

УДК 7.041.5

Коновалова О. В.

Київський університет імені Бориса Грінченка

СКУЛЬПТУРНІ ПОРТРЕТИ ЛУІЗ БУРЖУА ЯК СУБ'ЄКТИВНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД РУЙНУВАННЯ КАНОНІВ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ

Коновалова О. В. Скульптурні портрети Луїз Буржуа як суб'єктивний мистецький досвід руйнування канонів портретного жанру. Представлена стаття є продовженням дослідження творчості видатної американської художниці французького походження Луїз Буржуа (Louise Bourgeois, 1911–2010). У тексті зосереджено увагу на аналізі скульптурних портретів, значна кількість яких з'явилася на межі XX–XXI століть. Шляхом аналізу формальних чинників — матеріалу, технік виготовлення, способу демонстрації — виявлено новачинність творчої інтерпретації портретного жанру в скульптурі. Використання пластичних тканих матеріалів, процес розрізання та шивання, не характерна для скульптури презентація обумовили глибоке символічне навантаження творів. Текстура тканини, її гобеленне переплетення чи дрібне в'язання (трикотаж) певним чином повторювали м'якість шкіри людини, а якість шивання (неохайно чи ювелірно) посилювали емоційну виразність портретів. Голови, що лежать на боці, досить відверто натякають на процес страсти, а підвішені за шию відтворюють візуальну метафору напруженого емоційного стану сучасної людини. Руйнування класичних канонів скульптури у формальному і символічному аспектах дозволило Луїз Буржуа поставити питання про складні взаємовідносини між естетичним досвідом, життям та смертю у мистецтві кінця XX — початку XXI століття.

Ключові слова: Луїз Буржуа, сучасне мистецтво, скульптура, портретний жанр, автопортрет, новачинний підхід, канон.

Коновалова О. В. Скульптурные портреты Луиз Буржуа как субъективный художественный опыт разрушения канонов портретного жанра. Представленная статья является продолжением исследования творчества всемирно известной американской художницы французского происхождения Луиз Буржуа (Louise Bourgeois, 1911–2010). В тексте внимание сосредоточено на анализе скульптурных портретов, большая часть которых создана на рубеже XX–XXI столетий. Путем анализа формальных составляющих — материала,

техник изготовления, способа демонстрации — выявлена новачинность творческой интерпретации портретного жанра в скульптуре. Использование пластичных тканых материалов, процесс разрезания и шивания, не характерная для скульптуры презентация — обусловили глубокое символическое прочтение произведений. Текстура ткани, ее гобеленовое переплетение или мелкое вязание (трикотаж) определенным образом повторяли мягкость человеческой кожи, а качество шивания (неаккуратно или ювелирно) усиливали эмоциональную выразительность портретов. Головы, лежащие на боку, достаточно откровенно намекают на процесс казни, а подвешенные за шею — отображают визуальную метафору напряженного эмоционального состояния современного человека. Разрушение классических канонов скульптуры в формальном и символическом аспектах позволило Луиз Буржуа поставить вопросы о сложных взаимоотношениях между эстетическим опытом, жизнью и смертью в искусстве конца XX — начала XXI века.

Ключевые слова: Луиз Буржуа, современное искусство, скульптура, портретный жанр, автопортрет, новачинный подход, канон.

Sculptural portraits of Louise Bourgeois as subjective artistic experience of portrait genre canons destruction.

Background. Sculpture portraits of American artist with French origin Louise Bourgeois (Louise Bourgeois, 1911–2010) is a unique phenomenon in the portrait genre history.

Innovation is due to the interference with the sculpture portrait formal presentation, which eventually led to the significant expansion of the interpretation boundaries. Such sculpture constituents as material, method, demonstration principles were not only enriched by new means, but also to some extent undermined the sculpture traditional presentation. As material, Louise Bourgeois used pieces of fabrics (tapestries, personal things), which she sewed and created the head (sewed image). The author presented the portraits in an unconventional way to sculpture — she placed them in glass or wooden boxes vertically and horizontally (on side) and hung several pieces (two to five) to the exposition hall ceiling.

All these methods for the sculpture creation and presentation require careful semantic analysis. Detection of such ambivalences as “up and down”, “vertically and on side” (demonstration angle), “cutting and sewing” (method), “pink and colourful” (fabric colour) makes it possible to establish the relationships and further defining their values and finally deep portrait interpretation. Literature review shows that most authors pay attention to the internal and external impulses that prompted the artist to be creative (Olesya Turkina, Nina Ivanovska); and to analyse deeply individual installations and their object filling (Mignon Nixon, Robert Storr). However, the portrait genre issue in the works of Louise Bourgeois remains unstudied.

Objectives. The article aims at the identifying and analysing the formal and symbolic aspects of sculptural portraits of Louise Bourgeois, that demonstrate going beyond the classical portrait genre and enrich it with new content. The analysis involved the sculptural portraits of L. Bourgeois, many of which appeared the turn of XX–XXI centuries.

Methods. Sculptural portraits study is based on the structured approach. The analysis highlighted several discrete units – formal sculptural portraits components: material and its properties (colour, texture, stippling), creation technology, demonstration principles. Then the interdependence is found between them and their value is interpreted at the semantic level. The study process is based on the interview with Louise Bourgeois recorded in video and memories of meetings of eminent modern art market painters.

