

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА**

ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ

КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри образотворчого мистецтва

_____ Ольга ШКОЛЬНА

Протокол засідання кафедри образотворчого
мистецтва

№ _____ від « _____ » _____ 202__р.

ДЕНИСЕНКО ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА

СИМВОЛІКА ПЛИННОСТІ ЧАСУ В ЖИВОПИСІ СЮРРЕАЛІЗМУ

Кваліфікаційна бакалаврська робота

зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація»

Керівник творчої частини:

Попінова Оксана Миколаївна

Старший викладач кафедри образотворчого
мистецтва

Керівник науково-дослідної частини:

Дмитренко Наталія Віталіївна

Доцент кафедри образотворчого мистецтва,
доктор філософії з мистецтвознавства

Київ-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. СИМВОЛІКА ПЛИННОСТІ ЧАСУ В ЖИВОПИСІ СЮРРЕАЛІЗМУ.....	7
1.1. Історико-філософські концепції часу та їх відображення в образотворчому мистецтві.....	7
1.2. Особливості зображення плинності часу в сюрреалістичному живописі.....	17
1.3. Порівняльний аналіз використання символів часу різними художниками-сюрреалістами.....	28
Висновки до першого розділу.....	35
РОЗДІЛ II. ТВОРЧА РОБОТА «КРИХКІСТЬ БУТТЯ»: СТАДІЇ ВИКОНАННЯ.....	38
2.1. Розробка задуму, створення ескізів, підбір візуальних матеріалів.....	38
2.2. Початковий етап, побудова основної композиції на полотні.....	43
2.3. Основний етап та завершення роботи: деталізація, гармонізація кольорів і фінальне опрацювання.....	47
Висновки до другого розділу.....	50
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53
ДОДАТКИ.....	59

ВСТУП

Актуальність даного дослідження дає можливість поглибити теоретичні засади про символіку плинності часу в образотворчому мистецтві, розкриваючи його вплив на сучасні художні практики. Це дає можливість визначити зв'язок між художніми напрямками й підходами у порівнянні робіт митців, показуючи еволюцію образотворчого зображення часу в мистецтві. Аналіз прийомів художнього відображення концепції темпоральності в контексті сюрреалізму може стати початковою точкою для дослідження сучасних художніх практик, в яких дана тематика також важливі. Вивчення сюрреалістичних інтерпретацій темпоральності може дати нові перспективи та інсайти для реалізації художніх ідей у сучасному мистецтві.

Наукова новизна: до теми плинності часу зверталася велика кількість художників різних епох, застосовуючи символи, методи й техніки відповідно до мистецького стилю й історичного періоду. Зокрема, загальноприйнятим способом осмислення даної теми вважаються натюрморти ванітас. Вивчення символіки плинності часу в живописі сюрреалізму дає змогу розширити традиційне сприйняття цієї тематики, шляхом аналізу її інтерпретації в сюрреалістичному контексті, що дозволяє виявити, як ідеї даного стилю вплинули на подальший розвиток мистецтва, зокрема на сучасні художні практики. Таким чином, висвітлюється новий погляд на традиційну тему плинності часу, розкриваючи її особливості через призму сюрреалістичного мистецтва.

Об'єкт дослідження – живописні твори в сюрреалістичному стилі, в яких присутня концепція темпоральності.

Предмет дослідження – символи плинності часу, що використовуються художниками сюрреалістами.

Метою дослідження є визначення символічних образів, за допомогою яких зображуються ідеї плинності часу які використовуються у живописі

сюрреалізму для візуалізації концепції часу, а також дослідження способів трактування цієї теми в контексті ідей цього мистецького напрямку.

Завдання дослідження:

- дослідити концепцію темпоральності в історико-філософському ключі, виявивши еволюцію уявлень про дану ідею. Простежити, який вплив мали ці уявлення на формування й розвиток теми плинності часу в образотворчому мистецтві;
- визначити методи використання символів плинності часу в контексті живопису сюрреалізму. Розглянути основні художні засоби, символічні образи й техніки, котрі вживалися живописцями в даному напрямку для демонстрації даної концепції;
- проаналізувати індивідуальні авторські підходи візуалізації темпоральності, досліджуючи творчість окремих сюрреалістів заради виявлення унікальних художніх рис, символіки та прийомів, завдяки яким художники візуалізували ідею плинності часу у власній творчості;
- систематизувати отримані результати з метою їх подальшого використання у власній художній діяльності. Узагальнюючи результати дослідження, визначити практичну цінність виявлених творчих прийомів для сучасного митця. Опанувати здобуті знання у створенні власного твору та навчитися інтегрувати характерні символи й образи у власні образотворчі проєкти.

У рамках наукової роботи використовуються такі **методи дослідження**:

- *Герменевтичний метод* спрямований на поглиблений аналіз символічного змісту сюрреалістичних картин, в яких присутня концепція плину часу. Проводиться не тільки поверхневий опис зображених елементів, але також і розкривається їхній прихований метафоричний зміст у процесі тлумачення символів плинності часу для того, щоб визначити їхні можливі інтерпретації в художньому контексті.
- *Історико-культурний метод* – застосовується для спостереження еволюції зображення теми плинності часу в образотворчому мистецтві

розпочинаючи від аналізу архаїчних епох до сучасності, щоб простежити, як змінювалося розуміння даного концепту протягом історії філософії та образотворчого мистецтва. Застосування даного методу обґрунтоване необхідністю виявити генез та подальший розвиток теми темпоральності в образотворчому мистецтві від її зародження до кульмінації в сюрреалізмі. Вивчення історичних передумов дозволяє зрозуміти, як філософські, наукові та культурні умови вплинули на формування ідеї плинності часу та її відображення в мистецтві. Аналіз попередніх епох дає змогу виявити, які символи та образи були успадковані сюрреалістами, а які вони радикально переосмислили. Дослідження також дозволяє проаналізувати, як сюрреалістичні символи темпоральності вплинули на подальший розвиток сучасного мистецтва, де теми суб'єктивності, плинності та відносності часу залишаються актуальними.

- *Компаративний метод* орієнтований на порівняльний аналіз використання теми темпоральності, зображеної у творчості різноманітних представників сюрреалізму у сфері образотворчого мистецтва. Це дасть змогу визначити спільні характеристики та розбіжності в манерах окремих художників, вивчення їх унікальних рис та зовнішніх факторів, які на це вплинули. Порівнюються використана певна символіка, стилістичні прийоми, композиційні рішення та інші аспекти, що покликані продемонструвати ідею часу в художніх творах для того, щоб виявити загальні тенденції та індивідуальну манеру митця у відображенні даної концепції.

- *Формально-стилістичний метод*: застосовується для вивчення того, які структурні компоненти сюрреалістичних художніх творів використовуються з метою створення імітації плинності часу. Аналіз фокусується на тому, як художники використовували ці елементи для створення візуальних ефектів, що створюють деформацію, динамічність або інші стилістичні особливості плинності часу. Досліджуються особливості композиційного рішення, використання кольорової палітри, характер ліній та форм; аналізуються наявні образи й предмети, котрі можуть свідчити про темпоральний ідейний задум. Розглядаються також індивідуальні стилістичні прийоми різних художників-

сюрреалістів у відображенні часової концепції. Даний підхід дозволить дізнатися, як формальні елементи мистецьких об'єктів сприяють створенню візуальних образів, що передають складну ідею темпоральності.

РОЗДІЛ I. СИМВОЛІКА ПЛИННОСТІ ЧАСУ В ЖИВОПИСІ СЮРРЕАЛІЗМУ

1.1. Історико-філософські концепції часу та їх відображення в образотворчому мистецтві.

Ідея темпоральності пройшла значний історичний шлях та зазнала суттєвих трансформацій, починаючи від античних уявлень до сучасних поглядів, не втрачаючи свого значення в науковій, філософській та мистецькій сфері. Її розвиток обумовлений еволюційними змінами людських уявлень про плинність часу, його усвідомлення та вплив на буття.

У античній філософії концепція плинності часу інтерпретувалася через призму трьох основних категорій, як висвітлено в статті М. Ілляхової. Мислителі Давньої Греції та Риму для інтерпретації темпоральності використовували такі терміни: χρόνος (хронос), αἰών (айон) і καῖρός (кайрос), які водночас вкоренилися в елліністичній культурі як алегорії мітологічних образів [6, с. 93].

Перше поняття, визначене Аристотелем, стосується лінійності подій та інтерпретується як безперервність та об'єктивність часу. В нього покладена основа для осмислення матеріального всесвіту. Цей час рухається незалежно від людського сприйняття, суб'єктивних бажань та впливу, а також піддається вимірюванню. Безперервність та суб'єктивність часу, втілені в понятті χρόνος знайшли своє відображення не лише в філософських та міфологічних роздумах, але й у мистецтві.

Частіше за античну епоху, образ Хроноса проявлявся також у добу Відродження, проте багато митців поверталися до вищезгаданого образу й у пізніші часи. Його основними ознаками були наявність крил та коса у руці, що символізувало неминучість смерті та ефемерність буття. Картина «Хронос підрізає крила Купідону» П'єра Міньяра (рис. 1.1) слугує одним з відомих прикладів. Античний образ на полотні зображений як суворий старець, що безжально обрубуює Купідонові крила, який в свою чергу символізує любов та

молодість. Ця сцена являє собою алегорію швидкоплинності кохання й того, як час дискредитує красу та юність.

Термін айон спершу являв собою період життя, потім його тлумачення збагатилося, але у філософському розумінні він мав значення повторюваного кругообігу життя. Попри майбутні ранньохристиянські наративи, які пізніше нашарують на це поняття ідею про вічність і сталість, основне його значення все таки має відношення до життєвого ритму та циклічності часу.

У образотворчому мистецтві αἰών також мав своє місце, зокрема в греко-римській мозаїці всередині зодіакального кола (рис. 1.2), яке відображає античне розуміння часу як ритмічності, де явища регулярно відтворюються у встановленому порядку. Зодіакальне коло могло означати космічний вплив на земне існування й визначало ритми людської діяльності, а сам образ Еону уособлює нескінченний плин, що охоплює всі ритми існування, які підпорядковані вічному кругообігу. Тож, дана мозаїка відображає варіант елліністичного світогляду, де час сприймався циклічно та демонструє зв'язок людини з космічним порядком.

Останній термін інтерпретується як оптимальний момент для дії і має вирішальний вплив на подальший розвиток обставин. У контексті елліністичної культури Кайрос розглядався як мить, коли індивід міг досягти максимальної продуктивності, використовуючи наявні можливості. Так само, як і айон, семантичне поле поняття καῖρός розширилося з часом і набуло ознак тривалості життя або якісного моменту. Цей термін почав навіть використовуватися, щоб охарактеризувати певні етапи у процесі розвитку.

Алегоричний образ Кайроса в античній творчості зображувався разом із канонічними ознаками (рис. 1.3). Він має крила на ступнях та тримає терези, як ознаку правосуддя долі й символ який приносить удачу тим, хто на неї заслуговує. Ці атрибути демонструють швидкоплинність моменту, динамічність сприятливої миті, яку важко схопити. Як зазначає Ольга Сінкевич, «Побачити Кайроса – сприятлива мить. Але в цю мить необхідно вхопити його за волосся, інакше вдасться побачити лише його лису потилицю. Впіймати Кайроса – це

впіймати свій життєвий шанс, якщо ж він пролетів – його вже не повернути» [14, с. 167].

Таким чином, філософське визначення темпоральності через призму наявних трьох категорій сприяє розумінню не лише різних її аспектів, а й природи мистецтва. Даний підхід надає можливість розглядати творчість не як лінійну послідовність, а як динамічний та якісний процес, де кожен момент наділений своїм власним сенсом. Концепція часу, в свою чергу, може проявлятися як повторювано, так і специфічно відповідно до потенціалу та обставин, що виникають у певний період.

Після доби античності концепція плинності часу зазнала кардинальних трансформацій завдяки розвитку людського мислення у релігійних, наукових та філософських сферах діяльності. Порівнюючи з елліністичними підходами, в яких плинність часу розглядалася в рамках природного порядку буття, середньовічні принципи призвели до того, що ідея набула релігійного забарвлення. Загалом, християнські мислителі пов'язували час із божественним задумом і творінням світу.

Як зазначає Ханжи В. у своїй праці, широко розповсюдженою думкою в часи раннього середньовіччя була ідея про те, що час є атрибутом створеного світу і залежить від змін у природі. Проте, хоч Бог і створив всесвіт, Він існує у вічності, яку неможливо поділити на минуле, теперішнє й майбутнє, для Творця все існує одночасно, в безперервному і незмінному теперішньому. У свою чергу, «Тома Аквінський пише, що Всевишній як Сущє само-по-собі володіє буттям в абсолютному значенні. На противагу цьому світ інтерпретується як сущє, вторинне та відносне щодо Бога» [17, с. 325]. Така концепція відображає середньовічне уявлення про необмежену божественну природу, Його перебування поза межами фізичних законів і часові обмеження не впливають на Бога.

