

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

“ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ” ІМЕНІ Т.Г.ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФІЛОСОФІЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

**ПРОБЛЕМА СУТНОСТІ ТВОРЧОСТІ ТА САМОРЕФЛЕКСІЇ
МИТЦЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ
ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК КІНЦЯ XX ПОЧАТКУ – XXI СТОЛІТТЯ)**

Спеціальність 034 КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Освітньо-професійна програма Культурологія

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Освітній ступінь «Магістр»

Виконала:
студентка 2 курсу, групи МК 24
НАТАЛІЯ АВДЄСНКО

Науковий керівник:
канд. філос. наук, доцент
МАРИНА КАРАНДА

Чернігів 2024

Роботу подано до розгляду «___» _____ 20__ року

Студент	_____	Наталія АВДЄСНКО
Науковий керівник	_____	Марина КАРАНДА
Рецензент	_____	к.пед.н., доц. Євген СИЛКО

Кваліфікаційна робота розглянута на засіданні кафедри філософії та культурології протокол №4 від « 26» листопада 202_ року

Студент допускається до захисту роботи в екзаменаційній комісії.

Завідувач кафедри філософії

та культурології _____ Марина СТОЛЯР

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ 1. Творчість як філософсько-культурологічна проблема в гуманітарній традиції XX – XXI століть	
1.1. Творчість, задачі і можливості митця в зарубіжній філософсько-культурологічній думці XX – XXI століть.....	7
1.2. Проблема творчих пошуків митця та його покликання у новітній вітчизняній гуманітаристиці.....	22
Висновки до розділу I.....	31
Розділ II Саморефлексійність як культурна потреба в образотворчому мистецтві України кінця XX – початку XXI століття	
2.1. Нонконформізм у творчості українських художників межі XX століття.	34
2.2 Теоретичні і практичні культурософські відповіді на виклики XXI століття.....	46
2.3. Мистецька рефлексія про творчість і життя в доробку чернігівської мисткині Олени Загребіної	56
Висновки до розділу II	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68
ДОДАТКИ.....	74
АНОТАЦІЇ.....	80

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблема творчості є перманентно актуальною, оскільки сутність цього феномену лежить в основі культуротворчих процесів у суспільстві. Аналіз художньої творчості, її аспектів і ролі у суспільних процесах становлення української держави, здатності озвучувати актуальні важливі теми, говорити мовою мистецтва і бути почутим видається вкрай важливим в реаліях сьогодення.

Сучасні українські митці часто говорять складною мовою, тому максимально цінними є твори тих практиків, хто поєднує навичку філософування і образотворення, тобто синтезує теорію і практику.

Методологічною основою магістерської роботи стали праці низки метрів філософсько-культурологічної думки XX століття та наших вітчизняних науковців. Творчості як філософсько-психологічному феномену присвячені праці А.Бергсона, Ж.Бодріяра, Г-Г Гадамера, Ж. Дельоза, М. Мерло-Понті, Д.А.Д. Сторма, З. Фрейда, К.Юнга. Творчість в контексті культури досліджує П. Гілен і Т.Ляйстер. Трансформації самоідентичності митця і творчість як акт спротиву в Україні XX століття вивчають Г. Вишеславський, А. Ложкіна, Л.Смирна, В.Сидоренко та ін. Дослідженню сучасних мистецьких рефлексій присвячені праці О. Брюховецької, Т. Сільваші, Б.Филоненка, О. Чепелик, та ін.

Публікації зазначених авторів були опрацьовані для виявлення закономірностей розвитку мистецтва кінця XX – початку XXI століть та місця українського живопису у ньому.

Мета дослідження – виявити основні сутнісні характеристики процесу творчості і мистецької рефлексії в контексті українських культурних особливостей кінця XX – початку XXI століть.

Відповідно до поставленої мети, визначено наступні **завдання**:

- дослідити вивчення теми творчості, задач і можливостей митця в зарубіжній філософсько-культурологічній думці XX – XXI століть;

- експлікувати проблему творчих пошуків митця та його покликання у новітній вітчизняній гуманітаристиці;
- виявити етапи та тенденції розвитку явища нонконформізму в українському мистецтві межі XX – XXI століть;
- дослідити, як сучасні візуальні практики українських митців формують теоретичні та практичні культурософські відповіді на виклики XXI століття;
- описати мистецьку біографію та відслідкувати динаміку стилістичних та ідейно-тематичних пошуків у творчості чернігівської мисткині Олени Загребіної.

Об’єкт дослідження – сучасні візуальні художні практики українських митців.

Предмет дослідження – творчий процес, задачі і функції мистецтва в художній рефлексії та візуальних практиках українських художників кінця XX – початку XXI ст.

Теоретико-методологічні засади дослідження. В роботі застосований аксіологічний підхід – при аналізі цінностей, що їх митці висвітлюють в своїх творах, історичний – у процесі дослідження формування творчого висловлювання в різні історичні періоди і їх контекст, теоретичний – при вивченні різноманітних джерел, пов’язаних з тематикою роботи, феноменологічний метод при аналізі суб’єктивного досвіду творчої особистості, аналітичний метод використовується для детального розгляду елементів творчого процесу, що дозволяє зрозуміти механізми і мотивації творчої діяльності, семіотичний метод для дослідження знакових систем – символів, метафор та інших засобів комунікації, які створює митець. Також використано опис, узагальнення, систематизацію, аналіз, синтез як основні методи роботи з емпіричним матеріалом.

Наукова новизна полягає у уточненні поняття «художня творчість» та «мистецька рефлексія» в надрах філософсько-культурологічного дискурсу XX – XXI століть з акцентом на діяльнісному культурологічному аспекті.

Також новим є в контексті інтерпретаційної варіативності візуальних практик введення до наукового обігу імен сучасних художників, зокрема, відомої в Україні та Європі чернігівки Олени Загребіної.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування його результатів у культурології, мистецтвознавстві та освітній діяльності. Отримані результати слугують основою для подальшого вивчення сучасної української культури, заглиблюючись саме в українське мистецтво сьогодення і його з'ясовуючи взаємовпливи на суспільство.

Апробація результатів дослідження проводилась шляхом обговорення на кафедрі філософії та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г.Шевченка (26 березня 2024 р.), участі у Міжнародній науковій конференції «Культурологічний вимір сучасної гуманітаристики» (м. Ніжин, 8 листопада 2023 р.), круглому столі з міжнародною участю «Музеї та відродження культурного ландшафту» (м. Київ, 17 травня 2024 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих науковців і студентів «Філософія, філологія, культура, освіта: слово молоді» (м. Чернігів) з публікацією тез доповіді в збірці матеріалів конференції (Філософія, філологія, культура, освіта: слово молоді. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців і студентів (26 березня 2024 р.). Чернігів : НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2024. С. 14), публікації на інформаційному порталі «Чернігівщина» (Авдєєнко Н. Олена Загребіна про дитинство, творчість і збереження культурної спадщини URL: <https://che.cn.ua/index.php/culture/item/9924-olena-zahrebina-pro-dytynstvo-tvorchist-i-zberezhennia-kulturnoi-spadshchyny>).

Структура роботи обумовлена поставленою метою і завданнями дослідження. Робота містить вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел, додатки. Загальна кількість наукових джерел складає 62 одиниці і включає статті, монографії, книги вітчизняних та зарубіжних авторів, збірки матеріалів конференцій, онлайн архіви галерей та дослідницьких платформ.

РОЗДІЛ І. ТВОРЧІСТЬ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА В ГУМАНІТАРНІЙ ТРАДИЦІЇ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

Творчість є універсальним актуальним феноменом, який зумовлює велику кількість гуманітарних розвідок і підбурює увагу найширшого кола дослідників упродовж історії науки. Методологічно доцільним для нашого магістерського дослідження є розгляд творчості в розрізі художньої інноватики.

1.1 Творчість, задачі і можливості митця в зарубіжній філософсько-культурологічній думці ХХ – ХХІ століть

Для розуміння місця українських сучасних митців в історичній перспективі та сенсу їхніх філософсько-культурологічних шукань, варто відслідкувати динаміку ідей про природу творчості та завдання митця, які змінювалися впродовж ХХ – початку ХХІ століть. Сконцентруємося на зарубіжному філософському дискурсі окресленого періоду. Питання творчості вийшло за межі саморефлексії мистецтва, охопивши широкі гуманітарні горизонти, такі як філософія, психологія, культурологія та інші дисципліни, кожна з яких додає новий ракурс у багатовимірне розуміння творчого процесу.

С. Доценко вказує, що проблема творчості, будучи однією з вічних тем, з якою працювали мислителі, розглядається сьогодні на засадах міжпредметних, [21] проте засадничу роль відіграє філософія. Ознайомимось з деякими з ключових голосів в гуманітаристичному дискурсі ХХ — ХХІ століть

В Європі кінця ХІХ початку ХХ ст. набирає популярності «філософія життя», вибудовуючи парадигматичну протиположність позитивізму і марксизму. Філософами цієї течії життя розуміється як активний і постійно рухомий

порив світу, який неможливо зрозуміти ні розумом, ні почуттями. Філософи у рамках цих уявлень спираються на безпосередні власні ірраціональні містичні переживання, що не може не вплинути на рецепцію поняття «творчість».

Анрі Бергсон, французький філософ, представник «філософії життя», розглядав творчість як інтуїтивний процес, що має джерело у внутрішньому імпульсі, або «*élan vital*» (життєвий порив), — постійно діючій силі, яка рухає життя вперед і породжує нове. Анрі Бергсон покладає основи творчості в галузь інтуїції, що виникає з інстинкту. Він дивиться на життя як безперервне народження нового, — це і є його суттю. Натомість інтелект може тільки комбінувати вже створене. Творчість він розглядає за аналогією з біологічними процесами і протиставляє її раціоналізму, про що можна дізнатися з його твору «Творча еволюція»[5].

Бергсонівські ідеї опосередковано вплинуть на розвиток такої мистецької течії як сюрреалізм, принаймні гомологічність їх прослідковується у контекстах мистецьких творів Макса Ернста, Жуана Міро, Сальвадора Далі, Рене Магрітта, Мерет Оппенгейм, Фріди Кало. Серед українських митців до сюрреалістів можна віднести поетів Василя Хмелюка, Богдана-Ігора Антонича, Емму Андіївську, художників Олександра Архипенка, Іллю Чичкана, Сергія Браткова тощо.

Також важливо взяти до уваги роль фрейдизму та неофрейдизму у формуванні дискурсу творчості. Зігмунд Фрейд (1856—1939) — австрійський невролог і засновник психоаналізу, досліджував роль несвідомого у психіці, що привело його до розробки теорії психоаналізу. Його праці, зокрема «Тлумачення сновидінь» (1900), мали великий вплив на психологію, літературу, філософію. Він сформулював концепції несвідомого, сублімації, психосексуального розвитку. Фрейд розробив поняття структури особистості, що містить три компоненти — я, воно, над-я. Два з них належать до сфери несвідомого, і всі основні конфлікти, породжені нереалізованими потягами і бажаннями, відбуваються там. Небажані реакції і

пориви витісняються людиною у сферу несвідомого, і в разі незнаходження розрядки породжують неврози і психічні хвороби. Натомість сублімація — це переспрямовування енергії інстинктів до неінстинктивних форм поведінки. Сублімація є основою художньої творчості, філософської та наукової діяльності. Тобто сама творчість — це результат вольового перерозподілу енергії, переадресація її з сексуальних векторів на мистецькі, наукові, соціально-конструктивні і т. ін. [21]

Щодо зауваг неофрейдизму з окресленого питання, то варто згадати Карла Густава Юнга (1875–1961) — швейцарського психіатра, психолога і засновника аналітичної психології. Спершу він був прихильником теорій Зігмунда Фрейда та навіть тісно і всебічно співпрацював із ним, проте згодом наукові шляхи розійшлися, і Юнг розробив власну психологічну теорію, яка мала значний вплив на інтерпретацію мистецтва і навіть його творення.

К.Г. Юнг увів поняття колективного несвідомого та архетипів — універсальних символів і образів, що, на його думку, формують спільний досвід людства. Він також розвинув концепції інтроверсії та екстраверсії, що стали основою для сучасної типології особистості. Основні його праці, як-от «Психологічні типи» (1921), мали великий вплив на психологію, антропологію, релігієзнавство та культурологію.

Концепція несвідомого, за Юнгом, виділяє індивідуальне і колективне несвідоме. Основною метою життя особистості Юнг називає досягнення гармонії всіх систем психіки (Я, Персона, Тінь, Аніма/Анімус) особистості, набуття Самості, тобто унікальної індивідуалізації, що набувається упродовж всього життя. Юнг вводить концепт архетипів - збірних образів, що знаходяться в колективному несвідомому. Архетипи проявляють себе у снах, мареннях, творчості. Відповідно і в мистецтві, як різновиді художньої творчості. Митець при цьому може бути інструментом для безсвідомого оживлення архетипу в своєму творі, що індивідуалізує його вираження. Висновок К. Г. Юнга: наскільки воно буде повним, зрозумілим і відповідним духу часу, настільки талановитим є митець-втілювач. Промовляючи до

соціуму через першообрази, митець говорить голосами всього людства, звертаючись до глибин духу. [24]

Вплив інтуїтивізму та фрейдизму та неофрейдизму позначився на творчості таких сучасних українських митців, як Емма Андіївська, Михайло Андрієвський, Ілля Чичкан, Сергій Братков.

Також важливим для розуміння феномену творчості є науковий досвід Моріса Мерло-Понті (1908–1961) — французького філософа. Він є одним із провідних представників феноменології, відомий своїми дослідженнями сприйняття, тілесності та свідомості. Його ключова праця, «Феноменологія сприйняття» (1945), описує сприйняття як основу людського досвіду, а тіло як невід'ємну частину свідомості. [39]

Мерло-Понті досліджував, як людина пізнає світ не тільки через свідомість, але й через тілесний досвід. Він підкреслював важливість «втіленого» суб'єкта, вважаючи, що саме тіло є посередником між свідомістю та світом. Його ідеї значно вплинули на філософію, психологію, літературу, мистецтво та сучасні дослідження в галузі феноменології й екзистенціалізму.

Праця «Око і дух» присвячена сприйняттю світу через тіло [59]. М. Мерло-Понті звертає увагу на особливість зорового сприйняття, адже людина є одночасно тим, хто дивиться, і тим, що бачиться, отже є безпосередньо вписаною в матерію світу. Унікальність художньої діяльності в тому, що він в той же час відображує світ через себе. На відміну від концепцій попередників, що надавали основну роль свідомості, він акцентує увагу саме на тілесному досвіді, при цьому тіло постає водночас і тим, хто відчуває, і тим, що відчувають. Художнє бачення, за Мерло-Понті — це ніби постійне народження. Досвід художника він описує як найвиразнішу форму дослідження світу, а тому через нього можна вивчати особливості сприйняття взагалі. Художник віддає світу своє тіло, одночасно втілюючи світ в своєму живописі[1].

Не менш значущими для розвитку дискурсу про творчість є роботи мислителів-екзистенціалістів. Альбер Камю (1913–1960) — французький письменник, філософ, есеїст, один із лідерів екзистенціалізму та лавреат Нобелівської премії з літератури (1957) доклав чимало зусиль, щоб ця проблема стала помітною у новому світлі. Його основні праці, такі як «Міф про Сізіфа» та «Чума», досліджують тему абсурду, свободи і бунту, зокрема творчого, проти беззмістовності життя.

Камю визначав творчість як акт бунту проти абсурду. Для нього творчість — це спосіб осмислення хаотичної дійсності та прагнення до гармонії. Він бачив у творчому процесі можливість утвердити цінності та встановити зв'язок між матерією і духом, минулим і майбутнім. Творчість, на думку Камю, повинна відповідати викликам цивілізації, створюючи постійну напругу між хаосом і порядком, яка допомагає людині знайти сенс у світі абсурду [36].

Інша філософська течія, постструктуралізм, представником якої є Жиль Дельоз (1925–1995) — французький філософ, відомий своїми роботами з метафізики, естетики, політичної філософії та теорії суб'єктивності також є важливим для розвитку теми магістерської роботи. Дельоз співпрацював з Феліксом Гваттарі, разом із яким написав впливові праці «Анти-Едіп» та «Тисяча плато», що ввели концепції ризоми та номадичної суб'єктивності в сучасну філософію.

Дельоз розглядав творчість як акт опору стандартизації та обмеженням, вважаючи, що філософія, мистецтво й наука відкривають нові перспективи для осмислення реальності. У своїй книзі «Френсіс Бекон: Логіка відчуття» він досліджував мистецтво як спосіб вираження тілесного досвіду і невидимих сил, що діють у світі. Жиль Дельоз говорить про мистецтво, як про акт опору смерті. Творення — це процес винайдення, для нього необхідна нагальна потреба. Творець створює лише тоді, коли, він цілковито цього потребує. Цікава лінія обов'язків, підмічена у представників різних творчих професій. Так, на думку Дельоза, філософ винаходить концепти,

вчений винаходить функції, художник — блоки ліній-кольорів, кіномитець — блоки руху-тривання [22].

У книзі «Френсіс Бейкон. Логіка відчуття» Жиль Дельоз детально аналізує феномен тілесності у творчості відомого художника, вказуючи на його здатність зображати тіло не як закінчену, фіксовану сутність, а як відкриту структуру, що постійно піддається трансформаціям. Тіло у Бейкона не є об'єктом у традиційному розумінні, воно стає полем динамічних взаємодій, місцем зустрічі множинних сил і процесів. Ця деформація та руйнування звичних форм тілесності, за Дельозом, є спробою звільнити організм від його обмеженої функціональності та стереотипності, показати його потенційну відкритість до нових станів і перетворень.

