

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

УДК 75(477.43) (092)

Михайлова Рада Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри мистецтвознавства
Київського національного університету
культури і мистецтв
radami@rambler.ru

**ЕЗОТЕРИКА В ПЛАСТИЧНОМУ ВИРАЗІ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАРТИНИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В'ЯЧЕСЛАВА СТРАННІКА)**

У статті розглянуто одну із нових специфічних тенденцій сучасного українського мистецтва, а саме – утілення змісту езотерики. Як система знань та світоглядних уявлень, езотерика нині має поширення на різних рівнях буття. Практично не вивчена як образно-змістовна основа живописного твору, езотерика істотно впливає на його знаково-інтерпретаційні та візуально-пластичні рішення.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, картина, пластична виразність, мистецькі тенденції, художня культура, езотерика.

Михайлова Рада Дмитриевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Киевского национального университета культуры и искусств.

Эзотерика в пластическом отображении современной украинской картины (на примере творчества Вячеслава Странника).

В статье рассмотрена одна из новых тенденций современного украинского искусства, а именно – тема эзотерики. Как система знаний и мировоззренческих представлений, эзотерика имеет в наше время распространение на разных уровнях бытия. Практически не изученная как образно-смысловая основа живописного произведения, эзотерика существенно влияет на его знаково-интерпретационные и визуально-пластические решения.

Ключевые слова: современное украинское искусство, картина, пластическая выразительность, художественные тенденции, художественная культура, эзотерика.

Mykhailova Rada, D.Sc. in Arts, professor of the Art History chair, Kyiv National University of Culture and Arts.

Esoteric in a plastic display of modern Ukrainian painting (in creativity of Vyacheslav Strannick).

The article deals with one of the new trends in contemporary Ukrainian art – namely esoteric topic. The system of knowledge and world views, in our time it has spread to different levels of existence. Virtually no study both figurative and semantic basis of scenic works, spirituality significantly affect its symbolic and interpretive and visually-plastic solutions.

Key words: modern Ukrainian art, painting, plastic expressiveness, artistic trends, hudozhnstvennaya culture, spirituality.

Художня творчість має широкий спектр спрямування на перетворення світу: це формування нового знання, технологій, законів, творів мистецтва; самовдосконалення, що поєднує у собі всі зусилля людської особистості, залучає різні рівні його буття – підсвідомість, свідомість та надсвідомість. Творчість призводить до змін у структурі особистості та її світогляду, картини світу, реалізуючи в такий спосіб смислову наповненість існування. У такому аспекті заслуговує на увагу та вивчення все більш виразна останнім часом філософсько-світоглядна система езотерики, яка постійно заявляє про себе як на рівні побутовому, так і громадському, лунаючи, зокрема, з екранів телебачення та у соцмережах. Самопозиційована як сукупність багатомірних форм знання, езотерика впродовж багатьох століть поєднує інтелектуальні спільноти, що діють поза раціоналістичними нормами та еталонами, будучи відмінними від класичного наукового взірця і стандарту. У ХХ столітті це зробило езотерику ділянкою "відомства" ненаукових знань, однак нині розгляд езотеризму як особливого типу раціональності все частіше підлягає усвідомленій концептуалізації та рефлексії [5]. Авторитет лідерів руху езотериків ХХ століття – таких, як Г. Гурджієв, А. Кроулі, Д. Андреев, П. Флоренський, Дж. Кришнамурті, Р. Штайнер, П. Донов, – сприяв не тільки поширенню уявлення про езотерику (як вчення про процеси, що відбуваються у Всесвіті і синхронно відображаються у глибинах людської душі), але й створив чималу кількість їх прибічників та послідовників.

Термін "езотеричний", "езотеризм", що походить з грецької і означає "внутрішній", "глибинний", зустрічався ще у Платона й Аристотеля. Саме по відношенню до вчення Аристотеля цей термін стали застосовувати у значенні "таємний", "прихований", "посвячений" – коли йшлося про знання для обраних, відоме лише вузькому колу осіб. Згодом його стали застосовувати до вчення послідовників Аристотеля, а також математично-філософської теорії Піфагора – також частково втаємниченої. Езотерична частина знань впродовж століть була присутня і залишається актуальною у провідних релігіях світу: це суфізм всередині ісламу, нейдан (внутрішня алхімія) всередині даосизму, йога – всередині індуїзму, каббала – всередині іудаїзму. З ХІХ століття термін "езотеризм" широко застосовували до різних вчень, які вважалися закритими. В сучасному використанні езотеричними, тобто зрозумілими вузькому колу, вважають, принаймні, так звані "езотеричні мови програмування" у кібернетиці [3].

