

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГО ЦЗІНЮАНЬ

УДК 75.038.6+75.071.1(477)*Жив.]:22(04)

ДИСЕРТАЦІЯ

**Живопис Олександра Животкова в контексті філософсько-естетичної
традиції Сходу**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Guo Jingyuan 30/4/2025

ГО ЦЗІНЮАНЬ

Науковий керівник:

Токар Марина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

перший проректор з науково-педагогічної роботи

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Го Цзіньюань. Живопис Олександра Животкова в контексті філософсько-естетичної традиції сходу. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню східних мотивів у живописі Олександра Животкова упродовж основних етапів його творчості (1990-ті – 2020-ті рр.). Художника часто оцінюють як «орієнтального» митця, його творчість є характерним прикладом втіленням авторського художнього підходу, що безпосередньо торкається культурно-філософських основ східного мистецтва. Творчість Олександра Животкова відрізняє унікальний авторський стиль, який виражає глибоке філософське сприйняття світу. Його виразною особливістю, вже починаючи від ранніх робіт середини 1980-х років, є помітне тяжіння до узагальненої спрощеної форми, а згодом розвиток у бік ненаративності, лаконічності засобів виразності, посилення уваги до фактури, лінії, плями, контрастів чорного і білого, темного і світлого. Внаслідок цих трансформацій картини О. Животкова, позбавлені оповідальності, набувають медитативного характеру, створюють особливу атмосферу позачасовості. У залежності від рівня художньої ерудованості та естетичного досвіду вони викликають у глядача асоціації з мистецтвом і філософією ментально й естетично далеких від України культур.

Метою дослідження є аналіз живопису українського художника Олександра Животкова у контексті східної філософсько-естетичної традиції. **Об'єктом дослідження** є філософсько-естетичні традиції Сходу у сучасному живописі. **Предметом дослідження** є східні мотиви у живописі Олександра Животкова.

Результати дисертації, а також її історіографічна та візуальна частини, мають практичне значення для сходознавчих студій в Україні. Досліджена проблематика має важливий потенціал для розширення тематики аналізу та здатна виступати в якості підґрунття для суміжних наукових проблем. Узагальнення та висловлені у тексті рекомендації можуть бути використані у навчально-методичній роботі, а також процесі викладання.

Головні завдання дослідження визначили його структуру, яка складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел і додатків (альбому ілюстрацій).

У *першому розділі* аналізуються дослідження українських, китайських та європейських науковців. Зазначається, що в українських дослідженнях про мистецтво творчість Олександра Животкова аналізується як авангардна за своєю сутністю. Переважна більшість визначень, які дослідники використовують для осмислення його живопису так чи інакше пов'язуються із проблематикою художньої новизни. Органічним компонентом загальної історіографії проблеми є дослідження філософсько-естетичних традицій Сходу західними вченими. Як показує проведений аналіз, у фундаментальних працях західних дослідників проблематика східних традицій в образотворчому мистецтві представлена переважно у евристичній формі. Вкрай важливими властивостями характеризується аналіз ключових концептів східної традиції (концепти дзен, дао та конфуціанські естетичні підходи) в сучасній історіографії Китаю. Встановлено, що всебічний аналіз філософсько-естетичних підходів є органічною частиною сучасної китайської історіографії образотворчого мистецтва, що пов'язано із взаємодією між китайськими та європейськими художніми просторами упродовж XX – XXI ст.

На цій підставі визначаються етапи в загальному розвитку проблеми, дається характеристика джерельної бази та методів дослідження.

У *другому розділі* увага приділена аналізу ролі та місці філософсько-естетичної традиції у живописі сучасних китайських художників.

Спорідненість їх пошуків із образною основою творчості Олександра Животкова дає можливості для інтерпретації на підставі методів аналогії та компаративного аналізу.

Визначено дві моделі у розвитку філософсько-естетичних традиції в сучасному живописі Китаю: «захід – схід» та «схід – захід». Подібне методологічне спрощення дозволило представити широке поняття «філософської традиції» у мистецтві як конкретні форми втілення базових концепцій дзен-буддизму, конфуціанства, даосизму у художню мову творів сучасного живопису.

У контексті моделі «захід – схід» прикладом адаптації західноєвропейських художніх підходів в систему східної філософсько-естетичної традиції є творчість Лін Шую (林壽宇), Тан Пінг (譚平) та Шень Фан (申凡).

У контексті моделі «схід – захід» важливе значення має творчість китайських художників, для яких автентика традиційного художнього репертуару є засобом інтеграції філософсько-естетичних традицій (серед таких авторів: Хуан Жуй (黄锐), Чень Веньцзі (陈文骥), Фен Лянхун (冯良鸿), Чжан Фань (张帆).

У *третьому розділі* аналізуються східні мотиви у творчості Олександра Животкова, які в цілому віддзеркалюють орієнтальні ремінісценції його живопису. Здійснено періодизацію творчого шляху художника.

Для раннього етапу творчості (кінець 1980-х –1990-ті рр.) є характерним шлях до абстракції і мінімалізму. Цей етап пов'язаний із ствердженням авторської мови знаків та символів, яка балансує на межі Сходу і Заходу. З точки зору східних ремінісценцій завершальним акордом раннього етапу творчості Животкова стає «Чорно-біла серія» (друга половина 1990-х рр.), що підсумовує нефігуративні підходи митця як оповідально-серійні.

Східний період у творчості Животкова (2000-ні – 2010-ті рр.), пов'язаний із закріпленням у авторському художньому репертуарі орієнтальних філософсько-естетичних концептів. На відміну від символізму раннього періоду, східний етап активував авторську «неоархаїку», яка поєдналась із художніми концептами дао, конфуціанської традиції або дзен-буддизму на тлі мови абстрагування та мінімалізму. Центральною серією цього етапу стає цикл «До питання про непальську тханку» (2009 – 2010 рр.), який Животков створив за результатами поїздки до Тибету.

На сучасному етапі творчості (2010-х – 2020-х рр.) східні мотиви у живописі Животкова поєднані із формуванням власної авторського міфопоетики. Виразною особливістю етапу є повернення до мотивів сюжетно-нарративної картини. Художник не розповідає сюжетні історії, проте спирається на авторське розуміння оповідності, яка формується алюзіями, метафоричними узагальненнями, акцентуванням універсальних символічних кодів. Східні філософсько-естетичні традиції помітні у картинах Животкова, що містять каліграфічні мотиви або звертаються до зображально-вербальних засобів. В окремих картинах цього етапу Животков фактично повертається до фігуративної візуальності. В роботах 2020-х рр. простежується сюжетний тематизм, який є ознакою важливої формально-пластичної еволюції, яку пройшов митець у своїй творчості упродовж кін. XX – поч. XXI ст.

Дисертація завершується змістовними висновками, які узагальнюють результати дослідження та відповідають визначеним позиціям наукової новизни, меті та завданням дисертації.

Ключові слова: Олександр Животков, сучасне мистецтво України, орієнтальні мотиви у живописі, східні ремінісценції у живописі, нефігуративний живопис, мінімалізм у живописі, сучасний абстрактний живопис, філософсько-естетичної традиції Сходу

ABSTRACT

Guo Jingyuan. Oriental motifs in the painting of Alexander Zhyvotkov (1990s - 2020s). – Qualification scientific work in the form of a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of oriental motifs in the painting of Alexander Zhivotkov during the main stages of his work (1990s - 2020s). In scientific literature, the artist is often assessed as an “oriental” artist. For many art historians, his work is an example of the embodiment of the author’s artistic approach, which directly touches on the cultural and philosophical foundations of oriental art. Alexander Zhivotkov’s work is distinguished by a unique author’s style, which expresses a deep philosophical perception of the world. Starting from his early works in the mid-1980s, his paintings have a noticeable tendency towards a generalized simplified form. Later, this property evolves into non-narrativeness, conciseness of means of expression, increased attention to texture, line, spot, contrasts of black and white, dark and light. As a result of these transformations, Zhyvotkov’s paintings become non-narrative, take on the appearance of pictorial meditations, and create a special atmosphere of timelessness. His paintings evoke associations in the viewer with the art and philosophy of cultures mentally and aesthetically distant from Ukraine.

The purpose of the study is to analyze the paintings of the Ukrainian artist Oleksandr Zhyvotkov in the context of the Eastern philosophical and aesthetic tradition. ***The object*** of the study is the philosophical and aesthetic traditions of the East in modern painting. ***The subject*** of the study is the Eastern motifs in the paintings of Oleksandr Zhyvotkov.

The results of the dissertation, as well as the historiographical and visual parts of the study, have practical significance for Oriental studies in Ukraine. The researched issues have important potential for expanding the subject of analysis

and can serve as a basis for related scientific problems. The generalizations and recommendations expressed in the text can be used in educational and methodological work, as well as in the teaching process.

The main objectives of the study determined its structure, which consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used, and appendices (album of illustrations).

The first section analyzes the research of Ukrainian, Chinese and European scholars. It is noted that in Ukrainian studies on art, the work of Oleksandr Zhyvotkov is analyzed as avant-garde in its essence. The vast majority of definitions that researchers use to understand Zhyvotkov's painting are somehow connected with the problems of artistic novelty. An organic component of the general historiography of the problem is the study of the philosophical and aesthetic traditions of the East by Western scholars. As the analysis shows, in the fundamental works of Western researchers the problems of Eastern traditions in fine arts are presented mainly in a heuristic form. The analysis of key concepts of Eastern tradition (concepts of Zen, Tao and Confucian aesthetic approaches) in modern Chinese historiography is characterized by extremely important properties. It has been established that a comprehensive analysis of philosophical and aesthetic approaches is an organic part of modern Chinese historiography of fine arts, which is associated with the interaction between Chinese and European artistic spaces during the 20th – 21st centuries.

On this basis, the stages in the general development of the problem are determined, the source base and research methods are characterized.

The second chapter analyzes the role and place of the philosophical and aesthetic tradition in the painting of modern Chinese artists. The affinity of the creative searches of Chinese painters with the figurative basis of Alexander Zhivotkov's work provides opportunities for interpretation based on the methods of analogy and comparative analysis.

Two models in the development of the philosophical and aesthetic tradition in modern Chinese painting are identified: "West - East" and "East - West". Such

methodological simplification made it possible to present the broad concept of "philosophical tradition" in art as specific forms of the embodiment of the basic concepts of Zen Buddhism, Confucianism, Taoism in the artistic language of works of modern painting.

In the context of the "West - East" model, an example of the adaptation of Western European artistic approaches to the system of the Eastern philosophical and aesthetic tradition is the work of Lin Shuyu (林壽宇), Tang Ping (谭平) and Shen Fang (申凡).

In the context of the "East-West" model, the work of Chinese artists is of great importance, for whom the authenticity of the traditional artistic repertoire is a means of integrating philosophical and aesthetic traditions (among such authors: Huang Rui (黄锐), Chen Wenji (陈文骥), Feng Lianghong (冯良鸿), Zhang Fan (张帆).

The third chapter analyzes the oriental motifs in the work of Alexander Zhivotkov, which generally reflect the oriental reminiscences of his painting. The periodization of the artist's creative path is carried out.

The early stage of his work (the late 1980s-1990s) is characterized by a path to abstraction and minimalism. This stage is associated with the affirmation of the author's language of signs and symbols, which balances on the border between East and West. From the point of view of oriental reminiscences, the final chord of the early stage of Zhivotkov's work becomes "Black and White series" (second half of the 1990s), which summarizes the artist's non-figurative approaches as narrative-serial.

The Eastern period in Zhivotkov's work (2000s - 2010s) is associated with the consolidation of oriental philosophical and aesthetic concepts in the author's artistic repertoire. Unlike the symbolism of the early period, the Eastern stage activated the author's "neo-archaic", which was combined with the artistic concepts of Tao, Confucian tradition or Zen Buddhism against the background of the language of abstraction and minimalism. The central series of this stage is the

cycle "On the Question of the Nepalese Thangka" (2009 - 2010), which Zhivotkov created based on the results of a trip to Tibet.

At the current stage of his work (2010s – 2020s), oriental motifs in Zhivotkov's paintings are combined with the formation of his own authorial mythopoetics. A distinctive feature of the stage is the return to the motifs of a plot-narrative painting. The artist does not tell plot stories, but relies on the author's understanding of the narrative, which is formed by allusions, metaphorical generalizations, and the accentuation of universal symbolic codes. Eastern philosophical and aesthetic traditions are noticeable in Zhivotkov's paintings, which contain calligraphic motifs or turn to figurative and verbal means. In some paintings of this stage, Zhivotkov actually returns to figurative visuality. In the works of the 2020s, plot thematism is traced, which is a sign of an important formal and plastic evolution that the artist underwent in his work during the late 20th – early 21st centuries.

The dissertation concludes with meaningful conclusions that summarize the research results and correspond to the defined positions of scientific novelty, the goal and objectives of the dissertation.

Keywords: Oleksandr Zhivotkov, contemporary art of Ukraine, oriental motifs in painting, oriental reminiscences in painting, non-figurative painting, minimalism in painting, modern abstract painting, philosophical and aesthetic traditions of the East

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Публікації у наукових фахових виданнях України
за темою дисертації:

1. Го, Цзінюань & Тесленко, І. Переосмислення тибетської образотворчої традиції в серії Олександра Животкова «До питання про непальські тханки». Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №5. С. 53-60.
2. Го, Цзінюань & Тесленко, І. Місце і роль каліграфічних написів у творах Олександра Животкова. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №6. С.41–48.
3. Го, Цзінюань. Східні мотиви у живописі Олександра Животкова (1990-ті – 2020-ті рр.). ХУДПРОМ: Український журнал мистецтв та дизайну. 2024. № 1. С.89-102

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Го, Цзінюань. Філософсько-естетична традиція Сходу і творчий доробок Олександра Животкова. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і здобувачів вищої освіти ХДАДМ за підсумками роботи 2020\2021 навчального року; Харків, 28 травня 2021 р. Х.: ХДАДМ, 2021. С. 23-25.*
2. Го, Цзінюань. Релігійні мотиви у творчості Олександра Животкова. *Research in Science, Technology and Economics: Collection of Scientific Papers «International Scientific Unity» with Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference. March 5-7, 2025. Luxembourg, 2005. 397 p. P. 40-42.*
3. Го, Цзінюань. Порівняльний аналіз творів Олександра Животкова та тибетських тхангків. *Challenges and Opportunities in Modern Scientific Research: Collection of Scientific Papers «International Scientific Unity» with Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference. February 19-21, 2025. Ivano-Frankivsk, Ukraine, 2025. 210 p. P.29-32.*

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1	
ІСТОРІОГРАФІЯ, ДжЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	20
1.1. Українська історіографія проблеми	20
1.1.1. Система авторських прийомів О.Животкова	21
1.1.2. Художньо-образні підходи у живописі О.Животкова	23
1.2. Філософсько-естетична традиція Сходу	
у фокусі увагу західних вчених	30
1.3. Концепти дзен, дао та конфуціанські естетичні підходи у живописі	
в китайській сучасній історіографії	39
1.4. Джерела та методи дослідження	46
1.4.1. Джерельна база дослідження	46
1.4.2. Методи дослідження	50
Висновки до першого розділу	52
РОЗДІЛ 2	
РОЛЬ ТА МІСЦЕ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ У	
ЖИВОПИСІ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ:	
МІНІМАЛІСТИЧНІ, АБСТРАКТНІ ТА НЕФІГУРАТИВНІ	
ПІДХОДИ	55
2.1. Сучасний китайський живопис	
у контексті моделі «захід – схід»	58
2.1.1. Концепція мінімалізму даоського	
«порожнього простору» Лін Шую (林壽宇)	58
2.1.2. Пошук експресивного балансу у дзенських	
абстракціях Тан Пінга (譚平)	61
2.1.3. Принципи естетики дзен та дао	
у ландшафтах Шень Фана (申凡)	64

2.2. Китайські живописці у контексті автентичного традиційного репертуару: принципи та художні основи моделі «схід – захід»	66
2.2.1. Трансформація традиційних художніх підходів у картинах Хуан Жуй (黄锐)	66
2.2.2. «Прості форми» живопису Чень Веньцзі (陈文骥)	70
2.2.3. Ван Цзюнь (王俊) і Фен Лянхун (冯良鸿): живопис на перетині каліграфії та рисунка	73
2.2.4. Переосмислення абстрактної мови у живописі Чжан Фаня (张帆) Фань Чжєня (范祯)	79
Висновки до другого розділу	84

РОЗДІЛ 3

ОРІЄНТАЛЬНІ МОТИВИ У ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА

ЖИВОТКОВА	87
3.1. Етапи творчості Олександра Животкова	87
3.1.1. Шлях до абстракції і мінімалізму: ранні пошуки й орієнтальні коди	87
3.1.2. Східний період у творчості Животкова: образи та художні стратегії	92
3.1.3. Східні мотиви на сучасному етапі творчості та власна міфопоетика	97
3.2. Переосмислення тибетської образотворчої традиції в серії Олександра Животкова «До питання про непальські тханки»	101
3.3. Авторська міфоепіка у контексті східних ремінісценцій	112
3.3.1. Порівняльний аналіз творів Олександра Животкова та тибетських тхангків	112
3.3.2. Місце і роль каліграфічних написів у творах Олександра Животкова	115
3.3.3. Живопис Олександра Животкова в світлі ідей	

<i>далекосхідної естетики</i>	120
Висновки до розділу	125
ВИСНОВКИ	128
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	133
ДОДАТКИ	152
Додаток А. Список ілюстрацій	152
Додаток Б. Альбом ілюстрацій	159

ВСТУП

Актуальність проблеми. Для китайського дослідника надзвичайно цінною є інтерпретація культурно-філософських основ східного мистецтва художниками з європейського простору. Картини сприйняття мистецтва Сходу та Заходу є не тільки різними за своїми традиційними значеннями та еволюцією. Важливу роль відіграє уявлення про кордони «свого» та «чужого», які формують простори ідентичності та є принципово важливими чинниками у визначення будь-якого національного мистецтва. Проте для сучасного китайського мистецтвознавства наявність у Європі художників, що так чи інакше вступають у взаємодію із китайською естетикою, розглядаючи філософсько-естетичні традиції Сходу як ґрунт для творчості, є також і своєрідним викликом. Його зміст можна представити у формі двох запитань: наскільки коректно та повно сучасні європейські художники використовують східну традицію у контексті формування художньої мови живопису; та що сучасний китайській художній простір здатен представити в якості зустрічної відповіді.

У контексті цих двох запитань нами обрана для аналізу творчість Олександра Животкова – сучасного українського художника, живопис якого за багатьма параметрами підпадає під характеристику проблеми, що окреслена зазначеними питаннями. Як митець, якого в Україні знають як «орієнтального» (О. Петрова), «митця із виразними східними мотивами» (Н. Мархайчук), «художника, який поєднує візантійське та східне мистецтво» (І. Балтазюк), творчість О. Животкова є характерним втіленням авторського художнього підходу, що безпосередньо стосується культурно-філософських основ східного мистецтва [12, с.89].

Наголосимо на тому, що для китайського глядача живопис О. Животкова співвідноситься, скоріше, із традиційним європейським баченням естетики Сходу, яке можна представити у термінах «східні мотиви» (за Є. Котляром) або «східні ремінісценції» (за С. Рибалко). З нашого погляду,

його живопис дійсно є достатньо європоцентричним, проте більш уважний аналіз дозволяє побачити і явні ознаки посилення на східну естетику, особливо у філософсько-релігійному аспекті, і неявні (приховані) орієнтальні змісти, що проступають в окремих технічних прийомах, особливостях роботи із матеріалами та авторських образних алюзіях.

Східну парадигму в творчості О. Животкова можна помітити і на прикладі спроб жанрового визначення його живопису. На наш погляд, це також актуалізує проблематику даоського та дзенського розуміння твору мистецтва, як відкритої форми, яка напряду не пов'язана із європейським концептом «картини».

Загальна художньо-образна палітра О. Животкова має ще один важливий параметр дотичності до східного філософсько-естетичного дискурсу. Маємо на увазі художньо-стильову мову мінімалізму та абстракції, яка в сучасному китайському живописі спирається як на образотворчу практику західноєвропейського модернізму, так і на властиві китайській художній традиції образні ремінісценції безпредметності, нефігуративу та абстрагування. У цьому контексті важливим завданням дослідження є виявлення власне китайської моделі художньої ідентифікації зазначених стильових напрямків, як суміжних із пошуками східноєвропейських живописців (зокрема, на прикладі творчості О. Животкова) [12, с.90].

Творчість Олександра Животкова відрізняє унікальний авторський стиль, який виражає глибоке філософське сприйняття світу. Його виразною особливістю, вже починаючи від ранніх робіт середини 1980-х років, є помітне тяжіння до узагальненої спрощеної форми, а згодом розвиток у бік ненаративності, лаконічності засобів виразності, посилення уваги до фактури, лінії, плями, контрастів чорного і білого, темного і світлого. Внаслідок цих трансформацій картини О. Животкова, позбавлені оповідальності, набувають медитативного характеру, створюють особливу атмосферу позачасовості. В залежності від рівню художньої ерудованості та естетичного досвіду вони

викликають у глядача асоціації з мистецтвом і філософією ментально й естетично далеких від України культур [10, с.42].

Усе вищезазначене дозволяє охарактеризувати винесену у заголовок проблематику як актуальну та своєчасну.

Метою дослідження є аналіз живопису українського художника Олександра Животкова у контексті східної філософсько-естетичної традиції.

Вказана мета припускає розв'язання низки **завдань**, серед яких:

- дослідити стан вивченості питання в українській, західній та китайській історіографії; сформулювати цілісне уявлення стосовно тенденцій вивчення проблеми;

- виявити та проаналізувати живопис китайських сучасних художників, які звертаються до власних філософсько-естетичних традицій ;

- здійснити періодизацію творчості Олександра Животкова за критерієм звернення до орієнтальних традицій та концептів у філософсько-релігійних вченнях Сходу;

- проаналізувати художньо-образний репертуар живопису Олександра Животкова, дослідити специфіку використання східних мотивів, узагальнити особливості авторських орієнтальних ремінісценцій.

Об'єкт дослідження: філософсько-естетичні традиції Сходу у сучасному живописі

Предмет дослідження: східні мотиви у живописі Олександра Животкова.

Методологія дослідження включає використання методів порівняльного, типологічного та історико-хронологічного аналізу. Для вирішення визначених завдань були використано як загальнонаукові методи (узагальнення, дедукції, індукції, типологізації), так і спеціальні методів. Серед спеціальних методів основну позицію посів метод образно-стилістичного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше:

- досліджено та структуровано історіографію проблеми у межах українських, західних та китайських наукових підходів;
- виявлено та проаналізоване репрезентативне коло сучасних китайських художників, які у своєму живописі спираються на власні філософсько-естетичні традиції та експериментують із проблематикою взаємодії художніх концептів Сходу та Заходу;
- узагальнено художні підходи сучасних китайських живописців у напрямках абстракціонізму, мінімалізму та нефігуративного живопису, які є аналогіями творчості Олександра Животкова;
- здійснено періодизацію творчості Олександра Животкова за критерієм звернення до орієнтальних традицій та концептів у філософсько-релігійних вченнях Сходу;
- проаналізовано художньо-образний репертуар живопису Олександра Животкова у контексті використання східних мотивів;
- виявлені та узагальнені особливості авторських орієнтальних ремінісценцій в основних циклах та серіях Олександра Животкова.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертація виконана відповідно до планів роботи кафедри аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Теоретичне значення. Робота є авторським, системним, завершеним та обґрунтованим з наукової позиції дослідженням, що присвячене актуальній проблемі взаємодії живопису Сходу та Заходу на прикладі творчості українського художника Олександра Животкова. Дисертація вводить до наукового обігу китайські наукові публікації з проблематики дослідження, виявляє та аналізує унікальних візуальних матеріал.

Практичне значення. Результати дисертації, а також її історіографічна та візуальна частини, мають практичне значення для сходознавчих студій в Україні. Досліджена дисертанткою проблематика має важливий потенціал для розширення тематики аналізу та здатна виступати в якості підґрунтя для суміжних наукових проблем. Узагальнення та висловлені у тексті

рекомендації можуть бути використані у навчально-методичній роботі, а також процесі викладання.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, яке присвячене важливій та актуальній проблемі. Авторка дисертації самостійно здійснила усі етапи дослідження, виявила та обґрунтувала запропоновані у вступній частині наукові завдання.

Апробація результатів дисертації здійснювалась у вигляді доповідей на Всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях із публікацією тез: *Філософсько-естетична традиція Сходу і творчий доробок Олександра Животкова*. Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і здобувачів вищої освіти ХДАДМ за підсумками роботи 2020\2021 навчального року; Харків, 28 травня 2021 р. Х.: ХДАДМ, 2021. С. 23-25; *Релігійні мотиви у творчості Олександра Животкова*. Research in Science, Technology and Economics: Collection of Scientific Papers «International Scientific Unity» with Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference. March 5-7, 2025. Luxembourg, 2005. 397 p. P. 40-42; *Порівняльний аналіз творів Олександра Животкова та тибетських тхангків*. Challenges and Opportunities in Modern Scientific Research: Collection of Scientific Papers «International Scientific Unity» with Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference. February 19-21, 2025. Ivano-Frankivsk, Ukraine, 2025. 210 p. P.29-32.

Публікації. Наукові гіпотези та висновки авторки представлені у 3-х публікаціях: *Переосмислення тибетської образотворчої традиції в серії Олександра Животкова «До питання про непальські тханки»*. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №5. С. 53-60; *Місце і роль каліграфічних написів у творах Олександра Животкова*. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №6. С.41–48; *Східні мотиви у живописі Олександра Животкова (1990-ті – 2020-ті рр.)*. ХУДПРОМ: Український журнал мистецтв та дизайну. 2024. № 1. Дві публікації виконані у співавторстві із науковим керівником. Усі статті надруковані в наукових виданнях,

затверджених ДАК МОН України як фахові для спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Дисертантка здійснила 3 публікації наукових тез у збірниках матеріалів тез наукових конференцій.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувачки, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (181 позиція), додатків А і Б, що включають перелік ілюстрацій (111 позицій), ілюстрації (111 позицій). Загальний обсяг роботи становить 212 сторінок, основний 132 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Українська історіографія проблеми

Творчість Олександра Животкова викликає увагу українських дослідників у декількох напрямках. Першим з них є вивчення мистецтва «нової хвилі» (1980-х – 1990-х рр.) та його подальшого розвитку у сучасному мистецтві України. Саме у такому контексті відбулося відкриття художника як сучасного мистця у працях О.Петрової [47], О.Роготченка [61]. Особливо важливе значення має аспект аналізу ненаративного живопису Животкова у статтях Н. Мархайчук [28; 30] та О.Петрової [44; 45], який містить посилання на орієнтальні мотиви у його творчості. Окремим напрямком у вивченні східних мотивів живопису Животкова можна вважати дослідження його образно-символічного репертуару, що можна побачити у статтях І.Балтазюк [3; 4; 5], М. Протас [55], О.Петрової [49; 50], Н.Шелемехової [76].

У сучасному мистецтвознавстві на даний момент не склалася єдина точка зору щодо художньо-стилістичного визначення творчості Животкова. Художника інтерпретують як «неоавангардиста» (В.Абакумова, В. Михайлюк) [1, с. 101], як представника «модерністської неоміфології» (Н. Шелемехова) [76, с. 228] або як художника «неоархаїки» (О.Петрова) [49, с. 264]. А.Дубравіна відносить живопис Животкова до парадигми відродження абстрактного мистецтва в Україні у новому художньому значенні [14, с. 107].

Можна переконатись, що в усіх названих нами варіантах домінує приставка «нео», яка позначає проблематику новизни, унікальної авторської точки зору та є ознакою сучасності творчого методу Животкова. Саме це дозволяє О.Петровій виділяти рису полістилізму як ключову у його творчості [47, с. 153]. На наш погляд, це також ріднить живопис Животкова із китайськими образними пошуками кінця XX – початку XXI ст., які

здійснюються у контексті органічних для мистецтва Китаю філософських концептів [71; 72].

У будь-якому разі, незаперечним є висновок дослідників стосовно новизни того живопису, який закладає Животков ще наприкінці 1980-х рр. О.Петрова називає в якості «першої ластівки» нового напрямку виставку Олександра Животкова та Миколи Кривенка на Андріївському узвозі 1987 року [48, с. 91].

1.1.1. Система авторських прийомів Олександра Животкова.

Окремим аспектом в дослідженні творчості Животкова є аналіз прийомів та технік, що формують авторську манеру митця. Це також є важливим з точки зору визначення східних мотивів у картинах художника.

Н. Мархайчук, в цілому аналізуючи концепцію ненаративності, зосереджується на двох параметрах: колірних рішеннях та побудови пластики ритму у контексті композиційної цілісності. З її погляду, фарба для художників, що не звертаються до предметності та не націлені на сюжетну складову, стає, свого роду, «непредметним» кольором. Як показує дослідниця, «чистий, енергетичний колір» інтерпретується художниками-ненаративістами як «абсолютно точна система живописного знання», «виступає предметом живопису» [27, с.61].

У випадку із картинами Животкова більш вагомого значення набувають колірні знаково-символьні алузії, які художник використовує як повноцінну систему авторських знаків. О.Петрова підкреслює їх системність та універсальність у художній мові Животкова, яка в багатьох творах перебуває «на кордоні «кольору та не кольору». Така авторська семантика супроводжує практично усю творчість митця [43, с. 170-172].

На думку вченої, у картинах О.Животкова реалізована авторська концепція кольору як «екстракту» емоційного посилення (або емоції як такої, як загального поняття). «Конкретна емоція, – зазначає О.Петрова, – перевтілюється у «чисту субстанцію» кольору, звільнюючись від конкретизованих життєвих прообразів. <...> Через це образи в полотнах

майстра витримані в традиціях «іконного перед стояння», що, в свою чергу, зумовлює урочисту монументальність композицій» [47, с. 153].

Композиційні особливості у першу чергу виражені у пошуках власного простору або власної точки зору на простір. У цьому сенсі ритм виконує роль «організатора» полотна. Так, Н.Мархайчук вважає, що для мови ненаративу ключовим просторовим прийомом є накладання площин, які символізують «приборкування хаосу» та виражають конкретність емоційних поглядів художника [76, с.61].

До основних композиційних прийомів Н.Мархайчук та О.Федорук відносять принципи «монтування» кольорових поверхонь та «накладання» живописних просторів, стверджуючи, що саме зазначені принципи дозволяють збагачувати картини «смисловою змістовністю» [31, с. 137].

Специфіку авторського підходу до матеріалів відмічає і сам Животков. Митець вважає себе «виконувачем внутрішнього посилу», який виникає у процесі створення картини, а матеріал у цьому процесі має вторинне значення [43, с. 173]. Як вважає О.Петрова, залучення до живопису різноманітних матеріалів є ознакою надзвичайно важливої риси у творчості Животкова – спонтанності, яку вчена вважає стилем роботи художника. При цьому здатність до імпровізації базується на «високій мальовничій культурі», що дозволяє митцеві «відчувати матеріал і перетворювати уламки рам, дерева, картон, шматки марлі та інше в духовну субстанцію» [43, с. 174-175].

Ще одна важлива ознака, яка виникає на межі використання матеріалів та авторської художньої мови, пов'язана із характерним для Животкова риторичним значенням фактурних та текстурних властивостей.

Г. Рудик виділяє дві форми нефігуративізму в українському живописі 1990-х рр.: «принциповий» та «програмний» нефігуратив. Творчість Олександра Животкова вчена відносить до типу «принципових», акцентуючи увагу на «повному і однозначному відході від фігуративності в живописі». Для цього типу є характерною «особлива вага категорії «очищення» в усій сукупності її значень (очищення живопису від невластивої йому

ідеологічності, літературності, від суб'єктивності власного «Я» художника, надлишковості у засобах тощо; моральне очищення митця)» [63].

На наш погляд, висновки Г.Рудик в цілому є коректними для раннього етапу творчості Животкова (нагадаємо, вчена розглядає нефігуративізм у живописі 1990-х рр.). Проте у подальшій творчості художник досить суттєво переосмислив власні форми взаємин із образами дійсності, у його творах 2000-х рр. з'являються предметні алюзії, а в окремих випадках манера живописання стає майже сюжетною.

1.1.2. Художньо-образні підходи у живописі О.Животкова

Аналіз художньо-образної системи Животкова можна розділити на декілька змістовних компонентів, серед яких найбільшу увагу дослідників привертає *проблематика ненаративності, неоміфологічна складова його авторської мови та використання текстових образних аналогій у межах зображальної форми*. Наголосимо на тому, що в усіх зазначених випадках вчені знаходять місце для східних мотивів.

Важливе значення в історіографії проблематики ненаративності має науковий доробок Н.Мархайчук. Дисертаційна робота вченої присвячена аналізу концепції ненаративності в українському нефігуративному живописі, що також пов'язано із творчістю художників «нової хвилі», зокрема О.Животкова. Важливим висновком Н.Мархайчук є аналіз творчого акту ненаративності у живописі як елементу східних традицій. За її словами: «Концепція ненаративності спровокувала існування живопису, спрямованого до заглиблення у сутність «іншої» (нематеріальної) реальності <...> По аналогії з творчим методом чанських живописців, текстуальність «живописного тіла» ненаративних творів розуміється як «таємниця», що не піддається раціональному тлумаченню» [28, с. 16].

Н.Мархайчук наголошує, що «в численних інтерв'ю більшість художників-ненаративістів постійно підкреслюють наявність впливу на них далекосхідних традицій» [там само], що дозволяє виділити з усього комплексу загальних аспектів далекосхідного (дзенського) мистецтва

ненаративність як «творчий метод», в якому виразно проступають мотиви «пустотної свідомості», «просвітлення», «духовного заспокоєння» тощо [30, с. 82-83].

У такому контексті Н.Мархайчук розглядає творчість О.Животкова серед тих митців «нової хвилі» 1980-х рр., які «одними з перших відчували подих мистецької свободи та конкуренцію». З її погляду важливе значення мала художня мова живописців, що прагнули бути сучасними. Їх творчість поступово відходила «від академічного «регламенту» та реалістичного спрямування, а картина, як конечний сенс живопису, втрачала здатність «розмовляти» [29, с. 81].

Орієнтальні риси ненаративного живопису пов'язана із художньо-образною репрезентацією. Як підкреслює Н.Мархайчук, ненаративність відмовляючись відображати будь-що «за виключенням самого живопису», вона розглядає себе як «саму реальність». Таким чином, будучи свого роду «есенцією живопису», ненаратив є однією з гранично суб'єктивних, версій ідентифікації живопису [31, с. 133].

Етнічний контекст у творчості Животкова є більш широко дослідженим. В різних аспектах він частково проаналізований у працях О.Петрової, А.Поліщук, Т.Миронової, І.Балтазюк, М.Протас, Т.Волошиної.

Так, А.Поліщук вважає, що в контексті розвитку сучасного живопису в Україні творення неоміфології розпочалося в творчості арт-групи «Живописний заповідник», учасники якої О. Животков, О. Бабак, П. Лебединець звернулися до природних образів та проблематики вітальності. При цьому Животков у цей час до національної культури торкається побіжно, віддаючи перевагу іншим мотивам [51, с. 278].

Т.Миронова навпаки вважає, що вже в контексті «Живописного заповіднику» сформувався «світ авторського неофольклору», який для О. Дубовика, І. Марчука, А. Криволапа, О. Животкова, О. Бабака став репрезентацією «модерністської неоміфологічності на основі звернення до

етнотрадиції». Саме з цих основ митці долучились до «західного модерністського мистецтва» [33, с. 177].

Важливо, що Т.Миронова залучає етноміфологію до питання еволюції нефігуративного живопису, тим самим зближуючи парадигми східного та західного мистецтва. З її точки зору, етнічна традиція в «оболонці» безпредметного художнього методу, звучала вкрай актуально, хоча і виражала архаїчні структурні образи [33, с. 177-178].

Особливі символічні акценти знаходить у етноархаїці Животкова І.Балтазюк. Вчена звертає увагу на складну техніку його картин, які перебувають на межі живопису та скульптурного рельєфу. Животков однаково образно використовує художній потенціал тексту (реального або вигаданого) поряд із мальовничими формами та образами [5, с. 62].

Використання текстових образних аналогій у межах зображальної форми викликає зацікавленість з боку таких дослідників як О. Петрова, О. Авраменко [2], І. Балтазюк [4; 5], Д. Корсунь, які звертають увагу на цю особливість його манери.

О. Петрова відзначає, що введені до композиції виконані каламусом тексти доцільно розглядати в контексті протоархаїки як стилістичної складової художнього висловлювання митця. Щоправда, на нашу думку, більш коректним було б визначення «неопротоархаїка», оскільки термін «протоархаїка» тісно пов'язаний із сталим уявленням про історичні етапи розвитку світового мистецтва і вживати його по відношенню до мистця-постмодерніста можна з великою долею умовності [44].

Як стилістичний анахронізм кваліфікує цю тенденцію Г. Вишеславський, характеризуючи мистецькі пошуки художників «Нової хвилі», які уникали в своїй творчості політичної тематики, натомість перебували у діалозі з історією мистецтва, що обумовило їхню любов до праісторичних культур, роботу з архаїкою (українською чи інших народів), повагу до європейських модерністських рухів «зеро», «інформель» [9, с.96].

На наявність парафразу сакральних текстів в серії робіт О. Животкова «До питання про непальські *тханки*» вказує О. Авраменко. Вона припускає, що в такий спосіб художник здійснює власні повсякденні записи на роботах, тим самим уможливно перетворює кожен миттєвий людський буття на священну мить» [2, с. 202]. Також, О. Авраменко вказує і на іншу функцію каліграфії, яку вона виконує в роботах митця – орнаментальну. Вона зазначає, що «написи набирають сили зображення, чарівливого ритмізованого орнаменту, вплетеного в композицію» [2, с.203]. Дослідниця підкреслює, що їх можна читати, а можна сприймати як візерунок та інтерпретує використання О. Животковим текстових фрагментів як прагнення зрілої людини «озвучити» сокровенні глибини власної душі [2, с.203].

К. Донін звертає увагу на те, що в окремих серіях О. Животков пише тексти «всюди»: «збоку, ззаду; він закопується в дерево і кладе туди інший шматок дерева» та зазначає, що художник «пише нерозбірливим шрифтом, таким, який ви очікуєте побачити від лікаря загальної практики чи будь-якого іншого високоосвіченого професіонала, який просто робить записи, з яких ви можете прочитати свій діагноз і прочитати свої молитви» [87, с.37]. К. Донін поетично формулює, що текст в роботах О. Животкова – це своєрідний «транспортний засіб, за допомогою якого ви можете досягти свого Бога, попросити керівництва або зрозуміти інший вимір, який наблизить до духовного виміру» [87, с.37].

Отже, можна констатувати що тексти, введені в поле зображення надають живопису О. Животкова інтертекстуальності (К. Донін, Д. Корсунь). Д. Корсунь пише, що їх можна сприймати як «послання автора або навпаки, запис прийнятого автором послання» [5, с.62].

К. Донін трактує нерозбірливість письма як ознаку високоосвіченого професіонала – в даному випадку художник постає як посередник між божественним і людським, що нагадує роль художника в системі сакрального мистецтва Середньовіччя. Інші функції текстових фрагментів в картинах О. Животкова – фіксація миттєвості (О. Авраменко), вираження авторської

програми твору (І. Балтазюк) і, за О. Петровою, введення тексту у поле зображення як художній засіб, що формує протоархаїчну стилістику творів художника.

Додамо, що використання каліграфічних написів варіюється О. Животковим від серії до серії, простежуються певні закономірності звернення до текстових фрагментів у композиціях, вимальовується типологія функціонування писемних фрагментів в роботах.

В якості окремого напрямку в українській історіографії проблеми слід розглянути дослідження *впливу східних філософсько-естетичних традицій на європейський живопис*. Специфікою цього напрямку є те, що задля вивчення такої особливої проблематики вчені достатньо часто звертаються до більш широкого спектру проблем, зокрема у сфері філософії та історії культури.

В українському мистецтвознавстві найбільш ґрунтовний аналіз впливу філософсько-естетичних традицій Сходу на художні практики здійснено у дисертації С.Рибалко на прикладі мистецтва Японії. Вчена звертається до висвітлення чинників, які обумовлювали специфіку життєвої програми та естетичної картини світу японців, на основі чого вчена визначає домінуючі ідеї, які «набули ознак культурно-естетичних універсалій» [60]. Серед них С.Рибалко виділяє космологічні принципи Ін-Ян, аналізує групи ідей (концептів) із онтологічного та ціннісного репертуару даосизму, дзен-буддизму та конфуціанства, які вплинули на формування принципів образотворчого мистецтва [60].

С.Рибалко пропонує детальний аналіз впливу даоського компоненту на естетичний світогляд митців Далекого Сходу. Наприклад, концепт «змістовності порожнечі», яку потрібно заповнити своїм серцем, вчена показує на прикладі трактату Тоса Міцуокі «Таємний переказ школи Тоса» [60]. Серед універсальних принципів естетики даосизму С.Рибалко виділяє принцип живопису ци-юнь шен-дун (звучання духу, рух життя). Як підкреслює вчена: «Над його змістом розмірковували покоління китайських

та японських мислителів відтоді, як його висловив Се Хе» [там само]. До важливих концептів даоської естетики вчена відносить також ідею непривабливості істини, висловлену Лаоцзи. С.Рибалко наголошує, що в якості принципу зазначена ідея знайшла віддзеркалення «у художньому осмисленні монохромного живопису, що обумовило перевагу монохромного краєвиду у системі живописних жанрів» [там само].

Важливе значення для розв'язання завдань нашого дослідження маю точка зору С.Рибалко щодо впливу конфуціанства на розвиток етичних та естетичних уявлень митців Сходу. Вчена наголошує на тому, що ідеї Конфуція «сформували стійкі етичні ідеали, без уявлень про які неможливо наблизитися до розуміння образно-змістової структури багатьох творів та взагалі етичного сенсу мистецтва» [60]. Це проявило себе у домінуванні традиціоналістських цінностей, які безпосередньо вплинули на декілька важливих аспектів у розвитку живопису, а саме: стійкості жанрів мистецтва, зверненні до класичної спадщини, як методу інтерпретації сучасних явищ. С.Рибалко наголошує на тому, що центральною категорією конфуціанської філософії став концепт пам'яті (давнини), який набув чималого впливу у системі естетичного бачення [там само].

Символічні контексти дзенської культури розглядаються у дослідженні О.Донець. Найбільш важливим аспектом його статті є аналіз основних ідей та культурних символів дзен, які є для автора універсальними формами, що пронизують філософські підходи, складають типологію східного світогляду. Вчений ґрунтується на дослідженнях європейських, китайських та японських авторів, тим самим пропонуючи досить цілісну поняттєву картину дзенської філософії. Серед концептів, які визначені та дослідженні О.Донцем, виокремимо ті, що особливо важливі для нашого дослідження: поняття «порожнього стану» (空), яке є центральним та виражає універсальну здатність світу до самопізнання; «стан просвітлення» (启示), який фіксує дійсність через практики інсайту; «стан тиші» (沉默), що інтерпретується як

«вихід за межі концепцій і словесних обмежень»; категорія «ніщо» (侘寂), яка пов'язана із мінімалізмом та максимальним спрощенням відношення до явищ буття; зрештою, стан «миттєвості як істини» (瞬间), що узагальнює поняття «порожнього стану», «просвітлення», «тиші» у спільну модель сприйняття світу та себе у його межах [13, с. 52]. Важливим висновком вченого є констатація широти та масштабів того впливу, який дзенська філософія справила на західну культуру, серед яких концепти порожнечі, простоти, асиметрії, природності, усвідомленості [13, с. 54], які стали частиною художнього апарату сучасного живопису.

Важливий аналіз принципів даоської філософії у сфері мистецтва здійснений О.Петровою та Го Кай. Звернемо увагу на тезу О.Петрової, щодо концептуальної ідеї «подвійного дао»: означувального (такого, що має назву, а відтак пов'язаного з дійсністю) та неозначувального (існуючого за рамками людського розуміння; існуючого виключно в формах емоційного невербального вираження) [50, с. 77]. Цей розподіл використовується у китайських дослідженнях про живопис як інструментарій пояснення ідеї «відсутнього змісту» у картинах мінімалістів [138, с. 413].

Більш конкретне застосування концепту «дао» розглядає Го Кай у статті, що присвячена мистецтву художнього скла [17]. Філософською основою дослідження є «комплекс трьох релігій» (三焦), який прийнято вважати основною концепцією співіснування конфуціанства, даосизму та дзен-буддизму [120, с. 6].

У статті Го Кай звертається увага на поняття «гуманності», що є ключовим для естетики конфуціанства (принцип не порушення етики глядача, що сприймає художні твори); даоського принципу «шляху» та концепту «зосередження» у дзен-буддизмі [17, с. 123]. В усіх наведених випадках Го Кай намагається показати вплив філософських традицій на художньо-образну складову, активно посиляючись на китайські традиції. Наприклад, даоська традиція «споглядання», на його думку, справила вплив на

мистецтво Китаю, особливо на розвиток «пейзажного» та «елегійного» способів осмислення, що відобразилось у «відтворенні митцем природних і надприродних явищ» [17, с. 124].

Насамкінець, прикладом аналізу поєднання східних та українських традицій є стаття В.Вдовченко та Є. Антонович Є., в якій вчені розглядають діалог між словесними та візуальними образами у творчості Т.Шевченка та К.Білокур. За їх висновками, міфоепіка українців має точки перетину із східною філософією. Зокрема, це простежується у багатьох повсякденних ритуалах землеробської праці: «В мистецтві китайського пейзажу поетизується дерево (Ван Вей), а в поезії дерево зображується живописно (Лі Бо). Культ хати й дерева у К. Білокур абсолютно тотожний шевченківському – те ж прагнення осілості, гармонії, що поєднано зі сталим символом захисту» [8 с. 67].