Дельоз зазначає, що мистецтво наділено унікальною здатністю схоплювати та виражати невидимі сили — емоції, напругу, бажання, хаос, які зазвичай залишаються поза межами репрезентації. Ці сили стають видимими через руйнування формальних меж і розрив із кліше, які символізують механічне, шаблонне сприйняття дійсності. Художник, за Дельозом, має подолати ці кліше, що накопичилися на чистому полотні, і створити образ, який не відтворює реальність, а творить її заново, виявляючи її приховану глибину.

В цьому контексті Бейкон працює з поняттям «відчуття», яке у Дельоза постає не як емоційний чи психологічний стан, а як прямий зв'язок між силою та її втіленням у образі. Картини Бейкона не лише зображують, а буквально передають відчуття — біль, тривогу, екстаз, розпад, що фізично впливають на глядача. Вони є не стільки репрезентацією дійсності, скільки простором для її безпосереднього переживання.

Таким чином, Дельоз розглядає творчість Френсіса Бейкона як приклад художнього процесу, що демонструє можливість виходу за межі традиційного розуміння мистецтва. Художник стає медіатором між видимим і невидимим, відкриваючи нові способи мислення про тіло, простір і саму суть художньої практики [23].

Важливими є напрацювання сучасного вченого, Ганса-Георга Гадамера (1900–2002) — німецького філософа, учня Мартіна Гайдеггера, засновника сучасної герменевтики. Його основна праця «Істина і метод» (1960) сформулювала на засадах герменевтики нову філософську теорію пізнання, яка б брала до уваги роль історичного та культурного контексту у формуванні розуміння як такого.

Г.-Г. Гадамер розглядав розуміння як особливий «діалог із традицією», де важливе значення має неупереджене прийняття дослідником культурних спадків. Ідеї вченого суттєво вплинули на філософію, естетику, літературознавство та культурологію 20 століття, зокрема на осмислення ролі інтерпретації в гуманітарних науках.

Г.-Г. Гадамер розглядає мистецький твір як царину своєрідної гри прихованого і неприхованого. Постаючи перед зануреним у свою буденність глядачем, мистецький твір стає фестивалем. В своєму есе «Мистецтво і наслідування» Гадамер говорить, що митець бачить лише процес своєї творчої діяльності, і нічого поза нею, на відміну від науковця, який ставить конкретну мету в процесі експерименту. Як зазначає український філософ Володимир Приходько у статті «Феноменологія мистецтва: перформанс як парадигма сучасної цивілізації» [45], така характеристика є ознакою перформативності, яка є парадигмою сучасної культури. Гадамер пропонує розглянути мистецтво через два накладені один на одного інтелектуальні трикутники — наслідування-вираз-знаковість і Кант-Аристотель-Піфагор. Трикутники містять поняття про мистецтво в різні історичні епохи. Таким чином, сучасне безпредметне мистецтво близьке до філософії Аристотеля, воно не передбачає суб'єктність, не має належати до традиції і жодних ролей. Знакова гра як зрима незримість руйнує межі мистецтва і стає перформансом, що проявляється у всіх сферах людського існування в наш час. З епохою постмодерну і кризою великих оповідей — метанаративів (Ліотар), що тримали традицію, простір приходить на заміну глибині. Світ стає подібним до зібрання мініатюр в форматі галереї.

Розвиток технічного світу наділяє мистецтво здатністю створювати розгалужену систему віртуальних світів, позбавлених від тілесного досвіду, але яскраву і привабливу. Це засліплює людину, замінюючи реальний світ системою віртуальних просторів, з якими вона взаємодіє через сенсорну панель.

Структуралізм, як один із найвпливовіших інтелектуальних напрямів ХХ століття, засновниками і популяризаторами якого виступили такі мислителі, як Клод Леві-Строс, Мішель Фуко, Жак Дерріда, Ролан Барт і Умберто Еко, проголошує текст основним об'єктом дослідження. У межах цієї парадигми текстом вважаються не лише літературні твори, але й будь-які продукти культури — архітектура, живопис, музика, фільми, ритуали, міфи, реклама тощо. Вони розглядаються як цілісні структури, що мають свої внутрішні правила організації і існують у межах загальних культурних кодів.

Предметом аналізу у структуралізмі стає не природа мистецтва, не філософське осмислення сутності творчості чи художнього генія, а спосіб функціонування структур, які лежать в основі текстів. Основну увагу приділено художньо-конструктивним принципам і засобам організації тексту, які втілюють загальні культурні закономірності. Досліджується також зв'язок тексту з ширшим контекстом культури, його місце у загальному семіотичному просторі.

Ролан Барт, один із провідних теоретиків структуралізму, вважав, що текст є полем реалізації прихованих архетипів і структур, влада яких інтуїтивно відчувається митцем під час творчого процесу. Ці архетипи, які можуть бути міфологічними, символічними чи соціокультурними, часто визначають глибинний зміст тексту, навіть якщо сам автор не усвідомлює їхнього впливу. Таким чином, вивчення тексту дозволяє проникнути у специфіку художнього мислення, зрозуміти закономірності творчості й ті механізми, які формують смислові й естетичні компоненти твору.

Структуралісти вивчають, як у тексті взаємодіють елементи його внутрішньої структури (сюжет, персонажі, символи, метафори, композиція) і

як ці елементи співвідносяться з зовнішніми культурними та соціальними кодами. Наприклад, Клод Леві-Строс у своїх роботах аналізував міфи різних народів як своєрідні "тексти", що відображають універсальні ментальні структури людства. Умберто Еко розглядав літературні та культурні тексти через призму їхньої багатозначності й здатності породжувати численні інтерпретації.

Отже, структуралізм, перемістивши акцент із традиційного осмислення мистецтва як унікального вираження індивідуальності митця, досліджує текст як продукт соціокультурних процесів і структурувальних принципів. Це дозволяє не лише краще зрозуміти механізми художньої творчості, але й дослідити культурні архетипи та символи, які визначають світогляд і мислення певної епохи чи спільноти.

У другій половині XX століття питання художнього сприйняття набуло особливої значущості, що зумовило інтенсивний розвиток теоретичних підходів у цій галузі. В цей період формуються рецептивно-естетичні концепції, які отримали широке визнання завдяки роботам таких теоретиків, як Ханс Роберт Яусс, Вольфганг Ізер, Герман Грімм, Моріс Дюфренн та інші. Ці концепції радикально змінюють підхід до аналізу мистецького процесу, зосереджуючи увагу на продуктивній і активній ролі суб'єкта сприйняття — читача, глядача чи слухача. Вони підкреслюють, що художній твір набуває повноти свого значення лише через взаємодію з тим, хто його сприймає.

У рамках цих теорій здійснюється ґрунтовне дослідження специфіки художнього сприйняття в різних контекстах. Особливу увагу приділяється аналізу того, як митець певної історичної епохи чи художнього напрямку формує естетичні ідеали та впливає на аудиторію. Досліджуються також зміни у сприйнятті художніх творів, які виникають у процесі взаємодії з ними представників різних соціальних груп, національних спільнот, історичних періодів.

Ці концепції стверджують, що сприйняття мистецтва є історично рухливим і соціально-обумовленим процесом. Відповідно, на формування

конкретних типів читачів, глядачів або слухачів впливають соціальні, культурні, політичні та ідеологічні фактори. Наприклад, твір, створений в одному історичному контексті, може викликати зовсім інші інтерпретації в наступні епохи, залежно від змін у світогляді, цінностях і культурних практиках.

Маловідомий широкому українському читачеві сучасний вчений Гілен Паскаль — бельгійський соціолог, культуролог та дослідник мистецтва. Проте західному світу він відомий своїми роботами у галузі культурної політики. Він є професором соціології культури та мистецьких стратегій в Університеті Антверпена, Бельгія. Також Гілен керує дослідницькою групою Culture Commons Quest Office (CCQO), яка займається вивченням структурних зв'язків між мистецтвом, культурною політикою та суспільством.

Гілен досліджує культурні спільноти, значення культурних просторів, а також питання творчості та мобільності в умовах глобалізації. Його роботи акцентують увагу на необхідності формування культурних спільнот та відстоюють ідею спільного культурного надбання як ресурсу для творчості та інновацій.

Його праці мають важливе значення для розуміння сучасної культури, мистецтва та їхньої ролі у формуванні суспільних процесів.

Однією з найвідоміших його книг є «The Murmuring of the Artistic Multitude» («Бурмотіння художньої багатогранності»), в якій він розглядає функціонування сучасного мистецтва в умовах новітнього капіталізму. [58]

Автор припускає, що сучасний світ мистецтва став ідеальною моделлю для економічної експлуатації, адже його гнучкі робочі графіки, нестабільні контракти, гендерна нерівність і постійна потреба в оновленні кадрів відображають найгірші риси пізнього капіталізму.

Гілен зосереджується на тому, як мистецтво здатне зберігати свою автономію та життєздатність в умовах глобалізації та економічного тиску.

Автор пропонує альтернативні підходи, які спрямовані на визнання і підтримку творчих процесів, замість того щоб зосереджуватися лише на економічних інтересах.

У своїй роботі Гілен також аналізує політичний аспект мистецтва, його здатність підтримувати етичні принципи та сприяти розвитку демократичних цінностей у суспільстві. Незважаючи на економічний тиск, мистецтво, на думку автора, має потенціал для створення реальних свобод і виступає важливим інструментом соціальних змін.

У своєму творі «Креативність та інші фундаменталізми» Гілен зауважує, що значення поняття креативності вихолощується через його надмірну присутність на всіх рівнях суспільства, — вона перестає бути прерогативою митців.

«Творіння і творчий потенціал не піддаються калькуляції та не вписуються в логіку чисел. Навпаки, минуле довело, що великі гроші чи публічне визнання — не завжди запорука креативності й новизни. «Творити» означає вийти за межі вимірності. Творча особистість мусить відмовитись від плоскості, падаючи та підводячись, методом спроб і помилок повзти вгору» [16, с. 27] Натомість, новий світ, в якому ми живемо – плаский і рідкий. В цьому світі встановлений суспільний порядок, за думкою автора, змушує підміняти справжню творчість посередньою креативністю, нема місця глибині, висоті та, врешті, величі. Змушені існувати в мереживних структурах, творці стають соціальними працівниками, «нетворкерами», адже в цьому світі правлять горизонтальні структури, зв'язки. Вертикальна субординація поступається місцем ризомі. Постійна креативність, стає обов'язком і нав'язується всім. Замість росту вгору творча особистість постійно дрейфує площиною. В цьому світі вкрай бракує відриву від маси і усамітнення, яке необхідно для розвитку творчості.

В статті «Культура як підвалини європейської спільнот» П. Гілен і Т. Ляйстер (сучасний європейський науковець, дослідник культурних процесів, мистецтва та соціології культури) виділяють основні функції культурних

гравців, зокрема митців. Це соціалізація, суб'єктивація і кваліфікація. Починаючи з епохи Модерну в мистецтві стало переважати прагнення відхилення від канонів, норм, свідоме порушення правил. Постмодерне та метамодерне мистецтво користується цим, як загальним стандартом. Стандартів вже просто не існує (згадаємо кризу метанаративів). За словами французького філософа Жака Рансьєра, хаос і нестандарт є відправною точкою нинішнього естетичного режиму. Мистецтво сьогодення — це розмаїття альтернативних поглядів, індивідуальних світів, де все, що існує, може існувати інакшим чином. Звісно, митець має бути в курсі актуальних дискусій і соціальних умовностей сьогодення і вміти висвітити свою точку зору.

Автори зазначають, що поняття творчості лежить в основі мистецтва, і часто межа між цими поняттями в суспільному дискурсі є розмитою. Крім того, бути креативними зараз прагнуть всі. Але на відміну від творчості в інших сферах, яка має за мету виконання конкретних задач, творчість в мистецтві має за мету породжувати нову творчість, створюючи нові і нові можливості інтерпретації і мистецькі твори. Тут автори вбачають діалектичний зв'язок між творчістю і культурою. Культура прагне до стандартів, а творчість прагне до їх зміни і нищення [16].

Постмодерністи розглядають мистецтво і творчість не просто як акт створення нових форм, але як гру з наявними стилями, ідеями та образами. Вони наголошують на множинності інтерпретацій, активному використанні іронії, цитатності та критиці традиційних концепцій оригінальності і геніальності митця. У постмодерністській парадигмі творчий процес часто перетворюється на рефлексію над самим створенням мистецького продукту, а також над механізмами його використання і споживання в сучасному культурному контексті.

«Одним із засадничих концептів постмодерного світогляду є недовіра до істини. В науці кардинальне переосмислення категорії істини спричинила поява ейнштейнівської теорії відносності. Вона, вкупі з досягненнями

ядерної фізики та іншими глобальними відкриттями науки XX ст., породила невпевненість людини у власній обізнаності та у можливості прийдешнього панування у всесвіті», – пише докторка філології Т.В. Гребенюк [19, с. 6].

Постмодернізм піддає сумніву традиційне уявлення про автора як геніального творця. Митці застосовують саморефлексію, коли мистецький твір стає засобом осмислення власного процесу створення або виявляє свою внутрішню структуру.

Жан Бодрійяр – французький філософ, культуролог, соціолог, який розробив концепцію симулякра, відповідно до якої мистецтво та культура постійно репродукують образи, позбавлені зв'язку з «реальністю», перетворюючи творчий процес на симуляцію, віддалену від первинного сенсу. У постмодернізмі відбувається зсув від репрезентації реального до відтворення вже наявних культурних кодів і знаків, що підриває ідею оригінальності: «Те, що ціле суспільство шукає, продовжуючи виробляти і перевиробляти, так це воскресіння реального, яке вислизає від нього. Ось чому це «матеріальне» виробництво сьогодні саме є гіперреальним. Воно зберігає всі риси, весь дискурс традиційного виробництва, однак є лише розтиражованим відображенням його (так гіперреалісти фіксують в ілюзорній подібності реальне, з якого зникли весь сенс і вся чарівність, вся глибина і енергія репрезентації). Таким чином, гіперреалізм симуляції повсюди виражається через ілюзорну подібність реального до самого себе» [6, с.37].

Постмодерністське мистецтво характеризується плюралізмом інтерпретацій, оскільки відсутність абсолютної істини робить кожен художній твір відкритим до різноманітних тлумачень. Італійський філософ Умберто Еко, відомий низкою фундаментальних праць («Відкритий твір», 1962, «Роль читача: Відкриття у семіотиці текстів», 1979 та ін.) в своїй теорії «відкритого твору» наголошує на тому, що сприймач відіграє активну роль у формуванні значення мистецького об'єкта, індивідуально визначаючи його смисли.

Постмодерністи підходять до мистецтва як до феномена, що може включати будь-які форми вираження — від «високого» мистецтва до масової культури [19].

Фредрік Джеймсон, американський філософ, письменник і літературний теоретик, підкреслює, що постмодернізм стирає межі між «високою» та «низькою» культурами, інтегруючи в художній простір елементи поп-культури, реклами, медіа та новітніх технологій.

У постмодернізмі широко використовуються іронія, пародія та еkleктизм як інструменти для висловлення ідей. Художники часто звертаються до попередніх стилів, але через іронічну чи саркастичну призму, підриваючи їхню автентичність.

Ролан Барт, французький філософ, критик і теоретик семіотики, в своїй концепції «смерті автора» стверджував, що автор більше не є привілейованим джерелом сенсу, що дозволяє інтерпретувати художній твір незалежно від його творця, ставлячи під сумнів традиційні уявлення про оригінальність та авторство. цитата

Ґрейсон Перрі (Grayson Perry) — британський сучасний письменник, телеведучий, художник-кераміст, майстер гобеленів, перформер, аналітик моди і сучасної моралі вартий бути долучений до теоретиків з проблеми творчості. Окрім практичної художньої діяльності, він є автором кількох книг, зокрема «Не бійтесь галерей», де розмірковує про сучасне мистецтво та його сприйняття. В наш час, коли нестандарт в мистецькому полі стає стандартом, правила стираються а межі мистецтва розмиваються, багато дискусій точиться навколо того, що вважати мистецтвом, а що ні. Ґрейсон Перрі не без іронії пропонує свій варіант параметрів для такого визначення, серед яких зокрема такі: твір знаходиться в мистецькому /галерейному контексті, він нудний і йому бракує розважальності, ціна твору захмарна і біля нього ходять хіпстери і жінки з дорогими сумками. Колись, сто років тому, мистецтво і революція були синонімами, тепер же таке мистецтво нормалізувалось і стало звичним. Однак, що лишається митцям, щоб

шокувати — бути щирим. Сьогодні митець має багато можливостей вибору, як і з чим йому працювати — робити політичні висловлювання, бути філософом чи заробляти гроші. Проте, намір бути справжнім і щирим має бути присутнім в будь-якій мистецькій роботі. Бачити речі, створювати сенси — така суть художньої творчості на думку цього автора [42].

Робін ван ден Аккер, нідерландський філософ, культуролог і дослідник, відомий своїми працями у сфері сучасної культури та філософії разом з Тімотеусом Вермюлленом (нідерландський культуролог, філософ та теоретик мистецтва) є співзасновником концепції метамодернізму, яка описує культуру та мистецтво після постмодернізму. В есе «Замітки про метамодернізм» [63] вони говорять, що на зміну постмодернізму приходить метамодернізм, який не відкидає іронії, однак поєднує його зі щирістю. Постпостмодернізм, метамодернізм, нова щирість — так дослідники називають концепцію, що виникла на початку XXI століття. Вона певним чином поєднує ідеали модернізму і скепсис постмодернізму, одночасно приймає ідеали і дистанціюється від них, стверджує множинність суб'єктностей і одночасне перебування в різних станах. Іронія часто спрямована на себе, з'являється прагнення перевідчути чужий досвід, ствердити дитинність в дорослому [20].

«Мета-осциляція» — постійний рух між протилежними станами, коли вони не взаємовиключаються, а взаємодіють і співіснують. Автори бачать в таких тенденціях механізми конструктивного осмислення, формування нових сенсів.