Results. Louise Bourgeois started to work at the sculptural portraits actively from the 90-ies. The artist was focused on the composition depicting the head to the neck. Head dimensions were not the same and averaged, for example, 63.5 × 33 × 30.5 cm or 70 × 42 × 42 cm. To create the heads, the fabric of various kinds – tapestry with stylized floral motifs, knitted fabric with pink shades and diverse in composition and weave single-coloured and striped cloth, were used. Head creation technology and design remained unchanged – some patches were wound on the metal or wooden rod and covered with the shell made from pieces of cloth, which made it like man.

Baroque fabric patterns reminded of tapestry restoration workshop, where the future artist's childhood and youth were held. Emotions associated with family adversity, are successfully shown by the fabric contrast and face plastic. And if colourful, ornamented fabric levelled the physicality, knitted pink shades, from pale to saturated on the contrary, provoked the association with the soft human being.

For Louise Bourgeois the sewing process was one of the important work leitmotifs, which the artist has carried through her entire life. Sewing was a symbolic action and expressed the desire for reconciliation and has identified the artist as the mother, who devoted her entire life to the tapestry restoration.

Apparent lack of gender identity in sculptural portraits of Louise Bourgeois shall be noted. The artist created a symbolic man shall in general, methods and creativity of which are able to express a range of emotions.

As a result of placing the head on the side or hanging on the ceiling "head down", the sculpture acquired new meanings. When the sculpture is placed vertically – at the subconscious level it indicates the presence of vitality. Head lying on the side, quite frankly alludes to the execution process. Bled white head demonstration and conscious avoidance of bloody scenes reminds of the female Judith's distant prudence in paintings of Botticelli ("Judith's return", 1472–1473) and of Giorgione ("Judith" 1504).

In compositions where the sculpted heads hung on the ceiling, the author recreates the visual metaphor for the modern man state. According to Louise Bourgeois, the "man looks around, is constantly in motion, turns and asks the question: where will I be today?" Head hanging at the neck made the viewer feel uncomfortable because the author questioned one of the main human existence principle – the law of gravity. The images thus created by Louise Bourgeois, openly and intensely show man changes at the end of XX–XXI centuries: loss of identity and sexual identity, fear of loneliness in the busy pace of life and total globalization space.

Conclusions. The study analysed the formal and substantive factors that demonstrate the unique author approach to the sculpture interpretation.

By disruption of the conventional relationship between the figure and the space, the new approaches to the body as the shall of fantasies, desires, emotions and psychological impulses were found. The destruction of the classical sculpture presentation canons in the formal and symbolic aspects allowed Louise Bourgeois to demonstrate the complex relationship between the aesthetic experience, life, and death.

Keywords: Louise Bourgeois, modern art, sculpture, portrait genre, self-portrait, innovative approach, canon.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Скульптурні портрети американської художниці французького походження Луїз Буржуа (Louise Bourgeois, 1911–2010) — явище унікальне в історії портретного жанру. Художниця створювала портрети протягом останніх двох десятиліть свого життя, намагаючись дослідити пластичні еквіваленти полярних психологічних станів людини, що балансують на межі життя і смерті: страху, приниження, агресії, примирення, спокою. Скульптор не тиражувала портретну схожість, а створювала узагальнену оболонку, через презентацію якої і вела діалог із глядачем, знімаючи суб'єктивну внутрішню напругу.

Новаторство даного аспекту творчості Луїз Буржуа пов'язане з виходом за межі традиційних особливостей жанру, зокрема із втручанням у формальну презентацію скульптурного портрета, що зрештою привело до суттєвого розширення меж його інтерпретації. Такі складові скульптури, як матеріал, техніка, принципи демонстрації, не просто збагатилися новими засобами, а й певною мірою перекреслили традиційну презентацію скульптурного портрета. Луїз Буржуа використовувала як матеріал шматки тканини (гобелени, особисті речі), котрі зшивала і створювала голову (пошійне зображення). Стіжки, що поєднували тканину, були як дуже акуратні, ледь видимі, так і неохайні, зроблені наче нашвидкуруч. Голови автор презентувала у нетрадиційний для скульптури спосіб — розмішувала у скляних чи дерев'яних боксах вертикально (традиційно) і горизонтально (на боку) а також підвішувала під стелею експозиційного залу по декілька штук (дві-п'ять).

Усі зазначені прийоми створення та презентації скульптури потребують ретельного семантичного аналізу. Виявлення таких амбівалентностей, як «вверх і вниз головою», «вертикально і на боку» (ракурс демонстрації), «розрізання та зшивання» (техніка), «рожевий і строкатий» (колір тканини), дає можливість установавлення взаємовідносин та подальшого окреслення їх значення і, зрештою, поглибленої інтерпретації портретів.

Створені на межі століть, скульптури є унікальним мистецьким досвідом, актуальним як для сучасних митців, так і для теоретиків-науковців. Досвід створення портретів 90-річною мисткинею, акумульований та проаналізований у даному досліді.

дженні, стане вагомим внеском в історію скульптури ХХІ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні не існує ґрунтовного й одночасно узагальнюючого аналізу скульптурних портретів Луїз Буржуа. Видані фундаментальні монографії з ретельно зібраними якісними ілюстраціями не компенсують проблему визначення новачієних підходів у мистецтві скульптури на межі ХХ–ХХІ століть.