1.2. Філософсько-естетична традиція Сходу у фокусі увагу західних вчених.

У класичних працях західних дослідників питання орієнтальності в образотворчому мистецтві розглядається переважно як історія відкриття нових художніх підходів. Наприклад, Д.Маккензі у книзі «Орієнталізм: історія, теорія та мистецтво» (1995 р.) розглядає це в контексті подолання стереотипів «міфічного Сходу», що багато століть існував в європейських уявленнях як, до певної міри, практика художнього самонавіювання. Дослідник стверджує це на основі аналізу китайського традиційного мистецтва та способів його інтерпретації в гуманітарних науках Заходу [102].

Проте здійснений нами аналіз дозволяє стверджувати, що перші спроби пояснити західній аудиторії базові постулати китайського бачення естетики та, в більш вузькому розумінні, живопису, помітні у повоєнний період. У 1950-ті рр. такі відомі вчені як Х. Маккарті та Р.Гокінс прагнули осмислити форми взаємодії східних та західних концепцій про мистецтво. Обох дослідників спонукало до цього прагнення порівняти концептуальні

парадигми, у першу чергу, образотворчого мистецтва, які, з точки зору Гокінса, «стикалися між собою далеко не вперше». За його висновками, увага до орієнтальності у західних художніх системах є наслідком подолання фрагментарності в інтерпретації мистецтва, на тлі чого живопис Сходу став розглядатися як феномен [92].

Філософське підґрунття такого бачення було показане у статті Х. Маккарті, що стала початком активного розвитку компаративного підходу в аналізі естетики Сходу та Заходу. Вчений вперше застосував принцип прямого порівняння філософсько-релігійних постулатів китайської естетичної системи із аналогіями у європейській філософії [103].

Зрештою, ідеї обох вчених знайшли свої місце у роботах Ван М. Еймс, яка прийшла до висновку, що «не існує жодного філософського ставлення до мистецтва, яке було б виразно чи характерно західним». Натомість в глибокому аналізі художніх концептів, які складають ґрунт сучасної естетики Заходу, присутнє східне (власне, китайське) звучання. Особливо це помітно у мистецтві періоду модернізму, яке у своєму багатоголоссі часто залучало східні принципи «світовідчуття» [80, с.7-8].

Дж.Кехілл підкреслював, що поняття «художня традиція» принагідно до китайського живопису має вкрай широке значення, особливо у випадку, коли до категорії «традиційного» додається релігійна складова. Так, його аналіз класичного трактату 5 ст. «Шести законів щодо живопису» Се Хе (绘画六法) показав природну розмитість та нечіткість формулювань, пов'язаних із художніми нормами, які завжди були скоріше простором етики, ніж естетики. У 1960-х рр. цю особливість Кехілл продемонстрував на прикладі четвертого постулату, який стверджує, що палітра митця має відповідати «спорідненостям» (тобто, бути суголосним із даоською онтологією, яка завжди вкрай широко інтерпретується). Оскільки питання кольору та його передачі спирається на конкретні можливості та здатності, цей пункт найбільш яскраво віддзеркалював умовні кордони застосування традицій по відношенню до норм і правил [84].

До фундаментальних питань в історії китайського живопису відносив філософсько-естетичні традиції М.Лоер, вважаючи їх чимось на зразок «нервової системи» китайського мистецтва [101]. Більш детально його підхід було продемонстровано у статті про інтерпретацію китайського класного пейзажного живопису, а саме на прикладі проблематики візуальної форми. Лоер відштовхується від позиції, що даоська та дзен-буддистська естетика частіше за все уникає конкретного вираження в картині, хоча і використовує його (наприклад, як культура тханки). «Щоб думки були представлені, – зазначає вчений, – їх потрібно було б уявити візуально конкретно, як символи чи як алегорії. Проте, оскільки китайці уникали алегорій як таких, «образ» мав бути виражений за допомогою конкретного предмета, приміром, такого як дерево, камінь або ландшафт. ... Отже, немає такого поняття, як зміст, якщо немає форми, тому у живописі зміст передається через сприйняття форм, які можуть бути як звільненими від конкретики абстракціями, так і конкретними предметами» [100, с. 68].

У певному сенсі, ідеї М.Лоера, висловлені ще у 1970-х рр., знаходять свою підтримку у сучасних дослідженнях китайських вчених. Наприклад, Дін Ерсу (丁尔苏) в роботі, яка аналізує китайський живопис з точки зору семіотичного аналізу, підкреслює, що для сучасного китайського живопису, який пройшов довгу еволюції співіснування із західним мистецтвом, «малювати образ все одно означає здійснювати перцептивний запис», в контексті чого філософська інтерпретація завжди вступає у діалог із соціальною природою образу або його життєвою реалістичністю [118, с. 3].

Таким чином, цілком справедливим є висновок відомого китайського дослідника та митця Ван Кепіна, що «сучасна китайська естетика виникла з конфлікту та взаємодії між китайською та західною культурами і тому завжди супроводжується порівнянням західної та китайської естетики в різних формах» [98, с. 118]. Фіксуючи компаративний підхід як головний, Ван Кепніг наголошує на «живому» співіснуванні принципів обох художніх систем в творчості художників з Китаю та Європи.

Важливо відмітити, що і в сучасних працях «нульових» років актуальною лишається проблематика стереотипності аналізу китайського мистецтва. Так, Л. Джардін та Дж. Броттон впевнено показують це на прикладі європейського Ренесансу, затиснутого між альтернативними системами сприйняття [97]. Обміни стереотипними підходами між вченими Сходу та Заходу показує і А.-Ю. Вонг, звертаючись до феномену відродження уваги до китайського живопису літераторів на початку ХХ с. [111].

В центрі уваги С. М. Бахаті перебуває питання впливу східної естетики на сучасне західне мистецтво. У контексті такого розподілу, вчена розглядає концепти східної естетики, які визначили ставлення до мистецтва Заходу та знайшли свої місце у художньому репертуарі. В якості центральної риси Бахаті виділяє відмінність у відношенні до фізичних характеристик мистецтва, яке у східному підході не ідентифікується із зображенням дійсності як такої, зосереджуючись на пошуку ідей, образів та символізму. Окрім цього має вагоме значення сам підхід до визначення сутності художнього буття, що впливає на видову репрезентацію мистецтва. Йдеться про специфічно «дзенське», за словами Бахаті, відношення до акту творчості, який є художнім сам по собі і не вимагає жанрової чи видової субординації. Тому дзен-буддизм пропонує концептуально іншу понятійну модель, в якій мистецтво, скоріше, у «повсякденних речах», ніж у наперед сформованих рамках жанрового підходу [81, с. 20].

Важливе значення для західної історіографії має точка зору вчених китайського походження, для яких дослідження філософсько-естетичних традицій є питанням власної ідентифікації, що часто актуалізує проблематику.

Чжун Ву розглядає основні концепти східної філософії, звертаючи на них увагу як на каталізатори розвитку сучасного живопису та скульптури. У його фокусі перебувають такі важливі постулати дзэнської думки та даосизму як «єдності неба та людини», «єдності розуму та речей» та «бездійності та

керування». Важливо, що аналіз Чжун Ву не є відстороненими філософсько-естетичними коментарями проблеми, так як вчений аналізує художні твори, звертається до сторінок біографій митців.

Концепт «єдності неба і людини» в образотворчому мистецтві має даоські коріння. Особливо гостро вона проявляє себе у китайському живописі та скульптурі як «рушійна сила» формальної свободи: звільнення митця від обов'язкового зв'язку між представленням дійсності та художнім враженням.

Чжун Ву звертає увагу на те, що зазначений концепт є ідеалізованим припущенням, яке при цьому має вагоме значення для «встановлення зв'язків художника з природою», що неможливо без спрощення та заміни образів знаками і символами. У цьому сенсі, концепт «відображається не лише в поклонінні художника природній красі, але й у прагненні гармонійної інтеграції форми зі змісту, кольору із композиційними рішеннями, емоційного контексту картини із її раціональністю в побудові» [112, с. 3, 16].

Концепція «бездійності та керування» підкреслює відповідність природі та прагнення до внутрішнього спокою як єдино можливої форми свободи. Саме під впливом цього концепту європейські митці, які практикують східну філософію у її естетичному значенні, «поступово позбулися кайданів традиційних естетичних рамок і, натомість, відкрились до більш природного вираження» [112, с. 3-4]. Зокрема до таких митців Чжун Ву відносить Джеймса Террелла, який експериментує із мінімалістичними формами, простим кольором та світлом, а також Ентоні Гормлі та Герхарда Ріхтера, що безпосередньо звертаються до ідей східної філософії у творчості.

На наш погляд, до цього переліку можна сміливо віднести і Олександра Жвиоткова, як живописця, що постійно звертається до спрощення у всіх виражальних засобах: від кольору до форми та композиції.

Глибокий вплив на стосунки між формою і змістом у живописі має дзенська концепція «порожнечі». З точки зору дзен-буддизму, «порожнеча» розкриває сутність усіх речей у всесвіті, і це справжній стан, який виходить

за межі видимості. У китайському живописі поняття «порожнеча» виражається не лише у формальній простоті, але й у підходах інтерпретації. Як підкреслює Чжун Ву, такий вид простоти не є випадковою мінімалізацією, а скоріше є «наміром точно «вхопити» та вдосконалити сутність речей» [112, с. 4].

В якості висновку, підкреслимо важливе припущення Чжун Ву, щодо значення східної філософії для еволюції китайського сучасного живопису. Стикаючись із західноєвропейським модернізмом китайські митці природно шукають точки перетину між різними підходами. На думку вченого, східна філософія, особливо даоські та дзенські естетичні постулати, «утворюють контраст з раціональністю, логікою та формальною красою, яку бачать китайські художники в західній мистецькій традиції» [112, с. 6], що надає новий погляд та простір для експериментального пошуку.

Висловимо зустрічне припущення, стосовно природної точки зору європейських митців (наприклад, Олександра Животкова) на східну концептуальну художню парадигму, для якої необхідно створювати власну систему інтеграції, пояснень та форм інтерпретації. Ця система нагадує діалогічні простори, що будують китайські живописці, стикаючись із західним стилістичним репертуаром.

Пояснення цього процесу частково зроблено у статті Ван Кепіна. Вчений звертається до аналізу концептуального простору західного поняття «естетика», порівнюючи його із китайським еквівалентом «美学», який має для східного читача «інтуїтивне значення». Ван Кепін вважає, що європейські живописці сприймають естетику як поєднання трьох компонентів: емоційно-чуттєвого сприйняття, системи організації твору та практики «художнього судження». Натомість у китайській культурі і, зокрема, в традиційній доктрині конфуціанства, семантика поняття «естетика» компліювана із вкрай розмитими явищами, що, західному митцю нагадують, скоріше, норми моралі («доброзичливість», «вражаюча сила» тощо) [98, с. 116].

До цієї проблеми звертається К.Сонік, пропонуючи європейським митцям, які готові використовувати східні культурно-філософські ідеї у власних творах, ідентифікувати китайську художню парадигму (дзенську, конфуціанську, даоську) у категоріях екфрасису – переосмислення візуального твору літературними засобами. На її думку, це більш коректний простір для пошуку спільних точок дотику, так як потреба в інтеграції зображального у вербальне автоматично призводить до «східної художньої онтології», особливо у випадку мінімалізму або абстракції. Пояснення такого живопису стає «розмовою про те, що перед очима» і водночас про те, що провокує візуальність картини, але не виражає її предметно [108, с. 541]. З точки зору Сонік, екфрасис як «візуальний та матеріальний засіб представлення абстрактних понять, ... здатний генерувати значні емоційні ефекти на додаток до фізичних ефектів» [108, с. 544].

Увагу дослідників привертає і питання використання каліграфії як самостійного компоненту у живописному дискурсі, а також в цілому вербальні мотиви у контексті художньо-образних завдань.

У першу чергу, звернемо увагу на окреслення унікального соціального статусу каліграфії, яка в орієнтальній традиції є самодостатньою художньою формою. Як зазначає С. Інага, далекосхідний живопис насправді є чимось більшим, оскільки охоплює одночасно і літери як зображальні ідеї, і тексти як наративи. Вчений підкреслює, що і в китайській і в японській мовах терміни «літери» та «зображення» «є єдиною класифікаційною категорією у збереженні культурних змістів». Він нагадує, що відкриття європейських академічних термінів образотворчого мистецтва у Японії в 1880-х роках спровокувало гостру полеміку щодо того, чи варто каліграфію включати або навпаки виводити за рамки категорії образотворчого мистецтва. Саме різний соціальний статус каліграфії на Сході та Заході лежить в основі цієї суперечки [95, с. 255-256].

По іншому розглядає зазначену проблему Ай Сінь, для якого ключове значення має спільне походження каліграфії та живопису у Китаї. На думку

митця, це є головною причиною різних відстаней між формами та змістами у китайських ієрогліфічних художніх підходах і європейській живописній абстракції. Якщо перша є однією системою, то друга виникла в наслідок потреби в символічному спрощенні та мінімалізації складних образів [113].

Порівняльний аналіз для пояснення проблематики інтерпретації китайськими художниками західноєвропейського абстракціонізму використовує і ще один важливий дослідник проблеми Ін Івень. На його думку, у природі китайської писемності закладена художня складова, яка також «зосереджується на створенні абстрактні форми» [114, с. 957]. Проте складність для китайського митця представляє «раціональне тло» західного абстрактного підходу, яке не сприймається китайськими художниками як «читання». За його словами: «Китайська каліграфія достатньо ефективна як *реферативне мистецтво вираження* (виділено нами – Го Цзінюань). З точки зору кольору, вона максимально спрощено лише до пари чорного та білого; з точки зору форми, вона фокусується на лініях, приділяючи при цьому увагу крапкам та просторовій орієнтації форми. Таким чином, китайська каліграфія – це абстрактне мистецтво, яке поєднує форму та значення. Як художня дія, це також є вид лексики, яка є впізнаваною, зрозумілою та інтернаціоналізованою» [114, с. 958].

Важливою частиною дослідження Ін Івень є його рекомендації для європейських митців, які прагнуть залучати принципи каліграфії та філософські підходи, пов'язані із культурою художнього тексту до власних картин.

У перше чергу, звернемо увагу на те, що вчений зосереджується на базових філософсько-літературних та релігійних підходах у китайський естетиці, наполягаючи на їх важливості для осмислення ролі та місця каліграфії у живописних прийомах. Так, буддійська естетика прагне гармонії та єдності між людьми та суспільством, її метою є «створення атмосфери краси». Даоські художні підходи сприймають природу як джерело творчості, але виключно в контексті її невід'ємної ролі у Всесвіту; це породжує

ключову ідею нерозривного зв'язку між людським та природним, який домінує у художніх символах. Естетика дзен вважає центральним положення про красу як гармонію, яка досягається завдяки практикам просвітлення, пошуку свободи вираження, де «матерія та дух перебувають у єдності» [114, с. 958].

Таким чином, живопис, що «вбирає у себе» художні принципи абстрактної мови каліграфії повинен спиратися на відповідне розуміння сутності художнього процесу та інтерпретації символізму. Тому так важливі китайські підходи у живописності (відомі на Заході як принципи «єдності неба та людини», «єдності розуму та речей»).

Не менш важливим висновком Ін Івень є констатація готовності західного живопису до сприйняття китайського абстрактного підходу. Причинами цього, на думку вченого, є синтетична природа європейського модернізму, що, з точки зору китайського бачення, «є концентрованим вираженням художньої ідеології у мистецтві та літературі, музиці, архітектурі, живописі», які на ґрунті синергії породжують множинність художніх мов [114, с. 958].

Наголосимо на тому, що концепція Ін Івень є корисним методологічним інструментарієм для аналізу творчості Животкова, як європейського художника, що часто інтуїтивно (буддистські підходи) або на основі імпровізації (дзенська художня практика) виражає мінімалістичну та абстрактну форму.

У цьому контексті важливе значення має і науковий доробок Сон Сян Руй, який вивчає китайські прийоми каліграфії, у тому числі в живописних практиках. Із завданнями нашого дослідження перетинається його аналіз принципу об'єктивації, який вчений вважає одним із найбільш «художніх». Його сутність полягає у посиленні формального значення піктограми ієрогліфа із формами дійсності, що часто характерно для митців, які не знають китайської писемності, але інтуїтивно відчують грань між змістом та зображенням [105, с.17].

1.3. Концепти дзен, дао та конфуціанські естетичні підходи у живописі в китайській сучасній історіографії.

Дослідження філософсько-естетичних підходів складає важливу частину сучасного китайського репертуару про мистецтво, що в значній мірі є наслідком прагнення вчених надати західним впливам на китайські художні традиції повноцінного наукового пояснення. Не в останню чергу це пов'язано також із чисельними прецедентами взаємодії між китайським та європейським мистецтвом, які залишили свої сліди в обох художніх просторах у XX – XXI ст., породжуючи аналогії та контрверсивність у поняттєво-термінологічному апараті, змістовних та образних підходах.

Досліджуючи творчість українського художника Олександра Животкова, як живописця, що у своїх роботах спирається на використання орієнтальних мотивів, ми стикнулися із необхідністю дослідити конкретні способи взаємодії художніх практики Сходу та Заходу. Це завдання має і очевидну історіографічну складову, яка дозволяє виявити найбільш важливі напрямки аналізу проблеми у сучасних китайських дослідженнях про мистецтво.

Дослідження із зазначеної тематика можна розділити на два напрямки, кожен з яких має характерні особливості. Першим напрямком є праці художників, які практикують релігійно-філософські концепції у власному живописі, одночасно виступаючи у ролі дослідників та педагогів. Другим напрямком є власне академічні дослідження на тему ролі та місця філософсько-естетичних традицій Китаю у сучасному живописі.

В якості характерного прикладу історіографії першого напрямку варто згадати творчість Чжан Чжаода (张肇达), китайського сучасного митця, який називають «художником із багатьма обличчями» [152, с. 91]. Найбільшого успіху митець досяг у царині олійного живопису та гошуа, а також дизайні одягу. Його дослідження дзенських підходів у мистецтві мають теоретичний ґрунт та виконані на репрезентативному академічному матеріалі. У 2018 р. на

форумі «Нова ера китайських досліджень» він виступив із ґрунтовною характеристикою філософсько-естетичних основ власної творчості.

З словами Чжана Чжаода, в базовому розумінні, «дзен» є формою «медитації мислення», що з точки зору художніх практик означає формування в художньому арсеналі митця «практики споглядання». Дзенська естетика, яка виникає на такій основі, є формою свободи розуму, що не пов'язана із представленням у живописній площині «конкретних форм чи матеріальних речей». Як свого роду «потік свідомості», дзен не формалізується конкретними виражальними засобами, маючи здатність проявлятися і в фігуративному живописі, і в абстрагуванні або мінімалізмі. [143].

Чжан Чжаода підкреслює, що художні концепти дзен, які практикують сучасні китайські художники, є «результатом постійної інтеграції з китайськими класичними дослідженнями протягом довгої історії», що породжує особливість взаємозв'язку із традиційним живописом, проте не є його повторенням.

Свої пейзажні нефігуративні картини Чжан Чжаода вважає художнім вираження думок і почуттів, що є наслідком дзенської медитації. «У процесі малювання, – підкреслює художник, – я дотримуюся дзенського підходу «без штучності, без правильного чи неправильного, без вибору, без переривання, без святкового чи повсякденного», втілюючи тим самим гармонійну єдність стану «порожнечі й тиші». Іншими словами, для Чжан Чжаода картина не є раціонально створеним художнім твором, а типом медитативної практики, яка «виражає, а не формує; засвідчує, а не шукає» [там само].

Більш виражене прагнення концептуалізувати філософсько-естетичні традиції Китаю у сучасному живописі простежуються в другому напрямку академічних наукових досліджень на зазначену тему.

Наприклад, Тан Імен (唐艺梦) розглядає вплив традицій дзен та дао на традиційний живопис Китаю, пов'язуючи такий вплив із рефлексіями в сучасному нефігуративному живописі. У центрі уваги вченого перебуває

аналіз декількох концепцій дзенського малювання, які, за його висновками, вийшли за межі традиції та стали невід'ємною частиною сучасного арсеналу засобів художників-нефігуративістів. Важливо підкреслити, що з точки зору Тан Імен важливим мотивом для збереження, наприклад, ідеї дао як «живопису поза рамками символізму», стали виклики західноєвропейського модернізму 1980-х – 1990-х рр., які спонукали китайських художників до переосмислення «чужого досвіду у власних категоріях» [131].

На прикладу творчості Сюй Хуйцюань практично таку ж проблематику показує Сюй Хайоу (徐海鸥). З тією лише різницею, що для вченого ключову роль має поняття «оригінальності художнього мислення», яку він розглядає у як методологію не фігуративного образу, де «оригінал» та «образ» є віддзеркаленням потоку свідомості живописця [142, с. 63].

З позиції китайського дзен-буддизму розглядає розвиток абстрактного мистецтва Ма Інь (马一鹰). На його думку, дзен як художній концепт спирається на категорію «просвітлення», яка сама по собі є досить близькою до художньої творчості. Основним проявом просвітлення є «інтеграція раціональності в інтуїтивну чуттєвість» і безпосереднього сприйняття всіх речей ніби у дзеркалі: «з порожнім і чистим станом розуму, що веде до розкриття космічної онтології та природи» [175, с.34]. Таким чином, стан, до якого буддизм хоче привести своїх послідовників, це розуміння порожнечі, що в зображальному сенсі має своє норми відповідності (візуальної репрезентації). Наприклад, категорією як втілює концепт «порожнечі» у візуальній живописній формі є «безформність» або «навмисна відсутність форми». Оскільки буддистка онтологія стверджує що дійсність є лише видимістю, яка не є реальною, інтуїтивний зображальний об'єкт у дзенській естетиці – це порожнеча, яка виходить за рамки часопростору та формальної дійсності, а отже є абстрагуванням та не фігуративним наративом

Важливе значення для такого процесу вираження «безформності» має відповідна модель художньої образності, яка спирається на повсякденний

життєвий досвід людини, проте не є результатом або самоціллю. Вона (образність) – це шлях, метафора, що веде до просвітлення.

Таким чином, якщо ми подивимося на абстрактне мистецтво з точки зору дзен, то найвищий рівень абстрагування – це відсутність зображення (природна форма), яка представляє «порожній» стан, «безформність» буття. [176].

Власну точку зору на еволюцію китайського абстрактного живопису пропонує відомий мистецтвознавець Шен Вей (盛威). Вчений стверджує, що в історії мистецтва XX століття абстрактне мистецтво Китаю «завжди залишалося маргінальним» та мало вторинне значення. Як художній проект воно «зазнало краху» через намагання художників піти шляхом західноєвропейського мистецтва абстракції. Натомість філософсько-естетичні традиції Китаю дозволяють наголошувати на існуванні автентичних типів «живопису без форми, без предмету». Доказом цього є нетривалий період часу наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр., коли дискусії про різні типи художнього абстрагування перебували на хвилі суспільної уваги та змушували художників досліджувати і західні, і власні традиції.

На наш погляд, важливість підходу Шен Вей полягає у прагненні виявити джерела походження естетики китайського абстрактного мистецтва та проаналізувати роль у цьому процесі викликів західноєвропейського модернізму (现代主义). Вчений наголошує на «унікальній «авангардній» природі китайського абстрактного мистецтва», яка, з його точки зору, існувала у філософських концепціях про мистецтво ще задовго до моменту появи в сучасному дискурсі Китаю західного поняття «абстракція». Усвідомлення цього факту можна помітити, наприклад, у маніфести виставки «Зірок» 1979 р., де проголошувалось особливе відношення до живописної форми: «Ті, хто бояться форми, просто уникають будь-якого існування поза межами самих себе». На думку Шен Вей, це є ознакою того, що самі китайські модерністи 1980-х відносились до концепції «безформності» як до

одного з можливих, але не єдиного шляху у розвитку сучасного живопису [163].

В сучасних китайських дослідженнях про мистецтво, які націлені на аналіз абстрактного, мінімалістичного та нефігуративного живопису, питання інтеграції східних та західних художніх тенденцій є одним з домінуючих напрямків.

Так, Лі Сю (李旭) розглядає цю проблему з точки зору використання каліграфії у сучасному живописі, що, на його думку, зближує європейський абстракціонізм із китайським «духом форми» [146, с. 43]. Аналіз пекінської виставки «Чорне і біле» (2005 р.) приводить його до висновку, щодо прагнення китайських митців інтегрувати зазначені європейські модерністські течії за допомогою традиційних художніх концепцій «пізнати чорне та зберегти біле» («知黑守白») та «малювати після оригіналу» або «живопис після картини» («绘事后素»). Обидва традиційні концептуальні напрямки присутні в конфуціанській естетиці [156, с. 48-49], а також мають місце у даоських підходах до живопису [178].

Таким чином, Лі Сюй вважає, що сучасне китайське абстрактне мистецтво розвиває дві форми взаємодії художнього та «духовного» (релігійного): прагнення до абстрактного вираження на візуальному рівні та прихильність до даоської та дзенської естетики на рівні ціннісних орієнтацій. Особливе значення для розвитку мінімалізму, нефігуративу та абстракції має друга форма, в якій центральні філософські категорії дао – простота та порожнеча – візуально формують художні мови [146, с. 44].

Дослідження філософсько-естетичних традицій Китаю в контексті еволюції сучасного живопису присутні і в аналізі творчості конкретних китайських художників.

Так, в контексті теоретичного дискурсу мистецтва концептуальне значення творчості Чень Веньцзі запропонував у 2010-х рр. відомий китайський арт-критик Лі Сянтін (栗憲庭). Його метафора творчості Чень

Веньцзі, як «тихої революції, що має потужну силу» («種靜悄悄的革命») швидко стала одним з головних визначень впливовості живопису художника. [150, с. 13].

Творчості Чень Веньцзі приділяє постійну увагу мистецтвознавець та арт-критик Фен Бої (冯博一). Специфікою його досліджень є інтерпретація інтерв'ю та промов художника, які акцентують увагу на точці зору самого митця, дозволяючи проникнути у сутність образного бачення абстрактних творів. Фен Бої практично ніколи не сперечається із художником, проте його коментарі та авторська інтерпретація показує альтернативні можливості розуміння абстрактної мови та збагачує уявлення про образність мінімалізму в живописі [172, с. 6-10].

Як підкреслює Фенг Бої (冯博一), художню творчість Чень Венцзі важко визначити та класифікувати в традиційній типологічній або символічній моделі сучасного китайського мистецтва. Його навмисна маргіналізація живописного начала не дозволяє однозначно зарахувати його до абстрактного напрямку або закріпити за ним репутацію мінімаліста [123, с. 23].

Важливі для розкриття проблематики дослідження висновки містяться в аналізі творчості китайського художника-мінімаліста Лі Хуайі (李华式). Як підкреслює Шен Куйі (沈揆一), у Шанхаї митець навчався у студії Чжана Чонгрена, випускника Королівської академії образотворчого мистецтва Бельгії, що спонукало його до вивчення західного олійного живопису. Його становлення як художника припало на період культурної революції і це також відіграло свою роль для подальшого «звільнення» авторської мови від візуальних норм художньої пропаганди. З початку 1980-х рр. Лі Хуаці працює у США, навчається в Академії мистецтв Сан-Франциско. На думку Шен Куйі, біографія художника є досить типовою історією про китайського живописця, який то втрачає, то здобуває заново традиційну мистецьку художню парадигму. Поєднання різних систем освіти та зміна напрямків у

живописі, зрештою, приводить митця до амальгами східного та західного: як олійний митець він працює із принципами західного мінімалізму та абстракції, проте як китаєць – прагне спиратися на духовну основу конфуціанства та дзен-буддизму. Важливо, що вже у США у середині 2000-х рр. Лі Хуайі стає учнем китайського майстра живопису Чень Пейцю [155, с. 56-57].

Як вважає Фу Хуйчін (付惠琴), картини Лі Хуайі перебувають на перетині технік, стилів та напрямів, вони одночасно китайські з точки зору філософського підходу та «вестернізовані» за характером техніки. Ознакою художнього почерку митця є експерименти із традиціями гошуа (зокрема жанру «шань-шуй»). [119, с. 127].

На прагнення художника спиратися одночасно на обидві художні філософії – східну та західну, звертають увагу і інші дослідники його творчості. Зокрема, окремо виділимо прагнення дослідників застосувати до творчості Лі Хуайі прийоми аналогій та компаративного аналізу. На наш погляд, це показує, наскільки творчість митця є нетиповою на тлі домінуючих у китайському мистецтвознавстві підходів [168, с. 136].

Прикладом спроби розв'язати дилему співіснування східних та західних мотивів у творчості китайських сучасних художників-абстракціоністів є дослідження творчості Ху І (胡毅). На відміну від попереднього прикладу, художник не має західної мистецької освіти, він є випускником Художнього інституту Цзілінь Яньбянь та Академії китайського живопису Центральної академії образотворчого мистецтва у Пекіні. Важливо підкреслити, що освіта Ху І напряду стосується дослідження традицій китайського живопису і ця естетична основа стала для митця приводом занурення до західноєвропейського модернізму. Художника, передусім цікавить експресіонізм, художня мова абстракції та мінімалізм.

Поєднання східної філософської поетичності із західним візуальним баченням вбачає у картинах митця Ся Кецзюнь (夏可君), професор

університету Женьмінь. Він наголошує на тому, що митець використовує концепт «порожнього у цілому» та експериментує із ним як із матеріальною формою. Відтак, «порожнє» перетворюється на «спустошене», що пов'язане з давньою китайською поезією, яка часто зверталась до цієї ідеї для поглиблення образного звучання метафори [132, с.87]. Тому, наприклад, у роботі «Святе Писання» (2021 р.) дихаючі зморшки на площині лише виглядають абстрактно, виражаючи стан, а не предметний образ. Про це свідчить і колірний акцент, і різке поєднання фактур площини.

1.4. Джерела та методи дослідження

1.4.1. Джерельна база дослідження.

Структура джерельної бази дисертації визначена у відповідності до мети, завдань та спрямованості дослідження. Так як предметом аналізу виступає творчість конкретного митця, в просторі нашої уваги, у першу чергу, перебувають текстові та візуальні джерела, напряду пов'язані із його творчістю.

Важливу частину джерельної бази дисертації складають *альбоми репродукцій творів Олександра Животкова*. Їх специфікою з точки зору функцій візуального та текстового джерела є яскраво виражений концептуальний погляд, що визначає і принципи візуального оформлення, і особливості репрезентації творчості художника.

Важливим джерелом для аналізу раннього періоду творчості митця є альбом-книга «Живопис. Олег Животков. Сергій Животков. Олександр Животков» (1997 р.) із передомовою відомого українського колекціонера Диченка. Особливістю цього видання як джерела є також і представлення родинного контексту творчості Животкова, який надає можливість краще зрозуміти авторську художню територію, яка виникає у співдії із батьком та братом [15].

Каталог творів, виданий за результати виставки 2008 р. у київській галереї «Bottega Gallery», є своєрідним підсумком десятиріччя творчості

митця (1997 – 2007 рр.), що визначило концептуальну спрямованість видання. Статті Т.Сільваші та Д.Корсуня є авторським баченням художників, які торують схожий шлях або виступають від імені локальної художньої спільноти. Як публіцистична візія, такі статті не можуть розглядатися у контексті академічного статусу, проте надають вкрай важливу дослідницьку інтонацію, що провокує інтерпретацію творів Животкова. Візуальна частина цього видання також має властиву джерельну специфіку. Не дивлячись на те, що куратори виставки обрали для друку каталожну форму, видання спрямоване на формування відношення читача-глядача до художника: репродукції картин поєднуються із фотографічними фрагментами фактур, а крупні плани дозволяють краще зрозуміти особливості авторського живописного почерку [37].

Більшість альбомів 2010-х – 2020-х рр. є результатом співпраці художника із «Stedley Art Foundation». За цей час під егідою фундації вийшло майже десять альбомних видань, які в цілому описують практично усі ключові художньо-експозиційні проекти Животкова.

На наш погляд, з точки зору властивості візуального та текстового джерела, зазначені альбоми представляють собою корпус джерел, що об'єднаний спільною ідеєю проблемної репрезентації, яка іноді містить елементи лінійно-хронологічного викладу.

В якості джерела, альбоми можна розділити на декілька типів, використовуючи в якості критерію ступінь інтерпретації інформаційних даних. Наприклад, альбом «Скрижали. Tabulae» (2018 р.) є класичним каталогом виставкового проекту, який доповнює експозиційно-виставкові задачі. Цей порівняно невеликий за форматом та обсягом видавничий продукт має, тим не менше, самостійні завдання, які виходить за рамки художньої репрезентації автора. Як комерційний продукт він включає до діалогу із творами Животкова авторський дизайн із колажами П.Мазая та специфічну фотозйомку від К.Донина. В художньому сенсі це дозволяє більш

репрезентативно представити кураторські задуми, інтерпретуючи картини Животкова візуальними засобами [41].

До зазначеної групи джерел можна віднести і каталоги виставок «Після слів» (2012 р.) [39], «Київ 2014» (2015 р.) [38], каталог виставки-серії «Дороги» (2014-2015 pp.) [36] та «Motherboard» (2016 р.) [35].

Натомість особливістю проектів «Stedley Art Foundation» другого типу є їх концептуальна складова, яка дозволяє глибоко проникнути до творчої майстерні Животкова. Наприклад, альбом «Полотно, дерево, картон. Робота з матеріалами 1984 – 2014 р.» (2014 р.) є дослідницьким виданням, яке поєднує завдання репродуктивності творів митця із побудовою серій, типологій та контекстуальних взаємозв'язків між окремим творами. Саме у цьому альбомі картина «Марія» (1991 р.) показана як початок неназваної серії образів, про яку куратори проекту натякають візуально, підкріплюючи ненав'язливими коментарями О.Петрової [40, с. 90-130]. На сьогодні зазначене видання є найбільш повним альбомним джерелом, що репрезентує творчість Олександра Животкова.

Повноцінним дослідженням і є альбом «Символи і Знаки. Олександр Животков, Наталія Лісова» (2016 р.), який є супроводом ленд-арт-проекту у с.Могриця [65]. На наш погляд, зазначене видання є характерним прикладом втілення східних художньо-філософських підходів до інтерпретації образотворчого мистецтва за рамками видів та жанрів. Як джерело, альбом фіксує діалог двох митців, які працюють в різних художніх системах, проте у контексті спільного відчуття природної форми. Ленд-арт Н.Лісової спонукає до переорієнтації бачення робіт Животкова, що нагадує дзенський принцип «єдності в протилежному» [131].

Важливе значення має присутність Олександра Животкова у матеріалах колективних виставок та проектів, які визначають його роль та місце у сучасному мистецтві, допомагаючи в побудові більш широкої картини представлення творчості художника на тлі загальних процесів в мистецтві України та Європи. Наприклад, місце Животкова як художника із виразними

східними конотаціями помітне у проєкті І.Абрамовича «30 років присутності. Сучасні українські художники. 1991-2021». Виставка у Національній Академії Мистецтв України та альбом у форматі антології є важливими джерелами для звернення до творчості Животкова у зазначеному контексті [73, с. 122-125].

Частиною текстових джерел є *інтерв'ю О. Животкова*. Авторський голос важливий, тому, що в сучасному мистецтві необхідно приділяти увагу не тільки тому, що зображено, але й тому, як художник формулює свою позицію стосовно візуального висловлювання. В такий спосіб матеріальна реальність трансформується в символічну, наділяючи твір новими змістами. Зокрема, вагомого значення для розв'язання завдань дослідження набули спогади та повідомлення художника щодо його роботою над циклами «Дороги. Напрямо на північний Схід» (2013), «Робота з біблійними текстами» (2012), «До питання про непальські тханки», а також авторські нотатки стосовно подорожі до Тибету, впливу на його творчість безпосереднього зіткнення із східними культурами.

Наголосимо на тому, що як особливий вид текстового джерела, інтерв'ю художника розглядаються в тексті дисертації у критичному аспекті, так як інтерв'ю за визначенням є авторською суб'єктивною точкою зору на події і явища у мистецтві. І в китайських, і в українських дослідженнях про мистецтво наголошується на потребі у зваженому підході до аналізу особистого художнього простору автора, який завжди є скоріше унікальним, ніж типовим [133, с. 87-90].

Також важливе значення щодо критичного аналізу інтерв'ю є характерна для Животкова манера розповіді, яка ґрунтується на особистих переживаннях та інтерпретаціях власних образів. Художник як правило не переказує наративну складову, намагаючись говорити про емоційні та мотивуючі чинники.

1.4.2. Методи дослідження.

Представлення творчості українського художника Олександра Животкова в контексті філософсько-естетичних традицій Сходу вимагає декількох методологічних рішень, які впливають на особливості розв'язання визначених у вступі завдань.

По-перше, потреба у вивченні орієнтальних мотивів та ремінісценцій в живописі Животкова обумовила визначення методу *компаративного аналізу* як ключового. Для китайського дослідника творчість європейського художника, що в тому чи іншому сенсі звертається до східних традицій, неможлива без порівняння його художнього репертуару із творчістю китайських живописців. Обране нами для компаративну коло художників визначається зверненням до орієнтальних філософських концептів на тлі використання в якості домінуючої художньої мови абстракціонізму, нефігуративу та мінімалізму (серед них: Ван Цзюнь (王俊), Лі Шоюй (林壽宇), Тан Пін (譚平), Фань Чжень (范楨), Фен Лянхонг (冯良鸿), Хуан Жуї (黄锐), Чень Веньцзі (陈文骥), Чжан Фань (张帆), Шень Фан (申凡).

Принципи аналогії та кореляції (між художньо-образним змістом конкретного твору та концептуальними філософсько-естетичними ідеями) були використані нами в якості засобів порівняння, які визначили вибірку китайські живописців, задіяних у порівнянні.

Схожа методологія добору персоналій (художників) була застосована Г.Рудик для аналізу культурно-естетичних параметрів українського нефігуративного живопису 1990-х рр. В своєму дослідженні вчена наголошує на потребі визначення персоніологічного «обличчя» українського нефігуративного живопису, що спонукало її до формування типологічного інструментарію на основі «комплексу об'єктивних критеріїв», а саме: «кількість художніх проектів; факт і спосіб представленості художника в літературі з сучасного живопису та мистецтва; результати українських і зарубіжних конкурсів, арт-рейтингів; участь у відомих вітчизняних та закордонних колекціях». На такій основі Г.Рудик вносить Олександра

Животкова до вибірки із п'ятнадцяти митців, що «представляють сучасний український нефігуративний живопис у найбільш високохудожніх та оригінальних його проявах» [63].

По-друге, аналіз творчості Олександра Животкова з точки зору актуальних завдань дослідження, став причиною для використання *методу періодизації*, який був застосований для визначення та обґрунтування основних етапів у художній біографії митця. Окремо наголосимо на тому, що виділені нами етапи творчості Животкова (ранні пошуки й орієнтальні коди: період кінця 1980-х –1990-ті рр.; східний період у творчості: кінець 1990-х – 2010-ті рр.; сучасний етап творення власної міфопоетики: творчість 2010-х – 2020-х рр.) віддзеркалюють нашу авторську позицію, щодо пошуку відповідей на поставлені у вступі завдання.

Розв'язання завдань побудови періодизації стало актуальним і для аналізу творчості китайських художників, що в низці випадків потребувало формування періодизаційного контексту, виявлення найбільш характерних етапів в еволюції авторського живопису.

По-третє, непересічне значення для аналізу східних мотивів у творчості Олександра Животкова мав *метод семіотичного аналізу*. Для коректного застосування цього методу ми звернулись як до практики вивчення китайськими дослідниками символізму у живописі на ґрунті західних теорій (Пірс, Сосюра, Барта, Леві-Строса) [118; 166; 160], так і до досліджень європейських вчених, які аналізували символізм в образотворчому мистецтві на основі інтерпретації східних концепцій (дзен-буддизму, конфуціанства та досизму). Щодо останнього, у першу чергу, назовемо дисертаційне дослідження С.Рибалко [60], а такої низки інших авторів [13; 50].

Висновки до першого розділу

Таким чином, в українських дослідженнях про мистецтво творчість Олександра Животкова аналізується як авангардна за своєю сутністю. Переважна більшість визначень, які дослідники використовують для осмислення його живопису так чи інакше пов'язуються із проблематикою художньої новизни: починаючи від залучення Животкова до когорти найяскравіших представників «нової хвилі», і завершуючи оцінками його картин як «неоавангардистських» або «неомодерністичних». Цю тенденцію можна простежити у дослідженнях О.Петрової, О.Роготченка, Н. Мархайчук, І.Балтазюк М. Протас, Н.Шелемехової.

Окрему увагу дослідників викликає аналіз авторських прийомів Олександра Животкова, які Н.Мархайчук, Г.Рудик, О.Федорук та О.Петрова розглядають як повноцінну художню систему, що спирається на своєрідну авторську мистецьку філософію. Її східні елементи підкреслюються дослідниками на прикладі багатьох серій та робіт художника. Важливе значення у такому контексті має концепція ненаративності (Н.Марахайчук), яка дозволяє інтегрувати дзенські, даоські та конфуціанські концепти до естетичної архітекτονіки картин Животкова різних періодів творчості.

Художньо-образні підходи у живописі О.Животкова також є одним із найбільш важливих аспектів у сучасному дослідженні його творчості. Проведений нами аналіз дозволяє виділити три основні напрямки, в межах яких образність авторського почерку Животкова проявляє себе у повній мірі: 1) проблематика ненаративності; 2) неоміфологічна складова авторської мови (етноміфологічний контекст); 3) використання текстових образних аналогій у межах зображальної форми. У тексті розділу показано, що в усіх трьох напрямках присутні східні філософсько-естетичні компоненти, які є запорукою орієнтального звучання живопису митця.

Вкрай важливим напрямком в українських дослідженнях, який напряду стосується творчості Олександра Животкова, є вивчення впливу східних філософсько-естетичних традицій на європейський живопис. Встановлено,

що в сучасному українському мистецтвознавстві найбільш повне дослідження впливу філософсько-естетичних традицій Сходу на художні практики, зроблено С.Рибалко у контексті японського мистецтва. Зважаючи на те, що у картинах Животкова зазначений компонент присутній у багатьох значеннях, дослідження вчених, які так чи інакше аналізують використання східних традицій у мистецтві та культурі, є не пересічно важливими (О.Петрова, В.Вдовченко, Є. Антонович, І.Білецький, С.Капранов, А.Мелешук, Д.Сергеев).

Органічним компонентом загальної історіографії проблеми є дослідження філософсько-естетичних традицій Сходу західними вченими. Як показує проведений аналіз, у фундаментальних працях західних дослідників проблематика східних традицій в образотворчому мистецтві представлена переважно у евристичній формі. Таку тенденцію можна побачити у працях 1950-х – 1970-х рр. (Х. Маккарті, Р.Гокінс, Ван М. Еймс, Дж.Кехілл, М.Лоер), які заклали підвалини сучасного розуміння орієнталізму у європейському мистецтві.

У розділі показано, що важливу роль у процесі повноцінного наукового становлення напрямку дослідження філософсько-естетичних традицій Сходу відіграли китайські, японські, індійські вчені, які упродовж другої пол. XX – поч. XXI ст. працювали в Європі та США. Дослідження Ван Кепіна, А.-Ю. Вонг, С. М. Бахаті, Чжун Ву, С. Інага, Ай Сінь, Ін Івень, Сон Сян Руй стали науковим підґрунтям для багатьох західних дослідників, які запропонували власне концептуальне бачення питання. Наприклад, це стосується досліджень Д.Маккензі (1990-ті рр.) або К.Сонік (2000-ні рр.),

Вкрай важливими властивостями, актуальними для розв'язання завдань дослідження, характеризується аналіз ключових концептів східної традиції (концепти дзен, дао та конфуціанські естетичні підходи) в сучасній історіографії Китаю. Встановлено, що всебічний аналіз філософсько-естетичних підходів є органічною частиною сучасної китайської історіографії образотворчого мистецтва, що пов'язано із взаємодією між

китайськими та європейськими художніми просторами упродовж XX – XXI ст. Проведений аналіз дозволив виокремити два напрямки: 1) академічні дослідження з тематики філософсько-естетичних традицій Китаю у сучасному живописі (Тан Імен (唐艺梦), Сюй Хайоу (徐海鸥), Ма Іїн (马一鹰), Шен Вей (盛葳)); 2) навчально-педагогічні праці художників, які практикують концепти дзен, дао та конфуціанську естетику у власному живописі, виступаючи у ролі дослідників та педагогів (Чжан Чжаода (张肇达)).

Особливістю китайської історіографії проблеми є зорієнтованість на конкретні аспекти в розвитку образотворчого мистецтва та прагнення до актуалізації універсальних східних категорій як проявів традиції. Наприклад, Шен Вей здійснює це на основу дослідження джерел походження естетики китайського абстрактного мистецтва, аналізуючи виклики західноєвропейського модернізму як каталізатори цього процесу. Натомість Лі Сю (李旭) вивчає питання впливу каліграфії на сучасний живопис, розглядаючи питання як глобальну для китайського мистецтва проблему синтезу конфуціанської естетики та даоських підходів до живопису. Низка китайських вчених звертається до вивчення проблеми «вестернізації» китайського сучасного живопису, розглядаючи таку тенденцію як вкрай цінну для аналізу впливу філософсько-естетичних традицій Сходу. Наприклад, дослідження на цю тему пропонує Фу Хуйчін (付惠琴), що вивчає живопису Лі Хуайї та Ся Кецзюнь (夏可君), який досліджує творчість Ху І (胡毅).

