

Раціональність мислення та почуттєвість у мистецтві

Rationality of Thought and Sensuality in Art

УДК 008:7.01

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346102

Ольга Петрова

Докторка філософських наук, професорка,
головний науковий співробітник відділу теорії та історії
культури Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: om_petrova@ukr.net

Olga Petrova

D.Sc. in Philosophy, Professor, Chief Research Fellow
in the Department of Theory and History of Culture
at the Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. У статті викладено два підходи (методи) або дві психологічні настанови, які існують у свідомості різних художників щодо творення мистецтва. Озираючись на творчість відомих у світовому та в сучасному українському мистецтві авторів, унаочнено емоційну реакцію художника на дійсність, яка є первинним поштовхом до пробудження творчої енергії та фантазії митця. Відзначено, що домінантне, чуттєво-емоційне сприйняття подій та явищ є передумовою чуттєво-спонтанного типу мистецьких творів (імпресіонізм, фовізм, експресіонізм). Поряд з цим окреслено раціонально-розсудливу лінію розвитку у візуальній образотворчості (натуралізм, реалізм, конструктивізм тощо). Простежено філософське підґрунтя цієї дуальності (раціонально-логічна концепція Гегеля та критерії почуттєвого мистецтва за Кантом і послідовниками його ідей). На аналізі творів українських митців Тетяни Яблонської, Любомира Медвідя, Віктора Сидоренка, Олександра Животкова, Галини Неледві, Анатолія Криволапа проявлено існування форм «чистої», безпосередньої чуттєвості в мистецтві та моделей раціонального мислення. Показано феноменальні випадки «синтетичних» форм художнього мислення — злуку чуттєвої та розсудливої творчості в межах однієї творчої індивідуальності. Унаочнено, як у свідомості митця банальне (побутове) перетворюється на поетику художнього феномену. Простежено зміну та трансформацію онтологічної сутності взірця — збудника фантазії.

Ключові слова: емоція, розсудливість, психологічна реакція, концептуальна ідея, чуттєвий віталізм, раціоналізм, гуманізм, духовний ландшафт митця, інтуїтивізм сприйняття.

Постановка проблеми. У заявленій концепції йдеться про «внутрішній ландшафт» художника як його автономний світ та авторський вимір у сприйнятті дійсності. Вичерпну психологічну картину, яка виникає у свідомості та у підсвідомості автора, сторонньому погляду побачити не дано, але це не виключає можливості аналізувати процес народження твору у «моделях свідомості».

Феномен досліджено на прикладі двох моделей художнього втілення: в емоційній формі творчості та в раціоналістично-розсудливій. Також простежено, як ці моделі доповнюють одна одну в довільній інтерпретації, що є свідоцтвом вільної творчої волі автора.

Метою статті є заявити про два типи художнього мислення — чуттєво-інтуїтивний та розсудливо-раціоналістичний — і проаналізувати їхні прояви в мистецтві. Для цього у масиві художньої продукції виокремлено певну форму синтетичного мислення — поєднання чуттєвості з раціо. У завданні дослідження була потреба простежити синтез двох форм художньої свідомості в дивних трансформаціях та мутаціях.

Виклад основного матеріалу. Мистецтвознавцю конче треба (уявно) подивитись на світ очима художника у намаганні відтворити духовний стан митця тої миті, коли він побачив об'єкт (пейзаж, людину, інше), що його вразив і пробудив у душі творчий спалах. Художня робота

починається з гострого переживання чогось, з потужної емоції, такої глибокої, що митець губить спокій, аж поки не втілить ідею, сновидіння, фантазію в образ мистецького твору. В процесі роботи відбувається емоційна розрядка творчого збудження — емоція матеріалізується у творі. Художній процес переважно починається не в логічно-розсудливому, а в емоційному річищі.

Повною мірою цю «психологічну картину» сторонньому спостерігачеві відтворити не дано, але навіть спроба мистецтвознавця (як і будь-якої іншої людини) уявити собі переживання та хід думок митця додасть чимало до інформаційного поля та інтелектуального задоволення. Дивитись на твір мистецтва та уявно прожити всі фази його появи на світ означає (за теорією вчування) запустити у власній свідомості енергетично-пізнавальний та емоційний процеси. Коли ми дивимось на зображення стільця або зношених мешт, що їх написав Ван Гог, ми нервами відчуваємо ту міру самотності та духовного сирітства, в яких все життя перебував цей геній колоризму. Глядач подумки може відчутти страдницький шлях художника навіть через два, здавалося б, незначних сюжети.