Окремі роботи Луїз Буржуа в жанрі портрету розглядаються побіжно у відомих на сьогодні монографіях [8; 9]. У буклеті до виставки творів Луїз Буржуа (музей сучасного мистецтва «Гараж», Москва) процитовано роздуми художниці про скульптуру та лаконічно розкрито ідеї окремих творів (клітки ХХІ–ХХІV (Портрети), 2000–2001; клітка «Останнє сходження», 2008) [2].

Проте більш детальний аналіз творення окремих скульптурних портретів ми можемо знайти у каталозі, присвяченому виставці творів Луїз Буржуа під назвою «Les têtes bleues et les femmes rouges» («Сині голови та червоні жінки»), яка відбулася у вересні — жовтні 2015 р. у галереї Xavier Hufkens (Брюссель, Бельгія). В аналітичному есе до каталогу Philip Larratt-Smith виявив символічне значення техніки створення та кольору скульптур (які презентувалися разом із графічними зображеннями червоних жіночих фігур), визначив психологічні та емоційні аспекти творчості Луїз Буржуа [7].

Отже, аналіз творчості Луїз Буржуа у царині портрету на сьогодні недостатньо висвітлений, тому є вкрай важливим для фахівців і цікавим для непересічного глядача, оскільки дозволяє замислитися про симбіоз духу і плоті людини сучасного інформаційного суспільства.

Метою статті є виявлення та аналіз формальних та символічних аспектів скульптурних портретів Луїз Буржуа, що демонструють вихід за межі класичного жанру портрету і насичують його новим змістом.

Відповідно до означеної мети поставлено наступні завдання:

- окреслення індивідуально-психологічних чинників життя художниці, що вплинули на появу скульптурних портретів;
- аналіз техніки, матеріалу та його особливостей (текстури, фактури, кольору), композиції, принципів демонстрації;
- виявлення нових змістовних зав'язків у досліджуваному жанрі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Луїз Буржуа познайомилася із принципами скульптурного творення ще в дитинстві, коли з хлібного м'якуша виліплювала фігурки людей під час обідньої трапези. Майбутня художниця також запам'ятала на все життя, як її батько створював зі шкурки мандарина фігурку і, глузуючи, називав її «Луїза», чим дуже засмучував дівчинку [5]. Цей процес використання нетрадиційних скульптурних

матеріалів, вірогідно, запустив механізм об'ємного мислення, який згодом було поглиблено в університеті Сорбонни, де Луїз Буржуа вивчала математику та геометрію. «Стереометрія стала для мене відкриттям... їй я зобов'язана своєю любов'ю до скульптури» [2, с. 18].

Надалі, у різних за часом інтерв'ю, Луїз Буржуа зазначала, що створення скульптури — це самопізнання: «Хочу створити статую та розбити її, щоб виразити свій гнів» [5]. У такий спосіб Луїз Буржуа намагалася зазирнути у підсвідомість, виявити приховані страхи, емоційне напруження, перевести його в матеріал і винести на широкий загаль. Не випадково вона говорила: «Мета моїх робіт полягає у тому, щоб виразити емоції. Емоції мене обтяжують. Скоріше, не самі емоції, а їх сила. Я не можу з ними впоратися. Томукладаю їх у скульптуру. Художник працює не з матеріалом, а з емоціями та ідеями» [3]. За словами художниці, всі її роботи — це один великий автопортрет [4]. Проте, незважаючи на домінування емоційної складової, вибір матеріалу та техніки обробки завжди був для художниці вкрай важливим, свідомим процесом — ключем, що дозволяв виразніше розкрити емоційний стан.

І не випадково перша масштабна персональна виставка художниці 2000 року в галереї «Тейт модерн» у Лондоні мала назву, що цілком відповідала сутності мистецтва Луїз Буржуа, — «Я роблю, я руйную, я переробляю» (I Do, I Undo, I Redo). Разом із тим, ми не можемо говорити про неконтрольовані сплески емоцій художниці. Луїз Буржуа наголошувала, що світ повинен бути упорядкованим, «але люди здебільшого бачать розрізнені предмети, і ніхто не відчуває зв'язку. А я зв'язок бачу» [5]. Отже, ментальність художниці амбівалентна і складається з емоційного темпераменту як внутрішньої, суб'єктивної константи і раціонального розуміння світобудови як зовнішнього, об'єктивного показника. Можемо констатувати, що «пошкодження-відновлення» є полюсами, що визначають мистецтво Луїз Буржуа, та, зокрема, роботу над скульптурою.

Дослідження скульптурних портретів базується на структурному підході. За допомогою аналізу виділяється ряд дискретних одиниць — формальних складових скульптурних портретів: матеріал та його властивості (колір, текстура, фактура), техніка створення, принципи демонстрації. Далі виявляється між ними взаємозалежність, і на семантичному рівні, з урахуванням методів психоаналізу (вільних асоціацій, інтерпретації), витлумачується їх значення. Варто наголосити, що цей процес базується не на особистому «баченні» автора статті, а на інтерв'ю Луїз Буржуа, зафіксованих у відеоматеріалах [5] та спогадах про зустрічі з художницею відомих діячів сучасного арт-ринку [3; 4].

