

РОЗДІЛ V

Естетика та філософія мистецтва

УДК 130.2:75.03(477)

Н. О. Дем'янова – аспірант Волинського національного університету імені Лесі Українки

Еволюція людського та божественного образу в українському живописі: національна специфіка

Роботу виконано на кафедрі культурології та менеджменту соціокультурної діяльності ВНУ ім. Лесі Українки

У статті коротко проаналізовано зародження та розвиток національної специфіки антропоморфного зображення в українському живописі від найдавніших часів до наших днів на прикладах ікони, портрету, народної картини та творів сучасного мистецтва. Вказано на безперервний цикл цього процесу, звернено увагу на те, що ці жанри не мають чіткого розмежування: вони час від часу стикаються, взаємодіють, мають спільні ознаки та характеристики.

Ключові слова: еволюція, образ, ікона, портрет, народна картина, сучасний живопис, національна специфіка, українське мистецтво.

Дем'янова Н. А. Эволюция человеческого и божественного образа в украинской живописи: национальная специфика. В рамках публикации дается краткий анализ зарождения и развития национальной специфики антропоморфного изображения в украинской живописи от древнейших времен до наших дней на примерах иконы, портрета, народной картины и современного искусства. Указывается на непрерывный цикл этого процесса, обращается внимание на то, что эти жанры не имеют четкого разделения: они время от времени сталкиваются, взаимодействуют, имеют ряд общих признаков и характеристик.

Ключевые слова: эволюция, образ, икона, портрет, народная картина, современная живопись, национальная специфика, украинское искусство.

Demyanova N. O. The Evolution of the Human and the Divine Image in the Ukrainian Painting: National Specifics. With in the limits of the publication is provided a brief analysis of the origin and development of national specific of anthropomorphic image of Ukrainian art from ancient times to the present day on the examples of icons, portraits, folk paintings and works of contemporary art. It is indicated on a permanent cycle of this process, paying attention to the fact that these genres do not have a clear distinction: they occasionally collide, interact, and have some common features and characteristics.

Key words: evolution, image, icon, portrait, folk painting, modern painting, national specific, Ukrainian art.

Постановка наукової проблеми та її значення. В умовах глобалізації та полікультурного діалогу постає проблема збереження національної ідентичності українського мистецтва. У той же час, сучасні дослідники відзначають нову хвилю відродження національних традицій у мистецтві модернізму та постмодернізму. Наприклад, У. Шпільчак указує на потребу систематичного дослідження питання пошуку етнічної виразності в художній творчості кінця ХХ – початку ХХІ ст. для виявлення тенденцій зміни у творах мистецтва та формування концепції сучасних етнічно виразних художніх образів [9]. Значну увагу приділено проблемі національного стилю, його регіональним та часовим трансформаціям.

Метою цієї статті є презентація еволюційного процесу людського та божественного образу в мистецтві українського живопису як одного з аспектів етностилістики.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Інтерес до людського образу на території України з'являється іще в часи трипільської культури. Починаючи

від цього періоду, антропологічні зображення, більшою чи меншою мірою, знаходять втілення у різних видах образотворчого мистецтва від язичницької культури до наших днів. Творення національної естетичної стилістики припадає на період формування основ українського мистецтва в час ідеологічної переорієнтації протоукраїнських племінних союзів від язичницьких сакральних поглядів та світу уявних божеств до витіснення їх образом Христа.

Генезу зображення ікони прийнято пов'язувати із фаюмським портретом, що став важливим джерелом впливу на іконопис. Спільним для цих творів є те, що вони створені для діалогу двох світів – духовного та фізичного. Ікона, як і фаюмський портрет, має чимало спільних рис зі світським портретом, однак істотно відрізняється від нього своїм культовим призначенням. Власне культове спрямування сакрального живопису сприяє розвитку досить специфічної іконографії: обличчя святого іще нагадує класичні пропорції античного світу, однак домінантою ікони виступають неприродно великі та широко відкриті очі з пильним поглядом. Рот зображається маленьким як відсутність чуттєвості, а ніс – тонким та видовженим. Загалом фігура втрачає тілесність та матеріальність. У передачі простору використовується зворотна перспектива, а саме зображення набуває площинного характеру. Образ повинен був стати проекцією трансцендентного божества, надреальної небесної сутності. Однак, навіть творчо переосмислені, деформовані та стилізовані образи були насамперед антропоморфними зображеннями людини.