Існує тип художника, якому притаманне розсудливо-раціональне мислення, навіть філософсько-відсторонений погляд на світ. Таким, до прикладу, був прекрасний український графік 1960–1970-х років Григорій Гавриленко (1927–1984). Його ілюстрації до «La Vita Nuova» Данте Аліґ'єрі (1965) з архаїчними нерухомими посталями персонажів контрастували з експресивними ліноритами Георгія Якутовича, Олександра Губарева, Василя Лопати, Софії Караффи-Корбут — колег Гавриленка з того ж покоління. Ще од початку ХХ століття художня практика модернізму в широкому річищі новацій відокремилася цю інтелектуально-розсудливу лінію розвитку у програмах засновників абстракціонізму, а особливо в концепціях російських конструктивістів та функціоналізмів французької школи. Цьому передувала концептуальна ідея Казимира Малевича (1879–1935) у його «Чорному квадраті» (1915) як декларативна заява автора про ліквідацію всього попереднього досвіду (традиції

в цілому). «Чорний квадрат» — концептуальний поріг. Це «чорний ящик», в таємній темряві якого визрівав вибух авангардної мистецької революції.

Переважно всі програмні документи авангардистів 1910–1920-х років були інтелектуально-концептуальними документами доби. В них домінувала розсудлива думка творців революційного мистецтва. Таким був запит часу.

Буде викривленням фактів, якщо у творах представників російського та українського конструктивізму Любові Попової (1889–1924), Олександри Екстер (1882–1949) чи Володимира Татліна (1885–1953) не помітити яскравої, емоційної реакції на світ. Але вони, так само як Александр Родченко (1891–1956), Варвара Степанова (1894–1958), Василь Єрмилов (1884–1967) та інші, в екстазі революційного перелицювання світу підпали під вплив ідеологічного гасла Алексея Гана (1887–1942) — безкомпромісного автора книжки «Конструктивізм» (1922). Він агресивно закликав нищити все чуттєве (емоційне) мистецтво: «Мистецтво померло! Мистецтво, як і релігія — небезпечна слабкість, втеча від дійсності <...> Давайте відмовимось від створення полотен, від цієї спекулятивної діяльності, та пристосуємо здорові засади мистецтва — колір, лінію, форми, матеріали — до реальної дії, до конструкції <...> Як тільки комуніст доторкнеться до прекрасного, він стає чужим та безвольним <...> Смерть мистецтву» [4].

Марксистський екстремізм не знищив чуттєво-емоційного мистецтва Марка Шагала (1887–1985), Аристарха Лентулова (1882–1943), Давида Бурлюка (1882–1967), Олександра Архипенка (1887–1964), Олександри Екстер та інших. Але він фізично знищив ціле покоління митців, які прийняли революцію, або розпорошив художників по чужих континентах.

Цікавим виявився творчий шлях харків'янина Василя Єрмилова (1894–1968) в його переході від спроб у живописі до пристрасного захоплення матеріалом (дерево, метал тощо). Ідеї конструктивізму сформували творчість цього «речовика» як представника «промислового мистецтва» — українського предтечу попарту та дизайну.

В європейському авангарді початку ХХ століття живописний раціоналізм — варіант абстракціонізму — був винаходом нідерландського художника Піта Мондріана (1872–1944). Його абстрактні полотна зі свідомим використанням геометричних структур були, на думку митця, «новим зв'язком із космосом». Як це не виглядає парадоксальним, але раціоналістичне мислення автора «неопластицизму» відбилось у його інтересі до езотерики і теософії О. Блаватської та Р. Штайнера, при тому що для Мондріана головним чинником була його глибока релігійність. Він був відданий кальвінізму — суворій та аскетичній теологічній доктрині християнства та як митець шукав образ космосу цієї церкви. На перетині горизонтальних ліній (жіночого початку в природі) та вертикалей (чоловічого символу) Мондріан винайшов геометричну формулу «космосу» та став творцем структурованого, геометричного «неокласицизму» та, як не дивно, одним із провідників європейського функціоналізму.

