кеплер, Франческо Марія Грімальді, Ісаак Ньютон, Крістіан Гюйгенс, Роберт Бойл), що вплинули на зображення світла в образотворчому мистецтві.

Виразена світлотінь з'являється в період Контрреформації, як метод зосередження зору глядача на первинних частинах релігійних картин. Загостреним варіантом світлотіні був теневізм, ефекти якого наділені сильним драматизмом, що підкреслює представлені сцени, як правило, релігійного типу, хоча вони також ясніють міфологічними сюжетами.

Так, Жорж де Ла Тур був чудовим інтерпретатором штучного світла, як правило, світла ламп або свічок, з видимим і точним фокусом, який він використовував для розміщення всередині зображення, підкреслюючи його драматичний аспект, як у «Magdalene with Two Flames» (або The Penitent Magdalene). Незважаючи на правдоподібний вигляд, освітлення Ла Тура не є повністю натуралістичним, він завжди використовує потрібну кількість світла й тіні, щоб відтворити бажаний ефект. Це позачасове світло поетичного, трансцендентного характеру; це правильне світло, необхідне для достовірності, але воно наділене більше символічним, ніж реалістичним значенням [25, с.291].

XVIII століття було названо добою Просвітництва. Почала відбуватися певна автономія художнього акту: мистецтво відійшло від релігії та репрезентації влади, щоб бути вірним відображенням волі митця, і зосередилося більше на чутливих якостях твору, ніж на його значенні. Клод-Анрі Вателе в «L'Art de peindre, poème, avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture», 1760 і Франческо Альгаротті в «Saggio sopra la pittura», 1764 детально вивчають репрезентацію світла й тіні.

Художники рококо надавали перевагу освітленим сценам серед білого дня або барвистим світланкам і заходам сонця. Так, Франсуа Буше, спеціалізувався на жіночій оголеності, з м'яким і делікатним стилем, у якому світло підкреслює спокій сцен, загалом міфологічних. Картина (2) зображує оголену Діану з супутни-



2. Франсуа Буше «Діана виходить із купелі» 1742 р.

цею. Богиню можна впізнати за короною з перлів та коштовним каменем у формі півмісяця посередині. У XIX ст., мистецьке дослідження світла збагатилося появою фотографії та новими технологічними досягненнями в галузі штучного освітлення. Ці процеси спричинили нове усвідомлення світла, оскільки цей елемент впливав на візуальний вигляд, змінюючи концепцію реальності.

Особливого резонансу відношення до світла набуло у контексті творчості імпресіоністів. Воно відіграло фундаментальну роль, адже стиль був заснований на «враженні», яке світло справляє на око. На відміну від академічного мистецтва та його форм репрезентації, заснованих на лінійній перспективі та геометрії, імпресіоністи прагнули зафіксувати реальність на полотні так, як вони сприймали її візуально, тому надавали значної уваги світлу та кольору. Вони поглиблено вивчали закони оптики та фізики світла. Імпресіоністи прийшли до висновку, що єдине реальне – це співвідношення повітря і світла.

Художники-імпресіоністи були особливо стурбовані штучним освітленням, здивування від ефекту нового явища на вулиці, у кафе та будинках сприяло створенню таких картини, як «Un bar aux Folies Bergère» Мане (1882, Галерея Курто, Лондон), «Dance at Le Moulin de la Galette» Ренуара (1876, Музей Орсе, Париж). На цих роботах зображені запалені ліхтарі та блакитна тональність, яку створює лише штучне світло. Таке освітлення слугувало новим засобом виразності для художників.

К. Моне, А. Сіслей і К. Піссарро більше зосереджувалися на передачі світла в пейзажних полотнах.



3. Евелін де Морган «Фосфор і Гесперус» 1881 р.

Моне був майстром у фіксації атмосферних явищ і вібрації світла на воді та предметах за допомогою техніки коротких мазків та чистих кольорів. Вільям Н. Айзендрат, у статті «Water lilies by Claude Monet», відмічає, що ймовірно ідея серій прийшла до нього через знайомство і любов до японської гравюри. Моне займався більш детальним дослідженням світла в ландшафті та об'єктах після 1890 року [26]. Він створив найбільшу кількість серій одного й того самого пейзажу, щоб зафіксувати всі нюанси та тонкі відмінності кожного типу освітлення у серії «Water Lilies»

З середини XIX ст. і аж до початку XX ст. виникли різні художні стилі, які приділяли особливу увагу відображенню світла, їх узагальнено називали «люмінізмом». Вони розгорталися в різних національних школах у Сполучених Штатах та різних країнах і регіонах Європи.

Також світло справило потужний вплив на символістську течію, через свою дематеріалізацію. Символізм був антинауковим і антинатуралістичним рухом, тому світло втратило об'єктивність і використовувалося як символічний елемент у поєднанні з іншими візуальними та іконографічними ресурсами. Це трансцендентне світло, яке свідчить про духовність, релігійну чи пантеїстичну, або, просто представляє стан розуму художника.

Евелін Де Морган була англійською художницею, пов'язаною на початку своєї кар'єри з пізнішою фазою руху прерафаелітів і працювала в різних стилях, включаючи естетизм і символізм. Її картини наповнені міфологічними та алегоричними темами. Вони покла-

даються на низку метафор, зокрема таких як світло і темрява, як у роботі Фосфор і Геспер, 1881 р. (3) Фосфор тримає факел прямо, освітлюючи ранок, тоді як світло Геспера тьмяне, його полум'я в смолоскипі слабшає, очі заплющені і фігура провалюється в сон. У орфізмі світло набуло форми і вилилось у виразний контраст кольорових відтінків. Орфізм став одним з перших напрямків абстрактного живопису, що послуговався в основному кольором та світлом. Технічно, зазвичай це втілювалось через зображення концентричних кольорових кіл, наповнених світлом, що створювали відчуття одночасного перегляду з багатьох позицій. З початком XX ст. мистецтво зазнало глибокої трансформації: стало більш матеріалістичним, більш споживацьким. Суспільство, було спрямоване до почуттів, а не до інтелекту. Виникли авангардні рухи, які прагнули інтегрувати мистецтво в суспільство через більший взаємозв'язок між художником і глядачем, оскільки саме останній інтерпретував твір і міг відкрити значення, яких митець навіть не знав. Прогрес у штучному освітленні привів до нової чутливості світлових впливів і, зокрема, художників, до нового осмислення технічних та естетичних властивостей технологічних досягнень.

Таким чином, аналіз живописних робіт у контексті сприйняття та значення світла в образотворчому мистецтві дозволяє зрозуміти глибину та різноманіття вираження цього елемента у творах різних періодів. У процесі дослідження виявлено використання світла як символу та метафори; простежується перетворення його сприйняття — від природного світла, яке може визначати настрій та емоційний стан, до символічного — як втілення істини, просвітлення чи духовної гармонії. Гра світла і тіні вміло експлуатується художниками, що дозволяє їм виділяти деталі, надавати творам виразності та динаміки. Такий підхід свідчить про багатогранність та еволюційний характер розвитку уявлень про світло, що знайшли відображення в образотворчому мистецтві.

2.2 Світло у візуальній культурі XX-XXI століття.

Мистецтво XX ст. переосмислило поняття простору і світлових контрастів. Світло і тінь були уже не знаряддями техніки, а невід'ємними частинами образу та концепції твору як однорідного цілого. Значного впливу починають набувати такі художні форми, як фотографія, кіно та відео, а також інсталяція, одним із варіантів якої є світлове мистецтво.

Інсталяція є художньою технікою, що передбачає групування об'єктів різного характеру й призначення для зміни сприйняття простору. Світло має здатність заповнювати цей простір, інтегруватися у нього органічно й цілісно.

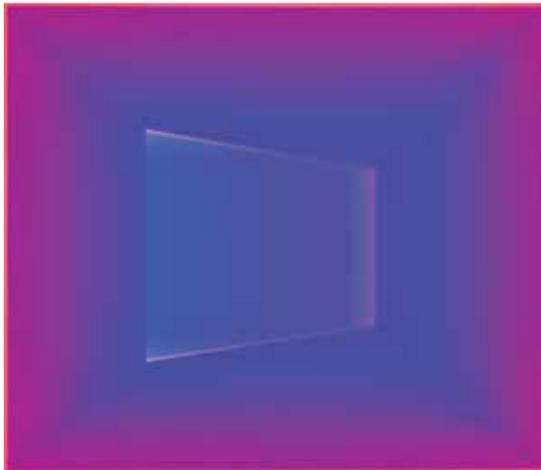
Світлове мистецтво було по-справжньому відкрито в 1930 році, коли угорський художник Ласло Мохой-Надь дебютував своєю новаторською інсталяцією «Світлова опора для електричної сцени» («The Light Prop for an Electric Stage», або «the Light Space Modulator», 1929-1930). Проєкт створений для демонстрації руху самого світла, приголомшив

відвідувачів галереї та викликав бурхливі дебати щодо того, в якому напрямку рухається європейське мистецтво [27]. Мохой планував використовувати його в театрі, щоб підсилити моменти драматичного напруження, і сподівався, що технологія буде відтворена для реклами та публічних розваг. Він розробив проєкт разом із безліччю учасників: театральний відділ німецької електричної компанії AEG; Вальтер Гропіус; інженери, технічні консультанти і фінансові спонсори. Згодом Ласло відобразив цю динамічну гру світла й тіні, у своєму фільмі «Гра світла: чорно-біло-сірий» [28].

Сучасне світлове мистецтво (art of light), з'явилося після появи електричного освітлення, проте як окремий вид сформувалося лише наприкінці XX ст., головним чином завдяки новаторській праці Роберта Ірвіна (Robert Irwin) та Джеймса Туррелла (James Turrell). Ця співпраця почалася в 1969 році та була зосереджена на обумовленні сприйняття та серії експериментів із сенсорної депривації, проведених у безеховій камері Каліфорнійського університету. Одним із тривалих результатів є 387-сторінковий каталог «Звіт про програму мистецтва та технологій Музею мистецтв округу Лос-Анджелес, 1967–1971», де Ірвін та Джеймс окреслили новий напрямок у мистецтві, визначивши досвід глядача як критичний результат творчої діяльності художника. Світло стало основним предметом дослідження для візуального сприйняття навколишнього середовища [29, с.127-142].

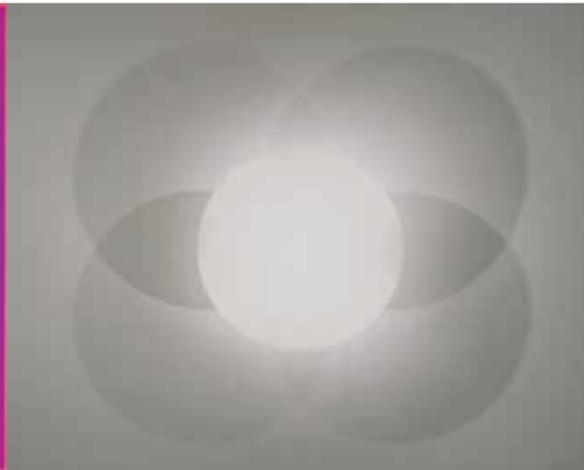
Джеймс Туррелл також відомий своєю роботою з природним і кольоровим світлом, є визнаним міжнародним лідером у сфері екологічного мистецтва та мистецтва інсталяцій. Він використовує освітлення для переосмислення відчуття простору, навколишнього середовища та природи самого світла. Завдяки своїй новаторській роботі Туррелл займає помітну позицію в розвитку міжнародного мистецтва понад три десятиліття. Роботи, що варіюються від окремих кімнат до великих проєктів (кратер Роден в Аризоні), утвердили його як оригінального та далекоглядного художника. Патрік Беверідж, у дослідженні «Color Perception and the Art of James Turrell» розглядає творчість Джеймса Туррелла у зв'язку з сучасними суперечками про природу кольору. Автор робить поточні спроби вирішення цієї проблеми, а також підкреслює їх актуальність в контексті критики творів Туррелла [30].

«After Effect» 2021 р. – останній твір Джеймса Туррелла з проєкту «Wedgework», що був представлений у галереї Pace (4). Ця робота досліджує питання про уявні виміри часу та простору і їх взаємозв'язок зі сприйняттям, пам'яттю і мисленням. Різноманітні світільники створюють ілюзію кількох стін або перешкод на одній поверхні. Світлові площини накладаються одна на одну формуючи враження певного коридору, що веде в один кінець. Глядачі можуть відчутти зміну кольорів, сидючи на лавці з іншого боку кімнати. У цій роботі немає ні початку, ні кінця. Кольори, що повільно змінюються, захоплюють своїми переходами. Центральне значення у творі має світло і його природа, що в основному використовується



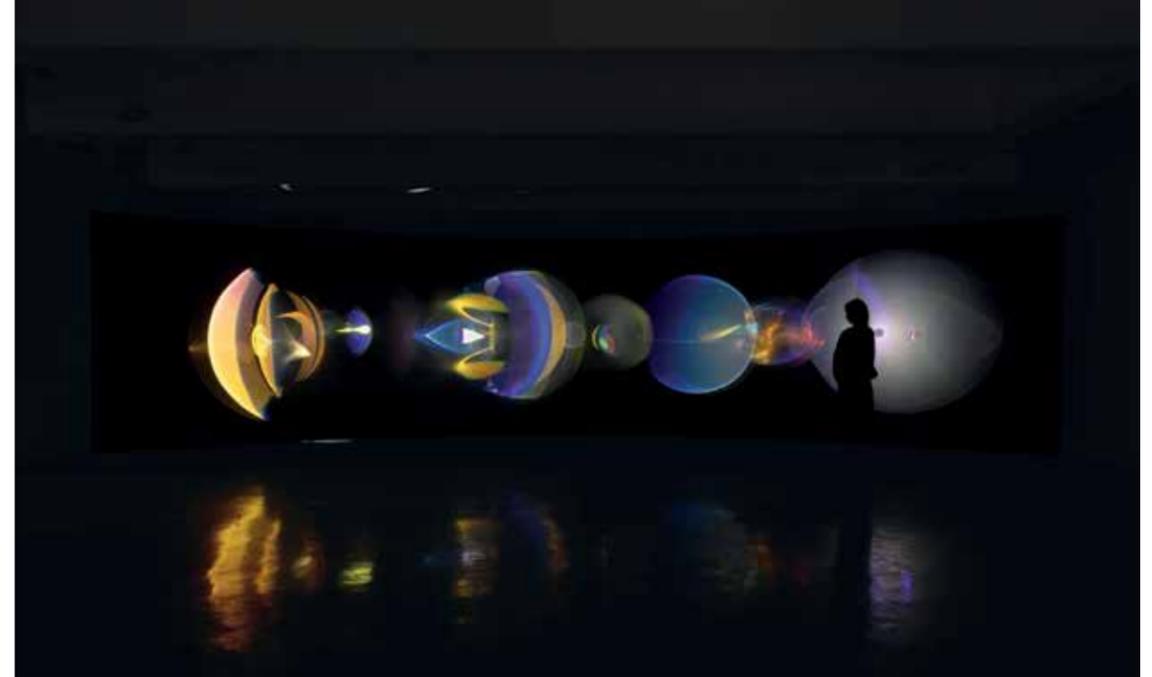
4. Джеймс Туррелл «After Effect» 2021 р.

для створення переходу між різними сферами, ніж для конкретних комбінацій кольорів. На перший погляд, робота може здаватися статичним зображенням, проте, з часом ця сталість починає трансформуватися, розширюючись та звужуючись. Такий ефект створює враження затягування часу через надмірне насичення вмістом, або, через надмірний естетичний досвід. Коли світло змінюється між світланком і сутінками, здається, що час відкривається як простір, де все вже сталося і порожня нескінченність стає наслідками непрожитого. Більшість робіт Туррелла включають голограми та кольорові світлові інсталяції, які вражають глядача оптичними ілюзіями. Хоча вони складаються лише зі світла, ці твори візуального мистецтва виглядають як тунелі, піраміди, плоскі площини та куби. Його роботи виставлялися в багатьох установах, включаючи Museo Jumex, Музей сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі, Музей Гуггенхайма та Музей американського мистецтва Вітні [31]. Роберт Ірвін є одним із найвидатніших американських художників і теоретиків, відомий своїми інноваційними роботами, які досліджують вплив світла через втручання в простір і архітектуру. Роботи Ірвіна стирають відмінності між простором і твором мистецтва, досліджуючи природу світла, об'єму та психологію сприйняття, як наприклад у роботах "Вуаль з хустки/Чорний прямокутник/Природне світло" (Scrim veil/Black rectangle/Natural light, Whitney Museum of American Art, New York), або "Колонна" (Column). У проєкті «Без назви» (Untitled) 1968 р. (5), що представлений опуклим, пофарбованим диском, тонка поверхня якого делікатно змінюється від центру до краю, і він м'яко підсвічується з чотирьох кутів, створюючи тіньове зображення. Може здаватися, що білий центр диска лежить на одному рівні з білою стіною, тому око не відразу розуміє, що воно бачить — що ближче, а що далі, що тверде, а що нематеріальне світло або навіть його відсутність.



5. Роберт Ірвін «Untitled» 1968 р.

Унікаючи обмеження прямокутником традиційного живопису, диски Ірвіна буквально виходять за межі своїх власних кордонів — поширюються в навколишнє середовище, яке є такою ж частиною їх, як і їх власна субстанція. Ця ідея частково розширює уявлення абстрактного експресіонізму про нескінченне, всеохоплююче, всеосяжне поле. Для Ірвіна результатом є «невизначена тілесність з різними рівнями ваги та щільності, де все на різних фізичних планах. Ми насправді маємо справу з нашим станом свідомості та формою нашого сприйняття» [32]. Тенденція використання світлових матеріалів для впливу на простір та часу, часто без фізичного компонента чи об'єкту все ще розвивається сьогодні, зокрема завдяки таким митцям як Олафур Еліассон. Рухаючись від фотографії до скульптури, захоплюючих середовищ, масштабних публічних інтервенцій та архітектурних проєктів, Еліассон послуговується простими природними елементами, одним з яких є світло. У 2021 році, він представив «You ocular relief», (6) використовуючи для даного проєкту проєкційний екран та світлодіодні проєктори з оптичними компонентами. У своїх проєкційних роботах Еліассон посилається на експерименти в кіно та фотографії початку ХХ ст. художників-конструктивістів і експресіоністів, таких як Гарнс Ріхтер та Ласло Мохолі-Надь. В затемненій галереї, на вигнутому екрані виникає та розвивається яскраве світлове шоу, яке постійно змінює форми, кольори та тіні, створені завдяки відображенню та заломленню світла. Незважаючи на розуміння глядача, що форми, за якими він спостерігає, викликані виключно світловими проєкціями, він стикається з простором і тривимірними формами там, де фактично вони відсутні. За екраном можна помітити технічну складову шоу, що включає лінзи, призми, дзеркала, і кольорові фільтри. Двигуни повертають різні елементи всередині проєкторів, створюючи рухи, які викликають послідовні спотворення відображені на екрані. отримана композиція



6. Олафур Еліассон «You ocular relief», 2021 р.

робить видимими фізичні поняття заломлення та розщеплення світла. Хоча послідовність постійно повторюється в безперервному циклі, абстрактний характер твору дозволяє йому залишатись поза межами простого розуміння [33]. На додаток до інсталяцій у галереях і музеях, робота Еліассона все більше залучає ширшу аудиторію через постійні архітектурні проєкти та втручання в громадські простори. З 2012 р. Еліассон також керує Little Sun, сертифікованою корпорацією В, яка виробляє невеликі світлодіодні лампи на сонячних батареях з метою забезпечити чисте, доступне та відновлюване світло для громад, які не мають доступу до електроенергії. У ХХ-ХІ ст. з'явилися новаторські підходи до зображення світла під впливом технологічного прогресу та нових мистецьких рухів. Художники почали використовувати саме світло як засіб, ламаючи межі традиційного мистецтва. Відбувся зсув до більш абстрактних і концептуальних представлень, що відображає ширші дослідження форми, простору та його сприйняття.

РОЗДІЛ 3. Авторський проєкт «Eos»

Художній проєкт зосереджений навколо даного дослідження, являє собою переосмислення багатогранної природи світла в сучасному образотворчому мистецтві, особливо в контексті сприйняття та репрезентації. Він ґрунтується на дослідженні світла як середовища для нових чуттєвих переживань і виражень та аналізує його взаємодію з матеріалами, простором і сприйняттям глядача. Це окрема історія, що віддзеркалює глибину культурних впливів і поглядів на світло впродовж різних періодів. А також містить аналіз сучасних тенденцій, що сприяли формуванню унікального сприйняття образу світла та створенню особистого шляху його розкриття через використання скла. Назва «Eos», походить від імені давньогрецької богині світанку, що підіймає денне світло зі сходу, ознаменувуючи прихід нового дня. Eos є сестрою Геліоса,

бога сонця, і Селени, богині місяця, «які сяють над усім, що є на землі, і над безсмертними богами, які живуть на широкому небі» [13]. У «Теогонії» Гесіод писав про неї: ««Ранонароджена» народила зірку Еосфор «Світанок» і всі блискучі зірки, якими увінчане небо». Вона також являється матір'ю Фосфора «Вечірньої зорі», тож прийнято вважати, що усі зорі та планети є похідними від неї. Живописне полотно натхненне грецькою міфологією, побудоване на зображенні Ранкової та Вечірньої зорі [34] — Фосфора та Геспера. Фосфор, або Еосфор — означає «приносити світанок». Геспер, відповідно, уособлення Вечірньої зорі — «захід». Так, Овідій говорить про них, як про тотожних; греки також визнавали їх одним і тим же, хоча продовжували розглядати як різні міфологічні сутності. Композиція зображує Ранкову та Вечірню зорю в момент передачі світла, натякаючи на нескінченне коло даного акту. Фосфор стоїть прямо, увінчаний короною, як символом влади, що в даний період доби належить йому. Його рука здійснюється, знаменуючи прихід світанку, що освітлює простір попереду, контрастуючи з вечірнім світлом Геспера, що відходить у темряву. Його образ спадає та гасне, фігура заглиблюється у тінь, зберігаючи легке мерехтіння відблисків нового світла. Диптих виконаних олійними фарбами, центральна частина композиції створена за допомогою люмінесцентних пігментів, «світіння» тут відіграє роль ключового елемента, який сприяє утворенню виразних світлових вібрацій. Дана сцена слугує історичною завісою, на фоні якої демонструється скляна композиція. Скляна пластика «Eos», покликана відобразити нові уявлення про зображення світла. Завдяки матеріалу, у роботі прослідковується певна фактурність, рельєф та відповідне світлове заломлення, що відбувається через поєднання скла різної прозорості. Із його прозорістю пов'язані також деякі оптичні властивості, такі як: відбивання, розсіювання, роз-

кладання за кольором світла, вибіркове поглинання та подвійне заломлення [35, с.16-18], які можна розглядати як один з найефектніших художніх інтерпретацій творення світла. Асоціативно, форма роботи наслідує рух композиції, на тлі якої представлена. Такий напрям присутній і у інших складових проекту. Виконання здійснюється у два підходи: перший включає в себе формування площини з відповідними кольоровим співвідношенням і реалізується завдяки спіканню. Наступний: направлений на досягнення пластичної форми через прогинання. Процес потребує ретельно налаштованого графіка випалу та постійного нагляду. Важливою умовою якісного виконання проекту є правильно підібраний матеріал, так як скло повинне мати однаковий коефіцієнт теплового розширення [36, с.25]. Пізніше, воно викладається на плиту, попередньо покриту сепаруючим папером, після чого спікається. Візуальний ефект досягається за рахунок поєднання матеріалу з різним ступенем прозорості та кольорового контрасту. Так, для роботи підібрана палітра що базується на чорних площинах доповнених світлими акцентами градацій жовтих відтінків, які наскрізно пронизані блакитною тональністю. Між загальної маси також проходять абсолютно прозорі смуги скла, які на просвіті формують видимість того, як монолітний скляний лист пронизують тонкі світлові промені. Вони буквально рясніють ілюмінаціями: світло відбивається, заломлюється і проходить між скляними смугами. Шари кольорового скла створюють складні відображення що слугують віддзеркаленням світлових трансформацій. Універсальність матеріалу покликана створювати різноманітні текстури та форми, кожна з яких у своїй спосіб взаємодіє зі світлом. Таким чином, образотворча виразність проекту змінюється відносно руху світла та положення глядача, створюючи певний інтерактивний досвід. У даній роботі скло виступає засобом дослідження матеріальності світла, яка коливається між перебуванням «усередині» скляного гласту та видніється за ним. Це світло делікатне і легке, воно пробивається з скляних градацій окремими променями і символізує прихід нових уявлень та значень. Сюжет рисункового полотна пов'язаний з таким аспектом світла, як зміна різних фазах Місяця. Ця метаморфоза, керована взаємодією світла й тіні, давно слугувала джерелом натхнення в образотворчих сюжетах. Відображення місячних фаз в даному випадку розглядається як метафора плину часу і змін природи сприйняття значень світла. Ліва частина композиції складається з детального опрацьованих чоловічих фігур, що символізують початкові місячні фази і є аналогією давніх сталих уявлень про світло. Вони переходять до повністю абстрактного зображення з правого боку — для демонстрації певної трансформації світлових асоціацій під впливом часу та нових уявлень. Так створюється враження зміщення давніх переконань в сторону, готуючи площу для нових інтерпретацій в сучасному світі. Роботи з рисунку та живопису втілюють стародавні

уявлення світлових асоціацій і використовуються як певне історичне підґрунтя та фон для презентації більш нових поглядів та концепцій. Представлені на їх фоні скульптурна пластика скляна композиція покликані демонструвати певне відчуття перехрещення часу, культур та значень, де сучасне та давнє світло тісно переплітається єдиному виставковому просторі. Загалом, проект містить шість складових, які включають: рисунок, живопис, скульптуру, скло, відео промову та власне саму дослідницьку частину. Історіографічне дослідження образу та символіки світла стало підґрунтям для усіх складових творчого процесу. Таким чином, усі роботи базуються на глибоких традиціях та інноваціях, переплетених в єдиному контексті.