Візуальне мистецтво метамодернізму відрізняється гнучкістю, плюралізмом стилів та емоцій, а також активною взаємодією з аудиторією. Митці цього напрямку прагнуть поєднати різні культурні елементи, створюючи нові форми мистецького вираження, що реагують на виклики сучасного світу. Автори наводять приклади мистецтва, що поєднує традиційні медіуми (живопис, скульптура) із новими технологіями, включно з цифровими технологіями, віртуальною реальністю та інтерактивними інсталяціями.

У книзі «Metamodernism: The Future of Theory» Джейсон Ананда Джозефсон Сторм (Jason Ānanda Josephson Storm — американський науковець, філософ, соціолог) приділяє увагу темам творчості та мистецтва, оскільки метамодернізм як теоретична концепція охоплює зміни у сприйнятті та створенні мистецтва в сучасному світі. Книга досліджує, як митці, письменники та культурні діячі можуть поєднувати щирість із іронією, надію зі скептицизмом — це центральні принципи метамодернізму, які відрізняють його від постмодернізму.

У розділах, присвячених мистецтву, Сторм аналізує, як метамодернізм пропонує новий спосіб творчого самовираження. Мистецтво розглядається як поле, де поєднуються парадоксальні емоції, а також як простір для експериментів із формою та змістом, що дозволяє дослідити багатопланові та нестабільні реальності. Сторм пропонує ідею, що метамодерністське мистецтво прагне не до повної іронії чи повної щирості, а до балансу між ними, що створює нові сенси та емоційні реакції у глядача чи читача [60].

Також він обговорює, як метамодернізм може впливати на практики художньої творчості, надаючи їм більш відкритий, експериментальний характер, який відзначається гнучкістю та здатністю адаптуватися до постійно мінливих культурних і соціальних умов.

Отже, розглянуті ключові концепції видатних мислителів XX–XXI століть не лише визначили сучасне розуміння творчості, але й вплинули на формування сучасного культурного простору.

1.2. Проблема творчих пошуків митця та його покликання у новітній вітчизняній гуманітаристиці

У контексті новітньої вітчизняної гуманітаристики питання ролі митця і мистецтва набуває нових вимірів через зміни в культурному полі, викликані глобалізацією, цифровізацією та соціальними трансформаціями в українському суспільстві.

У цьому розділі здійснюється спроба огляду та аналізу творів, присвячених сучасним українським художнім течіям так і самому розумінню сутності творчого процесу митця в сучасному світі.

Творчість як естетичну категорію розглядають в межах естетики, як філософської науки. Наприклад, Віра Мовчан [38, с.235-438]: авторка розмірковує про художню творчість як про рухомий внутрішньою потребою, яка стає необхідністю, процес, суть якого у створенні ідеального способу буття, піднесеного над буденними реаліями, отже творча діяльність постає як свободна життєвість духу. Творчу діяльність авторка класифікує як таку, що має кілька історичних етапів розвитку, які, тим не менш, можуть співіснувати паралельно. Так, перший етап, або наївне мистецтво, відображує неіндивідуальний образ світу. Другий зумовлюється індивідуалізацією ставлення до образів, які мають загальновизнане значення. Третій етап пов'язаний з індивідуалізованим образом світу, і носієм його є особистість з її неповторною індивідуальністю. Розвиваються різні стилі і жанри мистецтва. Четвертий тип творчого художнього досвіду – наслідок відчуження людини від суспільства, втрати неповторності образу, знеособлення, усталення самоцінності деформації, руйнування.

Лариса Левчук, наголошуючи на необхідності міждисциплінарного підходу до вивчення феномену художньої творчості, окремо ставить питання внутрішньої свободи творчої особистості, що стає вкрай актуальним для української культури у XX столітті при загостренні соціально-політичної ситуації в країні. Крім того, актуальним питанням дослідження художньої творчості постає аспект самоаналізу митця, що проявляється в таких параметрах, як епістолярна спадщина митця, теоретичні дослідження митця у галузі власної сфери творчості і безпосередньо художній твір. [32, с. 295-297]

Леонід Сморгж акцентує увагу на феноменах покликання, таланта і генія що тісно пов'язані з феноменом художньої творчості [51, с. 154-159]. Покликання стає тим, що визначає творчу особистість і дає їй певний

енергетичний заряд для реалізації її таланту та здібностей, що є необхідною умовою для самореалізації і самоактуалізації творця.

Сучасне українське візуальне мистецтво активно досліджується низкою фахівців, які аналізують його розвиток, тенденції та вплив на культурний простір. Розглянемо деякі провідні імена.

Особливо варті дослідницької уваги праці таких авторів, які є одночасно є теоретиками і безпосередніми учасниками мистецької системи — художниками, кураторами. Зокрема, це Гліб Вишеславський, Віктор Сидоренко, Ольга Петрова, Оксана Чепелик, Тіберій Сільваші, Олеся Геращенко (Шамбур) та інші.

Історію трансформацій українського образотворчого мистецтва, починаючи з модернізму і до 2019 року об'єднує в цілісний наратив кураторка і арт-критикиня Аліса Ложкіна у монографії «Перманентна революція». Увага акцентується на зміні мови мистецтва, яка зумовлена основними подіями новітньої історії. Авторка виділяє знакових авторів і їх твори, що репрезентують кожний з етапів новітньої історії, що дає читачеві персоналістичну галерею.

Також важливими є інтернет-видання, які публікують матеріали про візуальне мистецтво, такі як Your Art (сайт присвячений діяльності сучасних українських художників), Bird In Flight (ресурс на тему фотографічного мистецтва), дослідницька платформа PinchukArtCentre, ютуб канали Мистецького Арсеналу, арт центрів (Львівський муніципальний центр, Я Галерея, Jam Factory Center, Український дім), Суспільне Культура, Secondary Archive (каталогізація і архівація творчості українських художниць), а також численні ютуб канали, присвячені сучасному мистецтву. Варто відзначити діяльність Ольги Балашової, Ксенії Малих, Катерини Яковленко, Лесі Кульчинської.

Цікавим є погляд зсередини на зародження і становлення «Нової хвилі» українського мистецтва, поданий у працях Ольги Петрової, Тіберія Сільваші, Гліба Вишеславського.

У книзі «Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція» Ольга Петрова (художниця, мистецтвознавиця, докторка філософських наук) акцентує увагу на творчій свободі, яка є ключовим поняттям для цього періоду української культури. Звільнений від канонів художник занурюється в космос дообразного і створює свій гранично суб'єктивний і неповторний світ. Остаточний крах соцреалістичної системи в цей час зумовлює кардинально нові реалії. Зародження первинного артринку, егоцентризм, змагальність, часто безжальність учасників процесу, і, з іншої сторони, формування сквотів, груп, незалежних проєктів. Постмодерна гра і плюралізм, психоделічне мистецтво і неоавангард як два провідні напрямки – основні теми книги [42].

Ще одна праця, пов'язана з дослідженням культурного руху «Нова хвиля» в Україні — монографія художника, мистецтвознавця, представника Нової хвилі Гліба Вишеславського «Contemporary art. Від андеграунду до мейнстріму». Автор простежує історію новітнього мистецтва України як шлях від підпільної мистецької діяльності до панівного мистецького напрямку і окрему увагу приділяє регіональним відмінностям явища, проявом його у різних видах мистецтва, світоглядним настановам та естетичним вподобанням художників. Вишеславський висвітлює офіційне і неофіційне художнє життя, а також його трансформації з часом і змінами суспільно-політичних обставин [16].

Автор розглядає зміни в культурі та мистецтві СРСР наприкінці 1980-х — початку 1990-х років. Відзначається, як соціально-політичні катаклізми, такі як Перебудова, Чорнобильська катастрофа, падіння Берлінської стіни та здобуття незалежності України, сприяли змінам у мистецтві та культурі, що знайшло відображення в появі нових мистецьких течій.

Вишеславський аналізує «Нову хвилю» як культурно-соціальний рух, який виник під час Перебудови і привів до зміни мистецького ландшафту в Україні. Рух включав мистців різних естетичних вподобань і мав спільну основу — бажання вийти за межі радянських обмежень і створити нову мову

мистецтва. Автор розглядає участь художників у збереженні мистецької свободи, підтримці творчої незалежності, а також їхній внесок у трансформацію візуального мистецтва після розпаду СРСР, зокрема акцентуючи увагу на темах самобутності, відображення суспільства і міжнародного визнання українських митців.

Важливу роль у творчості митців «Нової хвилі» зіграла естетика постмодернізму, що виявлялася в іронії, метафоричності, абсурдизмі та використанні міфологічних образів. Це дозволяло художникам долати традиційні уявлення про мистецтво та створювати роботи, що виходили за межі звичних жанрів. Книга також досліджує соціокультурні та регіональні особливості руху «Нова хвиля» в різних містах України, таких як Київ, Львів, Харків, Одеса, де митці розвивали індивідуальні стилі і тематики, що відповідали особливостям місцевих традицій і соціокультурного контексту.

Вишеславський висвітлює, як з часом рух «Нова хвиля» перетворився на більш структуровану частину художнього мейнстріму, де виникли нові соціокультурні клієнти і з'явилися нові виклики для митців в умовах комерціалізації і відсутності стабільної державної підтримки.

Про українське мистецтво від авангарду через нонконформізм до сучасності говорить Віктор Сидоренко, український мистецтвознавець, критик і куратор, розкриваючи такі теми: витоки й розвиток авангарду в Україні на початку XX століття, філософські та естетичні принципи авангардизму та його вплив на подальші мистецькі напрями, роль українських нонконформістів у збереженні мистецької свободи та індивідуальності, особливо в умовах радянських репресій, а також їхній внесок у підтримку творчої незалежності, трансформації візуального мистецтва в Україні після розпаду СРСР, із фокусом на питання самобутності, відображення суспільства та міжнародного визнання українських митців. Автор також аналізує виклики створення сучасних арт-інституцій в Україні та постійну боротьбу за державну підтримку й культурне визнання [46].

Тіберій Сільваші відомий як художник, засновник течії «Живописний заповідник», теоретик мистецтва. У своїх текстах і публічних виступах він досліджує концептуальні аспекти абстрактного живопису та взаємодію кольору, форми і простору. Його теоретичні ідеї відображають глибокий інтерес до суті живопису як самостійного медіа, його відносин з глядачем та з навколишнім світом. Зокрема, в збірці «Дерево Одісея» Сільваші говорить: «.. потрібно перевинайти живопис. І позначити його основні межі. І тоді стає ясно, що проблеми живопису не з наративом, не в риторичі, не в поетиці — ці інструменти поза межами природи живопису; вони те, що в «Заповіднику» ми називали опорами, яких треба позбутися. Позбутися — це не примха, а дотримання розуміння природи і законів медіума» [47, с. 89].

Сільваші вважає, що живописний дар людина отримує від природи і реалізує через входження в потік кольорів, зливаючись з сутністю живопису. Всі живописці, таким чином, творять єдине метаполотно. Живопис він розглядає як явище позаісторичне, намагаючись визначити його інструменти, особливості, механізми, певним чином означуючи неозначуване. Сам художник часто працює в живописній техніці «монохром», яку визначає, як видиме ніщо, зникнення відмінностей, зникнення мови. В певний момент Сільваші приходить до визначення власного живопису як зображення безперервного потоку часу, як безкінечної низки полотен, насправді постійно тавтологічно створюючи одне й те саме полотно і означає це як хронореалізм. Живописець постає провідником, порожнім по своїй суті, який випускає через себе потоки кольору. Робота справжнього живописця має певне метафізичне світло, що відрізняє її від будь-якої роботи, написаної фарбами. Бачимо тут близькість до східних практик йоги або китайських і японських каліграфів.

Леся Смирна у своїй монографії «Століття нонконформізму» [50] досліджує феномен нонконформізму в мистецтві, трактуючи його як складне культурно-політичне явище, що виникло в контексті спротиву тоталітарній системі Радянського Союзу та домінуючій ідеології соціалістичного реалізму. Авторка наголошує на ролі нонконформістів як критиків офіційної ідеології,

які, долаючи ідеологічні рамки, сприяли формуванню альтернативних художніх стратегій і культурних практик.

У своїй праці Смирна приділяє увагу філософським та світоглядним засадам нонконформізму, підкреслюючи його ґрунтування на ідеях свободи творчості, естетичної автономії та духовного спротиву системі. Вона аналізує художньо-естетичні стратегії митців, які, відмовляючись від нав'язуваних канонів соцреалізму, шукали нові виразні форми, експериментували з матеріалами, техніками та концепціями. Смирна досліджує творчість окремих митців та груп, що діяли як в межах Радянського Союзу, так і в еміграції, окреслюючи їхній внесок у розвиток модернізму, постмодернізму та інших авангардних течій.

Окремо авторка звертається до питання становлення мистецьких осередків і спільнот нонконформістів, які, попри переслідування, створювали незалежні майданчики для обміну ідеями та презентації своїх творів. Важливою частиною дослідження є розгляд впливу нонконформізму на сучасне мистецтво. Леся Смирна аналізує, як ідеї нонконформізму відгукуються в контексті глобалізації, комерціалізації мистецтва та трансформацій у системі культурних цінностей. Авторка зазначає, що сучасне мистецтво, як і раніше, опиняється перед викликами, пов'язаними з пошуком автентичності та опором до масової культури.

Тема сучасного мистецтва (contemporary art), що оперує різними засобами нових медіа, такими як відео арт, віртуальне мистецтво, перформанс і інсталяція, соціальна скульптура, з громадським простором як місцем презентації є об'єктом дослідження монографії Оксани Чепелик [56]. Розглядаються і мистецькі пошуки на території України у спільному дискурсі зі світовим мистецтвом цього напрямку. Постає запитання про роль мистецтва, його акторів (художника, дослідника, критика, менеджера) у суспільній і приватній сфері, у формуванні демократичного суспільства, впливі на соціальний простір міст, взаємодії між членами соціуму і культурному виробництві.

Творчість в контексті боротьби жінок за свої права досліджують Оксана Брюховецька і Леся Кульчинська через особисті розмови з художницями з різних країн, які визначають себе через переосмислення усталених гендерних ієрархій і усвідомлюють себе феміністками через мистецькі практики. [9]

Ще одне дослідження через інтерв'ю з художниками і кураторами провела Олеся Геращенко (Шамбур). Авторка ставить питання про силу мистецтва у трансформаційних процесах і роль митця у вирішенні суспільних конфліктів, проводить паралель між роботою художника/ці і роботою медіатора і упорядника суспільних діалогів [15].

Мистецтвознавиця, культурологиня Марина Протас у своїй монографії «Мистецтво посткультури» досліджує становлення сучасного мистецтва в художніх парадигмах модернізму, постмодернізму, post-постмодернізму, в умовах діджиталізації, деформації культурної пам'яті і ризику, пов'язані з цим. М.Протас зазначає, що характерні для постмодернізму мультикультуралізм, заперечення канонів, естетичних ідеалів високої культури призвели до катастрофічних наслідків доби посткультури, отже «нові мистецькі твори, ліквідувавши, покінчивши з високою культурою, втратили здібність створювати простір вищої реальності, стаючи одномірними знаками посткультури» [44, с.31]. Важливим завданням мистецтва авторка вважає здатність трансцендентно підносити людину над дійсністю і спонукати прагнення до високих ідеалів. Естетичність — головне мірило таких творів. Натомість, демократизація комерціалізує мистецтво, повсюдний плюралізм робить його конформним. За думкою, висловлюваною М. Протас, арт ринок створює ілюзію свободи, адже задає свої стандарти, позбавляючи мистецький вислів живих почуттів та індивідуальних прагнень [44, с.345]. Шлях виходу з кризової ситуації, що склалася, дослідниця бачить через повернення до історичної пам'яті, піднесених естетичних ідеалів краси та трансцендентного буття.

Історію студій візуальної культури розкриває Ольга Брюховецька в статті «Візуальний поворот у культурі і культурології». Сьогодні ми живемо в епоху

домінування візуального образу на протигагу текстуальному, що посідав чільне місце за попередньої епохи. Поле досліджень візуальної культури постає з кінця 1980-х і доволі швидко розширюється.

Дослідники (В.Дж.Т. Мітчер, Г. Бьом) називають цей процес візуальним (пiкторальним, iконiчним) поворотом. З однієї сторони, сила образу реабілітується відносно сили слів, з іншої – він має більшу силу впливу і несе загрозу послаблення критичної думки, здатності до концентрації та абстрактного мислення. Амбiвалентність і є основою досліджень візуальної культури. Це не тільки аналіз безпосередньо образів, а й соціальний аспект візуальності, взаємодію глядачів, знання, влади і того, що стає видимим [7].

Вплив штучного інтелекту і можливості його використання митцями розглядає Юлія Трач, зокрема зазначаючи, що сам по собі штучний інтелект поки не здатен замінити художника, але може бути успішно застосованим як інструмент. ШІ на сьогодні може аналізувати і співставляти особливості та деталі твору, але він не здатен виділяти смисли і створювати зв'язний наратив. Так само, він може імітувати техніку певного художника, але не може закладати туди власні думки та ідеї. Тож цінність концепції, закладеної в роботу, зростає пропорційно використанню ШІ [29, с.44-51].

Вікторія Волинець також розглядає використання новітніх технологій в мистецтві і його трансформації під впливом цього процесу. Зокрема, мова йде про доповнену і віртуальну реальність. Розвиток інтернет-технологій, техніки, програм для створення зображень, анімації, можливості презентувати себе і свої твори в мережі демократизує мистецтво, породжує нові напрями. Наприклад, NFT-арт, площадки демонстрації, продажу якого, а відповідно, і аудиторія до певного часу не ніяк не пересікалась з такими традиційного мистецтва. Зараз інтернет-мистецтво набирає обертів, але все ще певним чином лишається клубом для своїх, про який знають не так багато людей, менше з тим потрапити може кожен бажаючий, хто практикує цифрове мистецтво. Спілкування в цьому клубі – цікавий феномен

взаємопідтримки і своєрідного братерства. В Україні найактивнішою є спільнота CryptoArtUkraine [29, с.72-90].