Ідеї «раціоналістичної естетики» Гегеля та його послідовників щодо недооцінки емоції в мистецтві вочевидь прозирають у роботах винахідника реді-мейдів (від англ. ready — готовий, made — зроблений) Марселя Дюшана (1887–1968). У 1913 році він експонував як твір мистецтва «Велосипедне колесо», в 1914 році — здивував «Сушаркою для пляшок». Пізніше критика оцінила ці жести як передчуття дадаїзму та сюрреалізму. У 1917 році Дюшан вразив Америку скандальним «Пісуаром». Принцип новачки полягав у переміщенні побутового об'єкта у виставковий простір та декларування ідеї щодо права митця називати художнім твором усе, що заманеться автору. Феномен (пісуар) розглядався з великою мірою його «неочевидності». Це була абсолютизація суб'єктивного волюнтаризму модерніста, а також намацання шляхів до іронічних ігор майбутнього постмодернізму.

Ще один мистецький рух, уже в системі постмодернізму (кінець 1960-х — початок ХХІ століття), одержав назву «концептуально-го мистецтва». Воно проявлено у формальних «іграх» із геометричними структурами.

Це експонування графіків, діаграм, схем, окремих цифр та формул, написів. Таким є втілення концептуалізму в раціональному мисленні його adeptів. У цій емотивістській естетиці завдання художника бачиться у його холодному, розсудливому самовиразі.

Рішуче повертаючись у бік української практики 2000-х років, серед очевидно домінантного чуттєво-емоційного мистецтва знаходимо взірці високохудожніх творів, що виконано в раціонально-аналітичних принципах мислення. Серед найповажніших митців цього напрямку два автора заслуговують особливої уваги — Віктор Сидоренко (нар. 1953) та Любомир Медвідь (нар. 1941). Роботи обох, з поглибленим літературним підтекстом, навантажено філософським змістом. У творах домінують зважені (розумні) емоції, їх можна визначити як «метафізичні».

Віктор Сидоренко у власних проєктах із сюжетно-оповідальним живописом та з використанням нових матеріалів і технологій (фото, скульптура, лазерні проєкції) виступає проти знеособлення людини. Зрілий стиль художника визначився в проєкті «Жорна часу» (2003) з головним персонажем — «солдатом у кальсонах». Суть цього складного за техніками, вигадливого просторового проєкту зводиться до незаперечної думки про даремно і безнадійно перемелений час людського життя (солдата), яке потрапило в залежність від державницької тиранії. В численних проєктах 1990–2000-х років В. Сидоренко з холодним розумом аналітика говорить про несвободу особистості та про свободу індивідуальної волі у її звільненні від омертвілих стереотипів гігантизму та деперсоналізації. Як митець евристичного мислення В. Сидоренко взяв старт з художнього перетлумачення привидів радянської минувшини. Аналітично-інтелектуальне мистецтво цього автора сприймається як літературно-філософський вирок проявам тоталітаризму у стосунках держави з індивідом. Ідеї подано у формах візуальності [10, с. 382].

Інакшими є метафізичні акценти, заявлені творчістю Любомира Медвідя. Художника, який сформувався у повоєнному Львові (на кордоні Європи та насильницької державності СРСР),

відтоді, як почав усвідомлювати себе в світі, інтуїтивно і розумово відчував його злам та закинутість людини в цей простір. Трагізм буття та сирітство особистості, які Мартин Гайдегер сформулював як спосіб думання та самовідчуття в «онтологічному нігілізмі», майбутньому художнику відкрилися на рівні інтуїтивного сприйняття дійсності у зрадянщеному Львові. З юності Л. Медвідь зачитується прозою Франца Кафки та паралельно з живописом пише власні літературні новели. В образотворчість він входить як сюрреаліст, працюючи з сюжетами з найближчого оточення. Художник використовує поетику абсурдизму як авторський літературно-мистецький метод практично у всіх серіях: «Периферії» (1963–1965), «Евакуації» (1965–1968; 1986, 1990), «Інтер'єри» (1989–1991) тощо.

З перших кроків у мистецтві й літературі Медвідь маніфестує суверенітет особистості та «кризу легітимності» (термін Ж.-Ф. Ліотара), тобто такий стан розуму, для якого хаос буття є реальною картиною світу [10, с. 308]. Такий постмодерністський дискурс не заважає гуманістичному налаштуванню Л. Медвідя у його філософській візуалістиці. У його живописі органічно переплетені сум, іронія, сміх, драматизм як творчо подразнювальний конгломерат творчого розуму інтелектуала.