ВИСНОВКИ

Значення світла відіграло різні ролі протягом історії людства: від матеріального елемента до метафоричного поняття. Воно пройшло значущу трансформацію відображень від міфологічних сюжетів, елемента поклоніння та об'єкта церемоніального значення до візуального втілення в різних формах образотворчого мистецтва. Його революційне використання сьогодні слугує новим засобом вираження, що долає культурні кордони й залишається нескінченно захоплюючою темою для митців. В ході проведення історіографічного аналізу літературних та візуальних джерел, що розкривають природу зображення світла виявлено багатозаровий контекст його тлумачення відносно різних культурних та релігійних традицій. Розглянуті дослідження дозволили продемонструвати не лише загальні концепції світла як символу, але й унікальні відмінності в їхньому розумінні та впливі окремих уявлень в міфологічній та християнській традиції. Так у давньогрецькій культурі поняття світла займає центральне місце в міфах про створення, практиках та ритуалах, його персоналізують як божественну сутність або священне явище. Зображення світла фігурують в грецькій іконографії та міфологічній символіці, що характеризується використанням ламп, смолоскипів, а також священних храмових вогнів. Давньогрецькі містерії та обряди наповнені світловою символікою і присутні у культурі Деметри, Персефони та Орфея. Уявлення стародавніх греків мали значний вплив на відношення до світла в християнській традиції. Тут воно символізує чистоту, просвітлення, а також саме життя; світло виступає священним, життєдайним символом божественної присутності. Його символічне значення також полягає в обрядовому використанні, релігійній іконографії, храмовій архітектурі тощо. Історична еволюція сприйняття та інтерпретації світла відображала широкі зміни в суспільних, філософських і наукових уявленнях. Аналіз живописних творів образотворчого мистецтва різних історичних періодів дозволив визначити джерела та динаміку сприйняття світла як важливого компонента творчого вираження. Від окремих полотен відродження до імпресіоністичних пейзажів та сучасних способів

зображення у візуальній культурі, світло визначає форму та зміст мистецьких творів. Змінюючи свої функції від природного освітлення до активного учасника творчого процесу, воно стало ключовим елементом сучасного мистецтва. Сформовані технічні та естетичні значення світла у XX-XXI ст. підкреслюють самостійну роль світлових композицій, що стають новим мистецьким висловлюванням. З'являються новаторські підходи до зображення світла під впливом технологічного прогресу та нових мистецьких рухів. Сучасні художники, такі як Джеймс Туррелл та Роберт Ірвін, використовують саме світло як засіб у світлових інсталяціях і цифрових проєкціях, ламаючи традиційні межі створення мистецтва. У контексті авторського твору, розробленого на основі здобутих результатів та аналізу, відбувається творча інтерпретація зображення світла. Сполучення елементів традиційного мистецтва та нових форм зображення допомагають знайти нові способи вираження та репрезентації світлових уявлень. Робота покликана зобразити світло таким чином, щоб резонувати з його історичним та культурним значенням. Дане дослідження не тільки збагачує розуміння історичних та культурних уявлень про світло, але й створює основу для нового мистецького вираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез міжнар. наук. конф. НАМ України, НСАУ, INTBAU Ukraine. Київ, 2023. – 160 с.
2. Castillo M. d. O. I. J. *Sentido de la luz, El. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine* : doctoral thesis. 2006. URL: <http://hdl.handle.net/10803/1378> (date of access: 23.12.2023).
3. Cumont F. V. M. *Lux perpetua*. Paris : P. Geuthner, 1949. 524 p.
4. Luckiesh M. *Artificial light: its influence upon civilization*. New York : Century, 1920. 359 p.
5. Luckiesh M. *Light and shade, and their applications*. London. Constable and company, limited, 1917. 225 p.
6. Becker U. *Enciclopedia de los simbolos/ encyclopedia of symbols: la guía definitiva para la interpretación de los simbolos que existen en la historia del arte Y de la cultura*. Robin Book, 2003. 350 p.
7. Boutsikas E. *The Role of Darkness in Ancient Greek Religion and Religious Practice*. *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*, 2017 https://www.researchgate.net/publication/322508265_The_role_of_Darkness_in_ancient_Greek_religion_and_religious_practice
8. Sandywell B. *Presocratic reflexivity : the construction of philosophical discourse C. 600-450 B. C. : a logological investigations: volume three*. Taylor & Francis Group, 2014. 536 p.
9. Aristophanes. *Frogs*. Oxford University Press, USA, 1994. 416 p.
10. *A dictionary of greek and roman biography and mythology, abaeus, artaphemes, artemis*. Perseus Digital Library. URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:alphabetic+letter=A:entry+group=47:entry=artemis-bio-2> (date of access: 12.12.2023).
11. P. N. M. *Geschichte der griechischen Religion*. München : Beck, 1941.
12. *Guía a visual de pintura y arquitectura*. / ed. by C. Robert, S. Neil. Madrid : El País, 1997. 263 p.
13. Evelyn-White H. G., *Hesiod. Theogony*. Independently Published, 2010
14. Mora J. F. *Diccionario de filosofía abreviado*. French & European Pubns, 1991. 416 p.
15. Платон. *Держава/ Платон; пер. з давньогрецької Дзвінка Коваль*. —

- Вид. 2-ге, переробл. — Львів: Видавництво «Апріорі», 2021. — 464 с.
16. *Святе письмо*. Ukrainian Bible 63 DC/ United Bible Societies. 1991
17. Revilla F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid : Ctedra, 2012. 812 p.
18. Кожеков О. *Технічна різноманітність вітража та його естетичне навантаження*. Вісник Львівської національної академії мистецтв 2019. Вип. № 42. С. 26-33.
19. Задорожний Б. В. *Сучасний вітраж як особливий елемент декору в церковній архітектурі*. Б. В. Задорожний. *Архітектурний вісник КНУБА*. - 2013. - Вип. 1. - С. 308-314.
20. Alcaide V. M. N. *La luz, símbolo y sistema visual: (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid : Ca tedra, 1978. 190 p.
21. Leonardo. *Treatise on painting*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1956.
22. Fiorani, Francesca. "The Colors of Leonardo's Shadows." *Leonardo*, vol. 41, no. 3, 2008, pp. 271–218. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20206592>. Accessed 12 Dec. 2023.
23. Giovanni Paolo Lomazzo. *The Metropolitan Museum of Art*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/591829> (date of access: 23.12.2023).
24. *Trattato dell'arte de la pittura, di gio. paolo lomazzo milanese pittore. diviso in sette libri. ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura* : giovanni paolo lomazzo : free download, borrow, and streaming : internet archive. Internet Archive. URL: https://archive.org/details/bub_gb_k16wKrtVntsC/page/213/mode/2up (date of access: 12.12.2023).
25. Blunt A. *Art and architecture in France, 1500-1700*. 5th ed. New Haven : Yale University Press, 1999. 319 p.
26. Eisendrath, William N. "WATER LILIES BY CLAUDE MONET." *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, vol. 42, no. 2, 1957, pp. 14–19. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40714857>. Accessed 12 Dec. 2023.
27. Moholy-Nagy, *light prop for an electric stage*, 1930 | the guggenheim museums and foundation. The Guggenheim Museums and Foundation. URL: <https://www.guggenheim.org/audio/track/moholy-nagy-light-prop-for-an-electric-stage-1930> (date of access: 12.12.2023).
28. Harvard Art Museums. «Lightplay: Black-White-Gray» by Lszl Moholy-Nagy, 2014. Vimeo. URL: <https://vimeo.com/111650264> (date of access: 12.12.2023).
29. *Art & technology: a report on the art & technology program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Los Angeles County Museum of Art; distributed by the Viking Press, New York, 1971. 387 p.
30. Beveridge, Patrick. "Color Perception and the Art of James Turrell." *Leonardo*, vol. 33, no. 4, 2000, pp. 305–13. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1576905>. Accessed 12 Dec. 2023.
31. Hylton W. S. *How james turrell knocked the art world off its feet* (published 2013). *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2013/06/16/magazine/how-james-turrell-knocked-the-art-world-off-its-feet.html> (date of access: 12.12.2023).
32. Robert Irwin | pace gallery. Pace Gallery. URL: <https://www.pacegallery.com/artists/robert-irwin/> (date of access: 23.12.2023).
33. *Your ocular relief • artwork • studio olafur eliasson*. Studio Olafur Eliasson. URL: <https://olafureliasson.net/artwork/your-ocular-relief-2021/> (date of access: 23.12.2023).
34. *The history and practice of ancient astronomy*. Google Books. URL: https://books.google.com.ua/books?id=nS51_7qbEWS&pg=PA17&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (date of access: 23.12.2023).
35. Лосик М.В., Звір О.М. *Технологічні та фізико-хімічні властивості скла: Навч. Посіб.* – Львів: ЛНАМ, 2018. - 40 с.
36. Іванишин О.В. *Термічна обробка скла в муфельних печах*. Методичні рекомендації – Львів: ЛНАМ, 2020. – 36 с.

Андрій Білик

Особливості поєднання матеріалів у пластиці художників-склярів кінця ХХ початку ХХІ століття

Мистецтво художнього скла є невід'ємною частиною сучасного інтер'єру з самобутньою мистецтвознавчою історією. Розглянута тема «Особливості поєднання матеріалів в пластиці художників-склярів кінця 20 початку 21 ст.» дає можливість проаналізувати спадщину Львівської експериментальної кераміки – скульптурної фабрики, кафедри художнього скла ЛНАМ, доробку українських митців загалом та львівських зокрема. Саме ці аспекти окреслюють у повному прояві Львівську школу скла і сучасний її розвиток в декоративному мистецтві України в розрізі світового мистецтва.

Актуальність розглянутої теми полягає у тому, що комплексно розглядається історія художнього скла 20-21 ст. в Україні та творчість основних її представників у скульптурній пластиці, беручи до уваги досвід та творчість світових майстрів. Завдяки сучасним методам мистецтвознавчої науки та розширенню кола дослідницьких методик з'явилась можливість об'єктивно оцінити значення вагомих досягнень митців-склярів кінця 20-поч. 21 ст.

Наукова новизна одержаних результатів. У кваліфікаційній роботі вперше:

- виділено окремі аспекти розвитку мистецтва художнього скла к. 20-поч 21ст.;
- передано особливості впливів мистецтва художнього скла на загальний образ середовища;
- удосконалено розгляд творчого спадку майстрів-склярів.

- набуло подальшого розвитку дослідження традиційних інноваційних технік та прийомів роботи з художнім склом.

Метою цієї дипломної роботи є дослідження особливостей поєднання природних матеріалів в пластиці художників-склярів кінця 20 початку 21 ст. Для досягнення цієї мети поставлено такі **завдання**:

- вивчити умови розвитку експериментальної кераміки-скульптурної фабрики, кафедри художнього скла ЛНАМ та творчий прояв українських художників-склярів;
- описати основних представників цього періоду в Україні та їх творчість;
- встановити вплив міжнародних симпозіумів на творчість українських митців, проаналізувавши творчість світових митців;
- виявити основну тенденцію творчості художників у пластиці;
- систематизувати твори по виставках, тематичному характері і ідейності;

- довести важливий внесок митців 20-21 ст. у спадщину львівського скла та невичерпність їхніх ідей і творчих сил.

Джерельною базою дослідження у дипломній роботі є книги, які висвітлюють українське гутне скло, буклети міжнародних симпозіумів та виставок українських митців. Все це дало змогу встановити етапи розвитку художнього скла Львова і творчості сучасних митців як важливого мистецького процесу в українському і європейському мистецтві. Джерельна база, досліджена в процесі написання дипломної, поділяється на декілька тем. В історії становлення як світового, так і українського художнього скла, розглянуто роботи Бокотей А. [1], Бокотей М. [2], Голубець Г. [4], Мартинюк С. [6], Петрякової Ф. [10, 11, 12], Скоропадкової Т. [17], Сом-Сердюкової О. [18], Стельмашук Г. [20], Тищенко О. [21, 22], Федорука О. [23], Черняка Ф. [26], Шимчук Є. [28, 29]. Процеси вивчення українського мистецтва взято з праці Яцвіа Р. [30], а розвиток декоративно-прикладного мистецтва з доробку науковиць Чегусової З. та Кари-Васильєвої Т. [5, 25]. Аналіз симпозіумів гутного скла та їх основних представників подано з мистецького аналізу Петрякової Ф. [10], Бокотей М. [3] та Фур Р. [24]. Сферу дизайну для окреслення місця художнього скла в інтер'єрі фахово подано в праці Станкевича М. [19]. Також розглянуто експозицію Музею скла у Львові [7]. Для аналізу сучасного світового мистецтва скла вивчено ряд іноземних джерел [31, 32, 33, 34] та особисті сайти художників-склярів.

Часові межі дослідження охоплюють роки починаючи з 1960 (подекуди раніше) і до сьогодення. Висвітлено окремі хронологічні періоди діяльності кераміки – скульптурно фабрики, кафедри художнього скла у ЛНАМ і, звичайно ж, доробку львівських митців, а в основному творчість художників-склярів у скульптурній пластиці.

Географічні межі дослідження охоплюють територію України загалом, та Львівщини зокрема. В незалежній Україні виставки міжнародних симпозіумів і праці митців Львова, і їхні виставки, теж були пов'язані з зарубіжжям. Та й надихались вітчизняні митці досвідом світових художників-склярів, тому розглянуто творчість низки митців з Європи та світу.

Методи дослідження. Наукові положення роботи становлять порівняльний аналіз розвитку мистецтва скла в сучасній Україні в розрізі його формування під впливом тоталітарного радянського режиму та

під впливом світового мистецтва. Для вирішення суперечливих на даний час теоретичних проблем дипломна робота опирається на вибіркові дослідження українських та зарубіжних вчених. Також використано поєднання теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання. Серед теоретичних методів дослідження провідними стали: історично-порівняльний метод (за допомогою нього проводиться аналіз історія художнього скла декоративно-прикладному мистецтві), метод періодизації (допоміг виокремити певні періоди розвитку мистецтва художнього скла); метод мистецтвознавчого аналізу (допоміг зрозуміти основні мистецькі особливості художнього скла та порівняти той чи інший виріб, техніку та технологію). Серед емпіричних методів дослідження використано методи, серед яких спостереження та збору матеріалу (завдяки йому зібрано спеціальні матеріали для написання цієї роботи та проведено ілюстративний збір виробів).

РОЗДІЛ 1 Історичне становлення львівської експериментальної кераміки – скульптурної фабрики

Становлення мистецтва художнього скла в Україні бере свій початок зі становлення культурних надбань Київської Русі. Гутне скло – промисел скляних виробів, який був відомий саме з тих часів. Перші письмові згадки про гутництво на західноукраїнських землях належать до другої половини 14 ст., тобто за часів Галицько – Волинської держави. З бурхливим розвитком міст, викликаним впровадженням Магдебурзького права, скляні вироби входять в широкий вжиток міського населення. Про це свідчать археологічні дослідження останніх років у Львові. Окрім Галичини скляне гутництво розвивалося на Волині, воно набуло також поширення на Київщині, Житомирщині та Чернігівщині.

Технологія гутного скла, що особливо була розповсюджена на наших теренах у 17 – 18 ст., використовується і до сьогоднішніх днів. Це техніка при якій за допомогою скляної трубки вільно видують розтоплену скляну масу. Майстер-склодув, який видуває та формує скломасу, повинен володіти швидкою реакцією та віртуозністю, знаннями матеріалу та неабияким вмінням втілити його у творчий задум. Тому робота склодува несе в собі творче начало, імпровізацію, а отже, є завжди індивідуальною. До революційних подій в Україні існувало три значні центри склоробства: Волинь, Галичина і Донбас. 20 ст. принесло політичні зміни і мистецтво художнього скла змушене було взяти вектор розвитку під постулатом у радянського декоративно-ужиткового мистецтва середини 20 ст.. з усіма правилами, техніками, технологіями, які були спрямовані на сюжетно-образотворче декорування скла, а новаторські формотворчі пошуки трактували як шкідливий для радянської ідеології формалізм. Великомасштабні, багатоорнаментовані, спеціально виготовлені для виставок, свят і ювілеїв «унікальні порожнисті вироби» [13; С. 108] Під час створення виробів працювала

ціла команда творчих людей: склодуви, гранувальники, травильники, емальєри. Вироби цього періоду зі скла, незважаючи на різноманіття технік, були без внутрішньої краси і натхнення. Щоб вийти з цієї кризи, майстри звернулись до народної творчості та мистецтва художнього скла України попередніх століть. Саме тому цей етап розвитку українського гутництва дослідники назвали «фольклорним» періодом – настільки відвертим був зв'язок скляних творів з давніми формами українського гутного посуду [12; С. 68]. Творчість художників – склярів тісно пов'язана з виробництвом, оскільки саме там їм доводиться створювати і реалізувати свої твори у матеріалі. Такою творчою базою для художників – склярів став цех гутного скла львівської експериментальної кераміки – скульптурної фабрики, що був заснований у 1962р. У 70 – 80-х рр.. ХХ ст.. на ґрунті традиційного гутного скла почав свій розвиток новий напрямок – склопластика. На зміну ужитковим творам прийшло художнє скло, яке відтворює індивідуальність кожного митця.

Творчість львівських гутників увійшла в історичні записи українського та світового мистецтва. Багатьох з цих талановитих митців вже немає серед нас, але їх твори живуть. Тому варто розповісти про передумови розвитку гутного скла, етапи розвитку та тих митців цього напрямку мистецтва, які найбільш вплинули на розвиток художнього скла.

Вважається, що саме початок діяльності Львівської кераміки – скульптурної фабрики, яка в післявоєнні роки стала творчо – виробничою базою скульпторів і художників декоративно – ужиткового мистецтва, став точкою відліку розвитку сучасної пластики зі скла. Як зазначає Бокотей М. у своїй праці [2], історія цеху художнього скла фабрики пов'язана з Художнім фондом (Худфонд), який був створений у 1944 р. при Спілці художників України (СХУ). Випускники державного училища (тепер коледжу) декоративно – прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша, Державного інституту (тепер академії) прикладного та декоративного мистецтва (ЛДІПДМ) поповнили Львівську організацію СХУ митцями декоративно – ужиткового мистецтва, і тоді постало завдання із забезпечення їх роботою. Враховуючи, що на Львівщині в ці часи збереглося покоління професійних майстрів – склодувів, які працювали в гутних цехах невеликих артілей, виникла можливість залучити їх до спільної роботи з митцями. З ініціативи керівників Львівської організації СХУ (Я. Чайки, Д. Кравича та М. Кирилича) і фінансової підтримки Худ фонду України СХ. СРСР було вирішено створити цех гутного художнього скла. Завданням цеху було створення творчо – виробничої бази для художників декоративно – ужиткового мистецтва не тільки України, але й республік СРСР. У 1962 р. цех гутного скла став до ладу: тоді він був наймолодшим на фабриці, але, як згодом з'ясувалося, найважливішим. Очолив колектив корифей гутного склярства, Заслужений майстер народної творчості Мечислав Павловський. Він зумів розкрити таємницю прославленої на весь світ «венеціанської нитки».