Зображення з «Великого часослова герцога Беррійського» можуть слугувати візуальним прикладом середньовічного розуміння абсолютної божественної природи. Космологічні образи, що демонструють рух планет

можуть вказувати на те, що Всесвіт створений Богом та підвладний його волі. На одній зі сторінок (рис. 1.4) простежується явне композиційне розділення між земним повсякденним життям та небесними явищами й трансцендентними силами, які на нього впливають. У мініатюрах зображувалися у помітній кількості біблійні сюжети, які підкреслюють здатність втручання надприродних сил. Сам часослов, що створений, як книга для особистої молитви, за допомогою вписаних ілюстрацій, спонукає до роздумів про божественну могутність і людську непідвладність часу.

Зважаючи на це, середньовічна філософська теорія темпоральності була обумовлена теологічною концепцією, що розглядала час як феномен, створений Богом. Час, що характеризується початком і завершенням протиставляється вічності Божественного, яка виходить із будь-яких рамок.

За період початку Ренесансу попередні уявлення про час знову переглянулися та трансформувалися в нові ідеї та припущення. Відбувся відхід від суто релігійного світобачення та пошук більш актуальних наукових відходів. Поступово формується більш матеріалістична теорія на базі вчень античних філософів. Нові мислителі стверджували, що світ є нескінченним, а отже і час не має абсолютних меж, і не є виміром лише земного буття. Він являє собою діалектичний і постійний процес змін у Всесвіті, де усі предмети існують у безперервному русі.

У цьому полягає різниця даної ідеї із попередніми припущеннями про обмежений, лінійний відрізок часу, що веде до Страшного суду. Система поглядів епохи Відродження передбачає ототожнення Бога з природою, оскільки божественне начало проявляється в самому Всесвіті, а не існує поза ним – саме у цьому моменті відображається пантеїстичний характер концепції. Виходячи з цього, якщо Бог і світ єдині, то час – це природний процес, а не створений або керований певною зовнішньою силою.

Під час цієї епохи одним з засобів вираження ідеї плинності часу було створення людських постатей різного віку, найчастіше – трьох індивідів. Так, на «Алегорії розсудливості» (рис. 1.5) Тиціан зобразив старість, зрілість та юність,

як символ минулого, теперішнього й майбутнього. Анімалістичні зображення під людськими портретами також підпорядковуються до певного життєвого людського етапу [20, с. 3].

Джорджоне на своєму полотні (рис. 1.6) зобразив також юність, зрілість і старість в образі чоловіків, як символи різних етапів циклічного процесу, що відбувається у Всесвіті. Обидва художники продемонстрували, що постаті в їхніх творах є частиною безперервного руху, де народження змінюється зростанням, зрілістю та занепадом. Проте, на відміну від попереднього митця, Джорджоне розглядає вікові періоди в рамках уроків музики, де образ зрілої людини передає досвід та знання алегорії молодості, ці обидві постаті намагаються опанувати мистецтво співу у той час як образ похилої людини вже не потребує у відрахуванні такту й читанні нот. Окрім цього, музика в зображенні художників також може означати плин часу, оскільки вона потребує виконання такту, що вказує на циклічність буття.

Схожа манера в зображенні трьох стадій життя на одному полотні також спостерігається у творі Ганса Бальдунга (рис. 1.7), однак через фокус виключно на образах жінок, в даному випадку порушується також проблема зі специфікою жіночого старіння та його суспільному сприйнятті. Символ дзеркала відображає не тільки плин часу й ванітас, а й суспільний тиск на жінок, які часто оцінюються за зовнішністю, яка з віком неминуче змінюється. На даному прикладі спостерігаються певні патріархальні упередження художника, який через твір висвітлює позицію про те, що оскільки жінка може породжувати нове життя, яке приречене вкінці на смерть, то водночас вона стає також джерелом смерті. Крім того, автор даної картини зобразив такі метафоричні предмети як пісочний годинник, дзеркало, нитка Клото (якою бавиться немовля). Ці символи будуть широко використовуватися в натюрмортах *Vanitas*.

Отже, у добу Відродження ідея плинності часу набуває нових рис: її почали сприймати не лише як частину божественного плану, а як фундаментальну властивість природи, що існує незалежно від людського сприйняття та традиційних релігійних уявлень.

У наступному етапі, який слідував після настання першої наукової революції (XVI–XVII ст.) відбулися значні зміни у філософському підході, а саме сформувалося нове, механістичне уявлення про плинність часу, яке сформувало основу класичної концепції темпоральності.

За цей період було запропоновано ідею абсолютного часу, що є однорідним та універсальним, який не підпорядкований явищам матеріального світу. Розвинулася думка про те, що час існує автономно, незалежно від природних трансформацій і не потребує спостерігача, або суб'єктивного сприйняття. Поширена тоді модель Всесвіту уподібнювала його до великого годинника, де все підпорядковано чітким законам. У такій системі час виступав як універсальний фон, на якому розгорталися події. Його плин не залежав від матеріального світу, а фізичні процеси лише вписувалися в заданий вимір. Це суттєво диференціювало теорію даного періоду від середньовічних поглядів, де концепція часу розглядалася через призму релігійних догматів, пов'язаних з божественним задумом або людським сприйняттям.

XVII століття стає значущим в історії образотворчого мистецтва, саме в цю пору художниками в Голландії та Фландрії створюється новий самостійний жанр – натюрморт. Одною з причин його започаткування могло бути створення автопортретів у відображеннях предметів, відтворених на полотні (рис. 1.8). Як зазначає у своїй статті Селесте Брусаті, дана традиція дещо суперечила гуманістичним ренесансним уявленням портретного живопису, де характер і соціальний статус натури можна було виразити через зовнішні риси – міміка, жести, вбрання, тощо. Такі автопортрети відрізнялися від традиційних, оскільки художники не зображували себе як фізичні фігури, а ставали частиною картини – ще одним художнім зображенням серед інших предметів [22, с. 168]. Голландські майстри створювали не тільки реалістичне зображення предметів, які могли символізувати конкретну ідею, ці об'єкти також слугували як засіб демонстрації своїх здобутків за життя.

Широко відомо, що даний вид натюрморту славиться тематикою швидкоплинності буття завдяки використанню численних знаків та предметів,

зокрема зображення черепа, книг, годинників (як механічних, так і пісочних), звукових інструментів, зів'ялих квітів, мильних бульбашок, згаслих свічок тощо. Ці об'єкти вказували на тлінність людського існування і нагадували про його короткочасність. «При введенні в натюрморт річ постає в іншому вимірі, вона позбавлена своїх функціональних обов'язків, її композиційний, а, отже семантичний ранг підвищується, і вона стає своєрідним суб'єктом дії» [18, с. 163].

Праця Симона Ренара де Сен-Андре (рис. 1.9) демонструє типову характеристику зображення предметів-символів у натюрмортах даного виду. Слід зазначити, що на полотні зображений пошкоджений скляний келих, що особливо підкреслює крихкість моменту таким же чином, як і сам його матеріал. Це перегукується з візуальним образом мильних бульбашок, які перебувають у стані неминучого розпаду, що разом з розбитим склом слугують для ілюстрації незворотності та швидкоплинності часу.

Більш того, за винятком предметів, велику роль відіграє також їх розташування в просторі. Речі знаходяться в динамічному положенні, одні на одного нашаровуються, похило стоять або розташовані на грані столу. Композиція створює відчуття нестабільності, що візуально передає потенційну втрату рівноваги об'єкту та його неминучого падіння (рис. 1.10), це також є символом плинності часу і вказує на ефемерність моменту.

Окрім цього, існує чимало натюрмортів (рис. 1.11), що завдяки феноменальній реалістичності створювали оптичний обман в такий спосіб, що предмети здавалися замороженими в часі. Це може підтверджувати спроби митців цього жанру обіграти ідею плинності часу і створити ілюзію панування над ним.

Такі особливості й концепція жанру підтверджували тогочасну соціокультурну парадигму про те, що час перебуває у безперервному русі в незалежності від бажань та суб'єктивного сприйняття. Розвиваючи ідею ефемерності людського існування, художники намагалися закликати глядачів до

філософського прийняття цих невідворотних явищ в контексті роздумів про об'єктивну природу часу.

На початку XX століття класична попередня концепція була поставлена під сумнів завдяки розвитку наукової теорії відносності. Альберт Ейнштейн, який її розробив, довів, що час не є універсальним і незалежним від фізичних процесів, навіть більше, він є змінною величиною, яка залежить від швидкості руху об'єкта та гравітаційного поля. Було доведено, що час для спостерігача, який рухається з великою швидкістю, сповільнюється відносно часу для нерухомого спостерігача. Ця концепція була розширена тим, що гравітація також впливає на плин часу, який разом з простором утворюють єдиний чотиривимірний континуум. Подальший розвиток науки привів до нового розуміння темпоральності, зокрема в рамках актуальних теорій спостерігається менш виразне розмежування між часом, рухом та простором.

Ці нові наукові відкриття мали глибокий вплив на філософію темпоральності разом з мистецтвом, у тому числі завдяки розвитку нових технологій та відкриттю нових можливостей для вираження ідей, художники зі свого боку почали експериментувати із зображенням різноманітних елементів у своїх творах. У цей час з'являється безліч варіацій течій та напрямків образотворчого мистецтва, таких як авангардизм, сюрреалізм, кубізм, тощо.

Ідея плинності часу проявлялася в мистецтві XX століття як усвідомлення неминучих змін, руйнування традицій і постійного руху. Космін Паулеску вивчає цей період у своїй статті з точки зору розбіжностей між мистецькими звичаями та нововведеннями. Зокрема, створення Марселем Дюшаном напрямку реді-мейд, використання повсякденних предметів, що можуть набувати нового, тимчасового мистецького сенсу (рис. 1.12); твори сюрреалістів, які будуть більш детально розглянуті в наступних пунктах розділу; виникнення конструктивізму, один з основоположників якого – український митець Володимир Татлін (рис. 1.13). «Конструктивісти створювали скульптурні образи нового світу, науки, промисловості, масового виробництва. Прогрес, століття швидкості настільки

вплинули на них, що вони розглядали свої роботи як жест участі у всесвітньому явищі» [23, с. 164].

Тож, напрями образотворчого мистецтва в цей період стали візуальним символом швидкоплинності часу та радикальних змін. Відмова від традиційних цінностей відображала тимчасовість будь-яких усталених систем. Впровадження нових матеріалів, технік та стильових течій символізувало шалений темп технологічного прогресу. Конфлікт між традиціями та інноваціями став не просто естетичним явищем, а відображенням глибокого усвідомлення динаміки епохи, де час вимірювався миттєвими змінами.

Ідею смерті, як частину плинності часу в контексті мистецтва з кінця ХХ ст. по сьогодні розглядає у своїй статті Олександра Дрік, поділяючи дану концепцію на чотири основні контексти. Перший – конфлікт між прагненням уникнути кінця існування та його невідворотністю й прийняттям. Серед митців, які використовували цю ідею були Демієн Хьорст (рис. 1.14) та Джеймс Гопкінс, чий роботи демонструють, що прийняття скінченності життя може стати поштовхом до перегляду істинних пріоритетів. Другий контекст розглядається як сприйняття смерті як складової буття, за цією тематикою працював митець Андерс Серрано, фіксуючи образи людських тіл у патологоанатомічних відділеннях (рис. 1.15), він досліджував феномен завершення життя, прагнучи вивчити його сутність і те, як він змінює сприйняття реальності.

Наступний підхід – людська участь у спричиненні смерті на планеті. Сучасні художники в цьому контексті аналізують явища збройних конфліктів, жорстокості та руйнації, спричиненої самою людиною, тим самим застерігають щодо можливого саморуйнування цивілізації. Останній аспект стосується кінця світу та можливостей його відродження. Домінік Гонсалес-Форстер (рис. 1.16) і Кріс Куксі (рис. 1.17) аналізують варіанти глобальної катастрофи та надії на подальше існування, передаючи думку про те, що навіть після тотального руйнування залишається можливість для відродження. «...відтворення смерті в мистецтві — не просто ще одна спроба відповідати на швидкоплинні запити суспільства і не лише відображення наростаючої всепоглинаючої тривоги.

Зіткнення людини і смерті віч-на-віч — це, перш за все, спроба відродження тих моральних принципів та істинно людських якостей, втратою яких людство заплатило за прогрес» [4].

Крім цього, одними з оригінальних тенденцій вираження плинності часу в сучасному мистецтві було використання натяків на мультиплікаційні образи у вигляді їхніх рештків. Чеський митець сьогодення Філіп Ходас створив за допомогою цифрових 3D програм серію реалістичних зображень черепів впізнаваних з дитинства персонажів, які нібито виставлені як музейні експонати, а італійський фотограф Лука Бресадолла пішов іще далі. Він створив фотоколекцію включивши черепи героїв мультфільмів у візуальну композицію за манерою голландських натюрмортів Ванітас. Як говорить сам Лука, «Анімаційного персонажа неможливо вбити, тому що він вічний і безсмертний. Але дорослішання змушує людину відпустити ту безтурботну частину своєї особистості, тому ці персонажі також зникають з нашої пам'яті до того, що їх забувають» [27].