Одним із перших зразків абсолютно інноваційного характеру скульптурного портрету, як за формою, так і за змістом, стала скульптура 1963

року під традиційною назвою — «Портрет». Саме в цей час Луїз Буржуа починає працювати з гіпсом, латексом і тканиною. Даний об'єкт являв собою абстрактний рельєф у вигляді коричневої в'язкої маси з латексу, «що спливала по стіні, наче шлунок із нутрощами» [1, с. 544]. Проте така вкрай суб'єктивна, емоційна інтерпретація не зовсім коректна, оскільки, по-перше, твір має форму, наближену до прямокутника. А сам рельєф на площині хоча і складається з абстрактних опуклостей, композиційно сформований у пірамідальну структуру (рис. 1). Тому підтверджується думка Буржуа щодо відсутності у глядача відчуття зв'язку між предметами. Наявність чіткої формальної структури твору унеможливує існування виключно емоційної домінанти. Прямокутник і піраміда засвідчують існування певної статичної оболонки, всередині якої відбувається напружений рух абстрактних форм.

Зазначеною роботою Луїз Буржуа вперше презентувала портрет, який руйнував класичне уявлення про жанр. Замість обличчя людини глядачу пропонувалася коричнева маса, пластика якої проковувала бачити різноманітні ланки асоціацій, проковані збентеженою свідомістю: для кого — натяк на людське тіло та його фізіологію, для кого — першоматерію життя (земля, глина). У такий спосіб скульптор презентувала тіло навиворіт, пластичний еквівалент внутрішньої емоційної напруги. Проте у 60-х роках ХХ століття такі прийоми залишилися як локальні прояви творчості майстра. І лише у 1980–1990-х роках твори скульптора стали актуальними, коли сформувався контекст, зацікавлений дослідженням тіла і простору під впливом психоделічних імпульсів і фантазій.

Над скульптурними портретами Луїз Буржуа активно почала працювати з 90-х років минулого століття. Художниця зосередила увагу на композиції, що зображає голову по шию. Розміри голів не були абсолютно однаковими і у середньому дорівнювали, наприклад, $63.5 \times 33 \times 30.5$ см чи $70 \times 42 \times 42$ см. Зразок такої скульптурної голови, яку тримає Луїз Буржуа, ми можемо бачити на фото 2009 року (рис. 2).

Для створення голів використовувалася тканина різних видів: gobelén із стилізованими рослинними мотивами, трикотажне полотно відтінків рожевого кольору і різноманітна за складом і переплетенням тканина, однотонна та смугаста.

Техніка творення голів і конструкція залишалися незмінні — на металевий чи дерев'яний стрижень намотувався об'єм з ганчір'я і вкривався оболонкою, зшитою з шматочків тканини, що і надавало схожості з людиною. Обраний за кольором матеріал та його обробка розкривали тяжіння автора до переживання спогадів та емоцій минулого. Тканину для скульптури Луїз Буржуа знаходила у своєму помешканні, серед рушників, постільної білизни та одягу. Побутові речі були втіленням спогадів, маркерами часу та місця.

Бароккові візерунки тканини нагадували про майстерню з реставрації gobelénів, де пройшли дитинство та юність майбутньої художниці. Переживання емоцій, пов'язаних із сімейними негараздами, вдало передано завдяки контрасту червоного і синього кольору тканини, а також пластиці обличчя з напіввідкритим ротом виразного червоного кольору (рис. 3). Симетричне впорядковане розташування стилізованого барокового листя виступає контрастом пластичному прояву емоцій. В іншому скульптурному портреті асиметрія та контраст синіх та вохристих площин, навпаки, посилює динамічну гримасу обличчя (рис. 4). В окремих випадках пластика обличчя ретельно моделюється за допомогою тканини у білу та червону смужку (рис. 5). Широка біла смужка виступає тлом, на якому вдало підібрані горизонтальні червоні «риски» створюють абрис очей, лоб, підборіддя; а вертикальні — зіниці очей, ніс, шию і ліву щоку. Червоний колір очей на «блідому» тлі обличчя у поєднанні з напіввідкритим ротом (єдиним темним акцентом) створюють застиглу гримасу емоційної напруги.

І якщо різнокольорова, орнаментована тканина нівелювала тілесність, трикотаж рожевих відтінків, від блілого до насиченого, навпаки, проковував на асоціації з м'якою людською плоттю (рис. 6).

Текстура тканини, її дрібне в'язання (трикотаж) певним чином повторювали м'якість шкіри людини, а засоби зшивання додавали емоційної виразності портретам. Слід зауважити, що стібки на тканині свідомо прокладалися по-різному: іноді досить неохайно, так, що в різні боки стирчали нитки тканини, іноді — дуже акуратно, ювелірно. І, відповідно, шматочки тканини поєднувалися як мозаїчно ідеально, так і грубо, зшивалися наче поспіхом. Така фактура поверхні, створена з фрагментів рожевого трикотажу, перетворювала окремі обличчя на експерименти доктора Франкенштейна (рис. 7).

Проте для Луїз Буржуа процес зшивання був одним із важливих лейтмотивів творчості, який художниця пронесла крізь усе своє життя. У дитинстві Луїза часто допомагала батькам у реставрації gobelénів і з кожним стійком уявляла, як поновлює своє життя і змінює картину реальності, що існує. Шиття було символічною дією і виражало прагнення до примирення, а також ідентифікувало художницю з матір'ю, яка все своє життя присвятила реставрації gobelénів.