Потрапивши на давньоруський ґрунт, стилістика ікони зазнає важливих змін: значне висвітлення фарб, запровадження лінійної стилізації – пробілів, асистів та інших декоративних елементів. Відбувається заміна типових східних ликів святих на слов'янські, іконописці відмовляються від надмірної деформованості предметного середовища [1, 442]. Особливо популярним був образ Марії-Оранти, що нагадувала язичницьку Велику Богиню – Матір Землі. На стінах культових споруд поряд із зображеннями святих трапляються і світські портрети, що мають спільні риси з іконописом. Наприклад, зображення Ярослава Мудрого та його родини на стінах Софійського собору [5, 30].

Загалом у релігійному малярстві панують канонічність образів та складна релігійна символіка. Починаючи з XV ст., у сакральний живопис проникають гуманістичні тенденції. Стилізовані зображення божества та святих набувають реалістичних рис. Ікона втрачає монументальний лаконізм, суворість образів, зображені святи на іконах набувають портретних ознак [5, 52]. «XVI ст. в українському ікономалярстві було століттям іконографічної реформи» [1, 443]. Лики святих стають світлішими, більш європеизованими, зменшується їх деформація, локальні кольори збагачуються відтінками, використовуються світлотіні. Іконопис набуває ренесансних рис. «Настає доба власне української ікони з безліччю малих та великих змін у першоджерельній візантійській іконі» [6].

У той же час активно розвивається жанр портрету. Відбувається тісна взаємодія та взаємозбагачення сакрального та світського образотворчого мистецтва. Іконопис набуває мирських рис, у той час як світський живопис іще використовує стилістичні традиції релігійного малярства. Ідеальне божество та святи стають людянішими, а людина все ще ідеалізується. Саме обличчя має форму правильного овалу, уста маленькі, ніс довгий і тонкий, подібно до ікон візантійського зразка, однак усі ці риси набувають типово українських антропологічних ознак. У праці «Антропологічні особливості українського народу» Федір Вовк указує на те, що українці – досить одноманітне плем'я, темноволосе, темнооке, з рівним і досить вузьким носом [4]. Ключовим моментом ікон та портретів є очі, зазвичай темного кольору, великі та широко відкриті з характерним розрізом. Погляд спрямований вдалину або пильно звернений до реципієнта. Дугоподібні брови трапляються майже на всіх іконах та на більшості портретів, надаючи обличчям доволі спокійного вигляду. Вся постать одухотворена та спонукає глядача до духовного контакту з твором.

На межі XVI–XVII ст. в українському образотворчому мистецтві утверджується бароковий стиль іконопису та портрету, який триває до кінця XVIII ст., набуваючи пишних яскравих форм. Твори бароко відзначаються декоративним рішенням, соковитістю барв, театральністю, використанням алегоричних образів та символіки, запозичених із фольклору, поєднанням аскетичного з гедонізмом, драматичного з життєрадісним. У добу «українського» бароко завершується процес взаємної інтеграції та синтезу іконопису та портрету, адже ці твори писали одні й ті ж художники, схильні до площинно-орнаментальної манери письма. Вони засвоювали прийоми західноєвропейського мистецтва та трансформували їх відповідно до власних місцевих традицій. На ґрунті синтезу автентичного мистецтва та запозичень із західноєвропейського живопису утверджується оригінальний стиль обра-

зотворчого письма, який містить елементи східнохристиянського іконопису та західного реалізму, що зближує до певної межі ікону та портрет, однак не ототожнює їх [1]. Паралельно з портретом та іконою розвивається унікальний жанр народної картини, героєм якої був «Козак Мамай» або «Козак-бандурист». Його образ – це втілення типового українця в ідеалізованому вигляді.