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ ТА МІСЦЕ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ У ЖИВОПИСІ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ: МІНІМАЛІСТИЧНІ, АБСТРАКТНІ ТА НЕФІГУРАТИВНІ ПІДХОДИ

Коло митців, творчість яких ми вважаємо за необхідне проаналізувати у контексті зазначеного розділу, визначене із урахуванням компаративного підходу щодо дослідження впливу філософсько-естетичних традицій Сходу на східноєвропейське мистецтво (на прикладі творчості Олександра Животкова). У цьому сенсі важливе значення має творчість китайських сучасних художників, які працюють у суміжному художньо-стильовому просторі із європейськими художниками, що пов'язані із осмисленням художніх підходів Сходу. Як показує проведений нами аналіз, це коло митців, зокрема художників з Китаю, прагне актуалізувати естетичні питання у напрямках мінімалізму, абстракції, нефігуративного живопису, що також є важливими компонентами авторської мови Животкова. Китайські аналоги дають можливість показати, як схожі художні завдання розв'язують орієнтальні митці, для яких філософсько-естетичні традиції є основою власної ідентичності.

Для розв'язання зазначеного завдання звернемося до концепції Лу Хуна (鲁虹), який вивчає китайське абстрактне мистецтво [179]. У першу чергу, в якості базового підходу вченого, відмітимо поняттєво-термінологічне спрощення усієї множинності художніх напрямків (мінімалізм, абстрагування, нефігуративний живопис) до єдиної категорії власне абстрактного художнього концепту. Саме його Лу Хун вважає найбільш обґрунтованим історично та змістовно.

У свою чергу, для концептуального бачення Лу Хуна важливо відділити феномен китайського абстрактного мистецтва, який має історичні коріння у китайському модернізмі першої третини ХХ ст., від сучасних напрямків, що проявили себе наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Якщо

китайський модернізм 1920-х – 1940-х рр. пов'язаний із живописцями, які навчалися у Парижі, Німеччині та Італії, то сучасний етап є більш складним явищем, витоки якого неможливо чітко ідентифікувати за регіональною ознакою. Таким чином, для сучасного живопису Лу Хун пропонує поняття «китайського напівабстрактного мистецтва», яке поділяє на два типи «навмисної» та «символічної» абстракції. Як випливає із аналізу вченого, обидва типи включають усю множину підходів мінімалістичного та не фігуративного живопису і мають пряму тотожність із ненаративними практиками живописності.

З точки зору філософсько-естетичних підходів «навмисна» абстракція у живописі «наголошує на тому, щоб наснажуватись традиційним китайським мистецтвом, а також слідувати за естетикою природи, сублімуючи її в якості художньо-образної мови» [179, с.54].

На думку Лу Хуна, цю художню лінію започаткував французький митець китайського походження Цзао Ву-Кі у 1960-х рр. Його знайомство із творами «абстрактного експресіонізму» США спонукали його відмовитися від свого попереднього творчого підходу – використання ієрогліфічних символів для образного вираження – та звернутися до «прямого» способу живописання. Таким чином, під впливом традиційної китайської культури Цзао Ву-Кі не лише намагався поєднати абстрактну естетику із філософсько-естетичним обґрунтуванням східних концепцій, але й поєднувати абстрактну художню мову зі власним інтуїтивним сприйняттям художньої форми. Як підкреслює Лу Хун, його манера живопису із характерними для китайської традиції елементами (швидкі та вільні мазки пензля, туманний та нарочито поглиблений простір та нечіткі форми ландшафту) заперечувала пряме копіювання гохуа але одночасно досить вдали дистанціювалась від західного абстрактного живопису [179].

На противагу цьому типу, «символічна» абстракція стала простором експерименту для тих китайських митців, які прагнули раціонально

усвідомити принципи зв'язку між знаком та формою, символом та образом у контексті західноєвропейського підходу.

Звернемо увагу на те, що типологія Лу Хуна перетинається із дослідницьким підходом української вченої Г.Рудик, яка досліджує мистецтво нефігуартиву в українському живописі 1990-х рр. (більш детально вона розглянута у Розділі 1). Якщо прийняти спрощення обох дослідників як методологічний інструментарій, їх концепції засвідчують спільність типологічного підходу до аналізу ідентичної проблеми. Нагадаємо, у випадку підходу Лу Хуна – це зведення мінімалізму, абстрагування і нефігуартивного живопису у спільний контекст власне абстрактного живопису (за критерієм ключової ознаки); натомість, згідно із точкою зору Г.Рудик – це виділення двох форм нефігуративізму («принципової» та «програмної»), які в сумі формують явище художньої безпредметності [63].

Наголосимо на тому, що в рамках цього дисертаційного дослідження ми в жодному разі не розглядаємо принципи абстракціонізму та нефігуративу як ідентичні або синонімічні. Проте вкрай важливо простежити спільні підходи до типологізації цих непростих явищ і для китайського, і для українського мистецтва. Із певними пересторогами можна констатувати, що типологія Лу Хуна (два типи «навмисної» та «символічної» абстракції у живописі Китаю кінця XX – поч. XXI ст.) та типологічний підхід Г.Рудик (виділення «принципової» та «програмної» форм нефігуративізму в мистецтві України кінця XX ст.) спираються на спільну парадигму, яка засвідчує: 1) використання традиційного художнього інструментарію як базової основи для трансформації; 2) виділення типів або форм, які здатні ідентифікувати різні практики інтеграції абстрактних та безпредметних ідей у сучасному живописі; 3) віддзеркалити філософсько-естетичну основу в художній образності такого живопису. Щодо останнього пункту важливе значення мають орієнтальні естетичні концепції (дзен-буддистські, конфуціанські та концепти дао), які в обох дослідників використовуються для пояснення символічної сутності живопису.

Наприклад, використання *традиційного художнього інструментарію для експериментів і трансформації* можна простежити на прикладі картин як раннього етапу творчості Животкова (Рис.1), так і в роботах східного (Рис.2) або сучасного періодів (Рис.3), що показує важливе значення орієнтальних мотивів у творчості митця.

У свою чергу, виділення форм, які мають здатність позначати *способи інтеграції абстрактних, мінімалістичних або безпредметних ідей*, помітні у межах авторського символізму – параметру у творчості Животкова, який перебуває у постійній еволюції. Так, у цілому ряді робіт різних етапів можна простежити трансформацію жіночого образу від фактично абсолютного ненаративу (Рис. 4) через пошук нефігуративної (Рис.5) або позафігуративної основи (Рис.6) і до появи наративно-оповідної складової (Рис.7).

Насамкінець, *рефлексією східної філософсько-естетичної основи в художній образності Животкова є авторська міфоепіка та візуальна концептологія*, яка поступово закріплюється як у власне «східних» серіях (Рис. 8-9), так і в циклах, що нібито напряду не пов'язані із орієнталістикою (Рис. 10).

2.1. Сучасний китайський живопис у контексті моделі «захід – схід».

2.1.1. Концепція мінімалізму даоського «порожнього простору» Лін Шую (林壽宇)

В якості прикладу розглянемо творчість Лін Шую (林壽宇) (1933-2011). Художник відомий також за європейським псевдонімом Річард Лін. Його художня біографія, а також особливості дослідження в сучасній китайській історіографії, є типовим прикладом актуальності питання філософсько-естетичних традицій Сходу як виклику для західноєвропейських стильових напрямків. Проблемним для китайського мистецтвознавства є визначення художньої ідентичності Лін Шую, творчість якого розглядають одночасно і як китайського абстракціоніста, що працює за європейським естетичним

каноном, і як європейського абстракціоніста китайського походження, що не змінює свого ідентичного амплуа художника східної філософії.

Пік творчості Лін Шую припадає на 1950-ті – 1970-ті рр., які митець провів у Великобританії. Він отримав західну освіту та на ранньому етапі творчості наприкінці 1950-х років захоплювався т.зв. ліричним абстракціонізмом. Разом із Цзао Воу-Кі (赵无极) та Чу Тех-Чун (朱德群) він брав участь у програмних виставках цього локального руху, проте досить швидко змінив свій художній почерк, розпочавши експериментувати із мінімалізмом та безпредметністю. Після закінчення університету в 1958 році він отримав можливість провести персональну виставку в Інституті сучасного мистецтва (ІСА) в Лондоні. У свої ранні роки Лін Шую змішував китайські філософські концепти даосизму і конфуціанства та звертався до візуальних ідей східної філософії. Особливо його цікавила тематика пейзажу, як традиційного напрямку у китайській естетиці, яку він прагнув розвивати абстрактними та каліграфічними візуальними засобами (наприклад, використовуючи чорні плавні мазки для імітації пейзажних форм у абстрактних формах). (Рис.11).

У 1964 р. Лін Шую стає учасником кассельської Документи, що виводить його творчість на загальноєвропейський рівень та привертає до нього увагу у Китаї. (Рис. 12).

Найвідомішою серією Лін Шую є «Біла серія», яку митець започаткував на початку 1960-х рр. Серія в художньо-образному контексті спирається на даоський принцип порожнього простору, про що сам художник зазначав дуже обережно, називаючи «білі» твори «конструкціями, структурами, візуальним та філософським вираженням» [...].

Картини серії спираються на візуальний прийом «білого в білому», який використовує основний тон полотна як провокацію. Геометричні елементи, переважно максимально прості, не порушують враження спокою. (Рис. 13). Концепцію «порожнечі», яку ймовірно Лін Шую дійсно запозичує з китайської даоської філософської думки, він інтерпретує і як східну, і як

західну (модерністську) ідею. З одного боку, йому важливо посилались на власний досвід осмислення кубізму та дадаїзму, а з іншого – вказувати на власні культурні коріння, як ознаки присутності концепція «порожнього» простору. (Рис. 14).

На наш погляд, певне авторське дистанціювання від східної філософії, яке відчувалось у публічних виступах художника, відіграло свою роль у інтерпретації його творчості як, скоріше, орієнтованої на західні цінності. З іншого боку, «Біла серія» цілком органічно співіснувала із уявленнями про живопис дао та східну візуальну простоту дзен-буддистських практик. В одній з промов Лін Шую прямо вказав на зв'язок його серії із китайськими візуальними традиціями, підкресливши риси примітивізму, природності та «літературності» образів, як ознаки присутності «духу культури Великого Китаю, який у візуальному плані повністю зрозумілий» [180].

Підтвердженням цьому є і точка зору дослідників. Я.Рубін та Чжан Зайлінь (楊儒賓, & 張再林) зазначають з приводу мінімалістичних картин Лін Шую: «Його твори є відлунням даоської концепції «існування / не існування» та взаємної трансформації чорного та білого. Проте ця видима простота є також і самозапереченням живопису» [153, с.590].

Неоднозначність оцінки творчості Лін Шую помітна у сучасних китайських дослідженнях про мистецтво. Наприклад, Чжан Цинвен (張晴文) розглядає творчість Лін Шую як «британського художника», хоча і не заперечує його звернення до східних мотивів у живописі [139, с. 81]. На противагу цьому вчений протиставляє Лін Шую в якості «східного інтерпретатора конструктивізму», який змінює європейську художню парадигму під впливом китайської традиційної естетики, художника-абстракціоніста Ляо Сюпіна (廖修平) [144, с. 4-5].

На наш погляд, це приклад показує наскільки важливо для китайського мистецтвознавства використовувати типологічні методи аналізу для розділення «китайського» та «європейського» векторів розвитку

абстракціонізму. Подібна логіка сепарації естетики Сходу та Заходу помітна і в дослідженнях не фігуративного мистецтва та мінімалізму.

2.1.2. Пошук експресивного балансу у дзенських абстракціях Тан Пінга (譚平)

Творчість Тан Пінг (譚平) є також прикладом китайського митця, якого художня мова абстрагування привела до поєднання східного і західного мистецтва. Важливо, що як і більшість представників його покоління, Тан Пінг починав з реалізму, проте вже у студентські роки захопився німецьким експресіонізмом, зокрема творчістю Кете Колльвіц. Його дипломний проект 1983 року був присвячений осмисленню художніх мотивів експресіонізму на ґрунті актуальної для тодішнього китайського суспільства теми шахтарської праці (серія гравюр на міді «Шахтарська серія», 1983 р.). [167, с. 68].

На наш погляд, важливо підкреслити те, що «Шахтарська серія», яка віддавала данину західноєвропейському модернізму, розроблялась Тан Пінгом паралельно із «Тібетською серією». Вже на цьому етапі Тан Пінг максимально усунув сюжетно-тематичні лінії, використавши мінімалізм зображальних засобів як головний естетичний концепт. В обох серіях прагнення до мінімалізації та абстрагування мало різні коріння (західноєвропейські у першому випадку, традиційні китайські – у другому), що засвідчило прагнення молодого митця до інтеграції художніх філософій Сходу та Заходу в єдине ціле. У подальшому це призвело до вироблення відповідного авторського художнього почерку. (Рис. 15).

Хао Бінь (郝斌) охарактеризував мову Тан Пінга як «довге прощання із реалізмом», яке повернуло художника до потреби осмислення китайських традицій. Проте здобутті навички мислення західними категоріями, передусім, експресивними та абстрактними, зробило своє. За словами Хао Бінь: «Мистецька думка Тан Пінга ґрунтується на системі відліків, сформованій західним сучасним мистецтвом, проте митець все одно спирається на культурні традиції Китаю та навіть прямо розмірковує про них

у картинах <...>. У напрузі, сформованій Заходом і Сходом, сучасним і традиційним, Тан Пінг шукає власну точку входу» [171, с.11].

В абстрактних та мінімалістичних картинах центральна ідея Тан Пінга – концепція незавершеності, яку художник вважає спільною і для даоського підходу «порожнього» мистецтва, і для західноєвропейського раціонального абстракціонізму. На перший погляд, така парадоксальна ідея має свою художню логіку, особливо якщо розглядати форму вираження картини як своєрідний концепт, що виражає не сюжетну розповідь, а відношення до явища чи поняття.

За словами Тан Пінга: «Я намагаюся завжди тримати свою роботу в незавершеному стані, щоб вона завжди була тісно пов'язана зі мною» [162, с. 43]. Така точка зору також означає і потребу митця у супроводженні власних картин у категоріях буддистської «присутності» (митець у просторі вже сам по собі є картиною у просторі).

Наприклад, характеризуючи пейзажну серію 2014 року, Тан Пінг зауважував, що прагне свідомо включати у візуальну мову своїх творів такі даоські та буддійські категорії-елементи як «простір, час, дія та присутність», що дозволяє фізично бути поряд із «мазком, штрихом або плямою». Іншими словами, незавершеність – це навмисна втрата контролю над живописом, як раціональним началом та інтеграція його у форму художньої ситуації – експозиції, яка поєднує «усі множинності – в одне ціле» [там само].

У картинах Тан Пінга помітна схильність до спрощення образних структур, яку згаданий вище Хао Бінь влучно охарактеризував методом «очищення» та «віднімання» [171, с.10-12]. Можливо причина цього пов'язана із багаторічною роботою художника у сфері графічного дизайну, де інтерпретація знакової сутності форми одночасно є близькою і до абстракції, і до формальної образності. (Рис. 16). Він є одним із засновників кафедри дизайну Центральної академії образотворчих мистецтв у Пекіні (1995 р.), що, безумовно, вплинуло на подальшу мистецьку траєкторію його творчості.

Філософсько-релігійне підґрунтя його творів часто звертається до традиційної концепції протилежностей, яку в різних контекстах можна простежити і в конфуціанстві, і в дзен-буддизмі. Досить часто, це умовні пари понять або явищ, які традиційно розглядаються у історичних жанрах китайського мистецтва (наприклад, тверде та повітряне у жанрі «гори-води»). Проте Тан Пінг прагне додати до елементів-явищ чуттєво-емоційні компоненти, як, наприклад, «біль» та «спокій». (Рис. 17). За словами Фен Пенга (彭鋒), саме як дуальні поняття, їх вкрай важко віддзеркалити мовою абстракції, особливо коли до міркувань про явища, долучаються міркування про переживання людини [141, с. 67].

Аргументом на користь особливої ролі західних художніх підходів у філософських картинах Тан Пінга є його проекти 2010-х – 2020-х рр. Переважно вони почергово репрезентуються на виставкових просторах Китаю та Європи, де художник виступає у ролі співавтора або куратора. Серед таких проектів виділимо його співпрацю із митцями зі Швейцарії, які разом із Тан Пінгом працювали над відкриттям Художнього музею Шанхайського інституту живопису та скульптури (2016 р.). Концептуальна виставка мала назву «Проект білої стіни». Тан Пінг та митець зі Швейцарії співпрацювали у величезному просторі як два абстрактних художника, які перебувають у діалозі. Саме з цього проекту виникла важлива для Тан Пінга картина «За горами є гори: зустрічі сучасного мистецтва», яка була репрезентована у Швейцарії. (Рис. 18).

Для Тан Пінга, як зазначає Інь Шуансі (殷双喜), живопис не є продовженням певних конкретних історичних стилів, хоча він усвідомлює важливість, наприклад, експресіонізму або мінімалізму для формування власної художньої мови. (Рис. 19). Для нього картина є поєднанням східної та західної культур, яке є «не «абстрактною» в термінах зображення, а «абстрактною» щодо художнього визначення. Митець пояснює це так: «Абстракція, яка не є наслідком конкретності, але натомість як образність –

відкрита, різноманітна та змішана, її важко або навіть неможливо чітко визначити та концептуалізувати» [154, с. 78].

2.1.3. Принципи естетики дзен та дао у ландшафтах Шень Фана (申凡)

Шень Фан є випускником художнього факультету Шанхайського промислового коледжу (1986 р.), що наклало свій відбиток на його творчість, зробивши її мультикультурною та сприятливою для західних впливів. Як митець-абстракціоніст, він був одним із перших художників, які почали інтегрувати елементи традиційної китайської філософії в актуальну проблематику сучасного мистецтва, зокрема працюючи із одним з найбільш важливих для парадигми традиційного живопису Китаю жанром пейзажу.

У 1990-х роках Шень Фан помітно розширив техніку та художню палітру своєї діяльності. В його творчості з'явилась інсталяція, крім картин на полотні він почав експериментувати із малюванням на рисовому папері та колажувати. Перебуваючи під впливом американського мінімалізму, Шень Фан звертався до монохромних композицій та мови авторських абстрактних знаків.

Важливою ланкою його творчості стала і каліграфія, яку Шень Фан вивчав ще в студентські роки. У контексті важливих трансформацій у китайському образотворчому мистецтві цього часу, його роботи набули надзвичайно концептуального характеру, проте каліграфія супроводжувала його пошуки як знак автентичності китайської культури. На початку 2000-х рр. ця тенденція реалізувалась у програмний проект-інсталяцію «Пам'яті Хуан Біньхона», що був експонований на Шанхайській бієнале сучасного мистецтва 2006 року. Шень Фан звернувся до переосмислення зображальної сутності каліграфічної композиції, що привернуло увагу і до його більш ранніх творів. Так, на Арт-Базелі у Гонконгу 2018 р. Шень Фан виступив із персональною виставкою ретроспективи абстрактних картин 1990-х рр., що узагальнило його значення як важливого художника в еволюції сучасного мистецтва Китаю. (Рис. 20).

На сьогодні художня спадщина Шень Фана є досить значною, проте для завдань нашого дослідження, у першу чергу, важливе значення має «Пейзажна серія», започаткована у 2003 р. Її творчим галсом стало твердження Шень Фана «не дія, а ставлення», яким він прагнув пояснити відмінність між естетикою пейзажу як дійсно існуючого ландшафту та емоційного «відчуття місця» за принципами естетики Дао [129, с. 22].

Наприклад, у картині «Punctuation-Landscape-001-3» (2014-2015 pp.) проблематика пейзажності доведена до максимально символічного значення, в якому форма та вираження структурного цілого зображення рівноцінна із змістом. (Рис. 21). Як пояснював сам митець, такі картини варто сприймати і цілісно, і фрагментарно. Там має значення і загальне враження від блоків та форм, і дрібна мова фактур [136, с. 102].

Особливу схильність Шень Фана до каліграфії та її трансформації у систему абстрактних знаків, відмічає і куратор його європейських виставок Д.Раннер. Працюючи із Шень Фаном у Німеччині, Раттер безпосередньо стикався із принципами репрезентації східного мистецтва у західному контексті, прагнучи виступити для європейської аудиторії в якості медіатора.

Так, Раннер звертає увагу на характерне для китайських сучасних митців-абстракціоністів спрощених форм ієрогліфів і їх накладання. Він підкреслює, що митці з Китаю дуже добре знають, що в контексті візуального сприйняття китайського філософсько-поетичного дискурсу «слова накладаються один на одне, доки вони не втратять свою простоту і не стануть нечитабельними, аби у цей момент щойно створена абстракція набула нескінченно виразної сили» [169, с. 94].

Зазначені характеристики присутні і в роботах Фень Шана. Як зауважує Раннер, внутрішня структура його картин ідентична, жоден момент не підкреслюється та не ігнорується. Рамка, навмисно залишена на полотні або папері, чітко показує, що це картина, робота художника, а не випадково розгорнута графіка [там само]. (Рис. 22).

2.2. Китайські живописці у контексті автентичного традиційного репертуару: принципи та художні основи моделі «схід – захід»

2.2.1. Трансформація традиційних художніх підходів у картинах Хуан Жуй (黄锐)

Хуан Жуй з'являється на китайській мистецькій сцені наприкінці 1970-х рр. У цей час він активно виступає в авангарді актуального мистецтва Китаю як незалежний художник та мистецький активіст. Зокрема він стає співзасновником відомої арт-групи «Товариство живопису Сінсін», або групи «Зірок» («星星画会»).

В творчості художника 1970-х – 1980-х рр. звертає увагу надзвичайно широке видове та жанрове охоплення, у якому Хуан Жуй неодмінно залишається в системі абстрактного живопису, мінімалізму або нефігуративу. Використання саме цих трьох живописних систем є для митця важливим практично з самого початку його творчого шляху, хоча періодично він звертався і до художньої мови інсталяції та навіть сюжетного живопису.

В контексті інтерпретації принципів східної естетики, творчість Хуан Жуя особливо важлива саме абстрактними серіями, серед яких окремо виділимо серію «Космос» (1985 р.).

Не дивлячись на те, що абстракціонізм у китайському образотворчому мистецтві початку 1980-х розглядався як діалог із західноєвропейським модернізмом, китайські митці все одно пов'язували компоненти абстрагування або нефігуративного спрощення як прийоми, що так чи інакше інтегровані до традиційного художнього контексту.

Наприклад, Конг Лінгвей (孔令伟) наполягав на тому, що відсутність предметності, долання видимих рис у художній дійсності та прагнення створювати не реальний світ, а, скоріше, відчувати його «духовно та емоційно», були природними рисами багатьох китайських мистецьких явищ у минулому (від живопису літераторів до митців «вільного пензля») [134, с. 33].

Таким чином, питання пошуку художньої основи для абстрагування або безпредметності було для китайських митців питанням вибору джерела творчості, так як дозволяло спиратися як на конфуціанську чи дзен-буддистську естетику, так і на художньо-стильові концепти західноєвропейських митців.

Для аналізу цієї серії також є важливим соціокультурний контекст, який склався у Китаї 1970-х – 1980-х рр. Наприкінці 1970-х рр. у Пекіні з величезним успіхом відбулося декілька виставок французького пейзажного мистецтва XIX – XX ст., що призвело до переосмислення домінуючого на той момент соцреалізму. Хуан Жуй захопився творчістю Ван Гога та Сезана, яких на сприймали в китайських академічних колах. Проте його саморефлексія була спрямована на пошук авторської відповіді на виклики західного мистецтва та одночасно на практику його заперечення у китайській офіційній художній спільноті. На такому тлі практично усі художні напрямки які вивільняли форму від диктату канону соцреалізму розглядались як прояв особистої свободи, яка також могла спиратись і на західні, і на східні коріння.

Серія «Космос» стала першою повноцінною відповіддю на подібні пошуки, що засвідчило її стилістичну строкатість. Слід також додати, що більшість картин серії були задумані у Китаї, проте написані у Японії, куди Хуан Жуй виїхав на початку 1980-х рр.

Картини «Космос 85-15» (Рис.23) та «Космос 85-6» (Рис.24) віддзеркалюють захоплення художником східною філософією, особливо «Дао Де Цзін» та «Книгою Змін», які він активно вивчав на початку 1980-х рр. Так, дослідники його творчості відмічають прямий зв'язок між гексаграмами у «Книзі змін» та ідеями Хуан Жуя щодо ліній долі, поворотних моментів у житті та моментів та змін, що стало чи не головною концептуальною лінією живопису митця [148].

В методологічному аспекті важливу особливість естетизму космогонії «Книги Змін» показує С.Рибалко на прикладі мистецтва Далекого Сходу. Вчена відштовхується від позиції онтології Ін-Ян, яка структурує дійсність

як дуальну модель (бінарні опозиції чоловічого та жіночого – власне, Інь та Янь, темне та світле, які взаємообумовлюють одна одну). За її висновком, художній потенціал цього принципу був пов'язаний, у першу чергу, із забезпеченням «життєздатність культурних форм, у яких завжди можна простежити врівноваженість та прагнення уникнути надмірності» [60].

Саме так сформувалась японська сінтоїстська картина світу, центральною категорією якої стало поняття мусухі – «живого» Всесвіту, що сповнений камі (духовного живого начала). У контексті естетики це визначило загальне ставлення до природи, а відтак і до усіх аспектів буття. Як зазначає вчена: «В цій системі координат панує образ світу, де гора протиставляється рівнині, як сакральне – профанному, ідеальне – вульгарному, завдяки чому згодом гори постають головним об'єктом зображення у монохромному живописі та за часів Токугава проникають і в міське мистецтво укійо-е» [60].

Картини серії «Космос» розглядалися художником як його особисті візуальні нотатки з приводу просторового устрою японського будинку, структуру якого Хуан Жуй вважав досконалим філософським поєднанням просторів, форм та повсякденної функціональності. Зокрема, відомо, що чорна рамка навколо зображального поля картин серії є посиланням на концепція «замкненого» (окресленого) простору будинку. В цілому, проблема простору супроводжує практично усі аспекти абстрактного живопису Хуан Жуя, що можна простежити не тільки на прикладі його інтересу до традиційних конфуціанських текстів, але й у намірах за допомогою абстрактного мінімалізму «давати світу можливість бачити митця через його твори». Як вважає Ван Чуньчен (王春辰), у цьому підході традиційна китайська конфуціанська норма зустрічається з традиційною японською просторовою естетикою та авангардними концепціями школи «Гутай», із якою Хуан Жуй співпрацював у Японії [181, с. 35].

Схожу концептуальну основу ми спостерігаємо і в творах серії «Просторова структура» (1984 р.), які також віддзеркалюють мотиви

японського будинку (Рис. 25). Серія стала відповіддю художника на ідентифікацію японського символізму в архітектурі. Так, картина «Просторова структура. 84-25» виконана на основі креслення будинку у внутрішньому дворіку Пекіна, де виріс Хуан Жуй. Його дитячі спогади та туга за зникненням дитячих спогадів спонукали до переосмислення японського та китайського просторового символізму. Хуан Жуй спростив архітектурну структуру будинку до простого прямокутника, додавши неіснуючі аспекти форми. Ця абстрактна логіка побудови дещо нагадує роботи П.Мондріана.

У 2010-х рр. Хуан Жуй повертається до цієї серії вже на основі китайського художнього матеріалу, створюючи диптих «Космічна реставрація» (2015 р.), що в окремих елементах повторює та оновлює серію «Космос».

За словами Хуан Жуя картини 1980-х рр. часто створювались як відголоски важливих мистецьких подій, які змінювали еволюцію китайського образотворчого мистецтва. Цим можна пояснити широку амплітуду напрямків та використання поряд із абстрактним живописом експресивних технік [149].

Наприклад, картина «Перечитування класиків» (1981 р.) включає елементи колажу (фрагменти китайських газет), а також містить експерименти із каліграфічними композиціями. При цьому твір є повноцінною олійною картиною. (Рис. 26). Його абстрактна мова перетинається із не фігуративними елементами, важливе значення має поєднання кольору та форм.

Колажні компоненти із акторською олійною каліграфією присутні і в картині «Навчання у Даціна» (1981 р.) (Рис. 27), яку арт-критика оцінила як наслідування одночасно американського актуального мистецтва 1970-х рр. (Раушенберга), а також німецького експресіонізму 1920-х рр. (К.Швіттерса). На наш погляд, подібне поєднання також є свідченням сприйняття

абстрактних експериментів у китайському живописі 1980-х рр. в якості художнього маніфесту, за допомогою якого декларувалася свобода творчості.

2.2.2. «Прості форми» живопису Чень Веньцзі (陈文骢)

Як уже зазначалось у Розділі 1, мистецтвознавець Лі Сянтін (栗憲庭) охарактеризував творчість художника як «тиху революцію», маючи на увазі важливість здійснених Чень Веньцзі кроків у мистецтві. Розглядаючи мінімалізм та абстрактну мову як максимально «не вербальні» художні засоби, Лі Сянтін віддає належне тому ефекту, який виникає під впливом абстрактних образів. Вони не спираються на знайомі предметні ідеї, митець використовує навмисне спрощення форм для «розпредметнення» [150, с. 14].

Звернення до естетики мінімальної форми відбулось у творчості Чень Веньцзі на початку 2000-х рр. У 1990-х рр. митець працював у напрямку «нового реалізму», хоча і на цьому етапі в його живописі відчувалась схильність до простоти кольору і мінімізації формально-композиційних рішень.

Програмне значення у творчості художника має диптих «Один кут» (2006 р.). Дослідники його творчості вважають, що саме ця робота є точкою відліку для нового етапу, де митець свідомо відійшов від предметних образів. (Рис. 28). Обидві картини диптиха є круговими композиціями, які є контрастними за тоновим рішенням (опозиція чорне – біле; усі кольори – повна відсутність кольору). Разом вони виражають ідею «порожнини дзен», яка часто описується Чень Веньцзі як єдиний універсальний абстрактний символ, який при цьому має безліч візуальних форм вираження. З точки зору зображального простору, на картині три прямі сходяться в одній точці. Зміни кольору та світлотінь створюють напрямки руху, а також акцентують відтінки і текстуру. В цілому, зображальні фактура обох картин нагадує квадрат, що вписаний до двовимірної поверхні. Це провокує відчуття тривимірного простору, де точка входження в нібито знайому геометричну поведінку форм, залишається до кінця не розкритою [121, с. 313-314].

Важливість цього твору полягає ще й у тому, що Чень Веньцзі у подальшому неодноразово звертався до створеного образу, вдаючись до практики самоцититування та реконтекстуалізації.

Наприклад, метафоричним продовженням символічної ідеї «кута, що забирає увагу», є картина «202212XH1» (2022 р.) (Рис. 29). На жаль, ми не маємо його авторського коментаря щодо саме цього твору, проте варто згадати оцінку Чень Веньцзі щодо роботи 2006 року, яку митець називає «рефлексом на власні помилки у минулому» [140, с. 32].

Чень Веньцзі розглядає свою творчість як «вивчення фундаментальних проблем живопису». Для нього абстрактна мова є своєрідним словником, що містить потенціал для вираження практично будь-яких образів. Вагоме значення митець відводить і мінімалізму, як творчому методу. Простота форми та відсутність зайвого візуального шуму розглядається Чень Веньцзі як шлях до художнього змісту, який важко виявити за допомогою «просто демонстрації руки або капелюха» [124, с.24].

Улюбленим напрямком художньо-філософських міркувань митця є дослідження характеру репрезентації реальності, яка в будь-якому художньому творі «не є реальною». В інтерв'ю Пен Юну (彭 筠) він характеризує це так: «Те, що я зараз роблю, є створенням способів читання, заснованого на ілюзії. Коли ви бачите щось знайоме, ви думаєте, що це справжнє, але насправді – це підробка. Отже, через це судження про істину та хибність глядач сам іде до висновку, щодо правдивості абстрагування» [173, с. 32].

В його творах важливе значення має фігура як така (у першу чергу, конуси та еліпси). Проте спираючись на неї як на основу для живописності, Чен Веньцзі прагне не використовувати геометрію простих форм, так як вона, так само як і повсякденні предмети, закладена до візуального сприйняття людини. Тому у намірах митця знайти нові форми, неочікувані, відірвані від звичайного досвіду. На думку Інъ Цзінань (尹 吉 男), авторитетного китайського мистецтвознавця, це підкреслює «реалістичний» підхід

художника якщо не за технікою, то за змістом творів. Він робить висновок, що хоча перше враження від картин Чень Веньцзі спонукає пригадати абстракції, його картини є «насправді надзвичайно реалістичними». Такий метод дозволяє створювати «не зображення із високим ступенем абстрактності, а абстрактність із високим ступенем реалізму» [121, с. 313-314].

Досить часто художник надає глядачам підказки у вигляді текстових фрагментів, які або є частиною декларованої концепції, або «заховані» в назві твору. Наприклад, картина «Йотомото: Дихай, як Елсуорт Келлі» (2012 р.) створена у контексті діалогу із відомим британським концептуальним художником, який у 1980-х рр. за допомогою колажного методу спрощував художні образи до абстрактної форми (Рис. 30).

Таким чином, творчий метод Чень Веньцзі, за словами Фенг Бої (冯博一) полягає в усуненні символізму існуючих в дійсності візуальних елементів (предметів та навіть форм), пошуку іншого зображального значення до того моменту, аж «поки всі вкорінені знаки та метафори не будуть знищенні або замінені». Це дозволяє художнику створювати тривимірне відчуття реальності в двовимірному площинному просторі, «роблячи картину формою». Створюючи нові зв'язки між об'єктами, структурами та простором, художник моделює новий естетичний досвід [123, с. 23].

Як концептуальний художник, Чень Веньцзі (陈文骥) використовує для творчості різноманітні техніки та матеріали, проте результат його живопису є ідентичним і ніколи не виходить за рамки наперед визначеного ідейного простору. Цю особливість можна помітити на прикладі порівняння графічних та живописних робіт.

На наш погляд, у творчості Чень Веньцзі графіка відіграє особливо важливу роль. Слід згадати, що художник є випускником саме графічного факультету Центральної Академії Мистецтв у Пекіні (1978 р.) і, за його словами, майже випадково прийшов до олійного живопису [128, с. 28].

Здобутті під час навчання навички у академічному рисунку та друкованих графічних техніках стали для нього звичкою мінімізації художніх виражальних засобів, яка поєдналась із його схильністю до медитативних занурень і дзен-буддизму. Художник зазначав: «З дитинства я звик уникати деяких речей і ставити себе в маргінальний стан. Поступово я звик до маргінальної ситуації, а потім знайшов своєрідне самозадоволення в маргінальній ситуації» [122, с. 36].

Наприклад, у картині «Десять полос» (2021 р.) художник звертається до своєї центральної теми знищення формального досвіду, поступово руйнуючи структуру горизонтальних ліній та стикаючи між собою ефекти стійкості, стабільності (горизонтальна полоса) із хиткістю та динамікою (овал) (Рис. 31).

Не дивлячись на те, що митець вважає етюдну графіку та олійні роботи окремими та самостійними висловлювання, між ними завжди помітний зв'язок на художньо-образному рівні [165, с. 46]. Наприклад, таку взаємодію ми бачимо між картинами «Ескіз-1» (Рис. 32), «Ескіз-2» (папір, олівець) (Рис.33) та роботами з «алюмінієвої» серії, що об'єднує більше двадцяти картин (Рис. 34). Серія виконана олійними фарбами на спеціальних металевих пластинах і програмною у творчості художника станом на 2010-ті рр.

2.2.3. Ван Цзюнь (王俊) і Фен Лянхун (冯良鸿): живопис на перетині каліграфії та рисунка

Ван Цзюнь є представником Сичуаньської художньої школи, яка має тісні взаємини із двома провідними центрами китайського сучасного мистецтва: Манчестерським у Великобританії та Дюссельдорфським у Німеччині. Таким чином, можливість практикувати живопис одночасно і в Китаї, і на Заході стала для Ван Цзюня важливою складовою його становлення як професійного митця. З 2010-х рр. художник працює у напрямку мінімалізму та нефігуративу, звертаючись переважно до живопису та інсталяції.

Як вважає Лі Мінджун (鲁明军), авторську художню мову Ван Цзюня слід розглядати у контексті його творчого кредо, яке він неодноразово проголошував: «Живопис – це слово» [177, с. 84]. Ван Цзюнь підкреслює, що живопис, який втрачає фігуартивність, вимагає від глядача зусиль для розуміння сутності художньої ідеї. Тому митець працює із простими концептами, які, на перший погляд, не потребують багатозначності в інтерпретації (наприклад, прості геометричні форми або мазки фарбою) [157].

Вже перша серія робіт Ван Цзюня «Вправа з копіювання» (2008 р.) продемонструвала його зацікавленість вербальними аспектами сприйняття художнього образу. Слово та його живописна форма стали першими компонентами у подоланні фігуративності. У «Вправах з копіювання» Ван Цзюнь спирається на випадково згенеровані штрихи, які нагадують ієрогліфи. Оскільки вербальний зміст слова у китайській мові має і фонетичну і живописну природу, образ літери перетворюється на художній жест, в якому глядач бачить провокаційні визначення.

Художник вважає, що в жанровому сенсі, його картини пов'язані із естетикою пейзажу, де у ролі ландшафтів виступає нефігуративна форма, що поєднана із ієрогліфічними композиціями. Він не задовольняється простим або прямим перекладом художніх образів, намагаючись наблизитися до сприйнятої реальності за допомогою заперечення, реконструкції, порушення інерційного досвіду глядача, який природно шукає у зображенні предметний зміст. Натомість Ван Цзюнь навмисно порушує логіку речей, змушуючи шукати нові точки зору на образність «на основі простої форми та чистого кольору» [158, с.125].

Так, у картині «Без назви (нісенітниця)» (2017 р.) художник звертається до естетики тексту як цілісної та самостійної живописної форми. У контексті зазначеного критерію цю роботу можна порівняти із твором О.Животкова «Скрижалі» (2018 р.). (Рис. 86). Ван Цзюнь створює текст без змісту, каліграфію без мови, візуальність без вербальної основи. (Рис. 35). Важливо підкреслити, що ідея картини виникла із співпраці з британським поетом

Ф.Девенпортом, а візуальна основа є ремінісценціями на творчість китайських регіональних поетів-дадаїстів.

Як живописне полотно, картина виглядає вкрай структурованою та справляє враження артефакту – матеріального об'єкту з минулого, який відсилає до давнини втрачених мов або нерозшифрованих текстів. При цьому Ван Цзюнь створює візуальну атмосферу старовини, яка провокує відповідне поважливе ставлення, яке зникає у момент усвідомлення «нісенітниці» (вербально-текстової частини, яка не призначена для читання і є художнім гротеском).

Реакцією Ван Цзюня не неоднозначність поняття «живопис» у сучасному мистецтві є картина «Без назви (каліграфія)» (2017 р.) (Рис. 36). Ван Сяосі та Сін Сютін (王晓夕 & 邢旭婷) звертають увагу на те, що під блискучою зовнішністю роботи митець приховує вербальні запозичення з повсякденних дискурсів, які «кидають виклик співвідношенням «видимого» і «невидимого», «світлого» і «темного» [160]. Як і в попередньому випадку, йдеться про використання потенціалів вербального (фонетичного) та зображального (живописного), які в контексті китайської каліграфії набувають самостійної здатності до образності. Ван Цзюнь наголошує на тому, що тексту не обов'язково бути оповіддю. Він може лишатися текстом без здатності бути прочитаним, так як розуміння – це візуальна властивість. Нагадаємо творче кредо художника щодо того, що «живопис – це слово».

Певним відступом в сторону невербального живопису можна вважати найбільш відому серію Ван Цзюня «Шар та Сфера» (2017 р.), яку художник присвятив, за його словами, найбільш важливій проблемі сучасного мистецтва – невизначеності художньої форми. В картинах серії його центральним героєм є проста сфера, що здатна в різних системах зображення набувати значення шару, ядра, привласнювати предметні властивості або навпаки змінювати природну геометричну поведінку.

В колірному рішенні картини серії поділяються на світлу та темну групи. До першої Ван Цзюнь відносить хроматичні поєднання жовтого та

брунатного на білому левкасному тлі. Такі картини продовжують ієрогліфічні маніпуляції художника, що знову провокують на псевдо-читання або навіюють враження про наратив. (Рис. 37). Сам митець називає цю міні серію «історіями як ядро загортається у сферу» [158, с. 126], натякаючи на здатність фігури перетворюватись на візуальне значення (ядро – визначене поняття; сфера – геометричне узагальнення, що завжди потребує уточнення). (Рис. 38).

Чорна міні-серія виглядає максимально експресивно. Її художній пафос також можна співставити із роботами О.Животкова, де форма в кольорі має структурне значення (Рис. 39).

Частково естетичну парадигму подібних творів Ван Цзюна розкриває Лі Мінджун. Він звертає увагу, на те, що художник здійснює авантюрні експерименти на рівні візуальної структури, намагаючись зруйнувати природні форми зображення та створити новий спосіб візуального викладу. Кожна така робота заснована на випадково зроблених пейзажних фотографіях, живописних етюдах або навіть записаному реченні у нотатнику. Далі після тривалого періоду повторення зображень, розмазування, покриття неіфгуартивними елементами, живопис стає абстрактним. При цьому Ван Цзюнь залишає фактури та візуальний ритм, які дозволяють композиційно узагальнити образ. Таким чином, остаточна картина стає «уламками або попелом від первісного зображення, яке по суті було знищено», що дозволяє художнику «обертати до глядача не картини, а дзеркала», в яких акт саморефлексії створює оповідь, сюжет, ідею [177, с. 85].

Фен Лянхун увійшов до китайського образотворчого мистецтва у 1980-х рр., на хвилі критики реалізму. Його творчість пов'язана із абстракцією, мінімалістичним живописом, а також художніми експериментами на межі інсталяції та реді-мейду. Значну частину свого художнього життя митець провів у США, залишаючись при цьому китайським художником за образною сутністю та особистим позиціонуванням. Працюючи в США майже тридцять років Фен Лянхун досліджував творчість західних митців,

переважно у напрямку абстракціонізму та експресіонізму, що за його власними словами, визначило атмосферу та ідейну спрямованість картин. [127, с. 53].

На наш погляд, важливою рисою його творчості є звернення до постмодерністського цитування та залучення до технічних прийомів стилєвих аналогій з творчості Джексона Поллока (розбризування фарби), Франца Клайна (використання каліграфії, імітація сграфіто), Роберта Мазервелла (спрощення кольорів та посилення тонової опозиції чорного та білого), Марка Ротко (використання колірної площини) тощо. Має значення і те, що Фен Лянхун відверто декларує відмову від стилів у їх історичному сенсі, прагнучи, за його словами, працювати «за межами усіх цих шкіл та напрямків». Для художника така позиція є втіленням дзенських принципів спрощення та узагальнення, які, як переконаний Фен Лянхун, виражають сутність живопису [126, с. 22].

Наприклад, техніка олійного живопису розглядається художником як опозиція по відношенню до традиційного китайського малюнку гохуа. Проте на відміну від багатьох інших митців, які експериментують із стилєвими аспектами техніки, його цікавить питання імпровізації та можливість встановлювати контроль над образами на полотні. За його словами: «Живопис олією – це час, який збільшується, натомість малювання на папері – це час, який зменшується» [159]. Якщо робота з традиційними китайськими матеріалами (передусім, паперами та тушшю) дозволяє швидко виплескувати емоції, розраховуючи на практику художнього жесту, то олійна фарба є максимально контрольованою. Окрім цього її пластичні можливості дозволяють художнику застосувати додаткові виражальні засоби (наприклад, подряпини, повторне нанесення фарби тощо).

Наприклад, серія «Forest Hill» (2020 р.) є продовженням експериментів художника у цьому напрямку, які він розпочав ще наприкінці 1980-х рр. Серія виконана у Нью-Йорку, проте за задумом Фен Лянхуна, має віддзеркалювати китайську естетику пейзажу гохуа, написані методом

«мокрого» малювання. Кожен штрих доповнює інший, проникаючи в структуру паперу та зливаючись з іншими штрихами. Цей процес важко контролювати як рисунок, проте він є вкрай емоційно насиченим. Під час імпровізації виникають випадкові ефекти, які є найбільш цінною частиною абстрактної мови. (Рис. 40).

Варто звернути увагу на те, що зазначені Фен Лянхуном принципи стосуються саме техніки роботи. У сутнісному аспекті він дотримується ідеї, що «живопис сам по собі є лише орієнтиром», а зміст, інтерпретація та значення виникають у співпрацю автора і глядача. Тому так зване неправильне читання живопису глядачами є дуже цікавою формою взаємодії. [125, с. 121].

У цьому проявляється гнучкість його авторської позиції, яку Фен Лянхун називає «еластичним підходом»: він нейтрально ставиться до класифікації своїх творів на виставках, а також наполягає на свободі термінологічного визначення живопису. Саме тому у дослідженнях можна зустріти так багато точок зору на його творчість.

В роботах 2000-х рр. вже помітний авторський стиль, що поєднує принципи абстрагування, експресії та мінімалізму. В образному сенсі серії його є сумішшю стародавньої китайської філософії, каліграфії, історії східного та західного мистецтва, до яких митець долучає актуальні знаки міських графіті з просторів Китаю або США. (Рис. 41).

Актуальність каліграфії та в цілому текстових елементів у абстракціях мають для Фен Лянхонга особливе символічне значення, яке він розглядає у прямому сенсі слова: як знакове визначення певної художньої ідеї. Наприклад, характерною є його згадка про інтерпретацію каліграфічних елементів з китайської ієрогліфіки як засобу риторичного звернення, що було в ідейному сенсі запозичено митцем з досліджень Р.Барта. Намагаючись наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. переосмислити американську культуру візуальної реклами, Фен Лянхонг адаптував прийоми міських графіті та муралів до мови мінімалізму і абстрагування. (Рис. 42).

Ідея руйнування як своєрідний структурний жест, проявилась у творчості Фен Лянхонга з кінця 1980-х рр. Митець шукав такі засоби реорганізації форми, які б дозволяли виявляти нові якості образів. У цьому сенсі, як і деякі інші китайські митці-мінімалісти, Фен Лянхонг починав із пейзажу. Візуальне руйнування ландшафту було перетворено художником на метод змінення структури зображення, в ході чого деструкція конкретних предметних образів перетворювало образ на абстракцію, поступово переходячи від руйнування до реконструкції. Він часто починає з натуралістичного пейзажу, який потім частково затемнює або висвітлює накладенням абстрактних знаків. (Рис. 43).