З 1964 р. в асортимент виробів цеху ввійшла мініатюрна ліплена скульптура, переважно анімалістична. Крім того, у 1965 р. тут була створена дільниця для випуску мініатюрної пластики із складроту. В асортименті цехової продукції, починаючи приблизно з середини 60-х рр., з'являються нові номенклатурні типи, наприклад, свічники, великі кухлі для пива, тарелі. Менше виготовляється ваз, туалетних вазочок та дрібних речей. У другій половині 60-х рр. склалися почали активно працювати над фігурним посудом та декоративною пластикою малих форм. Українські склярі працювали над фігурним посудом у вигляді тварин, різноманітні утилітарні вироби. З моменту заснування майстерні гутного скла, зникає діяльність невеличких об'єднань майстрів, так званих артілей. М Бокотей згадує у своїй статті, що усі провідні майстри – складови – Р. Жук, Й. Гулянський, П. Думи, Б. Валько, М. Тарнавський, І. Чабан, О. Гера, Е. Голяк, М. Лопушанський, П. Вдович та інші перейшли працювати на фабрику. Основне завдання склярського мистецтва полягало у збереженні народних традицій гуті та сприяння розвитку сучасного мистецтва скла. Риси гутництва в другій половині 60 –х рр. стали багатограннішими, складнішими, ніж на початку 50-х рр.. Творча робота складовів та кількарічний досвід їх співпраці з художниками – професіоналами дають підстави для розмови про взаємовідношення старого й нового, традиційного й сучасного в гутництві того часу, про взаємовпливи гутника як носія традиційного начала та автора ескізу – людини із спеціальною художньою освітою. У творчо – експериментальному процесі, за домовленістю брали участь митці з інших міст України та інших республік СРСР: м. Київ – О Гуштин, І. Аполонів; м. Кишинєва – Ф. Нутович; Естонії – К. Коппель; Литви – Г. Діджунайтіте; Латвії – С. Берзіня – Скрауце; Вірменії – О. Манукян та інші. Художники, які працювали впродовж 15 днів у цій бригаді, повинні були відзвітуватися творчо – експериментальними роботами з короткою анотацією і рефератом. Слід відзначити зростання кількості та якості творчо – експериментальних робіт. На договірних засадах також працювали технічні спеціалісти та науково – дослідні інститути промисловості. Всі матеріали щодо виконаних робіт публікувалися у збірнику творчо – експериментальних робіт, що проводилися в системі Худ фонду СХ. СРСР та худ фондів республік. На основі цих матеріалів, насамперед творчих робіт, організовувалися виставки у Києві і Москві. Особливого розквіту виробництво скла досягнуло в 70 – 90 –х рр.. минулого століття. Гутні вироби, зберігаючи свою доцільність, створюються як декоративні речі. Визначальним моментом є тенденція до монументального трактування побутового виробу, його підкреслена барвистість. Характерним саме для львівського гутництва була яскрава колористика творів. Для гутництва завжди було характерне розуміння краси як збереження і виявлення і виявлення природи матеріалу – його руху, маси, кольору, що сьогодні

втілюється в яскравій скульптурності, підкресленій пластичності форм гутних виробів. Зацікавлення матеріалом поєднується з загостреною увагою до різних технічних прийомів, розуміння їх як джерела художньої виразності. Відбувається взаємопроникнення традицій національного мистецтва і його збагачення. Попит на малосерійні та унікальні художні твори зі скла постійно зростає. Продукція цеху виробів з гутного скла реалізувалися у всіх республіках СРСР та експортувалися за кордон (Чехословаччина (тепер Чехія і Словачка), Німеччина, Угорщина, Голландія, Бельгія, Франція, Канада тощо). Відбір зразків для тиражування та їх замовлення на реалізацію проводилися на щорічних осінніх виставках – ярмарках у Києві, що організовувались Худ фондом України. На цих виставках завжди репрезентувалося понад 400 зразків художнього скла. У той час відбувалися міжнародні симпозиуми з гутного скла у Чехословаччині, Угорщині, Франції, США. Туди запрошували провідних львівських художників. З ініціативи Заслуженого діяча мистецтва України А. Бокотей та ЛДІПДМ (від 1994р. – академія) на базі цеху гутного скла Львівської експериментальної кераміки – скульптурної фабрики та кафедри скла ЛДІПДМ впродовж 1989 – 2022 рр. відбулося дванадцять міжнародних симпозиумів, які отримали високу оцінку фахівців. На основі творчих ексклюзивних робіт, які зробили у Львові провідні художники – гутники світу, створений музей сучасного скла. Міжнародні зустрічі – симпозиуми надають все більшого авторитету Львову як визначному в Україні осередку гутного скла. М. Бокотей зазначає [2; С. 48], що історичний розріз розвитку гутництва розпочався з експерименту коли у 1961 р. в інституті було відкрито невелике відділення художньої обробки пластмас та скла. Саме ця дата і вважається початком історії кафедри гутного скла. Фахове викладання скла серед інших дисциплін навчального закладу виявилось в тих умовах досить складним. Але завдяки викладачам-ініціаторам, які були фахівцями у сфері художнього скла, вже у 1963 р. створено кафедру художнього скла як окрему випускаючу кафедру навчального закладу, яку очолив Ф. Ткаченко. Важливою подією в житті кафедри була побудова скловарної печі (1973 р.), де в різні роки працювали майстри – гутники В. Іванцов, М. Завадовський, Я. Мацієвський. І вже понад тридцять років біля скловарної печі як автор і як виконавець єдина жінка – гутник – Стефанія Тимчак. Побудова скловарної печі не ізолювала творчий колектив викладачів кафедри художнього скла від колективу склярів фабрики. Навпаки, багато майстрів – виконавців активно включилися у мистецьке життя кафедри. Основним завданням, що ставилось перед колективом викладачів кафедри скла, було продовження славних традицій Львівської школи старої гуті та підготовка висококваліфікованих спеціалістів, які б відповідали вимогам часу. А це, у свою чергу, вимагало розробки програми спеціальних дисциплін та поступового створення власної творчо – виробничої

базу – майстерні художнього скла при ЛДІПДМ. До речі, це був перший експериментальний відділ на базі мистецьких вузів колишнього Радянського Союзу. Важливе значення для розвитку кафедри мала участь у її роботі визначного українського живописця Р. Сельського. Обов'язки завідувача кафедри перші роки (з 1963 р.) виконував вже згаданий Ф. Ткаченко, а потім А. Соколов. Викладачами працювали випускники інституту К. Малишко, Б. Галицький, С. Сміян, В. Хохряков. У 1974 р. кафедру очолив Б. Галицький, який вже мав певний досвід, як у творчо – виробничій, так і у викладацькій роботі. Саме він захоплює виразністю маси скла. Ці якості матеріалу він виявив у штофах з набору „Синій” (1972р., виконання майстрів О. Гери та П. Думича). Образна система їх близька до ладу традиційного чотиригранного посуду. Але характер їх рішення цілком самостійний. Досягається це завдяки продуманій розробці пропорцій тулуба, шийки, затичок, елементів декору. Для прикрашування посуду автор обрав ліплення з безколірного скла. Соковиті наліпи у вигляді стрічок та видовженого листа на одній із широких граней штофів своєю сріблястістю, пластичністю збагачують фактуру, кольорове рішення кожного предмета, роблять ошатним весь набір. Колектив згодом поповнюється молодими випускниками – Н. Федчун, В. Рижанков, М. Лосик, Н. Петруніна, С. Мороз, С. Мартинюк, М. Шимчук. З 1979 р. кафедрою завідує М. Тарнавський – виробничник (довгий час працював скловаром на ЛЕКСФ) і знаний вже на той час митець (іл.1.2.) – член СХ України. Навчально – виробничими майстернями керує І. Стернюк. При кафедрі з 1975 р. функціонує лабораторія для технологічного процесу варіння скла та забезпечення навчального процесу. Згодом викладачами працюють Б. Васильців, Б. Войтович, О. Звір. З 1994 – 1997 рр. – завідувач кафедри член СХ України, доцент А. Бокотей. У зв'язку з розширенням кафедри і збільшення прийому студентів щорічно збільшується також і колектив викладачів. Крім вже згаданих, на кафедрі на цей час працюють – доцент Р. Петрук, доктор мистецтвознавства Ф. Петрякова, О. Янковський, І. Стрільців, А. Петровський, О. Принада. У центрі уваги кафедри підготовка художників-професіоналів, що можуть працювати без печі, організувати творчий процес в скловарній промисловості, володіють знаннями технології, розуміють природу матеріалу, відчувають специфіку творчості у склі. З 2004 р. завідувачем кафедри був Б. Васильців, доцент, член НСХУ. Згодом його замінив О.Звір. На даний момент кафедрою завідує М. Бокотей, член-кореспондент НАМУ, доцент, кандидат мистецтвознавства. В основному підготовка спеціалістів (1965 – 1990 рр.) проводилась із врахуванням їх подальшої роботи на виробництвах, які вже тоді працювали в умовах конкуренції. У 1980 – 1990 рр. значно зріс попит на вироби художнього скла не тільки у нас, але й за кордоном.

Мистецькі твори львівських художників користуються неабиякою популярністю. Це передусім пояснюється високою якістю та низькою ціною у порівнянні зі світовими стандартами. У той час за кордоном скло виробники активно працюють над спрямуванням нового дизайну творчості виставкового характеру. Особливого успіху в цьому процесі досягають скловиробництва Чехословаччини – лідери світового виробництва на експорт. Упродовж 1980 – 1990 рр. ними вперше у світі проводяться міжнародні симпозиуми з художнього скла (м. Новий Бор, завод «GRYSTALEX»). Викладачі та студенти кафедри скла мали можливість бути там і працювати (А. Бокотей, Ф. Черняк, А. Звір та ін.). Спрямування симпозиумів – це творчо – експериментальні пошуки у пластичності їх формування, декорування тощо. Матеріали цих симпозиумів висвітлювались у журналі «GLASS REVIEW», який видавався щорічно в Празі (чеською, французькою, англійською, німецькою, російською мовами). Маючи певний досвід, художники інших країн організовують аналогічні міжнародні симпозиуми: Угорщина (м. Печ (1990), Токад (1998); США (м. Корнінг (1999); Франція (м. Ван – Ля – Шатель (1989); М. Деляфіт (1989 – 1994), фірма «Моріна»). На закритті одного з Міжнародних симпозиумів у Львові тодішній ректор зазначив, що симпозиуми об'єднали творчість та досвід митців різних країн, шкіль і спрямували до нових контактів, розширили кордони спілкування, відкрити двері в мистецький світ. Художники, викладачі та студенти на цих симпозиумах демонструють високу майстерність, розмаїття традиційних та власних прийомів у сучасному мистецтві. Участь студентів та викладачів у цих симпозиумах позитивно вплинула на їх сучасне бачення в образотворчому мистецтві. У цих акціях проявили себе і студенти 5 – 6 курсів: Р. Гапак, О. Смоленська, Р. Демещенко, І. Алексєєва ті інші. Працювати з митцями світового рівня є для них великою честю, і вони це розуміють і цінують. Значна увага в роботі викладачів спрямована на залучення студентів до конкурсів з виготовлення тематичних сувенірів, організації їх групових виставок. З середини 90 – х рр.. на кафедрі згідно рішення Міністерства освіти проводиться підготовка до переходу на ступеневу форму навчання – бакалаврів, спеціалістів та магістрів. На даному етапі залишився ОКР «Бакалавр» та «Магістр». Педагоги у пошуку нових шляхів вдосконалення методики навчання, враховуючи при цьому індивідуальне творче мислення й майстерність його виконання. Нові експериментальні пошуки та творча співпраця з студентами йде тільки на користь. Нині колектив викладачів кафедри спрямовує зусилля на розробку науково – методичної програми за індивідуальною формою навчання та творчою діяльністю.

РОЗДІЛ 2 Творчо – експериментальний доробок українських митців-склярів кінця 20-поч 21 ст.

Українські митці-скляри у своїй творчості надихались творчим доробком світових митців к.20-поч. 21 ст., адже світове мистецтво у скульптурній пластиці мало свої неповторні риси.

Варто згадати декілька осередків, шкіл та її основних представників. Як стверджує Бокотей М. [2; С. 6] : «Упродовж другої половини ХХ ст. закладалися і розвивалися принципи розуміння художнього скла в широкому контексті образотворчого мистецтва. У склі митці звернулися до мови суміжних мистецтв – скульптури, живопису, графіки. З'являються пластичні об'єкти, нові типи об'ємно-просторових монументальних форм у синтезі з архітектурою. Традиційна форма вази, світильника, вітража стає пластичним об'єктом з ідейним навантаженням, який часто виконує не лише утилітарне чи декоративне призначення. Від 1960-х років мистецтво скла формується як самостійний жанр образотворчого мистецтва, розпочинається нова ера функціонування матеріалу як медіума об'ємно-просторових арт-об'єктів». Саме в цей час ми бачимо зростання популярності цього виду мистецтва.

У США та країнах Європи, зокрема Західної Європи, починається розвиток експериментального художнього скла. У зв'язку з масовим поширенням індустріалізації, митці звертаються до вільної творчості. На думку М. Бокотей [2], саме художник Гарві Літтлтон (Harvey Littleton), збудувавши у 1962 р. гутну піч у підвалі Музею Мистецтв разом з технологом Домініком Лабіно, став засновником руху студійного скла. Його мистецтво художнього скла існувало поза шаблонами та було вільне від форм (іл.2.1) Протягом 1962-1982 рр. студійний рух, який зазнавав Гарві, поширився на інші країни. В цей же час починають засновуватись тематичні виставки, симпозіуми та конгреси. Вироби зі скла закуповують світові музеї такі як: Метрополітен в Нью-Йорку, Вікторії та Альберта в Лондоні, Музей декоративного мистецтва у Парижі, Музей сучасного мистецтва в Хоккайдо та ін.

Усі вищезгадані процеси дають можливість розвиватись кагорті митців. ХХ століття, серед яких С. Лібенський і Я. Брихтова, П. Глава (Чехія і Словаччина), Г. Літтлтон, М. Ліповський, Г. Галем, Д. Чігулі (США), С. Проктер, П. Лейтон (Великобританія), Е. Ейш, Т. Зельнер (Німеччина), Л. Сеґузо, П. Тальяп'єстра (Італія), Т. Вірккала, Т. Сарпанева (Фінляндія), С. Валкема, Ф. Лінґард (Данія), Б. Валліен (Швеція), Ч. Зубер, Я. Зорічак (Франція), К. Фуджіта (Японія), К. Мойє (Австралія), І. Ліль (Естонія), Р. Крюкас (Литва), А. Бокотей, Ф. Черняк (Україна) [2]. Їхня візуальна культура виходить на значно вищий рівень і дає можливість розширити межі мистецтва художнього скла та трансформувати його. Кожен автор шукає свою мову образу та унікально працює з матеріалом. В цей період в Україні в 1966 – 1985 рр. за рахунок централізованих коштів Художнього фонду України та Львівської експериментальної кераміко – скульп-

турної фабрики (ЛЕКСФ) було виконано низку творчо – експериментальних робіт. Особлива увага зверталась на розробку зразків тиражних виробів, що запроваджувалися у виробництво. Серед таких робіт слід відзначити творчо – експериментальні пошуки художників Андрія Бокотей, Франца Черняка, Євгенії Косаківської та технологів Лідії Бек і Юрія Угриня. «Спосіб декорування гутних скловиробів спіралевидною ниткою» (1982 р.) було розроблено А. Бокотеем. В основі дослідження лягло опрацювання нової технології декорування художніх скловиробів. Ця технологія не вимагала великих підготовчих операцій, а тому полегшувала виробничий процес, що дозволило знаяно розширити можливості декорування гутного скла при виготовленні унікальних та серійних виробів.

Художником також був розроблений спосіб декорування порожнистих скловиробів методом декорування декоративного зображення в середині об'єму виробу (1982 – 1984 рр.). Запропонований спосіб відрізняється від традиційного декором і конфігурацією перегородок між створеними порожнинами, які можуть бути довільні у пластиці і кольорі всередині об'єму скла. Роботи прийняті у виробництво на ЛЕКСФ та використані в ексклюзивних виставкових творах.

У цих же роках художники А. Бокотей та Ф. Черняк здійснили розробку способу декорування цільноформованих (не продутих) скловиробів методом виконання об'ємно – просторового зображення в середині маси виробу.

Пошуки нових прийомів декорування акцентовані на введенні в масу безколірного і злегка забарвленого скла та об'ємних зображень з кольорового скла та інших матеріалів. У цій технології дійшов довершеності А. Бокотей (іл. 2.2).

Запропоновано було два способи декорування, один з яких розробив Ф. Черняк, а інший - А. Бокотей. Важливу роль у творчо – експериментальних роботах 1960 – 1980 рр. відіграла головний технолог скло цеху Л. Бек, яка працювала над створенням нових технологій варіння кольорового скла. Спільно з художницею Людмилою Уртаєвою нею розроблено палітру кольорового глухого скла. Цю гаму кольорів успішно використала у своїх творчо – експериментальних роботах Є. Косаківська «Живопис в середині і на поверхні скла» . В її тематичних роботах «Живописна Україна» , крім живопису, фахово використані технологічні можливості у склі з урахуванням об'єму форми та нанесенням на нього у відповідній пропорції рисунку та кольору.

Головою художньої ради в різні роки були Зіновій Флінта, Андрій Бокотей, Богдан Галицький та ін. Цікаві знахідки в декоруванні і пошуках нових форм виявив художник Б. Галицький. Занурювання гарячої прозорої скломаси в пісок робило поверхню форми матовою, а після її нагрівання до пластичності набір скла опускався у воду і таким чином при поступовому роздуванні утворювався декор «кракле» з новим ходом декорування квадратних «штофів». Цією технікою він декорував поверхню в поєднанні з різними кольорами.

Активно творчо працювало й старше покоління народних майстрів: М. Павловський, Й. Гулянський , П. Думич, М. Тарнавський, Я. Мацієвський, Б. Валько, О. Гера, П. Вдович, Е. Голяк, Р. Жук, І. Чабан та інші. Великий доробок заслуженого майстра народної творчості України М. Павловського. Знаходячи нові прийоми в декоруванні, він, водночас, зберігав стилістику скульптурного трактування фігурного посуду, старої української гуті. В цих традиціях працював також Й. Гулянський. Його творам, на відміну від М. Павловського, більше притаманна утилітарність посуду, фігурної пластики.

Майстерно виконував власні творчі задуми Заслужений майстер народної творчості М. Тарнавський. Він працював у багатьох жанрах – анімалістиці, скульптурі, побутовому та декоративному посуді, об'ємно – просторовій композиції, вітражі і т. ін. Майстри – гутники О. Гера і Я. Мацієвський почали свою творчо – виробничу діяльність на фабриці в тенденціях народного мистецтва, яке притаманне їм. Я. Мацієвський працював переважно над створенням посуду – набори для пиття, графіни, вази, тарілки, а також свічники, скульптури. Характерно, що вироби він декорував традиційною технікою – ліплення, рифлення, прозора або кольорова рельєфна нитка, що надає формам декоративності та сучасності мислення.

Як зазначає Ф. Черняк у своїй праці [26], то О. Гера, на відміну від інших майстрів, поєднував свої форми з декором, одночасно використовуючи декілька технік. Роботи при цьому ставали масивними, монументальними. Особливо виразно це відчувалося в пластиці «Баран», «Свічники», «Декоративні вази» , «Штофи» (іл. 2.3) , „Фігурний посуд”. У фігурному посуді виразно проявляються традиції старої гуті з умілим відчуттям форми та гармонії у масштабності. В часи «розквіту сучасного скла» у разом працювали А. Бокотей та І. Мацієвський, Б. Галицький та О. Гера, С. Мартинюк та І. Мацієвський, Ф. Черняк та І. Чабан, В. Драчук, І. Шуманський та І. Онищук, П. Вдович та Р. Жук, Б. Валько та С. Тимчак, Я. Мацієвський та І. Мацієвський і П. Думич.

В 1970 – 1990-ті рр.. з великим успіхом пройшли персональні виставки народних майстрів М. Павловського (м. Львів, м. Київ, м. Москва), П. Думича (м. Львів, м. Київ), О. Гери (м. Львів), Я. Мацієвського (м. Львів, м. Київ), І. Чабана і Р. Жука (м. Львів), М. Тарнавського (м. Львів, м. Київ та ін. містах), І. Мацієвського. Професійні майстри скла активно експериментують, звертаючись до широкого кола культурноісторичних асоціацій, до філософських, загальнолюдських проблем. Через те, що у 1990-ті рр. основними стали постмодерністський, постпостмодерністський та неоавангардний напрями в розвитку культури, відбувається переорієнтація митців декоративного мистецтва Окрім того, спостерігається переоцінка ними минулого художнього досвіду та естетичних прикладів, що приводить до поглиблення образно-пластичних пошуків нетрадиційних підходів до матеріалу та відкриття його завуальованих художньо-емоційних

можливостей, особливо у гутному склі [5; С. 193]. Мистецтво художнього скла кінця 20-поч 21 ст. розвивається з рядом інновацій та трансформацій. Так як тема дипломної роботи сформована як «Особливості поєднання матеріалів в пластиці художників-склярів кінця 20 початку 21 ст.» До кагорти митців-склярів, які працюють у скульптурі зі скла та в поєднанні скла з іншими матеріалами у світі відносять багатьох митців світової слави, але в дипломній роботі розглянуто імена тих, чий мистецькі роботи найбільш співзвучні заданій темі.

Литовський художник-скляр Р. Крюкас (іл.2.4) найбільш активний учасник руху студійного скла у Східній Європі. Увесь його доробок – це поєднання різноманітних технік та технологій, матеріалів та неординарного бачення. Мистецькі твори зі скла Р. Крюкаса можна розпізнати в синтезі національних традицій з декоративним поєднанням. Для усіх них притаманна дизайнерська риса, яка дозволяє розташувати той чи інший виріб в інтер'єрі приміщення, а подекуди і в екстер'єрі. Впізнаною рисою автора є створення мистецький об'єктів через об'ємну пластику та використання оптичного скла. М. Бокотей у своїй праці зазначає, що «при всій абстрактності геометричних форм, лаконізмі технічних прийомів твори Р. Крюкаса викликають цілком визначені асоціації, окреслені в назвах робіт і відображають концептуальні сентенції автора: «Перед бурєю» (2011), серія об'єктів «Камені Марса» (2012), гутне скло, авторська техніка, «На підвіконні», «Наполегливість», «Удвох» (2013). Часто для посилення образної виразності автор вдається до поєднання скла з іншими матеріалами – деревом, каменем, металом.

Кажучи про творчу індивідуальність Р. Крюкаса, слід згадати про діяльність підприємства, яке він очолює. Р. Крюкас – один із небагатьох художників, які одночасно працюють з утилітарним склом і скульптурною пластикою. Творчі роботи художника відрізняє монументальність, чистота форми і, на перший погляд, простота виконання, натомість дизайн виразної продукції створює враження технологічно вишуканого, надзвичайно складного при виконанні внутрішнього простору скляного об'єкта» [2; 18]

Представником голландського студійного скла постає Берт ван Ло, для якого найхарактернішими рисами в творчості є присутність монументальних об'єктів в екстер'єрі. Митець зазвичай їх виконує з листового скла та комбінує з такими матеріалам як: камінь, метал, тощо. М. Бокотей вважає, що скульптури Б. ван Ло – одні з перших скляних об'ємно-просторових об'єктів, які за технологічними принципами побудови відповідають вимогам розміщення у відкритому громадському просторі, є безпечними для глядачів і не піддаються негативному впливу природних явищ.

Говард Бен Тре (іл.2.6) також працює з синтезом матеріалів. Він часто використовує скло з металом для створення своїх скульптур. Основною концепцією його витворів є людське прагнення до духовного вдосконалення в часі світу ХХ ст.. Металеві кон-

струкції, форми та сплави часто є вбудовані, немов залиті у форми та об'єкти зі скла. Оточують їх або ж порошково втираються у форму. Серія композиційних творів «Структури» та «Форми» (іл.2.6) за стилістикою нав'язують до архітектурних мотивів.

Представником молодшого покоління митців є художник Браян Херст, австрієць та учень К. Мойє. У його творчих роботах (іл. 2.7.) помітно тяжіння до традицій та особливостей етнічних жителів Океанії. Глядача подивовує різноманіття та контраст форм та фактур. У роботах присутня велика різноманітність поєднання скла з ювелірно декорованими елементами з дорогоцінних металів.

У дипломній роботі варто виділити декілька митців в Україні, які працюють у співзвучній темі з темою авторського проекту і чия діяльність формує обличчя сучасного українського склярства. Доробку сучасних майстрів передують розвиток гутного скла, яке навіть у 90-их рр.. роках продовжувало свою національну традицію українського склярства і продовжує її і тепер. Гутне скло утворюється способом гарячого формування, під час якого всі операції – видування форми, її декорування, обробка деталей – проходять безпосередньо біля правильної печі.

Скло випробовують вогнем. Розправлену скляну масу, доведену до температури 1200 – 1500 градусів швидкими рухами потрібно сформувати у форму, необхідну митцеві. Гута важка і вибаглива. Вона чутлива і швидко реагує на виконавця: між обома відбувається постійний обмін почуттями та емоціями, у процесі якого скло не рідко нав'язує складову залежно від своєї примхи, й необхідна велика майстерність, щоб обернути її на переваги мистецького твору.

Часто у виробках сучасних митців ми бачимо використання кольорового скла, яке забарвлюється в процесі виготовлення у певні кольори. Для одержання кольорового скла в шихту вводять барвники – оксиди різних металів. Кольорове скло відоме впродовж усієї історії художнього скла і поширене в сучасному українському склоробстві.

Шліфування здійснюється на спеціальних шліфувальних верстатах. У сучасному українському склі воно є одним з найбільш поширених способів оздоблення виробів.

Видування – спосіб виготовлення порожнистих виробів із розплавленого скла за допомогою складової трубки. Воно буває вільне і у форму.

Наліпи – один з найдавніших засобів декорування виробів зі скла, що відомий ще на Старому Сході. Наліпи були відомі і в Київській Русі.

Цікавим у творчості українських митців є вже згадане використання металу і дерева. Саме таким чином митці відходять від притаманної утилітарності, перетворивши скляний виріб на художній твір, де в силу вступає вирішення нових завдань творення образу Людини.