У широкому полі української художньої практики домінують активні (відкриті), яскраві емоції як спонтанні реакції художників на світ.

Для опису більшості емоцій взагалі назви не знайдено — до такої міри вони індивідуальні. Їх неможливо вписати в «таблицю кваліфікацій». Але в художньому мисленні вони обов'язково присутні. І чим повніше є здатність глядача до сприйняття твору, тим глибше та повніше він зчитує його емоційне поле, його ауру, глибинну енергію, що її автор заклав у твір. Йдеться про моменти максимальної чуттєвої віддачі, яка пронизує все єство художника і випромінюється назовні з твору, як з екрану телевізора. Сергій Параджанов ці миттєвості визначив як «максимальну увагу до життя»: «Ти нібито розчакнутий навстіж, і кожна нова думка, кожен образ, що входить в тебе, тягне за собою десятки, сотні інших, подібних та неподібних. Тебе нібито

підхоплює течія, і лише міцні м'язи здатні втримати це напирання. Це моменти граничної самовіддачі, стовідсоткового змістовного та повноцінного життя» [7, с. 31].

Людина, яка відчуває в собі митця, постійно існує на вістрі життя. Про це Ван Гог писав братові: «Я знаю двох людей, в котрих є боротьба між “Я — художник” та “Я — не художник”... Ця боротьба, час від часу відчайдушна, утворює різку межу між нами та іншими людьми, які сприймають такі речі менш серйозно. Щодо нас, то нам інколи буває важко, але кожен напад меланхолії несе із собою трохи світла, потроху посуває вперед. Інші не так суворо б'ються із собою та, ймовірно, працюють легше, але їхня індивідуальність розвивається повільніше... Мені завжди подобався вираз Доре: “Я маю терпіння вола...” — ці слова є втіленням сутності справжнього художника» [2, с. 320].

І це притому, що часто-густо навіть відвідувачі виставок дивляться, але не бачать всього пластичного, колористичного та духовного багатства, зафіксованого в енергетиці твору. Попри це, художник продовжує працю. Ван Гог так описує процес роботи: «За його головою я відтворюю не банальну стіну жалюгідної кімнатки, а безкрай — створюю просте, але максимально інтенсивне та багате синє тло, на яке я здаєн, та ця невибаглива комбінація сяючого білого волосся та синього тла утворює такий саме ефект таємничості, як і зірка на тлі темної лазури неба» [2, с. 380].

Художник, який жив з неймовірно розвиненою чутливістю до краси, надто часто пересвідчувався у загальній та неунікненній байдужості до мистецтва. Але, незважаючи на всі випробування, які випали на долю Ван Гога, він повсякчас був здаєн «відчувати, що далеко над нами розкинувся нескінченний зоряний простір» [2, с. 381].

Художник бачить ті самі речі, які перед очима у кожної людини, але замість банального, побіжного погляду на небо, хмаринку, стебло рослини, вигін виноградної лози чи форму квітки митець, узагальнюючи враження, створює фантастичний світ колоризму, ритмічної краси у графічних творах та пластичної довершеності в скульптурі.

Пересічний сюжет (пейзаж, постать людини, її обличчя) з побутово-індивідуального перетворюється у загальнозначуще. Митець дарує власні емоції загалу. «Відкрийте очі, беріть, збагачуйтеся», — промовляє до глядача художник.

Пройшов дощ, сутеніло, кожен поспішав сховатись від негоди, але не Ван Гог: «Сьогодні ввечері я спостерігав прегарний та насправді рідкісний ефект. Біля причалу на Роні стояла велика барка навантажена вугіллям. Щойно пройшла злива, та при погляді згори вона здавалася вологою та блискучою. Вода була жовто-біла та сіро-перлинна, небокрай — бузкового кольору за виключенням вузької помаранчевої смуги на горизонті, місто — бузкове... Справжній Хокусай» [2, с. 375].

«Замість того, щоб намагатися зобразити те, що бачу перед очима, я використовую колір більш довільно, але так, щоб якнайбільш повноцінно втілити себе» [2, с. 379]. Так емоційне збудження перетворюється у колір.