Принципове значення для мистецтва Фен Лянхонга має просторова організація картини (згадаємо його твердження, що «поверхня – це суть твору»). Фен Лянхун прагне використовувати простори галереї як додаткові засоби посилення емоційного впливу на глядача, а також як привід для переосмислення власних творів. Особливо це помітно у роботі із кольором, який в серіях початку ХХІ ст. є домінуючим виражальним засобом [161, с. 39-40].

Наприклад, особливу уваги викликають теплі кольори, які художник використовує як структуруючий засіб. На його думку, абстрактний живопис на відміну від, приміром, імпресіонізму або реалізму, інакше розв'язує проблему природності та штучності світла. В абстракції контрасти в теплому сегменті більш важливі для виявлення символічного значення «порожньої» форми, яку займає колір. (Рис. 44-45).

2.2.4. Переосмислення абстрактної мови у живописі Чжан Фаня (张帆) Фань Чжєня (范祯)

Чжан Фань є представником Пекінської художньої школи. Основу його творчості заклала навчальна програма художнього друку Центральної академії образотворчого мистецтва, в якій він вже під час навчання проявив себе як експериментатор (початок 2000-х рр.). Напрямки його художнього

інтересу зосереджені на використанні у контекстах сучасного мистецтва традиційної каліграфії, живопису гохуа та друкованої графіки.

На його думку, стрижнем абстрактного мистецтва є прагнення до вираження образного характеру, який здатен передаватися різноманітними зображальними засобами. Серед них першорядне значення, на думку, Чжан Фаня, мають форма та колір, які виступають у ролі структурної основи.

Так, серія «Варіації з водним мотивом» (2011 р.) створена за мотивами творчості видатного поета та художника династії Сун Ма Юаня, який відомий надзвичайно легким стилем написання форм. (Рис. 46). Проте єдина зображальна лінія, яка візуально об'єднує ідею поезії Ма Юаня та живопис Чжан Фаня є колірне рішення та водний мотив хвилі, що, на думку У Хунляна, є відсилкою до «хвилястого та глибокого озера Тайху вночі, охопленого водяною парою», яке неодноразово виникає у метафоричній літературній мові Ма Юаня [130, с. 13].

Для художник має значення тематичний зв'язок із традиційним китайським живописом і каліграфією. Свої твори Чжан Фань вважає літературно-художнім дослідженням, наголошуючи на нерозривності слова та живописної мови. Цим можна пояснити особливу увагу художника до каліграфічних композицій.

Наприклад, серія творів, об'єднаних спільною темою автопортрету, представляють собою досить великі за розміром полотна, де портретність виражена як неіснуючий записаний текст. При цьому він виконаний за формальними канонами каліграфічного письма, нагадуючи мовну імітацію. (Рис. 47).

За словами художника, абстракція не повинна звертатись ані до зображення як такого (предметна форма), ані до тексту, здатного безпосередньо пояснити написане (вербальна форма). Тому каліграфічні мотиви у абстрагуванні – це посередництво між висловленим та прихованим, між точкою зору та потребою її висловити. При цьому Чжан Фань

обов'язково підписує свої роботи, даючи глядачам можливість усвідомити напрямок авторської художньої позиції [135, с. 74].

Наприклад, його «автопортрети» більш коректно перекладаються з китайської мови як «само розповідь», «оповідь про себе». Картини цієї серії виглядають максимально каліграфічно і глядач мимоволі шукає в умовному сплетінні знаків вербально зрозумілі сполучення, яких насправді не існує. Автопортрет для Чжан Фаня – це дзенська практика пошуку усвідомленого зв'язку між зовнішнім світом та самим собою. Отже, це портретування того, хто дивиться і готовий сприймати – тобто глядача. (Рис. 48).

Як підкреслює митець, зображення не може повноцінно виразити художні ідеї, так само як мова не здатна повноцінно виражати думки. Потрібні емоції, моменти мовчання, натяки – тобто абстрактна мова, в якій «зображення має поступитися місцем письму» [164, с. 124]. Згідно із практикою дзен-буддизму, концентрація та вираження фізичних та емоційних станів у найточніший момент – є своєрідним моментом істини, де естетичне та змістовне приликає одне в одне. Таким чином, серія «Автопортрет» є спробою письмового висловлювання, яке закодоване в оболонку зображення.

Важливою рисою каліграфічних композицій Чжан Фаня є нагадування про процес навчання мови, який у будь-якій культурі є найпростішим методом засвоєння принципів буття. Таким чином, створюючи неіснуючу або нову мову, художник здатний заново навчити свою аудиторію «розмовляти», пропонуючи замість вже відомих та засвоєних «знаків мови» – власні знаки.

Таким чином, Чжан Фань, за висновками дослідників його творчості, не тільки дистанціюється від вільного стилю абстрактного мистецтва, але й зберігає дистанцію від притаманних вимог каліграфії [145, с. 101]. Це помітно у цілому ряді творів, серед яких вирізняється картина «Збирання диких овочів», (2012 р.). Чжан Фань використовує авторські знаки для

імітації абстрактних ієрогліфічних значень, що провокує глядачів на читання, але не дозволяє зрозуміти вербальну сутність (Рис. 49).

Як підкреслює Чжан Фань, абстрактні картини завжди місять конфлікт між двома основами: технічною (цзі) та принципами «царства духу та емоцій» (дао), які примушують одночасно сприймати і те, як написано (техніка), і те, що доноситься у вигляді художнього образу.

Наприклад, авторську властивість абстрактних знаків Чжан Фань використовує у творах «Темний край» (2008 р.) (Рис. 50) та в картинах серії «Сіро-коричневі етюди на білих і чорних поверхнях» (2009 р.). (Рис. 51). У роботах цього циклу домінує ідея ритму, яку важко оминати увагою.

Надзвичайно важливим прикладом суто китайського підходу до абстракції є серія творів Фань Чженя, назва якої, «Дивні історії Небесної книги» (天书奇谈) є посиланням на «Книгу змін», один з п'яти канонічних трактатів конфуціанства. На наш погляд, важливою обставиною є те, що «Книга змін» є єдиним каноном у конфуціанській філософії, що спирається на візуальну систему оповіді та використовує зображальні компоненти для встановлення ідейного контексту. Її вважають трактатом для ворожіння та пророкування долі, проте вплив «Книги змін» на конфуціанську філософію є набагато ширшим.

Фань Чжень розпочинає серію авторськими нотатками, які акцентують на його баченні сутності трактату як візуальної історії. Як і інші китайські автори, для яких філософсько-літературні ідеї важливі у контексті зображення абстрактних мотивів, він звертається до коротких текстових аналогій, які супроводжують картини, або пропонує натяки у назві творів.

Центральною ідеєю серії є тема ілюзії розуму людини, який провокує непостійність, приховує істину та породжує брехню. У свою чергу конфуціанські чесноти «є ліками від цих хвороб», а їхнім візуальним вираженням є порожнеча та спокій [6, с.83].

Картини серії є абстрагуванням стародавньої східної культури малювання мандал – художньо-орнаментальних композицій, які так само як і

тханка виступали у ролі візуальної ілюстрації філософських постулатів. (Рис. 52). Важливою рисою мандал є їх цілковита взаємозалежність від тексту. Поза тим, як можна побачити на прикладі роботи «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, Том 18, Том 33», картини Фань Чжень не є оповідними (Рис. 53-54). Спираючись на концепції «Книги змін», художник застосовує принципи звільнення простору, спрощення та вивільнення порожнечі. Його візуальність є не тільки знаковою за сутністю, але й художньо-образною. При цьому Фань Чжень прагне не переходити кордон формальної структури мандал, але навіює власне зображальне бачення за допомогою колірних акцентів, особливостей форми (наприклад, «мокрих» плям, які важко контролювати у процесі створення). (Рис. 55-56). Як підсумував Чжан Цинвен (張晴文), що аналізував серію: «Незалежно від того, чи будуть для передбачення реальності використовуватись крапки або штрихи з «Книги змін», автор є частиною цієї реальності. Отже, своєю картиною він вносить сам себе до контексту буття, яке чекає на передбачення» [139].

Важливо, що кожна картина серії присвячена відповідному фрагменту у тексті трактату. Це дозволяє глядачу в разі потреби поєднати літературно-філософські прошарки із візуально-образними.

Висновки до другого розділу

Таким чином, дослідження ролі та місці філософсько-естетичної традиції у живописі сучасних китайських художників дозволяє визначити коло митців, які працюють у суміжному художньо-стильовому просторі із західними митцями і водночас пов'язані із інтерпретацією власної естетичної традиції, що складає підґрунття для мінімалістичних, абстрактних та нефігуративних пошуків. Спорідненість цих пошуків із образною основою творчості Олександра Животкова дає можливості для інтерпретації на підставі методів аналогії та компаративного аналізу.

За результатами проведеного дослідження визначено дві моделі розвитку філософсько-естетичних традицій у сучасному живописі Китаю, які умовно охарактеризовані як просторово орієнтовані: «захід – схід» та, відповідно, «схід – захід». Подібне методологічне спрощення дозволило представити достатньо широке поняття «філософської традиції» у мистецтві як конкретні форми втілення базових концепцій дзен-буддизму, конфуціанства, даосизму у художню мову творів сучасного живопису.

У контексті моделі «захід – схід» прикладом адаптації західноєвропейських художніх підходів в систему східної філософсько-естетичної традиції є творчість Лін Шую (林壽宇), Тан Пінг (譚平) та Шень Фан (申凡). Так, для Лін Шую (європейський псевдонім Річард Лін) це проявляє себе у використанні даоського концепту «порожнього простору», який митець інтерпретує і як східну (емоційно-чуттєву), і як західну (раціональну) ідею. Це дозволяє йому покликатися на досвід західноєвропейського мистецтва не пориваючи із власною культурною ідентичністю. Для Тан Пінга центральною ідеєю щодо співіснування західного художнього репертуару із східними філософсько-естетичними принципами став пошук т.зв. експресивного балансу у дзенських абстракціях, які стали головним виразником його авторської мови. Художник спирається на концепцію незавершеності, яку сприймає як універсальну і для даоського

мистецтва порожнечі, і для західноєвропейського раціонального абстракціонізму. Принципи естетики дзен та дао розвиває у своїй творчості Шень Фан. Митець прагне поєднати образність китайської каліграфії із мовою абстракції та мінімалізму. Діалог із західноєвропейським та американським мистецтвом призвів до переосмислення зображальної сутності каліграфічних композицій, які для Шень Фана стали приводом для трансформації пейзажу – одного з найбільш традиційних жанрів у китайському живописі.

У контексті моделі «схід – захід» важливе значення має творчість китайських художників, для яких автентика традиційного художнього репертуару є засобом інтеграції філософсько-естетичних традицій (Хуан Жуй (黄锐), Чень Веньцзі (陈文骥), Фен Лянхун (冯良鸿), Чжан Фань (张帆). Так, у творчості Хуан Жуя непересічне місце відведене абстрактним серіям, в яких митець використовує дзенські підходи. Наприклад, картини серії «Космос» прямо відсилають глядача до трактатів «Дао Де Цзін» та «Книги Змін», що дозволяє простежити прямий образний зв'язок між, наприклад, гексаграмами у «Книзі змін» та картинами серії.

Митцем, що здійснив в розвитку китайського образотворчого мистецтва «тиху революцію», є Чень Веньцзі. Художник працює із дзенським концептом простих форм, звертаючись до мінімалізму та мови абстракції як до найбільш очевидних «безсловесних» художніх засобів. Головним зосередженням уваги митця є дослідження способів представлення дійсності, яка в його картинах витуває як діалог фігури та простору.

На перетині каліграфії та рисунка працюють Ван Цзюнь та Фен Лянхун. Обидва художники захоплюються нефігуративною абстракцією та експериментують із ненаративним живописом. Авторська мова Ван Цзюня ґрунтується на його творчому постулаті: *живопис – це слово*. У такій формі, прагнучи подолати фігуративність, художник працює із максимально простими формами, що перебувають за рамками описової репрезентації (наприклад, мазки, плями, прості геометричні форми). Фен Лянхун розглядає

олійну техніку живопису як привід для трансформації традицій гохуа, використовуючи власну методику «еластичного підходу» (експериментувати не із візуальним змістом гохуа, а звертатись до змістовної парадигми імпровізації). Його авторським кредо є твердження: *поверхня – це суть твору*, що спонукає митця до актуалізації каліграфічних композицій, які потребують просторових умов «читання» (сприйняття).

До переосмислення абстрактної мови у живописі вдаються у своїй творчості Чжан Фань та Фань Чжень. Митці розглядають в якості сутності абстрактного мистецтва практику художньо-образного вираження. Для Чжан Фаня це, передусім, форма та колір. Важливо підкреслити, що власні картини художник розглядає як літературу, що у зверненні до людини здатна оминати вербальні засоби читання. Натомість Фань Чжень працює із зображальними традиціями мандал – одного з головних візуальних компонентів філософії дзен-буддизму. Митець не порушує формальну цілісність структури мандал, проте трансформує образну складову, використовуючи авторські виражальні засоби (наприклад, ефект «мокрих» плям, які фактично є імпровізаціями на полотні).

РОЗДІЛ 3

ОРІЄНТАЛЬНІ МОТИВИ У ЖИВОПИСІ

ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА

3.1. Етапи творчості Олександра Животкова

Визначені у вступі завдання дослідження припускають звернення до творчої біографії О.Животкова як до джерела аналізу східних філософсько-естетичних мотивів, що визначають художню сутність авторського живопису. На наш погляд, у контексті такого підходу, творчість О.Животкова можна розділити на три етапи. В сукупності вони характеризують орієнтальні ремінісценції в творчості митця.

3.1.1. Шлях до абстракції і мінімалізму: ранні пошуки й орієнтальні коди.

Ранній етап у творчості О.Животкова припадає на період кінця 1980-х – 1990-ті рр. За висновком Н.Мархайчук, у цей час художник вже був помітною постаттю в генерації «нової хвилі», що першою в українському живопису почала втілювати принципи мінімалізму та нефігуративності [29, с. 81].

Картини О.Животкова кінця 1980-х рр. усе ще лишаються у просторі предметного живопису, їх виразною ознакою є колірна експресія та вразно авторське відчуття об'єктів, речей та фігур. Наприклад, пейзаж «Тиманівка. Вечір», (1987 р.) за особливостями художньо-стилістичного узагальнення є близьким до нефігуративних пошуків, характерних для подальших етапів розвитку творчості художника. За композиційними та формальними ознаками це достатньо стримана картина, яка, попре колірну експресивність, не провокує на складні емоції (Рис. 57) [12, с.90].

На початку 1990-х рр. О.Животков є фундатором та учасником арт-групи «Живописний заповідник», яка об'єднувала митців «нової генерації», що експериментували із художньою формою та працювали не межі дійсного і абстрактного (зокрема, серед них слід назвати А. Криволапа, М. Гейка, Т. Сільваші та М. Кривенка). А.Дубрівна розглядає цю групу як початок

відродження в образотворчому мистецтві України абстрактного напрямку. Намагання митців зрозуміти природу живопису за межами простого представлення сюжетів та образів, актуалізували потребу в розкритті колірного потенціалу, що змінило сутність картини [14, с. 107].

Як вважає Н.Шелемехова, «Живописний заповідник» став не тільки одним з флагманів актуального сучасного мистецтва України, але й своєрідною антитезою соцреалізму [76, с. 230]. У цьому сенсі орієнтальні мотиви у художній філософії Животкова є також важливим складником контркультури подолання радянського художнього спадку, що є особливо актуальним для початку 1990-х рр. До усього викладеного вище слід додати і позицію О.Роготченка, який стверджує, що «Заповідник» усе ще «не вичерпав свого творчого потенціалу, не припинив свого існування» [62, с. 138,

Зазначені пошуки органічно поєднувались із східною філософією та естетикою, яка в живописі Животкова спиралася на художню мову абстрактного мистецтва та мінімалізму [12, с.91].

Зв'язок із східною філософією має і концепція ненаративності, яка сформувалась у візуальній мові генерації «нової хвилі» у першій половині – середині 1990-х рр. Як вважає Н.Мархайчук, це нове поняття було вперше вжите у контексті проекту «Ненаративний живопис» (1996 р., м. Київ) у маніфесті Т.Сільваші, який виступав від імені арт-групи «Живописний заповідник» [31, с. 133].

Унікаючи оповідності як чи не найбільш виразного художнього стереотипу живопису, Животков приходить до мінімалізму та абстрагування як єдино можливого «мовного» засобу. О.Петрова описує це як намагання перевтілити конкретність емоції у «чисту субстанцію кольору», звільнити її від «конкретизованих життєвих прообразів» або вона постала перед глядачем як «емоція взагалі». Саме у такий спосіб художник через нищення реалій форми прагне відкрити «чисту форму» («просто форму»), необтяжену зайвими галасливими значеннями [47, с. 153].

Наприклад, там, де Животкову важливо зафіксувати предметну складову дійсності, він обов'язково робить умовний крок назустріч глядачу, звертаючись до нього за допомогою назви твору. Наприклад, картина «Паризьке вікно №2», (1992 р.) в зображальному сенсі є вікном (Рис. 58). Натомість інша робота, що в контексті засобів художньої виразності та мінімалістичності є ідентичною, залишена автором без конкретного означення. Її промовиста форма здатна викликати ті ж асоціації із поглядом з вікна або більш широкими сенсами репрезентації, проте Животков залишив її «без назви» у прямому і переносному сенсі (Рис. 59).

Ранній період творчості О.Животкова пов'язаний з появою та затвердженням авторської системи візуальних знаків. О.Петрова вважає їх найбільш «стійкими» у художній мові митця, на відміну від композиції або загальної еволюції техніки живопису. При цьому «сенси цієї символіки має варіації, підкоряючись інтуїції автора» [43, с. 170]. Серед них частина може бути ідентифікована як християнська символіка.

Наприклад, іхтіос (знак риби, що в грецькій транслітерації нагадує написання імені Христа) досить часто виникає у знаковій поліфонії Животкова, хоча сам митець ніколи не вказував на саме таке його прочитання. Широко вживаним є і хрест та хрестоподібні форми, які супроводжують і пейзажну, і сюжетну символіку.

І.Балтазюк звертає увагу на символізм хреста у картині «Марія» (1993 р.) та серії «Варіанти в білому» (1999-2000 рр.), де християнська образність поєднана із універсальними архетипами давніх символів. Вчена наводить слова О.Дубовика: «Знаків мільйони, але універсальних два – хрест і Дао, тобто страждання і спокута, спокій і гармонія. Ці знаки доповнюють один одного» [3, с.15].

Східні символічні мотиви помітні у роботах раннього періоду, в яких Животков звертається до символізму птаха. У першу чергу, виділимо картини «Дівчинка з пташкою» (1992 р.) та «Голуби» (1994 р.), які відрізняються більш високим ступенем формалізації. На відміну від

абсолютної іконографічності, наприклад, знаку хреста, птаха є більш вираженою образною формою, яка для художника стає певним дороговказом між абстрактно-символічним та дійсним (Рис. 60-61) [12, с.92].

Як відмічає О.Петрова, «стійка знакова система Олександра Животкова вже двадцять років «кочує» з однієї серії полотен та колажів до іншої» [43, с. 172], що показує наскільки авторська символічна мова інтегрована до загального образного бачення.

Важливе значення у символічних контекстах ранніх картин Животкова відіграє характерний для естетичних практик Сходу принцип спонтанності та плину буття, який митець прагне реалізувати зображальними засобами. Він не розповідає сюжетні історії, вдаючись до ефекту спокою та «бездійності» (не плутати з бездіяльністю). О.Петрова зазначає: «Його стиль роботи – спонтанність, проте вона базується на високому рівні мальовничої культури. Відчувати матеріал і перетворювати уламки рам, дерева, картон, шматки марлі та інше в духовну субстанцію – це особливий дар» [43, с. 174-175].

Наприклад, у картині «Осінній пейзаж. Туман» (1993 р.) простором вираження є сама образна атмосфера, яка, безумовно, пов'язана із зображальними змістами цього пейзажного фрагменту, знайомого багатьом. (Рис. 62). В даному разі, Животков розраховує на життєву пам'ять глядача, який здатен зрозуміти емоційні виклики. У такому мінімалістичному сценарії не має потреби у вимальовуванні предметного образу осіннього ранку, так як не це є художнім зверненням. Наголосимо на тому, що подібна ідея «точки входження» у досвід, активування емоцій та споминів, виявлена нами у багатьох представників китайського мінімалізму та мистецтва абстракції (наприклад, Чень Веньцзі), що пов'язано із даоським концептом «бездітності» [174, с. 135].

Окремим сюжетом у ранньому періоді творчості Животкова можна вважати образ жінки, який у живописі 1990-х рр. постає як нескінченний пошук правильного, ідентичного художньо-образного контексту для, по суті, одного і того ж самого формального образу. Митець не вважає за необхідне

виходити за межі контурної форми, яка мінімально можлива для естетики жіночності фігури.

Уже у роботах самого початку 1990-х рр. це помітно як цілком виражена авторська лінія. Наприклад, це можна побачити у порівнянні картин «Жіночий портрет» (1990 р.), «Оголена» (1990 р.) «Жінка у шлюбній сукні» (1990 р.). (Рис. 63, 64, 65). У подальшому художник продовжує розвивати цю ідею в таких роботах як «Благовіщення» (1992 р.) та «Вірменка дивиться у дзеркало», (1993 р.) (Рис. 66-67) [12, с.92].

У контексті аналізу східних мотивів, фінальним етапом раннього періоду творчості Животкова можна вважати «Чорно-білу серію» (друга половина 1990-х рр). Картини цього циклу створюють своєрідний наратив у межах не оповідального за сутністю мистецтва. Кожна окрема робота не сюжетна та не спирається на конкретну тематичну лінію. Проте в загальному звучанні серії виникає оповідність (наративність), що формується між образами пам'яті, місця та присутності художника у біографіях конкретних людей.

Так, картина №1 серії присвячена пам'яті Григорія Гавриленка, київського художника-шістдесятника і авангардиста, одного з вчителів Животкова (Рис. 68). Колірна стриманість цього твору та ненав'язлива фактура є типовим прикладом даоського осмислення пам'яті. Як зазначає Чжан Янь (张研), в живописі такі мотиви спираються на образ пам'яті, як візуально неіснуючої форми, що присутня поряд із людиною, проте не виражається за допомогою предметів або дії [137, с. 37].

На наш погляд, саме таку художню ідею можна візуально прочитати у картині серії «Шор. Берег» (1995 р.), де місце стає точкою пам'яті, проте не втрачає свого універсального значення «просто місця» (берег – і конкретний берег) (Рис. 69).

В цілому, у серії повноцінно проявила себе пейзажність художньої мови Животкова, яка, так само як і інші важливі риси його авторської естетики, мігрує між визначеним і невизначеним, між явищем і фактом. У

тих моментах, коли художник вважає за необхідність підкреслити ландшафтну складову, він акцентує це у назві. (Рис. 70). В інших випадках, пейзаж стає чимось на зразок авторської алюзії, яка проникає у візуальний простір сприйняття глядача як ймовірне або можливе (Рис. 71).

3.1.2. Східний період у творчості Животкова: образи та художні стратегії.

Назва для цього періоду, що у творчості Животкова позначає кінець 1990-х – 2010-ті рр., запозичена нами із центральної серії «До питання про непальську тханку». Серія окремо проаналізована нами у параграфі 3.2, тому, в даному разі, зосередимося на аналізі феноменології цього творчого етапу.

На наш погляд, варто ще раз підкреслити роль О.Петрової як дослідниці, яка обґрунтувала східні мотиви у живописі митця цього періоду не тільки у контексті зазначеної вище серії, але й в цілому на етапі 2000-2010-ті рр. Вченій також належить припущення, щодо ролі особистої трагедії у житті художника – загибелі брата Сергія у 2000 році, що мимоволі спонукало Животкова до осмислення питань буття, смерті, долі, тим самим надаючи вектори символічного аналізу в сторону низки філософій та релігій [12, с.93]. О.Петрова напряму пов'язує естетику серії «Варіанти у білому» із трагічними подіями. Умовним героєм цієї серії стає «ніщо»: категорія одночасно і східна, і універсальна, «всеосяжний універсум багатьох релігій та філософських шкіл». Серія створена у вже знайомій нам техніці нашарування та є напівфігуративною, що досягається завдяки «тональному розмаїттю відтінків білого» [43, с. 169].

Рефлексією зазначеної серії, яка може розглядатись і як продовження, і як антитеза, є серія «Варіації чорного». Животков використовує контраст та фактуру як ознаки варіативності, проте не поринає у монотональну структуру чорного. Картини мають, скоріше, чорно-білу тонову фактуру, де одна дійсність є способом вираження для іншої (Рис. 72-73).

У контексті східних художніх ремінісценцій важливою роботою початку 2000-х рр. є картина «Цитати. Образи», яка є досить нетиповою у

творчості митця. На наш погляд, робота сполучає міркування раннього етапу та є своєрідним переозначенням виражених раніше ідей. Компілятивна за виглядом картина складається з двох частин: «цитатної», що була задумана та частково втілена у 1987-1997 рр., та «образної», яка фіксує живописні пошуки Животкова на межі тисячоліть. (Рис. 74). Саме по собі поєднання різних шарів творчості в один, звернення до саморефлексії, як до джерела трансформацій, є черговим нагадуванням про художню онтологію – домінуючу проблему в творчості Животкова. В картині митець звертається до жіночих образів, а цитуванням є, скоріш за все, ідея простої форми, яка вже частково знайома нам по картинах раннього етапу та яка буде періодично виникати у творчості 2010-х – 2020-х рр. [12, с.94].

За словами О.Петрової, властива картинах цього часу медитативна споглядальність стала наслідком низки тих конкретних прийомів, що вже визначились у творчості митця, а також експериментів із кольором та фактурами. Наприклад, «тихе мерехтіння зближених відтінків сірого або охристого, монотонні ряди введеного в композицію скоропису» стали, з точки зору вченої, ознаками цілої низки східних метафор: від японського «саду каміння» та даоської культури споглядальності до естетика «вабісабі» (скромної простоти). [43, с. 174].

Усе це ми бачимо у картинах серії «Дороги» (2000 р.) (Рис. 75), які за мінімалізмом засобів виразності та художньо-образним настроєм можна порівняти із роботами Чжан Фаня (张帆) або Шень Фана (申凡). В обох випадках абстрактне не просто замінює собою конкретно дійсне, а провокує переосмислити стереотипи образів дороги як східного «дао» (чогось більшого за напрям, або шлях).

Аналізуючи картини Животкова 2000-х рр., О.Петрова також визначає особливу авторську модель «художнього перетлумачення категорії «Час», наголошуючи на її центральній позиції у образній палітрі символів та метафор художника.

Зокрема, це стає помітним вже у картинах згаданої вище серії «Варіанти в білому» (1999-2000 рр.). Проте, за висновком вченою, ця ідея найбільш яскраво представлена у системі даосизму, яку художник осмислює в центральній серії цього періоду «До питання про непальську тханку» через «особисті контакти з культурою Непалу та Тибету» [49, с. 264].

На наш погляд, часопросторові міркування присутні і в картині «Цитати. Образи», яка сполучає мінімалізм раннього етапу із східними звучанням творів першої половини 2000-х рр. [12, с.94].

Якщо на ранньому етапі авторський символізм вже склався у повноцінну систему знаків (хрест, риба, птах, коло, жінка), то в картинах 2000-х – 2010-х рр. починає проступати символічна «неоархаїка», яку митець, у річищі даоської філософії, розглядає поза межами часопростору. Як відмічає О.Петрова: «Час» в полотнах Животкова стає відсутньою часовою хронологією» [49, с. 264].

Таким чином, якщо символізм раннього етапу спирався на авторську інтерпретацію матеріальних та досить конкретно визначених у різних культурних парадигмах символів, то «східний» етап покликав до життя універсальну модель «неоархаїки». В її контексті принципи дао, конфуціанської традиції або дзен-буддизму перетнулися із художньою мовою абстрагування та мінімалізму [12, с.94].

Наприклад, С.Рибалко вважає, що «ідея пізнання істини серцем», яка закріпилась в онтології дзен-буддизму, набула актуальності у процесі формуванні культурно-естетичних стереотипів. Зокрема, ідеї серця як художньо актуальної категорії визначила характер естетичної оцінки природності творчості, в якій важливе значення набув концепт «легкості», «простоти». Як підкреслює вчена, концепт «легкості» став одним з провідних у японському мистецтві та визначив побіжні філософські візуальні ідеї, серед яких С.Рибалко виокремлює три головні: лаконізму композиційних форм, розвитку «миттєвого живопису», формуванні канону життєтворчості митця. [60].

Важливим аспектом творчості «східного» періоду є питання кольору, яке у живописі Животкова періодично виникає у різноманітних контекстах (образному, формально-технічному, композиційному).

О.Ямборко вважає, що варто говорити про «тактильність» кольору у картинах художника першої половини 2000-х рр. Серед усієї амплітуди прийомів, Животков використовує саме «колір-дотик» (на противагу, приміром, колір-емоції або колір-стану) [79, с. 225]. На наш погляд, у цьому сповна проявляють себе східні мотиви даоського бачення мистецтва як будь-якого компоненту дійсності, що дотиком митця призначений промовляти образно та художньо визначено.

Наведемо фрагмент з аналізу О.Ямборко: «Картини художника лаконічно прості і водночас нюансово багаті, безсюжетні, не фігуративні, часто позбавлені будь-яких атрибутів зображення, вони, однак, виражально місткі, просторові та за своєю природою пов'язані з пейзажем» [там само]. Ця характеристика напряду показує ангажованість живопису Животкова у східний ментальний репертуар, завдяки якому «відчуття предметності» замінюється образом, словом або станом.

Для прикладу, за висновком С.Рибалко, важливе значення у сінтоїстській картині світу мали анімістичні уявлення (речі є живими та містять «душу»), що призвело до «закріплення за певними речами образів та асоціацій. Як наслідок, це створило «додатковий вимір їх сприйняття та водночас забезпечило незмінність їх форм» [60]. Додамо до цього, що така модель бачення світу вплинула і на інтерпретацію символізму речей та явищ, які візуально присутні у просторі живопису.

В якості прикладу з творчості Животкова згадаємо картини серії «Балконні двері» (2005 р.) де предметність балансує на межі фігуративного та абстрактного, вираженого та прихованого (Рис. 76).

Важливою особливістю «східного» етапу у творчості Животкова є формування взаємозв'язку між окремими творами у серіях, а також між цілими серіями [12, с.95].

Наприклад, взаємодії між художніми циклами простежується у серіях «До питання про непальські тханки» та «Робота з Біблійними текстами» (обидві 2012 р.). В обох випадках художник поєднує текст та зображальний образ, створюючи колажну напругу між вербальним та візуальним. Окремі картини в обох серіях містять і виразну формально-композиційну подібність, яка іноді є самоцитуванням. (Рис. 77).

Зображальні аналогії помітні і між художньо-образним репертуаром картин серії «Місто» (2004 р.), зокрема твором №2 (Рис. 78), та роботою «Пейзаж» (2007 р.) (Рис. 79). В картинах використовується специфічний композиційний мотив, що нагадує абстрактну перспективу, яка в обох випадках виправдана присутністю ландшафту (міського або природного).

Насамкінець, серійність є помітною і в контексті споріднених художньо-образних структур. Наприклад, «Турецька жінка» (2011 р.) (Рис. 80) в формальному аспекті та в особливостях композиційно-просторового рішення є структурною аналогією картинам серії «До питання про непальські тханки» [12, с.96].

Спільною характеристикою зазначеного періоду в творчості Животкова є і поступове посилення додаткових зображальних засобів, що О.Петрова визначає як вплив «шуму фактур»: цікавого авторського методу виявлення нематеріальних аспектів форми або образу [43, с. 173-174].

Картини 2010-х рр. дійсно вражають широтою застосування фактури та текстури, які в окремих випадках дозволяють поставити питання про вихід художника за межі вже сформованого амплуа мінімаліста. Проте, як зазначає О.Петрова, у цьому підході «відкривається індивідуальна мова автора, необхідна для максимальної артикуляції духовного начала». Це породжує «мовчазний діалог контурів, окреслених прорізами». Композиція творів будується фактурами і все це «кличе увійти у світ відкритих форм, провокує поглиблене вживання в смислові пласти твори, у його поетику» [43, с. 174].

У цей час, за висновками О.Федорука та Н.Мархайчук, основними композиційними принципами в ненаративних картинах Животкова стає

«монтування» кольорових поверхонь і «накладання» живописних просторів [31, с. 137].

Використання обох принципів ми спостерігаємо практично у всіх основних серіях цього періоду. При цьому «шум фактур», як повноцінна характеристика живописного методу митця, спостерігатиметься у картинах 2010-х – 2020-х рр. Для зазначеного періоду вона є, скоріше, засобом акцентування. Певним винятком з такого порядку можна вважати хіба що картину портрет «Без назви» (2007 р.), який виразно різниться на тлі ненаративних та абстрактних творів (Рис. 81).

Утіленням зазначених принципів можна вважати арт-проект «Формула тиші» (2015 р.), в якому Животков вперше поєднав декілька важливих для власної творчості художніх ідей у спільне експозиційне висловлювання. У перше чергу, це питання наративності, як тексту. Використовуючи фрагменти реально існуючих текстів (переважно релігійно-філософських), художник поєднує їх з ненаративними літеро-символами, які візуально відсилають до ієрогліфічної системи [12, с.96].

Як стверджує І.Балтазюк, це є не тільки образним враженням, оскільки Животков прагне побудувати таку композицію, всередині якої існує власна образно-символічна даність. У її межах «один символ може позначати слово, речення і навіть цілий текст», художник «спрямовує глядача, допомагаючи прочитати твір у правильній послідовності» [5, с. 62]. Животков використовує даоський принцип «головного слова»: це ключове слово, яке має завитись перед глядачем «у потрібний момент». У цій метафоричній грі «слово іноді символізує цілий рядок, а іноді рядок – цілий текст» [там само].

3.1.3. Східні мотиви на сучасному етапі творчості та власна міфопоетика

Творчість О. Животкова 2010-х – 2020-х рр. останніх десятиліть демонструє продовження використання митцем східних мотивів, при чому автор не полишає сформованих у попередній період напрямків.

Особливістю цього етапу є поступове повернення сюжетно-наративної картини, проте виключно у контексті авторської манери алюзійного оповідання. Животков не розповідає історії, він не звертається до сюжету, як до повноцінного зображального цілого, що має кластичну «картинну» форму. Його оповідність формується натяками, акцентами, підказками на рівні окремих взаємодії вербального (переважно висловленого у назві твору) та зображального. Це також пов'язує його творчість із східним розумінням «межі висловленого», – концептом, до якого постійно звертається у своїх картинах, наприклад, китайський художник-мінімаліст [170, с. 88-89].

Животков зберігає характерну для попереднього етапу серійність, продовжуючи у контексті різних циклів та одиничних творів створювати композиційно-пластичні «вузли», поєднувати між собою символи із авторської семіотичної палітри та періодично проявляти в різних сюжетних наративах висловлені раніше образи [12, с.97].

Наприклад, таку композиційну, а відтак і художньо-образну взаємодію, ми спостерігаємо між картинами «Дорога до храму» (2016 р.) та «Дерево життя» (2019 р.). Обидва твори демонструють композиційну та фактурну близькість (лінії, форми, динамізм елементів, ефект руху тощо), проте більш виразною є знаково-символьне акцентування (в даному разі, це хрест – один з найбільш цитованих символів у живописі Животкова). (Рис. 82-83).

Як вважає Т.Волошина, новим акцентом у його творчості стало звернення до етноміфології та етноархаїки. Це дозволяє Животкову міксувати в єдиний контекст достатньо віддалені явища. Наприклад, такі різні у візуальному та змістовному сенсах феномени, як «скіфські ідоли, трипільська кераміка або народна українська ікона» перетинаються із «мистецтвом ранньохристиянських катакомб і фаюмським портретом, грузинською чеканкою і тибетськими манускриптами» [55, с. 28]. При цьому йдеться не про фіксацію матеріальних або візуально визначених образних «слідів» архаїчних культур, а інтерпретацію «архаїчної мови виразності в

своїх впевнених жорстких лініях і чуттєвих формах повторюваних символів – голуба, жіночого обрису, кола і хреста» [там само].

Наприклад, картина «*Tecum veniam*» («Піду за тобою»), в художньо-образному сенсі відсилає глядача до біблійної фразеології. Повна фраза звучить як звернення: «*Domine, tecum veniam!*» («Господи, я піду за тобою!»), якого Животков уникає. Його оповідь більш універсальна, у певному сенсі – «всерелегійна». Наголосимо на тому, що художник взагалі не схильний використовувати символіку як інструмент визначення. В його картинах завжди є простір для інтерпретації, а символ представлений у досить широкому контексті, що дозволяє не звужувати, а навпаки розширювати інтерпретації (Рис. 84) [12, с.98].

Так, мотив слідування простежується і в символічному контексті картини «Місто Київ. Листопад-грудень» (2013 р.), яку глядач може трактувати і в парадигмі авторських символів Животкова, показаних в інших творах, і як фрагмент звичайного пейзажного враження (Рис. 85). Сама можливість подібного рефлексу і як символіки, і як повсякдення в також часто розглядається в художній мові мімінамілізму та мистецтва абстракції як прояв дзенського акту вибору: символ не у самій візуальній формі, а у ставленні до неї [170, с. 89].

На наш погляд, важливим етапом у творчості 2010-х – 2020-х рр. є серія «Табули (Скрижалі)» (2018 р.). Це одна з найбільш цілісних у концептуальному сенсі серій, яка має яскраво виражену циклічність. Достатньо сказати, що метафоричний образ скрижалів, як біблійної парафрази, Животков використовує і в сучасних експозиціях, які виходить за межі естетики, настрою та образності серії (наприклад, виставка «Священні скрижалі України. Олександр Животков» 2024 р. у м. Падуя в Італії). Це також говорить про важливість образу написаного, вербалізованого зображальними засобами слова, як художньої форми. Текст у картинах цієї серії постійно змінює своє значення, то промовляючи як «шум фактур» (О.Петрова), то повертаючись до потенціалу слова-речення-тексту. (Рис. 86).

Особливістю концепції «Скрижалів» є потреба у виявленні площини для тексту, що пояснює просторову організацію творів, а також є ознакою важливої для цього циклу риси оповідності. У картині-диптиху «Вершниця» це стає своєрідною сюжетно-тематичною основою для ненаративних змістів роботи (Рис. 87).

Для характеристики творчості Животкова сучасного етапу О.Петрова використовує поняття «відкрита форма», яке також просякнуте східними філософсько-релігійними контекстами. Вчена звертає увагу на те, що Животкова вже не можна вважати художником певної теми або вузького стилістичного напрямку. На сьогодні він є творцем власної авторської художньої міфології, яка східна та українсько-візантійська одночасно. Концепт «відкритої форми» Петрова розглядає як «змістовну та символічну відкритість та активне залучення глядача в процесі осмислення авторської архетипової системи» [45, с. 158].

На наш погляд, концепція «відкритої форми» демонструє не тільки ефекти інтерпретації образної системи Животкова, де, за словами О.Петрової, триває «діалог творів з глядачем» поза межами «читання сюжетів, знаків, символів» [там само]. Важливе значення має здобуття форми як такої. В деяких аспектах своєї мови художник практично повертається в фігуративну візуальність, яка бере на себе змістовну, а іноді і сюжетну складову. Взагалі, сам факт того, що в роботах 2020-х рр. проступає сюжетний тематизм, вже є ознакою суттєвої формально-пластичної еволюції, яку пройшов Животков наприкінці XX – початку XXI ст. [12, с.98].

«Відкрита форма» у її вираженому композиційному сенсі присутня в картинах «Автопортрет» (2016 р.) та «Купель» (2016-2017 рр.). Животков звертається до авторського мотиву тілесного контуру, який мінімально достатній для фіксації присутності людини. Зображення в таких картинах стає своєю первісною «іконічною» формою, яка самодостатня та повноцінна у символічному аспекті (Рис. 88-89).

Не зважаючи на те, що авторська система знаків жодним чином не знята митцем з порядку денного, його художньо-образний символізм змінив контекстуальну спрямованість. Н.Шелемехова вважає це ознаками «міфокритичного аналізу», який є експериментом із поєднання «модерністської неоміфологічної творчості на основі звернення до власної етнотрадиції» [76, с. 228]. Подібний чинник в еволюції митців абстракціоністів та мінімалістів ми спостерігаємо і в контексті власне східного мистецтва, яке безпосередньо спирається на власну «східну» етнотрадицію. Більш детально це показано нами на прикладі аналізу творчості китайських митців кінця XX – початку XXI ст.

Безумовно східним концептуальним мотивом слід вважати і практику звернення художника до повсякдення, яке в аспекті художньо-образного символізму набуває сакрального, майже релігійного значення (Рис. 90).

Знову звернемось до аналізу О.Петрової, яка відмічає в якості важливої характеристики те, що символи та архетипи Животкова «існують посеред сучасного світу серед звичних та близьких речей», а отже вони неминуче стають для глядача «частиною його особистого світу, збагачуючи та розширюючи його» [45, с. 158].

Можливо таку здатність творів до «відкритості» (формальної та художньо-образної) можна пояснити не лише мінімалістичними засобами, що провокують глядача до особистих міркувань. Як вважає А.Ковальчук, твори Животкова є наслідком «конкретних вражень, що виникли під час подорожей» [19, с. 192]. Тобто символічні пейзажі і віддзеркаленням реальних пейзажів, які переосмислені художником у контексті особистого досвіду. На наш погляд, у цьому проявляє себе дзенський принцип «одиначного в цілому», який в багатьох репертуарах абстракціоністів з Китаю часто виступає заміником сюжетної розповіді [161, с. 40].

3.2.Переосмислення тибетської образотворчої традиції в серії Олександра Животкова «До питання про непальські тханки».

Еклектичність авторського методу О. Животков поєднує у собі мотиви та сюжети стародавніх цивілізацій. Автор майстерно залучає до образів скіфських та половецьких ідолів, присутні відсилки до мотивів трипільської кераміка, римських фаюмських портретів, грузинських поховальних стел та тибетських манускриптів. У своїй творчості використовує авторську знакову семіотичні систему. В період 1996-1998 рр, утворюється система стійких сакральних ознаки: Аbris жіноча напівфігура – знак тайни і входу в невідомий світ. Риба – Христос; в інших релігіях: кипарис – душа Войни, фаллос – родючість; птах – блага звістка, а хрест – основа світогляду, а також захисний знак. Смысл цієї символіки змінюється, керується авторській інтуїції.

Зазначимо, що митець часто залучає для своїх мистецьких проєктів незвичні матеріали, серед яких присутнє природного походження – пісок, земля, вугілля, різноманітне каміння, необроблену породу. Основа для картин теж незвична – дерев'яні дошки, багатошаровий картон. Композиції часто мінімалістичні, але водночас сповнені енергії та смислу.

Залучення християнської іконології в поєднанні з постмодерною технікою створюють неповторний стилі. Застосування символізму дозволяє йому створювати багатошарові образи, що спонукають глядача до глибшого розуміння духовного змісту.

У творчості Олександра Животков прослідковуємо звернення до релігійних мотивів. Одну з найвідоміших робіт «Розп'яття» автор подарував Папі Римському. Сьогодні вона зберігається у Папському університеті в Римі (Рис. 91). Важливо відмітити, що не всі подарунки святіший приймає у дар, проте роботу «Розп'яття» він не лише виставив, а й благословив. Основний задум автора – передача болі, муки та страждання Ісуса. Про творчість художника його колеги зазначають наступне: «Його портрети, схожі на деформовані ікони...» (А. Дубовик); «ранньохристиянської архаїки» (О. Петрова); «лики, образи, ікони» (І. Естеркін).

Характеризуючи усю сакральну творчість художника прослідковуємо характерні риси площинності ікон та аскетичне обмеження палітри білим, чорним, коричневим та сірим кольорами. Животков часто звертається до іконографії, переосмислюючи її для сучасного контексту. У його роботах можна побачити традиційні сцени з життя святих, але він часто додає нові елементи, що робить його ікони оригінальними.

Окрім традиційних релігійних мотивів, Животков також часто вдається до поєднання релігійних тем із сучасними реаліями. Це дозволяє йому досліджувати відносини між духовним і матеріальним світами, а також ставити питання про роль релігії в житті людини в умовах сучасного світу.

В 2024 році в Національному історико-культурному заповіднику «Бабин Яр» було розпочато мистецький проєкт "По живому". Експоновано монументальний рельєф Животков «Сотворення світу». (Рис. 92). Ця серія натхненна біблійними мотивами, демонструють роздуми про духовний ріст і шлях людини до Бога: «"Сотворення світу" я почав ще до повномасштабного вторгнення. Потім вона довго стояла. Лише кілька місяців тому я зміг її закінчити. Також тут є "воєнні камені" з перших днів. Я здивувався, коли побачив написи "24 березня", бо не пам'ятаю, як їх писав. Шість каменів тут представлено, мій подарунок Матвію і зірка Давида» – зазначає митець [там само]. Естетику живопису Животкова часто порівнюють з тунелем який веде вперед, а сам митець постає провідником у ньому, адже у мистецтві він справжній естет і перфекціоніст.

Отож, Олександра Животкова у своїй творчості майстерно інтерпретує історію духовного відродження. Його прагнення до повернення сакрального змісту в мистецтві, яке інколи губиться в часи постмодернізму, привертає увагу сучасного глядача та мистецтвознавчих критиків.