Таким чином, можна підсумувати: на різних етапах історії людства розуміння часу зазнавало суттєвих змін, що відображалось у філософських концепціях і впливало на художні. Від античного сприйняття циклічності до лінійного в середньовіччі, де час розглядався як божественне творіння. В епоху Відродження темпоральність сприймалася як об'єктивна природна властивість, а починаючи з XX століття під впливом технологічного прогресу, мистецтво стало відображати швидкоплинність і динаміку епохи, де час вимірюється миттєвими змінами. Нинішні митці образотворчого мистецтва, залучаючи до власної творчості новітні технології й експериментуючи з різними техніками, використовують ідею часу в його сучасному сприйнятті, тим самим створюють нові візуальні образи. Художні твори віддзеркалюють темп сучасного світу, показуючи людську адаптацію до безперервних змін, а концепції темпоральності в них співзвучні з науково-філософським уявленням про відносність часу.

1.2. Особливості зображення символів часу в сюрреалістичному живописі

Теоретичною засадою для виникнення даного мистецького руху на перетині XIX-XX століть вважаються фундаментальні здобутки у сфері психоаналізу Зигмундом Фройдом та Карлом Юнгом. Це кардинально змінило етичні цінності та сприйняття сутності людської природи. «На початку 20-х років XX століття група молодих художників завершує початковий етап своїх творчих розвідок та заявляє про створення нового напрямку образотворчого мистецтва. Сама ж назва сюрреалізм (від фр. *surréalisme*, букв. «Надреалізм») була придумана поетом Гійомом Аполлінером за кілька років до цього. Так зародився один із найвпливовіших і хвилюючих уяву напрям авангарду XX століття»[15], будучи тісно пов'язаним з рухом дадаїстів, які відкидали загальноприйняті норми суспільства, яке створює жахи війни, через провокаційне та абсурдне мистецтво.

Однією з таких робіт на межі дадаїзму та сюрреалізму стала картина Макса Ернста «Неоднозначні фігури...» (рис. 1.20), у якій поєднуються промислові матеріали, котрі вказують на фрагментарність і випадковість форм, що дає відчуття часової розмитості. Якщо глядач прищурить очі для початкового аналізу загальних мас на картині, фігура, розташована на лівій частині роботи може нагадувати пісочний годинник, оскільки форма, контури та структура асоціюються з цим предметом. При більш глибокому аналізі видно, що композиція втрачає логіку й через неоднозначне сприйняття. Цей твір може уособлювати плинність часу через зміну значень, станів і візуальної реальності, що постійно перебуває в трансформації.

Однак на відміну від митців дадаїзму, сюрреалісти шукали інші форми самовираження, звертаючись до підсвідомості. Таким чином, сюрреалізм став реакцією на травми після Першої світової війни (у спробах втекти від суворой реальності) та глибокі зміни в суспільній свідомості, запропонувавши новий погляд на художню діяльність, що слугує засобом дослідження глибин людської психіки. Яскравим прикладом цієї реакції є картина Іва Тангі «Мама, тато

поранений» (рис. 1.21), у якій митець передає воєнні жахи через химерні форми та зловісну атмосферу. Відчуття тривоги створюється за допомогою пустельного, безлюдного простору, де об'єкти нагадують уламки, що свідчить про руйнування та психологічні наслідки війни. Тангі використовує м'які тіні та холодні відтінки, щоб продемонструвати відчуженість і напругу, створюючи специфічний характер метафори наслідків війни. Цей твір підкреслює характерну для сюрреалізму взаємодію підсвідомості та реальності, перетворюючи біль і страх у загадкові, фантастичні образи.

Художники цього напрямку, захоплюючись психоаналітичним вченням Зигмунда Фрейда, поділяли його думку про відсутність чіткого кордону між ментальним здоров'ям та психічними хворобами, тож для них найбільш плідним станом для творчості стала імітація божевілля. Таку ідею розвиває Русін Р. М. у своїй статті зазначаючи, що саме під час психічно невіршованого стану митець позбавляється контролю та рамок свідомості. У результаті введення художників у таке положення навіть спеціалізованим лікарям було важко відрізнити полотна митців від начерків душевно хворих пацієнтів. «Сюрреалістичний образ багатосаровий як символ, і так само експансивний – весь час норить вийти за власні межі. Невичерпна багатозадачність і протиріччя сюрреалістичних конструкцій породжує в нас внутрішню напругу, яка розряджаючись, виливається цілим потоком інтерпретацій» [11, с. 31]. Такий принцип використовувався ще задовго до створення сюрреалізму такими художниками як Пітер Брейгель та Ієронім Босх, які в подальшому стали головними натхненниками майбутніх митців цього напрямку, проте мотиви нідерландських живописців полягали у створенні цілісних художніх форм, розуміючи їх внутрішній сенс, усе таки дещо розходилися від образів їх поціновувачів, котрі копіювали фрагменти буття та поєднували їх у хаотичні композиції.

Особливо показовим у цьому контексті є фрагмент «Пекла» із триптиха Ієроніма Босха «Сад земних насолод» (рис. 1.22), де у гротескному, химерному світі розгортаються варіації сцен покарання грішників, де людські тіла

зливаються з механічними й демонічними створіннями. Картина ніби випередила свій епохальний контекст, передбачивши стилістику сюрреалізму. Босх використовує непослідовну композицію та візуальні метафори, що перегукується із традицією нового напрямку. Образи в цій роботі, що межують між реальністю та кошмаром, вплинули на сюрреалістів, які досліджували ірраціональне і підсвідоме через подібну символіку.

Також, одною зі значних постатей для сюрреалістів став італійський художник XV століття Паоло Учелло. Його значний вплив на митців сучасного напрямку глибоко вивчає у своїй науковій праці Тессель М. Бодуен. Він зазначає, що митець доби Відродження став важливою фігурою для сюрреалістичних художників завдяки своїй незвичній візуальній мові, зокрема завдяки побудові предметів з математичною точністю та дотриманню правил просторового зображення. «Спеціальне кадрування зображення, крім того, демонструє, як око сюрреаліста помічало та цінувало зовсім інші аспекти мистецтва Учелло, ніж око мистецтвознавця. Відтворена деталь показує кут кімнати ліворуч для глядача, де тривожно зібралися єврейський лихвар та його родина» [37, с. 10], описано в статті про рис. 1. 23. Сюрреалісти сприймали стиль Учелло не як прояв ренесансної гармонії, а як щось дивне й емоційно напружене. Такі митці як Макс Ернст і Андре Массон вбачали у творах Учелло риси, близькі до снів, чи марень, де логіка поєднується з підсвідомими імпульсами. Його зображення, особливо батальні сцени, здавалися їм наповненими прихованим неспокоєм і створювали враження зупинки часу. Це надихало сюрреалістів на створення власного простору, де відчуття реальності навмисно порушене. У цьому контексті Учелло для них став не лише історичним предтечею, натомість, він інтуїтивно випередив мистецтво XX століття подібно до Босха.

Сюрреалізм, як мистецький напрям відкрив нові варіанти для зображення ідеї часу, долаючи традиційні уявлення про його об'єктивність та лінійність. Слід зазначити, що сюрреалісти часто використовували образи не буквально, а як символи для передачі внутрішніх переживань та філософських ідей. Спираючись на принципи ірраціональності та нелогічності, художники досліджували

плинність часу зображаючи символи, які порушують закони фізики, вказуючи на нестабільність моменту та його індивідуальне сприйняття. Використання інтуїтивних мотивів та зображенню сцен сну дало змогу митцям звільнити сприйняття часу від логічних рамок і продемонструвати його у вигляді суб'єктивного явища, яке може міняти свої форми в залежності від сприйняття, як свідомого, так і несвідомого.

Сальвадор Далі мав свій, особистий підхід у сприйнятті часу і вираженні його на полотні, це можна побачити на рис. 1.24 та рис. 1.25. Годинники в його баченні ніби тануть і стікають з поверхонь, що підкреслює втрату стабільності часу. Образи виникають у вигляді спонтанних форм, що розмивають межі між уявою та реальністю. У своїх роботах художник часто зображає дані предмети як символ втрати контролю часу. Цей мотив особливо актуальний у контексті сновидінь, де час втрачає свою звичну логіку й сприймається як умовне ілюзорне явище. У такий спосіб художник підкреслює ідею, що в межах підсвідомості час не має реальної влади, поступаючись перед людськими емоціями, переживаннями та внутрішнім досвідом [32, с. 189]. Окрім використання плавних, фантастичних об'єктів, Далі зобразив у «Постійності пам'яті» мурах, котрих можна нерідко побачити у роботах його авторства. В його особистому, підсвідомому розумінні вони також могли означати тлінність, адже ці створіння здібні поїдати матерію, не залишаючи після себе жодного сліду.

І Тінг Понг у своєму дослідженні зазначає, що «по мірі того, як цей напрямок набував усе більшого процвітання, почали виникати дві його окремі групи: автоматизм і веристичний (реалістичний) сюрреалізм» [41, с. 69]. Кожен із цих підходів по-різному впливав на зображення плинності часу в сюрреалістичному живописі.

Автоматизм, базуючись на непередбачуваності передавав нестабільність тривалості буття через хаотичне нашарування образів, їхні метаморфози та мінливість. «Для сюрреалістів автоматизм виявив джерело натхнення та оригінальних винаходів у людському розумі. Він міг стати засобом, щоб зробити справжнє творче виробництво доступним для кожного, ставши першим кроком у

сюрреалістичній трансформації світу» [25]. Такий прийом дозволяв демонструвати плинність часу як суб'єктивний, мінливий феномен, що нагадує уривки згадок, галюцинацій або сновидінь. Він не підкоряється логіці та існує як безперервний потік, де епізоди можуть як зливатися в одне, так і руйнуватися в окремі відрізки.

Картина Андре Массона (рис. 1.26) ілюструє суть сюрреалістичного автоматизму: автор зображає хаотичні швидкі лінії, що переплітаються між собою, формуючи абстрактні образи та нові невідомі фігури. Відсутність чіткої композиції та попереднього задуму надає твору ефекту імпульсивності та динамічності. Завдяки цьому художник може уникнути свідомого контролю, дозволяючи створюватися формам інтуїтивно. Іще одним прикладом автоматизму є твір Роберто Матти (рис. 1.27), у якому простір та час розчинені в абстрактних формах. Його картини схожі на широкі космічні ландшафти, де образи постійно змінюють свою форму та вигляд, що створює враження безперервного руху. У цій роботі, завдяки тонким лініям та м'яким переходам кольорів, створюється ілюзія мінливого, текучого виміру, що може трактуватися як нестабільність часу та його суб'єктивне сприйняття. Матта у своїх роботах прагнув показати не статичний момент, а сам процес трансформації, що робить його стиль влучним зразком візуального вираження плинності часу через мінімальне втручання свідомого розуму в процес створення картини.

У свою чергу, у веристичному сюрреалізмі навпаки застосовувалися старанно підготовлені структури, де темпоральність відтворювалася через детально продумані символічні зображення, що руйнують звичні уявлення про плин. Викривлені або видовжені форми, дзеркальні відблиски, фантастичні відображення на глянцевиx поверхнях, нереальна перспектива – це все створювало відчуття відносності тривалості буття, що може змінюватися в залежності від обставин.

«Сюрреалісти-веристи були глибоко зацікавлені в тлумаченні снів як каналів невідомих почуттів і бажань. Їхня творчість не починалась із заздалегідь визначеного результату. Натомість, сни та підсвідомі асоціації між

зображеннями, текстом та їхнім значенням стали прямим джерелом для їхніх мистецьких робіт» [40]. Застосовуючи натуралістичну манеру виконання художники в цьому підході акцентували на контрасті між впізнаваними об'єктами та їхньою ірраціональною взаємодією у творі, формуючи відчуття нестабільності та розташуванні в окремому позачасовому вимірі.

Рене Магрітт демонструє такий підхід в своїх роботах. На прикладі картини «Час зупинився» (рис. 1.28) можна побачити з якою фотографічною точністю художник зображає предмети, дотримуючись світлотіні та перспективи. Це створює ілюзію присутності об'єктів в реальному світі, і водночас вони втрачають свою роль і суперечать логічним канонам, через що виникають парадоксальні враження. Локомотив потягу, який звично бачити у великих розмірах та у постійному русі (на що вказує пара з його труби), несподівано застряг у стіні кімнати й набув іграшкового розміру. Магрітт навмисно використовує такий ефект зорового обману, створюючи враження стану предметів, який суперечить природному ходу часу. «Окремі цікаві знахідки сюрреалістів використовувалися з комерційними цілями у галузі декоративного мистецтва, наприклад, оптичні ілюзії, що дозволяють бачити на одній картині два різних зображення, або сюжети залежно від напрямку погляду» [3, с. 39]. Схожа манера зобразити ілюзію зору використовувалася раніше в натюрмортах XVII ст. (рис. 1.11), але не мала на меті експеримент змусити глядачів побачити буденну реальність із суттєво відмінної точки зору. Разом з цим, у роботах сюрреалістів нерідко зустрічаються черепи як символ ванітас, запозичений з натюрмортів голландських художників. Зокрема, як митці раннього періоду напряму – Ешер (рис. 1.29), Далі (рис. 1.30), так і більш сучасні сюрреалісти – Задемак (рис. 1.31), Копера (рис. 1.32) виражали також ідею смертності через зображення кістяної голови, проте з індивідуальними та стильовими особливостями.