Дивовижна колористична чуттєвість Ван Гога, емоційна напруга, з якою він бачив землю, небо, людину — весь обшир світу, — перетворили митця на справжнього «емоційного пророка», предтечу форсованого (у порівнянні з імпресіонізмом) постімпресіонізму, який надалі відкрив шлях для фовізму та колористичних одкровенів авангардизму початку ХХ століття. Не буде перебільшенням сказати, що виключний колористичний здобуток Ван Гога є продуктом (породженням) його емоційної надчутливості. Його назвемо «генієм емоційності». Цей геній засвідчує здатність митця до постійного здивування побаченим, до емоційного неспокою унікальної, надвразливої психіки особистості.

Гегель вважав, що той, кого ніщо не дивує, подібний до каменю, такою самою є людина, яку ніщо не вражає. Творити — означає реалізувати свій схвилюваний погляд на світ та визначати індивідуальний духовний ландшафт. Його формування неможливе без підживлення свіжими враженнями та емоціями. На думку Анрі Матиса, засновника фовізму, творче зусилля полягає в тому, щоб звільнитись від нудних стереотипів буденності, подивитись на речі свіжим, майже дитинним поглядом.

Василь Кандинський писав, що заповнює власні полотна кольоровими формами, які випромінюють пристрасть. Саме її наявність у творі, на думку «батька абстракціонізму», створює «додатковий вимір». Він є відмінним від тих, що існують в раціонально-логічному світі. Позаєвклідовою є тріада: колір — пристрасть — художнє навіювання. Це те саме, що і в І. Канта — теза про душу, яка переповнена почуттями, і тому вона найдовершеніше явище у світі. Це стосується кожної зустрічі з феноменом Параджанова.

Кіносценарії, що їх С. Параджанов написав до своїх переважно не реалізованих фільмів, є самостійними художніми творами (новелами) найвищого метафізичного змісту. Пристрасна, майже божевільна любов маестро до Краси, глибоке страждання від паплюження Прекрасного — основний нерв контрапунктичної творчості митця, який «спирався на живопис, бо живопис давно з досконалістю засвоїв драматургію кольору — його організацію та можливості самопрояву» [7, с. 46].

Полотно «Інфанта Маргарита» з музею імені Б. та В. Ханенків (Київ) для Параджанова уособлювало феномен Краси і було знаком довершеності та творчого здивування. З великою художньою переконливістю автор новели трагічно переживає цей образ в сценарії «Київські фрески». «“Інфанта Маргарита” — раритет київського музею — покладається до ящика-труни зі зображенням чарки, зонта з написом “не кантувати” та опускається до глибокої ями-домовини... Таким є безпрецедентний за змістом образ війни — залятого ворога Прекрасного» [7, с. 11]. На жаль, в 2022-му це «сумне прощання» стало реальністю війни в Україні.

Історія України переважно драматична. Серед її історичних трагедій ХХ століття — Чорнобильська катастрофа 1986 року, наслідки якої були відчутними навіть у країнах Європи. Серед великої кількості митців України, які в ті роки відгукнулися на епохальну трагедію, назвемо ім'я Галини Неледві (1938–2017) саме через гігантську її почуттєву енергію. Трагедія Чорнобиля та водночас смерть матері художниці зламали усю попередню систему її світобачення.

Дегуманізація цивілізації в її страхотливій формі призвела, на думку Неледві, до «ери психозу». Колосальна сила розпачу, який переживала художниця, акумулювалася у полотна «Біблійного циклу» (1987–1989).

В епоху суспільних катастроф оживають есхатологічні уявлення людства. Час від часу в історії перехідні ситуації повторюються. За таких умов архетипові моделі катастроф повертаються у свідомість особливо чутливих митців. «Біблійний цикл» полотен став виразною пам'яткою евристичного бачення та народження індивідуальної пластичної мови. «Тільки спалах інтуїції освітлює нагромадження фактів», — зауважив Теяр де Шарден. Простір полотен Г. Неледві пронизано астральним світлом, він — частина загального та неосяжного. Втілення космічної безмежності побудовано за принципами суб'єктивного метафоризму. Г. Неледві шукала психологічну опору у Книзі Буття. Діалоги з текстами та сюжетами Біблії відбулися в активному використанні фактур, кольорових мас — таких само виразних, як геологічні шари. Неледві неначе пережила прорив у інший вимір, зламала перепону, що відокремлює земне буття від потойбічного. Вона зуміла написати образи жителів невідомої сфери. Перед композиціями, які набухають згустками фарби, протиборчих фактур та кольорів, набираєш повітря в легені та в усі «очі своєї душі» вдивляєшся в «театр неба». «Космічні токи цього ауретичного, нередукованого мистецтва заворюють магією твору» [9, с. 240].