Нині езотеризм (який відповідає значенню "внутрішній") представляє собою сукупність особливих способів сприйняття реальності, що виробляється шляхом психодуховних практик. В цілому до традиції езотеризму включають її історичні надбання – магію, алхімію, астрологію, гностицизм, каббалу, теософію, суфізм, йогу, ваджаяну (буддійський тантризм), масонство, антропософію, мондіалізм. Їх вибіркоче опанування, переважно для вдосконалення власного світогляду шляхом долучення до досвіду людства і організації особистої ціннісної ієрархії, розуміння своєї ролі у світобудові та поглибленні смислових зв'язків між різними сторонами та явищами універсуму, обумовлює різні підходи до езотеризму як конкретного сегменту культури. Відтак, езотерика має прибічників серед відомих у світі діячів культури, музикантів, артистів, художників.

Відповідна спрямованість знаходить своє втілення і у творчості низки сучасних українських митців. Так, певною мірою до езотеричного космізму сходять "солярний гедонізм" Олександра Клименка, відцентровий ташизм "від серця" Бориса Єгіазаряна, закодована неоканонічність Олександра Животкова, енергетична світлоносність Ольги Петрової, асоціативна поліваріантність Олексія Анда. Образний ряд цих митців, відзначений "розширенням" внутрішніх переживань та станів, дозволяє інтерпретувати його у контексті візуалізації трансцендентного [6, 31].

На тлі ймовірних прочитань творчості названих митців, у відповідній інтерпретаційній "транскрипції", відкривається і творчість сучасного художника В'ячеслава Странніка. Художній світ В. Странніка незвичайний: він захоплює відчуттям дива пізнання замежних світів, причетності до відкриття нового, незнаного. В ньому панує стихія вільного руху, "світлової" поезії, не чутної не посвяченим у "музику сфер".

Мистецька програма В. Странніка має основою духовні практики. Змістовно вони тяжіють до інтуїтивного пошуку слова, почуття, дії високого духовного заряду. Не завжди очевидна у буденному житті, у зримому художньому виразі така ідея втілюється у формах, які, відносно до традиційних, прийнято називати альтернативними. Узагальнено-умовні та абстраговані образи творів В. Странніка тяжіють до знаку, символу, концепції, які візуалізують езотеричні знання. Така художня система, представлена у закінченій зрілій цілісності на одній із художніх виставок, завдяки її відвіданню групою практиків-езотериків, отримала назву "ракітонг" – взаємодія з простором, "матеріалізована" як частотно-звукове відлуння колористичної гами творів митця.

Отже, ракітонг – один із яскравих проявів просторово-колористичної гармонії, що походить від сприйняття людиною космічних частот, проекції яких існують у вигляді силового енергофона, що виникає на полотні у вигляді абрисів форм та ліній, здатних викликати у свідомості людини позитивно-гармонійний стан, відчуття внутрішньо-зовнішньої рівноваги як вищих проявів Життєвої сили, космічної енергії.

Як художня система, ракітонг базується на сучасному розумінні мистецької дії як такої, що уникає відтворення дійсності шляхом її прямої передачі лише зовнішньою подібністю (як це робили митці від доби Відродження у "раціоналістичний" спосіб). Природний або видимий простір – лише частина цілого, великого, видимого простору, що оточує людину: прагнення просторової цілісності замкненого у собі світу підтримують не механічні, а внутрішні духовні сили. Такий художній світ не дублює дійсність, а глибоко осягає її архітектоніку, матерію, смисли через символ та знак. У світі внутрішньої трансформації простору митець, який працює у полі ракетонгу, відкриває таємні послання та розширює бачення себе із Космосу як карту з символами, означенням шляхових знаків. Її інтенсивна трансформуюча сила веде до ціннісних проривів, синхронізує енергії, віддзеркалює образи душі.

Мистецькі прийоми, якими утілюється дана система – це зворотня перспектива, різноцентровість побудування, де різні частини дійства спостерігаю-

ться очима не з однієї, а – як у кубізмі – з різних точок. Цей прийом, що його використовували ще середньовічні майстри, дає вільну орієнтацію на шляху до більш глибокого осмислення середовища картини, її регулярного поля, впорядковуючи тяжіння до форми лабіринту із багатьма поворотами.