Таким чином, культурологічно оглянувши роботи вітчизняних дослідників, зазначимо наявність таких векторів дискурсу про художню творчість та сучасне мистецтво:

Митець сьогодні виступає не лише як творець естетичних об'єктів, але й як активний учасник суспільних дискурсів, що ставить його перед викликами нових реалій. Пошуки власної ролі та місця у світі, що стрімко змінюється, змушують митців звертатися до нових форм вираження, інноваційних технік та змістів, переосмислюючи свої функції та завдання. Дослідження сучасних вітчизняних авторів зосереджені а на вивченні таких змін, аналізі того, як сучасні митці реагують на виклики часу, ролі, яку вони відіграють у формуванні національної ідентичності, збереженні культурної спадщини та побудові нових наративів у постколоніальному та посттоталітарному суспільстві. Задача митця як носія культурної пам'яті й агента змін стає дедалі актуальнішою в умовах криз та соціальних потрясінь, що потребують рефлексії та нових форм творчого реагування.

Висновки до розділу I

Розгляд творчості у XX–XXI століттях свідчить про її багатовимірний характер, що поєднує інтуїтивний, тілесний, несвідомий, соціальний та культурний аспекти. У філософії та культурології це поняття постає як засіб адаптації до викликів сучасного світу, платформа для інновацій і засіб переосмислення традиційних уявлень про мистецтво. Еволюція поглядів вказує на здатність творчості залишатися актуальною та універсальною у різних історичних контекстах.

Таким чином, у XX столітті відбувся перехід від класичних уявлень до концепцій, що досліджували несвідоме (Фрейд, Юнг), інтуїтивне (Бергсон), тілесне і сенсорне сприйняття (Мерло-Понті), а також філософію абсурду (Камю). Ці мислителі заклали основу для нового погляду на творчість, яка

постає не лише як вміння створювати, але й як процес, пов'язаний із внутрішніми конфліктами, інтуїцією та сенсорним досвідом людини.

Згодом, із приходом постмодернізму, мистецтво перестає сприйматися як абсолютна істина чи висока цінність; воно стає відкритим до гри з традиціями, іронії та цитатності. Постмодерністи (Жан Бодріяр, Умберто Еко та ін.), ставлять під сумнів класичні уявлення про авторство та унікальність, розглядаючи творчість як безкінечний процес створення сенсів, позбавлений чітких меж і стандартів.

На початку ХХІ століття в культурологічній думці почитається відслідковування нового етапу — метамодернізму, що прагне поєднати щирість і іронію, запозичуючи риси як у модернізму, так і в постмодернізму. Ця течія, що постійно «осцилює» між різними станами, пропонує конструктивний підхід до творчості, відкритий до нових викликів сучасного світу (Тімотеус Вермюлен, Роберт ван ден Аккер, Д. А. Д. Сторм). Сучасне українське мистецтво демонструє багатогранність, тісний зв'язок із суспільними процесами та активний пошук балансу між традицією й новаторством. Воно є полем дослідження для багатьох учених, кожен із яких висвітлює унікальні аспекти художньої творчості, її еволюцію та вплив на культурний простір.

У розділі досліджується проблема творчих пошуків митця у контексті сучасної української гуманітаристики, яка висвітлює нові виміри покликання митця, зумовлені глобалізацією, цифровізацією та соціокультурними трансформаціями. Аналіз демонструє багатогранність творчого процесу, де митець постає не лише творцем, але й агентом змін, що реагує на виклики сучасності. Особливу увагу приділено самотності митця, його свободі, самоаналізу та здатності формувати нову мову мистецтва, зберігаючи зв'язок із традицією та культурною спадщиною.

Творчість як естетичну категорію та її зв'язок з категоріями свободи, саморефлексії, покликання, таланту та геніальності розглядають Л. Левчук, Л.Сморж, В. Мовчан. Роль художніх творчих рухів в Україні та їх здатність

відображати соціальні трансформації на зламі тисячоліть досліджують В.Сидоренко, Г.Вишеславський, А. Ложкіна. Явище нонконформізму як культурно-політичний рух описує Л. Смирна, наголошуючи на його ролі у формуванні альтернативних художніх стратегій.

Тіберій Сільваші вивчає абстрактний живопис, розкриваючи його метафізичну сутність і позачасовий характер. Його концепція «хронореалізму» демонструє унікальний підхід до живопису як явища, що виходить за межі традиційного розуміння мистецтва. Оксана Чепелик аналізує сучасне мистецтво в умовах глобалізації, вплив нових медіа та суспільних трансформацій. Вона підкреслює роль митця як агента змін, здатного формувати нові моделі соціальної взаємодії через мистецтво. Марина Протас критикує постмодернізм за відмову від високих культурних ідеалів, що призвело до втрати глибини мистецького вислову. Вона закликає до повернення до історичної пам'яті та трансцендентних естетичних цінностей.

Ольга Брюховецька розглядає домінування візуального образу в сучасній культурі, зазначаючи його амбівалентний вплив. З одного боку, він є потужним засобом комунікації, а з іншого — може загрожувати критичному мисленню. Юлія Трач та Вікторія Волинець досліджують вплив цифровізації на мистецтво, акцентуючи увагу на демократизації художньої творчості та появі нових напрямів, таких як VR та NFT. Водночас вони звертають увагу на ризики втрати автентичності через комерціалізацію. Оксана Брюховецька та Леся Кульчинська аналізують зв'язок між фемінізмом та мистецтвом, акцентуючи на переосмисленні гендерних ролей і утвердженні жіночого голосу в сучасній культурі.

Загалом ці дослідження відображають складність і багатогранність сучасного українського мистецтва, яке знаходиться на перетині традиції, новаторства та глобальних трансформацій. Вони демонструють його здатність залишатися актуальним, реагуючи на виклики часу й формуючи нові сенси.

РОЗДІЛ II. САМОРЕФЛЕКСІЙНІСТЬ ЯК КУЛЬТУРНА ПОТРЕБА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У цьому розділі здійснено спробу розглянути еволюцію українського нонконформізму, його етапи, ключові тенденції та персоналії, що визначили розвиток цього явища. Особливу увагу приділено ролі нонконформістського мистецтва в українській культурі межі XX – XXI століть, його впливу на формування суспільної свідомості та відповідей на виклики глобалізації, комерціалізації мистецтва й війни.

2.1. Нонконформізм у творчості українських художників межі XX – XXI ст.

Окреслюючи витоки мистецького нонконформізму у творчості українських художників, варто взяти до уваги результати дослідження мистецтвознавиці Лесі Смирної [50], завдячуючи якій цей термін набув широкого вжитку в дискурсі мистецької критики та історії мистецтва.

Розглядаючи історію цього феномену, вона визначає кілька етапів його розвитку та формування, від прото- до постнонконформізму. Важливою віхою у трактуванні українського нонконформізму є визначення його соціокультурного контексту. Творчість митців в рамках протестного руху є відповіддю на обмеження і політичний тиск, що посилюючись або слабшаючи, зберігався протягом існування тоталітарної держави. Прагнення до свободи й індивідуальне відстоювання національних традицій суворо каралось за часів Радянського Союзу репресіями різного порядку, тож право на незалежну творчість треба було виборювати, часом з ризиком для життя і існування в професійній спільноті. Леся Смирна акцентує увагу на ідейній динаміці у русі художників-нонконформістів радянських часів в бік національної самосвідомості, фольклорних мотивів і одночасно виключно урбаністичному його характері.

Разом з тим, дослідниця відокремлює нонконформізм як громадянську позицію спротиву і боротьби проти панівної ідеології від художнього нонконформізму, який виражається безпосередньо в творах – художній мові, використаній символіці, натяках. Втім, ці форми можуть перетинатись і співіснувати.

Можна виділити такі ключові етапи, що відображають зміни ідей і методів мистецького спротиву в контексті політичних та соціальних змін в країні.

Перший етап нонконформізму в Україні пов'язаний із розвитком авангардного мистецтва на початку ХХ століття. У цей період такі митці, як Казимир Малевич, Олександр Богомазов, Давид Бурлюк, Олександра Екстер, Василь Кандинський, Василь Єрмилов, Володимир Татлін, Олександр Архипенко експериментували з новими формами, створюючи сміливі твори, які суперечили традиційним канонам фігуративного класичного мистецтва уцілому та російському реалізму зокрема.

Проте з середини 20-х років в процесі згортання політики українізації і утвердження сталінського режиму авангардні течії були пригнічені, а митці змушені були або підкоритися нормам соціалістичного реалізму, або бути знищеними. Під заборону потрапляє «буржуазно-націоналістичне» мистецтво 20-х років, що проявлялось в таких характеристиках, як українська тема, візантизм, сакральність. Після II світової війни, в 40-х роках, здавалося б, основні вектори мали б бути спрямовані на допомогу митцям виростити нову зміну, адже людські витрати у мистецтві були грандіозні, проте за абсурдсько-тоталітарною логікою загострюється боротьба з так званим формалізмом. Наприклад, Казимира Малевича та інших авангардистів звинувачують у буржуазності, а значить у відсталості і неповноцінності, як творчої особистості. Чітко окреслюються рамки дозволеного в мистецтві, а саме соціалістичний реалізм як єдиний схвалюваний напрямок, суть якого в оспівуванні режиму та здобутків народного господарства методами реалістичного живопису. Це поклало

початок внутрішньому спротиву мислячої творчої інтелігенції, який згодом втілювався в нонконформізмі.

Наступною віхою розвитку нонконформізму є хрущовська «відлига» 1956–1962 рр, коли це явище поступово виходить з підпілля, з новою силою постає інтерес до осмислення глибин національної культури й історії. З офіційним засудженням культу особи Сталіна, яке відбулося на XX з'їзді комуністичної партії після смерті цього тоталітарного лідера, культурне життя дещо лібералізується, жертв політичних репресій частково реабілітують. У 1957 році радянський союз вперше бере участь у Всесвітньому фестивалі молоді та студентів, що відкриває раніше недоступні приклади візуального мистецтва: авангарду, європейського модернізму. Зокрема експонується з великим успіхом ретроспектива творів Пабло Пікассо. Відбувається знайомство творчої інтелігенції з молодіжною культурою Заходу і бажання наслідувати її. Так виникло суто радянське парадоксальне субкультурне явище - рух «стиляг». Тобто наслідування специфічно витлумаченого американського способу життя у моді, вживанні ангіцизмів та інтересі до американської музики, живопису, кіно.

У другій половині 1950-х – на початку 1960-х років в Україні почався новий етап українізації, який ознаменувався відродженням наукових і освітніх центрів, знищених у 1930-х роках. Важливим кроком на цьому шляху стало створення у 1959 році на базі Київського державного художнього інституту (тепер НАОМА) факультету теорії та історії мистецтва.

Поступово сформувалася спільнота національно свідомих дослідників, які після років заборон і переслідувань почали відновлювати традиції української школи мистецтвознавства.

Тут варто згадати такі суголосні мистецькому нонконформізові явища, як шістдесятництво, дисидентство. Як пише Леся Смирна про творчість шістдесятників, «українські нонконформісти 1960-х поступово прийшли до концептуалізації національного через трансгресію фольклору, його

стилістики й образності. Нова візуальна мова 1960-х, шляхом упровадження й інтеграції символів правдивої автентики, а не радянського пролетарського сурогату, була побудована на сакралізації образного українського контенту, переосмисленні рівня використання у візуальному мистецтві фольклору» [50, с.231]. Пошук «національної форми» прокладає зв'язок з традиціями 1910-1920 років, з представниками «Розстріляного відродження», з народним живописом, зокрема іконописними українськими традиціями.

Дисиденти безпосередньо виступали проти радянської влади свідомо звертаючись до оприлюднення злочинів радянської влади проти свого народу, через активну правозахисну діяльність. Для творчої інтелігенції своєрідним центром формування національної самосвідомості стає оселя живописця, скульптора й колекціонера української старовини Івана Гончара. Іван Гончар відстоює право на автентичну українського костюму в різних традиціях регіонів України. Його колекція стала основою наукової реконструкції, робота з народними традиціями - еталоном дотримання документальної точності (серія «Українські народні типи в місцевих національних строях другої половини 19-початку 20 століття»).

Вже в 1962 році період «відлиги» закінчується новою хвилею масових репресій. Інтелігенцію звинувачують у космополітизмі, буржуазному націоналізмі, формалізмі. Офіційно забороненими, по суті, стають модернізм і авангард, настає чітке розмежування між офіційним та неофіційним мистецтвом. Для іншого мистецтва лишається єдине місце презентації: неформальні виставки-квартирники. Центрами неформального мистецького життя стають оселі Алли Горської та Віктора Зарецького, Романа та Маргіт Сельських, Карла Звіринського, Івана Гончара.

З 1963 року настає період брежнєвського «застою», головними антикультурними рисами якого були: ідеологічний тиск на митців, арешти і переслідування в різних регіонах України. Варто назвати жертв брежнєвського режиму, серед яких Павло Бездір, Адельберт Ерделі,

Єлизавета Кремницька, Микола Стороженко, Георгій Якутович, Тетяна Яблонська, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Веніамін Кушнір, Іван Гончар, Ярослав Музика, Опанас Заливаха, Сергій Параджанов. Тоталітарний розмах і жорстокість репресій цього періоду можна сміливо порівняти зі сталінськими часами, хоч методи тиску дещо змінилися. Твори митців, у яких відчувалася ідеологічна загроза комуністам, нищилися фізично, як от вітраж «Шевченко. Мати» (1964 р.), робота А. Горської в співавторстві з Г. Севрук, О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Зубченко. Адміністрація Київського університету імені Т.Г.Шевченка побачила в образі антирадянський зміст і заклик до національного відродження. Цитата з «Подражаніє ХІ псалму» Тараса Шевченка «Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово!» доповнювала і підсилювала дію образу. Вітраж був знищений адміністрацією університету відразу після презентації.

В 60-ті відроджується і розвивається монументальне мистецтво, художня мова якого значно відступає від соцреалізму завдяки особливостям жанру. У монументалізмі головним і виправданим прийомом стає формалізм, що заборонявся і переслідувався у станковому живописі. Мозаїчними панно прикрашають фасади і інтер'єри будинків, що певним чином рятує від візуальної одноманітності радянської типової забудови. В монументальних мозаїчних техніках працюють Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, Алла Горська і Віктор Зарецький, Валерій Ламах, Іван Марчук, Федір Тетянич, Ернест Котков, Володимир Прядка і багато інших українських митців. Багато художників виконують в техніці мозаїки заборонені абстрактні композиції. Окрім тяжіння до абстракціонізму, як форми художньої протестності, подекуди можна зустріти повернення до бойчукістського візантизму, що бачимо у мозаїках Миколи Стороженка.

Архітектура цього періоду теж модернізується, орієнтуючись на міжнародний досвід. Яскравий приклад – будівля, спроектована в 1964-1971 роках Львом Новиковим і Флоріаном Юр'євим, що в серед киян відомий як «Будинок з тарілкою».

«Приміщення бібліотеки інституту – це справді величезна «летюча тарілка», яка ніби приземлилась поруч з основною будівлею. Архітектурне рішення Інституту – майже буквальна цитата з Оскара Німеєра, що відсилає до його Палацу Національного конгресу в Бразиліа (1960). У «тарілці», за задумом Флоріана Юр'єва, у перспективі мав функціонувати сучасний світломузичний театр», – пише Аліса Ложкіна [35, с.203].

1969-1976 роки остаточно замінюють піднесення 60-х на атмосферу безвиході. Протистояння митців, що прагнуть творити вільне мистецтво від владних інституцій все одно мало місце. Символом часу стають виставки одного дня, а мистецький нонконформізм перетворюється на нелегальне явище квартирного формату. Мистецький нонконформізм в цей час стає стійкою формою опозиції з чітким розумінням об'єкту заперечення, своєю мовою і естетикою, очевидністю протестного настрою.

Варто акцентувати увагу на крайніх репресивних формах, які застосовувала тоталітарна верхівка у боротьбі з нонконформізмом українських художників. У 1970 році була жорстока вбита Алла Горська, яка очолювала дисидентський рух і брала активну участь у створенні клубу творчої молоді «Сучасник» (1960-1964). Художниця Алла Горська зазнавала постійного тиску і переслідування з боку влади, були висунуті підозри у створенні терористичної «бандерівської» організації, сфабриковані як реакція на вираження своєї національної ідентичності в творчості і суспільній діяльності.

Інший приклад варварського знищення творів мистецтва – монументальної роботи сімейного тандему художників Володимира Мельниченко і Ади Рибачук – «Стіна пам'яті». Це горельєф завдовжки 230 метрів і заввишки від 4 до 14 метрів, що зображував серію послідовних сцен з історії і міфології – на Байковому цвинтарі. Робота над монументальним об'єктом тривала понад тринадцять років і за наказом партійної верхівки екстренно була забетонована. Причина – у образах, які нібито не відповідали

принципам соціалістичного реалізму згідно з висновком художньої ради і експертної комісії.

З 1970-х творчі пошуки митців різних регіонів України починають поступово еволюціонувати в бік постмодернізму. Проблема національного відходить від ідилічного і фольклорно-архаїчного способу висловлення, постаючи візуалізованою все частіше в метафізичному ключі. Митці звертаються до саморефлексії і створення власних «світів», стилістичних концептів, індивідуальних програм. Починають розвиватися творчі прийоми, характерні для світового постмодернізму, зокрема принцип палімпсесту (до прикладу, роботи О. Дубовика, С. Параджанова).