У гутній пластиці більшості українських митців розвиваються такі притаманні мистецтву якості як лаконізм виразу художньої ідеї, чистота вертикальних силуетних ліній, пружна динаміка скляних фігур і торсів, в окремих випадках особливість і навіть

сміливість кольорових урізноманітнень спокійних зелених або й прозорих скляних мас.

Інтерпретація на формальному й образному рівнях є традиційно для львівської школи художнього скла. Усі вироби наділені експозиційними рисами.

Якщо ж говорити про експозицію та використання творів з художнього скла українських митців-склярів, то окремі вироби прекрасно почуваються в камерному салонному середовищі, інші ж несуть потужний заряд монументальної ідеї, яка активно розкрита (і тактовно пропонована глядачу) знову ж таки добре відпрацьованими пластичними засобами.

Саме до вищезгаданої плеяди художників-склярів належить київський митець, випускник кафедри художнього скла Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва (нині ЛНАМ) Станіслав Кадочніков (іл. 2.8.) . Художник працює з кришталем, авантюриновим, неодимовим, оптичним склом, кришталем, часто застосовує техніку глибокої піскоструменевої обробки, травлення, гравірування. Тривалий час С. Кадочніков працював художником на Київському заводі художнього скла. Творчі роботи С. Кадочнікова виконані в стриманій колористичній гамі з насиченим декором. Автор часто застосовує поєднання матеріалів (скла, металу, каменю) та різних технік (гравіювання, гута, холодна обробка). Він зумів у образі Людини подати не стільки матеріальний, скільки духовний, піднесений, надчуттєвий світ. Праці митця породжують потік асоціацій, що ніколи не бувають однозначними. Художник є постійним учасником львівських симпозіумів, починаючи з 1990-х років. Наймовірними творами представлено творчий доробок львівського скульптора Р. Петрука (іл.2.9), у яких елементи зі скла є в повному симбіозі з деревом і льняним шнуром. Художник представляє своєю творчістю комбінацію скла з металевою конструкцією та багато працює над формою, створюючи концептуальне бачення буття кожного з нас.

Гідно репрезентують свої твори О. Звір, Б. Васильців, О. Принада, В. Рижанков, О. Янковський, А. Петровський, О. Шевченко, І. Мацієвський, Р. Дмитрик, А. Гоголь та інші. Твори цих митців постійно представлено на виставках, симпозіумах та конкурсах. Висновком до вищезазначеного творчого доробку сучасних художників-склярів є те, що уся творча спадщина склороба-це трансформація поширених критеріїв «краси» у склі. Гармонія пізнавальних форм, милування яскравою декоративністю кольору і пластики, відкрита емоціональність, легко простежувані зв'язки з чуттєво-відчутним світом природи. Та поряд з тим є новизна техніки, прийому, рушійною енергією образу виступає згусток інтелектуального начала, філософічність художницької думки, спрямованої за межі звичайної свідомості [25] .

Та потрібно згадати, хоч як би це не було прикро, про зміни, які трапились на зламі епох. Це зміни в політико-економічному житті країни, які позначились на сфері культури, на ідейних та естетичних принципах мистецтва. В галузі декоративного мистецтва це виявилось, передусім, у втраті виробничої бази. За

таких умов майже не працювали творчі лабораторії, які раніше очолювали видатні митці. В декоративному мистецтві художньої промисловості згасало прагнення до стилістичної єдності, до колективності творчих зусиль. Саме тому майстри почали працювати самостійно-кожен на підтвердження своєї особистості і це додало в мистецький простір України неординарних та унікальних рис.

Мистецтво художнього скла постійно розвивається під впливом культурологічних процесів того чи іншого суспільства. Українське художнє скло та його митці лише підтверджують цю думку. Сучасне українське мистецтво активно розвиває та інтерпретує життя суспільства у середовищі та його унікальні особливості, які набувають довершеності завдяки вмінно художників-склярів.

РОЗДІЛ 3 Об'ємно просторова композиція на тему «Взаємодія людини і природи»

Історіографічне дослідження та аналіз принципів становлення львівської експериментальної кераміко – скульптурної фабрики, а також діяльність митців, які працювали в техніці поєднання матеріалів, стали підґрунтям для концепції дипломної роботи. Проведені дослідження допомогли встановити характер утворення зв'язку людина-природа. Впродовж свого існування людина постійно перебувала і перебуває в певному відношенні до природи. Для того щоб забезпечити безпечне існування і прогресивний розвиток людина повинна не тільки зрозуміти природу і еволюційні процеси її елементів, але і зуміти організувати своє життя з урахуванням законів природи. У емпіричній натурфілософії піднімалися питання підкорення природи людиною, ролі її досвіду в перетворенні довкілля. Це особливо яскраво виражено у філософії Ф.Бекона. З часом природа стала мовби неорганічним тілом людини, бо була вплетена в постійний процес виробництва. Це в подальшому призвело до виникнення системи «природа–суспільство», що теж володіла низкою проблем. До сьогодні відношення людини та довкілля засновувалися, на твердженнях, що ґрунтувалися на ствердженні панівного становища людини стосовно природи [32]. Через складну екологічну ситуацію постали питання, які сучасні вчені відзеркалили у своїх роботах. Проблема коеволюції людини і природи стала найбільш виразною.

Вважається, що основна проблема коеволюції є результатом протиріччя між штучним і природнім. Проте, саме ця проблема є актуальною ще з початку існування людства. В тлумачення штучного як такого яке є «антиприродним», відношенні їх до різних світів, багато протиріч. Варто зазначити, що штучне є іншим виразом природного, а не абсолютним його запереченням [33]. «Криза» цих відносин і лежить в концепції дипломної роботи.

Першочергово було поставлено завдання вдало відобразити взаємодію людини і природи в авторському проекті. Робота пройшла образне переосмислен-

ня, що дозволило «показати» процес цих відносин. Важливим аспектом виконання роботи в матеріалів була складність гармонійного поєднання між собою різних матеріалів. За основу взято камінь та скло. Для виконання проекту була використана техніка термоформажу. Ця техніка дозволила в повній мірі «відтворити» процес взаємодії між склом та каменем. Камінь як повністю природний об'єкт символізує природу, в свою чергу скло повинне символізувати процес взаємодії та саму людину. Хоча причиною створення твору була проблема співіснування двох концептів «людина» і «природа», авторський об'єкт не повинен викликати радикально позитивне чи негативне враження про природу цього зв'язку, а радше змусити замислитися над самим фактом безпосередньої взаємодії та надихнути на роздуми про власне місце в цьому відношенні.

Візуальний образ повинен бути естетично привабливим, емоційно не забарвленим, при цьому залишатися простим для глядача. Надихаючись авторами, що працювали в техніці поєднання матеріалів, було вирішено обмежити палітру кольорів, щоб зробити акцент на пластиці виконуваної роботи.

Перший етап створення проекту-опрацювання ідей у форматі зарисовок. Це дозволило створити макет який в подальшому допрацьовувався.

Використання каменю як основи ускладнило пошук пластичного рішення, тож довелося видовжувати композицію за рахунок скляної частини роботи. Розвиток історії відбувається по вертикалі, що дозволяє краще сприймати об'єкт в просторі за рахунок світлопрозорості скла попри міцну і вагому основу з каменю. Для роботи було взято ультрапрозоре скло, що має найбільш високий коефіцієнт пропускання сонячного світла. На місці «взаємодії» двох матеріалів скло набуло вигляду «перехідного стану» та пройшло процес піскоструменевої обробки. Рухаючись до вершини через пластичний хід скло отримує характерну йому надпрозорість, що паралельно з обробленими краями символізувати образ людства через його технологічні здобутки.

Для гармонійного поєднання двох матеріалів відливалася форма для камяної основи. Наступним кроком стало прогинання скла по формі в техніці термоформажу. На даному етапі склу надана бажана форма. Для отримання ефекту градієнту на поверхні скла було використано різнозернистий пісок. Це контрастне співвідношення фактур скла дозволило розширити динамічний діапазон роботи. Верхні кромки були оброблені методом шліфування. Результатом проробленої роботи є скульптурний об'єкт утворений методом поєднання скла і каменю.

ВИСНОВКИ

Творчість українських митців загалом, а у пластиці художнього скла кінця 20 початку 21 ст. зокрема пройшла складний, сповнений суперечностей, наполегливих пошуків та новітніх відкриттів, етап розвитку та етап становлення. Митці-скляри у своїй творчості повсякчас тяжіли до європейського та світового мистецтва, надихаючись творчістю художників-склярів світу, проводячи симпозиуми гутного скла, співпрацюючи у цікавих та неординарних проектах. Поруч з тим митці зберегли самобутність української пластики зі скла, а національні традиції додали творам лише унікальності та незвичності. Є важливим і становлення національної мистецької педагогіки, яка б формувала не просто митця, а митця – українця, який би гідно представляв Україну на світовій арені. Тому окреслено діяльність кафедри художнього скла, педагоги якої повсякчас працюють над цими формотворчими процесами. Світоглядні обрії 1960-80-х засвідчує львівська школа художнього скла і митці кафедри, які діяли цілеспрямовано, концентруючи мистецьку дію на формальних складових, які не існують без інформативної атмосфери сучасного світового мистецтва. І саме в кожний з цих періодів значний внесок у царину розвитку мистецтва скла вносили педагоги кафедри художнього скла.

Ця дипломна робота - це спроба довести, що кафедра художнього скла та творчий доробок її випускників та педагогів мають надзвичайно міцний фундамент, завдяки її фундаторам та теперішньому складу кафедри. Творчі діяльність митців-склярів, які розглянуто в роботі, впливали і продовжують надихати на творчість молодих митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бокотей А. Скло. 2008. 279 с.
2. Бокотей М. Історія художнього скла кінця ХХ – початку ХХІ століття. 2020. 152 с.
3. Бокотей М. Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові: 1989 – 2016. Світове скло в Україні: 1989 – 2016. 2018. С. 5 - 48
4. Голубець Г. Гутні вироби львівських майстрів у фондівих колекціях музеїв Львова. 2007. № 1 – 2. С. 165 – 176.
5. Кара-Васильєва Т. Чегусова З. Декоративне мистецтво України. У пошуках «великого стилю». 2005. 280 с.
6. Мартинюк С. Давнє скло в Україні. 2004. С. 176 – 196.
7. Музей скла у Львові [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.glassmuseum.lviv.org>
8. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. 2012. 254 с.
9. Нікітенко Б.Ю. Особливості коєволюції природи і суспільства у сучасній техногенній ситуації [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/52e90a3e-617f-4775-8757-03228bf55985/content>
10. Петрякова Ф. Міжнародні симпозиуми скла у Львові: діалог культур. 1998. Вип. 3. С. 557 – 563.
11. Петрякова Ф. Сучасне українське художнє скло. 1980. 202 с.
12. Петрякова Ф. Українське гутне скло. 1975. 160 с.
13. Придатко Т., Склярєнко Г., Чегусова З. Мистецтво України 1993–2003. 480 С.

14. Радей А.С. Екологічна свідомість і культура: теоретико-методологічний аспект. 2008. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://ela.kpi.ua/jspui/bitstream/123456789/8812/1/15.pdf>
15. Рожанківський В. Українське художнє скло. 1959. – 151 с.
16. Самелюк А.А. Проблема коєволюції в сучасній філософії і науці . [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/669843c1-76ae-423c-96be-943f4e27c97c/content>
17. Скоропадава Г. Типологія і художні особливості скляних виробів Львівської фірми «Райдуга». Народознавчі зошити. 2007. № 1 – 2. С. 180.
18. Сом-Сердюкова О. Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950-х - 1990-х років: Автореф. дис. канд. Мистецтвознавства. 2000. 18 с.
19. Станкевич М. Протодизайн, концепції і морфологія дизайну . 2012. С. 122–131.
20. Стельмащук Г. Роман Дмитрик. 2008. – С. 8–11.
21. Тищенко О. Р. Гутне скло. Історія українського мистецтва. Т. 3. Мистецтво II половини ХVІІ – ХVІІІ ст. 1968. С. 335 – 340.
22. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (ХІІІ – ХVІІІ ст.). / О. Р. Тищенко. – Київ : Либідь, 1992. 191 с.
23. Федорук О. Маєстро художнього скла Андрій Бокотей. 2008. 320 с.
24. Фур Р. Симпозиуми гутного скла у Львові: історія становлення та діяльність. С. 91–99
25. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. 2002. 511 с.
26. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття. 2006. С. 8–51.
27. Чиж М. Творча особистість Франца Черняка в контексті розвитку львівської школи художнього скла. Вісник ЛНАМ. № 19. 2008. – С. 295 – 303
28. Шимчук Є. Мистецтво скла в Україні. 1995. – С. 34–36
29. Шимчук Є. Міжнародний симпозиум з гутного скла. 1993. Ч. 2. – С. 53–55
30. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст. 2006. 394 С.
31. Barovier Mentasti, Rosa. Glass Throughout Time: History and Technology of Glassmaking from the Ancient World to the Present. Skira. 2003
32. Coming Museum of Glass [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.comog.org/>
33. Glass Art Society [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.glassart.org>
34. Lynn, Marta Dexler, Shifman, Barry. Masters of Contemporary Glass: Selections from the Glick Collection. Indianapolis Museum of Art., 1997



Тарас Опалинський

Експеримент та випадок у творчості Романа Дмитрика

Творчий процес безпосередньо пов'язаний з несподіваними випадками та експериментами, які в подальшому часто мають значний вплив на створення нових та унікальних мистецьких творів. Ці фактори часто призводять до відкриття нових форм та технік. Зародження та створення чогось нового завжди було актуальним у всі часи. Про це свідчить наша історія, де інновації та новаторство відігравали визначальну роль у розвитку суспільства та культури. В кожній епосі людство прагнуло до створення нових ідей, технологій, та концепцій, визначаючи тим самим напрямок свого розвитку.

Метою дослідження є вивчення випадку та експерименту як методів для створення нових художніх творів та відкриттів у мистецтві.

Завдання:

- опрацювати літературні та візуальні джерела пов'язані з експериментом та випадком у мистецтві ХХ-ХХІ ст.

- на основі аналізу візуальних та літературних джерел визначити місце випадковості у художньому склі.

- проаналізувати роль експерименту у створенні мистецького відкриття.

- дослідити використання експериментів та присутність випадковості у творчості Романа Дмитрика.

- вивести висновок щодо впливу експеримента та випадку на створення мистецького відкриття.

Це дозволить розкрити роль неочікуваних ситуацій, непередбачуваних подій та здатності митця адаптуватись до нових умов та продовжувати творити.

У ході дослідження буде розглянутий предмет випадковості у творчому процесі, а також вивчатиметься вплив експерименту на мистецьку практику митців, зокрема українського художника який працює в галузі декоративного та архітектурно-художнього скла Романа Дмитрика.

Об'єктом дослідження є методологія творчого процесу.

Було використано такі **методи дослідження** як: синтез – для дослідження літературних та візуальних джерел; метод індукції для – розділів 1 Експеримент та випадок в образотворчому мистецтві, 2 Роль экс-

перимента та випадку у творчості Романа Дмитрика; узагальнений – при виведенні висновків. Дослідження включає вивчення та аналіз літературних джерел та візуального матеріалу, зокрема наукових статей Марини Юр де розглядався художній експеримент як духовно-практична діяльність митця та дисертації Олесі Бенюк де мистецький експеримент був застосований у сфері естетики.

РОЗДІЛ 1 Експеримент та випадок в образотворчому мистецтві

Мистці схильні до задіявання найновіших технологічних досягнень людства, зокрема штучного інтелекту, у творчому пошуку самовираження. Але сьогодні залишає митцеві шанс. Цей шанс – людське розуміння творчості з правом на помилку.

В гутному склі часто помилка або порушення технологічних правил призводять до нових знахідок які в подальшому прокладають шлях до досконалості. Історія художнього скла повна відкриттів, створених в результаті експериментів та несподіваних подій. Експериментальні дослідження відіграють важливу роль у вивченні оточуючого нас світу. Термін "експеримент" має походження від латинського "experimentum", що означає пробу чи дослідження. Це науково обґрунтоване дослідження, проведене в певних умовах, яке дозволяє детально вивчати перебіг конкретного процесу та відтворювати його при повторних умовах.

Роль експерименту в науці та техніці є вельми суттєвою. Це видно у створенні лазерної техніки, дослідженні термоядерного синтезу, досягненнях у космічній фізиці, прогресі вивчення елементарних частинок, а також у проведенні унікальних експериментів для перевірки теорії відносності в земних умовах.

Експеримент є специфічною формою діяльності дослідника, спрямованою на наукове вивчення та відкриття особливостей об'єктів чи систем і пов'язаних з ними закономірностей. Дослідник впливає на об'єкт за допомогою спеціальних методів, інструментів чи приладів, систематично змінюючи умови для отримання остаточних результатів.

Експерименти можна розділити на чотири позиції - натурні та модельні, а також на активні і пасивні. Натурний експеримент досліджує реальні явища або процеси, з метою уточнення характеристик об'єкта, визначення надійності його роботи та перевірки теоретичних розрахунків. Цей тип експерименту вимагає суттєвих фінансових витрат та може бути пов'язаний з ризиком.

Модельний експеримент, навпаки, виконується на спеціальних установках і дозволяє вивчати об'єкт та йому притаманні процеси в ізольованому середовищі, відокремленому від зовнішніх впливів. Результати модельних експериментів використовуються для розробки математичних моделей і виконання технічних розрахунків.

Ключовою частиною теорії постановки експерименту є активний підхід до розміщення точок у факторному

просторі, що дозволяє підвищити точність моделі і зменшити кількість необхідних дослідів [7].

Звертаючись до статті Марини Юр, ми можемо зрозуміти, що художній експеримент, як духовно-практична діяльність людини, спрямований на розвиток мистецького дискурсу та створення принципово нового, незалежного та своєрідного культурно-го явища.

Експеримент у мистецтві завжди відзначався зародженням нової якості твору, нової пластичної мови, що представляє його інакше прочитання, в історії це було часто поштовхом до генезису нового напрямку, стилю чи течії. У мистецтві кожен із цих напрямків зазвичай пов'язаний з конкретним художником чи групою митців, чия творча інтенція полягає у створенні нової парадигми, встановлення нових естетичних ідеалів та формування нового образного світу [11].

У дисертації Олесі Бенюк варто звернути увагу на поняття мистецького експерименту, яке вперше застосоване у сфері естетики, калькулювало властивості та специфіку наукового експерименту, тому його доречно називати онауковленим мистецьким експериментом. Залишаючись у межах традиції відображення та наслідування, він ґрунтувався на правдивому та реалістичному відтворенні. Поняття "експеримент" у естетичному та мистецтвознавчому контексті закріпився в епоху модернізму, розширивши його трактування. Модерністський експеримент спрямовувався на створення чогось зовсім нового, відмовившись від традиційної концепції відображення в мистецтві. Відсутність зв'язку з традиційним відтворенням була характерною рисою модерністського експерименту, який акцентувався на отриманні нового досвіду, відкритті нових реальностей та застосуванні нових засобів і методів творення [3]. Поняття експерименту як технології художньої творчості було сформовано у працях Е. Гомбріха («Історія мистецтва») де проаналізовано досвід «експериментально-го мистецтва» першої половини ХХ століття [5].

Мистецький експеримент поступово збагачується міжгалузевим науковим інструментарієм і приймає універсальні риси. У сучасному мистецтві експеримент ґрунтується на відмові від традиції та віддачі переваги ризикованим інноваціям з конкретними напрямками та елементами художньої діяльності.

Технологічні новації стають активаторами розвитку сучасного мистецтва. В. Беньямін в своїй роботі "Мистецький твір у добу його технічної відтвореності" [1] підкреслював важливість та значення технічних інновацій у зміні "мистецьких технологій виробництва". Це означало, що митці все частіше почали застосовувати не очевидні матеріали та техніки у своїх працях для здобуття новизни та першості.

Постіндустріальна культура внесла кардинальні зміни та розширила експериментальні практики в мистецтві, такі як: об'єднання різних елементів дозволяє узгоджено існувати традиційним і новаторським підходам, а різноманітність і множинність створюють умови для подолання концептуальних обмежень і вільного співіснування різноманітних систем образотворення, напрямків, шкіл та ідей [2].

На початку ХХ століття українське мистецтво пройшло важливий етап формування та трансформації. Протягом цього часу художники та художниці активно впроваджували художні експерименти, які стали своєрідним новаторством у художній діяльності. Ці експерименти визначили рівень творчої вільності та інновацій у різних аспектах мистецької творчості, охоплюючи аспекти змісту, форми та засоби виразності.

У Україні того часу існувало значна кількість мистецьких шкіл та навчальних закладів, таких як школа малювання і креслення у місті Одеса, рисувальна школа М. Раєвської-Іванової у Харкові, художня школа М.Мурашка в Києві та інші. Ці освітні установи слугували площадкою для проведення художніх експериментів та розвитку новаторських ідей, сприяючи формуванню професійної художньої спільноти в Україні.

Кожен з цих освітніх закладів мав свої власні особливості та методи викладання, і вони віддзеркалювали різноманітні художні тенденції. Наприклад, школа в Одесі під керівництвом К. Констанді акцентувала увагу на ліричних пейзажах та етюдах. Тим часом у Києві, під керівництвом М.Мурашка, привнесився синтез академізму з українським національним мистецтвом, звертаючи особливу увагу на індивідуальність своїх учнів..

Проте, важливим етапом в еволюції художнього експерименту стало створення в 1917 році Українська академія мистецтв. У цьому освітньому закладі викладачі, які представляли різні художні течії, сполучили традиції академічного мистецтва з концепціями модернізму та національного відродження.

Під впливом експериментів у мистецтві, випускники цих навчальних закладів розвивали власні індивідуальні стилі. Ці стилі стали основою для формування нових художніх напрямів, які відображали нові реалії та дух часу. Таким чином, художні експерименти виявилися інноваційним явищем в українському мистецтві на початку ХХ століття. У цей період творчі особистості, проводячи випробування з різними художніми підходами, формували нові та унікальні твори мистецтва. Ці експерименти дозволили розширити горизонти та внести цінні характеристики та оригінальні виразні можливості в українське мистецтво.

Художні експерименти відігравали ключову роль у розвитку українського мистецтва протягом ХХ і на початку ХХІ століття. Ця тенденція набула особливої актуальності в епоху постмодернізму, коли художники з інноваційним підходом використовували досвід художнього авангарду та інших стилів для створення нових художніх виразів.

У епоху постмодернізму домінував плюралізм, що означало прийняття не лише різноманітних підходів і точок зору, але й визнання їхньої рівності та права на існування. Це викликало зміни у сприйнятті мистецтва, яке відійшло від акценту на пошук істини на користь філософського осмислення його процесів. У творах сучасних художників проявляється різноманітна пластична мова, використання синтезу

формальних засобів і глибокого семантичного підтексту. Багато робіт включають елементи архетипів або стилізовані риси сучасного життя. Вони вирізняються епічністю та експресією, а художнє просторове середовище наповнюється пластичними формами та символами.

У ХХІ столітті молоді митці продовжують утримувати цю традицію мистецького експерименту. Вони ставлять за мету відтворити екзистенційність людини та творять роботи, які не обмежуються часовими рамками, а замість цього створюють миті синтезу та компресії.

Ця тенденція віддзеркалює сучасний плюралізм і готовність до різних культурних впливів. Митець активно використовує та перетворює наявні художні традиції, ініціюючи новий художній діалог [9].

Мистецтво виступає як виняткова, передова, функціональна та впливова модель для творчих ітерацій, художніх намірів, самопізнання та самореалізації художника. У цьому контексті самопізнання митця тісно пов'язане з емпіричним досвідом, експериментами, пошуками нових засобів виразності та контекстом творіння. Важливо відзначити, що моделювання експерименту і впровадження інновацій визначають напрямок змін у мистецтві, охоплюючи його зміст, форму, естетичну рецепцію, функції і тенденції.