Отож, художній простір В. Странніка виникає з певної творчої сутності – чуттєвої думки, що торкається минулого, сучасного, майбутнього, прямуючи "вселенським потоком" з одного простору до іншого. Їх перехрестями є зустріч векторів традиційного й новітнього, національного й глобального, природного та штучного, математичного та алогічного, геометричного і поліморфного. Цикли творів митця – "Явища", "Образа", "Лици", "Медитації", "Монади" – відображають живий неспокій напруги життєвого руху, прагнення дії, нарощування темпу після вибуху новонароджених галактик. "Вибухової" динаміки форм та кольору сповнена серія творів В. Странніка "Врата світу". Вона є не лише унаочненням входу до інших світів як "символічне знамення першообразу через образ", а й несе у собі ідею поринути у непізнаване, вище. Пластичними виразниками такої ідеї є дугоподібні "планетарні" конфігурації, серповидні "очі", орбіти-еліпси, будинки-профілі, збурені рухомими потоками "магми" першоелементів, що наче дихають жаром.

Усвідомлення В. Странником художнього начала твору як переходу від зображувальної тілесності предметів у сферу чуттєвого здійснюється як шлях від суб'єктивного – до об'єктивного всезагального, де недосконале, ірреальне, непізнаване, одухотворене силою Природи на осмислене, усвідомлене, опановане інтелектом. Це, користуючись висловом Х. Ортеги-і-Гасета, "точки однієї прямої" [4]. Медитативні "абрисы" таких перевтілень відображає своєрідна формула раціональної геометрії, яку, у її врівноваженій однозначності, заперечує криволійний ухил безодні почуттів: їх перехрестям є нашарування площин та форм. У картинах В. Странніка вони перебувають у постійному протиставленні: "фізично-технічні" характеристики світу у його виразі "об'єктивного космічного простору" являють собою продовженість відкритої суті явищ та речей, "вільної зони", "першофеномена", полишеного остаточного визначення, "адже те, що називають глибиною, – зазначав колись М. Хайдеггер, – або не означає нічого, або означає приналежність до Буття без обмежень" [9].

Множинний характер існування світу, його пов'язано-ізолювані індивідуально-колективні єдності, ізотропність, емпірична неоднорідність на рівні фізичного пізнання у тривимірно обмеженому світі, отримують у творах В. Станніка рішення за межами Евклідового геометричного простору, який упродовж багатьох століть складав фундаментальне поняття мислення поряд із часом. Відчуття його нелінійної структури, розподілу на фізичні та тонкі світи переходить в усвідомлення того, що цей простір не може бути обчислений математично, не піддається звичним уявленням про лінійну або повітряну перспективу, проте може мати розширення або згортання як "надструктурний" вираз "прасимволу культури", з якого походить вся мова її форм, що не допускає її остаточного понятійного розкриття. У "безпросторовості" регулярного поля картин В. Странніка кожний рух пензля заперечує та оскаржує ствердження "теорії пі-

знання". В такому сенсі він близький до ідеї О. Шпенглера щодо різного "способу протяжності" в різних сферах мистецтва – у живописі, музиці, поезії – як і в новітній науці, ідеалах етики [10]. У такому сенсі форма в творчості В. Странніка є "вмістилищем усіх речей", простором-оболонкою, в яку вміщується усе коло проблем інтуїтивної або змістовної (не геометричної) глибини, ув'язуються питання традиційного живопису – перспективи, дистанції, лінії, зовнішньої форми предметів, кольору, тектоніки, статики, динаміки зображень, кольорової перспективи тощо.

Їх основу складають українські та середземноморські елементи, нашарування духовного й предметного світів землеробських та кочових працивілізацій, віяння культур Стародавнього Єгипту, Китаю, Індії, наївного мистецтва Африканського та Австралійського континентів, пракультур центральної Мексики. Їх поєднання – інтуїтивна авторська версія історичних обставин співіснування різних спільнот, об'єднаних духовно.

Осмислена та виміряна внутрішнім живим почуттям фрагментарність, атомна дифузність першоелементів, обмежена рамкою берегів прямокутної форми картини – це фрагмент світу, знаковий об'єкт, здатний проникнути у підсвідомість реципієнта, торкнутися його генетичної пам'яті. Відтак, у образних перехрестях В'ячеслава Странніка присутній асоціативний ряд, який походить з культурних нашарувань різних часів – від архаїки до незвіданого прийдешнього у вселенському просторі, а символічно-абстрактні архаїзовані образи обернуті до позачасових вимірів та позаісторичної конкретизації.