Необхідно відзначити відсутність явної ставової ідентифікації скульптурних портретів Луїз Буржуа. Усі голови — без волосся, з оголеним черепом, приблизно однакових розмірів і пластичної конфігурації. Але якщо уважно проаналізувати пропорції будови голів, то стане помітним наслідування гетерогенної форми: трикутний абрис обличчя з вузьким підборіддям, м'які надбровні дуги і вилиці, тонка шия. Саме такі риси характерні для зовнішності Луїз Буржуа. Відомо, що довге волосся було для художниці символом жіночості та материнства.

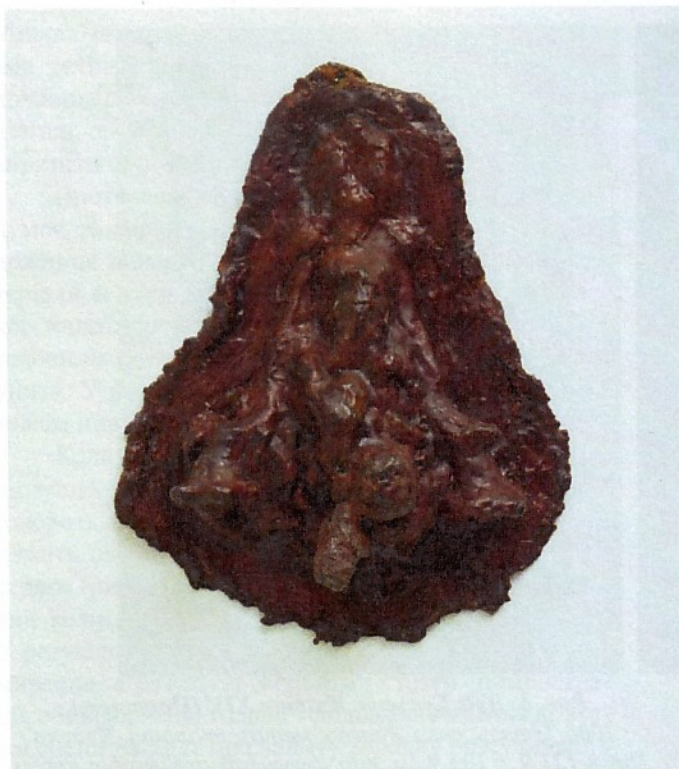


Рис. 1. Луїз Буржуа. Портрет, 1963. Латекс.
39 × 31,5 × 10,5 см. Колекція Музею сучасного мистецтва
(МоМА). Нью-Йорк, США. © 2017 The Easton Foundation/
Licensed by VAGA, NY, <https://www.moma.org/collection/works/81415?locale=en>



Рис. 2. Луїз Буржуа, 2009. Photo: © Alex Van
Gelder, <https://www.amazon.ca/Mumbling-Beauty-Alex-Van-Gelder/dp/0500093911>

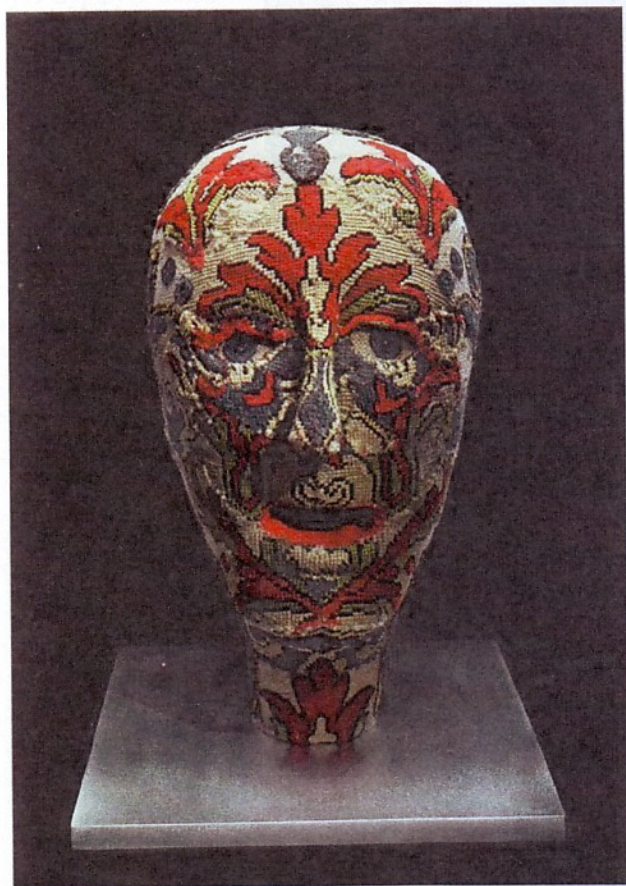


Рис. 3. Луїз Буржуа. Без назви, 2002. Гобелен, алюміній.
43,1 × 30,4 × 30,4 см. Колекція Gallery Cheim & Read.
Нью-Йорк, США, <https://www.moma.org/collection/works/81415?locale=en>



Рис. 4. Луїз Буржуа. Без назви, 2002. Гобелен,
алюміній. 45,7 × 30,5 × 30,5 см. © Courtesy of Hauser &
Wirth Zürich http://www.huffingtonpost.com/2014/07/18/louise-bourgeois_n_5600404.html