Від середини XVIII ст. на Правобережжі посилюється напрям, пов'язаний із європейською традицією, репрезентованою її провінційним варіантом, а в II пол. XVIII ст. ця тенденція стає загальною, у той час як професійне малярство починає занепадати, що призводить до розриву з національною традицією [1, 438]. У XIX ст. український іконопис влився в загальноєвропейське русло й потрапив у притаманний усьому християнському світові стан глибокої кризи релігійного малярства [1]. Відродження українського сакрального живопису на Правобережжі розпочалося лише із середини XIX ст. у середовищі професійних українських художників.

Провідним стильовим напрямом XIX ст. був класицизм. Особливий акцент іконописці робили на композиції, пропорціях, світлотіні, об'ємі фігур, перспективі й колориті. В іконі періоду класицизму завершується процес європеїзації облич, а в народному іконописі зображення святих зберігають типові українські антропологічні риси. Важливі зміни відбуваються в портретному жанрі, що сповідує принципи реалістичного зображення, стає більш вільним і різноманітним за композицією. Увагу художників привертають представники майже всіх верств населення.

У добу модернізму поширилася тенденція звернення до мистецтва ранніх культур, примітиву, іконопису та давнього українського мистецтва. І хоча на межі XIX–XX ст. національна традиція в українському живописі агресивно витіснялася імперським режимом, однак вона проступала на різних етапах розвитку мистецтва більшою чи меншою мірою. Національна концепція була однією з провідних в українському мистецтві модерну.

Після входження України до складу СРСР сакральне мистецтво занепало. Проте традиції ікономалярства з його ретроспективною спрямованістю продовжувалися в українській діаспорі та творчості окремих художників України. Із мистецьких експериментів представників української діаспори зародився іконопис модернізму. Зокрема, М. Бойчук започаткував так званий неовізантизм, в основі якого – конструктивні особливості візантійського й давньоруського іконопису домонгольського періоду. В ікономалярстві II пол. XX ст. посилюється стильовий синкретизм та поетапне піднесення національної самосвідомості в Україні. З'являється мистецький напрям нонконформістів, до якого увійшли послідовники головних представників школи бойчукістів. Для живопису 60-х та 80-х рр. характерне продовження «фольклорного напрямку».

Здобуття Україною незалежності зумовило активний процес відродження національних традицій. Модернізується і «наївний» живопис, світоглядні й естетичні засади якого генетично пов'язані із фольклором. Активно відроджується релігійне малярство. Якщо в 90-х рр. XX ст. нове сакральне мистецтво було різноманітним та не повністю сформованим, то кінець першого десятиліття XXI ст. виявився періодом осмислення пройденого цими роками шляху. Львівські іконописці відроджують візантійські традиції, тоді як київські художники – мистецькі звичаї «козацького бароко». М. Філевич звертає увагу на те, що сучасне сакральне мистецтво важко аналізувати з причини його різноманітності, однак воно має і спільні риси [7].

В. М. Черепанин пише, що мистецтво XX ст. свідчить про гостру потребу в сакральності, у контакті із трансцендентним [8]. Він аналізує трансформацію в мистецтві неklasичної естетики атрибутів візантійського іконопису, його стилістичних особливостей, іконографічних деформацій. Автор указує, що представники основних течій модернізму та постмодернізму, а також неофіційного пізнорадянського мистецтва, активно використовували стилістику візантійського іконографічного канону. Розпад художнього образу у XX ст. відбувається, як і у Візантії, через прагнення вийти в трансцендентність. Принцип образної деформації є основною властивістю живопису від фовістів до художників ранньої абстракції [8]. Якщо до XX ст. в українському іконописі та світському живописі панують канони, то з XX ст. безнастанно ведуться пошуки різного гатунку від формального вирішення до глибини духовного змісту.