Синтез форм, відомий за уцілілими артефактами предметного мистецтва – будівництва, скульптури, різьблення каменю, гончарства, ткацтва, ювелірних ремесел давніх цивілізацій – знаходить в роботах В. Странніка модуль, що тримає рівновагу конструкцій, чуттєвих та розумових станів, і залишається домінантою в їх переходах. Це орнамент, який є живописною матерією картин. Орнаментальність надає композиціям особливої ємності, конструктивності, в тому числі емоційної. Як художній елемент живопису, орнаментальні елементи піднесені на небувалий рівень, хоча, здавалося б, після пережитого апогею, недосяжної висоти в культурі Трипілля це вже неможливо. Їх примхлива геометрія опуклоувігнутої та ламаної ліній, поділ на трикутники, кола, овали, квадрати завдає творам декларовано-канонічної чіткості, стрункості та водночас ритмічності, відповідної природним циклам, як-от пори року, зміни дня і ночі, розвиток живого організму тощо. Їх глибинно відчута функціональність виявляє незламну й безперечну волю Творця. Помножена на багатобарвність густих, непрозорих, щільних, вкрай насичених кольорів, орнаментальність В. Странніка сповнена живої сили "художньої видимості". У загущених "шаманською" напругою ритмах колір виявляє транскордонну та міжчасову спорідненість відомих нині колористичних семантичних систем. В них читається заглиблення у прадавні традиції місцевих язичницьких вірувань, календарної обрядовості, маскарадних святкування, колективної народної творчості, що належить колективному підсвідомому і розкриває себе у народному розписі, вбранні, будівництві. Із зниклих реалій "тіней забутих предків" у творах В. Странніка виникають образи, близькі картина-ритуалам Марії Примаченко та картина-обрядам Марії Білокур.

У такому сенсі в ряду прасимволіки персоналії іконопису в Україні є виразом народної ментальної пам'яті, де в християнських сюжетах та символах Трійці, Христа, Богородиці знаходили утілення язичницькі першоелементи. Умовне означення впізнаваної в українській традиції Березині, Білобога, Перуна, Велеса, Лади у творчості Странніка, зокрема, передає широко включена у ряд композицій циклу "Образа" фігура у позі Оранти, адорації, з піднятими доверху руками-крилами. Позначені знаками-елементами, притаманними канонічним композиціям ікон, схеми творів В. Странніка мають центропрямоване побудування з виразною геометричною віссю, а також впізнавані іконописні деталі у вигляді сфер впливу, які входять одна у одну, вогняного ромба – символу божественної слави Христа, двоколірних овалів – символу Неба, чотирикутника з увігнутими сторонами – символу Землі, сяяння у вигляді променів, що є типовими для ікони "Спас у силах".

Присутність у композиціях персонажів, далеких від християнських сюжетів (наприклад таких, що нагадують стелоподібних кам'яних баб) – ще один своєрідний інтуїтивний оберт у творчості В. Странніка до глибин "архетипової" пам'яті. Як відомо, біля кам'яних стелоподібних зображень, що ставили на перехрестях доріг, здійснювали ритуали "закликання божеств" у монгольському, середньоазійському, українському степу. Один із новітніх символів – людина-кочовик несе у собі зміст вічного подорожнього, що мандрує людськими та потойбічними світами. На рівні ментальної пам'яті цей історичний пласт торкається міжконфесіональних "духовних традицій". Водночас саме з найбільш поширеного в Україні християнського середовища виникає образність дивовижної серії творів, об'єднаних назвою "Адоранти". Прохачі благ для людини, ці персонажі існували у давніх кульових системах і згодом перейшли до християнства. У творах В. Странніка це святі Георгій, Димитрій, Микола, Михайл, які асоціюються із заступниками та захисниками, воїнами добра. Це також міжконфесіональна, літературно забарвлена тема "Чаша Граалю" (Gradalis), примітна своєю містичною історією про мандри лицарів Круглого столу у пошуках символу Ісуса Христа – сосуду, яким він користувався на Таємній вечері і у який Йосип Аримафейський зібрав кров із ран розп'ятого Спасителя. Його споглядання, за кельтськими та нормандськими легендами, дарує безсмертя. Дві композиції пов'язані з богородичною тематикою, яка представлена центральною фігурою відомих християнських сюжетів – "Покрови" та "Оранти". Не позначені звичайними людськими рисами лики наближаються до надспрощеної і водночас найзагадковішої багатомірності "обличчя" української кукли-мотанки. Полишені конкретних рис, ці образи тяжіють до ранньохристиянського розуміння ікони не як образу бога, а як ідеї бога, відблиску його подоби. Виразності геометрично виваженим та симетрично врівноваженим, витягнутим за центральною віссю композиціям надає динамічна еліпсоїдність та колоподібність форм, акцентована підтрикутними розривами "тіла" живопису, що у загальній цілісності усіх композицій справляє враження кінетики, яка "рухає" фігури.