Такі два фундаментально різні вектори також досліджує Маріу Суарес на прикладі порівняння творчості таких митців як Пікассо і Далі. Останній використовував усі академічні надбання живопису для вивчення психічного

стану через несвідомі візуалізації. Він навіть розробив особливу авторську техніку, яка полягала в тому, що митець сприяє виходу глибинних образів назовні, а потім закарбовує їх на картині, надаючи змогу свідомості їх досягнути. Пізніше Сальвадор Далі розширив цю методику, концентруючись також на розшифруванні мрій. Його способи використання власного методу у вираженні концепції плинності часу вже розглядалися раніше в цьому розділі.

Пікассо, у свою чергу, підтримував інший підхід. Зазнавши впливу дадаїзму та сюрреалістичного автоматизму, він навмисно відкинув традиційну майстерність повертаючись до примітивізму, подібного до зображень намальованих дітьми, які намагаються виразити свої уявлення не замислюючись над правилами анатомії, композиції, світлотіні або перспективи, і навіть частіше за все їхні творчі спроби позбавлені початкового задуму і запланованого результату. «Для нього (Пікассо) це означало, що чим менше художник зайнятий своїм ремеслом, тим краще його мистецтво. Для Далі ж «геніальність дитинства» означала збереження відкритого розуму та підтримання інфантильної цікавості й захоплення протягом усього життя, а не малювання в дитячій манері» [33].

Хоча Пабло Пікассо, під час використання автоматичної, примітивної манери в сюрреалістичних роботах не зображав очевидних символів плинності часу і скоріше не мав на меті виражати через творчість конкретну, усвідомлену ідею, в його натюрмортах все ж таки спостерігається загальний настрій і композиція написаних предметів, котрі дещо нагадують способи їх розташування на полотнах голландських майстрів. Як раніше було зазначено, в натюрмортах XVII ст. об'єкти часто зображалися у нестатичному положенні, що створювало ефект нестабільності та руху й могло означати швидкоплинність миті. Зокрема, такий метод спостерігається на полотні Пікассо під назвою «Гітара, склянка та фруктові тарілі із фруктами» (рис. 1.33), в якій ці предмети, в тому числі й завдяки інфантильній специфіці зображення, здаються не зафіксованими в просторі, а такими, ніби плывуть по полотну.

У контексті ідеї плинності часу, стаття Маріу Суарес про історію даного напряму допомагає розширити розуміння того, як сюрреалісти, зокрема веристи

прагнули не просто візуалізувати темпоральність, а й застосовувати цю концепцію як засіб трансформації свідомості. Можна припустити, що плинність часу в їхній творчості проявляється не тільки через зовнішні атрибути, а й через глибокі внутрішні процеси, такі як фрагментація реальності, комбінування явного й підсвідомого, перетворення на символічні образи життєвих подій, думок, згадок, сюжетів зі снів. В той час як автоматисти уникали зображення відносно правдоподібних і формальних образів, веристичні сюрреалісти намагалися розгледіти принципи внутрішньої зміни особистості через вивчення самої природи людини та її внутрішнього світу, а також зовнішнього світу як відображення цих внутрішніх процесів.

Як зазначено в статті, «Веристичні сюрреалісти сьогодення усвідомлюють труднощі, з якими стикався їхній рух у другій половині ХХ століття, намагаючись утвердитися як провідна культурна сила подібно до модернізму» [33], тобто внаслідок такої культурної ситуації, переважно в США, було радо прийнято абстрактне мистецтво як символ свободи й індивідуального самовираження. У тому числі отримав підтримку і автоматичний сюрреалізм завдяки його спонтанності та відмові від формальних обмежень. Це сприяло домінуванню в художній сфері другої половини ХХ століття автоматизму поряд із абстракціонізмом, витісняючи веристичний підхід із його баченням, наближеним до фотографічності. Реалістичний сюрреалізм, відкинутий новою академією модернізму зазнав трансформації, орієнтуючись на широке сприйняття. Творчість митців цього напрямку, що перебувала півстоліття «у тіні» має можливості збагатити світове мистецтво новими естетичними цінностями та глибоким змістом, впливаючи на нові сучасні ідеї та стилі. Розуміння митцями наступних поколінь цінності веристичного сюрреалізму визначає його важливість для сучасного мистецтва, особливо в контексті відображення темпоральності. Майбутній аналіз цього напрямку дозволить глибше розкрити його потенціал у вивченні сприйняття людською свідомістю плинності часу та її вираженні в образотворчому мистецтві, в тому числі сучасної епохи.

У ході аналізу веристичних сюрреалістичних творів було також виявлено, що іще одним засобом вираження плинності часу в живописі є специфічна візуалізація зміни доби, при чому кожен окремих художник зображав це явище по-своєму, враховуючи особисте підсвідоме уявлення. Такий прийом використав Далі, створюючи картину «Тіні танучої ночі» (рис. 1.34). Автор показує ідею темпоральності за допомогою гри світлотіні. Яскраве світло поступово зникає під покровом темряви, ніби час швидко минає. Розмиті кордони тіні підкреслюють цю скороминуність. Окремі предмети, котрі розчиняються в пітьмі, можуть означати окремі моменти, які поглинає час. Загальна атмосфера картини викликає відчуття швидкоплинності моменту, однак інтерпретація символічного змісту може сприйматися кожним глядачем по-своєму.

Окрім цього, було знайдено інші візуалізації часових змін у вигляді добового циклу, такі як використання в одній композиції елементів різних протилежних фаз доби, що можна побачити на прикладі роботи Макса Ернста (рис. 1.35), який вирішив обіграти даний сюжет за допомогою власної автоматичної техніки, що створює імітацію колажу. На нібито звичному нічному сюрреалістичному пейзажі розташовані включення, схожі на окремі картини або фігури, котрі містять ті ж самі елементи пейзажу, але вже освітлені денним світлом. «Хоча темрява пронизує сцену, ці менші полотна яскраво освітлені – наче виставлені в галереї чи музеї. Як і натякає назва, День і ніч примирює протилежності – не лише денне світло й ніч, а й мистецтво і природу, свідоме і несвідоме, Старий і Новий світ...» [24]. Даний прийом може символізувати плинність часу завдяки співіснуванню різних фрагментів доби в одному просторі. Кожен елемент денного світла стає своєрідною згадкою про минулий день, яку зафіксовано в темряві ночі, показуючи, як час невідворотно й безупинно рухається. Така ідея перегукується із психоаналітичними теоріями про те, що людський мозок під час сну аналізує завершений день, переносячи спогади з короткочасної в довготривалу пам'ять, разом із тим, оскільки за цими вченнями сновидіння є вираженнями підсвідомого стану, то в них також можуть проявлятися бажання і мрії [21, с. 38]. Таким чином Макс Ернст демонструє

більш глибоке, підсвідоме відчуття плинності часу та взаємопроникнення різних часових пластів у нашій свідомості. Метод передачі плинності часу, зображений на картині цього художника знайшов своїх поціновувачів, зокрема на полотні «Фрукти і квіти» Рафала Олбінскі, (рис. 1.36) який також зобразив нічне тло, поверх якого фрагмент денного неба перекриває тьму тканиною.

Разом з попередніми художниками, Рене Магрітт використовував суміжний метод передачі ідеї плинності часу за допомогою візуалізації зміни дня і ночі, проте з використанням індивідуальних прийомів. Це можна побачити в його роботі, яка входить до серії «Імперія світла», в ній поєднуються дві несумісні пори доби – день та ніч в одному живописному просторі. Полотна із цієї серії об'єднані зображенням нічних краєвидів із затіненою вулицею, будівлями та кронами дерев, несподівано конфліктуючи з небосхилом, який залитий ясным денним світлом. Таке композиційне вирішення руйнує уявлення лінійної часової послідовності, оскільки ці періоди доби не можуть існувати одночасно в реальності. «Без жодного фантастичного елемента, окрім єдиної парадоксальної комбінації дня і ночі, Рене Магрітт порушує фундаментальний організуючий принцип життя. Сонячне світло, що зазвичай є джерелом ясності, тут викликає плутанину і неспокій, які традиційно пов'язуються з темрявою» [31]. Завдяки цьому Магрітт не просто фіксує мить, а створює образ «часу, що завмер і водночас триває». Плинність тут постає не як рух, а як метаморфоза, де кордони між станами доби зникають, а предмети втрачають свою хронологічну ідентичність. Це дає глядачеві відчуття, що час у світі сюрреалізму – не мірило, а стан свідомості, що здатен змінюватися, зупинятися або об'єднувати протилежності. Таким чином, «Імперія світла» виражає часову багатогранність, у якій фізична дійсність підкоряється законам уяви та внутрішнього переживання.

У підсумку, сюрреалізм, як мистецьке явище ознаменувало фундаментальний зсув у розумінні та візуалізації часової концепції в мистецтві. Замість послідовного традиційного наративу, митці, натхненні глибинами підсвідомого та психоаналітичними теоріями, почали досліджувати плинність часу як внутрішнє, суб'єктивне переживання. Ірраціональність та нелогічність

стали ключовими принципами нового підходу, що дозволило митцям вивільнити образи зі сфери свідомого контролю й використовувати візуальні мотиви сновидінь, випадкових асоціацій та неусвідомлених бажань. У своєму розвитку сюрреалізм згодом поділився на дві основні течії – автоматичну та веристичну. Автоматисти прагнули зафіксувати безпосередній потік підсвідомого через спонтанні візуальні рішення, а веристи у свою чергу мали на меті ретельне опрацювання фігуративних образів, часто запозичених зі сновидінь та підсвідомих асоціацій. Їхній підхід до темпоральності полягав у створенні на полотнах парадоксальних світів, де руйнувалися звичні часові зв'язки через абсурдне поєднання об'єктів та ситуацій. В ході аналізу творів веристичного сюрреалістичного напрямку було виявлено часте використання зображення зміни доби як символу плинності часу, що поглиблює розуміння сприйняття темпоральності в цьому художньому напрямі. Розмежування даних напрямів та особливо вивчення веристичного сюрреалізму відкриває нові перспективи для розуміння того, як людська свідомість інтерпретує плинність часу через призму образотворчого мистецтва. Дослідження веристичних творів дозволяє виявити складну взаємодію між внутрішнім переживанням часу та візуальними засобами передачі темпоральності. Це створює підґрунтя для розуміння впливу цього напрямку на сучасне мистецтво, відкриваючи перспективи для подальшого вивчення особливостей візуалізації плинності часу у веристичному сюрреалізмі сучасної доби.

1.3. Порівняльний аналіз використання символів часу різними художниками-сюрреалістами

Попередні два розділи допомогли окреслити основні аспекти ідеї темпоральності в образотворчому мистецтві, яка трансформувалася крізь історичні етапи розвитку. Далі ця концепція розглядалася в контексті сюрреалізму, здебільшого через порівняння його двох основних напрямів, при чому в цій частині дослідження вже було частково порушено тематику, яка стосується аналізу індивідуальних методів зображення плинності часу в сюрреалістів. Саме тому доцільно коротко згадати раніше досліджені особливості, щоб перейти до розгляду нових положень, що стосуються даного пункту.

Зокрема, йшлося про Сальвадора Далі, який зображав стікаючі з поверхонь годинники, що тануть; мурах, які особисто для нього були метафорою тлінності; також митець створював фантастичні, плавні фігури, що формують атмосферу сновидінь. Макс Ернст зображав зміну дня і ночі як метафору плинності часу за допомогою авторської техніки, що нагадує колаж. Рене Магрітт використовував також демонстрацію різних періодів доби, поєднуючи їх на одному полотні методом зображення нічних краєвидів разом з денним ясным небом, окрім цього митець часто прибігав до використання ефекту зорового обману. Ці художники виразно демонстрували авторські методи візуалізації плинності часу в контексті даного стильового напрямку.

На даному етапі можна перейти до подальшого аналізу наступних індивідуальних методів зображення даних символів у сюрреалістів. Зокрема наприклад до чесько-французького митця Йозефа Шими, його художні образи аналізувалися в науковій роботі Валерії Степанової. Виходячи із даного дослідження, на полотнах цього художника можна побачити чимало повторюваних символів, які спричиняли чимало суперечок серед дослідників, у тому числі й мотиви жіночого торса без голови, зображення руїн, левітації

предметів і так далі. Художник свідомо уникав чіткого трактування символів, наголошуючи на їхній мінливості залежно від контексту.