Форми творчого протесту в цей час часто набувають персоніфікованого, індивідуалізованого перформативного характеру.

Здавалося б, цілком лояльні до системи практики натхнених фотоестетикою художників-гіперреалістів демонструвала група «художники Київського вокзалу», що постійно курсувала між Києвом і Москвою. Зокрема, Сергій Шерстюк, Сергій Базилев, Сергій Гета, однак їхню фотореалістичну творчість на Заході сприймають як критику режиму. За рахунок техніки виконання роботи художників створюють відчуття патологічності радянського буття. Як зазначає Аліса Ложкіна, «Гіперреалізм – парадоксальне явище. Створюючи ідеальну ілюзію, він одночасно підкреслює фіктивність емпіричної реальності і ніби натякає, що картинка, яка здається максимально правдоподібною, не більше як обманка» [35, с.229].

На початку 70-х в Харкові виникає принципово новий підхід до фотомистецтва – концептуальна фотографія. Митці кидають виклик офіційній пафосній стилістиці і дегероїзують радянський побут. В 1971 році утворюється група «Час», до якої входять фотографи Борис Михайлов, Євгеній Павлов, Анатолій Макієнко, Олександр Супрун, Олег Мальований, Юрій Рупін, Геннадій Тубалєв та Олександр Ситниченко. Творчість цих фотомитців стає помітним внеском у культуру політичного висловлювання.

Фотографи маніфестують свій метод як «теорію удару» – їх мистецтво кидає виклик, шокує обивателя і критикує радянську дійсність. Митці широко використовують такі прийоми, як подвійна експозиція, колаж, монтаж, розфарбовування. Про гротескну радянську реальність і кризу цінностей говорять ранні роботи Бориса Михайлова, засновника Харківської школи фотографії, зокрема серії «Вчорашній бутерброд», «Червона серія» «Незавершена дисертація».

Контроверсійною для радянського часу стає зйомка оголеної натури, зокрема чоловічої, яку активно практикує Євгеній Павлов. Сміливість робіт лякає і шокує як критиків, так і глядачів, одночасно стаючи символом звільнення. Згодом харківський обласний фотоклуб було ліквідовано через радикалізм групи «Час», а єдину харківську фотовиставку групи в 1983 році закрили в день відкриття. Харківська фотографія має багато послідовників серед молодших поколінь фотохудожників, що дає змогу говорити про її феномен як про школу [55].

Іншим осередком неофіційного мистецького життя зі своїми квартирними та парканними виставками була Одеса. Перша така виставка відбулася в 1967, коли дует художників Станіслава Сичова і Валентина Хруща («Сичик+Хрущик») розвісив свої нонконформістські роботи на паркані одеського оперного театру. Виставка проіснувала лише три години, не будучи політичним протестом, а радше етично-естетичним, увійшла в історію як перша нонконформістська виставка просто неба.

Від початку 80-х в Одесі формується справжня контркультура [35, 245-260]. Молоді художники з новими естетичними орієнтирами (здебільшого опора була зроблена на московський концептуалізм) починали з організації мистецьких квартирників. Одним з перших таких проєктів була виставка «Рідня», ініційована Леонідом Войцеховим, в якій відчувається іронізування над задушливою атмосферою комуналки в мистецькому середовищі. Відвідувачі побачили стіну, завішену сімейними фотоархівами учасників

виставки і мали вислуховувати безкінечні нудні розповіді про кожну з фотографій.

Діяли арт-дуети двох подружніх пар – «Перці» (Людмила Скрипкіна і Олег Петренко) і «Мартинчики» (Світлана Мартинчик та Ігор Стьопін). «Перці» іронічно працювали з темою абсурду радянського побуту, а «Мартинчики» створювали персональну міфологію, обігруючи історії про вигадані примітивні племена і їх побут.

Іконічна акція-висловлювання про радянську дійсність, що належить Юрію Лейдерману і Ігорю Чацкіну – «Способи вбивства прапором» (1984), не втратила своєї актуальності і до наших днів [34].

Небажання ідентифікувати себе з системою і прагнення максимально виразити своє особистісне бачення світу проявлено у творчій діяльності Федора Тетяничя, художника, що поєднував в собі постаті лояльного до влади живописця і радикально бурлескного акціоніста. «Фріпуля», як митець називав себе і свою філософію, епатував киян (іноді навіть і колег по цеху, зокрема на засіданні Спілки художників) дивакуватими костюмами, танцями і співом. Створюючи масштабні об'єкти-інсталяції, своєрідні прообрази космічних літальних апаратів майбутнього «Біотехносфери», він працював з темою існування людей в епоху науково-технічного прогресу. «Ще одна культурно-історична конотація цих сфер, що їх митець часто складав зі сміття і відходів (шматків паперу, старої деревини, тканини) – діогенівська бочка, притулок для сучасного філософа, де він може сховатися від обтяжливої реальності, вислизнути, полетіти від неї всередину самого себе», свідчить Аліса Ложкіна [35, с.215].

1977 – 1984 роки – це період, що отримав назву «розвинутий соціалізм», стає перехідним етапом, коли нонконформізм в мистецтві поступово втрачає герметичність, намагається вийти з підпілля. Багато митців емігрує і стає відомими за кордоном (часто вони марковані з боку західних критиків як представники російського образотворчого мистецтва).

Відрізнялися від основної маси неофіційного мистецтва Києва 1970 – 1980х років двоє друзів-художників – Микола Трегуб і Вудон Баклицький, які наприкінці 60-х організували групу «New Bent». Яскраві полотна і свобода вираження, перетворення свого життя на безкінечний хепенінг – такою була творчість цієї андеграундної групи, зазначає мистецтвознавиця Олена Голуб [18].

Однією зі знакових подій за кордоном стала виставка українських нонконформістів, організована Антоном Соломухою та Ігорем Цишкевичем у 1979 році (Мюнхен-Лондон-Париж-Нью-Йорк). Домандрувавши до Нью-Йорку, експозиція набула концептуального характеру. На тлі плакатів з комуністичними гаслами в різних ракурсах були розвішені порожні картинні рами. Це був промовистий образ художньої несвободи і нищення вільної думки і творчості яскраво відображав радянську епоху.

У 1980-ті-на початку 1990-х років митці намагаються наздогнати в пришвидшеному темпі світовий постмодернізм, гуртуються за баченням національного мистецтва, створюють концептуальні програми і маніфести. Відправною точкою нового українського мистецтва («Нова хвиля», «постнеобароко», «український трансавангард»), виявом «конспективного постмодернізму» дослідниця Леся Смирна називає картину Арсена Савадова і Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987): «в ній наявні алюзії і на київський пам'ятник Хмельницькому, і на «Матір-Батьківщину» Бородая, і на західноукраїнські гірські ландшафти з Везувієм, що пускає пустельний димок, і тигром С. Далі (котрий символізує не скільки сон розуму, скільки його пробудження), на якому наче сидить Петро Перший з обличчям чи то Катерини Другої, чи з венеційською маскою, що нею оздоблювали носові частини парусних кораблів за часів відкриття Колумбової Америки, а також «усього, що знадобиться знову»» [50, с. 281].

Наприкінці 1980-х – 1990-х формуються об'єднання художників, що легалізують абсолютно різноспрямовані шари культури [42]. Модерн та

авангард, давньоукраїнське мистецтво, конфігурації різних західних стилів, сучасне мистецтво утворюють постмодерний полімпсест.

Виділяється серед інших мистецька і світоглядна дискусія між творчими групами «Паризька комуна» (Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Лєра Турбіна, Василь Цаголов, Юрій Соломко. Дмитро Кавсан, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко) і «Живописний заповідник» (Тіберій Сільваші, Микола Кривенко, Анатолій Криволап, Олександр Животков, Марко Гейко), де перші втілювали принципи постмодерністського релятивізму, а другі – універсалії модернізму. Художники «Паризької комуни» використовують цитатність, карнавалізацію, видовищність, гру та іронію. Представники «Живописного заповідника», переймаючи формотворчі установки американського експресіонізму, живопису колірного поля, працюють виключно в ненаративній нефігуративній манері, зосереджуючись на живописній проблематиці. Живопис починає у них виходити за межі картини (зокрема, у Тиберія Сільваші), натомість будучи представленим через колірні об'єкти, інтегруючись в простір [2] .

Втрата почуття священного трансавангардно-необарокової «Новій хвилі» відображення стану на зламі епох, проблеми постколоніального та посткомуністичного світогляду, пошук ідентичності – основні формотворчі процеси цього часу. За словами Ольги Петрової, митці «Нової хвилі» звертаються до тем низового буття, некрофілічності, естетики потворного. Драматизм і інфернальність, надмірність, наївізм, аморфність форм певним чином відображають національну свідомість на зламі тисячоліть [41].

«Пошук 1988-1989 – початку 1990-х років був мозаїчним, безстильним та відверто волюнтаристським. Кожна особистість втілювала альтернативну реальність відповідно до імпульсів власної свідомості і підсвідомості. “Нова хвиля” принесла в мистецьку практику автоматизм письма, алогізм сюжетів, іронічне перегрупування образів спадщини» [41, с.114].

Зі здобуттям Україною незалежності у 1991 році нонконформізм зазнав трансформацій. Зникли зовнішні політичні обмеження, що давало митцям можливість вільно творити. У цей період художники продовжували опозиційний настрій, але тепер він був спрямований проти глобальних викликів: комерціалізації мистецтва, культурної стандартизації, впливу ринкової економіки на творчість. За термінологією Лесі Смирної, постнонконформізм – явище, що «виникло на руїнах посттоталітарного режиму в умовах демократичних свобод» [50, с.302]. Продовжуючи історичні традиції нонконформізму, він ставить питання самоідентифікації митця і національної ідентичності.

В 1990-х починає активно формуватися ринок, до якого світ мистецтва, з однієї сторони, мусить пристосовуватися, а з іншої, виникає реакція неприйняття і протистояння процесу комерціалізації в мистецтві. Також постає питання співвідношення глобального і локального, інтернаціонального і національного. Немоżliвість лишатись поза політичними процесами відкриває нові форми протистояння та незгоди в умовах формування демократії

В кращих традиціях постмодернізму в творчості постнонконформістів маргінальне і потворне поєднується з біблійними сюжетами, сакральне з профаним, священне – з низинним.

Одним з ключових питань є осмислення посттоталітарного періоду. Український художник, засновник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Віктор Сидоренко у своїх теоретичних розвідках та практичних роботах розмірковує над концепцією статичної людини, уніфікації, стандартизації, що постає як наслідком тоталітарного минулого, так і продуктом сьогодення з його глобалізацією.

Перформанси Марії Куліковської, діяльність групи Р.Е.П., художні щоденники Влади Ралко і Алевтини Кахідзе, осмислення подій Помаранчової революції і Революції гідності як актів нонконформізму, анексії Криму і війни Росії проти України – приклади постнонконформістської творчості

початку 21 століття. Український нонконформізм вийшов за межі звичних форм мистецтва, запропонувавши нові шляхи самовираження, де художник не лише відображає реальність, а й активно її осмислює та критикує.

Таким чином, розглядаючи нонконформізм у творчості українських художників межі 20–21 століть, можна відзначити його багатогранність і еволюцію, що відображає суспільно-політичні зміни в Україні. Нонконформізм пройшов значний шлях від протесту проти тоталітарного режиму до осмислення глобальних і локальних викликів у посттоталітарному суспільстві, він демонструє не лише мистецький опір, а й глибоке прагнення до свободи самовираження.

На різних етапах своєї історії, починаючи з авангарду 1920-х років, нонконформізм ставав реакцією на обмеження радянської системи, включаючи заборону модерністських течій та ідеологічний контроль. У 1960-х і 1970-х роках цей рух отримав новий імпульс завдяки шістдесятникам і дисидентам, які шукали національну ідентичність через фольклорні й історичні теми, попри суворий політичний тиск. Зі здобуттям незалежності у 1991 році за визначенням Лесі Смирної, настає період постнонконформізму. У цей час відбулося переосмислення минулого та пошук нових форм висловлення в умовах формування нової форми демократичної держави. Художники зверталися до актуальних соціально-політичних тем, таких як комерціалізація мистецтва, глобалізація, культурна стандартизація та війна. Отже, український нонконформізм виступає як складне й багаторівневе явище, що синтезує традиції, протистояння та пошук нових форм самовираження в умовах змін і викликів ХХІ століття.

2.2 Теоретичні і практичні культурософські відповіді на виклики ХХІ століття.

Українське мистецтво ХХІ століття демонструє вражаючу багатогранність, відповідаючи на численні виклики, що постають перед сучасним суспільством. Глобалізація, революційні події, військові конфлікти,

проблеми ідентичності, гендерні питання та екологічна криза створюють новий контекст для творчості. Митці використовують різноманітні форми вираження, щоб рефлексувати над соціальними процесами, конструювати нові сенси та осмислювати сучасність.

Мистецтво незалежної України розвивалося в умовах радикальних змін, таких як Помаранчева революція, Революція Гідності, анексія Криму і війна, які суттєво вплинули на художній дискурс. Ці події стали каталізаторами появи ряду мистецьких груп, що звертаються до тем свободи, протесту та суспільного діалогу.

З початку 2000-х років в результаті економічного занепаду регіонів і росту субкультури сучасного мистецтва в Києві відбувається централізація художніх процесів. Столиця концентрує в собі більшість галерей, все більше назріває необхідність створення музею сучасного мистецтва. У 2005 році Віктор Пінчук відкриває приватну амбітну інституцію, орієнтовану на презентацію зірок світового масштабу – Pinchuk Art Center. Більшість митців покоління кінця 80х іде з мистецтва в рекламу та в інші сфери, натомість приходить нове покоління, породжене викликами часу. Протести 2004 року, епіцентр яких став Майдан Незалежності у Києві, отримали назву «Помаранчева революція». Це був не перший протест нового тисячоліття, в 2000-2001 роках йому передували акції «Україна без Кучми». Помаранчева революція, що мала яскраву візуальну домінанту, по суті була одним великим політичним перформансом, що мав елементи карнавальної культури з усенародною рівністю. Тут був і протест проти олігархії, засилля наступників радянського режиму при владі, корумпованості та зв'язків влади з кримінальним світом. Героїзованих постатей Віктора Ющенка і Юлію Тимошенко сприймали як міфічних романтизованих героїв, що мають привести країну до кращого майбутнього.

На цьому тлі виникає група митців, зацікавлених у сучасних художніх практиках і воліє говорити про актуальні події. Базою зустрічей, спілкування і майстернею стає Центр сучасного мистецтва при Києво-Могилянській

академії. Перша виставка групи відбулася 18 грудня 2004 року і носила назву «Револьюційний експериментальний простір», що і дало назву майданчику, а згодом і групі «Р.Е.П.».

Учасники групи постійно змінювались, серед найактивніших з них можна назвати Нікіту Кадана, Жанну Кадирову, Лесю Хоменко, Володимира Кузнецова, Ладу Наконечну, Сашу Макарську, Віктора Харкевича, Володимира Щербака, Артура Белозьорова, Ксенію Гнилицьку, Олександра Семенова, Бориса Кашпарова, Аліну Якубенко, Дениса Саліванова, Віктора Харкевича, Митю Бугайчука. Загалом до складу входило 20 художників і художниць.

Старше покоління «Нової хвилі» суперечливо відреагувало на амбітну молодь. Як пише Аліса Ложкіна: «Ще зовсім недавно старші з нетерпінням чекали на прихід нового племені, а коли воно нарешті з'явилося, у взаєминах між поколіннями поступово запанували невротична недовіра та класичний конфлікт «батьків і дітей». Зіграла свою роль і різниця в характерах. На тлі буйних вихідців з 1990-х покоління оранжевого призову здавалося серйознішим і методичнішим. Попередники були щасливими «хуліганами-двієчниками», наразі ж настав час для спокійних «відмінників»» [35, 413].

Ранні проєкти «Р.Е.П.» 2005 року «Інтервенція» і «We will R.E.P. You» – акції мистецького втручання у процес демонстрації Комуністичної партії і мітингу націоналістів. Вдягнені в ковпаки і захисні костюми, з гаслами-цитатами з історії мистецтва і власними гаслами, наприклад «За мистецтво пасть порв'юм» і «Вимагаємо жертв!», і просто абсурдистськими фразами, вони показують суспільство, переповнене політичним маскарадом і виставами. Критичні висловлювання читаються у акціях 2005 року «Схід-Захід» (Монумент Незалежності обмотано мотузкою, різні кінці якої охочим пропонувалось тягнути на Схід або на Захід) і «Без назви» (політичний мітинг у полі без глядачів, з гаслами «Р.Е.П.», «Культура», «Духовність», «Туризм?» «Спорт», «П'ять разів на тиждень»).

З 2006 року склад групи включає 6 художників – Лесю Хоменко, Ксенію Гнилицьку, Нікіту Кадана, Жанну Кадирову, Володимира Кузнецова і Ладуну Наконечну. Художники зовсім не схожі між собою, в складі групі працюють як колективний суб'єкт.

З найвідоміших довготривалих проєктів слід згадати «Патріотизм» – демонстрація розроблених художниками піктограм, що комбінуються в різні монументальні панно і паттерни, на універсальній мові візуальних знаків розмірковуючи над темами патріотизму і націоналізму.

Інших іронічно-перформативний проєкт групи – «Медіатори». Форма композиційно побудована таким чином: під акомпанемент традиційного інструменту музикант переповідає у стилі народного епосу найвідоміші перформанси сучасного мистецтва – Йозефа Бойса, Марини Абрамович та інших, доповнюючи історіями про цензурування, судові позови, закриття та погроми виставок.

Критикою тенденції косметичного приховування проблемних ділянок, імітації покращення замість системних, глибоких змін, пристрасі до вульгарної розкоші став довготривалий проєкт «Євроремонт» карикатурно відображуючи модне на всьому пострадянському просторі явище масової культури (як дизайнерської, так і комунікативної) [30].