Цикл картин Олександра Животкова «До питання про непальські тханки» (2009) виник внаслідок мандрівок художника до Непалу. Під враженням від традиційних тибетських культових зображень тханка він створив серію робіт, яка цікава як сама по собі, так і в контексті проблеми

діалогу культур Сходу і Заходу, що відбувається в сприйнятті творчої особистості і транслюється через художні твори [11, с.54].

Для розуміння того, як зустріч з природою та культурою Тибету стала імпульсом для виникнення серії робіт, доцільно провести порівняльний аналіз традиційних релігійних картин тханка з вищезначеною серією О. Животкова, назва якої апелює до цього виду буддійського мистецтва. На перший погляд назвою ж і вичерпується цей зв'язок, але, як показує порівняльний та семантичний аналіз, паралельно з яким було здійснено вивчення власних висловлювань художника щодо історії виникнення циклу, спадкоємність існує, про що йтиметься у запропонованому дослідженні.

В фаховій літературі серія «До питання про непальські тханка» стала предметом аналізу куратора, мистецтвознавиці О. Авраменко, яка відмічає, що О. Животков творчо відгукнувся на увесь комплекс такого явища як давні (а він збирав лише старовинні) ритуальні сакральні непальські зображення тханки [2, с. 202]. О. Авраменко називає серію О. Животкова «новим циклом картин на тему подорожей до Непалу, сходження на вершини Гімалаїв, їхніх могутніх енергій і одкровень» [там само], що сприймається як відсилка до гімалайської серії Н. Реріха (1874 – 1947) з її величними пейзажами. Це суттєво, бо сам О. Животков усвідомлює, що циклом «До питання про непальські тханки» він вписав своє ім'я в коло митців, на творчість яких вплинула зустріч з Тибетом, тож подумки дискутує з ними, зокрема з Н. Реріхом, про що йдеться в одному з його інтерв'ю [11, с.54].

О. Авраменко відмічає, що роботи О. Животкова і буддійські тханка об'єднує досвід духовних практик християнства і буддизму. Однак, в усьому іншому зазначені твори дуже різні: за технікою виконання, ставленням до канону, вибором центрального образу, тощо. Однак спільний знаменник таки існує і полягає він в тому, що зображення постає в цих роботах як спосіб передачі містичного досвіду. В формальному плані це також використання парафрази сакральних текстів, завдяки чому, як зазначає дослідниця, кожна

миттєвість людського буття перетворюється в роботах О. Животкова на сакральну мить [2, с. 202].

Крім цього, О. Авраменко вбачає, що на художнє висловлювання О. Животкова особливо вплинули тханки двох шкіл: менрі та карма-гандрі: «тханки в даному випадку виступили камертоном, який увів у добротний резонанс думки і відчуття художника, змушуючи полотна «звучати» могутньо, виразно і заворожуюче, «перехопивши» у стиля менрі підкреслену визначеність форм, а у гандрі – живу, тремтливу лінію, що створює враження об'єкта, трохи винесеного у простір» [там само].

Дослідження О. Авраменко циклу «До питання про непальські тханки» є найбільш ґрунтовним на сьогодні, однак зазначимо, що ряд фахівців-мистецтвознавців, арт-критиків, кураторів вказують на зв'язок естетичних орієнтирів О. Животкова із східною філософсько-естетичною традицією [11, с.54].

Так, О. Петрова відмічає відчуття дзен-буддистської тиші, що наповнює твори О. Животкова [44, с. 308], вважає, що концепція художника «наближена до даоських та дзен-буддистських моделей світовідчуття» [41, с. 312]. Наведене спостереження стосується іншої серії художника, однак вказує на спільний вектор його робіт різного часу. Що ж до важливості подорожі до Тибету, її впливу на подальшу творчість митця пише й мистецтвознавиця О. Балашова: «після повернення він [О. Животков] не прийняв буддизм, але те, що він пережив у містичних горах примхливо увійшло в архаїчну праєвропейську символіку, від скіфських стел до пам'ятних хрестів» [82, с.99]. Отже, наше дослідження має на меті показати, як реалізується діалог культур Сходу і Заходу в окремій серії робіт Олександра Животкова.

Серія робіт О. Животкова «До питання про непальські тханки» виникла внаслідок подорожі художника в Тибет. Сам митець відзначає, що головне його надбання, якому він завдячує священним горах – це червоний колір, колір крові. Художник наступним чином окреслює зміст свого художнього

висловлювання, відмежовуючись від того, що йому не близько: «сказання про Гімалаї – прерогатива Ніколая Реріха. Я не вважаю, що Гімалаї – це білібінська казка. І те, що я про них зрозумів, не можу висловити словами» [44, с.309].

На нашу думку, йдеться про те, що мистецтво О. Животкова – це не оповідь, не сюжет, а візуальний образ, що виникає як результат переживання стану заглиблення наодинці з собою. Роботи серії виконані в авторській техніці [11, с.55]. Вона відрізняється від складної техніки створення традиційної тханки, основа якої готується за століттями сформованою технологією та має забезпечити довготривале життя священного зображення, його гнучкість та еластичність [94]. Технологія виготовлення тханки передбачає суворе слідуванні канонам, що охоплюють іконічне розуміння божеств у тантричній символіці та точне дотримання естетичних вимог буддійського мистецтва [96, с.8].

На відміну від майстрів канонічної тханки О. Животков вважає, що матеріал є вторинним по відношенню до художнього висловлювання. В цьому його підхід відповідає сучасним мистецьким практикам, де матеріал часто є похідним від творчого імпульсу.

Як пригадує митець, «в Покхарі під ногами у нас була бита цегла: я її розмочував у вмивальнику і мусолив це все на папері – так вийшла серія «Тханки»» [44]. Цей епізод демонструє, як матеріал поступається ідеї. Такий підхід був підданий осмисленню ще на початку 1970-х американською мистецтвознавицею Люсі Роуланд Ліпард, яка аналізувала ставлення до матеріалу в контексті дематеріалізації, що характеризує О. Животкова як художника-концептуаліста [99, с. 20].

Водночас, варто уваги, що свідомо чи ні, художник йде шляхом традиційних буддійських майстрів, адже відомо, що при створенні тханка важливим є додавання певних інгредієнтів в невеликій кількості до матеріалів, які використовуються для створення зображень [11, с.55].

Наприклад, до таких інгредієнтів належать земля і вода, взяті зі священних місць поклоніння; частинки мощів святих лам; подрібнені срібло, золото, бірюза, корали та перли; пахучі лікувальні трави та подрібнені квіти шафрану. У текстах для окремих божеств також рекомендуються спеціальні інгредієнти, і якщо вони доступні, їх варто додавати [96, с.43].

Отже, підхід художника є гнучким та експериментальним: для нього важливим є не сам матеріал, але той імпульс, який він дає, заряджає натхненням, відчуттям першовідкривача: «Із будь-якого матеріалу можна зробити щось. Головне – потреба щось зробити, здійснити свої маленькі відкриття» [44]. Водночас цей підхід парадоксальним чином зникається з магічними практиками, які увібрала в себе традиція створення тханки [11, с.56].

Роботи О. Животкова виконані на папері прямокутного формату (формат окремих робіт тяжіє до квадрату) (Рис. 95), у змішаній техніці (Рис. 95-96). Можна помітити використання різних видів паперу, його нашарування, і тут згадуються слова самого художника про те, як за певних обставин в його художню практику увійшов рисовий і туалетний папір, що сприяло подальшим експериментам з матеріалами, які підкреслюють значущість текстури та багат шаровості. Робота О. Животкова із простими, на перший погляд, «нехудожніми» матеріалами, такими як туалетний папір, вертають до питання про межі мистецтва та його зв'язок з реальністю. У цьому контексті можна провести паралель з практиками концептуального мистецтва, де повсякденні, нетрадиційні матеріали використовуються для руйнування ієрархії між високим мистецтвом і буденністю. Певною мірою, такий сміливий і не обмежений установками традиційного мистецтва відбір матеріалів (згадаємо подрібнену червону цеглу) є своєрідним вираженням тих складних почуттів, які художник пережив від зустрічі з Тибетом і укладом життя його мешканців [11, с.56].

Для розуміння того, як візуально проявилось враження від Непалу в творах художника, розглянемо формальний бік творів та порівняємо зразки

мистецтва, що виникли в двох різних традиціях: східній, релігійній, традиційній та канонізованій і західній, світській та сучасній, нерегламентованій. В центрі тханка зображувалися буддійські божества – милостиві або гнівні. В залежності від іконографії благосні божества зображувалися з гармонійними пропорціями, в спокійних статичних позах, їхні тіла витончені, граційні, одяг прикрашений дорогоцінностями, обличчя прекрасні, а гнівні відповідно показані в динаміці. У них масивне тіло, на обличчях вираз люті, волосся виглядає так, нібито язика полум'я стрімко здимаються догори, а прикрасами їм слугують намиста з черепів, відрубаних голів і шкури тварин. Всі ці деталі суворо регламентувалися відповідними канонами [96, с. 23].

Відповідно до канону в тибетському живописі використовуються визначені композиції. Частіше за все, в центрі тханка розташовується основний персонаж, він більше за інші зображення і найчастіше це Будда Шак'ямуні як засновник буддійського вчення. Крім нього, в центрі зображення могли бути бодхисатви (Рис. 93-94). Ікони тханка могли бути ще й житійними, де розповідалися історії з життя Сідхартха Гаутами – вони виконували роль наочного ілюстрованого посібника, за допомогою якого проповідники роз'яснювали зміст буддійського віровчення, тож за своїми формальними та семантичними ознаками такий тип тханка лишається поза нашою увагою [11, с.56].

Центральним образом в роботах О. Животкова є образ жінки, узагальнений і максимально спрощений, врівноважений і монументальний (Рис. 95-96). Створений поза релігійною традицією, не канонічний, вільно трактований, він тим не менш постає як уособлення уявлень про жіночне начало буття, прадавній, архаїчний символ, на який нашаровано більш пізні християнські змісти, що змушує сприймати цей образ як сакральний.

Таким чином, тханки і роботи О. Животкова об'єднують звернення до образу, який є порталом у світ божественного (вічного, сталого), однак в випадку із тханка виникнення твору відбулося в межах традиції і обумовлено

каноном, а у Животкова є проявом вільного від будь-якої інституції, ідеології авторського бачення. Композиційне рішення обраних для порівняння робіт також мають певні особливості. В традиції зображення тханки є непохитні правила: пропорції чітко прораховані, існують канонічні зразки і відповідні розрахунки, вивірений алгоритм втілення рукотворного образу. Як зауважує американський мистецтвознавець Б. Роуланд, ізографічний метод живопису «тханка», як і візантійська іконографія, є однією з найскладніших форм мистецтва, тісно пов'язаних із релігійною традицією [11, с.56-57].

На відміну від тханка, роботи О. Животкова – це цілком результат авторського вибору і відбору. Однак, серія демонструє, що художник дотримується і відтворює із роботи *в роботу три типи композиції*.

До першого відноситься фронтальне розташування умовно трактованого, спрощеного силуету жіночого погруддя майже симетрично, що викликає асоціацію іконою, але без обличчя (Рис. 96). Другий тип – силует жіночого погруддя зміщений вправу частину роботи, іноді займає її чверть (Рис. 95). До третього типу композиції відноситься зображення двох силуетів жіночих погрудь. Розташування зображень на різному рівні надає статичним зображенням динаміки і створює враження мовчазного діалогу між ними [11, с.57].

Ефект занурення в часі і просторі виникає завдяки використанню Олександром Животковим глибоких тіней, великий темних плям, що формують розмиті, мерехтливо окреслені монументальні силуети. (Рис. 95-96).

Вже від початку 1990-х він віддає перевагу стриманій палітрі природніх кольорів, тяжіє до монохромії. Серія «До питання про непальські тханка» продовжує цю тенденцію в його творчості. Вона звучить колористичною антитезою до більшості традиційних тханка, але наявність червоного – від прозорого, майже рожевого до насиченого, щільного зближує їх саме із старовинними зразками буддійської ікони. Образ жінки, створений

Животковим, сприймається як символ праматері-берегині, такої, що веде і оберігає.

Оскільки тханка – це ритуальне зображення, її створення супроводжували магічні практики, які включали обряд відкриття очей і посвячення. На зворотному боці пишуться посвячувальні мантри, які символізують присутність тіла, голосу і свідомості Будди. Більшість старовинних тханок містять написи на зворотному боці, зазвичай це мантри, пов'язані з божеством. Іноді зустрічаються позначки про пізніших власників, хоча можна знайти інформацію про оригінального замовника або художника. [11, с.58].

В багатьох роботах серії Животкова також введено текстові фрагменти. Іноді вони займають до половини зображувальної поверхні. Ті, що можна прочитати, свідчать про те, що це певні путівникові нотатки. Закарбування їх в площині картини ставить їх поза часом, виводить в царину вічності. І хоча змістовно надписи не пов'язані з традиціями тханки, це зближує роботи серії з давньою традицією синкретичного зображення – коли текст невід'ємний від образу і навпаки. Також важливим елементом тханки є так звані «врата» – прямокутний або квадратний фрагмент, на якому має фіксуватися той, хто молиться.

В роботах серії Олександра Животкова також майже всюди є рамка. Однак, оскільки митець працює за своїми правилами, ми спостерігаємо не повтор, а урізноманітнення: рама, до з темної перетворюється на світлу; рама, яку утворюють рядки рукописного тексту, що сприймаються вже майже як орнамент, рами, створені за допомогою стрічок наклеєного паперу, тощо. Ці рамки привертають увагу, око вивчає їх особливості і таким чином у Животкова рамка теж стає вратами і тим порталом за яким – час завмирає [11, с.58].

Таким чином, здійснивши порівняльний аналіз буддійських тханка, традиції їх створення, образно-стилістичного ладу та роботи Олександра

Животкова із серії «До питання про непальські тханки» (2009), натхненні зустріччю з культурою Непалу, можна відзначити наступне.

Цикл «До питання про непальські тханки» демонструє унікальне переосмислення традиційного мистецтва тханки у сучасному контексті. Олександр Животков, переймаючи певні стилістичні та символічні риси тибетського живопису, уникає прямого наслідування канону та створює авторські твори. В буддійській іконі тханка це зображення чітко регламентовано канonom і живе в ритуалізованому просторі, в той час як Олександр Животков створює візуальний образ, спираючись на власне глибинне переживання. Таким чином здійснюється трансформація традиції і її вихід за межі сакрального мистецтва. [11, с.58].

Експериментальний характер творчості Олександра Животкова підкреслюється використанням нетрадиційних для сакрального мистецтва матеріалів (папір, розмочена цегла). Проте в своїй основі він частково відтворює давні магічні практики, хоча художник і не закладає цей підтекст у зміст своєї діяльності.

Підхід Олександра Животкова скоріше резонує з сучасними концептуальними практиками, акцентуючи значення ідеї та художнього імпульсу над формальними технічними вимогами, висуваючи як особливу цінність твору авторський підхід до матеріалів. Серія «До питання про непальські тханки» є прикладом культурного діалогу Сходу і Заходу, в якому східна естетика трансформується через західну художню свідомість [11, с.58].

Цей діалог сприяє збагаченню європейської, в даному випадку української сучасної образотворчої мови та пропонує новий спосіб інтерпретації буддійської (і ширше – східної) філософії через універсальну мову художньої творчості. Водночас з тим, що роботи Животкова виникли в системі сучасного мистецтва, позбавленого канону, вони тяжіють до сакрального, однак підхід художника є вільним і особистісним. Він використовує узагальнений, монументальний образ жінки як символ

жіночого початку буття, що вільно інтерпретує архаїчні та християнські змісти. Таким чином в серії поєднуються сакральне і сучасне.

Роботи серії демонструють перевагу монохромної палітри з домінантним червоним кольором, насиченість якого варіюється. Для Олександра Животкова цей колір, колір крові, став ключовим символом енергії та життя, відкритим під час подорожі в Тибеті. Варто відзначити, що хоча роботи серії створені поза каноном, вони парадоксальним чином споріднені з буддійською іконою тханка через акцент на сакральному значенні матеріалів і процесі створення, подібного до традиційних магічних практик тибетських майстрів [11, с.59].

Таким чином, серія Олександра Животкова «До питання про непальські тханки» є не лише художнім відображенням особистих переживань, але й глибоким культурним дослідженням, що інтегрує східну естетику в сучасну західну мистецьку практику.

3.3. Авторська міфоепіка у контексті східних ремінісценцій

3.3.1. Порівняльний аналіз творів Олександра Животкова та тибетських тхангків

Тибетські тхангки – буддійські ікони, які виготовляють майстри з давніх часів. Це складний та об'ємний твір мистецтва, що складається з живописних образів, вишитого панно, текстильного кріплення. Інколи майстри декорують його шовковим покриттям, додаючи шкіряні кутки. Окрім практичного примінення, вони сповнені філософським сенсом, адже призначені для споглядального досвіду. Часто застосовують у медитативних практиках. Ретельно продумані пози фігур/и, гармонійна палітра, вдало продумана композиція, трансформує сакральний образ у твір мистецтва. Інколи тхангки здатні виражати авторську манеру митця, проте здебільшого є анонімним твором.

Яскравими винятками з анонімності слугують роботи відомих викладачів, які увіковічуються в історії завдяки творам. Тхангки з авторством,

здебільшого виконують педагогічну функцію, в результаті якої майстр-учитель медитації, художник навчає досягати власного розуміння істини своїх учнів. Необхідно зазначити широку різноманітність іконографії індійського та тибетського буддизму, що створює ускладнення для інтерпретування.

Символіка кольору теж різноманітна: варіації відтінків зеленого вказують на вагому діяльність особи що зображена, тоді як білий часто символізує миролюбність і співчуття. Для детального аналізу джерел тибетського живопису тхангки необхідне розуміння буддійського вчення, зокрема філософську основи Ваджраяни. Вчення наповнене глибоких символів, строгих вказівок. Часта ці ікони використовується як інструмент візуалізації під час медитації, використовують під час церемонії для проголошення молитов. Проте найголовнішим призначенням – прояв божества [23].

Варто згадати найвідоміших образів буддійських ікон: «Тара (санскрит – спасителька) – жіночий персонаж буддійського пантеону; тара – втілення безмежного співчуття та захисту: Тара Біла і Тара Зелена, що сидить на троні з лотоса. Її права рука показує знак дії, ліва тримає квітку блакитного лотоса. Вона сидить у позі володарки, права нога спущена з трону; Авалокітешвара (санскрит – Володар, який бачить) – один з головних бодхісаттв Махаяни і Ваджраяни. Він – Бодхісаттва споглядання та заступає Будду Шак'ямуні у нашому світі, головна роль – Спаситель світу [23].

Український художник Олександр Животков відомий своїм захопленням тибетськими тхангками, вивчив традиції їх створення. Художник – християнин за віросповіданням, тому переосмислюючи та порівнюючи традиційне мистецтво іконографії України-Руси та тибетських монахів, розробив унікальні образи-символи в симбіозі поєднання. На своїх полотнах створював образ Божої Матері, у симбіозі з іконологією православної ікони і зображення тибетських тхангк. Як згадував художник, зацікавленням цим мистецтвом відбулося під час поїздки до Покхарі: «під

ногами у нас валялася бита цегла: я її розмочував з глиною в готельному умивальнику і мусолив усе це на папері – так вийшла серія «Тханки». З будь-якого матеріалу можна зробити щось. Головне – необхідність робити щось, робити свої маленькі відкриття» [11].

Цикл картин Олександра Животкова «До питання про непальські тханки» виник у результаті подорожей художника зі своїми однодумцями до величезного гірського озера в Непалі. З цього місця й розпочалось зацікавлення художника тибетським сакральним мистецтвом. Митець займався медитацією, досліджував особливості культури, зокрема ритуальні непальські традиції. Для осмислення піднявся на вершини Гімалаїв, надихнувся природною могутністю. Відтоді власний досвід художника у молитовній концентрації на православній іконі доповнився новим – культурою буддистської медитації.

Проте, не вірно буде вказати на копіювання стилю, адже в автора були свої особливості: клейові фарби, друк на тканині, заґрунтована суміш крейди та кісткового клею, ретельно затертою та відшліфованою, через що поверхня його робіт нагадує дзеркало. Варто зазначити, що в традиційних тхангах присутній суворий канон, а у творах Животкова присутні варіації у зображенні медитації. Головні образи художника – Божа Матір – Мадонна, втілення животворного начала. Зазвичай образ виконано у насичених кольорах: чорно-коричневих, сірих, або яскраво білих, які промальовано з контрастним світлом. Через це виникає питання – що поєднує його манеру виконання та тибетськими танками? Ми важчаємо, що особливість транслявання містичного досвіду, звернення до філософських основ буття. Певні схожості зображення присутні у способі підкреслення образформ, а також динамічна лінія зображуваного, яка ледь-ледь промальована. Схожості прослідковуємо у звернення до Святих писань, які часто слугують ритмізованим орнаментом, візерунком. Підсумовуючи вкажемо, що у кожній роботі з цього циклу художник «розкриває душу» глядачу, за мотивами сповіді та медитативним спогляданням буддизму.

3.3.2. Місце і роль каліграфічних написів у творах Олександра Животкова

У багатьох роботах Олександра Животкова, особливо починаючи від 2000-х років, важливу роль відіграють каліграфічні елементи, які гармонійно інтегруються в загальну структуру композицій. Для його творчості в цілому є характерною особлива чуттєвість до форми, текстури та символіки.

Закріплення особливої ролі каліграфії у східному живописі С.Рибалко пов'язує із онтологією Ін-Янь, що можна простежити і на прикладі картин Животкова. На думку вченої, справжній «культ писемності», який став віссю онтології дзен-буддизму, вплинув на унікальну роль каліграфії у загальній палітрі мистецтв та обумовив «розмаїття її творчих інтерпретацій» Відтак, це дозволяє говорити про «акт створення каліграфічного напису» як своєрідну ознаку прагнення до культурного ідеалу [60].

Текстові фрагменти в роботах художника утворюють враження архаїчності, нагадують про традицію давніх рукописів і заглиблюють в традиції культур Сходу – з притаманним їм синкретизмом тексту та зображення. Використання рукописних фрагментів в живописних та графічних роботах митця посилює їхнє символічне навантаження – автор ніби створює місток між сучасністю і давно минулою традицією манускриптів, літописів та іконопису, що вказує на постмодерністичний метод його творчості.

Текст в роботах О. Животкова одночасно виступає як семантичний елемент та як структурна частина композиції, яка задає ритм роботи. У якості художнього прийому митець нерідко використовує нерозбірливість написання літер і багатошаровість рукопису, що додає роботам ефекту старовинності, а відповідно й загадковості, яка спонукає глядача уважно вдивлятися у зображення.

Для аналізу було відібрано роботи Олександра Животкова, в яких спостерігається введення тексту у поле зображення як художній прийом. У Животкова простежується декілька типів використання тексту в композиції, а

саме: рукописний текст, який повністю вкриває тло, на якому розташований центральний фігуративний елемент картини (Рис. 97-98); другий варіант – «врізання» текстового фрагменту в композицію в чітко окреслене, правильної геометричної форми поле, на зворотному боці роботи; третій спосіб роботи з текстом – «скоропис як рама» – рукописний текст, який розташовано на рамі картини або так, що він обрамляє зображення [10, с.43].

Поєднання зображення і тексту, які утворюють єдину композицію, простежуємо в «Роботі № 2 із серії «Кіт». Текст, що оточує центральне зображення, розташований на межі рами і самого полотна. Він виконує роль декоративного елементу, оскільки формує мерехтливий ритм простору, а також сприяє створенню ефекту недовомленості, транслює певну ідею про зміст, який вислизає від глядача, трансформуючись у текстові рядки, які складно прочитати. Стиль написання тексту нагадує спонтанні записи чи замітки, які виглядають як нотатки автора «на полях», що єднає підхід художника з традицією середньовічних рукописів, наголошуючи на підкресленій рукотворності зображення [там само].

Форма букв нерівномірна, експресивна, що додає ефекту імпульсивності, відчуття того, що думки записувалися на хвилі натхнення, тож автор в такий спосіб символічно фіксує момент «тут і зараз», апеляція до якого притаманна творчості О. Животкова і цілому.

Текст в цій картині не тільки оточує фігуру, а ніби «проростає» в простір зображення і ця взаємодія надає роботі відчуття живого діалогу між мовою та образом. Відсутність рамок дозволяє рядкам гармонійно вписуватися в загальний стиль зображення.

Так само невід'ємною частиною композиції стає текст в картинах серії «Робота з біблійними текстами» (Рис. 98-99, «До питання про непальські тханки» (Рис. 100) де він виконує кілька важливих функцій [10, с.44].

По-перше, відбувається жива взаємодія тексту та інших елементів і глядач спостерігає, як текст накладається на графічні форми і стає їхньою частиною, що створює єдність між словом і малюнком. Для більш виразної

демонстрації того, як функціонує текст в полі зображення було проведено порівняльний аналіз роботи Олександра Животкова із циклу «До питання про непальські тханки» і японської гравюри *укійо-е*, в якій текст вкриває майже повністю вільне тло зображення. Аркуш Утагава Кунійосі із серії «50 героїчних історій Тайхейки» (1847 – 1850) презентує абсолютно іншу художню традицію – це японська ксилографія *укійо-е* пізнього періоду Едо, однак, нас цікавить саме прийом поєднання тексту і зображення в одній площині аркуша (Рис. 101).

Як відомо, в героїчній гравюрі (*муся-е*) текст підтримував зображення змістовно – в ньому розкривалася історія зображеного персонажа, тож прийом поєднання тексту і зображення був обумовлений тематикою і функцією гравюри в міській культурі середньовічної Японії. На контрасті з гравюрою особливо фактурно проступає естетична та символічна функція тексту у Животкова: скоропис композиційно врівноважує зображення і стає частиною його структури. Дрібні літери утворюють рядки, в яких відчувається експресія авторського висловлювання, втім, як часто у спостерігаємо у художника – легко прочитати його не вдасться, тож у поєднанні з центральним напіваабстрактним, монументальним узагальненим образом він додає роботі ефекту загадковості і нібито уособлює послання із глибини віків [10, с.45-46].

Знов ми спостерігаємо, як використання рукописного шрифту додає роботі відчуття особистого втручання автора та автентичності.

Окреме місце серед каліграфічних фрагментів в творах О. Животкова посідають великі тексти, розташовані на зворотному боці картин (Рис. 102, 103, 104). Прочитати їх повністю неможливо, око вихоплює лише окремі слова і глядач переживає відчуття маленької перемоги або радість першовідкривача. Як відмічає дослідниця І. Балтазюк, «побудова композиції бере витоки у стародавній писемності, коли один символ може символізувати слово, речення і навіть цілий текст» [5, с. 62]. На підтвердження самотійної ролі тексту наведемо поетично виразний опис тексту як повноправного

учасника композиції у О. Животкова, який дає Д. Корсунь: «Тексти нашаровуються, провалюються, горбляться, розмиваються, течуть по руслах, розжарюються і остигають <...> вони змінюють семантику» [37]. Як можна помітити стиль написання текстів нагадує давньоєгипетські (Рис. 105) та грецькі папіруси (Рис. 106).

Текст в сприйнятті глядача набуває змістовного навантаження, яке доповнює або контрастує з графічною частиною роботи. Він, на нашу думку, існує в просторі зображення як самостійна одиниця, не є коментарем та поясненням до зображення і виконує роль засобу вираження думок та почуттів автора, перш за все, за рахунок своїх візуальних характеристик: ритміки, товщини лінії і сили натиску, тощо [10, с.47].

Тому важливо наголосити на декоративній функції тексту. Літери і слова вписані у загальну структуру роботи виглядають як орнамент, певний рисунок, що додає графічній складності роботі. Крім того, розташування тексту і розмір літер створюють певний ритм і динаміку. Важливу роль в стилістичному рішенні роботи відіграє фактура написання нерівність ліній і нерозбірливість його частин створюють ефект старовинного документа, що надає роботі в цілому ефект історичності. Виникає своєрідна містифікація: глядач відкриває для себе зворотній бік роботи, щільно вкритий рядками тексту, і на мить у нього виникає відчуття, що в них криється ключ до вичерпного розуміння художнього твору, бо європейській культурі як культурі книги, з її глибокими традиціями коментування притаманна особлива повага до слова і тексту. Тож якщо зміст фактично абстрактної роботи вислизає чи передбачає безліч трактувань, то текст дає надію, яка в свою чергу так само лишається примарною, бо текст прочитати практично неможливо. І тоді мереживо скоропису стає тим самим прийомом формуванню простору для медитативного споглядання.

Важливо звернути увагу й на те, що в окремих роботах текст розміщено у контексті символів, таких як круг та хрест – архаїчних за походженням, що вертають глядача у дохристиянську добу і це підсилює

символічне звучання робіт (Рис. 107-108). Враження старовинності закріплює загальний колорит картин Олександра Животкова – приглушений, з переважанням темних землястих натуральних відтінків [10, с.47].

Таким чином, як показав аналіз наведених робіт, порівняння різних способів роботи з каліграфічними фрагментами, можна стверджувати, що текст в роботах Олександра Животкова перш за все, є важливим елементом зображення та засобом художньої виразності. Він також дозволяє глядачеві поєднувати візуальне сприйняття із розумовим осмисленням. Поєднання образу та тексту обумовлює багатозначність робіт художника: текст підсилює образ та навіть створює можливість різних інтерпретацій. Нерозбірливість тексту стає певним тригером для глядача – з одного боку ритміка тексту дозволяє відчувати емоцію художника і водночас, глядач, в намаганні розшифрувати стрімкий візерунок текстових рядків знов і знов відчувається відкривачем прихованого одкровення. Текст інтегрується в поле зображення як повноправний виражальний засіб сучасного мистецтва, який співіснує з візуальним образом і додає йому нового сенсу.

Каліграфічні елементи надають роботам художника ритмічності: скоропис Олександра Животкова у поєднанні з обмеженою палітрою кольорів, акцентуацією уваги на фактурі та формі набуває в роботах митця візуальної чіткості, простоти і через це сприймається як потужний виразний елемент зображення [10, с.47].

За допомогою каліграфічних фрагментів художник створює діалог між сучасним мистецтвом і традиціями. Його роботи, як було показано, перебувають в комунікації з широким спектром художніх шкіл різних часів та народів – від писемної традиції давнього світу, європейських середньовічних кодексів до традиції середньовічного мистецтва Сходу (Японії, Китаю, Індії). В такий спосіб відбувається наближення до прихованого, на очах глядача матеріальне ніби перетворюється на духовне і сакральне [10, с.47-48].

3.3.3.Живопис Олександра Животкова в світлі ідей далекосхідної естетики

Чимало робіт митця, зокрема його серії олійних картин «Дороги» (1998 – 2004), «Протасів Яр» (2003 2004), «Либідь» (2004), «Варіанти з білим» (1999 2000) співзвучні мистецтву традиційного китайського монохромного пейзажу. В той самий час їх особливості можна трактувати як прояв нової європейської естетичної парадигми, на формування якої значною мірою вплинуло знайомство з мистецтвом і філософією Сходу, зокрема вченням буддизму, прикладом чого є творчість Іва Кляйна [83, с. 55], Герхарда Ріхтера, Вольфганга Лайба, Агнесс Мартін, Ансельма Кіфера.

Отже, спогад про мистецтво Далекого Сходу – від японської старовинної кераміки до чаньського пейзажу, мистецтва каліграфії – навіває споглядання багатьох робіт Олександра Животкова. На цю особливість вказують дослідники, які зверталися до творчості художника. Зокрема, мистецтвознавиця та мисткиня О. Петрова відмічає відчуття дзен-буддистської тиші, що наповнює твори О. Животкова [25, с. 308]. Вона відмічає, що концепція художника «наближена до даоських та дзен-буддистських моделей світовідчуття», яким притаманна медитативна споглядальність [2]. Тож вона перелічує виражальні засоби, якими оперує художник, та відзначає, що його картини викликають в пам'яті образ японського «саду каміння», культ споглядальності, властивий *даосам*, та естетику «*вабі-сабі*» (скромної простоти)» [44, с. 322].

Ольга Петрова наголошує на важливості для творчості художника заглиблення у філософську доктрину буддизму: «Розмисли художника про наявність буття, виокремленого із потоку часу, про «міфологічно-позачасовий час» (життя Богів) кореспондується із заглибленням Олександра Животкова у доктрину буддизму. Це філософське вчення заперечує смерть-небуття, а тлумачить останнє як перехід до іншобуття». Водночас, дослідниця співставляє цю ідею з уявленням безчасовості-безсмертя, яке існує в даосизмі. На думку О. Петровой, подібна модель мислення

сформувалася у свідомості художника під час його паломництва до гірських монастирів Тибету у 2010–2012 роках [49].

Про значення подорожей до Непалу для творчості О. Животкова писали О. Балашова, С. Шудра, О. Дубовик, О. Авраменко. Мистецтвознавиця О. Балашова відзначає: «після повернення він [О. Животков] не прийняв буддизм, але те, що він пережив у містичних горах примхливо увійшло в архаїчну праєвропейську символіку, від скіфських стел до пам'ятних хрестів» [82, с.99].

Проте, наведені вище спостереження містять широкі узагальнення, тому ми бачимо необхідність уважніше розглянути творчий спадок митця, щоб збагнути в чому саме на формальному рівні полягає співзвучність робіт О. Животкова естетиці Сходу. До того ж потребує уточнення дефініція «естетика Сходу», оскільки, як бачимо із наведених фрагментів, переважно йдеться про вплив філософії буддизму і мистецтва, яке сформувалося як вираження його ідей та як частина його практик. Однак, зустрічаються згадки про даосизм, вчення, що відіграло важливу роль у формуванні китайської ідентичності та водночас, вже починаючи від першої половини XIX століття помітно вплинуло на європейську філософську думку [18, с.6].

Співзвучність далекосхідній естетиці у творах українського художника Олександра Животкова проявилася у кількох ключових аспектах його творчості. Він інтерпретує принципи, характерні для естетики Китаю, Японії та інших культур Сходу, через свою унікальну художню мову. Простежується декілька ключових моментів в його творів, які ми хотіли б розглянути в запропонованій статті.

Для аналізу нами було обрано роботи із серії картин «Дороги» (Рис.109-111). Картини цього циклу мають текстурну та динамічну структуру, яка може викликати асоціації з традиційними мистецькими підходами Китаю та Японії.

Манера письма в наведених роботах, а також інших роботах цього циклу викликає чимало філософсько-естетичних асоціацій. Зокрема, змушує

згадати традиційний китайський тушевий живопис (*шуїмо-хуа*). Це живопис із використанням туші, провідним жанром якого є пейзажі. Йому притаманний мінімалізм та гра з текстурами подібність до яких ми бачимо і в пейзажі О. Животкова. Твори, виконані в цій традиції транслюють ідеї "сяо" (простота) та "у-вей" (невтручання), що є проявом думки про гармонію людини з природою.

Також манера письма О. Животкова подібна до техніки штрихів у традиційній китайській каліграфії, яка має багато спільного з текстурними лініями на цих картинах. Можна припустити, що подібно до китайського мистецтва живопису тушшю, де процес важливіший за результат, художник також слідує цьому принципу.

Однак, естетичний паралелізм не вичерпується прикладами з китайської традиції. В стилістиці картин О. Животкова простежується (скоріш за все несвідомо) співзвуччя естетиці вабі-сабі. У японській естетиці ці концепції означають красу недосконалості, мінливості та природної простоти. Зображення можуть асоціюватися із застарілими поверхнями чи ерозією природи.

Відлуння японського мистецтва тушевої техніки (*сумі-е*) також відчутно в полотнах художника, оскільки він подібно до старих майстрів відає перевагу монохромності рішення. В наведені роботи, де використовуються чорні та коричневі кольори, нагадують стилістику сумі-е. Для філософії цього мистецтва важлива ідея гармонії та пустоти, вираженням якої виступають і картини О. Животкова.

Енергійні мазки в картинах українського художника можуть нагадувати рухи японських мечів, перенесені у мистецький контекст, що дозволяє згадати мистецтво *кендо* ("Шлях меча"). Роботи серії «Дороги» створюють відчуття природності і стихійності світу, що формується на очах глядача, що набдижує їх до філософії дзен-буддизму.

Олександр Животков відзначається своєрідною манерою, яка поєднує глибокий символізм, текстурність і медитативність. Його роботи

вирізняються монохромною палітрою, багатим використанням фактури та ліній, які створюють враження руху, циклічності та гармонії. Ці особливості зближують його творчість із естетикою Сходу, зокрема мистецтвом Китаю та Японії.

Його роботи часто нагадують поверхню стародавніх предметів або природних ландшафтів, що асоціюється з ідеями часу, пам'яті та слідів минулого. Це перегукується з японською концепцією "вабі-сабі", яка знаходить красу в недосконалоості, старінні та природності.

Він уникає зайвих деталей, натомість акцентує увагу на простих формах, лініях і фактурах, створюючи простір для медитації й інтерпретації. Це перегукується з японським стилем "сумі-е" і китайським живописом тушшю, де важлива не тільки форма, але й простір між лініями.

Його лінії мають характер руху, але водночас випромінюють гармонію. Цей баланс нагадує східну філософію дзен, де хаос і порядок співіснують у природній гармонії.

У його роботах відчувається вплив природних елементів — землі, вітру, води, — що перегукується із східною філософією єдності людини й природи.

Картини Животкова спонукають глядача до рефлексії, як і традиційні східні картини, які не просто ілюструють, а передають філософську або духовну ідею.

Важливо відзначити, що його роботи, як і східне мистецтво, не прагнуть до буквального зображення, а натомість зосереджуються на передачі ідеї чи настрою. Простір у його картинах грає не менш важливу роль, ніж наповненість, що співзвучно з китайською концепцією "у-вей" і японським "ма".

Використання натуральних матеріалів і текстур перегукується із японським підходом до мистецтва, де матеріал і техніка підкреслюють природність і унікальність кожного твору.

Творчість Олександра Животкова є унікальним синтезом української традиції та східної естетики. Його картини мають особливу силу — вони не

лише декоративні, а й філософські, спонукаючи до споглядання, внутрішнього діалогу та пошуку гармонії. Вони природно вписуються у глобальний мистецький контекст, зокрема, завдяки співзвучності зі східним мінімалізмом і медитативністю.

Висновки до третього розділу

Проаналізовані джерела дозволяють виділити три основні етапи у творчості художника, які в цілому віддзеркалюють орієнтальні ремінісценції в творчості митця.

Для раннього етапу творчості, який припадає на кін. 1980-х – 1990-ті рр. є характерним шлях до абстракції і мінімалізму. Вже у контексті арт-групи «Живописний заповідник» формується особливий «східний» репертуар живопису митця, в якому поєднується художня мова абстрактного мистецтва та мінімалізму із східними філософсько-естетичними концептами. Орієнтального звучання набуває і авторська концепція ненаративності.

Зазначений етап творчості О.Животкова пов'язаний із ствердженням авторського семіотичного комплексу, який балансує на межі Сходу і Заходу, орієнтального та модерністського. Важливе значення для символізму живописних творів цього етапу отримує концепт спонтанності та плину буття. У свої полотнах Животков не звертається до оповідної манери та активно використовує дзенський принцип «бездійності».

З точки зору східних ремінісценцій завершальним акордом раннього етапу творчості Животкова стає «Чорно-біла серія» (друга половина 1990-х рр.), що підсумовує нефігуративні підходи митця як оповідально-серійні: кожна окрема робота не містить вираженої тематичної лінії, але в цілому в загальному звучанні серії формується оповідність (наративність).

Східний період у творчості Животкова, що охоплює етап 2000-х – 2010-х рр., пов'язаний із закріпленням у авторському художньому репертуарі орієнтальних філософсько-естетичних концептів. Змінюється авторська символіка, що набуває характерних рис «неоархаїзму»: звернення до етнічного арсеналу українських культурних засад, які в естетиці Животкова здійснюється як синтез із принципами «відкритої форми», «спокою», мінімізації тощо

У тексті розділу показано, що на відміну від символізму раннього етапу, що задіював авторську інтерпретацію універсальних символів (хрест, птаха, жінка, фігура), етап 2000-х – 2010-х рр. активував універсальну парадигму авторської «неоархаїки», яка органічно поєдналась із художніми концептами дао, конфуціанської традиції або дзен-буддизму на тлі мови абстрагування та мінімалізму.

Центральною серією цього етапу стає цикл «До питання про непальську тханку» (2009 – 2010 рр.), який Животков створив за результатами поїздки до Тибету. Віддзеркаленням серії, яка стала одночасно і продовженням, і своєрідною антитезою, став цикл творів «Варіації чорного», в якому також проявили себе мотиви східної естетики («бездійсність», мінімізація кольорів та форм). В обох циклах присутні часопросторові міркування, які Животков реалізує завдяки поєднанню символічного та композиційно-пластичного бачення.

Важливою віхою «східного» етапу у творчості художника стала специфічна авторська манера формування взаємозв'язку між окремими творами у серіях, а також між циклами творів, що простежується на прикладі двох програмних серій: «До питання про непальські тханки» (2009 р.) та «Робота з Біблійними текстами» (2012 р.). У зазначених серіях картини містять виразну формально-композиційну ідентичність, простежується самоцитування та прийом розвитку символу за принципом формальних аналогій (наприклад, стосовно більш ранньої серії «Місто», 2004 р.). Характеристикою «східного» періоду в творчості Животкова стало і застосування прийомів, що націлювались на посилення зображальних засобів («шуму фактур» за тезою О.Петрової), які також мали важливе значення для введення до авторської образності концептів зі східного філософсько-естетичного репертуару.

На сучасному етапі творчості (2010-х – 2020-х рр.) східні мотиви у живописі Животкова поєднані із формуванням власної авторського міфопоетики. Виразною особливістю етапу є повернення до мотивів

сюжетно-наративної картини, що, на наш погляд, можна інтерпретувати як , «алюзійний наратив». Художник не вдається до переповідання сюжетних історій як таких, проте спирається на суто авторське розуміння оповідності, яка формується алюзіями, метафоричними узагальненнями, акцентуванням універсальних символічних кодів, а також завдяки взаємовпливу вербального (висловленого у назві твору або в каліграфічних композиціях) та зображального. Як і на попередньому етапі Животков продовжує розвивати принцип серійності та створювати композиційно-пластичні «вузли», що поєднують різні цикли, серії та окремі твори у спільне живописне плетиво (наприклад, між картинами «Дорога до храму» (2016 р.) та «Дерево життя» (2019 р.).

Східні філософсько-естетичні традиції помітні у картинах Животкова, що містять каліграфічні мотиви або звертаються до зображально-вербальних засобів. Так, важливим етапом у творчості 2010-х – 2020-х рр. стали картини серія «Табули (Скрижалі)» (2018 р.). Особливістю концепції серії є необхідність вивільнення простору для тексту, що змінило загальну композиційну організацію творів та вкотре актуалізувало орієнтальне звучання художньої образності.

В окремих картинах цього етапу Животков фактично повертається в фігуративну візуальність. В роботах 2020-х рр. простежується сюжетний тематизм, який є ознакою важливої формально-пластичної еволюції, яку пройшов митець у своїй творчості кін. XX – поч. XXI ст.

ВИСНОВКИ

1.Проведений аналіз стану вивченості проблеми показує, що творчість художника Олександра Животкова розглядається в українських дослідженнях про мистецтво у декількох напрямках, серед яких домінує аналіз авторської художньо-образної системи. Виявлено, що історіографічна типологія його творчості у зазначеному аспекті включає вивчення *проблематики ненаративності*, інтерпретацію *неоміфологізму* як складника авторської мови, а також використання *текстових образних аналогій* у межах зображальних підходів. Як показує проведений нами аналіз, усі сформульовані вище характеристики в тому чи іншому сенсі пов'язані із використанням східних мотивів та зверненням до орієнтального символізму.

Менш дослідженим питанням є аналіз системи мистецьких прийомів Животкова, які формують авторську манеру живопису художника. У дослідженні показано, що саме на цьому рівні є особливо помітною присутність східних філософсько-естетичних традицій.

Вплив західної історіографії проблеми виявлено у контексті об'єкту дослідження, що пов'язано із вивченням філософсько-естетичних традицій Сходу в цілому у межах європейського живопису.

У китайській сучасній історіографії концепти дзен, дао та конфуціанські естетичні підходи у живописі розглядається у контексті двох напрямків. Водорозділом між ними є спрямованість способів художнього вираження та репрезентації традицій, які можна умовно узагальнити як *«китайське у межах західного»* та, навпаки, *«західне у межах китайського»*. Не зважаючи на очевидне спрощення сутності цих напрямків, вони досить чітко простежуються у дослідженнях китайських вчених, які по-різному орієнтовані щодо інтерпретації орієнтальних мистецьких традицій. В обох випадках в якості демаркаційного критерію виступає виклик західноєвропейського модернізму (передусім, у стилістичних формах

абстракціонізму, нефігуративного живопису та мініамлізму), який дозволяє різноманітними засобами інтегрувати концепти дзен, дао та конфуціанські естетичні підходи у художню мову сучасного живопису.

2. Важливе значення для інтерпретації живопису Олександра Животкова як мистецтва, що орієнтоване не використання східних філософсько-естетичних традицій, має дослідження сучасних китайських митців. Живопис Животкова, з точки зору образно-стилістичного аналізу, пов'язаний із трьома стильовими домінантами: мінімалізмом, нефігуративізмом та абстракцією. В якості додаткового компоненту слід згадати і ненаративну складову його художньої мови, яка є підґрунтям для усіх трьох зазначених вище напрямків. Саме ця обставина визначила коло китайських митців, які були обрані для компаративного аналізу або виступили в якості аналогій живопису Животкова.