Мераб Мамардашвілі концентрованою енергією волі визначав як істинну почуттєвість (а ще точніше — пристрасність). Такою в майстерні Олександра Животкова стала серія рельєфів (дерево, граніт) «Вівтар війни» (2024). Всі перші 100 днів звірств русні в Україні художник, який не покинув Києва, працював із силою емоційного самоспалення. Весь той жах, який зненацька, злою блискавкою впав на життя безневинних людей, набатним дзвоном ударив у серце художника. Образний ряд рельєфів гранично лаконічний. Це зображення страдницьких рук та облич, навіп розколотих горем. Образи-знаки в композиціях «Київ — 24 лютого», «Україна — 40 днів», «Буча — лютий 22»,

в інших — переконливе втілення людського болю. З унікальною надчутливістю та співчуттям до перших жертв війни Животков сягнув верхівки власної люті та пластичної майстерності. У рельєфах циклу (36 композицій) втілено сучасну драму України. Тема страждання «колективного тіла» України суголосна стражданню самого автора рельєфів. У пристрасних зображеннях, сповнених гарячкової енергії, пульсує незагоєна рана в серці невтомного майстра.

На виставці творів Олександра Животкова, яка експонувалася в 2024 році в «Українському домі» (Київ), мабуть, не було відвідувачів, які б оглядали драматичні рельєфи неуважно та з холодним серцем. Кожну душу струшують образи (формули лиха) О. Животкова. Вони породжують у свідомості глядача глибокий духовний резонанс та навіть досвід. Це стан інтенсивного сприйняття та концентрації процесу мислення (за І. Кантом). Бо в споглядання включена буремна емоція. За нею слідом вже йде раціонально-логічне розміркування.

У свій час Михайло Врубель — автор знаменитого «Демона» — в листах до сестри підкреслював думку про необхідність працювати лише «під тиском захвату» (азарту творчості).

Анатолій Криволап без закоханого погляду на землю України та не менш глибокого сприйняття художником інтенсивного кольору не мав би засобів так майстерно втілити образ Батьківщини та повернути людині технологічної цивілізації, містянину, її природне середовище — воду, землю, небо. У пейзажизмі А. Криволапа 2000-х років жанр, здавалося б, похований модернізмом та постмодернізмом, піднесено на небачено високий художній колористичний щабель... Отже, йдеться про вимогу емоційного напруження чи стану повноти почуттів. «Це резюмовано мотивом зв'язувальної сили самопізнання» [5, с. 9]. По-справжньому творчий задум дуже зрідка визначається раціональним міркуванням, а у А. Криволапа й поготів.

Щодо характеристики самої емоції та емоційності. Людина в собі може розвивати емоційність, плачучи її. Розвинена емоційність навіть не потребує надмірних вражень. Чим

більш духовно наповнений митець, тим вибірковішими можуть бути збудники, які проводять творчий процес. При обмеженій (мінімалістичній) кількості мотивів та лаконізмі художніх засобів геніальною є творчість Ци Байши. Художньо переконливими є останні роботи (пастелі) Тетяни Яблонської (1917–2005). Це один, той самий, вид за вікном та скромні натюрморти на підвіконні (50 композицій), які справляють враження прекрасного, зачарованого світу. Епітети «прекрасного», «зачарованого», інші словесні оздоблення мало прояснюють чари зовні непоказних композицій. Споглядаючи пастелі Яблонської, треба говорити про магічну силу їхнього духовного навіювання, про енергетику аури, яка пропонує глядачу «інтенсивність мовчання». В атмосферу натюрмортів, які художниця усвідомлювала як останні твори згасаючого життя, Яблонська вклала естетичне переживання дивовижної сили. Вона з інтуїтивною мудрістю спромоглася занурити увагу глядача в позасюжетні, невербальні сенси творів, в їхню ауру. Перед роботами відчуваш позаконтрольну магію естетичного впливу, або, як казав І. Кант, щось таке, що перевершує нашу здатність осмислення.