На межі ХІХ і ХХ століть відбулися значущі зміни у сприйнятті мистецтва, коли розширилася сфера художніх практик, а художники виражали власне авторське бачення. Це сприяло евристичному процесу розуміння, інтерпретації, розвитку та функціонування мистецтва. Варто зауважити, що через експеримент художники розширюють границі мистецтва, використовуючи передові технології та матеріали, і здійснюють їхні синтези, що призводить до розмиття жанрових меж творів.

Основною метою цього дослідження є вивчення нових підходів до моделювання художнього експерименту в українському живопису від ХІХ до початку ХХІ століття як форми інновації. Митці часто зіштовхуються з питанням про те, чи слід дотримуватися правил мистецтва чи порушувати їх. Для вирішення цього питання вони віддають перевагу експериментуванню з різними творчими обмеженнями та принципами. Шляхом випробування меж мистецьких правил і осмислення їх призначення, митці можуть змінити своє ставлення від відкидання цих правил до розгляду їх як інструментів, які допомагають їм формувати свої творіння.

Застосування експериментів у мистецтві може призвести до виникнення абсолютно нових жанрів, підходів або стилів, що дає художникам можливість зробити унікальні та несподівані відкриття. Цей процес, аналогічний унікальному "відкриттю" у мистецтві, розкриває перед творцями щось несподіване і надзвичайно цінне. Такий радикальний ріст та розвиток може відбутися лише один раз у кар'єрі, що вимагає від художників бути відкритими для експериментів. Експеримент є динамічним і ключовим процесом для тих митців, які прагнуть розкрити рецепт успіху. Досліджуючи робочий простір, щоден-

ні практики, правила і потенціал для радикального зростання, художники можуть вдосконалити свої творчі подорожі та зробити унікальний внесок у світ мистецтва. Розуміння важливості експерименту є основою для творчого розвитку як для початківців, так і для визнаних майстрів, щоб повністю реалізувати свій творчий потенціал [18].

Крім експерименту важливим фактором для створення чогось нового також слугує випадковість. У період, коли вчені, такі як Фрейд і Юнг, вивчали таємниці несвідомого, використання випадковості та ірраціонального стало ключовою творчою стратегією для багатьох художників-сюрреалістів. Мистецтво випадковості відкрило двері для дослідження несвідомих шарів нашої психіки і змінило наше уявлення про мистецтво, породжуючи нові течії в естетиці та поезії.

Використання випадковості в мистецтві, наприклад як відомий "консервований шанс" Марселя Дюшана (1887-1968), стало важливою складовою сучасного мистецтва і постмодерністських практик. Джон Кейдж (1912-1992), один із видатних композиторів 20-го століття, використовував випадковість у своїх композиціях, введенням алеаторії, або випадкового контролю, в музику, створену за допомогою комп'ютерного програмування, у 1950-х роках. Кейдж відзначав, що використання випадковості дозволяє уникнути упереджених ідей і залишатися відкритим

до можливостей, які можуть бути непоміченими при природному підході.

Твори мистецтва, що експериментують зі співвідношенням випадковості та наміру, а також взаємодії між око, мозком і сприйняттям, породжують те, що бразильський художник Вік Муніз охарактеризував як "мультистабільні образи". Ці твори створюють враження багатьох реальностей і шарів, які відображають феноменологію людського сприйняття. Експеримент з використанням випадковості є спробою відмовитися від наших звичних упереджень і соціальних норм, спрямованих на контроль та зміну результатів. Дослідження гештальт-сприйняття та феноменології людського досвіду проникло в різні галузі, включаючи психологію, психотерапію і нейронауку протягом 20-го століття, зокрема для створення творчих інструментів, які сприяють зміні свідомості та допомагають виходити за рамки уявних обмежень. В сучасному мистецтві використання помилок стає практикою для досягнення естетичних цілей, що включає пошкодження цифрових даних або фізичне впливання на електронні пристрої. Поява таких помилок стала очевидною в різних видах візуального мистецтва, таких як фільм "Кольорова скринька" (1935) Лена Лая та відеоскульптури, створені Неймом Джун Пейком (1932-2006) [17].

Варто розглянути розглянути творчість Емілля Галле як передумову усвідомленого використання експери-

менту та випадку як творчого методу. Це французький художник та дизайнер в якого творча кар'єра проходила досить планово та структуровано. Крок за кроком Еміль йшов до своїх поставлених цілей долаючи життєві труднощі. Цей художник визнавався за своєю систематичністю та експериментами, які привели його до мистецького триумфу.

Еміль народився в 1846 році у родині, де мистецтво, ботаніка і хімія об'єднувалися в незвичайний спосіб. Після навчання та військової служби Еміль приєднався до скляної компанії "Burgun, Scherer et Cie" в Мейзенталі, де він отримав перший досвід у галузі мистецтва скла. Починаючи з дебюту на Паризькій всесвітній виставці 1878 Еміль Галле завоював авторитет тонким вмінням з'єднувати різноманітні прикладні інновації з образними принципами символізму. Користувався технікою «місячного світла» (clair-de-lune-типу, підфарбовування оксидами кобальту, що додають склу сапфіровий відтінок). Створював об'єкти з багатошарового скла (обробленого барвниками, кислотою і різьбленням) - з поверхнею, що нагадує прозорий камінь. Варіюючи методи роботи з гарячою масою, вводячи в фактуру фольгу, бульбашки повітря і нарочиті тріщинки, отримувалася унікальний мистецький твір.

Але справжній перелом в кар'єрі Галле став можливим завдяки його власній сміливості і допитливості. Він експериментував з новими формами і техніками, спрямованими на створення унікальних емалевих фактур для скла. Його стиль почав розвиватися від класичних форм до більш складних та кольорових робіт. Спроби Галле створити щось нове і унікальне не завершилися лише в мистецтві скла. Він заснував величезний скло-завод у Нансі, де його команда майстрів працювала над новими дизайнами. Його творчий підхід був основою для створення нових стилів, таких як арт-нуво.

Але, можливо, найважливіше, Еміль залишив нам спадок своєї систематичності та нескінченного бажання експериментувати з хімічними реакціями та емалюванням скла, що стало важливою частиною його творчого процесу. Творчість Галле - це приклад того, як відкритість до нових ідей та постійне навчання можуть призвести до великих творчих досягнень [15]. Історія гутного скла повна відкриттів, створених в результаті випадків та несподіваних подій. Один з найвідоміших прикладів - це скляна ваза "Aalto Savoy" від фінського архітектора та дизайнера Альвара Аальто. [13] У 1936 році Аальто прийняв замовлення на створення серії ваз для готелю Savoy в Гельсінкі. Під час виробництва однієї з ваз робітник зробив помилку, що призвела до того, що скло прогинулося з одного боку, створюючи характерну овальну форму (1). Замість того, щоб знімати і виправляти цю помилку, Аальто вирішив використати її як елемент дизайну і додав гнучку форму до всієї серії ваз. Таким чином, ваза "Aalto Savoy" стала символом фінського дизайну, який відображає природну гармонію і органічність, а також ідею того, що навіть помилка може бути перетворена на красу. Сьогодні ця ваза

залишається популярним елементом інтер'єру та експонується в різних музеях мистецтва по всьому світу. Це є хорошим прикладом того, як професійний митець може вміло імпровізувати, використати помилку в якості інструмента для створення нового шедевру. Ця історія демонструє, що в мистецтві гутного скла навіть помилки можуть бути корисними та відкривати нові можливості для творчості та реалізації мистецьких задумів.

У 1950-х роках у Сполучених Штатах різко зросла популярність і значення студійної кераміки та інших ремісничих напрямів за межами промислових майстерень, що спонукало митців, які цікавилися склом, досліджувати альтернативні шляхи не індустріальної сфери. Гарві К. Літтлтон, кераміст і викладач Університету Вісконсіна в Медісоні, відіграв ключову роль у появі студійного скла в США. Натхненний інноваційною роботою каліфорнійського гончара Пітера Вулкоса в кераміці, Літтлтон почав експериментувати з гарячим склом у своїй майстерні в 1958 році. Це стало початком для заснування студії складувної справи в Америці.

Літтлтон співпрацював із Художнім музеєм Толедо, що стало тлом для «народження» руху American Studio Glass через дві історичні складувні майстерні в березні та червні 1962 року. Об'єднавшись із дослідником скла Домініком Лабіно, вони розробили невелику, економічно вигідну піч, яка зробила гутне скло доступним для художників за межами складувних цехів.

Літтлтон почав свою кар'єру університетського викладача зі скла в Університеті Вісконсіна в Медісоні і став наставником для впливових митців, таких як Дейл Чіхулі, Марвін Ліпофскі та Фріц Драйсбах. Ці випускники грали ключову роль у піднятті студійного скла на міжнародний рівень. Деякі з них, наприклад Чіхулі та Ліпофскі, відокремили складувну промисловість від традиційних шляхів і розвинули експериментальний підхід, досліджуючи скульптурні форми. Початкові спроби у студійному складувному мистецтві часто описувалися як вільні форми з експресіоністським ухилом та технічними викликами. Для досягнення справжньої оригінальності художники розуміли, що необхідно глибше розуміння матеріалу і наприкінці 1960-х років увага американських митців студійного складування зсунулася в технологічний напрям, звертаючись до країн з багатим досвідом обробки скла, таких як Швеція, Чехословаччина та Італія. Американський феномен студійного скла швидко подолав кордони, досягнувши Європи, Сполученого Королівства, Австралії та Азії. Те, що відрізняє студійне скло від інших напрямків художнього скла 20-го століття, це його акцент на художника як дизайнера та майстра, його відданість створенню єдиних у своєму роді творів та його міжнародний характер. Крім того, рух характеризується спільним обміном технічними знаннями та ідеями між художниками та дизайнерами, що зазвичай не зустрічається в промислових умовах [12].

У другій половині ХХ століття відбулися значущі

1. Альвар Аальто, скляна ваза "Aalto Savoy" 1936 р. Фінляндія



трансформації у світовому мистецтві, що суттєво вплинули на розвиток художнього скла та ремесел загалом. Рух студійного скла, що виник у 1960-х роках, характеризувався вільним творчим експериментом та активною участю художників у кожному етапі творення. Основні принципи цього руху включали відмову від утилітарної функції на користь створення унікальних авторських творів, концептуальне наповнення та великий вплив філософії у мистецтві. Однією з ключових рис стала активна міжнародна взаємодія, виражена в проведенні симпозіумів, виставок та конференцій, що сприяли обміну ідеями та досвідом між художниками. Міжнародна асоціація художників скла (Glass Art Society, GAS) та провідні музеї та школи, такі як Музей скла у Корнінгу, Музей Метрополітан та Школа дизайну в Род Айленді, відіграли важливу роль у стимулюванні цього процесу [16]. На початковому етапі руху студійного скла його представники сприймали його як позитивний явище, але з часом з'явилися дискусії, особливо з урахуванням поглядів представників інших технік, таких як термічне формування скла. Ключовою залишається ідея поєднання ролей дизайнера та виконавця в одній особі. Художники, які використовували інноваційні методи термічного формування скла, присвячували велику увагу вивченню ремесла, з метою вираження своєї авторської концепції [14]. З цього ми можемо зробити висновок, що експеримент та випадковості виявилися ключовими елементами для творення нових ідей та вираження творчості в історії мистецтва скла. Від початкових експериментів сюрреалістів до використання випадковості в сучасному мистецтві, ці підходи відкривають нові можливості для художників і змінюють наше сприйняття мистецтва. Творчість Еміля Галле слугує прикладом того, як систематичний підхід та постійне експериментування можуть призвести до виняткових творчих досягнень. Він не лише вдосконалював мистецтво скла своїми експериментами, але й розширював горизонти в інших напрямках, таких як дизайн. Рух студійного скла в Сполучених Штатах в 1960-х роках визначив новий етап у розвитку мистецтва скла. Його основні принципи, такі як відмова від утилітарності, акцент на авторських творах та активна міжнародна взаємодія, вплинули на характер та сприйняття мистецтва. Технічні інновації, експерименти та створення доступних печей для художників, визначили новий етап у розвитку мистецтва скла. Узагальнюючи, розвиток мистецтва скла ми можемо побачити поєднання традиційних технік, творчого експерименту, випадковості та технічних інновацій. Цей шлях створив різноманітні течії та стилі, що вплинули на художній світ і залишаються важливим джерелом натхнення для сучасних творців.

РОЗДІЛ 2 Феномен творчості Романа Дмитрика

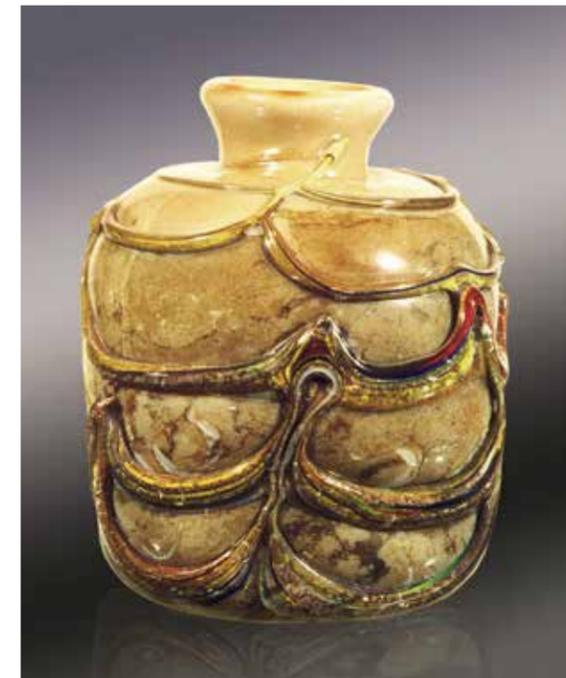
В сучасному мистецькому світі існують творчі особистості, які вирізняються не лише своєю унікальністю, але й важливим внеском у розвиток мистецтва.

Однією з таких видатних постатей є Роман Дмитрик, чий творче доробок потрібно розглядати у контексті не лише його індивідуального вираження, але й широкого мистецького середовища, традицій та шкіл, що визначили його творчий шлях. Це більш широке теоретичне питання потребувало опрацювало наукових джерел, що стосуються процесу становлення львівської школи художнього скла, окремих організацій, в яких формувалася художня майстерність Романа Дмитрика, зокрема, Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики та Львівської національної академії мистецтв. Робота на Кераміко-скульптурній фабриці стала вирішальним кроком для молодого митця. Оточений майстрами та втягнутий у атмосферу творчого процесу, він почав вивчати всі аспекти роботи зі склом та виробництва об'єктів мистецтва. Пройшовши шлях від новачка до художника-скляра, Роман здобув цінний досвід та вміння, які згодом стали основою його власного стилю. Завдяки роботі на фабриці, Дмитрик отримав великий поштовх у своєму творчому шляху. Він почав експериментувати з різними техніками та матеріалами, вдосконалювати свої навички та розширювати горизонти у мистецтві обробки скла. Ця робота допомогла йому розвинути власний стиль та підхід до мистецтва, де кожен його твір став своєрідним втіленням його бачення та відчуттів. У вивченні творчого процесу художника Романа, значущим є аналіз експерименту та випадкових обставин, які вплинули на створення його відомої серії ваз "Архео" (2). Цей аспект дослідження дає нам зрозуміти те, як несподівані ситуації та творчий експеримент можуть вплинути на формування мистецького образу [8]. Аналізуючи приклад випадку, який спонукнув художника до створення цієї серії. В процесі роботи на кераміко-скульптурній фабриці, при варці кольорового скла на горшковій пічці, відбувся технологічний збій, яке в результаті перетворилося на глушене скло, схоже на смальту. Замість утилізації цього скла, керівник цеху Юрій Миронович Угрин дозволив Роману використати скло для втілення своїх мистецьких ідей, чим митець і скористався. Цей випадок створив унікальну можливість для молодого художника, який вмів використати цей випадок для створення декількох вірців об'єктів. У подальшому в одному із шести горщиків була періодична проба подібної варки скла, що дозволило створити більший об'єм творів які в подальшому утворили серію ваз Архео. Ця серія ваз визначається не лише своєю формою, а й високотехнологічним підходом до оздоблення, що використовує хімічні речовини важкі, метали та зовнішній рельєф. Що стосується кольорового вирішення, то всі твори були з непрозорого скла, переважного охристого відтінку, але декорування важкими металами дало змогу отримати унікальні ефекти які додали естетики та глибини. Це стало ключовим моментом у його творчості, і відзначилося непередбачуваним пере-

творенням помилки у мистецьке досягнення. Таким чином, аналізуючи роль експерименту та випадку у творчості Романа Дмитрика, ми бачимо, як випадкові обставини можуть стати ключовими факторами у формуванні художнього вираження. Серія ваз "Архео" є прикладом того, як творчий підхід до негараздів може призвести до створення надзвичайних та цінних творів мистецтва. У своїй творчості Роман Дмитрик не раз надихався творчістю представника французького модерну Еміля Галле. Вивчення західноєвропейського, американського та вітчизняного скла стилю «модерн» в загальному контексті розвитку сучасного скла дало підставу вважати, що цей рубіжний період став певною мірою передумовою для подальшого творчого експерименту, послужив своєрідним введенням в сучасну проблематику авторського студійного скла в другій половині ХХ століття. Розвиток пластичних якостей в мистецтві модерну особливо яскраво розкрилися в склі. Саме в цей час воно стало одним з найвиразніших «стилеутворюючих» матеріалів, у якому авторські пошуки і новації відкрили діапазон можливостей у світ багатомірності звучання маси, фактури, кольору і світла. У часі подорожі до міста Нансі, Франція, Роман Дмитрик ознайомився з діяльністю заводів Daum, проте він не мав можливості оглянути одне з приміщень, де впроваджувалася технологія паддьювер, подібна до тієї, яку використовував митець Галле. Після повернення до Львова, Роман виявив бажання власноруч

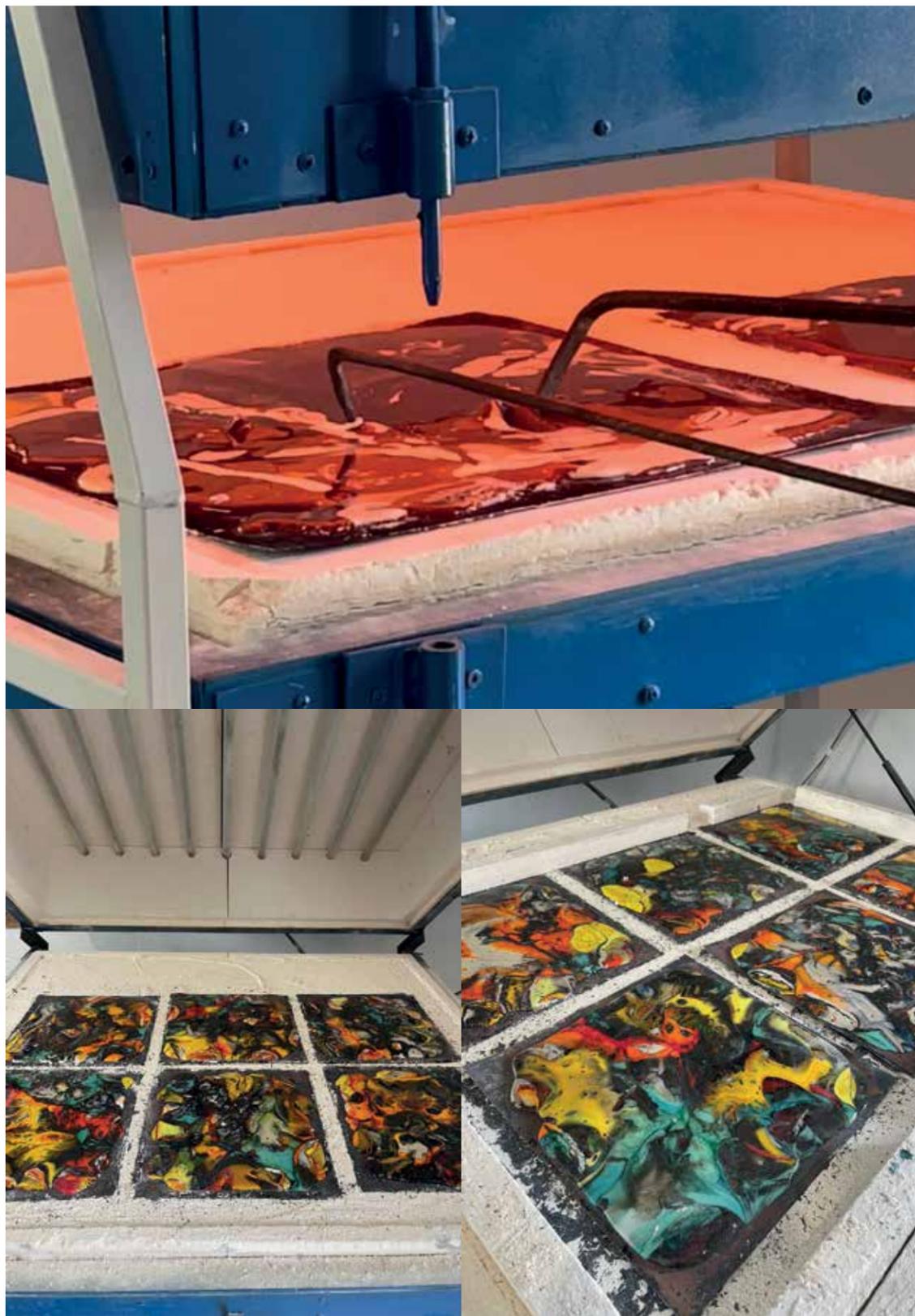
спробувати розробити подібну технологію. Обмежені технічні можливості пострадянського простору змусили Романа адаптуватися під доступну технологічну базу тих років та розпочати експерименти з термоформуванням та спіканням пляшкового скла, яке потребувало вищих температурах ніж скло яке є актуальним в наш час [6]. Проте неуспішні спроби вивели його на шлях розв'язання проблеми - концентрацію на підвищенні температури, замість її зниження. Цей підхід виявився успішним для проходження етапу дегазації скла. Випадок наступив, коли висока температура при спіканні призвела до розтріскування гіпсової форми, що призвело до унікального декору на склі. Ця подія стала початком подальших досліджень та експериментів Романа, спрямованих на навмисне створення тріщин у формах, використовуючи розмолоті гіпсові залишки як компонент для гіпсу. Митець розповів, що ця інноваційна технологія дозволила зберегти цілість форм під час спікання і одночасно отримати цікавий декоративний ефект-кракелюр. Ознайомившись із основними етапами творчого експерименту художника, можемо сказати, що для нього завжди важливим був пошук чогось нового. Не зупиняючись на досягнутому, митець постійно шукав нові оригінальні форми втілення творчого задуму. В арт проєкті "Друїди-Трипілля"(3), глядач може побачити, як художник вмів поєднує новаторські форми з технологічним декором (кракелюр) та древніми символами.

2. Р. Дмитрик, скляна ваза зі серії "Архео" 1986 р.



3. Р. Дмитрик, скляна скульптура з серії "Друїди" 1995 р.