Аналіз робочої гіпотези дослідження показав, що розуміння китайськими художниками власного філософсько-естетичного ґрунту не є однаковим. Китайські художники, які отримали західну художню освіту, жили та працювали у європейських країнах, інакше підходить до розв'язання питання ролі та місця модернізму у китайському живописі. Їх самоідентифікація як «митців Сходу» органічно поєднується із європейською ідентичністю та часто є мотивуючим чинником для переосмислення власне китайських художніх традицій, як компонентів образної мови мінімалізму, абстракції або нефігуративного живопису. Такі тенденції спостерігаються у творчості Лін Шую (林壽宇), Тан Пінг (譚平) та Шень Фан (申凡), яка в цілому характеризується спробами інтегрувати західноєвропейські художні підходи в простір східної філософсько-естетичної традиції.

На противагу цьому творчість китайських живописців Хуан Жуй (黄锐), Чень Веньцзі (陈文骥), Фен Лянхун (冯良鸿), Чжан Фань (张帆) показує

тенденцію до вираження мінімалістичної або абстрактної образності у межах автентичного традиційного репертуару.

Така різниця у досвіді китайських художників показує, що питання естетично-філософської сутності концептуального живопису (мінімалізму, абстракціонізму та безпредметного мистецтва) потребувало від митців особливої уваги до питання художньої ідентичності. Наприклад, Фен Лянхун (冯良鸿) та Хуан Жуй (黄锐) використовували дзенські та даоські концепти для маніфестації суто китайської образності. Натомість, для живопису Тан Пінг (谭平) або Шень Фан (申凡) та ж сама концептуальна основа ставала приводом для діалогу із західними художніми формами та підходами.

Проаналізовані матеріали дозволяють побачити, що в живописі Животкова, який у зверненні до східного філософсько-естетичного репертуару за визначенням не потребує розв'язання питань ідентичності, орієнтальна художня філософія виступає як методологічний інструментарій. Животков розвиває ідеї, наприклад, із арсеналу дзенської естетики, як евристичну стратегію, що здатна розкрити неявні або неочевидні змісти засобами формального спрощення. Так само його увага до даоського концепту «руху життя» реалізується завдяки гносеологічному характеру авторської ненаративної філософії. Художник використовує ефекти «потoku свідомості», «беззастережного спокою» або «безформності» як художню методологію пізнання, що провокує глядача на відкритість до нового емоційно-художнього досвіду.

3. Картини «Чорно-білої серії» (сер. 1990-х рр.) є одними з найбільш стриманих та мінімалістичних у творчості Животкова. Це дозволяє заявити про ранній етап творчості як етап максимально простої форми, простого кольору, стриманої фактури, особливо у порівнянні із творами 2010-х – 2020-х рр. Не зважаючи на те, що сам художник не маніфестує східні мотиви та не вдається до конкретизації власної мистецької філософії, його образність говорить сама за себе. Проаналізовані роботи китайських авангардистів та

мінімалістів цього ж періоду часу (передусім, Чень Веньцзі (陈文骥) та Лі Шоюй (林壽宇), підтверджують спільність проблематики художньої форми та засобів вираження, які так чи інакше вступають у взаємодію із принципами східного філософсько-естетичного концепту. Часто неусвідомленість цього процесу виникає на основі орієнтальних кодів абстрактного мистецтва як такого або у межах даоського пошуку мінімалістичної, «спокійної», «врівноваженої» форми. Так, Тан Пін (譚平) використовує західноєвропейську практику абстрагування як художню методологію, але промовляє з погляду китайської образної сутності.

Натомість Животков на ранньому не експериментує із східними філософськими концепціями, проте так само через природні засоби абстрагування знаходить візуальність для власного «доа»: мінімалістичного, спокійно-розважливого, стриманого.

4. «Східний» етап 2000-2010-х рр. відкриває нову сторінку у творчості Животкова, у першу чергу, як живописця із більш широким концептуальним репертуаром. Митець звертається до орієнтальних мотивів не тільки з точки зору базових понять «спокою», «простору», «очищення» тощо, але й вносить до творчості оповідність, напряду пов'язану із досвідом переосмислення філософії Сходу. У ряді картин це частково змінює його нефігуративні та абстрактні пошуки раннього етапу, переорієнтовуючи його авторську орієнтальність з мотиву на ремінісценції. У творах «непальської» серії Животков розглядає раніше актуальні філософські концепти у східній візуальності як джерело для оповідних, майже сюжетних образів. Упродовж 2000-2010-х рр. східні мотиви знаходять своє місце і в контексті символіки авторської художньої мови, інструментом для їх втілення стають композиційно-пластичні та формальні прийоми.

Сучасний етап у творчості Животкова позначений універсальністю підходів та яскраво вираженою авторською образністю. Остання ґрунтується

на вже знайомих нам за попередніми етапами рішеннях та знахідках, які Животков успішно трансформує у повноцінну живописну систему. В її межах незмінними лишається палітра авторських символів (птаха, хрест, кінь, людина), а також арсенал формально-композиційних підходів. Натомість нову якість отримує робота із матеріалами, передусім деревом, яке поступово стає одним із рівнозначних засобів репрезентації поряд із полотном та картоном. Це додає до картин 2010-х – 2020-х рр. скульптурної рельєфності, проте не виносить власне картину за рамки живопису.

В цілому така парадигма змін породжує багатоголосся символічних рівнів, які можна поділити на прямі (базова символіка, сформована ще у ранньому періоді), алюзійні (візуальна семіотика ремінісценцій) та метафоричні (оповідний символізм, що виникає в наслідок сполучення не фігуративної мови із сюжетними образами).

Творчість Животкова продовжує актуалізувати орієнтальні питання, в його мові як і раніше проступають концепти східної філософії, передусім дзенські та даоські принципи спокою, співрозмірності, потоку свідомості. Користуючись подібним художнім інструментарієм митець встановлює символічне та образне значення, провокує глядача до такого акту.

5. Проведене дослідження дозволяє розглядати проблематику східних філософсько-есетичних традицій у творчості Олександра Животкова як перспективну. Звертає на себе увагу те, що система авторського живопису митця засвідчує прагнення до синтезу східних та української художніх традицій, які мають очевидну здатність до синергії (авторська міфоепіка), творчої контрверсивності (неоархаїка та неоміфологізм), а також містять потенціал для формування нової мистецьких явищ на перетині діалогу матеріалів (полотно, картон, дерево,) та технік. Східні ремінісценції у живописі Олександра Животкова є справжньою авторською художньою лабораторією, яка динамічно розвивається.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською мовою:

1. Абакумова В., Михайлюк В. Відродження поліфонічності в мистецькому житті УРСР на фоні суспільно-політичних змін кінця 1980-х рр. Старожитності Лукомор'я. 2022. №. 2. С. 94-103
2. Авраменко О. Запрошення до медитації. Олександр Животков. Полотно, дерево, картон. Робота з матеріалами 1984 – 2014. Київ: Stedley Art Foundation, 2014. С.202-203.
3. Балтазюк І. Інтерпретація символу «хрест» у творчості київських митців. Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології. 15-17
4. Балтазюк І. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. Збірник наукових праць ЛОГОС (Логос), 2020. С. 125-127.
5. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2022. №. 32. С. 59-66
6. Білецький І. П. Логіка Конфуціанського дискурсу та філософія Імануїла Канта в контексті сучасності. Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія Теорія культури і філософія науки. 2019. №. 59. С. 79-84.
7. Ван, Цзифен. Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кінець 1970-х–початок 1990-х). Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №. 6. С. 28-34.
8. Вдовченко В. В., Антонович Є. А. Духовна спорідненість українських та китайських національних традицій під час розробки візуальних і словесних образів у психології художньо-проектної творчості: індоевропейська традиція (Шевченко Т. та Білокур К.). Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2015. №. 1. С. 54-73
9. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с

- 10.Го, Цзінюань, Тесленко, І. Місце і роль каліграфічних написів у творах Олександра Животкова. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №6. С.41–48.
- 11.Го, Цзінюань, Тесленко, І. Переосмислення тибетської образотворчої традиції в серії Олександра Животкова «До питання про непальські тханки». Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. №5. С. 53-60.
- 12.Го, Цзінюань. Східні мотиви у живописі Олександра Животкова (1990-ті – 2020-ті рр.). ХУДПРОМ: Український журнал мистецтв та дизайну. 2024. № 1. С.89-102.
- 13.Донець О. Б. Символізм дзен у просторі культури. Культурологічний альманах. 2024. №. 4. С. 50-56
- 14.Дубрівна А. П. Абстрактне мистецтво як сегмент української художньої культури. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2016. №. 1. С. 103-107
- 15.Живопис. Олег Животков. Сергій Животков. Олександр Животков / Передмова І.Диченко. Київ: 1997. 48 с
- 16.Живописний Заповідник. / Марко Гейко. Олександр Животков. Микола Кривенко. Анатолій Криволап. Тіберій Сільваші [Текст] : каталог виставки групи «Живописний заповідник», Київ, 1995 / авт. проекту виставки й каталогу Е. Димшиць ; фотограф М. Андреев ; Градобанк. - К. : Редакційно-видавничий центр "Тріумф", 1995. - 126 с.
- 17.Кай Г. Художнє скло у процесі формування світоглядних традицій Китаю (історичний і сучасний аспекти) . Вісник Закарпатського художнього інституту. 2015. №. 7. С. 122-126
- 18.Капранов С. В. Дослідження «Дао де цзіну» в Європі в першій половині XIX ст. Kitaëznavčì doslidžennâ, 2020. № 2. С. 5-16.
- 19.Ковальчук А. Український живопис і скульптура: постмодерн та реалізм. Наука. Освіта. Молодь. Уманський педагогічний університет імені Павла Тичини. 2016, №1. С. 192-194

20. Корнєв А. Ю., Чжан Ч. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 3. С. 55-61.
21. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини XX ст.: між «лялькою» та «новою леді». Fine Art and Culture Studies. 2024. № 3. С. 185-191.
22. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2023. Вип. № 50. С. 38-47.
23. Лазоревич І. Буддійська ікона – тахнха. Модель естетико-релігійної єдності в буддійських художніх традиціях. Міжнародна наукова конференція «15 філософські читання». Х.: ХНУ імені В.Каразіна, 2019. С. 88-91.
24. Лі, Цзінькунь. Поєднання дзен-учення китайської філософії й художнього стилю Ши Тао. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2024. № 50. С.15-21.
25. Ложкіна А. Перманентна революція: Мистецтво України XX – початку XXI століття. ArtHuss, 2019.
26. Лю, Мінсюань. Презентація міста в традиційному китайському живописі гохуа: мотиви, типологія, образно-стилістичні ознаки ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну 1.2 (2023): 57-65.
27. Мархайчук Н. Концепція ненаративності в творчості Анатолія Криволапа в контексті розвитку нефігуративного живопису 1990-2000 рр. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2008. № 4. С. 57-63
28. Мархайчук Н. В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису XX ст. Автореферат ... кандидата мистецтвознавства 7.00.05 – образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2006, 23 с.
29. Мархайчук Н. В. Концепція ненаративності в творчості Тиберія Сільваші в контексті розвитку нефігуративного живопису 1990-2000 рр. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2008. № 3. С. 81-88

- 30.Мархайчук Н. Вплив філософії Дзен на формування ненаративності в українському малярстві ХХ ст. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2000. № 2 - 3. С. 82-83
- 31.Мархайчук Н. Структурні елементи художньої мови нефігуративного живопису (на прикладі методу/концепції ненаративності). Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ. 2009-2010. Вип. 17-18. С.131-140
- 32.Мелешук А. Вплив дзен-буддизму на формування реалізму у японській культурі: від простоти до універсальності. Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках. 2024. Т. 7. №. 2. С. 40-48.
- 33.Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби—стан дослідженості проблеми Збірник наукових праць Сучасне мистецтво. 2021. №. 17. С. 175-182
- 34.Овчаренко, А. В., & Ларікова, Л. А. Особливості архетипних образів в українській традиційній культурі та їх трансформація у візуальному інтернет-контенті. Культурологічний альманах. 2024. №2. С.402–407.
- 35.Олександр Животков. Motherboard.StedleyArt Foundation. Киев: 2016. 52 с
- 36.Олександр Животков. Дороги 2014-2015. Zhyvotkov Live. Stedley Art Foundation. Киев: 2015
- 37.Олександр Животков. Каталог творів. / авт. статей Т. Сільваші, Д. Корсунь.. Київ: Галерея Bottega, 2008 . 56 с.
- 38.Олександр Животков. Київ 2014. Stedley Art Foundation. Киев: 2015
- 39.Олександр Животков. Після слів. Stedley Art Foundation. Київ: 2012.
- 40.Олександр Животков. Полотно, дерево, картон. Робота з матеріалами 1984 – 2014 р. / Холст, дерево, картон. Работа с материалами 1984 – 2014. Stedley Art Foundation. Киев: 2014. 288 с.
- 41.Олександр Животков. Скрижали. Tabulae / Stedley Art Foundation. Киев: 2018. 36 с.

- 42.Павліченко Н. В. Арт-ринок Києва кінця XIX—початку XX століття .
Магістеріум. Культурологія. 2013. №. 52. С. 71-75.
- 43.Петрова О. Белые окна, черные дороги: Протоархаика Александра Животкова. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2013. №. 9. 169-175
- 44.Петрова О. Білі вікна, чорні дороги. Протоархаїка Олександра Животкова.
Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України. К. : Фенікс, 2015. С. 316–324.
- 45.Петрова О. Відкрита форма, її психологічні, цивілізаційні та естетичні засади утворах сучасних українських митців. Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми». 2024. №. 20 (1). С. 156-160
- 46.Петрова О. М. *La Bella pittura*” Сергія Животкова. Магістеріум. Культурологія. 2013. №. 52. С. 75-78.
- 47.Петрова О. М. Від андеграунду до полістилізму та мистецтва "гіпертексту" : (з мистецького досвіду України (30-х-90-х років). Наукові записки НаУКМА. 1997. Т. 2 : Культура. С. 150-156
- 48.Петрова О. Мистецтво «неслухняних» переломного часу (кінця 1980-х-початку 1990-х). 2021. Культурологічна думка. 2021. №20. С. 90-98
- 49.Петрова О. Парадоксальний час в проектах українського контемпорарі арт. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2013. №. 8. С. 262-264
- 50.Петрова О. Про деякі філософські передумови абстрактного живопису Василя Кандинського. Наукові записки. Том 40. Теорія та історія культури. 2005.С. 77-80
- 51.Поліщук А. Українська культурна спадщина у київському живописі 1990-х років. Молодий вчений. 2019. №. 11 (75). С. 276-280
- 52.Пономаренко М.В. Візуальний словник мистецтва *Memento mori*. АРТ-платФОРМА. 2024. Вип. 1(9). С. 242-262.
- 53.Пономаренко М.В. Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих

- учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 166-172.
54. Пономаренко М.В. Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»: особливості образного та художньо-стилістичного ладу. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 29. Том 1. С. 161-167.
55. Протас М. Метамодерністський дискурс у компаративній арт епістемології. Збірник наукових праць Сучасне мистецтво. 2023. №19. С. 25-38
56. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. Art and Design. 2022. №3 (19). С. 149-158.
57. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 3. С. 91-98.
58. Рибалко С. Світ богів та світ людей в мистецтві укійо-е. Східний світ. 2001. №. 1. С. 137-151.
59. Рибалко С. Японський стрій доби Токугава в контексті розвитку образотворчого мистецтва. Художня культура. Актуальні проблеми. 2007. №. 4. С. 326-336.
60. Рибалко С.Б. Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка) : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / С. Б. Рибалко; Харк. держ. Акад. культури. Х., 2001. 20 с.
61. Роготченко О. Київська організація Національної спілки художників України: Шляхи розвитку і становлення. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2013. №. 9. С. 215-235.
62. Роготченко О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. К.: Фенікс, 2018. 788 с.
63. Рудик Г. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття). Автореферат дис...

- кандидата філософських наук 17.00.01: теорія та історія культури. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2001
- 64.Сергєєв Д. С. Вплив конфуціанства на державну систему та культуру Стародавнього Китаю. Сходознавство. Актуальність та перспективи: матеріали доп. IV Міжнар. наук.-метод. конф., Харків, 24 берез. 2023 р. : [у 2 ч.] / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; [редкол.: Н. В. Руда (голова) та ін.]. Харків, 2023. Ч. 2. С. 181–183.
- 65.Символи і Знаки. Олександр Животков, Наталія Лісова. Stedley Art Foundation. Киев: 2016.13 с
- 66.Собкович О. Стан мистецтва в дзеркалі художньої критики Києва першої половини 1990-х: За матеріалами журнальної періодики. Мистецтвознавство України. 2014. №. 14. С. 190-195.
- 67.Стрижко Н. В. Концептуальна каліграфія Китаю як результат трансформації традиційного мистецтва в сучасний контекст. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. №. 6. С. 90-97.
- 68.Стрижко Н. Історичний зв'язок каліграфії та тушевого живопису Китаю. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 69, том 3, 2023. С. 71-79.
- 69.Стрижко Н. Трансформація традицій в сучасній каліграфії Китаю / Наталія Стрижко, Чжоу Чен. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». Київ, 2023. Вип. 33. С. 233-244
- 70.Тарасов В., Ван В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2023. Вип. 50. С. 59-70.
- 71.Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2022. № 1. С. 109-118.
- 72.Тарасов, В., Ван, В. Образно-стилістичні особливості у системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця XX – початку XXI ст. Fine Art and Culture Studies, 2024. №5, 168-177

73. Тридцять років присутності. Сучасні українські художники. 1991-2021. К.: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2022. 412 с.
74. Федорук О. Інтеграція з світовою орієнталістикою. Художня культура. Актуальні проблеми. 2010. №. 7. С. 419-428.
75. Цю, Чжуанюй. (2023). Тема Тибету в олійному фігуративному мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. №6. С. 105–114.
76. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини XX століття. Сучасне мистецтво. 2014. №. 10. 227-236.
77. Юр, М. В. Український живопис XIX - початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. - Київ, 2021. - 43 с
78. Юр, М.В. Метамоделі українського живопису [Текст] : монографія / М. В. Юр ; Нац. акад. мистецтва України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. - Вінниця : Твори, 2019. - 426 с.
79. Ямборко, О. «Асоціативний напрям» як етап модернізації українського гобелена 1980–1990-х років." (2008). С. 222-225

Література англійською мовою:

80. Ames V. M. Aesthetic Values in the East and West. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1960. Т. 19. №. 1. С. 3-16
81. Bahati C. M. The Influence of Eastern Aesthetics on Western Contemporary Art. Research Output Journal of Arts and Management 3(2):19-23, 2024.
82. Balashova O. Variations in stone. Alexander Zhyvotkov. Cardboard. Wood. Stone. Kyiv: Stedley Art Foundation, 2018. 176 p. P. 99
83. Brougher, Kerry. Yves Klein: with the void, full powers. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2010.

- 84.Cahill J. F. The six laws and how to read them. *Ars Orientalis*. 1961. №4. P. 372-381
- 85.Chai D. Daoism and Hegel on Painting the Invisible Spirit: To Color or Not?. *Daoist Encounters with Phenomenology: Thinking Interculturally about Human Existence*. 2020. C. 9-29.
- 86.Cheng, Maria, and Tang Wai Hung. *Essential terms of Chinese painting*. City University of HK Press, 2018.
- 87.Donin K. *Variations in stone*. Alexander Zhyvotkov. Cardboard. Wood. Stone. Kyiv: Stedley Art Foundation, 2018. 176 p.
- 88.Flavel S., Luzar R. Drawing the Dao: Reflections on the application of Daoist theory of action in contemporary drawing practice. *Drawing: Research, Theory, Practice*. 2019. T. 4. №. 1. C. 11-27.
- 89.Fong W. C. How to understand Chinese painting. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 1971. T. 115. №. 4. C. 282-292.
- 90.Fong W. C. Why Chinese painting is history. *The Art Bulletin*. 2003. T. 85. №. 2. C. 258-280.
- 91.Gu M. D. Patterns of Tao (Dao): The Birth of Chinese Writing and Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. T. 74. №. 2. C. 151-163.
- 92.Hawkins R. B. Contemporary art and the Orient. *College Art Journal*. 1957. T. 16. №. 2. C. 118-131.
- 93.Huang P. Application of Traditional Culture in Creation of Chinese Painting. *2016 International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering*. Atlantis Press, 2016. C. 366-369.
- 94.Huntington, John C.; Bangdel, Dina *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*. Chicago: Serindia Publications, 2003
- 95.Inaga S. «Is Art History Globalizable?» A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View. *Is Art History Global? / ed. James Elkins, 2007, New York: Routledge*. P.249-279

96. Jackson, David P. History of Tibetan Painting; The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995
97. Jardine L., Brotton J. Global interests: Renaissance art between East and West. Cornell University Press, 2000
98. Keping W. Interactions between western and Chinese aesthetics. The Pursuit of Comparative Aesthetics. Routledge, 2017. C. 123-136
99. Lippard Lucy R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: A cross-reference book of information on some esthetic boundaries. New York: Praeger. 1973
100. Loehr M. Chinese Landscape Painting and Its Real Content. Four Views of China, ed. Kapp. 1973. C. 67-97.
101. Loehr M. Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1965. T. 24. №. 1. C. 37-43
102. MacKenzie, John. Orientalism: History, theory and the arts. Manchester University Press, 1995
103. McCarthy H. E. Aesthetics East and West. Philosophy East and West. 1953. T. 3. №. 1. C. 47-68
104. Reynolds, Elizabeth, "Chinese Painting: Philosophy, Theory, and the Pursuit of Cultivation Through the Dao" (2009). Independent Study Project (ISP) Collection. 805. P.1-16
105. Rui S. X. Chinese calligraphy: an art in objectification of intentionality--a study of the particularity of calligraphy and its relationship with Confucianism and Taoism. Journal of comparative Literature and Aesthetics. 2002. T. 25. №. 1-2. C. 15-37
106. Saatchi S. M., Zafarnavaei K. The Meaning of "Nature" in Chinese Landscape Paintings According to the Daoism. Asian Culture and Art Studies (Motaleat-e Farhang va Honare Asiya). 2021. T. 2. №. 2. C. 169-192.

107. Sernelj T. In Defence of Subjectivity and Autonomy: Shitao's Aesthetic Theory and His Critique of the Mainstream School of Painting in the Early Qing Dynasty. *Asian Studies*. 2024. T. 12. №. 2. C. 145-169.
108. Sonik K. The distant eye and the ekphrastic image: Thinking through aesthetics and art for the senses (Western/non-Western). *The Routledge Handbook of the Senses in the Ancient Near East*. Routledge, 2021. C. 530-557
109. Suter R. "Pre-Buddhist" Conceptions of Vision and Visuality in China and Their Traces in Early Reflections on Painting. *Asiatische Studien-Études Asiatiques*. 2020. T. 74. №. 4. C. 1013-1079.
110. Trouveroy N. Landscape of the soul: Ethics and spirituality in Chinese painting. *India International Centre Quarterly*. 2003. T. 30. №. 1. C. 5-19.
111. Wong A. Y. A new life for literati painting in the early twentieth century: Eastern art and modernity, a transcultural narrative?. *Artibus Asiae*. 2000. T. 60. №. 2. C. 297-326
112. Wu, Zhong. The free aesthetics of Eastern philosophy, the artistic creation and the influence of Eastern philosophy on contemporary visual art. *Trans/Form/Ação: Unesp journal of philosophy, Marília*, v. 48, n. 5, "Eastern thought 2", e025056, 2025, 1-17
113. Xin A. Kandinsky's composition and Zheng Xie's bamboo: an aesthetic dialogue between Western and Eastern abstractionism. *Rethinking Through Art: East and West*. 2022. C. 591-598
114. Yi-wen Y. Beauty of Western Abstract Painting and Chinese Cursive Calligraphy—A Comparison. *Journal of Literature and Art Studies*. 2012. T. 2.. 10. C. 951-959
115. Yu H. C. The Influence of Confucianism and Daoism on the Changes of Chinese Painting Theories. From Figure Painting to Landscape (shanshui) Painting. *Synthesis philosophica*. 2021. T. 36. №. 2. C. 257-276.
116. Zhang L. The Dialogue between Rothko's Aesthetic of Painting and Traditional Chinese Philosophy. *Arts Studies and Criticism*. 2024. Volume 5 Issue 6. P.525-527.

117. Zhang T. Y. Aesthetics and philosophical interpretation of the ‘intended blank’ in Chinese paintings. *International Journal of Arts, Humanities & Social Science*. 2021. T. 10. №. 2. С. 64-74.

Література китайською мовою:

118. 丁尔苏. (2020). 绘画与符号学. *中国比较文学*, 2020(3), 1-12 [Дін Ерсу. Живопис і семіотика. Порівняльне китайське літературознавство. 2020. Т. 2020. №. 3. С. 1-12].
119. 付惠琴. (2011). 中国当代油画艺术中的极简绘画风格. *艺术教育*, (7), 127-129 / Фу Хуйчін. «Стиль мінімалістичного живопису в сучасному китайському олійному живописі », 7 (2011): 127-129
120. 任继愈. (2001). 二十一世纪的中国哲学. *中国哲学史*, (1), 5-8. [Рен Цзію. Китайська філософія ХХІ століття. Історія китайської філософії. 2001. № 1. С. 5-8
121. 保利拍卖. 現當代藝術 2018 香港 2018 年 9 月 30 日 [ПоліАукціон. Каталог аукціонної виставки: Сучасне мистецтво, 2018, Гонконг, 30 вересня 2018 р., 352 р
122. 冯博一. (2000). 窗外的风景与自己的房间—关于陈文骥的油画创作. *中国艺术*, (1), 36-37. [Фенг Бої. «Пейзаж за вікном і моя власна кімната». Про створення картини маслом Чень Веньдзі. Китайське мистецтво 1 (2000): 36-37
123. 冯博一. (2016). 陈文骥的节制, 精致与极限. *艺术当代*, (5), 22-25. [Фен Бо. «Поміркованість, вишуканість і межі» Чень Веньцзи. Сучасне мистецтво 5 (2016): 22-25
124. 冯博一. (2018). 陈文骥的节制, 精致与极限. *收藏*, 3. [Фенг Бої (2018) Помірність, вишуканість і обмеження Чень Веньдзі. Колекція, 3

125. 冯良鸿, & 吴亮. (2015). 画画就是对着宇宙呼出的一口气. 上海文化, (4), 120-127 / [Фен Лянхун і Ву Лян: «Малювання – це як видих у Всесвіт». Шанхайська культура, 2015, № 4, с.120-127
126. 冯良鸿. (2007). 冯良鸿九十年代油画作品. 美术学报, (3), 20-24 [Фен Лянхун. Олійний живопис 1990-х років. Образотворче мистецтво. 2007. С.20-24
127. 冯良鸿. (2008). 记“现代绘画—六人联展”. 当代艺术与投资, (8), 53-55 [Feng Lianghong "Сучасний живопис - спільна виставка для шести осіб". Сучасне мистецтво та інвестиції 8 (2008): 53-55
128. 刘礼宾. (2012). 陈文骥: 绘画——个人走向未知世界的通道. 艺术当代, (7), 28-31. [Лю Лібінь. «Чень Венъцзи: Живопис – особистий шлях до невідомого світу» Сучасне мистецтво 7 (2012): 28-31
129. 吴晨荣. (2004). 抽象艺术之“道”与文化——关于中国当代抽象艺术现状的几点思考. 艺术当代, 3(6), 22-23 [Ву Ченронг. Дао та культура абстрактного мистецтва: деякі думки про поточну ситуацію сучасного абстрактного мистецтва в Китаї. 3.6 (2004): 22-23
130. 吴洪亮. (2013). “东方假设”中我的思考. 美术文献, (6), 12-15. [У Хунлян. «Мої думки про «східну гіпотезу». Художня література 6 (2013): 12-15
131. 唐艺梦. (2015). 道家, 禅宗对中国古代绘画和当代非具象绘画的影响. 收藏, 1 / Тан Імен. «Вплив даосизму і дзен на давньокитайський живопис і сучасний нефігуративний живопис». 2015. №1
132. 夏可君. (2021). 中国虚色: 走向绝对的中国当代美学建构. 艺术当代, (1), 86-89 [Ся Кеджун. Китайський віртуальний колір: до абсолютного конструювання сучасної китайської естетики. Сучасне мистецтво. 2021.№1.С.86-89
133. 姜丽丽. (2006). 小学作文素材积累方法与实例分析. 小学语文, (6), 87-90 [Цзян Лілі. Методика накопичення твірної матеріалу початкової школи та аналіз прикладів. Початкова китайська школа. 2006. №. 6. С. 87-90

134. 孔令伟. (2009). 中国现代艺术的构型——重思星星美展, 85 新潮及 90 年代以来的 “西方主义”. 艺术评论, (9), 30-38. [Kong Lingwei. "Конфігурація китайського сучасного мистецтва: переосмислення художньої виставки зірок, 85 нової хвилі та "західництва" з 1990-х років." Art Review 9 (2009): 30-38]
135. 宋歌. (2009). 张帆: 沉静中的优雅. 东方艺术, (7), 72-75. [Сонг Ге. Чжан Фан: Елегантність у тиші. Східне мистецтво, (7), 72-75]
136. 张晴. (2015). 不乱而乱——简析申凡的艺术创作. 艺术当代, (9), 100-102 [Чжан Цин. «Хаос без хаосу: Короткий аналіз художньої творчості Шень Фань» 9 (2015): 100-102]
137. 张研. (2008). 中国当代抽象绘画发展状况. 邯郸职业技术学院学报, 21(4), 37-39 / Чжан Янь. «Розвиток сучасного абстрактного живопису в Китаї». Журнал професійно-технічного коледжу Ханьдань 21.4 (2008): 37-39
138. 张纓. (2004). 中国画—绘画的具象与抽象的溶合. 西南民族大学学报: 人文社会科学版, 25(8), 413-416 / Чжан Ін. Китайський живопис: злиття конкретного та абстрактного живопису. Журнал Південно-Західного університету для національних наук: 25.8 (2004): 413-416
139. 張晴文. (2021). 賴純純作品中空間意涵的社會轉向. 雕塑研究, (25), 81-98 [Чжан Цинвен. «Соціальний поворот просторових наслідків у роботах Лая Чуньчуня», 25 (2021): 81-98]
140. 彭婧. (2012). 以来—陈文骥作品 (2008-2012) 带着单纯的画面穿墙壁. 消费, (16). [Peng Jing. «Відтоді роботи Чень Веньдзі (2008-2012) проникають у стіну чистими образами.» Споживання 16 (2012)]
141. 彭锋. (2010). 刺痛与抚慰—谭平作品的哲学解读. 艺术设计研究, (1), 65-69 [Фен Пенг. «Біль і комфорт: філософська інтерпретація робіт Тан Пінга» (2010): 65-69]
142. 徐海鸥. (2003). 绘画的本义—谈徐惠泉作品的非具象性. 美术观察, (11), 62-63 / Сюй Хайоу. «Оригінальне значення живопису: про нефігуративну

- природу творів Сюй Хуйцюань» Мистецьке спостереження 11 (2003): 62-63
143. 整理自张肇达先生于中国国学院七周年《国学新时代》高峰论坛演讲. 2018年3月(责编: 王鹤瑾、鲁婧)/ Відредаговано з виступу пана Чжана Чжаоди на форумі саміту «Нова ера китайських досліджень», присвяченому 7-й річниці Китайської академії китайських досліджень; березень 2018 року; редактори: Ван Хеджін, Лу Цзін
144. 曾長生. (2007). 構成主義的東方詮釋者-探廖修平幾何造形的深層結構. 造形藝術學刊, 1-25 [Цзен Чаншен. Східний інтерпретатор конструктивізму: дослідження глибинної структури геометричних форм Ляо Сюпіна. Журнал пластичного мистецтва. (2007): 1-25]
145. 朱朱. (2007). 格子与褶子——关于张帆的抽象作品. 中国艺术, (1), 94-103. [Чжу Чжу. "Сітки та складки: про абстрактні роботи Чжана Фана" 1 (2007): 94-103].
146. 李旭. (2015). 书法美学:“中国抽象”的一种可能. 艺术当代, (8), 42-45 [Лі Сю. «Каліграфічна естетика: можливість «китайської абстракції». Сучасне мистецтво 8 (2015): 42-45]
147. 马颖. (2013). 当代艺术语境中的书法艺术——观王冬龄, 徐冰, 邱振中《书与法·二》作品展. 艺术科技, 26(12), 138-141. [Ма Ін. (2013). Каліграфія в контексті сучасного мистецтва: виставка «Каліграфія та Каліграфія II» Ван Дунлінга, Сюй Біна, Цю Чженьчжуна. Мистецтвознавство, 26 (12), 138-141].
148. 杜曦云. (2018). 单打独斗的路径——黄锐谈抽象绘画. 山花, 2. / Ду Сіюнь: Хуан Жуй розповідає про абстрактний живопис. Гірські квіти. 2018. №2
149. 杜曦云. (2018). 单打独斗的路径——黄锐谈抽象绘画. 山花, 2. / Ду Сіюнь: Хуан Жуй розповідає про абстрактний живопис. Гірські квіти. 2018. №2

150. 栗宪庭. (2012). 陈文骥的画和一种静悄悄的革命. 中华儿女: 海外版 (书画名家), (5), 13-17 [Лі Сянтін. «Картини Чень Веньцзи і тиха революція.» Діти Китаю: Закордонне видання (Відомі каліграфи та художники) 5 (2012): 13-17
151. 葛晓弘. (2009). 理性具象外观中的抽象化造型——书法视觉形式的审美特征. 文艺研究, (6), 137-138. [Ге Сяохун. Абстрактне моделювання в раціональному конкретному зовнішньому вигляді – естетичні характеристики візуальної форми каліграфії // Літературознавчі дослідження. – 2009. – №. 6. – С. 137-138].
152. 梁瑞丽. (2017). “千面一人” 张肇达: 创作即是心灵修行. 中国纺织, (2), 91-94. [Лян Жуйлі. Одна людина з тисячею облич. Чжан Чжаода: Творіння – це духовна практика. Китайський текстиль. 2017. №. 2. С. 91-94
153. 楊儒賓, & 張再林. (2017). 中國哲學研究的身體維度. 國立臺灣大學出版中心. 590-595 [Рубін Я., Чжан Зайлінь. Основний вимір дослідження китайської філософії. Тілесний вимір дослідження китайської філософії. Тайбей: Центр східноазіатських конфуціанських досліджень, 2017. 590-595
154. 殷双喜. (2009). 谭平: 自然的抽象. 东方艺术, (17), 78-81 [Інь Шуансі. Тан Пінг: Природна абстракція. Східне мистецтво. 17 (2009): 78-81
155. 沈揆一. (2011). 再现与重建: 李华式的山水画近作. 中国美术馆, (6), 56-59. / Шен Куйі. Репрезентація та реконструкція: новітні картини Лі Хуайі, (6), 56-59
156. 熊良智. (1996). “绘事后素” 与孔子思想. 文史杂志, (6), 48-49. [Сюн Лянчжі. «Живопис після картини» та думки Конфуція. Літературно-історичний журнал 6 (1996): 48-49
157. 王俊. (2009). 王俊作品选. 艺术教育, (5) / Ван Цзюнь (2009). Вибрані твори Ван Цзюня. Художня освіта, (5).

158. 王俊. (2016). 王俊作品赏析. 艺术品, (1), 125-128. / Ван Цзюнь (2016).
Оцінка робіт Ван Цзюня, (1), 125-128
159. 王宗亮. (2014). 冯良鸿抽象绘画展. 东方艺术, 1. [Ван Цзунлян.
Виставка абстрактного живопису Фен Лянхун. Східне мистецтво. 1].
160. 王晓夕, & 邢旭婷. (2018). 美术符号在绘画中的解析及应用. 美与时代:
美术学刊 (中), (2), 36-37. [Ван Сяосі, Сін Сютін. Аналіз та застосування
художніх символів у живописі. Краса і часи: журнал образотворчого
мистецтва (китайська). 2018. №. 2. С. 36-37.
161. 王端廷. (2016). 超越形式—中国抽象艺术展. 当代美术家, (2), 38-41
[Ван Дуантінг. «Поза формою: китайська виставка абстрактного
мистецтва» 2016. №2. С. 38-41
162. 白江峰. (2015). 谭平: 可以朝这个方向继续走下去. 东方艺术, (3), 42-45
[Бай Цзянфен. «Тан Пінг: Ми можемо продовжувати в цьому напрямку»
2015 (3): 42-45
163. 盛葳. 反抗的终结与阐释的焦虑 ——中国抽象艺术中的前卫性及其当代
反思 [Шен Вей. Кінець опору та тривога інтерпретації: авангард у
китайському абстрактному мистецтві та його сучасне відображення. 2009].
164. 罗玛, & 张帆. (2011). 抽象绘画是一种“自由绘画”. 商务旅行, (6), 122-
124. [Лю Ма і Чжан Фан «Абстракційний живопис — це різновид
«вільного живопису». Business Travel 6 (2011): 122-124
165. 蒋岳红, & 陈文骥. (2006). 陈文骥: 彼时彼刻, 他在场. 缤纷, (6), 46-47.
[Цзян Юехонг і Чень Веньцзі: «В той момент він був присутній», 6 (2006):
46-47
166. 詹七一. (1998). 抽象绘画形式的符号学解析. 思想战线, (9), 54-58
[Чжань Ційі. Семіотичний аналіз форм абстрактного живопису. Ідейний
фронт. 1998. №. 9. С. 54-58

167. 谭平. (2010). 30 年的“纠结”—我与珂勒惠支. 美术教育研究, (1), 68-69
[Тан Пінг. 30 років заплутаної справи. Я і Кете Колльвіц. Дослідження художньої освіти, 2010, № 1. С.68-69]
168. 赵茜, & 马一鸣. (2011). 回应与超越: 刘丹与李华弋的水墨画. 艺术界, (3), 136-145 / Чжао Цянь і Ма Імін. «Відповідь і трансцендентність»: живопис Лю Дана і Лі Хуайї» (2011): 136-145
169. 迪特, & 路特. (2004). 申凡. 艺术当代, 3(3), 92-95 [Дітер Раттер. Шень Фань. Сучасне мистецтво 3.3» (2004): 92-95]
170. 郎济明, & 张雪玲. (2009). 抽象艺术与中国禅意. 大众文艺, (4), 88-89
[Лан Джимін, Чжан Сюелінг. Абстрактне мистецтво та китайський дзен. Популярна література та мистецтво. 2009. 4. С. 88-89]
171. 郝斌. (2013). 谭平抽象艺术展在京举行. 美术, (1), 10-12 [Хао Бінъ. «Виставка абстрактного мистецтва Тана Пінга, що відбулася в Пекіні. 2013, (1). С.10-12]
172. 陈文骥, & 冯博一. (2012). 顺生于自然属性——陈文骥与冯博一对话. 中华儿女: 海外版 (书画名家), (5), 5-12. [Чень Веньцзі та Фен Бойі. «Слідуючи природі природи: Діалог між Чень Веньцзі та Фен Бойі : закордонне видання» (Відомі каліграфи та художники) 5 (2012): 5-12]
173. 陈文骥, & 彭筠. (2009). «放弃曾经, 等待一种可能» – 陈文骥访谈. 美术研究, (1), 30-32. [Чень Веньцзі та Пен Юн. «Відпусти минуле, почекай можливості». Інтерв'ю з Чен Веньцзі, 1 (2009): 30-32]
174. 韩晓龙. (2005). 中国传统精神文化在现代西方绘画的表现特点之分析. 克拉玛依学刊, (1), 134-136 [Хань Сяолун (2005) Аналіз особливостей китайської традиційної духовної культури в сучасному західному живописі. Karamay Journal. 2005, №1. С. 134-136]
175. 马一鹰. (2018). 审视中国抽象艺术. 收藏, 25, 33-37 [Ма Іїн. «Огляд китайського абстрактного мистецтва». Збірник, 2018. №25.С. 33-37]

176. 马一鹰: 抽象艺术并不是一个画派、一种风格, 而是一种思潮 [Ma Їн: Абстрактне мистецтво — це не школа живопису чи стиль, а течія думки]. Електронне джерело/ режим доступу: <http://www.mastersart.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=170&id=4822>
177. 鲁明军. (2011). 观看的拓扑——王俊的“元绘画”实验. 美术文献, (6), 84-87 [Лу Мінджун. Топологія перегляду: експеримент Ван Цзюня. Образотворче мистецтво. 2011. №6. С. 84-87].
178. 鲁枢元. (2012). 略论陶渊明"知黑守白"的道家精神 [J]. 福建论坛: 人文社会科学版, (1). [Лу Шуюань. «Коротка дискусія про даоський дух «пізнати чорне і зберегти біле» [J] : гуманітарні та соціальні науки, видання, 2012, (1)].
179. 鲁虹. 中国的抽象与半抽象艺术. 《画刊》2018年3期 [Лу Хун: Китайське абстрактне та напівабстрактне мистецтво. Художній журнал. 2018 №3].
180. 甄玥. (2013). 中国当代抽象艺术探究. 巢湖学院学报, 15(4), 104-107. / [Чжень Юе. (2013) Дослідження сучасного китайського абстрактного мистецтва, 15 (4), 104-107]
181. 王春辰. (2019). “隐形于色”——色彩与新抽象化. 当代美术家, 5. 34-37 [Ван Чуньчен. «Невидиме в кольорі»: колір і нова абстракція. Сучасні художники. 2019. Т. 5. 34-37]

ДОДАТКИ

Додаток А. Список ілюстрацій

- Рис. 1. Олександр Животков. «Натюрморт», 1987 р., полотно, олія, 60 х 50 см.
- Рис. 2. Олександр Животков. «Гурзуф», 2010 р., полотно, авторська техніка, 100 х 60 см.
- Рис. 3. Олександр Животков. «Зірка Іштар». Серія «Помста за мною» 2016-2017 рр., картон, авторська техніка, 250 х 120 см.
- Рис. 4. Олександр Животков. Серія «Вікно». Композиція №7, 1997 р., полотно, олія, 125 х 120 см.
- Рис. 5. Олександр Животков. «Жіночий образ», 2001 р., полотно, олія, 165 х 117 см.
- Рис. 6. Олександр Животков. «Жінка біля вікна», 2006 р., полотно, олія, 38 х 59 см.
- Рис. 7. Олександр Животков. Серія «Материнська плата» №2. 2015 р, полотно, олія, 170 х 48 см.
- Рис. 8. Олександр Животков. «Маршрут по Тибету». Лицьова та зворотня сторони 2012 р., полотно, олія, 113 х 152 см.
- Рис. 9. Олександр Животков. «Маршрут. Тибет». 2012 р., дерево, авторська техніка, 147 х 87 см
- Рис. 10. Олександр Животков. «Протасів Яр». Картина №2, 2004 р. полотно, олія, 80 х 60 см.
- Рис. 11. Лін Шую (林壽宇). «Без назви» (25.12.59), 1959 р., полотно, олія).
- Рис. 12. Лін Шую (林壽宇). Живописний рельєф 1-3, 1964 р., полотно, олія).
- Рис. 13. Лін Шую (林壽宇). «Живописний рельєф», 1961 р., полотно, олія).
- Рис. 14. Лін Шую (林壽宇). «Лютий», 1967 р., полотно, олія, 40 х 40 см).
- Рис. 15. Тан Пін (譚平). «Велика стіна», 1987 р., полотно, олія
- Рис. 16. Тан Пін (譚平). «Баланс», 1993 р., полотно, олія, 40 х 70 см
- Рис. 17. Тан Пін (譚平). «Обкладинка», 2013 р., полотно, акрил, 160 х 200 см

Рис. 18. Тан Пінь (譚平). «Є гори за горами», 2016 р., полотно, олія).

Рис. 19. Тан Пінь (譚平). «Без назви», 2020. Полотно, акрил, 100 х 120 см

Рис. 20. Шень Фан (申凡). «ShanShui-C-22a», 2007 р., полотно, олія, 138 х 69 см

Рис. 21. Шень Фан (申凡). «Punctuation-Landscape-001-3», 2014-2015 р., дерево, газети, акрил, 120 х 360 см

Рис. 22. Шень Фан (申凡). «Punctuation-001-1,-2,-3», 2014 р., полотно, олія, 90 х 360 см

Рис. 23. Хуан Жуй (黄锐). «Космос 85-15», 1985 р., полотно, олія, 44 х 60 см,

Рис. 24. Хуан Жуй (黄锐). «Космос 85-6», 1985 р., полотно, олія, 42 х 52 см

Рис. 25. Хуан Жуй (黄锐). «Просторова структура 84-25», 1984 р. полотно, олія, 98 х 102 см

Рис. 26. Хуан Жуй (黄锐). «Перечитування класиків», 1981 р., каліграфічний колаж, авторська техніка, 98 х 102 см

Рис. 27. Хуан Жуй (黄锐). «Навчання у Даціна», 1981 р., полотно, олія, колажна техніка, 30,5 х 20,5 см

Рис. 28. Чень Веньцзі (陈文骥). «Один кут», 2006 р., полотно, олія, 100 х 100 см

Рис. 29. Чень Веньцзі (陈文骥). «202212XH1», 2022 р., металевий каркас, фарба на сірчаній кислоті, 25 х 20 см

Рис. 30. Чень Веньцзі (陈文骥). «Йотомото: Дихай, як Елсуорт Келлі», 2012 р., папір, олівець, 86 х 61 см

Рис. 31. Чень Веньцзі (陈文骥). «Десять полос», 2021 р., полотно, олія, латекс, 60 х 50 см

Рис. 32. Чень Веньцзі (陈文骥). «Ескізі1», 2016 р., папір, олівець, 27 х 19 см

Рис. 33. Чень Веньцзі (陈文骥). «Ескізі 2», 2016 р., папір, олівець, 27 х 19 см

Рис. 34. Чень Веньцзі (陈文骥). «Перекриття», 2016 р., олія, алюмінієво-пластикові панель 175 х 100 см

Рис. 35. Ван Цзюнь (王 俊). «Без назви (нісенітниця)», 2017, полотно, олія, 199 х 395 см х 2

Рис. 36. Ван Цзюнь (王 俊). «Без назви (каліграфія)», 2017, полотно, олія, 40 х 30 см

Рис. 37. Ван Цзюнь (王 俊). Серія «Шар та Сфера» №2(жовте), 2017 р., полотно, олія, 50 х 40

Рис. 38. Ван Цзюнь (王 俊). Серія «Шар та Сфера» №1(жовте), 2017 р., полотно, олія, 40 х 30 см

Рис. 39. Ван Цзюнь (王 俊). Серія «Шар та Сфера» №4(чорне), 2017 р., полотно, олія, 40 х 35 см

Рис. 40. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Forest Hills – 76», 2020, туш, акрил, папір, 38 х 56 см

Рис. 41. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Blues 21-6», 2021, полотно, олія, 130 х 120 см

Рис. 42. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Ba1 15-3», 2015, полотно, олія, 200 х 250 см

Рис. 43. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Жовтий 16-18-31», 2016 р, полотно, олія, 150×150 см

Рис. 44. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Хуан 21-5», 2021, полотно, олія, 120 х 120 см

Рис. 45. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Жовтий 22-2», полотно, олія, 150 х 150 см

Рис. 46. Чжан Фань (张帆). «Варіація з водним мотивом», 2011 р., полотно, олія, 150 х 130 см

Рис. 47. Чжан Фань (张帆). «Автопортрет №6», 2013 р., полотно, акрил 200 х 200 см

Рис. 48. Чжан Фань (张帆). «Автопортрет №11», 2013 р., полотно, акрил 400×200 см

Рис. 49. Чжан Фань (张帆). «Збирання диких овочів», 2012 р., полотно, папір, олія, 79 х 55 см

Рис. 50. Чжан Фань (张帆). «Темний край», 2008 р., полотно, олія, 200 х 200 см

Рис. 51. Чжан Фань (张帆). «Сіро-коричневі етюди на білих і чорних поверхнях, № 1», 2009 р., полотно, олія, 400 х 250 см

Рис. 52. Ракхатумарі мандала, Тібет, 15 ст.