Н. М. Канішина розглядає українське авангардне мистецтво як самобутнє і неповторне явище в річищі світової культури. Вона звертає увагу на те, що український авангард щедро черпав зі скарбниці власної, автохтонної, національної культури. Авангардне мистецтво тісно пов'язане з народною творчістю, художніми «архетипами» [2]. У картинах авангардистів присутні елементи архаїки, фор-

мально-стилістичні мотиви іконопису, естетика бароко, заснована на колористичних, тематичних, композиційних та настроєвих контрастах, а також прагнення символічно передати вищу, духовну сутність. Український авангард сформувався як процес поступового синтезу передових ідей західно-європейської естетики з елементами місцевої культури [2].

Національні традиції антропоморфного зображення досить часто використовуються і в світському живописі. Українське мистецтво, що розвивалося шляхом «від іконопису до реалізму», робить поворот у протилежний бік. У роботах сучасних митців поєднано й творчо інтерпретовано іконописне та світське начала. На основі традицій українського живопису виробилася якісно нова стилістика письма. Боголюдина втілюється в динамічних образах зі специфічним іконним нахилом голови та схематизованим обличчям. Художники поєднують глибоке знання канонів середньовічного християнського мистецтва з тенденціями реалізму та вмінням передавати лише головне, суттєве. Творчість вітчизняних і діаспорних авторів має багато спільних рис, у яких спостерігається стилістична та тематична єдність. Загальними є звернення до засад архаїчного мистецтва, іконопису, «примітиву», народної картини, парсунного письма, бароко, бойчукізму. Ці стилі та жанри органічно поєднуються із сучасними тенденціями живопису. Ведеться пошук певної стилізації етнонаціональних рис, що, маючи спільні прототипи, у кожного художника звучить по-різному.

Не дивлячись на велике розмаїття та багатовекторність українського мистецтва, на значні регіональні та часові відмінності, усе ж є можливість виділити основні риси і стилістичні ознаки, що властиві лише українській образотворчості. Так, українське образотворче мистецтво відрізняється безпосередністю, дещо наївним романтизмом, лінеарністю, декоративністю, поєднанням теплих яскравих барв, має оптимістичний та мирний характер. У ньому практично відсутні сцени насильства й жорстокості. Основною темою творів виступає поетика материнства, любові, сила святості, духовності, почуття патріотизму, зображення людиноподібного Бога та богоподібної людини. Загалом, українське образотворче мистецтво ретроспективне, йому властиве міфо-поетичне із містичне сприйняття світу. Звернення до язичницької архаїки, українського фольклору й іконопису по-різному інтерпретуються художніми течіями. Українське мистецтво наскрізь кордоцентричне, гуманістичне, глибоко символічне та філософське. Воно орієнтується на духовне та фольклорне начала, йому властива художня образність, сакральність мотивів, глибоке розкриття моделі внутрішнього світу в портреті. Найбільший ефект у відтворенні «української душі» в живописі досягається методом етнічної стилізації, яка передбачає не пряме відтворення традиційного прототипу, а його модифікацію чи інтеграцію у творі мистецтва, запозичення форм та колориту традиційного малярства, їх видозміну в сучасній образотворчості [9]. Оскільки реалізм й абстракціонізм у своєму граничному прояві втрачають національну ідентичність твору і виступають як наднаціональне, то національний характер образотворчого мистецтва формується на стику реалістичного та стилізованого.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В українському живописі від середньовічної ікони до творів сучасного мистецтва є спільні формальні ознаки, такі як рисунок, колорит, лінійно-конструктивна й анатомічна побудова, а також використовуються загальні методи стилізації та деформації. Сучасні професійні художники активно використовують стилістичні та конструктивні принципи наївного малярства, іконопису, парсунного живопису, бароко, модерну. У їхній творчості сконцентрувався увесь попередній митецький досвід, утворивши унікальний сплав на основі попередніх національних традицій.