Культура, навіть культ «мовчазного впливу», визначають форму інтенсивного духовного діалогу Олександра Животкова з глядачем в його творах початку 2000-х років. У стриманій сіруватій, білій або блідо-вохристій гамі він писав вікна, дороги, узагальнені образи (радше — обриси) жіночих облич та напівпостатей. В полотнах немає нічого ефектного. Всі образи, по суті, — архетипи, стримані за формою та колоритом. Животков із його похмурою гамою кольорів та світлом, яке нібито сяє на полотнах крізь непоказну палітру, живе у вимірі, створеному його тонкою творчою інтуїцією. Ці роботи відкриваються при уважному вдивлянні в розвинену фактуру полотен. «Ці картини-інтроверти не виставляються напоказ, а радше самі вибирають, кого впускати до свого світу» [6, с. 4]. Роботи спонукають до стовідсоткової концентрації на зображенні, а в свідомості глядача виростають у філософський, відсторонений, але гіпнотичний

феномен емоційного впливу. Мінімалістичними засобами живопису автор композицій навіює нам враження від зливи, нескінченності шляхів, що ховаються за горизонтом, неокресленого простору. Часто це білі, сіруваті або чорні абстрактні композиції. Тут домінує мовчання. В наростаючих фазах воно так само, як у музиці Валентина Сильвестрова, вводить у медитативний стан тих, хто розкрив назустріч полотнам «око душі». Аура живопису об'єднується з аурую художнього бачення. Животков як живописець — геніальний провокатор вчування [8, с. 286].

Кожен художник створює свій власний світ. Але в ньому віддзеркалюється об'єктивна реальність. Відома історія про те, як Фернана Леже (1881–1955) вразив блиск металу на стволі гармати, а Едварда Мунка (1863–1944) — криваво-червоний захід сонця. Це враження подарувало мистецтву знамениту картину «Зойк» (1893) як провісницю бійні Першої світової війни.

Італійські футуристи першими відкрили жорстку поетику машини та руху потягу. Вони перетворили ці образи на поезію новітнього мистецтва і подарували її глядачеві. Кандінський подумки зазирнув у структуру атома та народив абстрактну картину. Нефігуративні композиції, зовні безпредметні, у глибинах свідомості митців мають прообрази з реального життя.

Кожен напрям модерного мистецтва (так само, як і класичних стилів) виник не лише з об'єктивної історико-цивілізаційної та культурної еволюції, а в першу чергу з чуттєвості, з хаосу ще не оформлених на рівні розміркування та логіки емоцій, з відчуття евристичності. Колажі Сергія Параджанова є яскравим взірцем переробки банальностей у поетику станкових композицій та фільмів. Як у Анни Ахматової: «Коли б ви знали, із якого сміття / Зростає вірш попри ганьбу і страх...».

Висновки. Речі зовнішнього світу бачить кожен, але митець в емоційному піднесенні робить з цих речей «нову реальність». Саме її він зображує. Чим ясніше та емоційніше він бачить «внутрішнім оком», тим повніше, ширше охоплює світ, тим універсальнішими (метафізичними) будуть його мистецькі образи.

Око художника бачить та фіксує у творчому процесі «внутрішній ландшафт». Художник перекомпоновує банальні предмети відповідно до власних фантазій та зустрічей з реальністю. У цьому перекомпоновуванні (процесі перемутації) об'єкти змінюють властиву їм онтологічну сутність. Для синтезу, для трансформації вражень від буття в художній образ потрібен

допоміжний структурний знак. Цей знак водночас виступає як трансформувальна функція — провокація. Знак, що провокує фантазію митця, одержав назву «гештальт». Він пробуджує у митцеві азарт творчості, саме ту почуттєву інтенсивність, яку мали на увазі І. Кант, А. Шопенгавер, А. Берґсон та М. Мамардашвілі, і на якій знаються художники.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батаєва К. Візуальне від античності до постсучасності : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2017. 242 с.
2. Ван Гог. Письма / пер. П. В. Мелковой; общ. ред., сост., вступ. ст. и примеч. Ю. И. Кузнецова. Ленинград; Москва : Искусство, 1966. 604 с.
3. Вудфорд С. Як розглядати картини / пер. з англ. А. Пилаєвої. Київ: Bookchef, 2023. 176 с.
4. Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922. 70 с.
5. Мамардашвили М. Кантианские вариации. Москва: Аграф, 2002. 320 с.
6. Матвійчук М. Аристократ за духом, художник за покликанням : Конспект. Київ, 2008.
7. Параджанов С. Исповедь: Киносценарии. Письма / Сост. Кора Церетели. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 654 с.
8. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. XX ст. — поч. XXI ст. : збірка статей. Київ: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2004. 400 с.
9. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 478 с.
10. Петрова О. Третє око: мистецькі студії : монографічна збірка статей. Київ: Фенікс, 2015. 478 с.