Рис. 53. Фань Чжень (范楨). «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, Том 33», 2021 р., полотно змішана техніка, 103,5 х 103,5 см

Рис. 54. Фань Чжень (范楨). «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, том 18», 2021 р., полотно, змішана техніка, 100 х 100 см, 2021 р.

Рис. 55. Фань Чжень (范楨). «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, том 18», полотно, змішана техніка, 100 х 100 см, 2021 р.

Рис. 56. Фань Чжень (范楨). «Дивні розповіді про небесне колесо. Сінь Чоу Гуй Сі, том 56», полотно змішана техніка, 2021 р., 123 х 83 см

Рис. 57. Олександр Животков. «Тиманівка. Вечір», 1987 р., полотно, дерево, картон, олія, 100 х 100 см

Рис. 58. Олександр Животков. «Паризьке вікно №2», 1992 р., полотно, олія

Рис. 59. Олександр Животков. «Без назви». 1990-ті р., полотно, олія, 80 х 60 см

Рис. 60. Олександр Животков. «Голуби», 1994 р., полотно, олія, 30,7 х 40,3 см

Рис. 61. Олександр Животков. «Дівчинка з пташкою», 1992 р., полотно, олія, 51,5 х 42,5 см

Рис. 62. Олександр Животков. «Осінній пейзаж. Туман», 1993 р., полотно, олія, 50 х 70 см

Рис. 63. Олександр Животков. «Жіночий портрет», 1990 р., полотно, олія, 80 х 60 см

Рис. 64. Олександр Животков. «Оголена», 1990 р., полотно, олія, 90 х 90 см

Рис. 65. Олександр Животков. «Жінка у шлюбній сукні», 1990 р., полотно, олія, 100 х 70 см

Рис. 66. Олександр Животков. «Благовіщення», 1992 р., полотно, олія, 150 х 150 см

Рис. 67. Олександр Животков. «Вірменка дивиться у дзеркало», 1993 р., полотно, олія, 43 х 29 см

Рис. 68. Олександр Животков. «Чорно-біла серія № 1. Пам'яті Григорія Гавриленка», 1996 р., полотно, олія, 98 х 98 см

Рис. 69. Олександр Животков. «Шор. Берег. Чорно-біла серія», 1995 р., полотно, олія, 37 х 74 см

Рис. 70. Олександр Животков. «Чорно-біла серія. Пейзаж до № 6», 1998 р., полотно, олія, 42 х 61 см

Рис. 71. Олександр Животков. «Чорно-біла серія №3», 1996 р. полотно, олія, 100 х 100 см

Рис. 72. Олександр Животков. «Серія «Варіації чорного № 10», 2003 р., полотно, олія, 102 х 202 см

Рис. 73. Олександр Животков. «Серія «Варіації чорного № 5», 2003 р., полотно, олія, 100 х 100 см

Рис. 74. Олександр Животков. «Цитати. Образи». 1987-1997-2000 рр., полотно, олія, 33,5 х 17,5 см

Рис. 75. Олександр Животков. «Серія «Дороги». Робота №4» 2000 р., полотно, авторська техніка, 150 х 150 см

Рис. 76. Олександр Животков. «Серія «Балконні двері. № 1» 2005 р., полотно, олія, 150 х 130 см

Рис. 77. Олександр Животков. Серія «Робота з Біблійними текстами». Робота №1, 2012 р., полотно, авторська техніка, 75 х 55 см

Рис. 78. Олександр Животков. Серія «Місто» № 2, 2004 р., полотно, олія, 100 х 100 см

Рис. 79. Олександр Животков. «Пейзаж», 2007 р., полотно, олія, 60 х 80 см

Рис. 80. Олександр Животков. «Турецька жінка», 2011 р., полотно, олія, 100 х 81 см

Рис. 81. Олександр Животков. «Без назви», 2007 р., дерево, олія, 95 х 75 см

Рис. 82. Олександр Животков. «Дорога до храму», 2016 р., дерево, авторська техніка, 151 x 205 см

Рис. 83. Олександр Животков. «Дерево життя», 2019 р., дерево, авторська техніка, 216 x 220 см

Рис. 84. Олександр Животков. «Tescum Veniam», 2021 р., картон, авторська техніка, 173 x 520 см

Рис. 85. Олександр Животков. «Місто Київ. Листопад-грудень», 2013 р., полотно, олія, 87 x 233 см

Рис. 86. Олександр Животков. «Серія «Табули», 2018 р., дерево, авторська техніка, 69,5 x 79,5 см

Рис. 87. Олександр Животков. «Серія «Табули». Диптих «Вершниця», 2019 р., картон, авторська техніка, 55,5 x 134,5 + 154 x 133 см

Рис. 88. Олександр Животков. «Автопортрет», 2016 р., дерево, авторська техніка, 94 x 94 см

Рис. 89. Олександр Животков. «Купель, серія «Варіації в камені», 2016-2017 рр., дерево, пісковик, ракушок, 104 x 84 см

Рис. 90. Олександр Животков. «Мамини руки», 2022 р., картон, авторська техніка, 162x121,5 см

Рис. 91. Олександр Животков. «Розп'яття»

Рис. 92. Олександр Животков. «Сотворення світу».

Рис. 93. Аштамахабх'я Тара, кін. XII ст.

Рис. 94. Портрет лами. Ост. чверть XI ст.

Рис. 95. Олександр Животков. Робота №1 з серії «До питання про непальські тханки», 2009 р., полотно, олія, 100 x 78 см

Рис. 96. Олександр Животков. Робота №10 з серії «До питання про непальські тханки», 2009 р., полотно, олія, 100 x 78 см

Рис. 97. Олександр Животков. Робота № 2 із серії «Кіт». 2007

Рис. 98. Олександр Животков. Робота № 1 з циклу «Робота з біблійними текстами». 2012

Рис. 99. Олександр Животков. Робота № 2 з циклу «Робота з біблійними

текстами». 2012

Рис. 100. Олександр Животков. Робота № 13 із серії «До питання про непальські тханки»

Рис. 101. Утагава Кунійосі. 50 героїчних історій Тайхейки. 1847–1850

Рис. 102. Олександр Животков. Робота № 4 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка. Зворотній бік

Рис. 103. Олександр Животков. Робота № 1 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка. Зворотній бік

Рис. 104. Олександр Животков. Робота № 5 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка

Рис. 105. Грецький магічний папірус. 4 ст. н. е.

Рис. 106. Папірус Едвіна Сміта. XVI ст. до н. е

Рис. 107. Олександр Животков. Місто Могриця. Миропілля, 2010 р., авторська техніка, 120 x 470 см

Рис. 108. Олександр Животков. «Київські пагорби». 2012 р., авторська техніка, 61 x 181 см

Рис. 109. Олександр Животков. Робота із серії «Дороги». Пам'яті Сергія Животкова. 2004 р., полотно, олія, 70 x 137 см

Рис. 110. Олександр Животков. Робота № 3 із серії «Дороги», 2001, полотно, олія

Рис. 111. Олександр Животков. Робота із серії «Дороги», 2001, полотно, олія

Додаток Б. Альбом ілюстрацій



Рис. 1. Олександр Животков. «Натюрморт», 1987 р., полотно, олія, 60 x 50 см

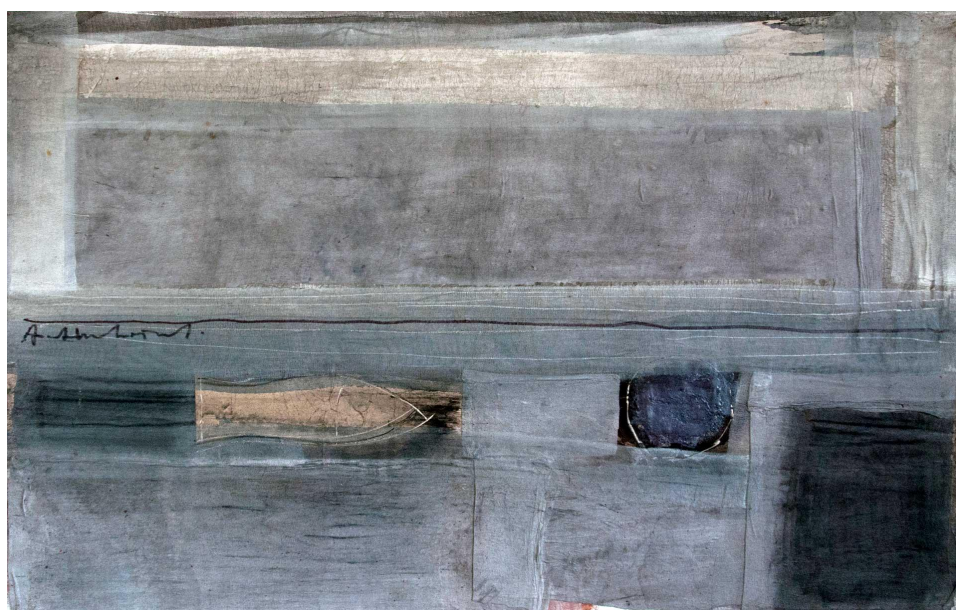


Рис. 2. Олександр Животков. «Гурзуф», 2010 р.,
полотно, авторська техніка, 100 x 60 см.



Рис. 3. Олександр Животков. «Зірка Іштар». Серія «Помста за мною» 2016-2017 рр., картон, авторська техніка, 250 x 120 см.



Рис. 4. Олександр Животков. Серія «Вікно». Композиція №7, 1997 р., полотно, олія, 125 x 120 см

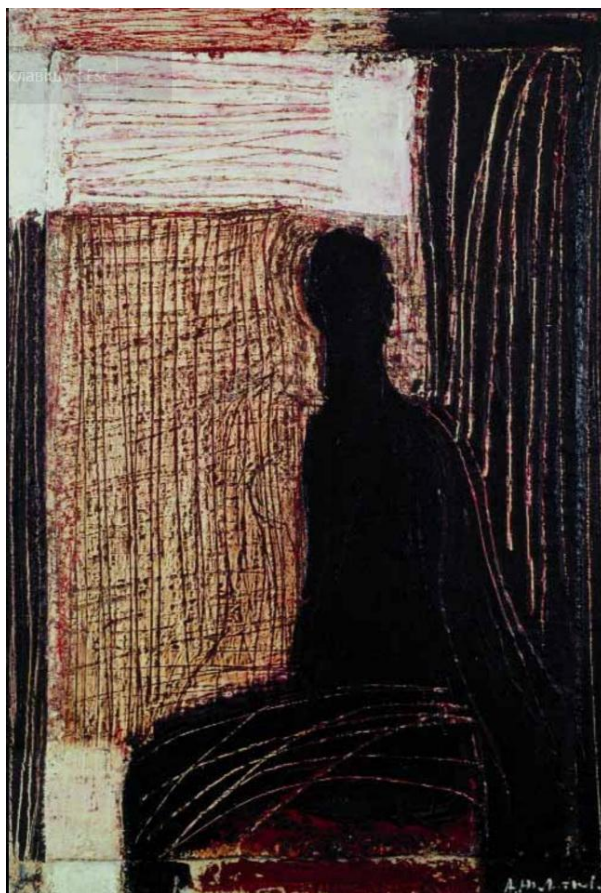


Рис. 5. Олександр Животков. «Жіночий образ», 2001 р.,
полотно, олія, 165 x 117 см



Рис. 6. Олександр Животков. «Жінка біля вікна», 2006 р.,
полотно, олія, 38 x 59 см.



Рис. 7.Олександр Животков. Серія «Материнська плата» №2. 2015 р, полотно, олія, 170 x 48 см.

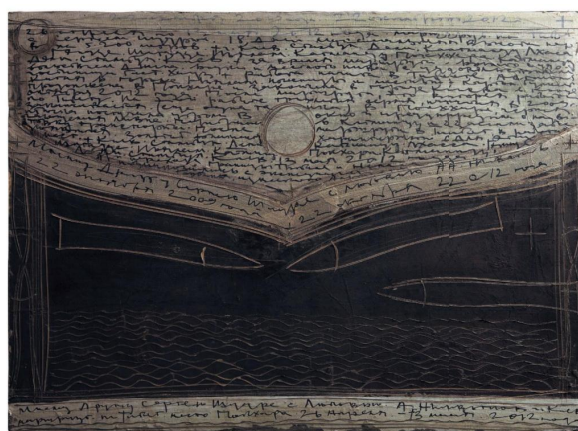
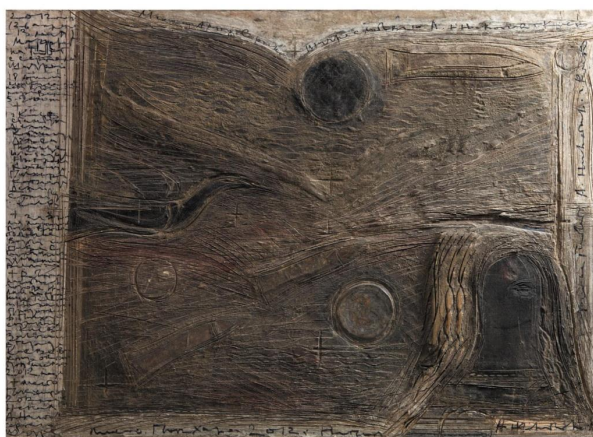


Рис. 8. Олександр Животков. «Маршрут по Тибету». Лицьова та зворотня сторони 2012 р., полотно, олія, 113 x 152 см.



Рис. 9. Олександр Животков. «Маршрут. Тибет». 2012 р., дерево, авторська техніка, 147 x 87 см



Рис. 10. Олександр Животков. «Протасів Яр». Картина №2, 2004 р.
полотно, олія, 80 х 60 см.



Рис. 11. Лін Шую (林壽宇). «Без назви» (25.12.59), 1959 р., полотно, олія.

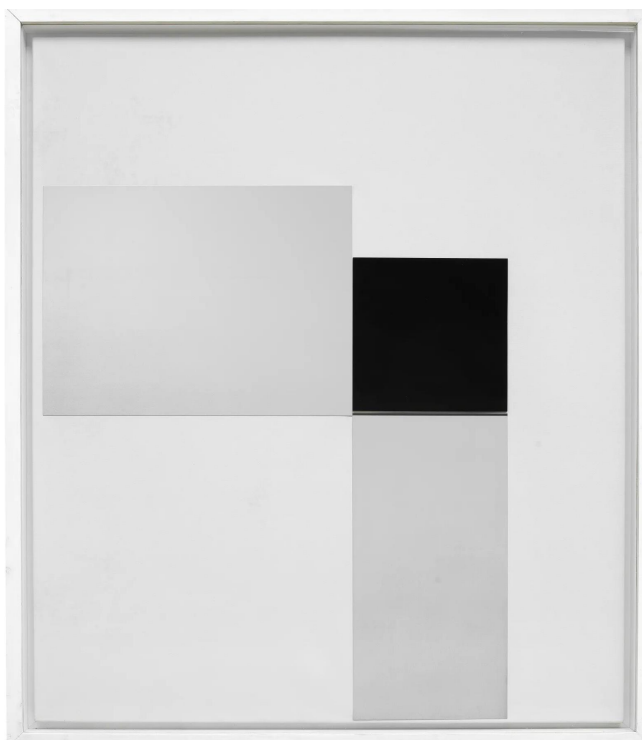


Рис. 12. Лін Шую (林壽宇). Живописний рельєф 1-3, 1964 р., полотно, олія

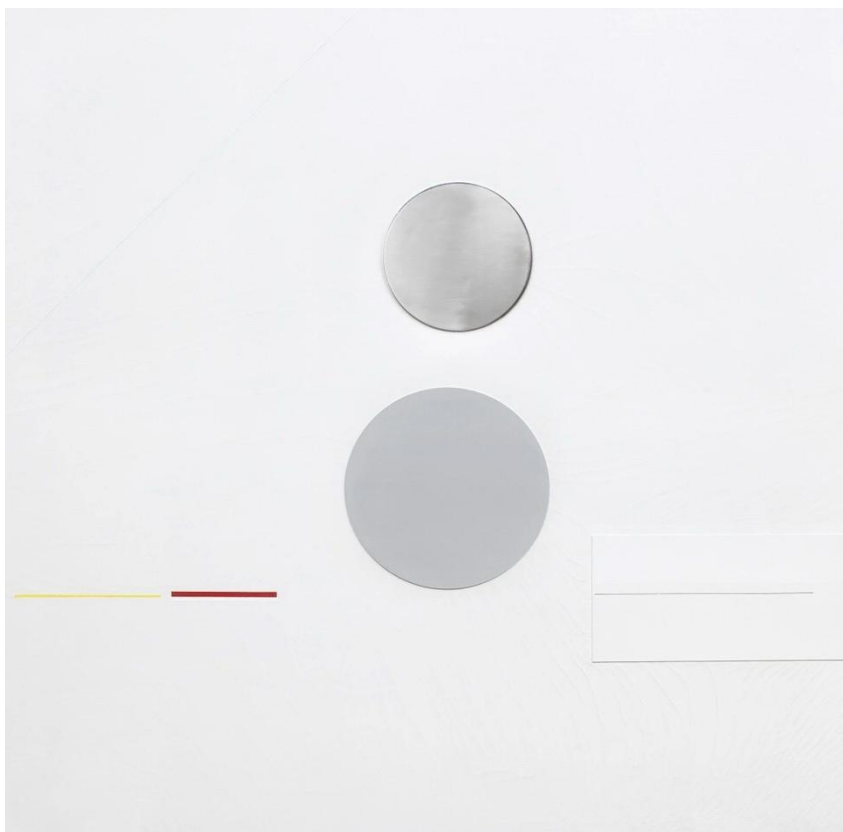


Рис. 13. Лін Шую (林壽宇). «Живописний рельєф», 1961 р., полотно, олія



Рис. 14. Лін Шую (林壽宇). «Лютый», 1967 р., полотно, олія, 40 x 40 см).



Рис. 15. Тан Пін (譚平). «Велика стіна», 1987 р., полотно, олія

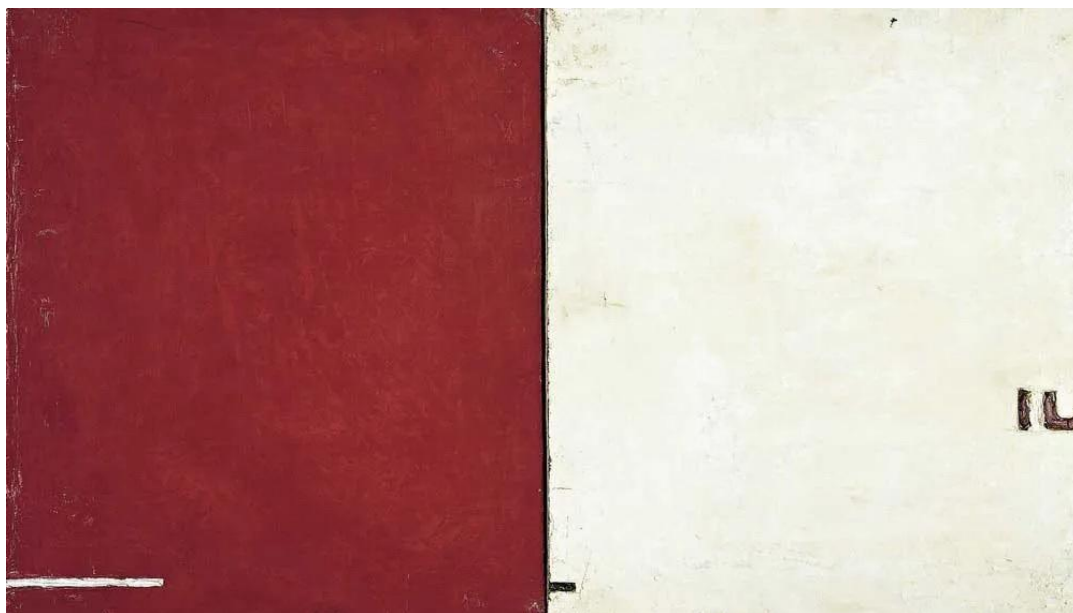


Рис. 16. Тан Пін (譚平). «Баланс», 1993 р., полотно, олія, 40 x 70 см



Рис. 17. Тан Пін (譚平). «Обкладинка», 2013 р., полотно, акрил, 160 х 200 см

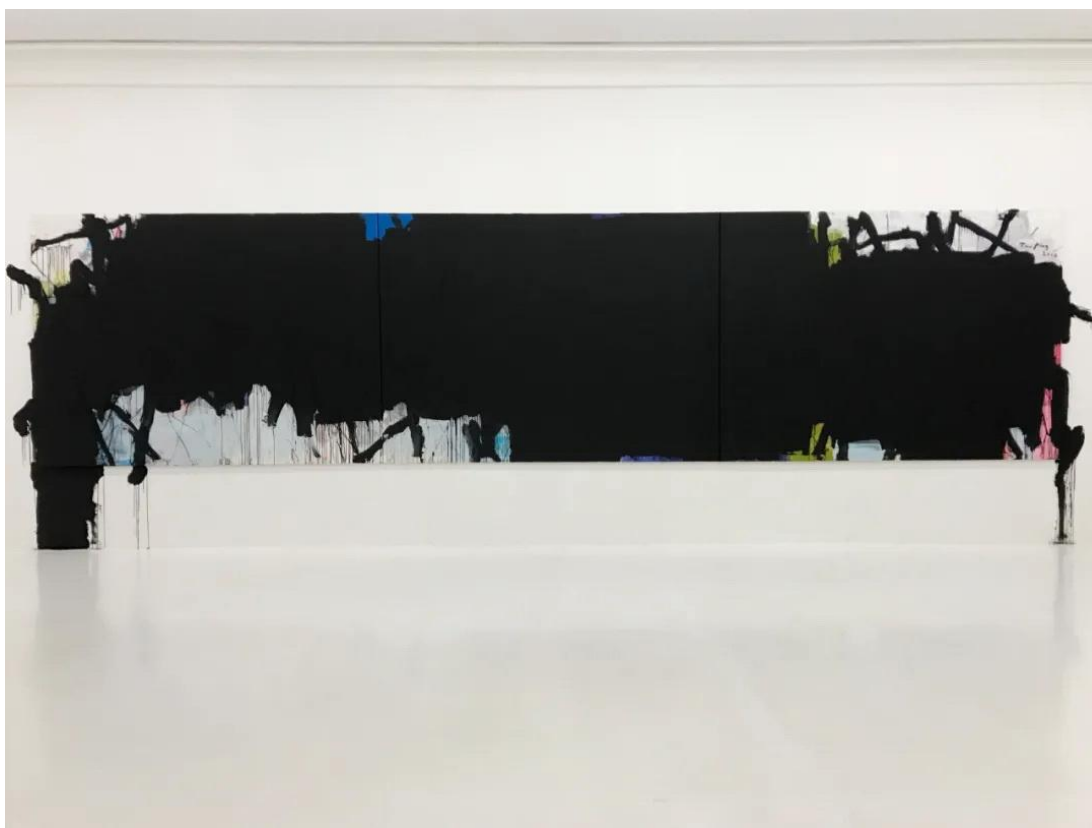


Рис. 18. Тан Пін (譚平). «Є гори за горами», 2016 р., полотно, олія).



Рис. 19. Тан Пін (譚平). «Без назви», 2020. Полотно, акрил, 100 x 120 см



Рис. 20. Шень Фан (申凡). «ShanShui-C-22a», 2007 р.,
полотно, олія, 138 x 69 см

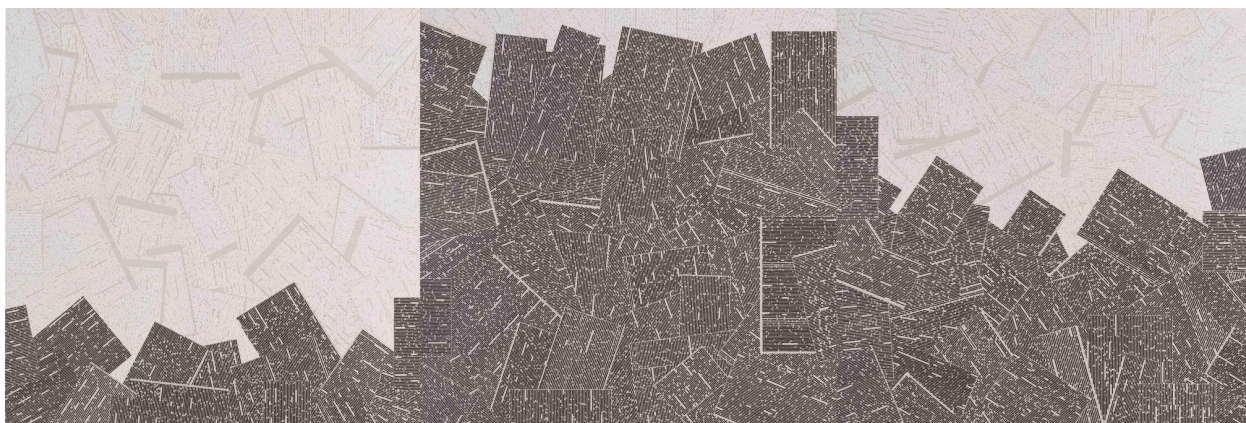


Рис. 21. Шень Фан (申凡). «Punctuation-Landscape-001-3», 2014-2015 р.,
дерево, газети, акрил, 120 x 360 см



Рис. 22. Шень Фан (申凡). «Punctuation-001-1,-2,-3», 2014 р.,
полотно, олія, 90 x 360 см

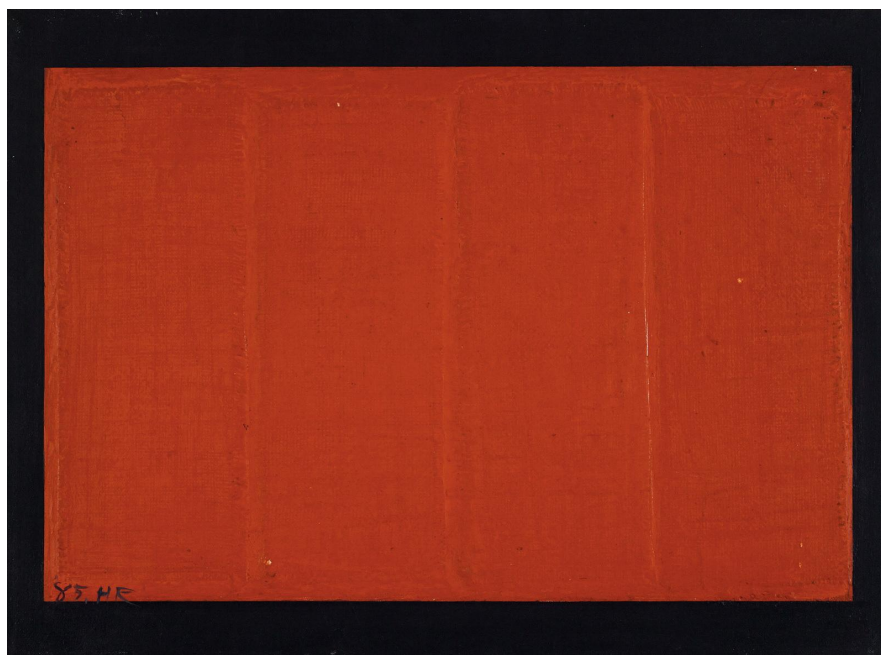


Рис. 23. Хуан Жуй (黄锐). «Космос 85-15», 1985 р., полотно, олія, 44 x 60 см

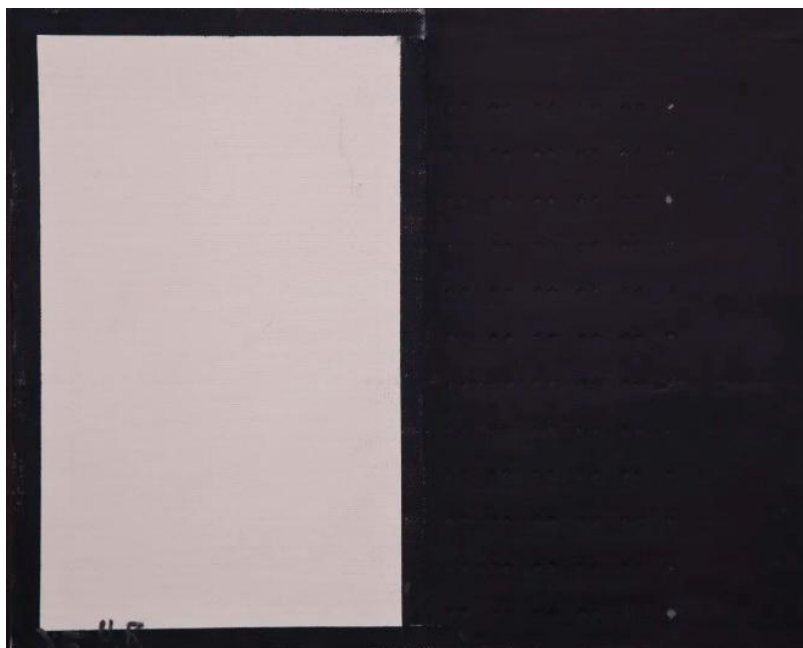


Рис. 24. Хуан Жуй (黄锐). «Космос 85-6», 1985 р., полотно, олія, 42 х 52 см

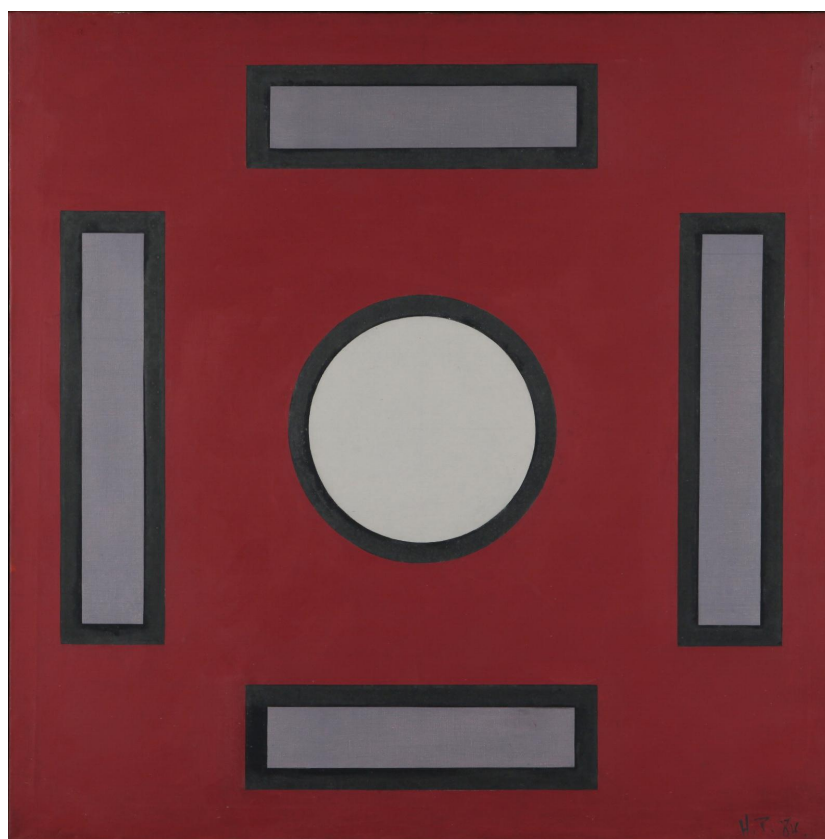


Рис. 25. Хуан Жуй (黄锐). «Просторова структура 84-25», 1984 р.,
полотно, олія, 98 х 102 см

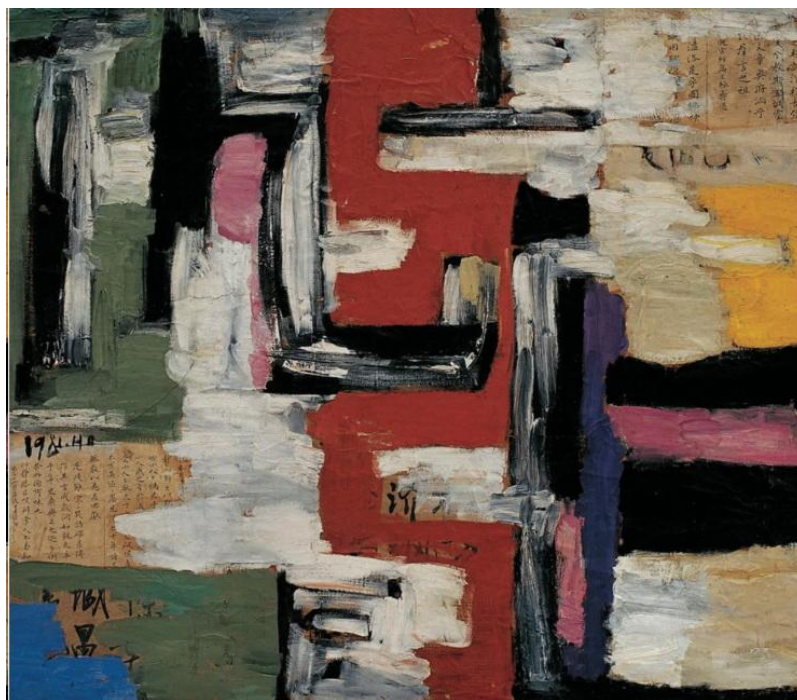


Рис. 26. Хуан Жуй (黄锐). «Перечитування класиків», 1981 р., каліграфічний колаж, авторська техніка, 98 x 102 см

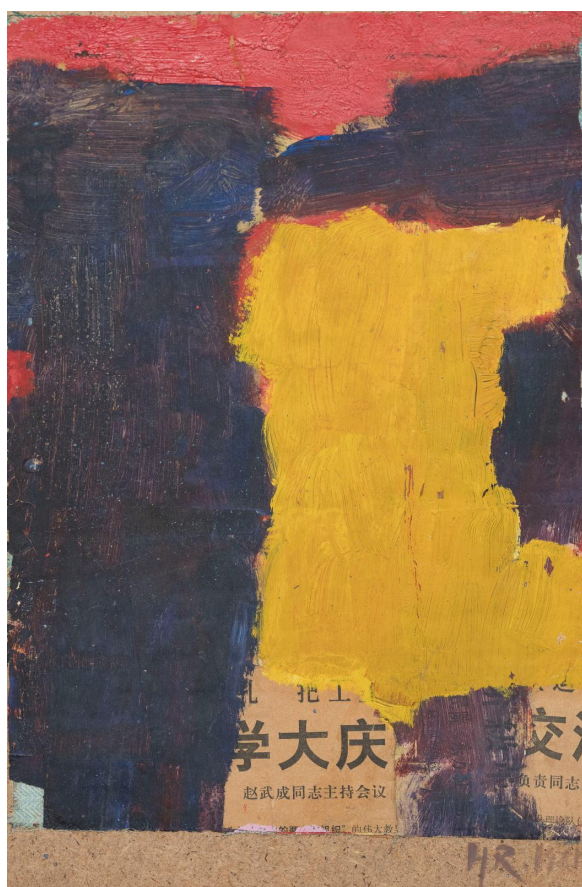


Рис. 27. Хуан Жуй (黄锐). «Навчання у Даціна», 1981 р., полотно, олія, колажна техніка, 30,5 x 20,5 см



Рис. 28. Чень Веньцзі (陈文骥). «Один кут», 2006 р.,
полотно, олія, 100 x 100 см



Рис. 29. Чень Веньцзі (陈文骥). «202212XH1», 2022 р., металевий каркас,
фарба на сірчаній кислоті, 25 x 20 см

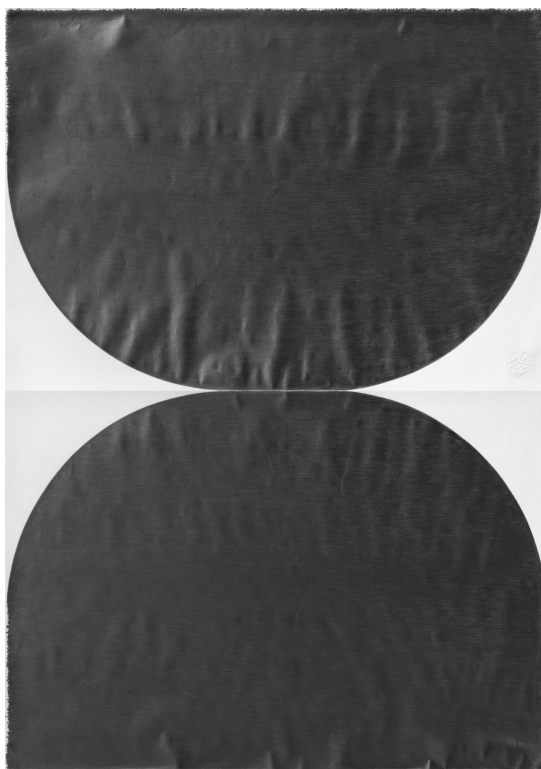


Рис. 30. Чень Веньцзі (陈文骥). «Йотомото: Дихай, як Елсуорт Келлі», 2012 р., папір, олівець, 86 x 61 см



Рис. 31. Чень Веньцзі (陈文骥). «Десять полос», 2021 р., полотно, олія, латекс, 60 x 50 см

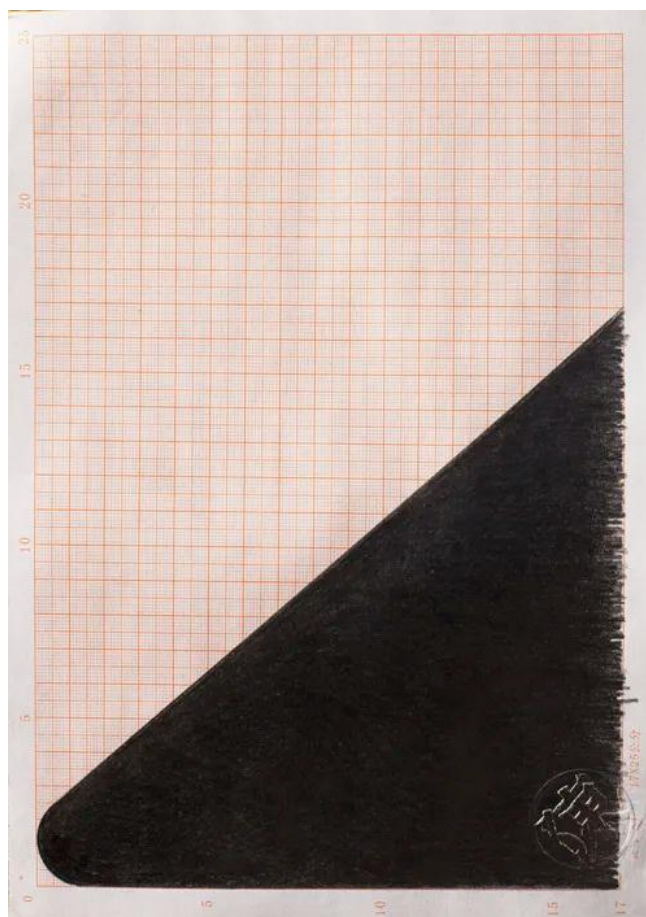


Рис. 32. Чень Веньцзі (陈文骥). «Ескізі1», 2016 р., папір, олівець, 27 х 19 см

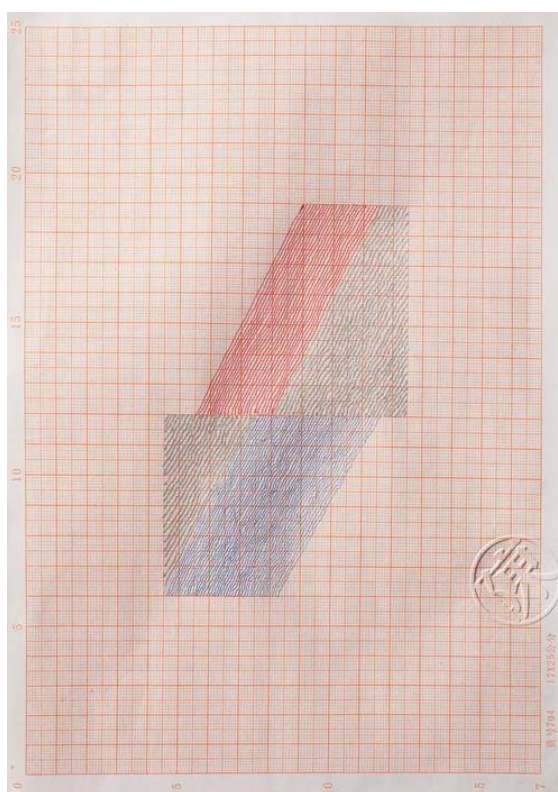


Рис. 33. Чень Веньцзі (陈文骥). «Ескізі 2», 2016 р., папір, олівець, 27 х 19 см

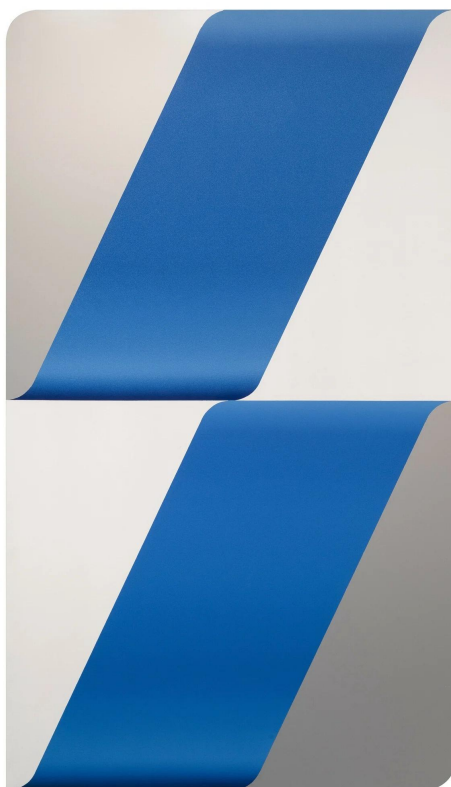


Рис. 34. Чень Венъцзі (陈文骥). «Перекриття», 2016 р.,
олія, алюмінієво-пластикова панель 175 x 100 см

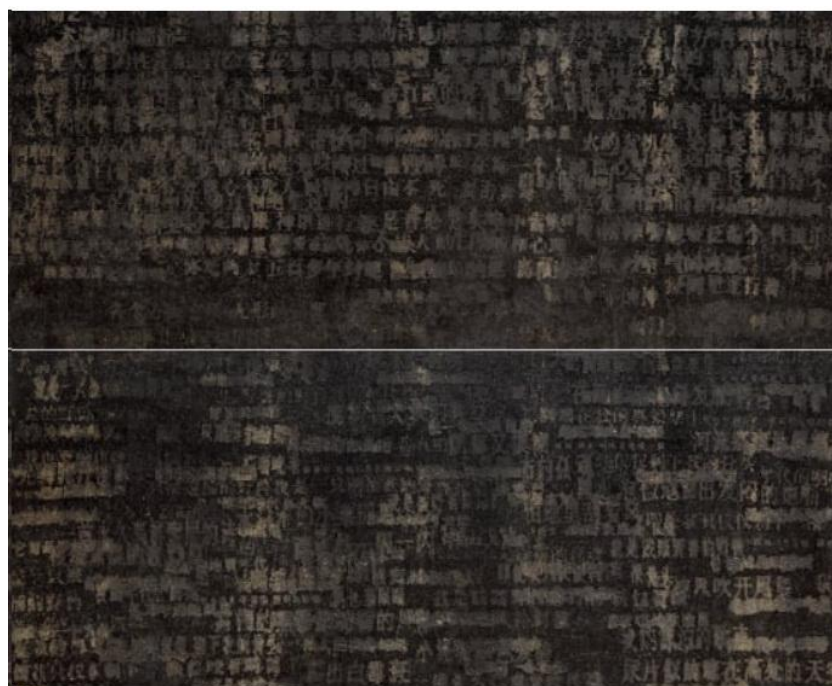


Рис. 35. Ван Цзюнь (王俊). «Без назви (нісенітниця)», 2017 р.,
полотно, олія, 199 x 395 см x 2