У переважній більшості творів, які створює художник на нинішньому етапі, його композиційним рішенням притаманна структурованість, широке за-

повнення поля однією біполярно сегментованою фігурою, що сприймається одномірно й багатовимірно водночас, однозначно як суто формальна структура. Її цілковито вигадане зорове поле включає фрагментарні і розріджені предметні означення, що розчиняють предмет в окремих характеристиках. Це вимагає цілеспрямованої зорової концентрації, саме впізнавального бачення, яке гарантує зустрічну інтеграцію фрагментарних предметних означень і безпредметної конструкції картини, оптично виразного еквівалента невидимого – в емпіричну реальність абсолютного. Користуючись висловом Макса Імдаля, така картина утілює "оптичну автономну конструкцію, визначену лише очевидністю свого чисто іманентного формального впорядкування" [1, 229]. Отож у відповідності із зазначеною оптичною безпосередністю, композиція представлених картин не обмежується відображенням предметного ряду – вона існує поза системою репрезентацій, орієнтованих на норми звичного сприйняття предметного світу, в умовах розмежування бачення та впізнавання за допомогою бачення.

У такому сенсі майже епатажна безликість образів В. Странніка отримує пояснення. На відміну від культових зображень, антроподібні істоти В'ячеслава Странніка універсальні у своїй всезагальності. Вони передають розуміння Бога як абсолюту, близького поняттю всюдисутності, всеохопності, всезначущості й тяжіють до багатоликості пантеїстичного ототожнення Всесвіту як священної духовної єдності. Маючи походження з проторелігійних уявлень та практик, що поступово переходили у складні релігійні системи, з "релігій богів", у подальшому вони трансформувалися в універсалізованих "релігіях людей". Такий аспект синкретизму є частиною різних знань, що базуються на відборі смислів шаманських та анімістичних вірувань, індуїзму та буддизму, ісламу та християнства, дао та іудаїзму – всі разом вони складають сходина у пошуках новітньої філософії, винайдення модерних релігійних вчень як "системи сполучених судів" взаємного духовного збагачення. На такому шляху автору вдається досягнути підвищеного стану свідомості, її розширення, що виключає змінені форми, але надає стійких послідовних результатів у сенсі самотрансформації як особистого саморозвитку щодо опанування вищих сутностей світовідчуття.

У циклі картин "Числа" символіка числа переступає інформаційну функцію і як розвиваюча система, організовує людину на шляху її розвитку й пізнання світу. Цифра розглядається автором як один із ключів до розуміння внутрішньої природи людини у її пошуках гармонії. Згідно давніх уявлень, за універсальними законами еволюції число, яке відображає свою суть у духовному й матеріальному світі, взаємодіє з людиною на фізичному, психічному й ментальному рівнях. Числа належали до системи знань Каббали, ведичної астрології, І-цзин, фен-шуй. До них зверталися у давніх цивілізаціях від Єгипту до Вавілона, Індії та Китаю. Засновник теорії чисел Піфагор вбачав число мірою усього – природи, яку вважав за основою геометричною; божественного закону, математичного, конкретного, прорахованого; характерів людей та подій, відповідних сумі чисел. У глибинному зв'язку людини і природи – число духовне. Якість кардинальних чисел, проявлених у людині, є архетипом, що виражає її сутність. Відповідно із мандолою – індивідуальним малюнком людської долі, –