Степанова В. розглядає картину Шими «Спогади про Іліаду» (рис. 1.38) як «алегорію або вільну інтерпретацію, де руїни та кристали можуть символізувати саму поему «Іліада» як вічну пам'ять про загибель великого міста, а торси – дві сторони конфлікту, Грецію та Трою, з кривавими шиями, що вказують на численні втрати» [39, с. 37]. У контексті темпоральності, можна припустити, що ці образи також свідчать про плинність часу. На картині архітектурні форми подано як залишки руїн, що символізують тиск часу та неминучий кінець. Вони втілюють крихкість людських досягнень і підкреслюють циклічність історичних процесів – злети, занепади, зникнення. Торси, зображені без голови та кінцівок нагадують привидів з минулої епохи, що примарно зависають в повітрі над місцем краху, посилюючи тему швидкоплинності буття. Загальна атмосфера картини схожа на фрагменти згадок у сновидінні, що вказує на стилістичні особливості сюрреалізму. Таким чином, візуальні образи у творах Йозефа Шими функціонують як метафоричне відображення минулості буття, крихкості людської культури та глибокої багатошаровості, властивої для сюрреалізму.

Особливу увагу також заслуговує творчість наступного митця Поля Дельво, чия символіка активно дослідив у своїй статті Мерал Батур Чай. За його аналізом, на полотнах митця зображено багато колон, поїздів, скелетів, жінок, які страждають від сомнамбулізму (блукання уві сні), підземних тунелів, і так далі. Ці елементи нерідко повторюються в картинах художника і набувають символічного значення, відображаючи внутрішній світ, спогади з дитинства, страхи та мрії.

На полотні «Руїни Селінунте» (рис. 1.39) Поль Дельво демонструє темпоральність через створення специфічної атмосфери статичності та метафізичної напруги. Жіночі постаті, розташовані в центрі картини здаються позбавленими динаміки, застиглими, і ніби закарбованими в одному моменті. Як зазначає автор статті, «жінки між двома рядами дерев, як і інші фігури на картині, ніби завмерли в часі» [34, с. 924]. Відсутність їхнього зорового контакту з

глядачем лише поглиблює відчуття відчуженості та нереальності зображеного. На другому плані видніються пошкоджені опори електропередач та залізничні вагони, що додає картині враження занепаду та минулості. Використана художником глибока перспектива з лініями, що сходяться в одній точці, візуально втілює ідею невинного руху часу до Вічності. Таким чином, зображений простір перетворюється на сцену, подібну до сновидіння, де звичні часові рамки розмиті, а сама плинність часу постає абстрактною та фрагментованою категорією.

Наступний художник-сюрреаліст, котрий вартий врахування в даному розділі – це Джорджіо де Кіріко. Його художню діяльність вивчав Ге Чен, аналізуючи різні системи філософії часу, зокрема вчення кінця XIX століття, які мали великий вплив на суспільство та відобразилися у творчості митця. Хоча Джорджіо де Кіріко й був представником модернізму, його ставлення до цього напрямку було обережним. Під впливом філософії Ніцше він шукав філософію спокою у вічності, що знайшло відображення в його метафізичних творах. У його роботах символіка швидкоплинності часу виражається через такі елементи, як зображення поїздів, які символізують розрив з усталеним зв'язком часу й простору, а також годинників, що уособлюють об'єктивний, вимірюваний час на противагу суб'єктивному сприйняттю.

Яскравим прикладом є картина «Загадка години» (The Enigma of the Hour) (рис. 1.40), яка розкриває ідею темпоральності та її сприйняття в умовах змін модернізму. Центральне місце займає годинник на споруді, що символізує стандартизований, вимірюваний час. Проте, зображені відчужені постаті, котрі не взаємодіють між собою, хоча й перебувають в одному часі та просторі, ставлять під сумнів ідею справжнього взаємозв'язку. «Хоча фігури, будівля та маленький басейн перебувають в одному моменті часу, ймовірно о 2:55 пополудні, вони ніби існують у різних світах і не мають жодної взаємодії між собою. Відсутність зв'язку між персонажами є типовою для більшості метафізичних картин Джорджіо де Кіріко» [26, с. 23]. Загальний настрій загадковості та смутку на полотні посилює відчуття таємничості часу та його

суб'єктивного сприйняття. Такий спосіб вираження плинності часу, на який частково вплинули особисті переживання художника демонструє його унікальний погляд, відмінний від лінійного розуміння плинності, характерного для модернізму.

Слід також звернути увагу й на витвір цього митця під назвою «Темниці і меланхолія однієї вулиці» (рис. 1.41), котрий так само створює відчуття застиглого моменту. Простора площа на якій розташована тінь, але не видно постаті, від якої вона падає та видовжена перспективою архітектура створюють враження сцени, що виглядає ніби реалістично, але водночас абсурдно. Можна припустити, що силует дівчинки, яка біжить з обручем, є втіленням легкої й швидкоплинної миті життя на контрасті з нерухомими, холодними формами навколо. Можливо навіть тінь дорослої постаті може бути майбутньою проекцією життя дитячого образу, вказуючи на подальше дорослішання й зрілість. Усе в цій композиції говорить про плинність часу, який водночас відчувається і як рух, і як зупинка. Картина демонструє стан між реальністю й сновидінням, де час розкривається через символи й атмосферу.

Особливо незвичним автентичним поєднанням сюрреалізму разом із кубізмом можна назвати творчі експерименти Віфредо Лама. Зокрема, його кубинський період досліджує Келсі Винярські у своїй статті, приділяючи основну увагу тому, як митець синтезував естетичні підходи наявних двох стилів, трансформуючи їх у візуальну форму опору соціальній несправедливості, зокрема расовій дискримінації та колоніальному гнобленню на Кубі. Лам досяг власного, унікального стилю, технічно асимілюючи два напрямки. Із кубізму художник застосовував зображення геометризованих образів і одночасне представлення об'єктів із різних ракурсів. Він також звертався до тематики, пов'язаної з позаєвропейськими культурами, зокрема африканськими образами, однак намагався передати їх із повагою до автентичного культурного середовища, на відміну від багатьох митців Заходу. Вплив сюрреалізму у творчості Лама простежується через стирання кордонів між дійсністю та підсвідомим. Він активно звертався до гібридних істот, у яких поєднувалися

риси людей, тварин і рослин. Такий підхід дав йому змогу відійти від реалізму та сформувати унікальний світ фантастичних образів. «Бретон, лідер сюрреалістів, ознайомив Лама з ідеологією сюрреалізму, зокрема з ідеєю розмиття меж між реальним і несвідомим. Сюрреалізм звільнив Лама від традиційного зображення й відкрив можливості для підриву натуралізму, що приносить безкінечне здивування й насолоду. У цьому сенсі на нього глибоко вплинуло наполягання Бретона на тому, що живопис, подібно до мови, має відмовитися від копіювання природи» [30, с. 3].

У творчості Віфредо Лама хоч темпоральність не є очевидною акцентованою темою, проте простежується ідея хаотичного й багат шарового сприйняття часу, зумовлена поєднанням сюрреалістичних, кубістичних форм, африканської символіки та естетики Сантерії. «Джунглі» (рис. 1.42) – цей монументальний твір демонструє вміння митця гармонійно поєднувати різноманітні форми та виміри. На полотні зображені метаморфні створіння, симбіоз людських, тваринних та флористичних рис, розміщені серед густої тропічної рослинності. Ці істоти не мають сталої форми, а ніби постійно змінюються, зливаючись між собою та навколишнім середовищем. Така трансформація втілює ідею плинності часу як нелінійного явища, де переплітаються минуле, сучасне й міфологічне. Розмитість меж часу й простору посилює враження безперервного часового розвитку та містичного стану поза реальністю. Таким чином, роботи Віфредо Лама вирізняються використанням гібридних образів та поєднанням стилів, через які він порушує культурні проблеми та метафорично передає плинність часу як постійний процес трансформації.

Іще один митець, більш сучасний, котрий виокремився індивідуальними рисами у творчості й вартий уваги – канадський художник китайського походження Луї Лю. Згідно з дослідженням у статті Лю Хаотянь, цей художник створив неповторну художню манеру під власною назвою «нова класика». Митець поєднує класичну естетику старих майстрів із сучасною. Чутливістю до людської психології та філософською складністю. Одним із ключових візуальних мотивів у його картинах є жіноча фігура. Його внесок у розвиток

сюрреалістичного напрямку вирізняється самотністю: митець не обмежується західною традицією, а формує власну систему образів і знаків. У його творчому світі тілесність переплітається з мрійливими алегоріями, а глибини несвідомого розкриваються через символи, наповнені східною духовністю.

У картині Луї Лю «Чотири пори року – Зима» (рис. 1.43) символіка плинності часу передається через зображення зимової пори року як завершення циклу та очікування оновлення. Маски, котрі тримає служниця репрезентують мінливість соціальних ролей та тимчасовість індивідуальної ідентичності. «У сучасному китайському живописі включення маски, іноді представленої у вигляді намальованого білого обличчя, трактується як обмеження емоцій або приховування справжнього емоційного стану людини. Це своєрідний емоційний камуфляж, що дозволяє людині вдавати соціальну поступливість» [8, с. 73]. Візуальний контраст між зовнішньою нерухомістю персонажів і внутрішньою напругою створює відчуття прихованого ходу часу. Суворий гірський ландшафт підсилює цю ідею, виступаючи тлом, на якому людське існування постає як мить у масштабі вічності. Отже, символи темпоральності в цій картині – це природний цикл, маски як тимчасові обличчя, прихована емоційна динаміка в статичному просторі і контраст між постійним ландшафтом і мінливістю людського стану.

Що стосується сюрреалізму в сучасних обставинах, він залишається актуальним і в сьогоденні, зберігаючи початкові ключові риси такі як візуалізації сну, зображення підсвідомого, абсурдного та ірраціонального, тяжіння до метафор і розмиття кордонів між реалізмом та фантастикою завдяки вагомому внеску в сюрреалізм вище описаних майстрів, котрі в сучасних умовах піддаються переосмисленню, залишаючись основними взірцями. Нову форму сюрреалізму окреслює у своєму дослідженні Сваткова Ніка. Сучасний сюрреалізм значно розширив свій арсенал, активно залучаючи цифрові технології – 3D-графіку, цифрову ілюстрацію, відеоарт і віртуальні середовища, з якими глядач може взаємодіяти. Сюжетна основа теж зазнала змін: замість особистісної підсвідомості та фантазії фокус зміщується на колективні травми, соціальні конфлікти, екологічні катастрофи й проблему ідентичності, роблячи

сюрреалізм інструментом критичного осмислення сучасності. Як зазначає авторка дослідження, «неосюрреалізм став рухом відродження сюрреалізму наприкінці 1970-х рр. Одним з перших художників-неосюрреалістів в цифровому мистецтві є Джордж Гріє. Його роботи – це поєднання класичного сюрреалістичного символізму з сучасним стилем фентезі. Його цифрові твори вражають своєрідним візуальним відтворенням думок та фантазій автора» [12, с. 281]. Цифрова ілюстрація даного автора на рис. 1.44 прекрасно демонструє сучасне сюрреалістичне вирішення емоційного хаосу з використанням тематики темпоральності. Звертаючись до античних мотивів, ймовірно, за допомогою цифрового колажу, й додаючи в композицію спиралевидну архітектуру, автор показує в якому векторі прямує час згідно з новітніми науковими уявленнями.

Майже одночасно із Джорджем Гріє починає творити в більш класичній техніці сюрреаліст Зігфрід Задемак. Незважаючи на використання традиційних олійних фарб і надихаючись старими майстрами, художник порушив чимало сучасних тем, починаючи з концепції темпоральності (рис. 1.31 та рис. 1.45) до проблеми американської гегемонії, котра виражена на полотні під назвою «Мадонна фон Боллтраффіо або американський стиль життя».

Художники сьогодення частіше за все використовують риси сюрреалізму для створення ілюстрацій в цифровому форматі, оформляючи свої ідеї в більш спрощені форми та використовуючи доцільну для сучасного графічного дизайну колористику. На прикладі робіт ілюстратора Макса Льоффлера можна побачити також висвітлення ідеї плину часу, зображаючи звичний для цієї тематики череп (рис. 1.46), проте збільшений у розмірах і викликаючий враження важкого тягара, який несе згорблена постать людини. Ймовірно, автор міг посилатися на античну міфологічну метафору Сізіфової праці. На рис. 1.47 ілюстратор зобразив два зображення пісочного годинника, який стоїть на одному місці, а інший вже лежить після падіння й струмінь піску висипається через скляні тріщини за межі годинника, візуалізуючи потік часу й крихкість спроб його втримати.

Томас Аллен Копера, подібно до Задемака працює також в класичній олійній техніці, проте також порушує суспільні проблеми, що притаманно до

неосюрреалізму. У своїй роботі на рисунку 1.32 майстерно поєднав декілька злободенних проблем, аналогічно зобразивши череп, проте деталі навколо нього говорять і про екологічну катастрофу, про що говорить головний убір з пластикової пляшки, й соціальну проблему людського збагачення, яке й призводить до бід навколишнього середовища. Можна припустити, що саме на цьому полотні череп не обов'язково може означати безпосередній плин часу, що призводить до природної смерті, а навпаки, безвідповідальні й неусвідомлені дії людей ведуть до загибелі всього суспільства. Як зазначає сам художник, «В моїй роботі я намагаюся досягти підсвідомого. Я хочу утримувати увагу глядача на довший момент. Я хотів би, щоб глядач відчув потребу у хвилині тихого роздуму та споглядання» [28], і очевидно, що власну мету митець досконало реалізує.