Рис. 36. Ван Цзюнь (王俊). «Без назви (каліграфія)», 2017 р.,
полотно, олія, 40 x 30 см



Рис. 37. Ван Цзюнь (王俊). Серія «Шар та Сфера» №2(жовте), 2017 р.,
полотно, олія, 50 x 40



Рис. 38. Ван Цзюнь (王俊). Серія «Шар та Сфера» №1(жовте), 2017 р.,
полотно, олія, 40 х 30 см



Рис. 39. Ван Цзюнь (王俊). Серія «Шар та Сфера» №4(чорне), 2017 р.,
полотно, олія, 40 х 35 см



Рис. 40. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Forest Hills – 76», 2020 р.,
туш, акрил, папір, 38 x 56 см



Рис. 41. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Blues 21-6», 2021 р.,
полотно, олія, 130 x 120 см



Рис. 42. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Ba1 15-3», 2015, полотно, олія, 200 x 250 см



Рис. 43. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Жовтий 16-18-31», 2016 р,
полотно, олія, 150×150 см



Рис. 44. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Хуан 21-5», 2021 р.,
полотно, олія, 120 x 120 см



Рис. 45. Фен Лянхонг (冯良鸿). «Жовтий 22-2», 2021 р.
полотно, олія, 150 x 150 см



Рис. 46. Чжан Фань (张帆). «Варіація з водним мотивом», 2011 р.,
полотно, олія, 150 x 130 см

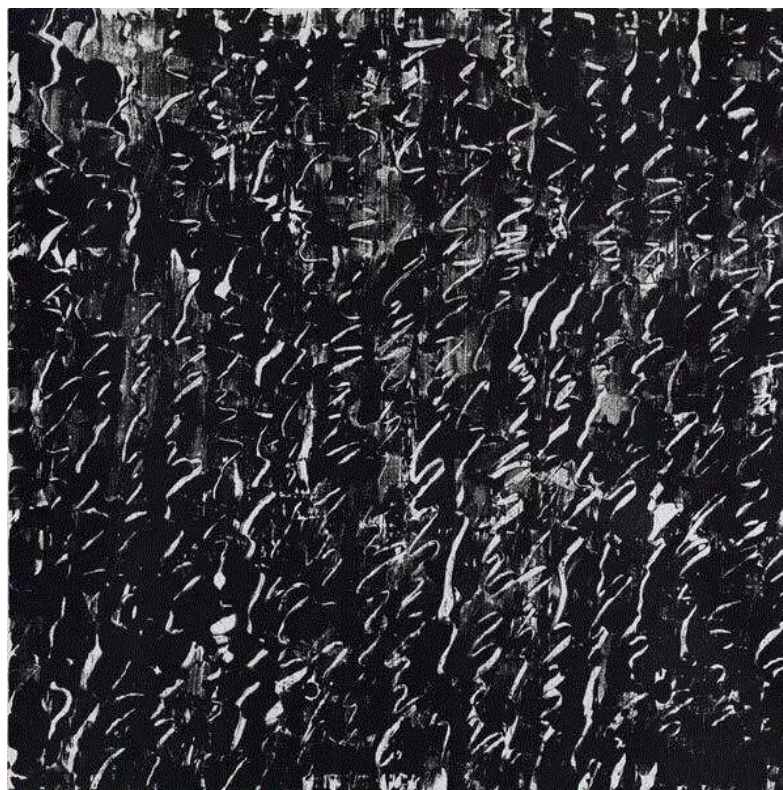


Рис. 47. Чжан Фань (张帆). «Автопортрет №6», 2013 р.,
полотно, акрил 200 x 200 см

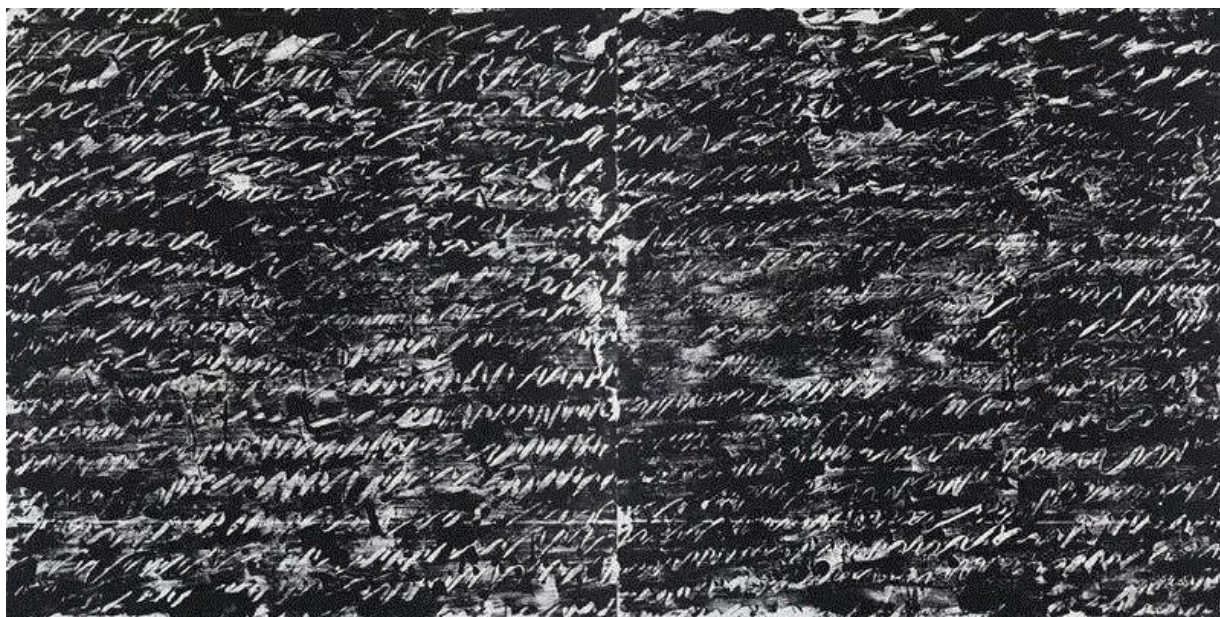


Рис. 48. Чжан Фань (张帆). «Автопортрет №11», 2013 р.,
полотно, акрил 400×200 см



Рис. 49. Чжан Фань (张帆). «Збирання диких овочів», 2012 р.,
полотно, папір, олія, 79 x 55 см

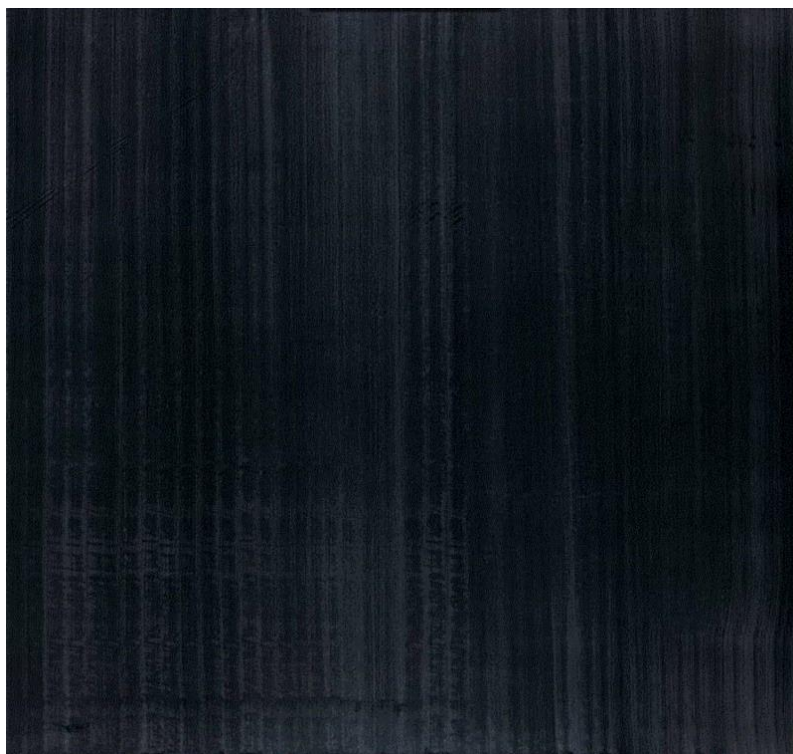


Рис. 50. Чжан Фань (张帆). «Темний край», 2008 р.,
полотно, олія, 200 х 200 см



Рис. 51. Чжан Фань (张帆). «Сіро-коричневі етюди на білих і чорних
поверхнях, № 1», 2009 р., полотно, олія, 400 х 250 см



Рис. 52. Ракхатумарі мандала, Тібет, 15 ст.

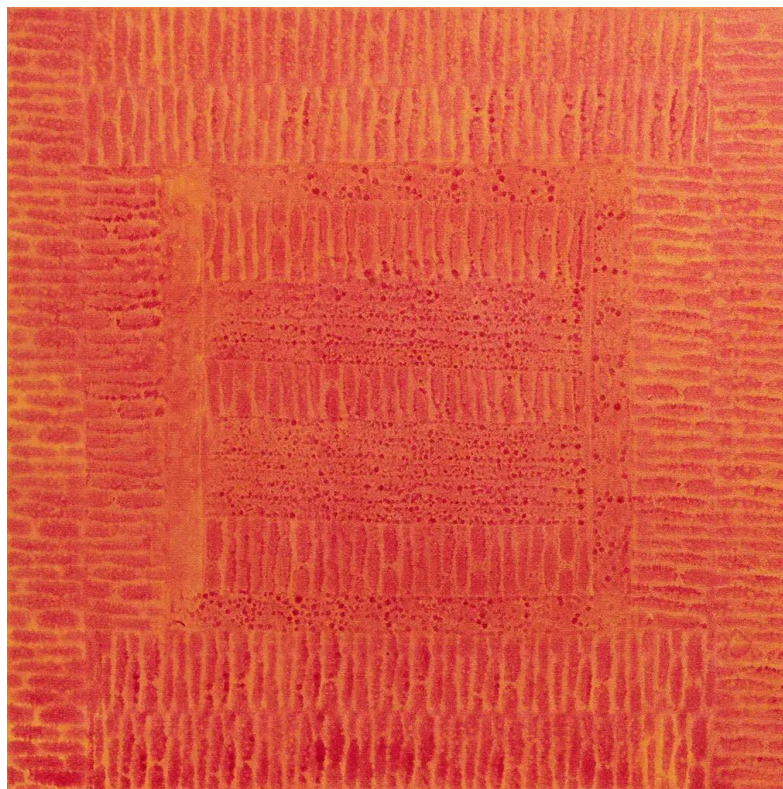


Рис. 53. Фань Чжень (范贞). «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, Том 33», 2021 р., полотно змішана техніка, 103,5 x 103,5 см

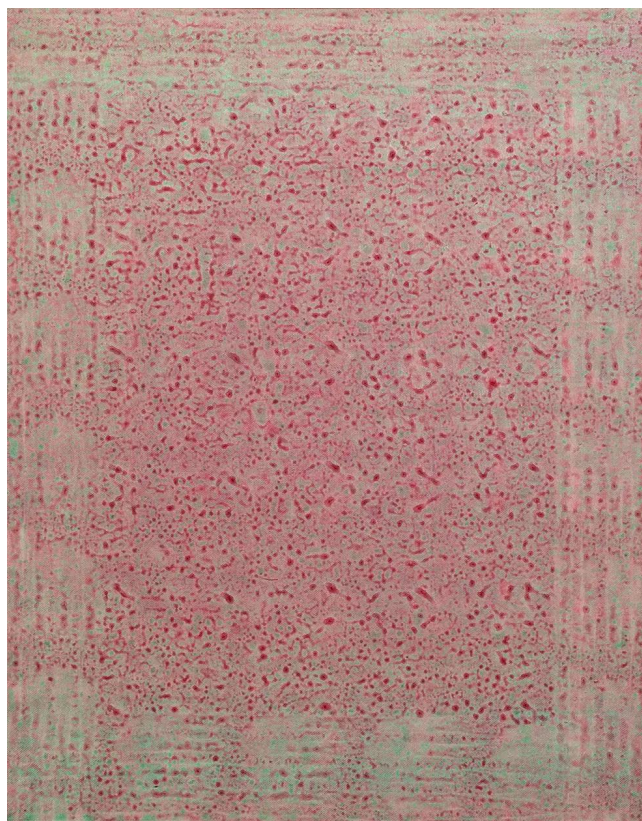


Рис. 54. Фань Чжень (范楨). «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, том 18», 2021 р., полотно, змішана техніка, 100 x 100 см, 2021 р.

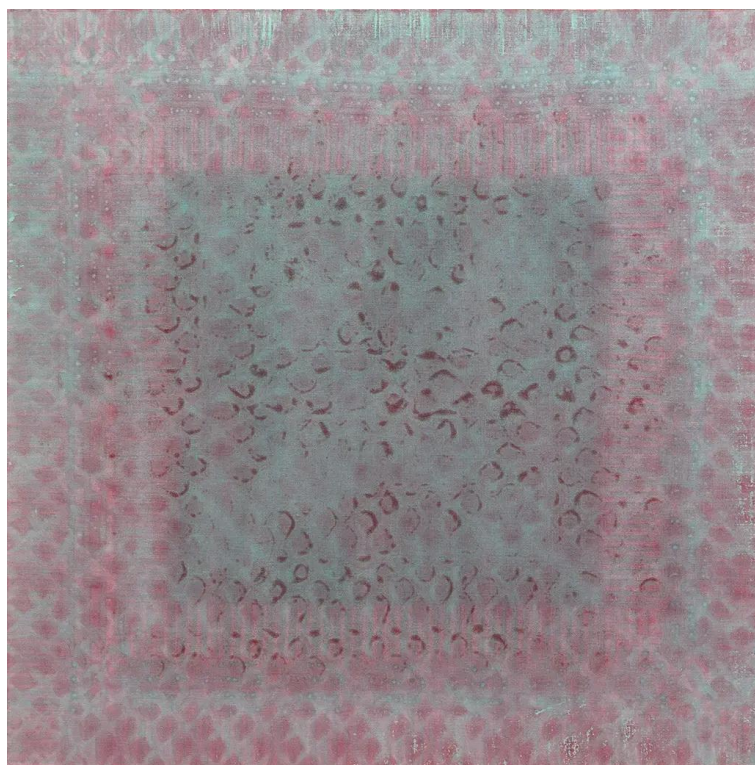


Рис. 55. Фань Чжень (范楨). «Дивні казки з Книги Неба. Сінь Чоу Цзя Ву, том 18», полотно, змішана техніка, 100 x 100 см, 2021 р.

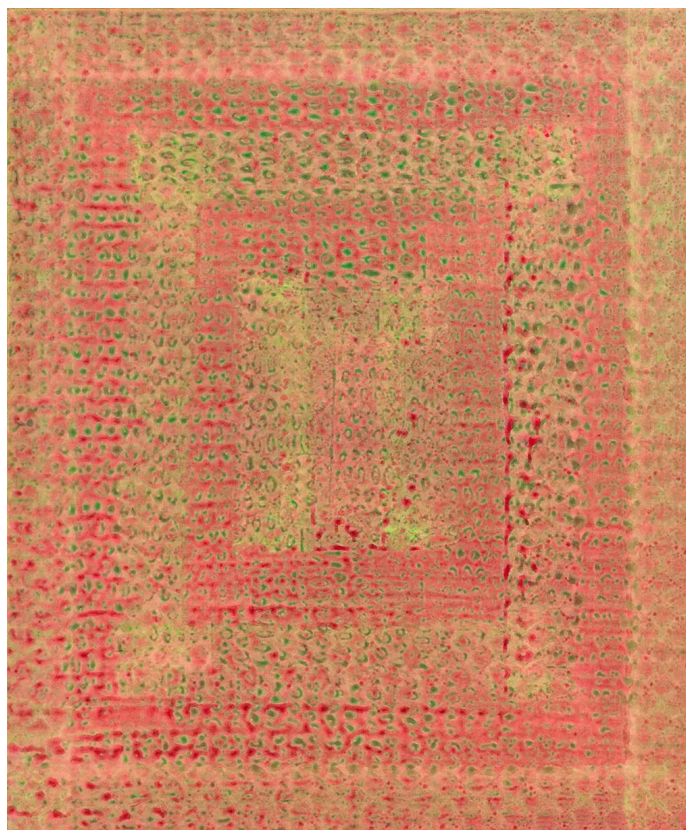


Рис. 56. Фань Чжень (范楨). «Дивні розповіді про небесне колесо. Сінь Чоу Гуй Сі, том 56», полотно змішана техніка, 2021 р., 123 x 83 см



Рис. 57. Олександр Животков. «Тиманівка. Вечір», 1987 р., полотно, дерево, картон, олія, 100 x 100 см



Рис. 58. Олександр Животков. «Паризьке вікно №2», 1992 р., полотно, олія



Рис. 59. Олександр Животков. «Без назви». 1990-ті р.,
полотно, олія, 80 x 60 см



Рис. 60. Олександр Животков. «Голуби», 1994 р., полотно, олія, 30,7 х 40,3 см

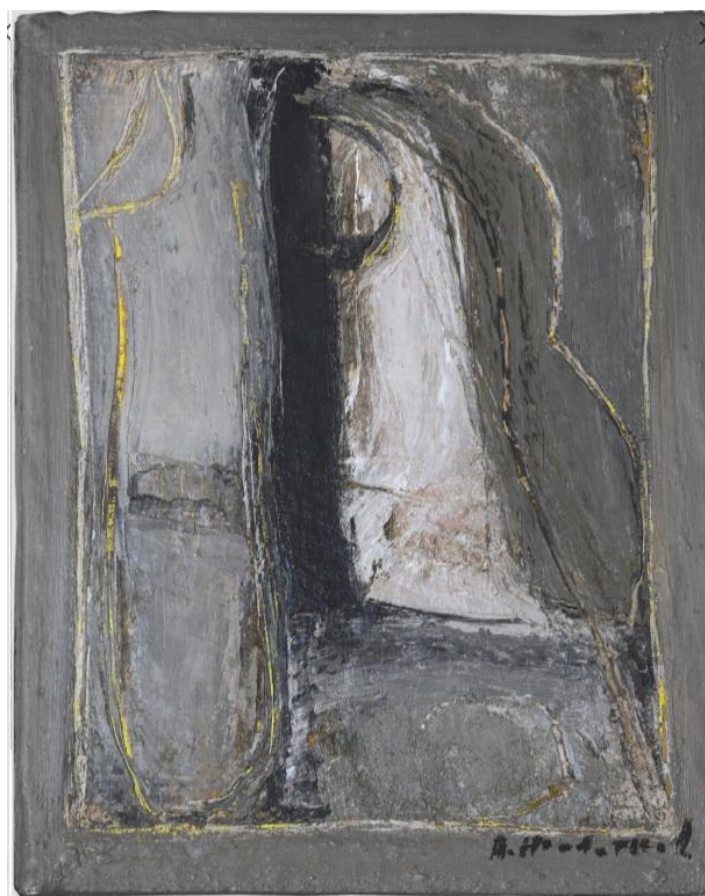


Рис. 61. Олександр Животков. «Дівчинка з пташкою», 1992 р.,

полотно, олія, 51,5 x 42,5 см



Рис. 62. Олександр Животков. «Осінній пейзаж. Туман», 1993 р.,
полотно, олія, 50 x 70 см



Рис. 63. Олександр Животков. «Жіночий портрет», 1990 р.,

полотно, олія, 80 x 60 см



Рис. 64. Олександр Животков. «Оголена», 1990 р., полотно, олія, 90 x 90 см



Рис. 65. Олександр Животков. «Жінка у шлюбній сукні», 1990 р.,

полотно, олія, 100 x 70 см



Рис. 66. Олександр Животков. «Благовіщення», 1992 р.,
полотно, олія, 150 x 150 см



Рис. 67. Олександр Животков. «Вірменка дивиться у дзеркало», 1993 р.,

полотно, олія, 43 x 29 см



Рис. 68. Олександр Животков. «Чорно-біла серія № 1. Пам'яті Григорія Гавриленка», 1996 р., полотно, олія, 98 x 98 см



Рис. 69. Олександр Животков. «Шор. Берег. Чорно-біла серія», 1995 р., полотно, олія, 37 x 74 см

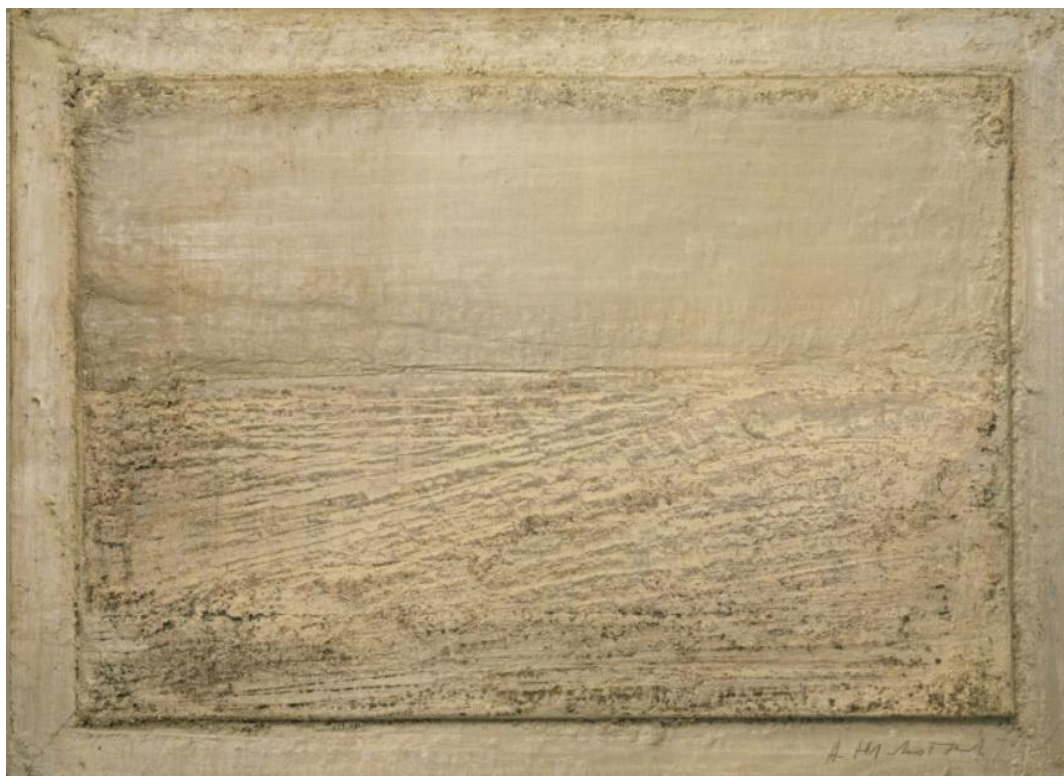


Рис. 70. Олександр Животков. «Чорно-біла серія. Пейзаж до № 6», 1998 р.,
полотно, олія, 42 x 61 см

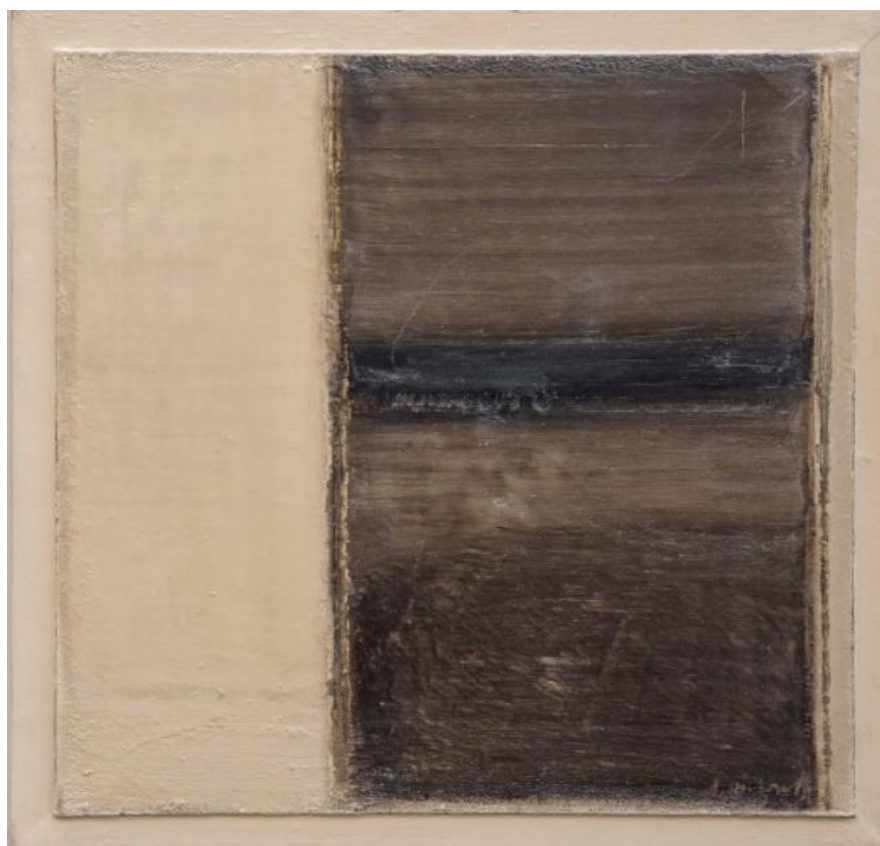


Рис. 71. Олександр Животков. «Чорно-біла серія №3», 1996 р.

полотно, олія, 100 x 100 см



Рис. 72. Олександр Животков. «Серія «Варіації чорного № 10», 2003 р.,
полотно, олія, 102 x 202 см



Рис. 73. Олександр Животков. «Серія «Варіації чорного № 5», 2003 р.,
полотно, олія, 100 x 100 см



Рис. 74. Олександр Животков. «Цитати. Образи». 1987-1997-2000 рр.,
полотно, олія, 33,5 x 17,5 см



Рис. 75. Олександр Животков. «Серія «Дороги». Робота №4» 2000 р.,

полотно, авторська техніка, 150 x 150 см



Рис. 76. Олександр Животков. «Серія «Балконні двері. № 1» 2005 р.,
полотно, олія, 150 x 130 см



Рис. 77. Олександр Животков. Серія «Робота з Біблійними текстами».

Робота №1, 2012 р., полотно, авторська техніка, 75 x 55 см



Рис. 78. Олександр Животков. Серія «Місто» № 2, 2004 р.,
полотно, олія, 100 x 100 см

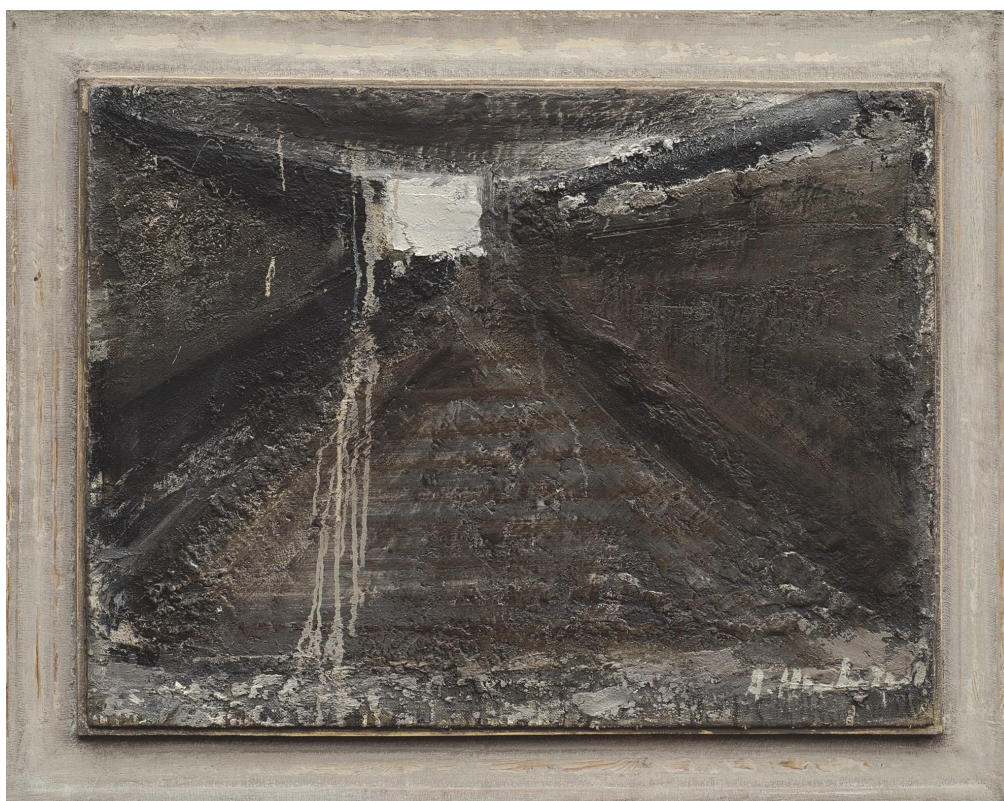


Рис. 79. Олександр Животков. «Пейзаж», 2007 р., полотно, олія, 60 x 80 см



Рис. 80. Олександр Животков. «Турецька жінка», 2011 р.,
полотно, олія, 100 х 81 см



Рис. 81. Олександр Животков. «Без назви», 2007 р., дерево, олія, 95 х 75 см

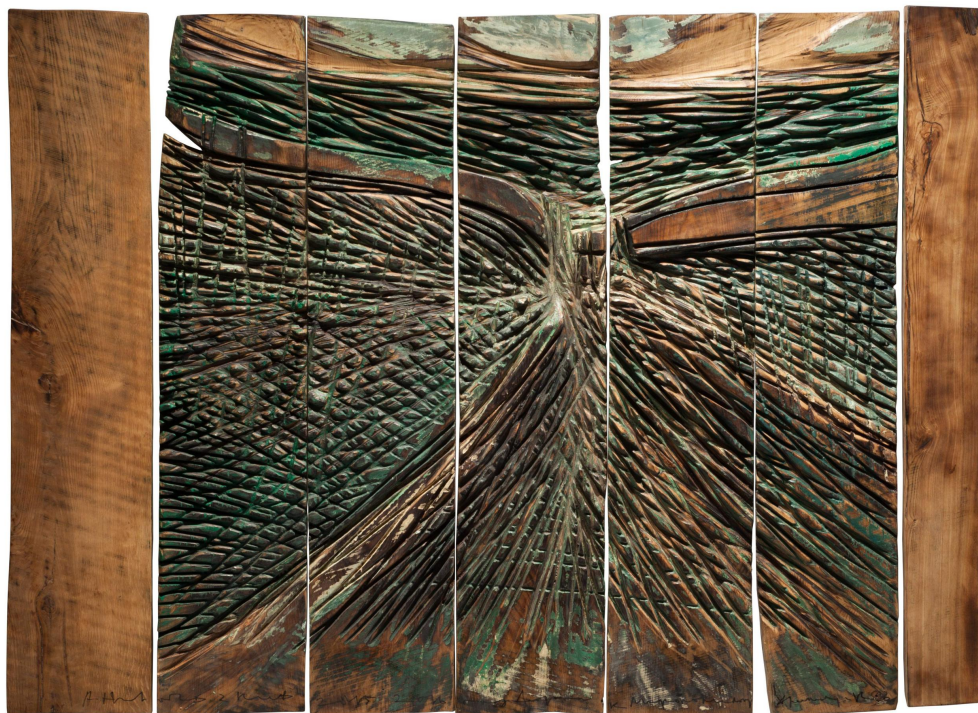


Рис. 82. Олександр Животков. «Дорога до храму», 2016 р.,
дерево, авторська техніка, 151 х 205 см



Рис. 83. Олександр Животков. «Дерево життя», 2019 р.,

дерево, авторська техніка, 216 x 220 см



Рис. 84. Олександр Животков. «Тесum Veniam», 2021 р.,
картон, авторська техніка, 173 x 520 см

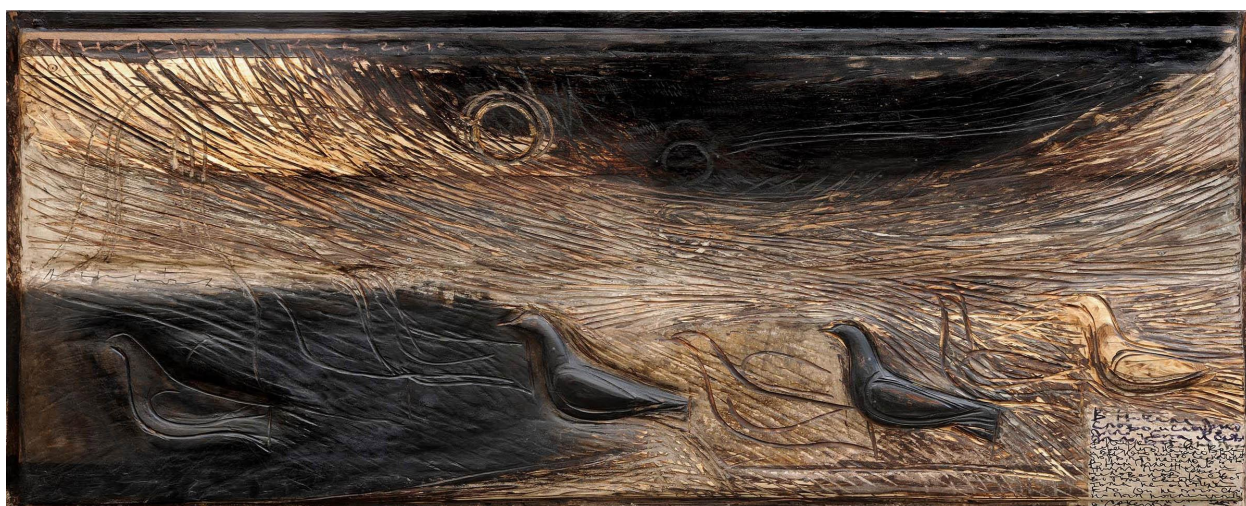


Рис. 85. Олександр Животков. «Місто Київ. Листопад-грудень», 2013 р.,
полотно, олія, 87 x 233 см



Рис. 86. Олександр Животков. «Серія «Табули», 2018 р.,
дерево, авторська техніка, 69,5 x 79,5 см



Рис. 87. Олександр Животков. «Серія «Табули». Диптих «Вершниця»,
2019 р., картон, авторська техніка, 55,5 x 134,5 + 154 x 133 см



Рис. 88. Олександр Животков. «Автопортрет», 2016 р.,
дерево, авторська техніка, 94 x 94 см



Рис. 89. Олександр Животков. «Купель, серія «Варіації в камені»,
2016-2017 рр., дерево, пісковик, ракушок, 104 x 84 см



Рис. 90. Олександр Животков. «Мамини руки», 2022 р., картон, авторська техніка, 162х121,5 см



Рис. 91. Олександр Животков. «Розп'яття»



Рис. 92. Олександр Животков. «Сотворення світу».



Рис. 93. Аштамахабхья Тара, кін. XII ст, Музей Уолтерса, Балтимор.



Рис. 94. Портрет лами. Ост. чверть XI ст. Музей Метрополітен, Нью Йорк



Рис. 95. Олександр Животков. Робота №1 з серії «До питання про непальські тханки», 2009 р., полотно, олія, 100 x 78 см

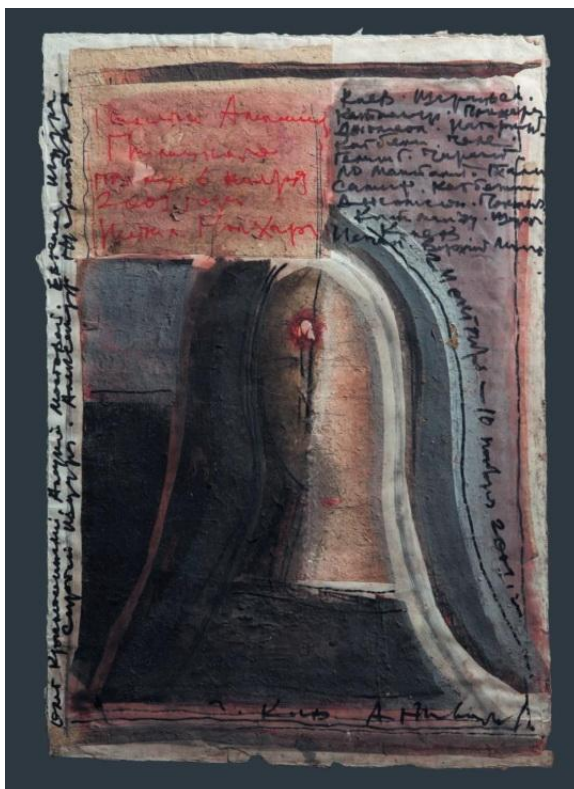


Рис. 96. Олександр Животков. Робота №10 з серії «До питання про непальські тханки», 2009 р., полотно, олія, 100 x 78 см



Рис. 97. Олександр Животков. Робота № 2 із серії «Кіт». 2007



Рис. 98. Олександр Животков. Робота № 1 з циклу «Робота з біблійними текстами». 2012 р.



Рис. 99. Олександр Животков. Робота № 2 з циклу «Робота з біблійними текстами». 2012 р.



Рис. 100. Олександр Животков. Робота № 13 із серії «До питання про непальські тханки»



Рис. 101. Утагава Кунійосі. 50 героїчних історій Тайхейки. 1847–1850



Рис. 102. Олександр Животков. Робота № 4 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка. Зворотній бік

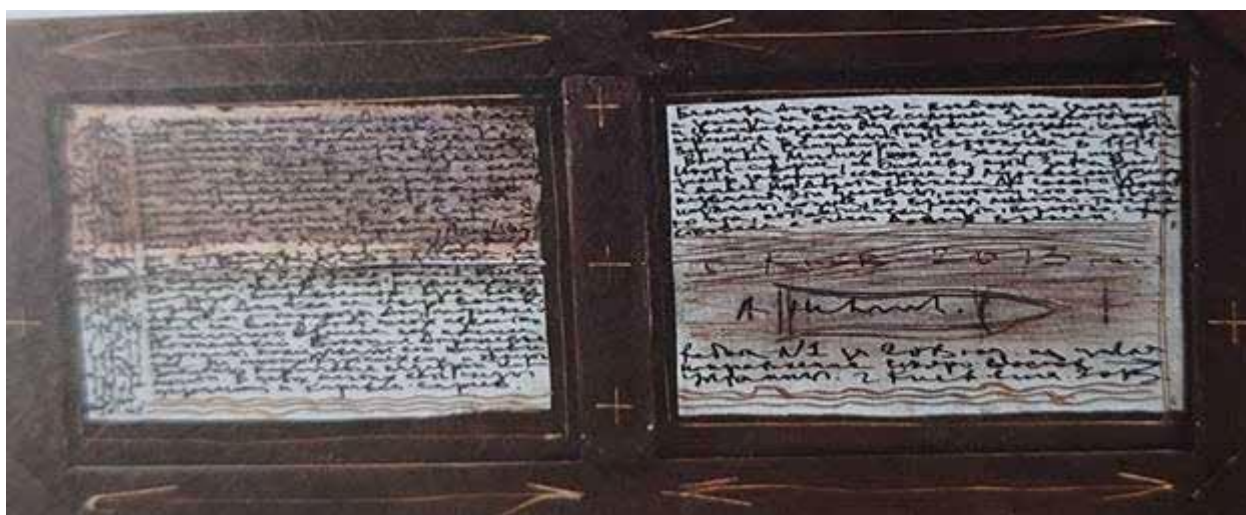


Рис. 103. Олександр Животков. Робота № 1 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка. Зворотній бік



Рис. 104. Олександр Животков. Робота № 5 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка



Рис. 105. Грецький магічний папірус. 4 ст. н. е.



Рис. 106. Папірус Едвіна Сміта. XVI ст. до н. е.



Рис. 107. Олександр Животков. Місто Могриця. Миропілля, 2010 р.,

авторська техніка, 120 x 470 см

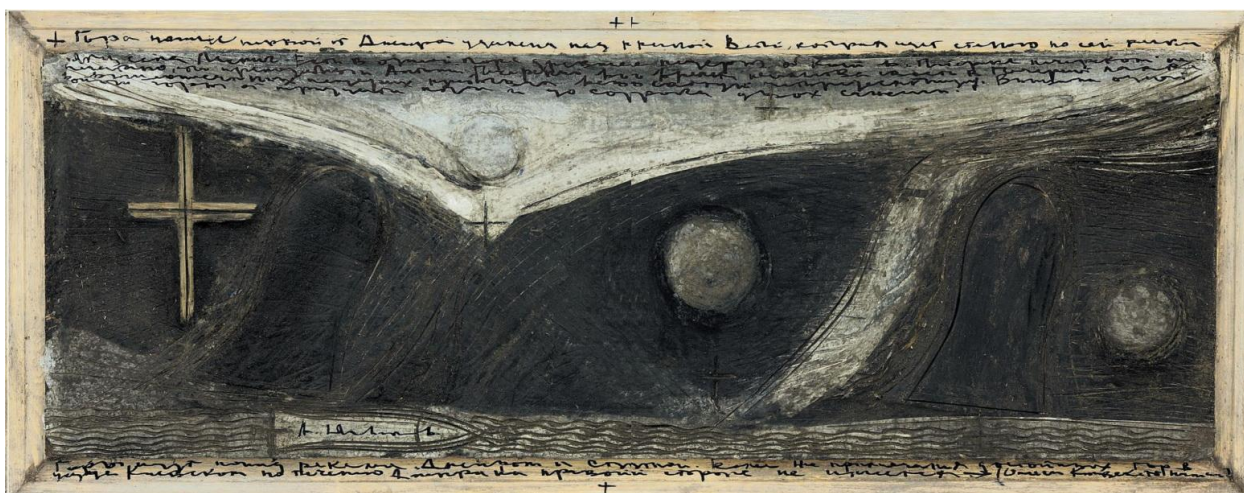


Рис.108. Олександр Животков. «Київські пагорби». 2012 р.,
авторська техніка, 61 x 181 см



Рис. 109. Олександр Животков. Робота із серії «Дороги».
Пам'яті Сергія Животкова. 2004 р., полотно, олія, 70 x 137 см



Рис. 110. Олександр Животков. Робота № 3 із серії «Дороги», 2001 р.,
полотно, олія

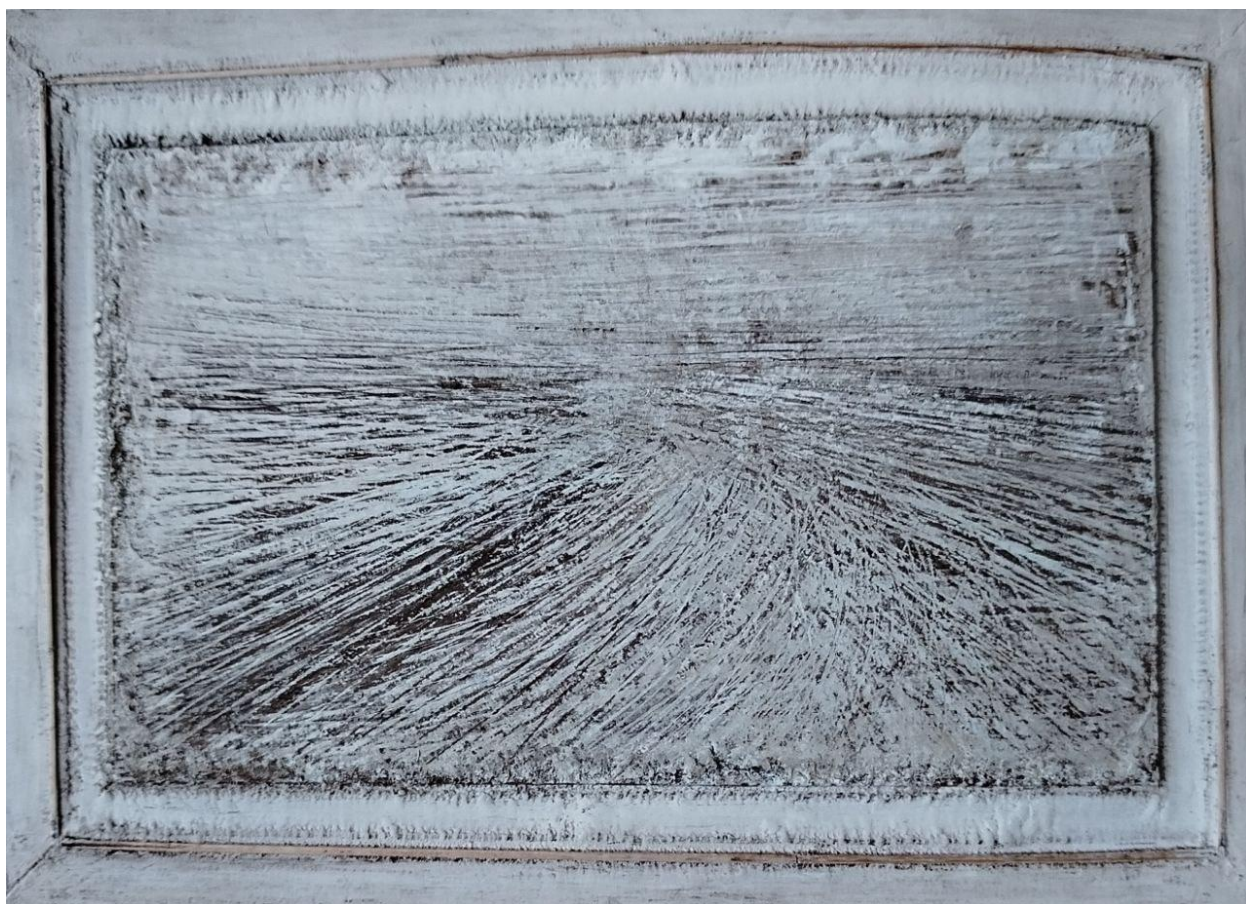


Рис. 111. Олександр Животков. Робота із серії «Дороги», 2001 р.,
полотно, олія