Групі вдалось активно увійти до міжнародних мистецьких процесів, вони стали першими відомими художниками, чия діяльність ніяк не наслідувала мистецтва радянського періоду.

Інша арт-група, що озвучувала в своїх перформансах критичні політичні висловлювання – харківський колектив «SOSka», до якої станом на 2006 рік входили Микола Рідний, Анна Кривенцова і Сергій Попов. До прикладу, напередодні чергових виборів вони вдягли маски президента, прем'єра і лідера опозиції і пішли на вулиці міста жебракувати і розігрувати абсурдистські сценки. Займаючи позицію «проти всіх», вони маніфестують своє нонконформістське ставлення до подій, що відбуваються.

Ключовим поворотним моментом в новітній історії України стала революція Гідності кінця 2013 – початку 2014 року, анексія Криму і війна Росії проти України. Патріотичне піднесення і активна поспішна декомунізація стали наслідком зазначених подій. Передчуття трагічних часів та відчуття зростаючої напруги в суспільстві відобразилось в творчості Нікіти Кадана, Євгенії Белорусець, Нікіти Шаленого.

Травматичні переживання того, що відбувалось на Майдані і в подальшому відбилась, зокрема, у проєкті «Київський щоденник» художниці Влади Ралко – графічній серії 2013-2015 років з нотуванням власних емоцій в вигляді образів, сповнених драматичності і болю. Ще одна щоденникова серія належить художниці Алевтині Кахідзе і розповідає про життя на окупованій території літньої жінки, Клубнікі Андріївни. Серія включає замальовки і текст до них, зроблені на основі спілкування авторки з її мамою, що за волею обставин виявилась жителькою самопроголошеної ДНР (Проєкт «Історія Клубнікі Андріївни, або Жданівка» 2014-2018 років).

Яскравими висловлюваннями про анексію Криму і війну є перформанси Марії Куликовської. В 2014 році вона здійснила нонконформістську акцію в центрі так званої «Північної культурної столиці» російської федерації – в Санкт-Петербурзі: накрилась українським прапором і лягла на сходи Ермітажу. Перформанс тривав недовго, але мав значний резонанс через медійне висвітлення. В 2016 році перформерка вирушає з Києва по річці Дніпро на плоту без запасів їжі, аби показати вразливість і беззахисність людей, що змушені лишати свою домівку через воєнні події. Акція отримала назву «Пліт Крим».

Також Марія Куликовська тривало працювала з відливками-копіями свого тіла у різних матеріалах, взаємодіючи з ними у різні способи. Скульптури – копії тіла художниці знаходились на території арт-центру «Ізоляція» в Донецьку, що опинившись під окупацією, був перетворений на в'язницю, самі ж скульптури були розстріляні окупантами. Художниця активно переосмислювала це знищення в подальших перформансах.

Творчість як процес дослідження взаємодії людей, спільнот, колективної роботи і контекстуальних просторів представляє «Відкрита група», створена в серпні 2012 у Львові, засновниками стали Антон Варга, Юрій Білей, Олег Перковський, Станіслав Туріна, Павло Ковач, Євген Самборський. Група працює з темою міфу галереї сучасного мистецтва, з концепцією окреслення простору галереї, який може бути де завгодно, наприклад в лісі, в горах, в полі, біля річки (тривалий проєкт «Відкрита галерея») [11].

Темою дослідження простору тривало займається в своїх творчих проєктах також харківський митець Павло Маков. Інсталяція «Фонтан виснаження», що була представлена від України на 59-й Венеційській бієнале, символізує скінченність ресурсів і енергії. Робота являє собою 78 роздвоєних лійок, розташованих у формі піраміди, потік води з верхніх лійок розподіляється і слабшає, створюючи потужну метафору екологічних, політичних та культурних проблем суспільства. Створення «Фонтану виснаження» має історію, яка триває з 1995 і характеризує митця як урбаніста і оповідає про зв'язок і вписаність художника в реалії міста. Мистецтвознавець і куратор Борис Філоненко так пише про Макова, цитуючи художника: «Погляд на Місце очима мешканця міста та разом його дослідника став художнім методом Макова після відвідання виставки Джорджо Моранді в Шотландії» [40, С. 194]. В інтерв'ю він згадує: «З Моранді в мене розмова триває вже довго, відтоді як я побачив його офорти на виставці в Глазго в 1991 році. Це художник, який робив дуже камерні й водночас дуже непрості речі. А його роботи здебільшого – або натюрморт в інтер'єрі його майстерні, або вид з її вікна. Він з цього малого створив цілий світ» [54, с. 65-66].

«На міжнародній виставці, загальною темою якої стали відносини людини з Землею, не-людьми, технологіями, тваринами і рослинами, Маков говорив про свою роботу як про відкритий твір: «У кожного є своя власна історія виснаження»» [54, с.76].

2010-ті роки митці демонструють помітний феміністичний тренд в образотворчому мистецтві України. Художники працюють над актуалізацією теми ролі жінок у суспільстві і культурі в світовому масштабі, так і на теренах нашої держави.

Творчість як феміністична практика є засобом мистецького висловлювання, що спрямоване на переосмислення усталених гендерних ролей, соціальних нерівностей і стереотипів. Цей підхід розглядає мистецтво як інструмент боротьби за рівність, соціальну справедливість і визнання значущості жіночого досвіду в культурному, політичному та особистісному контекстах. Феміністичні мистецькі проєкти часто критикують патріархальні структури, які визначали роль жінок у суспільстві. Це може бути звернення до тем сексуальності, тілесності, об'єктивації, насильства, економічної нерівності тощо. Мисткині досліджують і відображають жіночу суб'єктивність, спираючись на власний досвід, емоції та життєві історії. Часто такі роботи кидають виклик традиційним уявленням про жінок у мистецтві.

Історія феміністичного дискурсу в українському мистецтві почала розвиватися після 2000-х років, коли жінки-художниці почали активно порушувати питання рівних прав. Цьому передувала робота дослідниць Тамари Злобіної та Оксани Брюховецької, які досліджували феміністичні аспекти мистецтва. Тамара Злобіна визначила феміністичне мистецтво як таке, що свідомо висвітлює жіночий досвід, прагне змінити підходи до сприйняття мистецтва, робить жінок більш видимими в мистецькому полі та відкрито ідентифікує себе як феміністичне. Прикладом таких робіт є перформанс Алевтини Кахідзе «Тільки для чоловіків...» (2006).

Першими кроками до формування феміністичного дискурсу можна вважати виставки 1990-х років: «Рот Медузи» Наталі Філоненко (1995) та виставку фотографії Дайан Ньюмаєр (1994). Ці проєкти відбулися за підтримки Центру сучасного мистецтва в Києві. «Рот Медузи» стала однією з перших заявок на феміністичну виставку в Україні. Цей проєкт об'єднав

роботи близько 20 митців. Експозиція розташовувалася у дзеркальному лабіринті, що пропонував глядачам інтерактивний досвід. Н.Філоненко також створила власну роботу – куб, сторони якого символізували різні фази місяця. Кураторка підходила до теми фемінізму як до можливості перевірити її актуальність у пострадянському суспільстві, де домінував патріархальний світогляд.

Прес-реліз виставки наголошував на експериментальності проєкту та його відмінності від західного феміністичного мистецтва. Лейтмотивом виставки стала жінка з обличчям Мони Лізи і волоссям горгони Медузи — символ одночасно краси, сексуальності та небезпеки. Образ поєднував культурну іконічність із критикою «чоловічого погляду» на жінок.

«Рот Медузи» привернув увагу до жіночих питань у мистецтві, підкресливши водночас актуальність і виклики інтеграції феміністичного підходу в пострадянське суспільство [57].

Феміністичне мистецтво часто працює з новими або нетрадиційними для класичного мистецтва формами, такими як інсталяції, перформанси, відеоарт, мультимедіа. Використання побутових матеріалів, наприклад тканини чи домашніх предметів, демонструє новий погляд на «жіночі» практики. Феміністичні мистецькі проєкти часто мають активістське спрямування, ставлячи собі за мету привернути увагу до певної проблеми, викликати діалог або закликати до змін. Митці та мисткині нерідко взаємодіють із суспільством через воркшопи, дискусії, виставки в публічному просторі. Художниці і кураторки – феміністки досліджують історію жіночого руху, видатних жінок минулого, їхній внесок у мистецтво, науку чи культуру, а також аналізує, як і чому жіноча історія часто була викреслена з наративів. Феміністичні художниці ставлять під сумнів традиційні канони мистецтва, які формувалися в умовах гендерної нерівності. Це проявляється у створенні альтернативних наративів і символів. Темі фемінізму у мистецтві присвячена книга-збірка інтерв'ю з мисткинями з різних країн, що працюють в феміністичному дискурсі [9].

У 2011 році була створена горизонтальна ініціатива «Феміністична офензива» (м.Київ), що об'єднала багатьох науковиць, активісток, студентів і випускниць Києво-Могилянської академії і не тільки, захоплених темою фемінізму. В 2012 році ініціатива створила разом з Центром візуальної культури проєкт «Жіночий цех» – художниці протягом чотирьох днів створювали роботи, фотосесії і перформанси, результатом чого стала виставка.

У своїй статті художниця, кураторка і активістка Оксана Брюховецька констатує, що «Жіночий цех» «відкрився в приміщенні Центру візуальної культури відразу після цензурованої тодішнім ректором НаУКМА Сергієм Квітом виставки «Українське тіло», куруваної мною і Лесею Кульчинською, де сучасні українські художники і художниці розглядали проблеми тілесності в українському суспільстві. Акт цензури в університеті, що вважався центром емансипації, породив величезний скандал і навіть вуличний протест під стінами університету. Медіа раді були підхопити факт звинувачення у порнографії, що стосувалося буквально двох робіт на виставці (які порнографією не були), оминаючи увагою цілий спектр соціальних проблем, котрі вона зачіпала. «Жіночий цех» публічно виявив солідарність із закритим «Українським тілом». Наступним кроком адміністрації було повне закриття Центру візуальної культури в університеті» [8].

Проєкт Secondary Archive – онлайн-платформа, яка зосереджується на висвітленні історії мистецтва Центральної та Східної Європи через перспективу жіночого досвіду. Вона представляє творчість трьох поколінь художниць від 1960-х років до сучасності. Проєкт був створений за ініціативою Фонду Катажини Козири, що заснований у Варшаві в червні 2012 року. Основною метою фонду є підтримка жінок у сфері мистецтва, сприяння міжнародній співпраці та розвитку зв'язків між мисткинями Центральної та Східної Європи. У 2022 році архів отримав широке визнання, коли був представлений на 14-й Маніфесті — Європейській номадичній бієнале, яка проходила в Приштіні, Косово. На бієнале матеріали Secondary Archive були презентовані у форматі звукової інсталяції, що включала голоси

понад 160 художниць із дев'яти країн регіону. Сьогодні проєкт продовжує своє розширення, залучаючи нові країни та мисткинь із метою створення всеохоплюючого ресурсу, який демонструє розмаїття жіночого мистецтва в Центральній та Східній Європі [61].

Таким чином, сучасне нонконформистське українське мистецтво є складною, багатовимірною системою, яка функціонує як віддзеркалення суспільних трансформацій та як активний агент культурного дискурсу. З огляду на радикальні зміни, які визначають сучасність, українські митці виробили специфічні стратегії реагування на соціокультурні, політичні та екзистенційні виклики, що заслуговують на систематизоване наукове осмислення.

Помаранчева революція, Революція Гідності та війна стали потужними каталізаторами для формування нових форм художнього висловлювання, які базуються на активній рефлексії суспільних процесів. Група «Р.Е.П.» через акції, інсталяції та перформанси інтегрувала соціальну критику, використовуючи концептуальні підходи для формулювання ідей про патріотизм, націоналізм і політичну маніпуляцію.

Творчість художників відіграє ключову роль у процесах означення, висловлення, подолання колективного травматичного досвіду. Через графіку, інсталяції та перформанси вони створюють художні інтерпретації воєнної дійсності, які сприяють формуванню колективної пам'яті, збереженню національної ідентичності та соціальному зціленню.

Після 2000-х років феміністичний дискурс стає невіддільним елементом українського художнього поля. Виставки, як-от «Рот Медузи» та «Жіночий цех», сприяли осмисленню ролі жінок у мистецтві, критиці патріархальних структур та відкриттю нових перспектив у художньому сприйнятті жіночого досвіду. Цей напрям інтегрує такі методологічні підходи, як гендерний аналіз, постколоніальні студії та феміністична критика.

Проекти, такі як Secondary Archive, дозволяють інтегрувати український мистецький контекст у глобальний дискурс, формуючи нові моделі співпраці

між художниками Центральної та Східної Європи. Водночас вони підкреслюють унікальність локального досвіду, сприяючи його репрезентації на міжнародній арені.

Творчість українських митців часто слугує інструментом для деконструкції історичних наративів та рефлексії над минулим. Це простежується у проєктах, що працюють із темами декомунізації, війни, окупації та ідентичності.

Таким чином, українське мистецтво XXI століття є складним феноменом, що поєднує в собі глибоке теоретичне осмислення та практичні форми художньої діяльності. Воно функціонує як механізм формування нових соціальних сенсів, підтримки суспільного діалогу та актуалізації ключових питань сучасності через естетичну призму. Цей процес підтверджує невіддільність мистецтва від контексту глобальних і локальних трансформацій.

2.3. Мистецька рефлексія про творчість і життя в доробку чернігівської мисткині Олени Загребіної

Олена Загребіна – чернігівська мультидисциплінарна художниця, сценографка, кураторка, викладачка, дослідниця, активістка, засновниця спільноти Chernihiv Monumentalism та мистецької платформи Жива Шафа, учасниця ініціативи ДЕ НЕ ДЕ. Отримала освіту в Чернігівському державному педагогічному університеті імені Т. Г. Шевченка, де на її формування значним чином вплинув Олександр Норов, викладач і художній керівник молодіжного театру «Ілюмінатор». Важливий вплив на становлення мисткині здійснили також чернігівські митці Олексій Потапенко, Ліза Синиченко, а також кияни Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, Сергій Параджанов та сучасна художниця Інґа Леві. О.Загребіна довгий час викладала в Чернігівській художній школі.

Діяльність мисткині охоплює широкий спектр практик: від рисунку, колажу, редімейд об'єктів, ленд-арту, сценографії, викладання до культурних ініціатив та захисту монументального мистецтва.

Діяльність художниці має насичену виставкову історію. Її персональні проєкти, такі як поетично-колажна виставка «Вісники» («Перехрестя», музей Пласт-Арт, 2008 рік, м. Чернігів), «Космос поруч» (арт-цех «Ремзавод», 2012 рік, м. Чернігів), Ntistati (спільна виставка з художником Романом Ткачевим, 2018 рік, IZONE м. Київ) стали потужними художніми висловлюваннями.

Соціальна взаємодія займає центральне місце в художній практиці Олени Загребіної. 2014 році вона заснувала платформу «Жива Шафа» – незалежну бібліотеку та мистецьку платформу, яка слугує простором для співтворчості дітей та дорослих, взаємодії та діалогу, а також експериментальним майданчиком для переосмислення меж мистецтва. У рамках цієї платформи творчість розглядається як результат синергії, що виникає у процесі спільної діяльності. Акція платформи з елементами хепенінгу є «Пташиний марш» – щорічна весняна хода з імпровізованим оркестром, що синхронізується з першим співом птахів. Попри виклики війни, цей захід продовжує існувати у віртуальній площині, де в 2023 році учасники з різних країн об'єднали записи власних виступів у єдиний відеопроєкт. Іншим прикладом діяльності платформи є подія «Концерт на дереві» (2019), під час якого звуки гойдалок, записані в різних куточках міста, поєднувалися в одну композицію, створюючи гармонійний звуковий ландшафт.

Ще однією подією мистецької платформи є «Виставка у лісі» – повторюваний захід, де галереєю слугує простір наддеснянських хащів, відкритий для всіх охочих представити свої роботи. У зазначених акціях виразно простежуються ідеали метамодерну: нова щирість, пошук єдності, визнання важливості кожної індивідуальної перспективи, співтворчість із природою та переосмислення її ролі в сучасній культурі.

В творчості мисткині простежується любов до наївізму поєднується з роботою з сакральними темами, біблійними символами. Вловлюється потужний життєствердний початок, який має на меті прагнення подолання дисбалансу та ствердження кращого в людині [27]. Особливої уваги заслуговує персональна виставка з елементами хепенінгу «Рай» (2019), яка досліджує поняття раю як внутрішнього, соціального та метафізичного явища. Ця виставка об'єднала роботи художниці у співтворчості з юними учасниками платформи «Жива Шафа», синергетично створюючи атмосферу легкості, спокою, гри та гармонії через поєднання конкретних і абстрактних форм.

Метафоричним візуальним роздумом над життям та природою людини є фотографічна серія «Обережно, обвал!», що була презентована в рамках виставки «(Re)контексти. Фрагменти» в Малій Галереї Мистецького Арсеналу (м. Київ) в 2020 році. Серія стала результатом спостереження за людьми, що відпочивають в с. Лебедівка Одеського району, що тривало кілька років. Берег в селищі кожного року все більше обвалюється в море, але люди, незважаючи на попередження про небезпеку, продовжують насолоджуватись життям та відпочинком [10].