РОЗДІЛ 3 Авторський проект "Генезис"

Аналізуючи творчість Романа Дмитрика і його експериментальні пошуки нових художніх підходів, я створив площинну композицію під назвою (Генезис). Поняття "генезис," втілює у собі велику кількість значень, віддзеркалюючи походження і становлення явищ в різних галузях. Пошуки початку і розвитку привели мене в найрізноманітніші світи - від біблійних історій до наукових та філософських вивчень. Вперше даний термін згадується у Біблії, де книга Буття розкриває таємниці походження світу. За цією історією, "генезис" вказує на той момент, коли усе почалося - світ, людина, тварини і рослини. Кожен рядок описується з особливою увагою, а кожен елемент матерії виникає з добре продуманого плану. У світі філософії та науки "генезис" стає ключовим поняттям, вказівником на історію і розвиток. Тут ми зустрічаємо генезис філософії Маркса, що вказує на зародження ідей та концепцій у соціальному контексті. Також, в науці, генезис пояснює, як різні явища виникають та розвиваються. Наприклад, генезис амфібій допомагає розібратися в еволюційному шляху їхнього розвитку від водяних до суходільних форм. Від біблійного створення до сучасних наукових та філософських досліджень, це слово вкладає в себе важливе значення - визначення моменту народження, початку і подальшого розвитку всього, що нас оточує [4].

Пано "Генезис" є візуальною інтерпретацією зародження та створення життєвого шляху через призму випадків. Кожен елемент в цій абстрактній композиції уособлює подію яка має своє унікальне значення у житті людини та формується внаслідок випадкових чинників.

"Генезис" втілює у собі концепцію того, що випадковість зовсім не випадкова, а є лише частиною одного великого сюжету. Кожен елемент у якому представляє собою окрему подію, яка вносить свій внесок у формування особистого буття. Ця концепція закликає роздивлятися кожен елемент як окремих випадок який породжує наступний випадок відносно попереднього, формуючи один великий унікальний сюжет.

Таким чином, можна розглядати випадковості як пазли, що знаходять своє місце в загальному мозаїчному портреті нашого існування. Кожен елемент, як невелика деталь, додається до великої картини, що розкривається в часі. Ця взаємодія створює враження, що випадковості не випадкові, а, навпаки, вони вписані в спільний сюжет нашого життя. Таке розуміння випадковостей може призвести до визнання, що кожен момент у нашому житті, будь він запланований чи ні, є частиною більш широкого та складного наративу.

Генезис, у контексті філософії, визначається як категорія, що висвітлює виникнення, проходження та розвиток конкретного явища чи об'єкта. Спочатку воно застосовувалося до загальних світоглядних концепцій, таких як походження природи чи існування. У подальшому це поняття включалося в наукові

праці з філософії і природничих наук. Роботи відомих філософів, таких як Кант, і наукових гігантів, наприклад, Лапласа та Дарвіна, вносили важливий вклад у розуміння генезису.

У XIX столітті генезис широко використовувався у методології. У філософії Гегеля це поняття стало основою аналізу свідомості та розвитку науки. З часом термін генезису відокремився як окремий метод у науках, що досліджують процеси розвитку, зокрема в психології та соціології генезису. Таке розмаїття застосувань підкреслює його значення у розумінні еволюції та походження різних аспектів світу [10].

Слово "генезис" у цьому Біблійному контексті вказує на початок, виникнення та розвиток подій та об'єктів. Книга Буття, або "Генезис", є свого роду "початковою точкою" Біблії, розповідаючи про створення світу та історію патріархів ізраїльського народу. Такий генезис включає в себе історію світу, де розглядаються ключові моменти, такі як створення, Едемський сад, Каїн і Авель, Ной та Потоп, і Вавилонська вежа.

Отже, генезис у цьому контексті позначає важливий етап становлення світу та народу, де кожна подія є ключовою ланкою у розвитку історії та ідентичності.

Ідея "Генезису" в даному контексті мого проекту охоплює візуальну репрезентацію народження та розвитку життєвого шляху через призму випадкових подій. Концепція полягає в тому, що випадковість не є випадковою – кожна подія утворює ланцюг, де кожен елемент є окремим випадком, що взаємодіє з попереднім та породжує наступний. Ця концепція генезису спонукає визнавати, що кожен випадок, будь він запланований, чи ні, є не просто ізольованим етапом, а невід'ємною частиною більшого, багатогранного наративу нашого існування. Вивчивши момент випадковості у контексті генезису я вирішив створити абстрактну площинну композицію. Бажання реалізувати велике пано стало основою для пошуків в ескізах де я відштовхувався від техніки фюзингу з якою я працював на той час, та абстрактної стилістики.

Після вибору кольорової гами, я продовжив створювати ескізи та начерки з метою знаходження відповідного композиційного рішення. Експериментуючи з різними формами та розташуванням елементів, я намагався знайти оптимальну організацію простору для вираження моєї ідеї.

У процесі створення ескізів (4), я звертав увагу на динаміку та баланс елементів, а також їхню взаємодію в контексті випадковості. Шукаючи гармонійний компроміс між випадковістю та контрольованістю, я намагався створити фактор унікальності у моєму творі. Кожен ескіз та начерк був кроком у напрямку вдосконалення моєї ідеї та забезпечення оптимального візуального враження.

Наступним кроком в процесі розробки було визначення формату, і я обрав розмір 150x150 см. З урахуванням обмежених технологічних можливостей довелося розділити квадрат на модулі, відповідно до розмірів ф'юзінгової печі. Формат 30x30 см виявився ідеальним з точки зору технологічних, композиційних та фінансових аспектів. Оскільки я обрав техніку спікання скла на

мідній пластині, то розмір 30х30 см. став оптимальним для міді, на якій буде проводитися спікання скла. Для монтажу цих модулів я обрав ДВП-плиту як основу, на яку вони будуть кріпитися. Після вивчення різних варіантів вирішено розділити ДВП-квадрат розміром 150х150 см. на чотири частини: 90х90, 60х60, 90х60, 60х90 такий хід спростить транспортування та експозицію.

Наступним етапом була підготовка до відпалу. Великий лист міді різався на модулі розміром 30х30, піддавався обезжирюванню та розміщувався у ф'юзінговій печі. Після цього на міді розташовувалося кольорове легкоплавке скло, відповідно до обраного ескізу. Процес відпалу проводився при температурі 790 градусів (5). У контексті використання випадковості як інструменту у мистецтві, акцент був зроблений на використанні металевого гака (6) для розтягування гарячого скла під час спікання, що додавало динаміки та унікальності кожному елементу (7). Після спікання всіх модулів, проводилася композиція та фіксація їх на підготовлених частинах ДВП-плити (8) за допомогою шурупів з метою уникнення використання клею. Завершальним етапом було прикручування гачків, на яких експонуватиметься твір (9).

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши ряд прикладів використання художнього експерименту та випадковості у творчому пошуку мистців, можна визначити, що ці фактори становлять значний вплив у створенні нових підходів, стилів та технік. За допомогою художнього експерименту як інноваційного явища в мистецтві, художники мають змогу розширювати межі та переосмислювати традиції. Роль художніх шкіл та академій у сприятливому експерименту та розвитку ідей різних мистецьких напрямів спонукала появу новаторства серед молодих митців, які в подальшому використовували це за основу свої творчих пошуків.

Також були розглянуті аспекти використання випадковості у художньому склі, що визначалося як ключовий компонент новаторства та постмодерністських практик. Експеримент з виходом складових майстерень за межі промислових масштабів, визначив новий етап у розвитку художнього скла. На прикладі творчості Романа Дмитрика ми змогли побачити як саме можна використовувати експеримент та випадковість у якості інструменту для створення фактору унікальності та знаходження нових технологічних рішень у художньому склі.

Експеримент та випадок становлять суттєвий вплив у художньому склі, особливо коли митець виявляє гнучкість у реагуванні на несподівані обставини та вмівло використовує їх для творчих цілей. В творчості Р. Дмитрика ці фактори стали ключовими для його особистого і художнього розвитку. Робота на Кераміко-скульптурній фабриці та винятковий випадок з технологічним збоєм під час варіння скла стали важливими етапами, що суттєво вплинули на його стиль та підхід до мистецтва. Аналіз творчого експерименту митця свідчить про те, що випадкові

обставини можуть стати не лише труднощами, але й надзвичайними можливостями для художника. У випадку з "Архею" з технічною несправністю виникло нове, унікальне скло, що послужило основою для визначної серії творів. Важливо відзначити, що несподівані ситуації і помилки можуть виявитися джерелом натхнення та нових рішень.

Щодо впливу експерименту з технологією паддювер на творчість Романа, видно, що вдалий підхід до розв'язання труднощів та здатність адаптуватися до обставин стали важливими чинниками у створенні унікальних та інноваційних робіт. Можна зробити висновок, що експеримент та випадок в мистецтві не тільки додають креативність та оригінальність до творчого процесу, але й можуть визначати нові напрями та стилі у мистецтві. Художники, які вмівло користуються цими можливостями, вносять свій внесок у розвиток сучасного мистецтва та допомагають йому розширювати горизонти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності. *Вибране. Пер. з нім. Ю.Рибачук, Н.Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 53-97.*
2. Бенюк О. Поняття «експеримент» у логіці мистецьких подій кін. XIX — першої третини XX ст.: автореф. дис. ... канд. філософ. наук / Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. 4 с.
3. Бенюк О. Б. Мистецький експеримент в естетичному дискурсі // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 3. С-256.*
4. ГЕНЕЗИС - ЦЕ. Як зробити. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/genezis-ce.html>
5. Гомбріх Е. "Історія Мистецтв" 1950 р.
6. *Основи технології скляної маси* / [ред. Й. Яцишин]. — Львів : Растр—7, 2004. — 249 с.
7. Репозитарій НТУ 'ХПІ' URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/0910d71c-c6b2-45bd-951a-4ab80128b563/content>
8. Суспільне Львів. Про студійне скло Романа Дмитрика, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ACvB4E9qW0>
9. Художній експеримент як проведення інновацій | Науковий журнал. URL: <http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/260424>
10. Що таке генезис. UkrPublic. URL: <https://ukrpublic.com/navchannia/shcho-take-genezis.amp.html>
11. Юр М. Художній експеримент, як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво. № 10. Київ, 2014. Вип. 10. С. 245-247.*
12. All About Glass | Coming Museum of Glass. Home | Coming Museum of Glass. URL: <https://www.cmog.org/article/american-studio-glass-movement>
13. Alvar Aalto: Savoy Vase (1936). Text by Jan Michl. *jan michl (oslo, norway) : design theory website.* URL: <https://janmichl.com/eng.aalto.html>
14. Cummings K. (1990). *Contemporary Kiln-formed Glass* / Keith Cummings. — London: A&C Books.
15. Emile Gallé — Artists & Designer. *Quittenbaum Kunstaktionen München.* URL: <https://www.quittenbaum.de/en/artists/galle-emile-3039/>
16. Strauss, Cindi., Rebecca Elliot, and Susie J. Silbert (2009). *Pioneers of Contemporary Glass : Highlights from the Barbara and Dennis DuBois Collection.* Houston: Museum of Fine Arts, Houston.
17. *The creative potentials of accident and error - Article - Roseline de Thelin.* Roseline de Thelin. URL: <https://www.roselinedethelin.com/irrational-accident-and-error-in-art/>





Діана Дубенська

Образ жінки в творчості Луїз Буржуа

В історії мистецтва людська постать завжди була важливим і центральним образом, який відображав культурні, соціальні та духовні аспекти різних епох. Образ людини слугував не лише засобом відображення зовнішнього світу, але й інструментом для дослідження внутрішніх переживань, ідеалів та бажань суспільства.

В сучасності можна знайти вражаючий приклад художниці, що досліджує образ людини - Луїз Буржуа. Вона славилася своєю здатністю виражати власні емоції та внутрішні конфлікти через свої твори. Її живопис торкався тем страху, трагедії, кохання та сексу, створюючи форми та образи, що символізували складні аспекти людської психології. Буржуа також визнана як першочергова постать феміністичного мистецтва, де вона розглядає теми статевої ідентичності, сімейних відносин та ролі жінки в суспільстві. Її творчість відіграла важливу роль у формуванні феміністичного мистецтва у 20-му столітті.

Актуальність дослідження базується на потребі

розгляду та розуміння еволюції образу людини в образотворчому мистецтві. Враховуючи постійні зміни в культурі, суспільстві та технологіях, розгляд цього еволюційного процесу дозволить краще вивчити вплив цих факторів на художнє вираження та сприяє глибшому розумінню сутності людської природи через образ у мистецтві.

Наукова новизна у дослідженні творчості Луїз Буржуа проявляється у розгляді глибших смислових шарів у її темах, вивченні ролі у феміністичному мистецтві, аналізі технічних та стилістичних особливостей робіт, а також в контексті соціокультурного середовища.

Мета дослідження полягатиме в глибокому аналізі творчості художниці Луїз Буржуа в сучасному контексті, зосереджуючись на темах емоційної експресії та внутрішніх конфліктів, які вона розглядала у своїх роботах. Дослідження буде спрямоване на розкриття того, яким чином образ людини в творчості Буржуа відображає складні аспекти людської психології, зокрема страху, трагедії, кохання та сексу.

Із цього вибудовується ряд **завдань**:

- розгляд ключових робіт художниці, їхній вплив на мистецьке середовище та прийняття глядачами.
- вивчення виразності та емоційної глибини образів, створених Буржуа в її роботах.
- розбір тем, які займають центральне місце в творчості художниці, таких як статева ідентичність, страх, трагедія, кохання та секс.
- визначення символів і метафор, використовуваних Буржуа для вираження складних аспектів людської психології.
- аналіз феміністичних аспектів творчості Луїз Буржуа та її внеску в розвиток феміністичного мистецтва.
- вивчення тем, пов'язаних із статевою ідентичністю, сімейними відносинами та роллю жінки, представлених у її роботах.
- аналіз впливу творчості Буржуа на сучасне мистецтво та її роль у формуванні сучасних художніх тенденцій.
- створити концептуальний твір, на тему самовизначення людини, жінки зокрема.

Об'єктом є творчий та життєвий шлях Луїз Буржуа.

Предметом є образ жінки у творах Луїз Буржуа.

Етапи створення мистецького проекту. Джерелами натхнення для мистецького проекту став життєвий та творчий шлях Луїз Буржуа, найбільшу увагу привернув виразний та оригінальний стиль в творчості, а також активна участь у визначних мистецьких рухах. Крім того, вона була активною учасницею феміністичних обговорень та рухів, вносячи свій власний внесок у розвиток мистецтва, зокрема у розуміння ролі жінок в суспільстві. Творчість художниці вирізняється оригінальністю, емоційною насиченістю та глибиною вираження, що і слугувало натхненням для створення мистецького проекту.

Під час ескізування відбувся пошук форм та глибинного переосмислення образу жінки. Концепція включає в себе створення композиції із п'яти частин, що символізують різні аспекти жіночої ідентичності. Етапи виконання практичної роботи охоплюють підготовку до ліплення з глини, відліття форм з гіпсу та подальшої термічної обробки скла, пізніше створення криплення. Для дослідження даної теми використано різноманітні **методи дослідження**, такі як аналіз для структурування інформації в розділі 1. про творчість Луїз Буржуа; іконографічний метод для детального розгляду творів художниці; біографічний метод для вивчення особистого шляху Буржуа та його впливу на творчість; дедуктивний підхід використовувався при аналізі статей галеристів у розділі 1; узагальнення використано при формуванні висновків; феноменологія є важливим аспектом дослідження у феміністичних творах Буржуа; іконологічний метод використовувався в розділі 2. щодо образу жінки у творчості Луїз Буржуа; описовий метод використовувався при аналізі творів різних періодів її життя. Під час дослідження використано джерела, такі як архівні матеріали, арт-теоретичні та феміністичні підходи, мультимедійна інтеграція, аналіз виставок та рецензій, а також інтернет-ресурси.

РОЗДІЛ 1 Творчість Луїз Буржуа

Луїз Буржуа народилася у заможній родині реставраторів та торговців гобеленами, це їй дозволило в дитинстві займатись домальовуванням фрагментів гобеленів, які потребували реставрації. Проте її мати не бажала, щоб донька займалася шиттям чи ткацтвом, але цей досвід роботи з гобеленами сформував її розуміння мистецтва як реставрації пошкоджених частин життя [14].

Інтерв'ю художниці для журналу Sculpture у 2005 році розкриває, що її дитячий досвід роботи з гобеленами вплинув на її уявлення про мистецтво як перетворення фрагментованого на цілісне. Ці старовинні ткани картини були для неї першими контактами з історією мистецтва. Деталі її дитинства стали важливим елементом розуміння її творчості. Відомо американська художниця Елен Райчек розповіла про драматичні події в житті Луїз Буржуа, включаючи стосунки її батька та англійської гувернантки, що вплинули на її творчість у вісімдесятих роках [14].

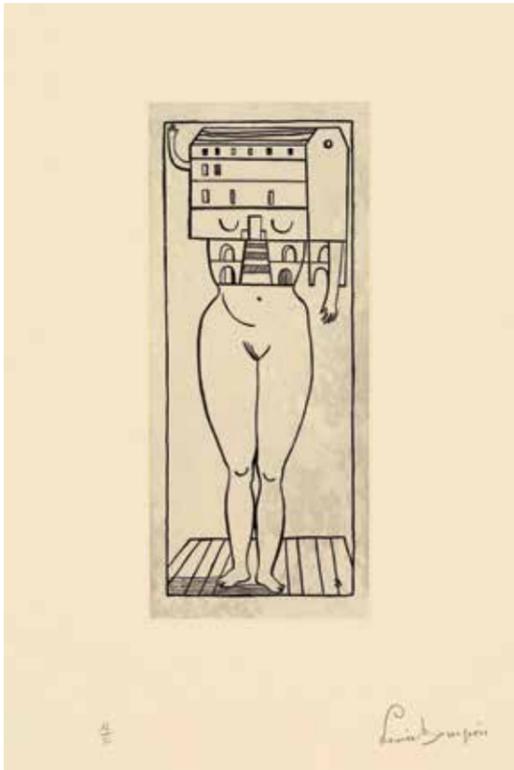
В її полотнах вона осмислювала свій переїзд до Нью-Йорка та нову роль матері. Особливо вражають похмурі роботи з серії Femme Maison (1946-1947), де будівлі зливаються з тілами жінок і частково стають мученими істотами (1, 2). Тут Буржуа висловлює свої змішані почуття щодо дому як притулку і в'язниці (3) [16].

Аналогічні почуття виникли і через переїзд, який відділив її від батька і відірвав від решти родини, що залишилася в окупованій нацистами Франції. У своєму автопортреті «Дівчина-втікачка» Буржуа фіксує цей різкий досвід через поєднання олівцевого малюнка і олійного живопису. Це одна з 12 картин, представлених на її першій виставці в 1945 році [16].

Незважаючи на безкомпромісність своєї візуальної мови та обробку психологічних тем, Буржуа не змогла назавжди закріпити своє місце на мистецькій сцені. Її визнання прийшло завдяки скульптурам, які вона вважала більш цінними в мистецькому відношенні. Згодом вона зазначила, що через скульптурні роботи змогла краще виразити емоції та наблизитися до реальності: «У тривимірному форматі я могла виразити глибші речі» [6].

Ретроспективи її творчості не включали довоєнний період, інформація про який в основному обмежується біографічними матеріалами та фотографіями. Роботи 1940-х років вже містили образи та жести, які стали характерними для її творчості. Мотив павука, наприклад, з'явився у її роботах 1947 року і став важливим елементом у подальших роботах. Луїз Буржуа відзначалася сміливим та експериментальним підходом до мистецтва, де вона використовувала різноманітні матеріали та техніки для створення унікальних та захоплюючих творів. Її здатність поєднувати різні мистецькі форми, такі як скульптура, живопис, інсталяція, слугувала інспірацією для інших художників, які також експериментували з різними жанрами та виражальними засобами [6].

Тема пам'яті та особистого простору в творчості Луїз Буржуа була висвітлена через її інсталяції,



1. Femme Maison (1946-1947 pp.) Художня галерея Бостонського університету Роуена

такі як "Red Room (Child)" і "Red Room (Parents)", які досліджували ключові "місця пам'яті" у її житті (4). Ця тема стала актуальною в контексті постмодернізму та зростаючого інтересу до індивідуального досвіду у сучасному мистецтві. Символіка, така як павуки, та створення арт-об'єктів з охоронним та тендітним сенсом, стали характерними рисами творчості Буржуа, впливаючи на розвиток концептуального мистецтва та підвищуючи інтерес до глибокого сенсу в сучасних мистецьких течіях. Особистий життєвий досвід художниці, висвітлений у її роботах, став важливим аспектом її творчості. Її відкритість у висловлюванні емоцій та особистого досвіду вплинула на підхід інших художників до висвітлення особистих тем у мистецтві [13].

Луїз Буржуа виділялася серед своїх сучасників своєю відкритістю до експериментів та інновацій в художній техніці та формі. Вона виявляла особливий інтерес до психоаналітичних концепцій, що робило її підхід унікальним порівняно з іншими митцями, і надавало її роботам глибокого психологічного змісту. Порівняно з багатьма художниками, які досліджували абстракцію та альтернативні форми вираження, Луїз Буржуа залишається вірною зображенню образів людей, але зробила це з властивим йому символічним та алгоричним підходом. Її твори вражали глибокою інтроспекцією та акцентом на внутрішньому світі, що

створювало особливий емоційний та психологічний зв'язок із глядачем. Луїз Буржуа, хоча відхилилася від класичного сюрреалізму, залишалася впливовою постаттю в цьому русі, сприяючи еволюції його естетики та інтерпретації [13].

Фемінізм Луїз Буржуа вирізняється незвичайністю, оскільки вона зберігає жіночу природу, не вдаючись до чоловічих рис. Це помітне і складне досягнення, оскільки фемінізм часто схиляється до екстремального самовираження. Протягом довгого часу фемінізм став об'єктом стереотипів і, на жаль, спотворення в нашій свідомості. Протягом років жіночі представниці після епохи післясуфражеток тенденційно приймали чоловічі риси [13].

Важливо визнати, що творчість Буржуа утримується від накладання обмежень на індивідуальну свободу, а її творча сутність перетинає прості категоризації.

Її роботи розкривають глибоку, первісну та архетипічну жіночність, яка часто ігнорується у XX і XXI століттях. На відміну від сучасних зображень жінок у вигляді маскулінізованих або радикальних феміністичних поглядів, фемінізм Луїз глибоко вдається в тонкі аспекти жіночності, викликаючи стереотипи та пропонуючи унікальну перспективу [5].

Традиційне уявлення про фемінізм закликала жінок вийти за межі їхньої основної природи, змінити її або навіть підірвати. Однак мистецький підхід Буржуа спрямований на збереження цієї вродженої сутності [4].

Збереження, яке виявляється в "Павуках" чи гуашах Луїз з 2007-2009 років, досягається за допомогою поєднання дитячих, жіночих і материнських елементів, а також їх симбіозу з чоловічим. Це призводить до повторного стану дитинства (5) [5].

Луїза Буржуа повернулася до теми павуків наприкінці 1990-х років. Серед найбільш визначних творів цього періоду є "Павук III" - невелика серія бронзових скульптур, створених Буржуа в 1995 році. Ще одна бронза з цієї серії виставлена на "Луїза Буржуа: Портрет, що розгортається", головній ретроспективі творчості художниці, що проходить в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку [10].

Багато в чому Буржуа порівнювала свою матір Жозефіну із павуком-ниткою: "Моя мати була моїм найкращим другом, вона була цілеспрямованою, розумною, терплячою, заспокійливою, розсудливою, вишуканою, тонкою, незамінною, охайною та корисною як павук", - писала вона у "Ode à ma mère" (1995) [10].

"Павук II" менший, ніж інші павукоподібні скульптури Буржуа; він пригортається до стіни, мов замерзлий, із вісімма ногами, розкиданими усіма напрямками [10].

"За допомогою 'Павука' я намагаюся передати силу та індивідуальність скромної тварини", - писала Буржуа. "Незважаючи на її скромність, вона дуже визначена і непорушна". Вона "пов'язана з усім будинком і має справжні щупальця... Я асоціюю її із своєю матір'ю, оскільки павук - це тварина, загнана в кут, і вона знаходить безпеку в кутку. Але насправді вона не загнана, вона намагається загнати інших" [10].