У підсумку, в пункті 1.3 було розкрито, як різні художники – від класиків сюрреалізму до сучасних митців інтерпретують плинність часу, надаючи їй унікального образного звучання. Через руїни, привидоподібні постаті без голови, статичні сцени або гібридні образи кожен із митців – Йозеф Шима, Поль Дельво, Джорджо де Кіріко, Віфредо Лам і Луї Лю – сформував авторську візуальну мову темпоральності, відображаючи як індивідуальне, так і колективне сприйняття часу. Аналіз показав, що сучасний сюрреалізм, зберігаючи спадщину класиків, трансформувався під впливом нових медіа та глобальних викликів, ставши інструментом осмислення не лише внутрішнього світу, а й соціокультурних ідентичностей, конфліктів та трансформацій сьогодення.

ВИСНОВКИ ДО I РОЗДІЛУ

Протягом дослідження було спостережено, як упродовж історії змінювалися уявлення про природу часу та як ці трансформації знаходили своє втілення в образотворчому мистецтві. Починаючи від архаїчних уявлень в античності й завершуючи концепціями часу як багатовимірного явища в добу цифрових технологій, художники постійно переосмислювали способи зображення темпоральності. Мистецтво дедалі активніше реагувало на

філософські, наукові та технічні зрушення, що формували нові образи часу – як нескінченного потоку.

Було також розкрито, як саме сюрреалізм, сформований на початку ХХ століття, запропонував альтернативну форму візуалізації часу, що базувалась на суб'єктивному досвіді, психоаналітичних ідей та автоматичному мисленні. Сюрреалістичне мистецтво розглядає час не як хронологічний порядок, а як змінний, нестійкий стан, що проявляється через уяву, інтуїцію й особисті емоції. Звернення до образів снів, метафізичних сцен, алегорій дня і ночі дало змогу художникам створювати химерні простори, в яких звична логіка розмивалась, а час проявлявся як щось роздроблене, парадоксальне або зовсім зупинене.

Якщо автоматичний сюрреалізм спрямовувався на спонтанний вираз несвідомого, то дослідження веристичного напрямку в межах сюрреалізму продемонструвало його особливу здатність точно фіксувати символіку часових процесів, відображаючи глибини людської свідомості через реалістичну, і водночас ірреальну образність. На цьому моменті вже частково висвітлювались індивідуальні авторські практики: Сальвадор Далі інтерпретував часову плинність через образи деформованих годинників і символіку тлінності (мурахи); Макс Ернст використовував техніку колажу для передачі зміни дня і ночі; Рене Магрітт поєднував денні й нічні мотиви на одному полотні, створюючи ефект зорового парадоксу.

На наступному етапі було здійснено аналітичне зіставлення творчості п'яти чергових митців, які унікально інтерпретували феномен часу у власному візуальному лексиконі. Зокрема, у Йозефа Шими зруйновані архітектурні фрагменти та людські торси постають як маркери минулості. Поль Дельво створює мовчазні натури, сповнені напруги та застиглого очікування. У де Кіріко час «заморожується» в метафізичних архітектурних композиціях. Віфредо Лам синтезує культури та стилі, створюючи органічно-алегоричні структури як візуальне уособлення постійного руху й перетворення. Луї Лю поєднує традиційне і сучасне у складній символіці пір року й масок, вказуючи на змінність, циклічність буття.

На завершальному етапі дослідження демонструє, що сучасні художники, продовжуючи спадщину класичних сюрреалістів, розширюють поняття часу в мистецтві завдяки новим медіа, актуальним соціальним контекстам і міжкультурним наративам. Сюрреалізм у новому тисячолітті перетворився на динамічну платформу для осмислення змін, нестабільності й пошуку сенсів у сучасному світі.

РОЗДІЛ II. ТВОРЧА РОБОТА «КРИХКІСТЬ БУТТЯ»: СТАДІЇ ВИКОНАННЯ

2.1. Розробка задуму, створення ескізів, підбір візуальних матеріалів

Е. Г. Гомбріх майстерно підкреслює у своїй праці спроби сьогоденних художників знайти баланс між естетикою та концептуальністю, порівнюючи зі старими майстрами, чия робота мала своє загальноприйняте призначення у суспільстві: «Секрет митця полягає в тому, що він виконує свою роботу настільки добре, що ми майже забуваємо запитати, для чого цю роботу було створено, просто захоплюючись тим, як він її виконав» [2, с. 595]. Відповідно, у власній роботі ми прагнули створити полотно таким чином, щоб воно одночасно виглядало привабливим, і разом з цим мало глибоке змістове наповнення.

Ідейна база картини «Крихкість буття» сформувалася завдяки особистим переживанням страху смерті й екзистенційному усвідомленні, що будь що у світі скінченне, у тому числі й життя. Ці переживання особливо гостро посилювалися після початку повномасштабного вторгнення, коли лякаючою очевидністю став факт, що будь-чие життя може обірватися в одну секунду, і це стало частиною повсякденності. Тому особливо зараз, як ніколи важливо пам'ятати про те, що час безжально рухається й кожна мить наближає нас до смерті. Було доцільно передати задум твору на те, щоб занурити глядача в особистісні роздуми про сенс власного існування, спровокувати переосмислення того, чим наповнене його повсякдення і надихнути на свідомий вибір по-справжньому значущих цінностей. Картина має стати символічним нагадуванням про крихкість моменту, непередбачуваність життя та необхідність проживати кожен мить максимально якісно, сприймаючи її як безцінний дар у світлі усвідомленої обмеженості людського буття.

Тож, на першому етапі формування художнього задуму для картини було прийнято рішення зупинитися на жанрі натюрморту, такий вибір дозволить зосередити увагу глядача на символічному значенні окремих об'єктів та деталей, які стануть провідниками концепції твору. «Саме в натюрморті художник має

змогу експериментувати з композиційними варіаціями груп предметів, студіювати форму, засвоювати закони передачі пластики натури та виявлення її матеріальності шляхом поєднання різноманітних технічних засобів» [5, с. 39]. Якщо згадати, зокрема, період XVII ст. в історії мистецтва, коли в європейському живописі, особливо в голландському натюрморті створювалася велика кількість картин, які несли такий посил і містили в собі багато символічних знаків – кожен предмет мав своє місце й глибоке символічне значення, працюючи на розкриття філософського послуху про тлінність буття. Однак, просто повторити візуальну мову голландського натюрморту в його класичному вигляді здавалося недостатньо актуальним для глибокого розкриття ідеї темпоральності. Існував ризик перетворити власний натюрморт лише на стилістичне відтворення минулого без належного емоційного й концептуального зв'язку з сучасною аудиторією. Саме тому з'явилася необхідність переосмислення й адаптації традиційного жанру до більш актуального контексту.

Таке осучаснення було реалізовано через інтеграцію елементів сюрреалізму. Цей напрям, що звертається до сфери несвідомого, сновидінь та ірраціонального мислення, відкрив можливість вийти за межі прямолінійного трактування символів і запропонувати нову естетику – глибоко емоційну та концептуально багатопланову. У контексті порівняння цього напрямку з візіонерським мистецтвом, дослідники говорять про сюрреалізм, так: «Свобода, передусім, означала визволення від обмежень раціонального мислення, саме тому сюрреалістів цікавили сни, божевілля та те, що можна назвати містичним» [35, с. 23]. На відміну від прямого використання канонічних мотивів ванітас (до прикладу череп), сюрреалістичні образи створюють візуальну атмосферу сновидіння, де звичні речі абсурдно виконують одночасно декілька функцій, або стають умовними та змінними. Таке поєднання класичної жанрової форми та його символічної наповненості з експресивною мовою сюрреалізму дозволило інакше розкрити тему плинності часу, зробивши її не лише актуальною, а й візуально нетривіальною для сучасного глядача, спонукаючи його до власних роздумів та інтерпретації про крихкість і цінність буття.

Таким чином, було вирішено створити натюрморт, що містить символічні предмети голландського натюрморту в сюрреалістичній стилістиці. Згодом, почалося обдумування композиції, створювалася велика кількість різноманітних ескізів, відбувався пошук і тлумачення символів, які близькі до ідейної основи. За основу натхнення були взяті роботи голландських майстрів XVII ст.; класичних представників сюрреалізму – Рене Магрітта, Мауріца Ешера, Макса Ернста, Сальвадора Далі; і сучасних митців, зокрема, Луки Бресадолі, котрий поєднував у фотографії голландські мотиви в більш сучасному й знайомому образі для глядача.

Особлива увага приділялась художнику-графіку Костянтину Калиновичу. Творчість саме цього митця виступає надзвичайно важливою точкою відліку та є джерелом натхнення для задуму картини «Крихкість буття». По-перше, творчість Калиновича особливо вирізняється схильністю до формування ірраціональних і фантастичних образів, що тяжіють до сюрреалістичної манери зображення як у графічних, так і в живописних творах його авторства. У його візуальній мові фантастика і реальність поєднуються разом, а знайомі форми набувають символічного змісту через гротеск, метаморфози та поєднання елементів з різних контекстів (рис. 2.1). Підхід цього митця руйнує звичне сприйняття й занурює глядача у простір уявної реальності, й поєднується з символічним ідейним осмисленням, відмовляючись від прямого реалізму.

По-друге, Калинович нерідко звертався до культурної спадщини різних епох, зокрема до образної мови старих європейських шкіл, серед яких виразно відчувається відлуння нідерландського мистецтва. Про це також пишуть у своїй статті Романенкова Ю. та Арая Берріос Н., досліджуючи тематику часу у творах даного митця: «у всіх цих галузях його тяжіння до творчості нідерландських та німецьких майстрів Ренесансу та XVII ст. очевидне. Практично у всіх своїх роботах К. Калинович монохромний, його палітра стримана та переважно холодна, що можна спостерігати й у тих, на чію художню мову він орієнтований у своїх творах – Брейгеля, Босха, Дюрера, Вермеєра Дельфтського, Аверкампа, Рембрандта» [10, с. 34]. У цьому контексті скоріше йдеться не про буквальне

відтворення стилістичних канонів, а про адаптацію форм і мотивів класичної естетики, інтегрованих у нову художню систему. Такий синтетичний підхід до побудови візуального образу формує оригінальний авторський стиль, в якому культурна спадщина минулого слугує основою для її сучасного переосмислення. Цей метод відповідає меті власної картини – оновити натюрморт шляхом поєднання естетики минулого з актуальними художніми методами, що дозволяє формувати нову індивідуальну концепцію візуальної мови.

Окрім цього, художній доробок Калиновича вирізняється особливою значущістю завдяки постійному зверненню до мотиву часу. У його роботах ця ідея передається через елементи, які створюють спотворення хронології. Митець активно використовує образи, пов'язані з минулим і пам'яттю, що дозволяє розглядати час не лише як фізичну категорію, а також як суб'єктивне переживання. Цей підхід перегукується з моїм авторським задумом, спрямованим на розкриття темиплинності часу у візуальній формі, яка стимулює глядача до осмислення змін, непостійності та цінності кожного моменту, а роботи Калиновича слугують демонстративним прикладом, як за допомогою поєднання традиційних елементів і метафор сучасності можна глибоко розкрити тему темпоральності в образотворчому мистецтві.

У процесі роботи над попередніми ескізами було здійснено серію пошуків втілення авторського задуму (рис. 2.2). Особливу увагу приділено експериментам з композиційною побудовою, так само як і з поєднаннями різних символічних об'єктів, змінами їх кількості, пропорціями, взаєморозташуванням та зі змістовим навантаженням. Паралельно з цим здійснювалися численні спроби формування візуального фону натюрморту, який би органічно взаємодівав з основною ідеєю твору та посилював її емоційний вплив. У межах цих пошуків розглядалися декілька просторових рішень: природний ландшафт, що міг би символізувати циклічність і мінливість природи; міське середовище як уособлення сучасної реальності; а також пустельна сцена, яка асоціюється з ізоляцією, тлінністю, або завмиранням часу.

Черговим втіленням задуму було продумано виразити плинність часу через чотири природні циклічні періоди – зима, весна, літо й осінь, застосувати елементи усіх сезонів року на одному натюрморті, використовуючи відповідні предмети-символи голландських натюрмортів, що могли означати окрему пору року, елементи пейзажу на задньому плані й по-сюрреалістичному абсурдно поєднати усі чотири сезони на одному полотні. Проте, в даному контексті часове уявлення продемонстроване як циклічність, і не так ефективно виражається сам посыл кінечності людського існування. Початковий варіант зазнав деяких змін у композиційному вирішенні та у загальному зображенні предметів. Було досліджено значну кількість важливої інформації про образи-символи, які можна використати щоб показати ідею.

У результаті творчих пошуків, було створено фінальний ескіз (рис. 2.3) з урахуванням відгуків під час перегляду, котрий зображав сюрреалістично збільшений пісочний годинник, обвитий плющем, виноград і мушлю на кам'яному столі, по якому стікає драперія, що нагадує річку, яка спускається вниз із краю столу у вигляді водоспаду. Це все зображено на тлі осіннього холодного фону із фортецею.