Олена Загребіна займається дослідженням та збереженням монументального мистецтва другої половини ХХ століття. Реконструкція та ремонт будівель, як правило, не передбачає дбайливого ставлення до мистецьких об'єктів в міському середовищі, що веде до втрати неповторних і цінних робіт. Аби запобігти варварському нищенню, О. Загребіна власними силами зібрала ініціативну спільноту небайдужих людей, що отримала назву Chernihiv Monumentalism. Вона акцентує увагу на важливості збереження цієї спадщини як частини історичної ідентичності України. Зокрема, завдяки діяльності спільноти, ініційованої О. Загребіною, були врятовані мозаїка «Материнство» Євгена Павлова та панно Галини Севрук «Міста-побратими», відкрита для погляду містян панно «Дерево життя» Іллі Толкачова.

«Як дослідник, я розуміла, що цьому мистецтву загрожує зникнення. Тому я почала працювати з архівами митців, атрибутувати твори, робити відео та фотофіксацію. Співпрацювати з архітекторкою Тетяною Суховою, краєзнавцем Дмитром Сілічем, фотографами Романом Закревським, Павлом Ходимчуком, відеографом Дмитром Фальчевським, оператором монтажу Олександром Чепурним, керівником будівельних робіт Олексієм Сікуном», – говорить мисткиня.

Діяльність Chernihiv Monumentalism привела мисткиню до розуміння необхідності широкої просвітницької діяльності, привернення уваги до творів мистецтва, які містяни часто не цінують і навіть не помічають. Виникла ідея провести в Чернігові подію всеукраїнського масштабу – фестиваль монументального мистецтва, який відбувся в 2021 році.

Фестиваль «Перезавантаження», організаторкою і кураторкою якого стала О.Загребіна — це перший в Україні захід, присвячений дослідженню, збереженню та популяризації монументального мистецтва другої половини ХХ століття [48]. Організатори прагнули показати унікальність, різноманітність, історичну, культурну та мистецьку цінність монументальних творів українських художників ХХ століття, відокремлюючи його від стереотипів і демонструючи його еволюцію. В таких творах художники багато етнічних мотивів – історичного, національного, зооморфного, рослинного характеру. Звісно, не йшлося про твори, які звеличують «вождів» і тоталітарний режим, які справедливо підпадали під декомунізацію. Але виникає небезпека «декомунізувати» і самотніх митців, які самі постраждали від радянської системи. Яскравий приклад – роботи шістдесятниці Галини Севрук.

Програма фестивалю включала виставки, лекції, дискусійні платформи, кінопокази та майстер-класи. Значну увагу було приділено питанням збереження та реставрації монументальних творів, обговорюючи досвід інших країн у цій сфері.

Фестиваль «Перезавантаження» став важливим кроком у підвищенні обізнаності про цінність монументального мистецтва в Україні та сприяв формуванню культури його збереження для майбутніх поколінь.

Тема збереження пам'яті знайшла продовження у масштабній виставці «Retropia» (м. Берлін, 2023 р.), де О. Загребіна була співкураторкою разом з Поліною Байцим, Євгенією Моляр, Олексієм Биковим і Євгенієм Нікіфоровим, в рамках якої ескізи Т. Федоритенко, Є. Кріпа, В. Магдаченко, І. Толкачова були вперше експоновані за кордоном [60].

В 2024 р. Олена взяла участь у створенні колективного проєкту – коміксу "Když to začalo» («Коли почалося») за редакцією Аліси Нікітінової та Петри Добрускої, створеному спільними зусиллями українських митців, студентів і студенток, які знайшли прихисток в Празькій академії мистецтв після початку повномасштабної війни 2022року. Її робота, що увійшла до збірки – комікс з елементами редімейд, – об'єднала спогади дитинства із травматичним досвідом війни, що втілюється у формі фотоколажу, створеного із використанням дитячих кубиків та документальних фотографій. Робота стала символом зцілення та осмислення реальності через мистецтво.

О. Загребіна тривалий час працює також як сценограф та художник по костюмах. Важливими подіями театрального життя Чернігова стали вистави «Гамлет-машина» (2016) та «Ангелик, що загубив зірку» (2018) в Чернігівському театрі ляльок (режисер – Віталій Гольцов).

«Гамлет-машина» – вистава за однойменним твором Гайнера Мюллера, складний і неординарний для чернігівської сцени твір, що показує процеси руйнування культури, поглинання індивідуальності масою. Сценографія вистави суголосна темі апокаліптичності, герої показані завдяки віртуозній роботі з текстилем як істоти без шкіри, що передає відчуття приреченості існування їх абсурдного світу [53].

Працюючи над сценографією вистави «Ангелик, що загубив зірку», що отримала престижну Всеукраїнську театральну премію «Гра» у 2018 році (найкраща дитяча вистава), О.Загребіна залучила як художника юного учня,

Нестора Семенченко, привносячи таким чином безпосереднє дитяче бачення світу, одночасно поєднуючи його з трансляванням близьких до сакральних тем неба, янголів, зірок як неземних категорій.

Вистава «Троянки» (2023 р.) у співпраці з українською режисеркою Анною Турло та сценографкою Русланою Басенко (Прага, Svandovo divadlo) стала першим закордонним театральним проєктом мисткині. О. Загребіна, через роботу з костюмами передає відчуття перманентної війни та індивідуальних травм особистості, що неминуче виникають.

О. Загребіна вважає, що формування митця неможливе без постійного пізнання та саморозвитку. Вона закликає молодих художників до глибокого занурення у теорію мистецтва, відвідування виставок і діалогу з однодумцями.

Мистецтво, за її словами, – це процес накопичення знань, досвіду та рефлексій, які згодом перетворюються на осмислені висловлювання.

Аналізуючи творчий шлях Олени Загребіної, можна визначити дві ключові засади в її підході до мистецької діяльності: творчість як гра та творчість як взаємодія. У своїх роботах мисткиня часто звертається до феномену дитячості, розглядаючи його не лише як тему, пов'язану з особистим досвідом дитинства, але й як джерело натхнення, що забезпечує легкість, фантазію, грайливість і допитливість – основні компоненти творчого процесу.

Таким чином, у творчості Олени Загребіної простежуються як звернення до феномену дитячої гри, яка забезпечує вільний і неупереджений процес конструювання нового світовідчуття та пошуку інноваційних засобів його репрезентації, так і рефлексії над актуальними проблемами сучасності. Її підхід інтегрує елементи живопису, графіки, театру, музики, музейної діяльності та польових наукових досліджень, створюючи синергетичний простір для міждисциплінарної взаємодії. Її творчість резонує із метамодерністськими ідеалами – щирістю, співтворчістю та відкритістю до багатогранних інтерпретацій сучасності.

Висновки до розділу II

Український мистецький нонконформізм, що пройшов складний шлях розвитку у XX та XXI століттях, демонструє багатовимірність та глибоку залежність від суспільно-політичного контексту. Витоки цього явища можна простежити в авангардному мистецтві початку XX століття, яке стало символом відходу від традицій і пошуку нових художніх форм. Проте з утвердженням сталінського режиму ідеологічні обмеження стали причиною жорстких репресій, змушуючи митців або підкорятися нормам соціалістичного реалізму, або ризикувати життям.

Період «хрущовської відлиги» надав новий імпульс мистецькому нонконформізму, дозволивши художникам звернутися до фольклорних і національних тем, які протистояли ідеологічному диктату. У 1960-х роках цей рух став важливим інструментом у боротьбі за збереження національної ідентичності, чому сприяли шістдесятники та дисиденти.

Подальший розвиток нонконформізму в період «застою» характеризується активним пошуком альтернативних форм вираження. Виникнення квартирних виставок, розвиток концептуальної фотографії в Харкові та акції в Одесі стали яскравими прикладами опору радянській системі. Митці використовували свої твори як засоби протесту, що відображали кризу суспільних цінностей.

Зі здобуттям незалежності України у 1991 році нонконформізм трансформувався у постнонконформізм, зберігаючи ідеї свободи і критики системи, але спрямовуючи свою увагу на глобальні виклики: культурну стандартизацію, екологічні проблеми та війни. Сучасне мистецтво включає феміністичний дискурс, екологічні теми та переосмислення історичних наративів, що підтверджують здатність митців реагувати на соціальні й політичні виклики через художню мову.

Український нонконформізм став не лише способом протесту, але й інструментом формування нових культурних сенсів, забезпечуючи зв'язок між минулим і майбутнім, локальним і глобальним. Цей феномен є

прикладом сили мистецтва як носія ідей, що впливають на суспільство і допомагають у його переосмисленні.

Творчий шлях Олени Загребіної є прикладом багатогранної та інтегративної мистецької діяльності, яка поєднує в собі індивідуальну творчість, соціальну взаємодію та активну позицію щодо збереження культурної спадщини. Її підхід до мистецтва втілює ідеї метамодерну, зокрема нову щирість, прагнення до співтворчості та осмислення актуальних викликів через міждисциплінарний підхід.

Олена Загребіна успішно поєднує різноманітні форми вираження: живопис, графіку, редімейд, сценографію, соціальні ініціативи та кураторські проєкти. Центральне місце в її роботах займають теми дитячості, гри, гармонійної взаємодії з природою та рефлексії над актуальними соціокультурними проблемами. Її творчість базується на принципах синергії, що проявляється як у спільних проєктах із дітьми, так і в колективних ініціативах із залученням різних спільнот.

Завдяки проєктам, як-от Chernihiv Monumentalism, фестиваль «Перезавантаження» та міжнародна виставка «Retropia», Олена Загребіна сприяє збереженню культурної спадщини, формуючи обізнаність про її історичну та мистецьку цінність.

Мисткиня також досліджує та переосмислює феномен дитячості як джерело креативності та натхнення. У своїх проєктах вона часто використовує елементи гри та поєднує їх із глибоким соціальним змістом, створюючи унікальні художні висловлювання, які розкривають як внутрішній світ людини, так і колективний досвід суспільства.

Творчість Олени Загребіної є яскравим прикладом того, як мистецтво може бути інструментом діалогу, відновлення та збереження культури. Її діяльність не лише збагачує українське мистецтво новими сенсами, але й сприяє інтеграції локального контексту у глобальний культурний дискурс. Це підтверджує її внесок як мисткині, дослідниці, кураторки та активістки у формування сучасного культурного середовища України.

ВИСНОВКИ

У межах дослідження проблеми творчості в XX–XXI століттях визначено її багатовимірний характер, що інтегрує інтуїтивні, тілесні, несвідомі, соціальні та культурні аспекти. У філософії та культурології творчість розглядається як універсальний механізм адаптації до викликів сучасності, платформа для інновацій і засіб перегляду усталених уявлень про мистецтво. Еволюція поглядів на творчість демонструє її здатність залишатися актуальною та універсальною в різних історичних контекстах.

У XX столітті тлумачення творчості еволюціонує від класичних уявлень до концепцій, які акцентують увагу на несвідомому (Фрейд, Юнг), інтуїтивному (Бергсон), тілесному та сенсорному досвіді (Мерло-Понті), а також філософії абсурду (Камю). Ці підходи заклали основи нового розуміння творчості як процесу, пов'язаного з інтуїцією, внутрішніми конфліктами й сенсорними переживаннями.

У постмодернізмі мистецтво втрачає статус абсолютної істини, відкриваючи простір для іронії, гри та цитатності (Бодріяр, Еко). Постмодерністи ставлять під сумнів класичні концепти авторства та унікальності, розглядаючи творчість як динамічний процес створення сенсів, позбавлений чітких меж.

На початку XXI століття на зміну постмодернізму приходить метамодернізм, який прагне інтегрувати щирість і іронію, поєднуючи риси модернізму та постмодернізму (Вермюлен, ван ден Аккер, Сторм). Ця течія пропонує конструктивний підхід до творчості, який є чутливим до нових соціокультурних викликів.

Сучасне українське мистецтво відображає багатогранність суспільних процесів, поєднує традицію й новаторство та слугує полем для дослідження еволюції творчості. Воно постає як механізм рефлексії та адаптації до глобалізаційних, цифрових і соціокультурних трансформацій.

У рамках сучасної української гуманітаристики творчість розглядається як багатовимірний процес, у якому митець виконує роль агента змін. Особлива увага приділяється взаємодії творчості з категоріями свободи, саморефлексії та покликання. Роботи українських дослідників, таких як Л. Левчук, В. Мовчан, Л. Смирна, підкреслюють унікальність мистецького процесу в його зв'язку із соціально-культурними змінами.

Творчість як естетичну категорію розглядають також у контексті абстрактного живопису (Т. Сільваші), впливу глобалізації та нових медіа (О.Чепелик), а також феміністичних практик у мистецтві (О.Брюховецька, Л. Кульчинська). У цьому спектрі досліджень виділяються роботи, присвячені цифровізації мистецтва та впровадженню інноваційних технологій (Ю.Трач, В. Волинець).

Сучасне українське мистецтво продовжує функціонувати як платформа для переосмислення минулого та реагування на актуальні виклики. Воно демонструє здатність формувати нові сенси, інтегруючи в собі традицію, інновації та відповіді на глобальні соціокультурні трансформації.

Український мистецький нонконформізм, що зазнав складної еволюції протягом XX–XXI століть, відзначається багатовимірністю та інтеграцією з соціально-політичними процесами. Витоки цього явища сягають авангардного мистецтва початку XX століття (Малевич, Богомазов, Бурлюк, Екстер, Кандинський, Єрмилов, Татлін, Архипенко), яке стало символом відходу від класичних традицій та експериментів із новими художніми формами. Однак, зі встановленням сталінського режиму ідеологічний контроль та репресії змушували митців або підкорятися канонам соціалістичного реалізму, або діяти під загрозою переслідування.

Період «хрущовської відлиги» створив умови для оновлення нонконформістського руху, надаючи художникам можливість звертатися до національної ідентичності та фольклорної тематики як форм спротиву ідеологічному диктату. У 1960-х роках мистецький нонконформізм став важливим інструментом боротьби за збереження національної ідентичності,

особливо через діяльність шістдесятників і дисидентів (А.Горська, В. Зарецький, Л.Семикіна, О.Гончар, О.Заливаха, С.Параджанов та ін.).

Історичний період «застою» характеризувався пошуком альтернативних художніх стратегій, зокрема через розвиток квартирних виставок, концептуальної фотографії (група «Час») в Харкові та експериментальних акцій в Одесі. Митці використовували свої роботи як протестні висловлювання, що відображали кризу соціальних цінностей та протиріччя радянської системи.

Здобуття незалежності України у 1991 році позначило перехід до етапу постнонконформізму, постмодерних («Паркомуна») та модерних («Живописний заповідник») тенденцій. Нові виклики, пов'язані з глобалізацією, військовими загрозами тощо викликають до життя нові форми художнього висловлювання (групи «Р.Е.П.», SOSка, перформанси Куликовської тощо). Сучасне мистецтво інтегрує у свій дискурс феміністичні теми, екологічну проблематику та переосмислення історичних наративів, що підтверджує його здатність адаптуватися до сучасних соціокультурних умов.

Український нонконформізм є не лише формою протесту, але й механізмом творення нових культурних сенсів, що інтегрує минуле, сучасне й майбутнє, а також поєднує локальні та глобальні контексти. Цей феномен демонструє силу мистецтва як інструмента трансформації суспільства та формування його нової ідентичності.

В ході роботи досліджено творчий доробок чернігівської мультидисциплінарної художниці Олени Загребіної, що інтегрує індивідуальні й колективні форми художньої діяльності і є яскравим прикладом багатогранного підходу до мистецтва. Її проєкти відзначаються синергією соціальної взаємодії («Жива шафа»), креативного підходу до збереження культурної спадщини (Chernihiv Monumentalism, «Retropia») та глибокої рефлексії над актуальними викликами сучасності («Обережно, обвал!», вистави «Гамлет-машина», «Троянки»). Її діяльність відображає ключові ознаки естетики метамодернізму — нову щирість, відкритість до

співтворчості та чутливість до суспільних трансформацій. Її діяльність як мисткині, кураторки та дослідниці сприяє інтеграції локального мистецького контексту у глобальний культурний простір, розширюючи горизонти українського мистецтва та підкреслюючи його унікальність.

Отже, в ході роботи уточнено поняття творчості та мистецької рефлексії у контексті сучасної культури. Уведення до наукового обігу нових імен сучасних українських художників та аналіз їхніх робіт розширює діапазон уявлень про візуальні практики та їхній вплив на суспільство. Таким чином, проведене дослідження підтвердило важливість аналізу творчого процесу як інструменту культурного осмислення та трансформації.