У творчості Буржуа жоден з компонентів - жіноче,

чоловіче, материнське або дитяче - не переважає. Ці елементи можуть надавати акцентів, які відображають біль їх еволюції на різних етапах життя жінки, але ніде в роботах Луїзи немає пригнічення чи пріоритизації цих складових. В цьому полягає головна сила Буржуа. Часто вважається, що радикальні позиції і дії є найсмисливішими і ефективними, але Луїз Буржуа демонструє через всю свою творчість, що бажання і здатність гармонізувати є так само складними, важливими і продуктивними. Гармонізація Луїзи не обходиться без конфліктів, але її роботи більше спрямовані на дослідження і пошук, ніж на радикальний феміністський опір. Однією з повторюваних тем в мистецтві Луїзи є пошук первинної гармонії вихідних елементів, і це може бути досягнуто через її скульптурні групи, які обгортають глядача своєю фізичною присутністю. Різні версії "Очей" Буржуа, особливо ті, що виконані з гіпсу та латексу, нагадують набряклі жіночі соски (6). Ідея поєднання раціональності та чуттєвості в мистецтві не нова, але метод, який використовує Луїз, видається унікальним. Перетворення холодного гіпсового відлито в ніжну м'якість жіночих грудей, як показано в аналізі "Погляд", не має аналогів в історії мистецтва з точки зору його фізичного впливу на глядача [10]. Розглядаючи унікальність Луїз Буржуа, не можна обійти увагою її серію робіт, пов'язаних із "швейним" мистецтвом. З фоном матері-швачки, яка відновлювала килими, і батька, що зраджував родині з гувернанткою, важко встояти від психоаналітичного і феміністичного аналізу. Буржуа необтяжена стереотипами, навіть у класичних темах жіночого мистецтва XX століття. Її погляд на фах матері, втілений у нитках, голках і павуках, відзначається несподіваною тракцією. Висловлюючи вину за розпад родини, Буржуа не кидає весь обтяжливий вантаж на батька. Вона досліджує дихотомію ролей чоловіків та жінок у вирішенні сімейних викликів, тоді як її творча робота глибоко занурюється в фемінізм і психоаналіз протягом другої половини XX століття. Буржуа запитує, чому жінка залишилася у штучному середовищі,

терпіла зраду, нищила власну сім'ю, удаючи, що нічого не відбувається, і чому вона не розлучилася з батьком. У творчості Буржуа нитки, шиття, тканина та ляльки, пов'язані з народним мистецтвом і відновленням, використання видимих швів на її ляльках, що асоціюються з творенням Франкенштейна, підкреслює штучність створених сутностей і їх неухильний розпад, набувають неоднозначного характеру. Все відбувається в клінічному середовищі: скляному ізоляторі, тілі на ліжку та нитках чи, точніше, крапельниці з ліками у спині [11].

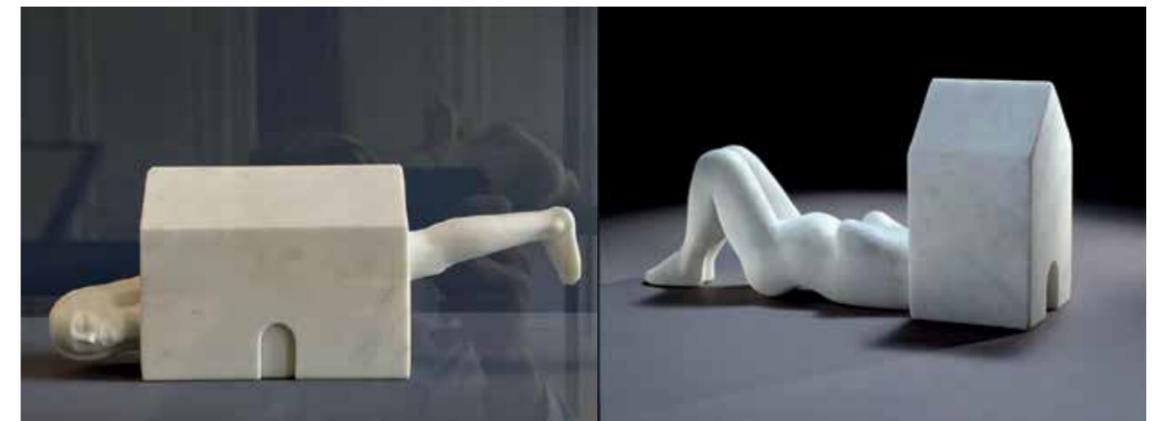
В своїй роботі "Сент-Себастьян" з 1940-х років Луїза Буржуа вибрала абстрактну форму для висвітлення теми святого Себастьяна, мученика, пораненого стрілами (7). Її підхід полягав у передачі болю, уникаючи конкретної реалістичної форми людського тіла. Через вибір назви для твору, художниця акцентувала увагу на жіночому болю, що додає емоційного заряду її твору [11].

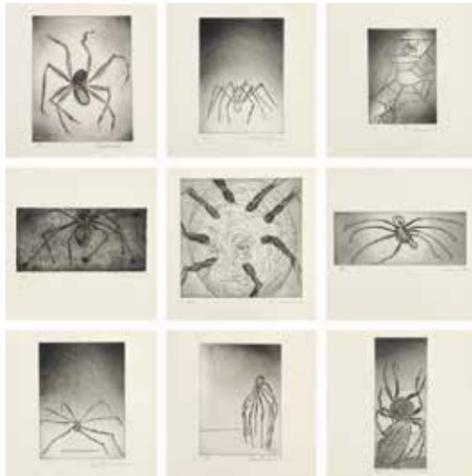
У подальших творах, створених з подібною тематикою, зокрема починаючи з 90-х років, Луїза Буржуа зображує жіночі тіла з вираженими вигинами, які пронизують стріли. Ці фігури, несучи у собі елементи болю, водночас випромінюють енергію та впевненість. Такий підхід дозволяє художниці перетворити архетипний образ святого Себастьяна, що мав відродженські корені, і зробити його сучасним та жіночим. Це не лише збагачує історію мистецтва, а й вказує на здатність художниці висловлювати унікальний жіночий досвід через свої роботи [3].

Цей твір Луїзи Буржуа стає своєрідним коментарем до класичних іконографічних представлень, а його абстрактність та сучасний підхід дозволяють переглянути традиційні теми в новому світлі, враховуючи жіночий погляд на мистецтво та власний досвід художниці [3].

Avenza становить переконливий аргумент на підтримку ідеї того, що мистецтво краще сприймати вживу (8). Хоча на фотографії ця робота може виглядати як пухирцевата маса зеленуватого кольору,

2. Femme Maison 1994 p. The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY





5. "Павуки" гуаш 2007-2009 рр.



6. Луїза Буржуа, Кумуль I, білий мармур на дерев'яній основі

особисте сприйняття від неї у живому вигляді вражає і видає «негу». Бути поруч із Avenza у одній кімнаті ускладнює визначення, що саме вона найбільше нагадує – чи гірські породи, чи головки ерекційованих пенісів. Урешті-решт, ви розумієте, що не потрібно розмежовувати. Комбінація матеріалу, кольору (який у реальності має більш тепло-тілесний відтінок) і форми передає, насамперед, відчуття життя [3]. Це риса, що властива більшості творів Луїзи Буржуа – чи це її жіночі образи-будинки, спіралі, клітки, павуки чи криваві долоні, у всіх них завжди присутнє життя. Це не втілене у м'язах або геніталіях гіперболізоване існування, а просто життя, що просто існує. При розгляді роботи Avenza, невеликого за розміром полотна, ви майже відчуваєте гірський повітряний тиск, відчуваєте трепет перед потужністю вулкану, а водночас відчуваєте тепло, в серці відчуваєте тепло коханої людини, природність і життєвдаючу енергію її тіла. У своїй творчості Буржуа часто використовує мотиви, такі як шиття, та процеси відновлення чи реставрації, а також спіралі. Ці спіралі можна трактувати як символи повторюваності, безкінечності та захисних коконів, що захищають особу від зовнішнього світу. Ці теми втілені в відомих підвішених скульптурах і скульптурах у формі спіралі Луїзи (9). Саме у творчості Буржуа відчувається важливість положення твору у просторі. Говорячи про роль підвішування, сама Луїз зазначала: (спіральна жінка) «не може зрозуміти, що до чого. Це не перетворює її на погану чи непотрібну. Вона – це просто вона, висить собі, чекає незрозуміло на що. (...) Це все дає мені можливість сказати, як я почуваюсь, як це – бути вдовою, наприклад» [2]. Абсолютно несподівано, що Буржуа не говорить про придушення, знесилення, насильство, виснаження чи дискримінацію. Хоча усе перераховане першим спадає на думку та наповнюється асоціаціями, які викликають спіралі і підвішені за руки чи живіт ляль-

ки. Буржуа не вдається до передбачуваних популістських категорій. Вона працює з тоншим розумінням, з пустотами і невагомістю у самих нас, які трапляються щоденно, – з втратою близьких, з розчаруванням, зі звичайним спліном, який часто не піддається поясненню. Саме тому ляльки художниці зазвичай андрогінні чи гермафродитні. Буржуа поєднує статі, показуючи спільність їхніх переживань. Сміливість Луїз говорити про локальні особистісні втрати вирізняє її від гучномовців, які рятують усіх від усього [2]. Творчість Луїз Буржуа, в якій вона виражала особисті емоції та досвід, створила емоційну співпрацю з глядачами. Її роботи викликали почуття співчуття, ідентифікації або навіть контрверсії, залежно від індивідуального досвіду кожного глядача. Буржуа виступала важливою постаттю для феміністичного мистецтва, її твори розглядалися як значущий внесок у висвітленні гендерних тем та стереотипів. Її вплив на сучасне мистецтво виявляється в різноманітних підходах до форм, технік та виразу особистих тем [8]. В контексті постмодернізму, який підкреслює індивідуальний досвід та руйнує традиційні норми, творчість Буржуа стала символічним вираженням цих ідей. Глядачі відчували зв'язок між її роботами та сучасним мистецтвом. Її використана символіка, така як павуки та архітектурні образи, спонукала глядачів до різноманітних асоціацій та роздумів, збагачуючи їхнє мистецьке сприйняття та розуміння [8]. З таємничими силуетами павуків, що тягнуть до себе своїми довгими, делікатними ногами, скульптури Луїз Буржуа відображають палітру людських емоцій. Її твори, навантажені символізмом, перетворюють простір навколо на полотно, де розповідається історія про страх, пам'ять, ізоляцію та любов (10). У цьому мистецькому лабіринті, де архітектурні форми поєднуються з органічними образами, Буржуа запрошує нас розглядати свої роботи не просто як предмети мистецтва, а як вікна у світ її душі, де кожен образ,

кожен матеріал є відгуком її власних переживань [8]. Отже, Луїза Буржуа через свої вражаючі роботи розкриває глибокі аспекти жіночності, болю та життя. У своїй інтерпретації образу святого Себастьяна художниця обирає абстрактні форми, уникаючи реалістичного зображення тіла, щоб передати біль та емоції. Починаючи з 90-х років, вона змінила свій підхід, зображуючи жіночі тіла, пронизані стрілами, що викликають біль і випромінюють енергію та впевненість. Серія робіт, пов'язаних з "шиттям", розкриває особисті переживання та взаємодію з психоаналізом. Буржуа уникає обтяжувати свої роботи стереотипами і використовує їх для дослідження різних аспектів жіночності та сімейної динаміки. "Avenza" зачаровує своєю унікальністю та життєвою силою. Матеріал, колір і форма передають відчуття життя і спектр емоцій. Використання простору підсилює вплив роботи, дозволяючи глядачеві відчути тепло та енергію творіння. Всі ці аспекти свідчать про глибоке розуміння та вираження жіночого досвіду в мистецтві. Луїза Буржуа не лише майстерно володіє технікою, але й вражає своєю здатністю заглиблюватися в психологічні та емоційні аспекти життя, створюючи роботи, які вразливо оповідають про унікальність жіночого існування. **РОЗДІЛ 2. Образ жінки у творчості Луїз Буржуа** У творчості Луїз Буржуа зображення жінки виявляється через різноманітні тематичні лінії та майстерно використані художні підходи. Однією з ключових тем є дослідження психології та емоцій жінок, а також їхньої внутрішньої свідомості. Дебора Вай добре відзначає важливість спіралі у творчості Луїзи Буржуа та її вміння поєднувати абстрактні мотиви з образами жіночності. Особливо це виражено в «Жінці-спіралі», одному з найвідоміших

творів Буржуа. Як мотив, спіраль стала для Буржуа символом руху, динаміки, вічного обороту. У її творчості спіраль стала способом контролювати хаос і водночас виражати рух життя. У Spiral Woman, Вай зазначає, що цей абстрактний мотив поєднується з образом жіночності [12]. У гравюрі обличчя та волосся додається до абстрактної спіральної форми, надаючи їй конкретних контурів жіночої фігури. Однак, як зазначається, обидва елементи – спіраль і зображення жінки – висять на волосині, створюючи враження недостовірності. Це може свідчити про те, що навіть у контрольованому русі спіралі залишається елемент невизначеності та вразливості, характерний для жіночого досвіду. Три етапи еволюції образу «Жінки-спіралі» (11) свідчать про те, як Буржуа постійно мислила та розвивала цю образність. Вони можуть відображати не лише зміни в її власному художньому вираженні, але й етапи її особистого розвитку та розуміння себе через цей символ. Готовий відбиток на старому шматку тканини додає резонансу спогадам і може свідчити про те, що образ став частиною особистої історії та спадщини художниці. Такий підхід відображає глибокий зв'язок мистецтва Буржуа з її особистим життям і внутрішнім світом [12]. Серія спіральних жіночих скульптур Луїзи Буржуа, розпочата на початку 1950-х років, відзначається вражаючою експериментальністю та абстракцією у зображенні жіночого тіла. У цій скульптурі Буржуа досліджує абстрактну форму та динаміку спіралі за допомогою дерев'яних блоків, покладених на сталевий стрижень. Ця конкретна скульптура являє собою спробу визначити жіночу фігуру через абстракцію та геометричну форму [12]. У більш пізній роботі «Spiral Woman» (1984) спіраль стала округленою, набувши вигляду плоті та скла-

7. "Святий Себастьян" 1940-х р.



8. Avenza 1968-1969 рр.



док. Руки та ноги виступають із центральної конструкції, створюючи враження руху та динамічності. Ця скульптура, яка підвішена на тросі до стелі, створює ефект обертання навколо своєї осі, нагадуючи труп або тіло, яке повертається або розтягується в просторі (12). У цій серії Буржуа не лише виражає свої відчуття форми та простору, але й провокує думки про жіночу ідентичність, відображену через нетрадиційний підхід до зображення тіла. Її роботи залишаються важливим внеском у сучасне мистецтво, а її спіральні скульптури є одними з найбільш впізнаваних і символічних робіт [12].

Луїз Буржуа висловлює інтерес до гендерних ролей та стереотипів, пов'язаних з жіночністю. В її творах виявляються спроби показати, як суспільні очікування формують образ жінки та впливають на її самовизначення. Жіночий образ в творах художниці часто знаходить відображення в сценах, що розкривають інтимність та внутрішні емоції. Буржуа досліджує теми кохання, туги, радості та трагедії через призму жіночого досвіду. Художниця вдається до використання символики та алегорії для вираження різних аспектів жіночого існування. Образи квітів, птахів, води часто використовуються для передачі різноманіття ролей та емоцій [15].

Творчість Луїзи Буржуа привертає увагу до соціокультурного контексту її часу. Її роботи можуть відображати соціальні зміни та роль жінки у суспільстві. Частим засобом вираження для Луїзи Буржуа є використання власного тіла в автопортретах. Це стає спробою передати власні внутрішні конфлікти та пошуки ідентичності. Таким чином, образ жінки в творчості Буржуа визначається не лише зовнішніми формами, але й глибиною, висвітлюючи психологічні аспекти жіночого існування [4].

Щоб краще розуміти ідеї фемінізму Луїзи Буржуа, варто подивитись на її серію картин "Femme Maison" (1946–1947). У цих роботах художниця об'єднує образ жінки із зображенням будинку. Вона створює унікальні картини, де голова та тіло жінки замінені ар-

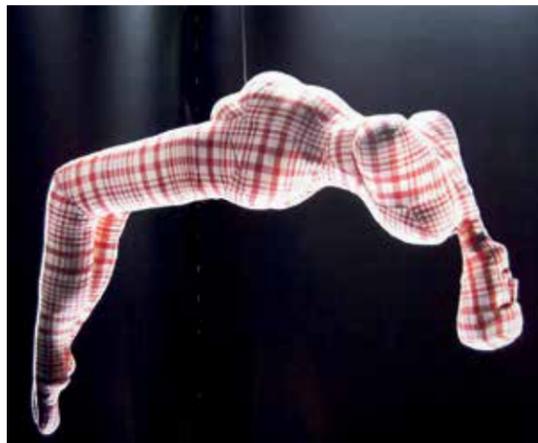
хітектурними формами, такими як будівлі. Це створює враження, що жіночий образ і будинок взаємодіють і переплітаються, що символізує складний внутрішній світ жінки. Буржуа сама описує "Femme Maison" як жінку, яка не розуміє, що її частково голе тіло відкрите, і водночас намагається щось сховати. Ця робота виражає внутрішню розгубленість жінки, яка в той же час відкриває і приховує свою ідентичність [4].

У термінах фемінізму "Femme Maison" розглядається як втілення труднощів і обмежень ідентифікації жінок в ролі домогосподарок і матері у сім'ї. Це може вказувати на те, що жінки відчувають "проблему без назви", яку описала Бетті Фрідан, тобто незадоволення та нереалізованість у їхніх ролях. Буржуа використовує архітектуру як символ соціального світу, що визначає особистість, на відміну від внутрішнього світу емоцій. Конфлікт між фігурою жінки та будівлями відображає розрив між розумом і тілом [7].

Серія стала важливим елементом сучасного мистецтва та феміністичного руху. Один із образів з цієї серії навіть використали на обкладинці впливової книги феміністичних есе "З центру" Люсі Ліппард у 1976 році. Ця серія не тільки вражає своєю мистецькою формою, але й важливо висвітлює та розкриває різні аспекти жіночності та фемінності [7].

Скульптура "Femme Maison" Луїзи Буржуа, створена в 2001 році це цікавий твір, що об'єднує ідеї з її картинної серії "Femme Maison". У цій скульптурі жіноча фігура знаходиться в скляній коробці, яку можна назвати "коміркою". Здається, що ця структура захищає і відокремлює фігуру від навколишнього світу. Однак слово "комірка" може також навести на думку про обмеження (13). Художниця хотіла, щоб "комірка" не тільки захищала скульптуру, але й служила місцем для збереження пам'яті, яка міститься у творі мистецтва. Це може вказувати на бажання зберегти і розповісти історію та почуття, які вкладені в "Femme Maison" [7]. Такий підхід до скульптури свідчить про те, як художниця використовує не лише форму та матеріали, але і концептуальний підхід до створення мистецтва.

9. Арочна фігура, 1999 р.



10. Павук "Maman" "



"Femme Maison" у формі скульптури стає тривалим витвором, що не лише естетично привабливий, але й вражає своєю глибиною і символічним навантаженням, яке вона несе [9].

Спроба зрозуміти любов та її репрезентації у творах Луїз Буржуа проходить паралельно у порівнянні із творами бразильського художника Хосе Леонільсона. Завдяки такому підходу до творів обох митців створюється розуміння того, що любов не є простою дією, і що всі слова, прочитані або застосовані до їхнього візуального дискурсу, повинні розглядатися в широкому спектрі любові у візуальних і літературних образах. Зображення нагадує про процеси, пов'язані з любов'ю та її значеннями, а також про творчі процеси двох художників. Значення "любові" передається через асоціації між образами кровотечі та словами, що кровоточать. Однак, якщо таке поетичне використання мови має на меті розкрити ідею, воно також передбачає колосальне завдання: покладатися на нашу здатність уявити, що речі і слова можуть бути такими ж живими, як і наше власне тіло, і більше того, розуміти, що і ті, і інші можуть кровоточити - що слова, як і люди, можуть бути пораненими. Або ж деякі слова настільки глибоко пов'язані з почуттями болю, самотності чи страху, що самі слова сприймаються як такі, що кровоточать, так само, як і людина [18].

Складні та напружені стосунки в конституюванні любові слугують фундаментальною основою для її присутності у творах Леонільсона та Буржуа. Любов присутня в їхніх творах у різний спосіб і через численні образи, які резонують з різними значеннями. Саме слово "любов" не часто з'являється в їхніх творах. Однак його присутність як концепту та питання, що ним ставляться, є беззаперечними. Фактично, відсутність цього слова підкреслює те, як вони досліджували цю концепцію у своїх художніх пошуках. Присутність любові відчувається у фундаменті, на якому художники перебудовують свої творчі практики та стосунки з іншими. У роботах обох художників стосунки розглядаються як динамічна зустріч між "Я" та "Іншим", що вимагає балансу між протилежними почуттями та емоціями, нагадуючи фундаментальну напругу [17]. З усієї її творчості ми звертаємося безпосередньо до двох робіт, які досліджують стосунки за допомогою слів, вбудованих у візуальну продукцію. Це серії "Він зник у повній тиші" (1947/2005) та "Сублімація" (2002). В обох серіях Буржуа представив вербальний зміст разом із малюнками. "Він зник у цілковитій тиші" представлена у вигляді панелей з текстами ліворуч і гравюрами праворуч. Зображення охоплюють більш реалістичне відтворення елементів і просторову організацію абстрактних форм, що нагадують як реалістичні елементи, такі як сходи або будівлі, так і більш абстрактні організаційні форми, тим самим встановлюючи опосередкований зв'язок між зображеннями і текстом [17].

З іншого боку, в "Сублімації" вербальний і візуальний зміст ще більше інтегрований, причому рукописний текст міняється місцями з малюнками, іноді ліворуч, іноді праворуч або навіть під малюнками. Малюнки

набагато абстрактніші, з рідкісними, органічними лініями, що контрастують з геометричною орієнтацією форм у попередній серії. В обох серіях вербальні та візуальні елементи розглядаються як два окремі аспекти, пов'язані з однією темою, але не обов'язково як візуальна та вербальна організація однієї і тієї ж "інформації". Художник розуміє і зображення, і слово як необхідні засоби для суб'єктивної роботи [18]. У серії "Сублімація" Буржуа представляє організацію форми всередині самого твору як дію, що врівноважує хаос, створений конфліктами у стосунках подружжя. Цей аспект не заявлений явно, але про нього можна здогадатися, прочитавши весь текст і дуже тонкий візуальний елемент. Більшість малюнків на початку серії розвивають абстрактні образи, де переважають кругові форми та лінії, завжди орієнтовані від двох різних чорних або червоних точок у просторі. Така організація візуальної форми еволюціонує до кінця, з розвитком більш інтегрованих форм і ліній, які не походять з двох різних точок, а натомість нагадують квітучі або зростаючі рослини. Дитинство Буржуа пояснює, як прости інцидент призводить до сліз і відчуття хаосу. Використання мітли, введене в сцену в певний момент цієї п'ятнадцяти сторінкової історії, сприймається як конкретна, втілена дія, здатна організувати колишній емоційний безлад. Однак на наступних сторінках цей зв'язок між об'єктивною дією та організацією хаосу розгортається в символічному акті, схожому на процес творення [18].