Рис. 5. Луїз Буржуа. Без назви, 2002. Тканина, алюміній. 30,5 × 30,5 × 30,5 см <http://www.cheimread.com/artists/louise-bourgeois/gallery/selected-works>



Рис. 6. Луїз Буржуа. Клітка XIV (Портрет), 2000. Сталь, скло, дерево, метал, тканина. Клітка 188 × 121,9 × 121,9 см. <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/new-tate-modern-open-dedicated-gallery-artist-rooms-be-inaugurated>

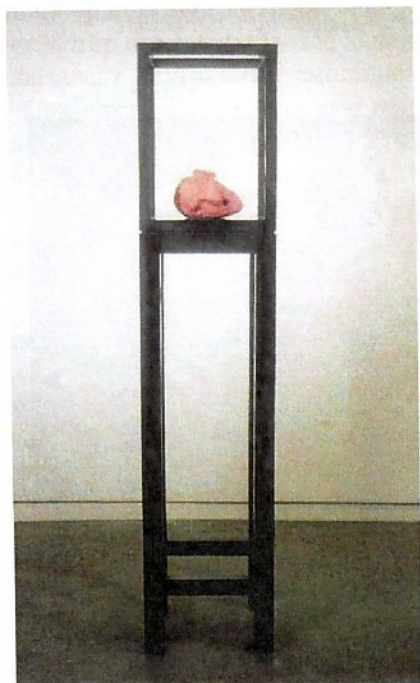


Рис. 7. Луїз Буржуа. П'єр, 1998. Тканина. Вітрина: дерево, скло. Об'єкт: 22,22 × 14,60 × 14,60 см; вітрина: 175,26 × 38,10 × 38,10 см. <https://www.pinterest.com/pin/538461699167098986/>



Рис. 8. Луїз Буржуа. Клітка XXIII (Портрет), фрагмент, 2000. Тканина. Фото Олександр Корольков. <https://rg.ru/2015/09/25/burzhua-site.html>

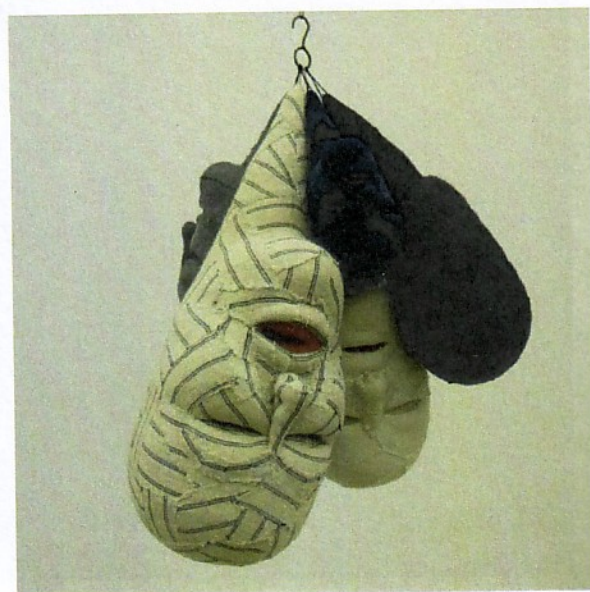


Рис. 9. Луїз Буржуа. П'ять, 2007. Тканина, сталь. 61 × 35,6 × 35,6 см. <http://www.cheimread.com/publications/louise-bourgeois-suspension>

Унікаючи цього елемента (що б додавало труднощів технічному боку виконання скульптури), художниця створювала символічну оболонку людини взагалі, прийоми та засоби творення якої спроможні виразити цілий спектр емоцій.

Проте для більш глибокого вираження своїх думок та значно дієвішого впливу на глядача, художниця використовувала не тільки авторські матеріали й техніки. Луїз Буржуа виходила за межі класичної презентації скульптури і розмішувала голови на боку чи підвішувала під стелю «головою униз». У результаті скульптурний портрет набував зовсім нових смислів.

Коли скульптурне зображення голови розташовують вертикально — це на підсвідомому рівні говорить про наявність життєвої сили. Голова, що лежить на боку, досить відверто натякає на процес страти (рис. 8). Враження посилюється через рожевий колір трикотажу, з якого зроблені скульптури. У результаті перед глядачем не символ життя і примирення, а результат жорстокої страти. Демонстрація обезкровленої голови і свідоме уникнення кривавої сцени нагадує про жіночу холодну розсудливість Юдіфи в картинах Ботічеллі («Повернення Юдіфи», 1472–1473) і Джорджоне («Юдіфа», 1504).

У композиціях, де скульптурні голови підвішені під стелею, автором відтворена візуальна метафора стану сучасної людини (рис. 9). Як зазначала Луїз Буржуа, «людина дивиться навколо, постійно знаходиться в русі, обертається і ставить питання: а де я буду сьогодні?» [6]. Але голови, підвішені за шию, змушують глядача відчувати дискомфорт, оскільки автором поставлено під сумнів один із головних принципів людського буття — закон гравітації. Руйнування канонів скульптурного портрету за допомогою тиску на підсвідомість глядача — викликає не завжди позитивні емоції. Образи, у такий спосіб створені Луїз Буржуа, відверто і напружено демонструють зміни, що відбулися з людиною кінця ХХ — початку ХХІ століття: втрату індивідуальності та полові ідентифікації, страх самотності у просторі тотальної глобалізації.