Список використаної літератури

1. Енциклопедія історії України. Т. 3: Е–Й / [В. Ф. Верстюк, С. В. Віднянський, В. О. Горбик та ін.] ; за ред. В. А. Смолій. – К. : Наук. думка, 2005. – 672 с.
2. Канішина Н. М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Н. М. Канішина. – К., 1999.
3. Личковах В. Відкрито виставку картин Олексія Потапенка. Фоторепортаж [Електронний ресурс] / В. Личковах. – Режим доступу : <http://val.ua/culture/Culture/200060.html#>
4. Наумовська О. Антропологічні студії Михайла Драгоманова та Федора Вовка: проблеми поетики : зб. наук. пр. [Електронний ресурс] / О. Наумовська. – К., 1999. – 300 с. – Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10757.html>
5. Нельговський Ю. П. Українське мистецтво (від найдавніших часів до початку ХХ століття) / Ю. П. Нельговський, Д. В. Степовик, Л. Г. Членова. – К. : Рад. шк., 1976. – 136 с.
6. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–ХХ століть / Д. В. Степовик. – К. : Либідь, 2004. – 440 с.

7. Філевич М. Ікона як образ чи як відображення? [Електронний ресурс] / М. Філевич // Патріархат. – 2009. – № 2 (411). – Берез.-квіт. – Режим доступу : <http://www.patriarkhat.org.ua/ukr/authors/article;543/>
8. Черепанин В. М. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / В. М. Черепанин. – К., 2008.
9. Шпільчак У. В. Пошуки етнічної виразності в художній творчості кінця XX – початку XXI століття [Електронний ресурс] / У. В. Шпільчак. – Режим доступу : <http://lgiki.com.ua/uk/forum/poshuki-etnichnoyi-viraznosti-v-hudozhniy-tvorchosti-kincy-xx-hh-pochatku-xxi-stolittya>

Статтю подано до редколегії
10.09.2012 р.

УДК 778.52

О. Д. Москвич – аспірант Волинського національного
університету імені Лесі Українки

Діалектика об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості: культурологічний аспект

*Роботу виконано на кафедрі культурології
та менеджменту соціальних наук
ВНУ ім. Лесі Українки*

У статті досліджено діалектику об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості. Особливу увагу приділено проблемі авторства в мистецтві фотографії. Визначено роль техніки в процесі фотографування. На підставі культурологічного аналізу наявних теоретичних підходів до фототворчості висвітлено специфіку феномену фотографії в контексті культури.

Ключові слова: фотографія, мистецтво, фотограф, техніка, об'єктивне, суб'єктивне.

Москвич О. Д. Диалектика объективного и субъективного в фототворчестве: культурологический аспект. Стаття посвящена исследованию диалектики объективного и субъективного в фототворчестве. Особое внимание уделяется проблеме авторства в искусстве фотографии. Определена роль техники в процессе фотографирования. На основе культурологического анализа существующих теоретических подходов к фототворчеству автор рассматривает специфику феномена фотографии в контексте культуры.

Ключевые слова: фотография, искусство, фотограф, технология, объективное, субъективное.

Moskvych O. D. The Dialectics of Objective and Subjective in Photographic Art: Culturological Aspects.

The dialectics of objective and subjective in photographic art is investigated in the article. The main attention is drawn to the issues of authorship in photography. The role of technology in the process of photographing is detected. Based on the culturological analysis of existing theoretical approaches to photography, author highlights the specifics of phenomenon of photography in the context of culture.

Key words: photography, art, photographer, technology, objective, subjective.

Постановка наукової проблеми та її значення. Проблема співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у фототворчості є однією з ключових у контексті інтерпретації фотографії як культурного феномену сучасності. З моменту свого виникнення фотографія претендувала і на об'єктивність, і на художню виразність, саме тому їй постійно доводилося відстоювати своє право «бути мистецтвом». Фотографи й теоретики фотографії по-різному характеризують ті знання, якими вони володіють, і те мистецтво, яке вони творять та сприймають. Стрімкий розвиток технологій, що спрощують процес фотографування, та неминуче висока якість знімків, інколи незалежна від особи фотографа, зумовили неоднозначні трактування майстерності та професійного знання у фотосправі. Загалом у культурі тривалий час розвивалися два основні підходи до фототворчості: прагнення виразити за допомогою знімка своє ставлення до реальності або, навпаки, об'єктивно зображати світ, а право скласти відповідну думку повністю надати глядачеві. Оскільки згідно із принципами діалектичного методу пізнання всі явища є внутрішньо суперечливими, актуалізується вибір саме ді-