Точка зору Буржуа яка полягає у протиставленні любові як концепції та емоційної сфери, що складається з особистих переживань, які мають бути відновлені через повернення до дії, а не через інтелектуальний чи психічний розвиток. ця дія характеризується творчим процесом, що додає багато роздумів про необхідні умови для того, щоб любов перетворилася з концепції на ефективний акт, який таким чином набуває символічного виміру, встановлюючи сенс. Як жінка-художниця, вона не просто створює феміністичний дискурс (зосереджений виключно на жіночих питаннях), а створює справжній дискурс, який поєднує контрастні та протилежні характеристики (навіть щодо статі та гендеру) в межах одного твору, таким чином, трансгресуючи дихотомії та відмінності. Хоча цей аспект чітко визначений у її скульптурах і тканинах, цей аспект також пронизує її роботи [17]. Підбиваючи підсумки, у творчості Луїзи Буржуа зображення жінки виникає через різноманітні тематичні лінії та вдало використані художні підходи. Однією з ключових тем є вивчення психології та емоцій жінки, глибоке занурення в їх внутрішню свідомість. Дебора Вай вдало визнає важливість спіралі в творчості Буржуа та її здатність поєднувати абстрактні мотиви з образами жіночності, чітко виражено в "Жінці-спіралі", одному з її найвідоміших творів. Спіраль стає символом руху, динаміки та вічних циклів у мистецтві Буржуа, переплітаючись з зображенням жіночності. Еволюція образу "Жінки-спіралі" на різних етапах відображає безперервне споглядання та розвиток символізму Буржуа. Це не лише еволюція

її художнього самовираження, але й віддзеркалення етапів її особистісного зростання та саморозуміння через цей символ. Важливість розміщення твору мистецтва у просторі очевидна у підході, який підкреслює роль підвішування. Такий підхід, втілено у серії підвісних ляльок та спіральних скульптур, створює діалог щодо вразливості, втрат та незрозумілих аспектів повсякденного життя.

Рухаючись на перетині болю та життєвої сили, Буржуа обирає такі назви та теми, як “Святий Себастьян” та “Авенца”, що розкривають глибокий коментар до традиційної іконографії. Вона трансформує архетипні образи, наповнюючи їх сучасним і жіночим змістом, збагачуючи історію мистецтва та виражаючи унікальний жіночий досвід. Дослідження Буржуа гендерних ролей і стереотипів, пов'язаних з жіночністю, очевидні в її роботах. Вона заглиблюється в суспільні очікування, виявляючи їхній вплив на самосприйняття жінок. За допомогою таких символів, як квіти, птахи та вода, вона зображує спектр ролей та емоцій, досліджуючи любов, радість і трагедію.

Серія “Femme Maison” ліюструє феміністичну перспективу Буржуа, зображуючи складнощі та обмеження жіночої ідентичності в ролях домогосподарки та матері. Використання архітектури як метафори соціального світу підкреслює конфлікт між суспільними очікуваннями та внутрішніми емоціями. У своїй пізнішій роботі “Жінка-дім” як скульптура втілює концептуальний підхід Буржуа. Помістивши жіночу фігуру в скляну коробку, вона не лише звертається до тем захисту та ізоляції, але й означає збереження пам'яті у творі мистецтва, висловлюючи бажання увічнити історію та почуття, закладені в “Жінці-будинку”.

Жозе Леонільсон і Луїза Буржуа, два видатних художники, в своїх творах досліджують тему любові та міжособистісних стосунків. Вони використовують візуальний та вербальний дискурс для вираження складних емоцій та динаміки відносин між “Я” та “Іншим”. Обидва художники уникають прямого використання слова “любов”, що підкреслює їхнє прагнення виразити цю концепцію більш глибоким і творчим способом. Їхні твори стають своєрідним дослідженням значень та образів, пов'язаних із любов'ю, використовуючи візуальне мистецтво та поетичну мову. Леонільсон та Буржуа підходять до теми любові як до складної, напруженої та динамічної сфери, що створює фундаментальну напругу. У своїх творах вони розглядають любов як дію, яка вимагає балансу між протилежними почуттями та емоціями.

Усе це свідчить про те, що обидва художники розуміють та виражають любов як не лише емоційний досвід, але й як творчий процес, що дозволяє їм висловлювати та вирішувати емоційні виклики та проблеми, пов'язані з міжособистісними відносинами. Мистецький шлях Буржуа розгортається як багатогранне дослідження жіночого досвіду. Від абстрактних зображень болю та життєвих сил до феміністичних коментарів про ідентичність, Буржуа залишає незгладимий слід у сучасному мистецтві, пропонуючи глибоке розуміння складнощів жіночого існування та ідентичності.

РОЗДІЛ 3. Авторський проєкт “Самовизначення”

Концепція твору “Самовизначення” сконцентрована на пошуку жіночої ідентичності. Через образи, які використовувала Луїз Буржуа, у своїх творах “Femmeni Massion”, було проведено асоціативний аналіз у визначенні власного бачення візуалізації самовизначення. Таким чином, від'єднавши умовну голову від тіла, була зароджена ідея композиції масок, де кожна скляна грань представляє різні ролі та образи, які можуть виникати у внутрішньому світі жінки. Обличчя, відображаючи різноманітність жіночих ролей, створюють враження непередбачуваності та гнучкості ідентичності. У кожній частині акцентовано символіку кольору, що посилює її виразність і визначає особливості жіночої ідентичності.

Даний твір складається з п'яти скляних жіночих облич, які утворюють між собою гармонійну композицію. Кожне обличчя у цьому творі є виразом різних аспектів жіночості, взаємодіючи одне з одним відображаючи багатогранність жіночої ідентичності. Концепція жіночої ідентичності в цьому творі розглядається як витвір мистецтва, де кожна скляне обличчя представляє різноманітні ролі та образи, що можуть виникати у внутрішньому світі жінки. Скляні обличчя, відображаючи різноманіття жіночих ролей, створюють враження непередбачуваності та гнучкості ідентичності. Кожне обличчя, як окремий елемент у цьому скляному ансамблі, додає свій унікальний внесок у розуміння та вираженні жіночого досвіду. В кожній частині акцентується символізм кольору, що підсилює його виразність та визначає особливості жіночої ідентичності. Різні кольори відбитків облич додають нові виміри та нюанси до концепції.

Джерелами натхнення під час розробки проєкту «Самовизначення» були творчі роботи Луїз Буржуа, зокрема скульптури. Важливими стимулами для створення роботи стали сміливість та експериментальний підхід самої Луїзи. Спадщина художниці нараховує сотні творів мистецтва, а художній стиль, вражає і до сьогодні, художниця використовувала у своїх роботах безліч технік та зберегла впізнаваний стиль, її роботи ідеально відповідають альтернативному середовищу, в якому вони були розміщені. Візитною карткою художниці була відвертість та глибинна суть робіт які ніби промовляли сенсами та метафорами до глядача. У творах Луїз представлений силует людини, в більшості образ жінки із різним спектром емоцій. Вона вимагає від автора вміння виділити головне і відкинути все зайве, переосмислити власний досвід і традиції. Виконуючи дипломну роботу, за мету було поставлено створити серію робіт на тему «Самовизначення», яка складалася б з п'яти частин. Побудована за допомогою використання форми обличчя. об'єкти по формі являє собою цілісні зліпки обличчя.

Кожна з них є особливою: певним закладеним змістом та кольором, декором, технікою виконання, метою подання, характером, – але разом вони доповнюють одна одну.

Створюється образ виробу та місце його застосування, за допомогою стилізації, гіперболізації чи інших прийомів. Творчий задум відображає певні почуття, емоції, враження, та асоціації. Перший етап втілення ідеї є ескізування. На аркуші паперу презентуються різноманітні варіанти майбутнього виробу в загальному вигляді та з прорисовкою окремих частин чи деталей. Під час такої роботи можна застосовувати будь-які зображальні засоби, щоб проявити свою творчу фантазію та уміння застосовувати зібрану інформацію про об'єкт проєктування чи досліджувану проблему.

Ключовим елементом образотворчого мислення є сама форма, яка відіграє важливу роль у композиції. Форма та риси обличчя є важливими факторами для визначення композиції. Створення форми є критичним аспектом художнього розвитку, і вивчення принципів формотворення в природі може допомогти художникам піднятися на більш високий рівень творчості. Форма не тільки пов'язана з контентом через прямий зв'язок, але й через зворотний зв'язок, вона має здатність впливати на контент. Форма включає дві взаємопов'язані сторони: внутрішню структуру і зовнішній пластичний оболонку, і включає такі елементи, як текстура, колір і зовнішні риси. Створюючи роботу, найбільший акцент приділяю формі та кольору зліпків обличчя. оскільки, за її допомогою відкривається ідея задуму та глибинний сенс. Твір “Самовизначення” має об'ємно-просторову композицію, яка внутрішньо включає різноманітний спектр емоцій. Метою роботи було: на прикладі серії робіт об'ємно-просторової композиції (зліпки обличчя, виконані технікою фюзинг, піскоструменевою обробкою скла та холодною обробкою) зобразити внутрішні глибинні переживання та емоції. Надзвичайно різні протилежності, і над цією темою змусити замислитись людському оку. Явище неоднозначності, парадоксальності, контрастності зустрічається дуже часто і наявне в різних сферах.

Робота виконана технікою фюзинг, додаткові елементи виконанні холодною обробкою та піскоструєванням. Вона не прив'язана до конкретного середовища, у сучасному виконанні.

Скло, зазвичай асоційоване із чистотою та прозорістю, відображає прозорість жіночих ролей та їх відкритість у вираженні самовизначеності. Прозорість грає ключову роль у вираженні бажання внутрішньої прозорості та відкритості щодо самої себе. Воно вказує на відкритість і вільність вибору, асоціюючи ідентичність з можливістю вираження без обмежень. Прозоре скло також відзначається своєю вразливістю та делікатністю. Таким чином, вказує на внутрішню прозорість емоцій та думок, яка може бути виявлена та розглянута без приховувань чи масок. Закрите (непрозоре) скло символізує таємничість, яка приховується всередині жінки. Це може підкреслювати необхідність розглядати жіночу ідентичність не лише зовнішньо, але й розкривати її внутрішній світ через аналіз та розуміння. Такий підхід створює напругу між

відкриттям та прихованістю, дозволяючи глядачеві рефлексувати про те, наскільки глибоко можна зрозуміти ідентичність іншої людини лише спостерігаючи її ззовні, а також як важливо розкривати та поважати внутрішній світ кожної жінки. Глухе скло може також ілюструвати ідею індивідуальної унікальності та внутрішньої глибини, яку кожна жінка несе у собі. Образи, заховані за непрозорим склом, стають метою власного осмислення та внутрішнього вдосконалення. Також, це може бути виразом потреби залишити частину свого внутрішнього світу в приватності або таємниці, щоб зберегти інтимність своєї особистої ідентичності. Водночас це викликає запитання у глядача про бажання розкривати свою власну унікальність та природжену таємничість. Застосування скла із такою особливістю також може вказувати на потребу у власному просторі та захисті від зовнішніх впливів. Це може бути актом самозахисту, який символізує важливість уважного та обізнаного відношення до власної вразливості та особистості. Використання непрозорого скла в творі створює багатогранний образ, що змушує глядача не лише спостерігати за зовнішнім, а й розглядати внутрішній світ, який може бути таємничим, унікальним, вразливим, і неповторним для кожної жінки.

Задимлене скло з розводами вносить у творчий об'єкт новий елемент інтриги та складності. Такий ефект наголошує на тому, що життя та ідентичність жінки заплутані та заплетені, створюючи унікальний та нетривалий образ. Розводи розглянуті як шляхи, якими пройшла жінка в своєму житті, або як символи зв'язків та відносин, які додали складності та визначили її унікальний шлях. Задимлене скло і розводи можуть викликати враження внутрішнього хаосу або, навпаки, додавати вишуканості та загадковості. Це дає змогу виразити багатогранність та складність жіночого досвіду через використання абстрактних і вражаючих елементів на поверхні об'єкта.

Розбите скло представляє нестабільність і розриви у жіночій ідентичності. Кожен шматочок скла відображає окремий аспект, який може бути роздробленим чи навіть розірваним. Один із ключових символізмом «розбиття» є внутрішній розкол та конфлікти, які можуть виникати між різними ролями та очікуваннями, що суспільство накладає. З іншого боку, розбите скло вказує на можливість відкриття нових шляхів у самовизначенні. Це може бути переосмисленням та новоутворенням ідентичності через призму руйнування старих стереотипів та обмежень. Процес збору розбитих частин слугує як спроба знову з'єднати розламані частини і створити новий, міцніший образ ідентичності. Розбите скло стає метафорою для самопізнання, переосмислення та перетворення, вказуючи на можливість змін та зростання в процесі розвитку особистості.

Скло білого кольору не лише світле тло, але й символ новизни у житті жінки. Його світлота віддзеркалює не тільки чистоту і простоту, але й невідомі раніше можливості та свіжі почуття, які привносять нове. Використання білого кольору створює відчуття легкості і свіжості, подібне до почуття, коли вперше проживаються нові емоції або розкриваються перед

собою невідомі нові горизонти. Це асоціюється з чистим листом паперу, готовим заповнитися новими історіями та враженнями. Біле скло, як фон для яскравих кольорів чи деталей, підкреслює важливі моменти, нагадуючи, що в новому завданні чи етапі життя може бути щось особливе та значуще. Використання його в скляному об'єкті - це відкриття унікального шару значення у житті жінки. Створення даного об'єкту розпочиналось з ескізування, пошуку форм та точності образу. Пошук відбувся через лінії та плями для кращого виразу емоцій, динаміки рухів та міміки, що дозволили виокремити головне та відставити все зайве, що стосується теми дослідження. Перш ніж приступити до практичної роботи було враховано розмір та пропорції об'єкта для досягнення бажаного результату, також було створено цифрову 3D модель з урахуванням бажаних кольорів. Після чого було проведено підготовку матеріалів до ліплення з глини для моделювання форми, формування відбитків з гіпсу, підбір типу скла : прозоре, кольорове, закрите (непрозоре) та скло білого кольору. Інструменту які використовувалися : декілька видів стеків для ліплення з глини , для розведення гіпсу використовувалися різні ємності, гарячий клей для скріплення форми, а також кусачки для різки скла. Важливим аспектом в роботі зі склом, є дотримання необхідних норм безпеки. Це забезпечить ефективний та безпечний перебіг робіт і захистить від можливих травм чи неприємностей, захисне спорядження, таке як рукавички, окуляри та респіратор. Етап випалювання є найважливішою частиною створення твору, попередньо було висушено форми з гіпсу для подальшого відпалу , скло підготоване та рівномірно розміщено у формах. Попередньо було продумано температурний режим, щоб уникнути можливого розтріскування або деформації форми. Час випалювання зайняв двадцять чотири години, після цього було проведено чистку зайвих елементів гіпсу з скляних об'єктів. Після цього скляні елементи були прикріплені до металевих основ, які в свою чергу закріплювались до дерев'яних блоків. Під час виконання роботи були незначні складнощі, які потребували більше уваги та часу.

ВИСНОВКИ

Луїза Буржуа, через свої твори, розкриває глибокі аспекти жіночності, болю та життя. У своїх роботах, що інтерпретують образ святого Себастьяна, художниця вдається до абстракції, уникаючи реалістичного зображення тіла, щоб передати біль та емоції. Починаючи з 90-х років, її підхід змінюється, і вона зображує жіночі тіла, пронизані стрілами, що викликають біль і випромінюють енергію та впевненість. Серія робіт, пов'язаних із "шиттям", розкриває особисті переживання та взаємодію з психоаналізом. Буржуа уникає стереотипів та використовує їх для дослідження різних аспектів жіночності та сімейної динаміки. "Avenza" зачаровує своєю унікальністю та життєвою силою. Матеріал, колір і форма передають відчуття життя і спектр емоцій. Використання про-

стору підсилює вплив роботи, дозволяючи глядачеві відчувати тепло та енергію творіння. Усі ці аспекти свідчать про глибоке розуміння та вираження жіночого досвіду в мистецтві. Луїза Буржуа не лише володіє майстерністю техніки, але й вражає своєю здатністю заглиблюватися в психологічні та емоційні аспекти життя, створюючи роботи, які вразливо оповідають про унікальність жіночого існування. У творчості Луїзи Буржуа зображення жінок виникає через різноманітні тематичні лінії та вдало використані художні підходи. Однією з ключових тем є вивчення психології та емоцій жінок, глибоке занурення в їх внутрішню свідомість.

Абстрактні мотиви з образами жіночності, чітко виражено в "Жінці-спіралі", одному з її найвідоміших творів. Спіраль стає символом руху, динаміки та вічних циклів у мистецтві Буржуа, переплітаючись з зображенням жіночності. Еволюція образу "Жінки-спіралі" на різних етапах відображає безперервне споглядання та розвиток символізму Буржуа. Це не лише еволюція її художнього самовираження, але й віддзеркалення етапів її особистісного зростання та саморозуміння через цей символ. Важливість розміщення твору мистецтва у просторі очевидна у підході, який підкреслює роль підвішування. У творах "Святий Себастьян" та "Авенца" вона трансформує архетипні образи, наповнюючи їх сучасним і жіночим змістом, збагачуючи історію мистецтва та виражаючи унікальний жіночий досвід.

Дослідження Буржуа гендерних ролей і стереотипів, пов'язаних з жіночністю, очевидні в її роботах. Вона заглиблюється в суспільні очікування, виявляючи їхній вплив на самосприйняття жінок. За допомогою таких символів, як квіти, птахи та вода, вона зображує спектр ролей та емоцій, досліджуючи любов, тугу, радість і трагедію. Серія "Femme Maison" ілюструє феміністичну перспективу Буржуа, зображуючи складнощі та обмеження жіночої ідентичності в ролі домогосподарки та матері. Використання архітектури як метафори соціального світу підкреслює конфлікт між суспільними очікуваннями та внутрішніми емоціями. Твір "Жінка-будинок" втілює концептуальний підхід Буржуа, вкладаючи жіночу фігуру в скляну коробку, вона не лише звертається до теми захисту та ізоляції, але й означає збереження спогадів у творі мистецтва, зображуючи бажання увічнити історію та почуття. Жозе Леонільсон і Луїза Буржуа глибоко вивчали тему любові та міжособистісних відносин у своїх творах. Вони вдаються до використання як візуального, так і вербального виразу, щоб передати складні емоції та динаміку взаємин між "Я" та "Іншим". Обидва митці уникають прямого вживання терміну "любов", намагаючись висловити цей концепт більш глибоко та творчо. Їх твори слугують дослідженням різних значень та образів, пов'язаних із любов'ю, за допомогою візуального мистецтва та поетичної мови. Леонільсон і Буржуа розглядають тему любові як складну, напружену та динамічну сферу, яка породжує фундаментальну напругу. В їхніх творах любов представлена як дія, яка вимагає вирівнювання

протилежних почуттів та емоцій. Концепція жіночої ідентичності в авторському творі представлена як витвір мистецтва, в якому кожне скляне обличчя представляє різні ролі та образи, що можуть виникати у внутрішньому світі жінки. Скляні обличчя, що відображають розмаїття жіночих ролей, створюють враження непередбачуваності та гнучкості ідентичності. Кожне обличчя, як окремий елемент цього скляного ансамблю, унікальним чином сприяє розумінню та вираженню жіночого досвіду. У кожній частині підкреслено символізм кольору, що посилює її виразність та визначає нюанси жіночої ідентичності. Різні кольори віддзеркалень обличчя додають концепції нових вимірів і тонкощів. Створення авторського проекту супроводжувалось композиційними пошуками. Лінії та плями були використані для передачі емоцій, динаміки рухів та виразу обличчя, виділяючи головне, відкидаючи зайве. Розмір і пропорції об'єкта враховувалися перед практичною роботою, включаючи розробку цифрової 3D-моделі з бажаними кольорами. Згодом були підготовлені матеріали для глиняного моделювання, що передбачало формування гіпсових зліпків та вибір типу скла: прозорого, кольорового чи непрозорого. У висушені гіпсові форми рівномірно укладали скло. Після випалу протягом 24 годин зі скляних виробів видаляли надлишки гіпсу. Скляні елементи кріпилися на металеві основи, які були закріплені на дерев'яних брусках. В кінцевому результаті твір "Самовизначення" заглиблюється в різні аспекти жіночої ідентичності, роблячи особливий внесок у дослідження цієї теми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Луїза Буржуа та баран Зигмунд. ART Ukraine. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/luiz-burzua-i-baran-zigmund/> (дата звернення: 22.11.2023)
2. Луїза: секс, нитки, фемінізм і материнство | IZIN. IZIN | URL: <https://izin.com.ua/sex-feminism-andsoon/> (дата звернення: 22.11.2023).
3. Artworld - »drawings are thought feathers» | art.salon. Art.Salon. URL: <https://www.art.salon/artworld/drawings-are-thought-feathers> (date of access: 29.11.2023).

4. Louise Bourgeois J. Patrice Marandel University of Chicago Renaissance Society. Louise Bourgeois : femme maison : Exhibition catalogs. Chicago : Renaissance Society, 1981. 8 p.
5. Louise bourgeois - artists - cheim read. Cheim Read. URL: <https://www.cheimread.com/artists/louise-bourgeois> (date of access: 22.11.2023).
6. Louise bourgeois - priscillawoolworth.com. priscillawoolworth.com. URL: <https://www.priscillawoolworth.com/louise-bourgeois/> (date of access: 22.11.2023).
7. Louise bourgeois – femme maison (1946-47). Louisiana Design Butik. URL: <https://butik.louisiana.dk/en-eu/products/louise-bourgeois-femme-maison-louisiana-plakat> (date of access: 29.11.2023).
8. Louise bourgeois | artist portrait with 670 artworks & prices | art.salon. Art.Salon. URL: <https://www.art.salon/artist/louise-bourgeois> (date of access: 23.11.2023).
9. Louise bourgeois the locus of memory works 1982-1993.
10. Louise Bourgeois's 'indestructible' Spider II. Christie's | Fine Art, Luxury & Antiques | Auctions & Private Sales. URL: <https://www.christies.com/en/stories/spider-ii-by-louise-bourgeois-3d6db90cadfb412a9ceb9d5bb66310b9> (date of access: 30.11.2023).
11. Spider woman. Joanne Mattera Art Blog. URL: <https://joannemattera.blogspot.com/2008/08/spider-woman.html> (date of access: 22.11.2023).
12. Spiral woman. ICA Boston. URL: <https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/spiral-woman-0/> (date of access: 01.12.2023).
13. The Museum of Modern Art. Louise bourgeois | HOW TO SEE the artist with moma chief curator emerita deborah wye, 2017. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u-vYvqxHejY> (date of access: 22.11.2023).
14. User S. Луїза Буржуа: біографія і творчість. UAEU Newspaper. URL: <https://uae.uop.rozvahy/luiz-burzua-biografiya-i-tvorchist.amp.html> (дата звернення: 22.11.2023).
15. Woman house (femme maison). Philadelphia Museum of Art. URL: <https://philamuseum.org/collection/object/341800> (date of access: 29.11.2023).
16. Mignon Nixon Louise Bourgeois. Fantastic reality : Louise Bourgeois and a story of modern art : "An October book.". Cambridge, : MIT Press, 2005. 338 p.
17. Ana Lucia Beck Maria Luiza Berwanger da Silva. Bleeding Words: Louise Bourgeois's and Jos Leonilson's Love Images. Brazil : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 91540-000 Porto Alegre, RS, Avenida Bento Gon alves., 22 p.
18. Ana L cia Beck. THE POETIC GESTURE – A DISCUSSION ON LOUISE BOURGEOIS', JOS LEONILSON'S AND WILLIAM YEATS' PRODUCTION. : ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIA O NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PL STICAS, : UDESC, 2019. 19 p.





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

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

Грудень, 2023

**Львівська національна академія мистецтв,
кафедра художнього скла**
*м. Львів, вул. Кубійовича, 35б
glass@lnam.edu.ua.*

Захисти кваліфікаційних робіт відбулися 29 грудня 2023 р.

Гарант освітньої програми: доц. Михайло Бокотей

Викладачі магістерської програми:

рисунок, живопис: к. мист-ва Ілона Ткачук,
Артур Солецький

скульптура: к. мист-ва, доц. Олександр Гончарук

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**