Висновок. У результаті дослідження проаналізовано формальні та змістовні чинники, що засвідчують унікальний авторський підхід до інтерпретації скульптурного портрету.

Підризом конвенціонального відношення між фігурою та простором знайдено нові підходи до інтерпретації тіла як оболонки фантазій, бажань, емоцій та психологічних імпульсів. Руйнування класичних канонів презентації скульптури у формальному і символічному аспектах дозволило Луїз Буржуа демонструвати складні взаємовідносини між естетичним досвідом, життям та смертю.

Оскільки тема скульптурного портрету виявилася системно не дослідженою і стала головною метою статті, проблема гендерного аспекту творчості художниці залишається актуальною. Тому у **перспективі подальшого дослідження** — гендер як художньо-філософська домінанта творчості Луїз Буржуа.

Література:

1. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм [Текст] / Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буйа, Бенджамин Х.Д. Бухло, Дэвид Джоселив ; пер. с англ. Г. Фбдуселешвили и др. [Ред.: А. Фоменко, А. Шестаков]. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 816 с.
2. Луиз Буржуа. Структуры бытия : клетки [Текст] / Музей современного искусства «Гараж». — М., 2015. — 28 с.
3. Лекція Жульєн Лорц в Музеї «Гараж». Шлях розвитку «Кліток» Луїз Буржуа [Електронний ресурс] : відеоролик. — (42:32). — 2016. — 6 квітня. — Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=euhmKKOVmrE> (дата звернення : 12.02.2017). — Назва з екрана.
4. Лекція Франсес Морріс в Музеї «Гараж». Луїз Буржуа: Тейт Модерн, башти та мати усіх павуків [Електронний ресурс] : відеоролик. — (1:17:08). — 2016. — 6 квітня. — Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=-33RLWpEArI> (дата звернення : 20.02.2017). — Назва з екрана.
5. Уоллак А., Кедржорі М. Луиз Буржуа. Паук, любовница и мандарин [Електронний ресурс] : відеоролик / Амей Уоллак, Маріон Кедржорі // © Art Kaleidoscope Foundation. — Нью-Йорк, 2008. — 99 мин. — Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=gwmhKZ2dIZI> (дата звернення : 02.03.2017). — Назва з екрана.
6. Louise Bourgeois. The Complete Prints & Books [Text] // moma.org. — Режим доступу : https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/faces_portraits (дата звернення : 02.02.2017). — Назва з екрана.
7. Larratt-Smith P. Louise Bourgeois. Les têtes bleues et les femmes rouges [Текст] / Philip Larratt-Smith. — Published by Xavier Hufkens, English, 2015. — 76 p.
8. Nixon M. Fantastic Reality [Текст] / Mignon Nixon // Louise Bourgeois and a Story of Modern Art. — Cambridge : MIT Press, 2005. — 338 p.
9. Storr R. Louise Bourgeois [Текст] / Robert Storr, Paulo Herkenhoff, Allan Schwartzman. — London : Phaidon Press, 2003. — 160 p.

References:

1. Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., Joselit, D. (2004). Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism. (Russ. ed. : Foster, Kh., Krauss, R., Bois, Y.-A., Bukhlo, B. H. D., Joselit, D. (2015). Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм. (A. Fomenko, A. Shestakov, eds). Moscow). [In Russian].
2. Luiz Burzhua. Struktury bytiya : kletki [Structures of Existence : The Cells] : buklet. (2015). Moscow, Garage Museum of Contemporary Art. [In Russian].
3. Lekttsiya Zhul'ien Lorts v Muzei "Harazh". Shlyakh rozvytku "Klitok" Louise Bourgeois [Julien Lorts lecture at the Garage Museum of Contemporary Art. The path of "cells" Louise Bourgeois]. Video clip retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=euhmKKOVmrE>. [In Russian].
4. Lekttsiya Frances Morris v Muzei "Harazh". Luyiz Burzhua: Teyt Modern, bashty ta maty usikh pavukiv [Frances Morris lecture at the Garage Museum of Contemporary Art. Louise Bourgeois: Tate Modern, towers and all have spiders]. Video clip retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=-33RLWpEArI>. [In Russian].
5. Wallach, A., Cajori, M. (2008). Luiz Burzhua. Pauk, lyubovnit'sa i mandarin [Louise Bourgeois : The Spider, the Mistress and the Tangerine]. Video clip retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=gwmhKZ2dIZI>. (accessed 02.03.2017). [In Russian].
6. Louise Bourgeois. The Complete Prints & Books. moma.org. (n.d.). Retrieved from https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/faces_portraits. [In English].
7. Larratt-Smith, P. (2015). Louise Bourgeois. Les têtes bleues et les femmes rouges. Published by Xavier Hufkens. [In English].
8. Nixon, M. (2005). Fantastic Reality. In Louise Bourgeois and a Story of Modern Art. Cambridge : MIT Press. [In English].
9. Storr, R., Herkenhoff, P., Schwartzman, A. (2003). Louise Bourgeois. London : Phaidon Press. [In English].

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2017. – 192 с. (Мистецтвознавство: № 3).

У Віснику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем дизайну, образотворчого мистецтва, а також застосування новітніх технологій у мистецтвознавстві.

Збірник розрахований на пошукачів вчених ступенів і звань, викладачів, науковців.

Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол № 7 від 28.03.2007 р.).

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства (Наказ МОН України №747 від 13.07.2015 р.).