Отже, остаточно вирішений варіант начерку сформувався як результат глибоко продуманого задуму, якому послугували особисті екзистенційні рефлексії й роздуми про кінцевість людського буття. Вагомим також стало обдумане рішення обрати натюрморт як жанр і доповнити в нього елементи пейзажного простору заради розширення смислового поля на полотні. Значну роль відіграла також продумана еkleктика стилів, котра об'єднала естетику голландського натюрмарту XVII століття й образну мову сюрреалізму. На додаток, для того, щоб створити остаточної варіант було виконано детальне вивчення символів плинності часу й був проведений аналіз того, як плинність часу зображалась у творчості митців сюрреалістичного напрямку. Усі ці складові в комплексі стали основою для побудови завершеної концепції ескізу.

2.2. Початковий етап, побудова основної композиції на полотні

Остаточний ескіз був перенесений на картон оригінального розміру 70 на 80 см і містив у собі як елементи голландського натюрморту, так і ознаки сюрреалізму (рис. 2.4). Основні предмети, котрі зображені були чітко продумані, щоб виразити потрібний емоційний та смисловий стан. На кам'яному столі справа зображена пуста мушля, котру часто використовували голландці, для демонстрації концепції ванітас, оскільки раніше в ній мешкав живий організм. Виноград – по одній з версій тлумачення символів за Джеймсом Холлом, являється персоніфікацією осені [29, с. 130]. В подальшому аналізі картини можна буде прослідкувати, що тема сезонів року буде неоднократно дотичною до вираженняплинності часу на даному полотні. Цей предмет розміщений за манерою натюрмортів голландських майстрів XVII століття, коли вони зображали предмети, які розташовані нестійко, могли бути нашарованими, нахиленими або знаходились на краю поверхні, про що пригадувалося в першому пункті першого розділу. Таким чином, на картині деяка частина виноградного грона звисає на грані кам'яного столу, що композиційно вказує на відчуття дисбалансу та неминучість падіння.

Центральне місце займає скляна тонка ваза, символ крихкості, поряд з нею – сюрреалістично гіперболізований у розмірі пісочний годинник, котрого обвиває плющ, його розмір непропорційно великий, тому може відлічувати більше часу – це є ілюзією людського сприйняття, ніби часу вдосталь і ми іще усе встигнемо. Однак, деталь на цьому годиннику говорить про інше: скільки б часу нам не залишалося, багато чи мало – він усе одно закінчиться, а на це вказує плющ, що обвив предмет. Зліва від годинника простягається тканина драперії, котра нагадує також і річку, що перетікає у водоспад на краю кам'яного столу. Вода, так само як і пісок, також слугує символом плину, адже її течія невпинно і безповоротно рухається вперед. Не менш важливим сюрреалістичним елементом також виступає силует чоловіка, що пливе на гондолі по цій річці. Течія веде його до схилу, проте персонаж відчайдушно намагається «поборотися з долею»,

балансуючи на грані. На контрасті зі спокійною, статичною атмосферою в загальній композиції, сцена з гондольєром може викликати напруження й дискомфорт у глядача. Такий прийом часто використовували сюрреалісти, про що ми вже згадували раніше.

Тло, на якому зображений натюрморт безпосередньо пов'язане з предметами на передньому плані, як композиційно, так і символічно. Позаду розташована стара фортеця в пасмурному, осінньому пейзажі, початковий її варіант було продумано продемонструвати у вигляді руїн, але її вирішили зробити цілою, а замість зображення розбитого стану будівлі напливність часу і давній вік фортеці вказує площ, що обростає її поверхню. Ця деталь об'єднує передній і дальній план.

Пейзаж на фоні, як уже зазначалось, було задумано зобразити в порі чи то пізньої холодної осені, чи то безсніжної похмурної зими, демонструючи цей стан завдяки хмарному небу й жовтих відтінків землі як імітацію засохлої осінньої трави. Було вирішено не перенавантажувати пейзажний фон великою кількістю об'єктів, таких як дерева та інша рослинність, а залишити тільки гірські силуети в глибині, оскільки при аналізі сюрреалістичних творів було виявлено часте лаконічне зображення дальнього плану, створюючи ілюзію пустоти або безкрайнього простору.

На противагу загальній атмосфері зовні, з арки фортеці видніється фрагмент пейзажу, який передає зовсім іншу весняну, квітучу обстановку, кидаючи проміння на центральну частину композиції – натюрморт, і ніби освітлюючи його зсередини. Такий метод, притаманний сюрреалістичній манері описує О. Семенова наступним чином: «Принцип невідповідностей або поєднання принципово непоєднуваного. Протиприродне сполучення двох далеких один одному реальних предметів, зближення зображень і образів» [13, с. 142]. Використання колажних фрагментів доби можна було помітити в раніше згаданому творі Макса Ернста, проте замість того, щоб поєднати фази дня і ночі на одному полотні було прийнято рішення скомбінувати таким чином протилежні періоди року – на тлі осіннього пейзажу включити в картину

фрагмент весни, про що свідчить в ньому зовсім інша кольорова гама краєвиду і також наявність квітучого дерева.

Частина від ділянки весняного ландшафту є також елементом натюрморту – це квітуча гілка у скляній тонкій вазі. Для того, щоб тло і центральний сюжет не були відірвані один від одного а здавалися частиною цільної композиції, довелося скористатися таким методом. Так само можна помітити із вищезгаданим плющем, як атрибутом плинності часу й символом старіння. Окрім того, що він «обіймає» такий центральний композиційний елемент як пісковий годинник, ця рослина також обвиває фасад фортеці. Для того, щоб той самий фрагмент весняного пейзажу з фортеці не виглядав ізольованим з точки зору кольору та тону, було вирішено зробити його одним з джерел світла, що випромінюється на центральний мотив, проходить крізь нього і ніби падає лучем на глядача.

На цьому етапі було проаналізовано детальні символи в наявному художньому творі й було визначено об'єкти, котрі формують основу його значення. Лише після трактування смислового навантаження найбільш доцільно перейти до аналізу загальної композиції, оскільки розкриті значення окремих об'єктів на полотні допомагає побачити цілісну структуру картини й зрозуміти логіку їх зображення в просторі.

Як зазначає Валерій Макаревич у своєму дослідженні про аналіз символічного живопису, вивчення цього виду мистецтва починається саме із розгляду того, як глядач сприймає зображення, зокрема які елементи привертають його увагу: «Першим напрямком дослідження картин є вивчення особливостей сприйняття спостерігача перед картиною. Тут увагу дослідників привертає рух погляду спостерігача по картині та ті деталі, на яких погляд суб'єкта спиняється» [38, с. 76]. Саме тому є важливим зважати не тільки на смислове трактування предметів-символів, а також на те, як побудова композиції справляє на глядача первинне візуальне враження.

Якщо подивитися на картину узагальнено, без прив'язки до символів і сюжету, можна помітити, що дана картина має хрестоподібну композицію. Це

простежується, якщо провести горизонтальну лінію через дальнє ребро столу, і вертикальну лінію через пісковий годинник. У результаті цього вийде умовний хрест, що перетинається не по геометричному центру холста, що є вкрай важливим, адже це чи не найперше і найголовніше правило композиції. Така умовна форма розташування й акцентування об'єктів була сформована обґрунтовано – заради використання сильного та впізнаваного візуального патерну. Як зазначають дослідники, у процесі сприйняття візуального мистецтва глядач фокусує увагу на базових елементах зображення: «Репрезентація поверхневого мистецтва містить такі елементи художнього твору як колір, лінія та контур» [36, с. 281]. Тому основною метою створення такої композиції було зробити найбільш очевидну підказку, яку зчитує глядач іще задовго до глибшого розпізнавання сюжету. Відтак, композиція виконує не лише функцію просторової організації зображення, але й виступає засобом смислового орієнтування – вона направляє увагу спостерігача, формуючи першочергове уявлення про зміст твору ще до глибшого аналізу. Точка перетину уявних ліній зосереджується саме на головному предметі, що збігається як і з композиційним так і зі смисловим центральним об'єктом – на пісковому годиннику. У додаток до цього він має навмисно збільшений розмір, а отже за допомогою усіх можливих засобів цей предмет, як найголовніша частина задуму, кидається в очі найпершим при поверхневому спогляданні на полотно.

2.3. Основний етап та завершення роботи: деталізація, гармонізація кольорів і фінальне опрацювання

Наступним етапом після перенесення ескізу на формат і детального оформлення предметів композиції на оригінальному полотні стало первинне тонування, або так звана перша прописка (рис. 2.5 і рис. 2.6). На цій стадії вирішується основна кольорова гама, що буде підкреслювати емоційний тон та зміст усієї картини, закладаючи базу для майбутнього візуального сприйняття роботи глядачем. У контексті мистецтвознавчих досліджень візуального концептуального мистецтва Олена Аккаш у своїй статті припускає, що: «художньо-творча діяльність постійно балансує на невидимому перетині індивідуального, особливого та загального культурно-естетичного досвіду» [1, с. 36]. Тож, для того, щоб передати прохолодний осінній настрій загального тла, було вирішено визначити палітру холодних відтінків. Однак, при заповненні окремих ділянок, зокрема неба, синюватим кольором, було вирішено, все таки, притримуватися більш спокійної – теплішої й сіруватої гама, котра не менш влучно передасть погодні похмуру атмосферу, уникаючи надмірної інтенсивності синіх та блакитних відтінків на цьому етапі. На поточній стадії основний акцент робився лише на тому, щоб залити основні площини полотна загальним приблизним кольором. Це дозволило позбутися білих прогалин на холсті й отримати загальне кольорове рішення великих композиційних мас на стадії, що передуює етапу деталізації. Після того, як поверхня полотна позбавилося незачеплених ділянок, можна тепер перевірити загальний тоновий баланс і гармонійність обраної колористики перед подальшим опрацюванням деталей.

Завдяки обраній колірній гамі було досягнуто спокійної, урівноваженої атмосфери, що за задумом повинно передати відчуття тихого, майже непомітного плину часу у фоновій частині картини. Такий візуальний підхід допомагає створити контраст із натюрмортом на передньому плані, де символи темпоральності виражені більш явно. Таке протиставлення може викликати у

глядача внутрішню напругу, спонукаючи його до роздумів. Важливо підмітити те, що таким чином час у живописі може передаватися не тільки через зображення подій, чи предметів-символів, але й через формальні елементи, зокрема тональність, колорит та композиція. Як зазначає Василь Федорук, досліджуючи основні аспекти часу та простору,: «Час у живописі, як оптична форма, може слугувати засобом і водночас символом, беручи участь у творенні образу як виражальний елемент художньої форми. Поняття часу як загальної форми зміни станів або послідовності подій панує в побутовій, науковій і творчій свідомості, внаслідок чого його називають традиційним поняттям» [16, с. 59]. Тож, такий підхід роботи з кольором є обґрунтованим засобом впливу на сприйняття глядача, спонукаючи його інтерпретувати зображені елементи й формувати особисті висновки щодо емоційного тону картини.

На подальшій стадії була проведена основна й найбільша частина роботи, котра супроводжувала детальне опрацювання зображення. Для того, щоб додати максимального натуралізму предметам у їх деталізації та створити відчуття реалістичності на полотні, був здійснений масштабний пошук візуальних джерел, які слугували матеріалами для орієнтації (референсами). Вивчення форм, текстур та освітлення реальних об'єктів допомогло відтворити й прописати наявні предмети максимально чітко, уникаючи типових помилок у технічному їхньому зображенні.

Так як візуальні джерела були знайдені у вигляді окремих фотоматеріалів, при змальовуванні, їх все одно довелося підганяти в основну атмосферу й колорит роботи, щоб вони не здавалися відокремленими від загальної картинки. Таким чином, виникла потреба адаптувати об'єкти відповідно до загальної сюрреалістичної атмосфери та кольорового вирішення твору. Саме такий підхід до створення картини з начебто натуралістичними формами в контексті ірреальних композицій віддзеркалює концепцію так званої сюрреалістичної предметності. До прикладу, досліджуючи творчі доробки художників ХХ століття в еміграції, Галина Новоженець відмічає: «У передвоєнний період з'являються сюрреалістичні композиції Михайла Андрієнка-Нечитайла із

характерною сюрреалістичною предметністю: камінь, пень, птахи, мушля, звукові мікрокосмі, музика свер... Це “Камінь і мушля” (1931 р.), “Білий камінь” (1933 р.)... Предмети нематеріальні, з відтінком містики, отже – сюрреалістичні» [9, с. 328]. Подібно до даного зразку в історії образотворчого мистецтва, в картині «Крихкість буття» предмети хоч і базуються на візуальних референсах реальних форм, їхнє розташування, контекст в межах композиції й поєднання надають їм значення символічного змісту, виходячи за межі реалістичного відтворення.