Перспективним поглиблення теми магістерського дослідження є зіставлення творчості Олени Загребіної з мистецтвом інших представників сучасного міжвидового та перформативного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аветисян А. Феноменологічне дослідження візуального досвіду: погляд художника (за творами Мориса Мерло-Понті). *Філософська думка*. 2018. № 1. С. 94 –105.
2. Авраменко О.О. «Паркомуна &...». Київ: Видавець Бихун В.Ю., 2024. 208 с.
3. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія. Харків: ХДАК, 2008. 267 с.
4. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ ст. Київ: Інститут культурології АМУ. 2009. 154 с.
5. Бергсон А. Творча еволюція. Пер. з фр. Р. Осадчук. К.: Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
6. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Пер. з фр. В. Ховхун. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
7. Брюховецька О. В. Візуальний поворот в культурі і культурології. *Культурологія: Могиллянська школа : кол. монографія / під ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В., Джулая*. Київ: Видавець Олег Філюк, 2018. С. 130 – 165.
8. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-eman-sypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm>
9. Брюховецька О., Кульчинська Л. Право на істину. Розмови про мистецтво і фемінізм. Київ.: Видавничий будинок «АВАНТПОСТ-ПРИМ». 2019 283 с.
10. Виставка «(Ре) Контексти. Фрагменти». URL: <https://artarsenal.in.ua/laboratory/proekt/re-konteksty-fragmenty/>
11. Відкрита група. URL: <https://mitec.ua/category/artists/vidkryta-grupa/>

12. Візуальність як домінанта сучасної культури : зб. матеріалів Міждисципл. наук. конф. м. Київ, 7-8 грудня 2017 р. Київ, 2017. 84 с.
13. Вишеславський Г., Сидор-Гібелинда О. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Київ, Париж: Terra Incognita, 2010. 413 с.
14. Вишеславський Г. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.: іл.
15. Геращенко (Шамбур) О. (Не)Свідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013-го. Київ: Основи, 2022. 256 с.
16. Гілен П. Креативність та інші фундаменталізми / пер. з гол. О. Смерек. Харків: ist publishing, 2023. 112 с.
17. Герчанівська П.Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 378 с.
18. Голуб Олена. Свято непокори та будні андеграунду. Життєписи не визнаних за життя художників з коментарями. К. : Антиквар, 2017. 272 с.
19. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя: 2007. 136 с
20. Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 109–114.
21. Доценко С. О. Генезис дослідження проблеми творчості. *Педагогіка та психологія*. 2018. Вип. 59. С. 13-23. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znphknpu_ped_2018_59_4
22. Дельоз Ж. Що таке творчий акт? URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/2021/scho-take-tvorchyj-akt.htm>
23. Дельоз Ж, Гібер Е. Живопис розпалює письмо. Передмова та переклад Павла Бартусяка. URL: https://kontur.media/deleuze_guibert/

24. Зязюн І. Карл Юнг про безсвідому природу творчості. URL : <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/2591>
25. Калита Н., Лібет С. Your art. Харків: IST Publishing, 2020. 224 с.
26. Камю А. Міф про Сизифа URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221>
27. Каранда М. Сакральні мотиви Олени Загребіної. Інтерв'ю від 17.08.2019. *Чернігівщина: новини і оголошення. Інформаційний портал*. URL: <http://che.cn.ua/index.php/culture/item/1185-cakralni-motyvy-oleny-zahrebinoi>
28. Клочко Д. Шістдесят п'ять українських шедеврів. Визнані і неявні. Київ: ArtHuss, 2019. 244 с.
29. Культура і мистецтво XXI століття: полілог сучасної гуманітаристики колект. монографія / відп. ред. Л. П. Бойко. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2023. 508 с.
30. Кульчицька Л. Вічний революціонер: Група Р.Е.П. URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/vichnij-revolyuutsioner-grupa-r-e-p.html
31. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика XX століття. Київ: 1998. 518 с.
32. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: Підручник за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. і переробл. К.: Центр учбової літератури, 2010. 520 с.
33. Личковах В. А. Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм некласичної естетики. *Філософська і соціологічна думка*. 1996. № 7-8. С. 142–165.
34. Лейдерман, Чацкін. Способи вбивства прапором. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/yurij-lejderman-igor-chatskin1984-sposobi-v>

35. Ложкіна А. Перманентна революція: Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст. Київ: ArtHuss, 2019. 496 с.
36. Маловічко Д. Альбер Камю. Бунтівна людина перед лицем абсурду. 2018. Електронний ресурс. URL: <https://artefact.org.ua/history/alber-kamyu-buntivna-lyudina-pered-litsem-absurdu.html>
37. Меднікова Г. С., Гурова І. С. Українська культура: витоки і сучасність : навч. посіб. Київ: ВД «Слово», 2017. 256 с.
38. Мовчан В. С. Естетика: Навч. посіб. Київ: Знання, 2011. 527 с.
39. Муха О. Проблеми естетичної перцепції в динаміці розвитку феноменологічної естетики. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufn_2013_11_31
40. Носко К, Лук'янець В. Де кураторство Харків : IST Publishing, 2017. 194 с.
41. Перрі Г. Не бійтесь галерей. Пер. з англ. А. Ящук. Київ: ArtHuss, 2017. 113 с.
42. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.
43. Право на істину. Розмови про мистецтво і фемінізм. Збірка інтерв'ю За редакцією Брюховецької О. і Кульчинської Л. К. : Видавничий будинок «АВАНТПОСТ-ПРИМ», 2019. 281.с.
44. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 432 с.
45. Приходько В. Феноменологія мистецтва: перформанс як парадигма сучасної цивілізації. 26.05.2020 URL: <https://un-sci.com/2020/05/26/fenomenologiya-mistecztva-performans-yak-paradigma-suchasno%dl%97-czivilizaczi%dl%97/>

46. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть. Київ: ВХ [студіо], 2008. 187 с.
47. Сільваші Т. Дерево Одиссея : есеї, тексти, фото. Київ : ArtHuss, 2020. 288 с.
48. Скороход Н. «Перезавантаження» монументального мистецтва. В Чернігові готують новий фестиваль. Інтерв'ю від 24.04.2021 URL: <https://antikvar.ua/festyval-monumentalnogo-mystetstva/>
49. Словник сучасного мистецтва : посібник / упоряд. К. Бадянова, Л. Наконечна. Київ: ФОП Лопатіна О. О., 2021. 144 с. URL: https://issuu.com/methodfund/docs/voca_read
50. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
51. Сморгж Л.О. Естетика: Навчальний посібник. К.: Кондор, 2005. 334 с.
52. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія / за загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш Київ: Ліра-К. 2019. 308 с.
53. Томенчук Л. «Гамлет-машина». Інтерв'ю від 29.12.2016 URL: <http://www.art-oko.com/intervyu/gamlet-mashina/>
54. Філоненко Б. Культура під тиском від 000/0000. Вибрані тексти 2020-2024. Харків: IST publishing, 2024. 144 с.
55. Харківська школа фотографії. Сайт URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/>
56. Чепелик О.В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або мультимедійна утопія. К. : Хімджест, 2009. 272 с.
57. Яковленко Катерина. «Рот медузи»: перші спроби феміністичних виставок. 9.11.2018. URL: <https://korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html>

58. Gielen P. The murmuring of the artistic multitude : global art, politics and Post-Fordism URL: <https://archive.org/details/murmuringofartis0000giel>

59. Maurice Merleau-Ponty L'ŒIL ET L'ESPRIT. Paris : Les Éditions Gallimard, 1964, 95 pp.

60. Retropia URL: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/retrotopia/>

60. Secondary Archive URL <https://secondaryarchive.org/>

61. Storm J.A.J. Metamodernism: The Future of Theory Chicago : 2021, 328 pp.

62. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2. P. 1–14

План-конспект лекції за матеріалами магістерської роботи

ВІДПОВІДІ НА ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

План

1. Мистецькі тенденції 90-х. Нова хвиля українського мистецтва. «Паркомунa» та «Живописний заповідник».
2. Концептуальне мистецтво в незалежній Україні. Харківська школа фотографії та її послідовники. Перформанс.
3. Феміністичний дискурс в сучасному українському мистецтві.

1. У 1980-х – на початку 1990-х років українські митці прагнули інтегруватися у світовий мистецький дискурс, активно освоюючи ідеї постмодернізму. Вони зосереджувалися на формуванні нових концепцій, створенні художніх маніфестів і програм, що об'єднували національну ідентичність із сучасними світовими тенденціями. Відправною точкою «Нової хвилі» українського мистецтва, або ж «постнеобароко» й «українського трансавангарду», дослідниця Леся Смирна називає картину Арсена Савадова і Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987).

Роздивіться картину «Печаль Клеопатри». Які асоціації викликає зображення? Опишіть свої враження.

У цій роботі втілено багатопланові алюзії – від київського пам'ятника Хмельницькому та «Матері-Батьківщини» Бородея до іконічних образів західноєвропейської культури, таких як Везувій і тигр Сальвадора Далі, які символізують новий погляд на художнє відображення реальності.

Наприкінці 1980-х – у 1990-х роках формуються художні об'єднання, що легалізують та інтегрують різноманітні культурні шари: модерн, авангард, давньоукраїнське мистецтво, західні стилістичні впливи та сучасні експерименти. Однією з ключових дискусій цього періоду була полеміка між

групами «Паризька комуна» (Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов та ін.) і «Живописний заповідник» (Тіберій Сільваші, Анатолій Криволап, Олександр Животков та ін.). Митці «Паркомуні» акцентували увагу на постмодерністських принципах релятивізму, цитатності, іронії та карнавальної гри, тоді як представники «Живописного заповідника» зосереджувалися на універсалиях модернізму, розвиваючи нефігуративний живопис і експериментуючи з інтеграцією кольорових об'єктів у простір.

Демонстрація і обговорення робіт Голосія, фотографічних серій Савадова, живопису Криволапа, Сільваші

«Нова хвиля» відзначалася складністю естетичних і формотворчих пошуків, що включали іронічне переосмислення низової культури, звернення до тем некрофілічності, потворного, надмірності та наївізму. Це, за словами Ольги Петрової, стало відображенням глибоких соціокультурних трансформацій, пов'язаних із переходом від тоталітарного до демократичного суспільства.

Українське мистецтво 1990-х стало ареною активних експериментів, де кожен митець втілював індивідуальні концепції та естетичні програми. Це десятиліття визначило не лише злам епох, а й заклало підґрунтя для подальшого розвитку сучасного мистецького простору в умовах глобалізації.

Обидва рухи – "Паркомуна" та "Живописний заповідник" – стали фундаментальними явищами для українського мистецтва 90-х років.

Питання для обговорення: Чи можна вважати мистецтво «Паркомуні» і «Живописного заповідника» соціально активним у контексті пострадянського суспільства?

2. Концептуальне мистецтво в незалежній Україні стало своєрідним способом рефлексії над соціально-політичними та культурними трансформаціями, що відбувалися у 1990-х та 2000-х роках. Основна увага митців була зосереджена на ідеї як центральному елементі твору, тоді як технічне виконання і матеріальність відігравали другорядну роль. Це сприяло

експериментам із формами висловлювання, включаючи інсталяції, перформанси, фотографію, відеоарт та мультимедійні проекти.

Серед ключових тем концептуального мистецтва в Україні – декомунізація, національна ідентичність, глобалізація, вплив ринкової економіки на мистецтво, екологічні проблеми та криза культурної пам'яті. Роботи концептуальних митців часто були критичними висловлюваннями, які звертали увагу на суспільні проблеми і провокували діалог із глядачем. Наприклад, арт-група «Р.Е.П.» активно використовувала соціальну критику у своїх перформансах, інсталяціях та акціях.

Харківська школа фотографії (ХШФ), заснована наприкінці 1960-х років, досягла піку розвитку у 1980–1990-х роках і значною мірою вплинула на розвиток українського концептуального мистецтва. Її засновниками були Борис Михайлов, Євген Павлов, Олег Мальований та інші фотографи, які створювали роботи, що викривали радянську дійсність через гротеск, іронію та візуальну метафору.

Особливістю Харківської школи була відмова від класичних канонів документальної фотографії на користь експериментальних підходів. Митці активно використовували монтаж, колаж, подвійні експозиції, рукотворні інтервенції у зображення. Відомими серіями є «Вчорашній бутерброд» Бориса Михайлова, яка досліджує кризу цінностей і амбівалентність радянської реальності.

У 2000-х роках послідовники Харківської школи – такі як Роман Пятковка, Сергій Братков і Маша Шубіна – розширювали її ідейний і естетичний арсенал, звертаючись до тем сексуальності, урбаністичної кризи та соціальної маргіналізації. Вплив Харківської школи відчувається і в сучасній фотографії, що інтегрує концептуальні підходи до зображення реальності.

Перформанс як мистецька практика в Україні став важливим інструментом висловлювання і взаємодії з аудиторією, особливо після здобуття незалежності. У 1990-х роках перформанс слугував засобом

деконструкції радянської ідеології та пошуку нових форм художньої ідентичності. Його розвиток був зумовлений впливом світових практик і локальних соціально-політичних змін.

Марія Куликовська у своїх перформансах, зокрема «Пліт Крим» та «Розстріляні скульптури», зверталася до тем війни, окупації Криму та прав людини. Її роботи глибоко особистими і поєднували тілесний досвід із соціальною критикою.

Перформанс-група «Р.Е.П.» використовувала цей жанр для дослідження патріотизму, політичної маніпуляції та ідентичності через акції, які часто поєднували іронію та серйозність.

Сучасний український перформанс активно звертається до тем травми, війни та екології, підкреслюючи необхідність нових форм соціального діалогу. Митці створюють роботи, які не лише викликають емоційний відгук, а й залучають до активної рефлексії над сьогоденням.

3. Питання до аудиторії: Чи бачили ви сучасні роботи українських художниць, які порушують гендерні чи феміністичні теми? Які враження вони у вас залишили? Як ви ставитеся до інтеграції гендерних питань у мистецтво? Чи є це важливим для вас особисто?

Історія феміністичного дискурсу в українському мистецтві отримала значний імпульс у 2000-х роках, коли жінки-художниці активно почали висвітлювати проблеми гендерної рівності у своїх роботах. Цьому процесу передувала дослідницька діяльність Тамари Злобіної та Оксани Брюховецької, які заклали методологічні основи для аналізу феміністичних аспектів мистецтва. Тамара Злобіна визначила феміністичне мистецтво як форму творчості, яка усвідомлено звертається до жіночого досвіду, прагне змінити стереотипи сприйняття мистецтва, посилює видимість жінок у художньому просторі та відкрито ідентифікує себе через феміністичний підхід. Яскравим прикладом цього напряму є перформанс Алевтини Кахідзе «Тільки для чоловіків...» (2006).

Перші спроби формування феміністичного дискурсу в українському мистецтві були зроблені ще у 1990-х роках. Виставки «Рот Медузи» Наталі Філоненко (1995) та фотографічна виставка Дайан Ньюмаєр (1994), організовані за підтримки Центру сучасного мистецтва в Києві, стали важливими віхами у цьому процесі. «Рот Медузи» залучила близько 20 митців і впровадила інноваційний підхід, поєднавши інтерактивність дзеркального лабіринту з феміністичною тематикою. У цьому проєкті Філоненко досліджувала актуальність фемінізму в пострадянському суспільстві, а ключовим образом виставки стала жінка з обличчям Мони Лізи і волоссям горгони Медузи, що символізувала красу, сексуальність і небезпеку.

Феміністичне мистецтво переважно використовує нові форми вираження, такі як інсталяції, перформанси, відеоарт і мультимедіа, а також інтегрує побутові матеріали, зокрема тканину чи предмети домашнього вжитку, переосмислюючи традиційні жіночі практики. Воно часто має активістське спрямування, сприяючи приверненню уваги до суспільних проблем і стимулюванню діалогу через воркшопи, дискусії та виставки в публічних просторах. Феміністичні художниці також досліджують історію жіночого руху, постаті видатних жінок і механізми витіснення жіночих наративів із культурної пам'яті, ставлячи під сумнів традиційні канони мистецтва.

У 2011 році в Києві була створена горизонтальна ініціатива «Феміністична офензива», яка згодом організувала проєкт «Жіночий цех» спільно з Центром візуальної культури. Цей проєкт включав художні акції, фотосесії та перформанси, спрямовані на посилення ролі жінок у мистецтві. «Жіночий цех» також продемонстрував солідарність із цензурованою виставкою «Українське тіло», що викликала широкий суспільний резонанс.

Проєкт Secondary Archive є однією з ключових платформ для висвітлення жіночого досвіду у мистецтві Центральної та Східної Європи. Представляючи роботи художниць трьох поколінь, він демонструє культурне

розмаїття регіону. У 2022 році архів отримав міжнародне визнання на 14-й Маніфесті у Косово, де був представлений у форматі звукової інсталяції, що охоплювала голоси понад 160 художниць із дев'яти країн.

Таким чином, сучасне українське феміністичне мистецтво виступає багатовимірною платформою для соціальної критики, деконструкції історичних наративів і формування нових уявлень про жіночий досвід. Воно інтегрує локальний контекст у глобальний дискурс, сприяючи міжнародній співпраці та репрезентації українського художнього поля на світовій арені.

Питання для обговорення.

Яким чином «Нова хвиля» українського мистецтва репрезентує тенденції постмодернізму? Чи актуальні ці тенденції сьогодні?

Як змінилося ставлення до мистецтва з появою концептуальних форм висловлювання? Чи стало воно доступнішим для глядача, чи, навпаки, складнішим для розуміння? Як тілесність у перформансі може передати досвід, який недоступний через інші форми мистецтва?

Ключові слова: «Нова хвиля», постмодернізм, живопис, концептуальне мистецтво, перформанс, феміністичний дискурс, *Secondary Archive*, тілесність.

Ключові слова: художня творчість, сучасне українське мистецтво, візуальні художні практики, саморефлексія митця, мистецький нонконформізм, культурні практики постмодернізму та метамодернізму, Олена Загребіна.

Abstract

Avdieienko Nataliia Volodymyrivna

Master's thesis on the topic:

The Problem of the Essence of Creativity and Artist's Self-Reflection (Based on Contemporary Ukrainian Visual Practices of the Late 20th – Early 21st Century)

T. H. Shevchenko National University «Chernihiv Colehium», 034 Cultorology

The master's thesis describes the phenomenon of artistic creativity as a multifaceted and complex process. The master's thesis consists of two chapters. The first chapter analyzes the international discourse on creativity and its variations in domestic humanities, tracing the evolution of the concept in the fields of philosophy, art history, and cultural studies. The second chapter seeks to define the role and functions of the creative process in sociocultural life in the context of key trends in the development of Ukrainian visual artistic practices of the late 20th – early 21st centuries. Special attention is devoted to the study of nonconformism, spanning from underground art during the Soviet era to the formation of the artistic environment in independent Ukraine.

The study explores creativity as a form of self-reflection and a response to contemporary global challenges, including war, globalization, digitalization, and sociocultural transformations. The paper also analyzes the work of Chernihiv-based multidisciplinary artist Olena Zahrebina as a local example of the realization of an author's concept in visual arts, sociocultural, and scholarly activities within the paradigm of metamodernism.

Key words:

artistic creativity, contemporary Ukrainian art, visual artistic practices, artist's self-reflection, artistic nonconformism, cultural practices of postmodernism and metamodernism, Olena Zahrebina.