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419 (Online).

Збірник представлено в міжнародних наукометричних базах:

- Index Copernicus з 2014 року [<http://journals.indexcopernicus.com/+++++,p24783634,3.html>];

- РИНЦ (Російський індекс наукового цитування) з 2014 року [http://elibrary.ru/title_about.asp?id=50456].

Збірник реферується та відображується у базах даних: «Джерело» (Україна) [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe]; Загальнодержавна реферативна база даних «Україніка наукова» [<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>].

Головний редактор:

Даниленко В. Я.,

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Заступник головного редактора:

Гончар О. В.,

доктор педагогічних наук, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Редакційна колегія:

Алфьорова З. І., доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія культури

Беднарек Є., доктор історії (Польща, Інститут національної пам'яті Республіки Польща)

Боднар О. Я., доктор мистецтвознавства, професор,
Національний університет «Львівська політехніка»

Бойчук О. В., кандидат з мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Гончар О. В., доктор педагогічних наук, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Гребенюк Н. Є., доктор мистецтвознавства, професор,
Харківський національний університет мистецтв
ім. М. Котляревського

Кара-Васильєва Т. В., доктор мистецтвознавства, професор,
Академія мистецтв України (м. Київ).

Коваленко Г. Ф., доктор мистецтвознавства, головний
науковий співробітник, академік Російської академії
мистецтв, Інститут мистецтвознавства Російської
академії мистецтв (Російська Федерація)

Круль П. Ф., доктор мистецтвознавства, професор;
Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ)

Левчук Л. Т., доктор філософських наук, професор (м. Київ)

Мартинів В. Ф., доктор культурології, професор, Мінський
інститут сучасних знань (Республіка Білорусь)

Відповідальний секретар:

Мачулін Л. І.,

кандидат філософських наук,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Проценко О. П., доктор філософських наук, професор,
Харківський національно-технічний університет
будівництва та архітектури

Романовський О. Г., доктор педагогічних наук, професор,
член-кореспондент НАПН України, Національний
політехнічний університет «ХПІ» (м. Харків)

Сапенко Р., доктор філософських наук, професор,
Зеленогурський університет (м. Зелена Гура,
Польща)

Сбітнева Н. Ф., кандидат з мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Смагін О. І., доктор мистецтвознавства, професор,
Мінський інститут сучасних знань (Республіка
Білорусь)

Соколюк Л. Д., доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Туманов І. М., доктор педагогічних наук, професор,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Чебикин А. В., Президент Національної академії мистецтв
України, професор, академік Національної академії
мистецтв України (м. Київ)

Чепалов О. І., доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія культури

Шоповал Ю. І., доктор історичних наук, професор,
Національна академія наук України (м. Київ)

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Даниленко В. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість	4
Ivanova A. A. Design Thinking as a New Approach in Education	11
Кузнецова В. М., Шеверницька Н. М. Сучасні тенденції мистецької освіти	15
Прусак В. Ф. Екологізація дизайн-освіти — стратегія XXI століття	20

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

Андрієвський В. М., Більдер Н. Т., Соболев О. В. Елементи айдентики міського транспорту (на прикладі міста Харків)	27
Васіна О. В., Копилов Є. М., Федосенко М. Б. NBIC-технології в сучасному дизайні.	37
Ганоцька О. В. Інтерактивна упаковка: нові можливості у дизайні	43
Хішам Кобейссі. Ліванський житловий інтер'єр у контексті постмодерністичної парадигми	53
Одрехівський В. В. Сучасна скульптура львівської мистецької школи: експеримент і самоідентифікація	57
Тютюнник І. Роль студії батика Музи Кирницької у творчості аматорів	68
Федічев В. С. Вплив освітлення на формування скульптурних об'ємів.	76

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

Гаврилів Г. М. Харківська мистецька група «Буриме»: філософсько-естетичний аспект	85
Ген Чиж Жун. Між «гохуа» та «сіянхуа»: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX–XXI сторіччях (на прикладі жіночого портрету).	94
Дьерке Г. Г. Образно-пластичні особливості неофольклорного напрямку закарпатського живопису другої половини 1950-х — першої половини 1980-х років	105
Коновалова О. В. Скульптурні портрети Луїз Буржуа як суб'єктивний мистецький досвід руйнування канонів портретного жанру.	115
Kotlyar E. The image of the Jerusalem Temple in Christian and Jewish art: from Italian concepts to Eastern Europe synagogues	122
Москаль М. Святі воїни Теодор Тирон та Теодор Стратилат в українському сакральному мистецтві XII–XVIII сторіч: іконографія та еволюція образу	130
Ожога-Масловська А. В. Мистецька Японія в публіцистиці А. Краснова.	137
Прокопович Т. А. Живопис Волині. Жінки-художниці кінця XX — початку XXI сторіччя	143
Соколюк Л. Д. Михайло Жук: Роки навчання (1896–1904).	150

МИСТЕЦТВО В МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Бацак К. Ю. Італійська опера Одеси сезонів 1847–1850 років під орудою імпресаріо Ніколо Жульєна	167
Горбаль В. Я. Виконавські і жанрові новації мангеймського оркестру (на прикладі жанру концертної симфонії).	175
Уманець О. В. Фаустіанська міфологема у творчості А. Рубінштейна	181
СПИСОК АВТОРІВ	188
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ	189