REFERENCES

1. Bataieva, K. (2017). *Vizualne vid antychnosti do postsuchasnosti: navchalnyi posibnyk* [Visual from Antiquity to Postmodernism: A Textbook]. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
2. Van Gogh. (1966). *Pisma* [Letters] (P. V. Mielkova, Trans.; Y. I. Kuznietsov, Ed.). Leningrad; Moskva: Iskusstvo [in Russian].
3. Woodford, S. (2023). *Yak rozhliadaty kartyny* [Looking at Pictures] (L. Pylaieva, Trans.). Kyiv: Bookchef [in Ukrainian].
4. Gan, A. (1922). *Konstruktivizm* [Constructivism]. Tver [in Russian].
5. Mamardashvili, M. (2002). *Kantianskie variatsii* [Kantian Variations]. Moskva: Agraf [in Russian].
6. Matviichuk, M. (2008). *Arystokrat za dukhom, khudozhnyk za poklykanniam* : Konspekt [An Aristocrat at Heart, an Artist by Vocation: Summary]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Paradzhanov, S. (2001). *Ispoved: Kinoscenarii. Pisma* [Confession: Movie Scripts. Letters] (K. Tsereteli, Ed.). Sankt-Peterburg: Azbuka [in Russian].
8. Petrova, O. (2004). *Mystetstvovnavchi refleksii. Istoriia, teoriia ta krytyka obrazotvorchoho mystetstva 70-kh rr. XX st. — poch. XXI st.* : Zbirka statei [Art Reflections. History, Theory, and Criticism of Visual Arts of the 1970s–Early 2000s: A Collection of Articles]. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
9. Petrova, O. (2019). *Mystecky Kyiv 1990-kh. Rekonstruktsiia* [Artistic Kyiv in the 1990s. Reconstruction]. Kyiv: Publish Pro [in Ukrainian].
10. Petrova, O. (2015). *Tretie oko: Mystetski studii* : monohrafichna zbirka statei [The Third Eye: Art Studios: A Monographic Collection of Articles]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

OLGA PETROVA

RATIONALITY OF THOUGHT AND SENSUALITY IN ART

Abstract. The article presents two approaches (methods) or two psychological attitudes that exist in the consciousness of different artists toward the creation of art. Referring to the work of renowned figures in both world and contemporary Ukrainian art, the study illustrates the emotional response of the artist to reality, which serves as the primary impulse for awakening creative energy and imagination. It is emphasized that a dominant sensuous-emotional perception of events and phenomena becomes the precondition for a sensuous-spontaneous type of artistic production (Impressionism, Fauvism, Expressionism). Alongside this, a rational-discursive line of development in visual art is outlined (Naturalism, Realism, Constructivism, etc.). The philosophical foundation of this duality is traced (Hegel's rational-logical concept and the criteria of sensuous art formulated by Kant and his followers). Through the analysis of works by Ukrainian artists Tetiana Yablonska, Liubomyr Medvid, Victor Sydorenko, Oleksandr Zhyvotkov, Halyna Neledva, and Anatolii Kryvolap, the study reveals the existence of forms of "pure," immediate sensibility in art as well as models of rational thought. Phenomenal instances of "synthetic" forms of artistic thinking are demonstrated, namely, the fusion of sensuous and rational creativity within a single artistic individuality. The article also highlights how, in the artist's consciousness, the mundane is transformed into the poetics of an artistic phenomenon. The author traces the change and transformation of the ontological essence of the model as the stimulus of imagination.

Keywords: emotion, rationality, psychological response, conceptual idea, sensuous vitalism, rationalism, humanism, spiritual landscape of the artist, intuitivism of perception.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2025