числовий вираз дев'яти архетипів створює повний спектр індивідуальності, прояв у ній божественного начала. У жрецьких відправах геометрія та малюнок цифр були відкриті лише посвяченим. Жрець пояснював їх смисл новому адепту після отримання від нього клятви нерозголошення таємниці знань, мовчання. В інтерактивній ситуації споглядання картин циклу "Числа" глядачі стають співучасниками такого дійства. Погодившись на уявну пропозицію, крізь нечитаємі-читаємі абриси цифр глядач входить у розуміння їх креслення на рівні посвяти, ініціації. За межами фізичного приходить звукова "протяжка" кожної одиниці – рухомий виплеск абрису одиниці, сегментарна "зачіпка" двійки, "кулеподібна" безтілесність трійки, вологе "око" цифри "шість", непізнана конспіративність "сімки", цифра "вісім", що запалюється сонячним сяйвом, приглушена досконалість "самозаглибленої" дев'ятки, нейтральний "димарний" нуль тощо. В композиційному модулі системно-послідовного розташування картин уявлення про числа належить до базових понять Монади – Всесвіту.

Глибина живописного зображення, що "походить незвідки", базується на акцентуванні кольору та лінії, виявляє у творчості В. Странніка своєрідне "перехрестя світів": це природа художнього твору через вираз його форми та техніки виконання. Вона тяжіє до монументальних і до станкових форм, нагадуючи середньовічну темперу з її чітким тонким штрихом, вітраж з його ефектом просвічування, святкову блискучу мозаїку, складену із шматочків-смальт, первісне графіті, з його своєрідною пластикою та вільною мовою оповіді. У прагненні до синтезу мистецтв В. Страннік виходить на рівень традиції рукотворності, що нині, в умовах дигітальної цивілізації, залишається однією із небагатьох однак майстерності, віртуозності, власне великого мистецтва.

За інтуїтивним тяжінням до високої форми як виразу світової гармонії, твори В. Странніка мають дещо, що передбачає їх діалог з ідеями першовідкривачів, прокладачів шляхів та новаторів мистецтва. Серед них певну близькість до творчості митця можна побачити у творчості М. Врубеля з його феєричним колоритом, що проявився у кристалічному малюнку та мерехтливих тонах "синєлілового світового присмерку". Їх початком став київський період творчості художника, час перебування митця в Україні (1884–1889), захоплення українською природою, давньоруською архітектурою, мозаїками, оперним мистецтвом тощо [7].

У тяжінні до новітніх засобів самовиразу В. Страннік виявляє також спільність з естетичною стратегією супрематизму Казимира Малевича, проголошеного автором як відхід мистецтва від простого копіювання природи та її форм. Спільність уявлень помітна і в органічному підході обох до "матерії" краси як такої, що змінює форми і створює з існуючого все нові й нові, хоча у живописній системі у кожного на різний лад – це "живе тіло", де форма і колір є виразниками таємної сили відчуттів. Сутність живописного мистецтва, сутність прекрасного виявляється через зв'язок художника зі світом шляхом звільнення сфери відчуття і сфери інтуїції. Звідси – картина стає відображенням не предмету, а відчуття, де ставлення до предмета відбувається через створення нових форм. У них зосереджена конструктивна єдність різних елементів, ліній, кольорів, об'ємів, фактур, що створюють нове "тіло" – цілісність художнього смислу.

Певною мірою творчість В. Странніка торкається і сучасного розвитку та інтерпретування винаходів "кубістичної революції" Пабло Пікассо та Жоржа Брака, ілюзій об'єму та руху оп-арту Віктора Вазарелі, сюрреалістичних візій Оділона Редона і Сальватора Далі, "денатуралізації мистецтва" Піта Мондріана. Всі вони перетворювали художню форму на геометричні блоки, розподіляли їх на площини й грані, скасовували перспективу, чим привели глядача до нового художнього бачення, нової свідомості, коли вже не здаються надто шокуючими ексцентричні експерименти із формою та чистим кольором. У В'ячеслава Странніка відмова від природних форм на користь абстракції досягає рівня матриць-площин у послідовності дихотомії вертикаль – горизонталь, велика поверхня – мала поверхня, єдність яких символізує рівновагу сил. Їх основою є неповторна авторська манера, світогляд, філософія краси, вміння створювати художній образ "не як раціональну суму якихось дискретних ознак, а як дещо живе, з глибин чого б'є непереборне джерело і чого ми не можемо одразу охопити раціональними методами" [2].

Підсумовуючи, наголосимо, що сучасне образотворче мистецтво, в добу глобалізації та політичної нестабільності, виявляє характерне спрямування до вирішення проблем виживання й забезпечення нормальної життєдіяльності, в тому числі у системі магічно-ритуальних дій, як історично освоєної сфери образотворення, езотеричних знань та практик. Формування сучасного художнього простору, як свідчить аналіз творчості В. Странніка, полягає у розкритті езотеричної тематики через оптимізацію пластичних пошуків у сфері абстракцій – ділянки вищих узагальнень. У живописі, зокрема, при збереженні традиційної форми картини, пластично-лінійних та колористичних засобів, завдяки переосмисленому та усвідомленому на новому рівні співвідношення інтелектуально-раціонального та емоційно-чуттєвого, її сутнісність набуває відповідної повноти образно-візуального виміру.

Література

1. Имдаль М. Опыт второго видения: статьи об искусстве X–XX веков // Макс Имдаль; пер. с нем. А. Вайсбанд. – К. : Дух і Літера, 2011. – 488 с.
2. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии: [Электронный ресурс] http://royallib.com/book/losev_aleksey/ocherki_antichnogo_simvolizma_mifologii.html
3. Носачев П. Г. Проблема интрепретации "эзотерических знаний": современные попытки изучения эзотеризма, подходы к определению и методологии // Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Университета [Текст]: материалы. – Т.1: XIX / гл.ред. В. Н. Воробьев, прот. – М. : ПСТГУ, 2009. – 404 с.
4. Ортега-и-Гассет Хосе. О точке зрения в искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega10.txt.
5. Пахомов С.В. Специфика эзотерического знания // С. В. Пахомов / Мистико-эзотерические движения в теории и практике: Проблемы интерпретации эзотеризма и мистцизма: Сб. материалов Третьей международной научной конференции (Владимир, 2009) / Под ред. С. В. Пахомова. – СПб. : РХГА, 2010. – 288 с.
6. Стоян С. П. Символізм як феномен європейського образотворчого мистецтва: культурний контекст // С. П. Стоян : автореф. ... доктора філос. наук. – К., 2015. – 39 с.

7. Суздалев П. К. Врубель. Музыка. Театр // П. К. Суздалев. – М. : Изобр. искусство, 1983. – 368 с.
8. Флоренский П. Иконостас / Павел Флоренский // Избранные труды по искусству. – СПб. : Мифрил, Русская книга, 1993. – 365 с. (Серия: Классики искусствознания).
9. Хайдеггер М. Бытие и время // М. Хайдеггер; пер с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с. – (Philosophy). пер. с нем. К. А. Свасьян. – М. : Мысль, 1993. – 672 с.

References

1. Imdal, M. (2011). Experience different visions: the article about the art of X–XX centuries (A. Vaysband, Trans.). Kyiv, Spirit i Litera [in Ukrainian].
2. Losev, A. Essays on Ancient Symbolism and mythology. Retrieved from http://royallib.com/book/losev_aleksey/ocherki_antichnogo_simvolizma_i_mifologii.html [in Ukrainian].
3. Nosachev P. (2009). The problem of interpretation of "esoteric knowledge": modern attempts to study the esoteric approaches to definition of methodology. Proceedings of The Annual Theological conference of St. Tikhon's Orthodox University. (V. Vorob'ev, red.). Moscow, PSTGU [in Russian].
4. Ortega-i-Hasset, J. On the point of view of the art. Retrieved from <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega10.txt> [in Russian].
5. Pakhomov, S. (2010). Specificity of esoteric knowledge. Mystic esoteric movement in theory and practice: Problems of interpretation of esotericism and art. Proceedings of The Third International Scientific Conference. (Vladimir, 2009). St. Petersburg, RKhGA [in Russian].
6. Stoyan, S. (2015). Symbolism as phenomenon of European fine art. Doctor's thesis. Sumy: SumDU [in Ukrainian].
7. Suzdalev, P. (1983). Vrubel. Music. Theatre. Moscow, An Art [in Russian].
8. Florensky, P. (1993). Iconostasis. Selected works of art. St. Petersburg, Mithril, Russian book. [in Russian].
9. Haydegger, M. (2003). Being and time. (V. Bibihina, Trans.). Kharkov, Folio [in Russian].
10. Spengler, O. (1993). Decline of Europe. (K. Svasyan, Trans.). Moscow, Thought [in Russian].

Автор висловлює вдячність В. Г. Странніку за надані матеріали з його особистого архіву.