Також на цьому етапі стало більш чітко зрозуміло, які кольорові та композиційні вирішення закладені в процесі первинного тонування буде доцільно залишити й покращувати, а які варто відредагувати, оскільки детальна прописка предметів у їхньому адаптованому вигляді дозволила більш чітко оцінити взаємодію кольорових мас та ліній у фінальному їх вигляді. Наприклад, скляна ваза поряд з пісочним годинником втратила свій гармонічний вид і композиційно недоречно вписувалася в середовище, тому було вирішено змінити її матеріал на порцеляну, наповнюючи її світло-бежевим кольором, перекриваючи імітацію прозорості скла. Концептуальне значення від цього не постраждало, адже ваза із порцелянового матеріалу така ж крихка, як і скляна й може не менш влучно символізувати хрупкість моменту.

Слід зазначити, що на початкових етапах роботи дрібніші деталі композиції, як-от плющ на передньому плані та гілка цвітучої яблуні в тонкій вазі, залишалися без ретельного опрацювання протягом значного періоду часу. Такий метод обумовлений тим, що з технічної точки зору максимально доцільно було прописати фонові предмети спершу. Тільки після завершення етапів першої, другої прописки, деталізації основних предметів, редагування колористики, було прийнято рішення дочекатися висихання картини й покрити її ретушним лаком для того, щоб «освіжити» роботу й побачити краще кольорові нюанси. Тепер можна приступити до зображення тонких деталей. Плющ і квітуча гілка у вазі були прописані за аналогічним принципом – відтворення й адаптація зображення на прикладі референсів. На завершальному етапі були враховані

останні моменти, щоб підкреслити загальний вид, зробити тіні та рефлекси більш однотипними для цілності композиції (рис. 2.7). Відтак, творча частина роботи досягла свого фіналу.

ВИСНОВКИ ДО II РОЗДІЛУ

Отже, в даному розділі було послідовно описано всі ключові етапи створення художнього твору. Починаючи від підготовчих моментів – формування концепції майбутньої картини. Було розглянуто, як виникла ідея осмислити темуплинності часу, а також чому було обрано жанр натюрморту для втілення цього задуму. Визначилося рішення поєднати естетику голландських майстрів з елементами сюрреалізму, що дало змогу по-новому переосмислити класичний жанр. Було також описано процес ескізування, пошуку образів-символів та варіантів композиції й перенесення начерку на полотно. Проводився детальний розгляд остаточного варіанту, його структуру, основні символи з їхнім трактуванням. Значну увагу приділено аналізу композиційного вирішення, а саме як розміщення об'єктів і їх взаємозв'язок сприяють розкриттю основної ідеї. Також розкрито технічні аспекти реалізації задуму картини, зокрема проаналізовано етап вибору й обґрунтування кольорової палітри, її гармонійне підкреслення загальної атмосфери твору. Ми описали процеси прописок, в яких поступово набували об'єму форми, уточнювалися деталі та моделювалися світло й тінь. Під час фінального доопрацювання були пророблені дрібні деталі, фінальне підсилення акцентів, узагальнення образів і завершення композиції. Таким чином, було простежено повний цикл створення картини «Крихкість буття», в результаті чого було досягнуто всіх поставлених художніх та технічних цілей, що відповідали початковому художньому задуму.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило комплексно розкрити художнє трактування теми плинності часу в живописі сюрреалізму, зосередившись на аналізі символічних образів, історико-філософських та естетичних засад, котрі формують образотворчу мову темпоральності. Відштовхуючись від поставленої мети, було проведено роботу з детальним вивченням того, яким чином плинність часу, як ідея переосмислювалася з історичними змінами і як згодом вони вплинули на відображення цієї концепції в сюрреалістичному живописному мистецтві. Також, ми дослідили значення символів темпоральності, наявних у даному художньому напрямі.

Згідно із поставленими завданнями, перший етап наукової роботи було присвячено аналізу розвитку темпоральних уявлень від циклічної картини світу в античності й середньовіччя до ускладненого, відносного сприйняття часу в епоху технологій. Зміни в сприйнятті часу мали безпосередній вплив на художнє мистецтво й породжували різноманітні методи відображення темпоральності.

Крім того, особливо детально було розглянуто те, як сюрреалізм докорінно змінив принципи часової символіки. Визначено дві ключові моделі напрямку – автоматичну, котра відображає спонтанний потік підсвідомості й веристичну, що була в центрі уваги вивчення, завдяки створенню нового підходу до візуалізації концепції часу через деталізацію, символічні метафори й реалістичну манеру. Тож, в її межах характерними символічними образами можна назвати зображення руїн, годинників, що тануть, незвичне зображення зміни доби, гібридні форми й предмети, що виконують абсурдні функції, тощо. Наявні символи слугують засобами передачі людського часового сприйняття, як колективного, так і індивідуального.

Ми провели глибокий порівняльний аналіз творів провідних художників-сюрреалістів, як засновників даного напрямку, так і сучасних митців, серед них були Макс Ернст, Рене Магрітт, Сальвадор Далі, Джорджо де Кіріко, Йозеф Шима, Луї Лю, Віфредо Лам та ін. Це дало змогу визначити своєрідні

особливості елементів часової символіки та їхню роль у формуванні творчого задуму окремих картин. Таким чином, ми окреслили ідейно-художні засади в репрезентації концепції темпоральності стосовно живопису сюрреалістичного напрямку.

Теоретичне підґрунтя, сформоване у першому розділі, стало основою для реалізації практичної частини дослідження – створення художньої роботи, котра втілює тему плинності часу засобами веристичного сюрреалізму. Було детально спостережено всі стадії становлення художнього задуму, від зародження ідеї до фінального втілення образу на полотні. Особливий акцент зроблено на формуванні концептуальної структури, в якій органічно поєднано риси класичного голландського натюрморту XVII століття та принципів сюрреалізму. Символіка, використана у композиції, виступає важливим інструментом візуального відображення плинності часу, кінечності буття, його мінливості та непередбачуваності. Не менш важливими у цій творчій роботі вважаються й технічні прийоми, такі як підбір колористики, послідовність прописок, передача світлотіні й пропрацювання деталей – усе це допомогло поглибити смислову й емоційну виразність художнього твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аккаш О. Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності// *Сучасне мистецтво. К.: ІПСМ НАМ України*, 2016. Вип. 12. С. 31—42 .
2. Гомбріх Е.Г. Оповідь про мистецтво / Ернст Ганс Йозеф Гомбріх. *Пер. із англ. Андрій Накорчевський*. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.
3. Доцюк А. Мистецтво чи арттерапія: Фронталі доби сюрреалізму (Аналіз “Останньої грані” мистецтва С. Далі). *Простір арттерапії: творчість як задзеркалля реальності*. Матеріали XVII Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (27–29 лютого 2020 р., м. Київ). 2020.С. 35–40.
4. Дрік О. Смерть у мистецтві чи смерть мистецтва? *ART UKRAINE*: електронний ресурс. 2011. URL:<https://surl.li/qyfzaw>(Дата звернення: 15.03.2025).
5. Зорко А. Є. Натюрморт у класичному живописі та академічній художній освіті. *Вісник КНУКІМ. Серія:Мистецтвознавство*. 2011. №25. С. 36–43.
6. Ілляхова М.В. Синергетика і творчість : Монографія / За ред. В. Г. Кременя. – К. : Ін-т обдаров. дитини НАПН України, 2014. 314 с. С.92–117.
7. Криволапов М.О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: вибрані статті різних років. Кн. 1 : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / М.О. Криволапов ; Інститут проблем сучасного мистецтва, Академія мистецтв України. /М. О. Криволапов. - Київ : Видавничий дім А+С, 2006. - 268 с.
8. Лю Хаотянь. Сучасний китайський сюрреалізм: на прикладі творчості Луї Лю. *Українська культура: Минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. 2023. №44. С. 71–77.
9. Новоженець Г. Західний вектор в українському мистецтві діаспори. *Народознавчі Зошити*. 2008. №3-4. С.318–328.
10. Романенкова Ю., Арая Берріос Н. Мотив часу у творчості українського митця Костянтина Калиновича *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 45, том 2, 2021. С.32–37.

11. Русін Р.М. Деструктивність і креативність як чинники формування художньо-образної системи сюрреалізму. *Вісник КНУ імені Т. Шевченка. Філософія. Політологія*. 2014. №2(116). С.28–32.
12. Сваткова Н., Кулініч Л. Сюрреалізм в сучасному образотворчому мистецтві. *Матеріали конференцій МЦНД* (26 квітня, 2024 р., Івано-Франківськ). 2024. С. 280–286.
13. Семенова О. В. Методологія композиції творів образотворчого мистецтва сюрреалістичного напрямку. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (6 травня 2015 р., Черкаси) зб. тез доп.* 2015. С.141–143.
14. Сінкевич О. Час як універсалія культури. *Тези звітної наукової конференції філософського факультету* / Відп. за випуск Л. Рижак, Н. Жигайло. – Львів, 2020. С. 167–169
15. Сюрреалізм – мистецтво на межі сну та реальності. *KYIV GALLERY*. Електронний ресурс. 2021. URL:<https://surl.li/irilv1> (дата звернення: 01.04.2025).
16. Федорук В., Категорії часу та простору в мистецтві живопису: теоретичні аспекти. *ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв*. Львів: ЛНАМ – 2012. № 23. С. 57–64.
17. Ханжи В. Філософія часу. *Філософія основних сфер і напрямів людської життєдіяльності: Словник – довідник* / З ініціативи д. соціологічних наук, проф. В.М. Пічі; за наук. ред. д. філос. наук., проф. В.Л. Петрушенка. – Львів: «Новий Світ2000», 2022. С. 322–330.
18. Харлан О. Д. Символіка часу в натюрморті: Інтермедіальний аспект. *«Над берегами вічної ріки»: Темпоральний вимір літератури. Матеріали Міжнародної наукової конференції(24-25 вересня 2015р., Черкаси)*. 2015. С. 163.
19. Шмагало Р. Експериментальні мистецькі школи XX ст.: Олександр Архипенко, Енді Варгол. *Мистецтвознавство: збірник наукових праць*. 2007. Ч.1. С.31–38.
20. Babette Babich. Ageing, Aura, and Vanitas in Art: Greek Laughter and Death. *The Slovak Journal of Aesthetics*. June 2023. Vol.12. No1. P. 56–86.

21. Casey Geimer. Symbolism, surrealism, and the space between. *Creating Knowledge*. 2011. Vol. 4. P. 36–39.
22. Celeste Brusati. Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 20, No. 2/3 (1990 - 1991), pp. 168–182.
23. Cosmin Paulescu. The 20th century - conformism and dissent in artistic technique, the opposition between tradition and innovation. *Journal of Humanistic and Social Studies*. 2015. Vol. 6. No. 2. P. 153–156.
24. Day and Night: [Электронный ресурс]. – The Menil Collection. URL: <https://surl.lu/ndedyu> (дата звернення 12.04.2025).
25. Dr. Charles Cramer and Dr. Kim Grant. Surrealist Techniques: Automatism. *Khah Academy*. Електронний ресурс. URL: <https://surl.li/cxzgrp> (дата звернення 10.03.2025).
26. Ge Chen. Time in Giorgio de Chirico's Metaphysical Paintings. *LSU Master's Theses*. 2019. 4936.
27. IG Team. Dead Characters: Photo Series by Luca Bresadola. *InspirationGrid*. 2015. URL: <https://surl.li/pbdzvh> (дата звернення: 15.03.2025).
28. IG Team. Surrealist Paintings by Tomasz Alen Kopera. *InspirationGrid*. 2023. URL: <https://surl.li/slhvdf> (дата звернення: 01.05.2025).
29. James Hall, 1918– Dictionary of subjects and symbols in art / James Hall ; introduction by Kenneth Clark. — Rev. ed.
30. Kelsey Winiarsky. Synthesizing Cubism and Surrealism: Wifredo Lam's 1940s Cuban Works. *Africana Studies Student Research Conference*. 2014. 8.
31. Magritte, René. Empire of Light : [Електронний ресурс]. – *Rene Magritte.org*. URL: <https://surl.li/wezeex> (дата звернення: 13.04.2025).
32. Mane Khachibabyan. The concept of time in the works of modernists. *Wisdom*. 2016. Vol. 6. No 2. P. 187–190.
33. Mariu Suarez. *History of surrealism*. Електронний ресурс. URL: <https://surl.cc/wqfqts> (дата звернення 09.04.2025).

34. Meral Batur Çay, M. Symbols in the paintings of surrealist painter Paul Delvaux. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*. 2021. Vol. 11 (3). P. 922–931.
35. Rômulo Nery Silvério Machado , Marta Dantas da Silva. *Visionary art and surrealism: establishing comparative relations*. Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 39, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2018. P. 21–33.
36. Sandra Loughlin, Emily Grossnickle, Daniel Dinsmore & Patricia Alexander. “Reading” Paintings: Evidence for Trans-Symbolic and Symbol-Specific Comprehension Processes. *Cognition and Instruction*. 2015. Vol. 33-3. P. 257–293.
37. Tessel M. Bauduin. Paolo Uccello in French Surrealism: Doubling Antonin Artaud. *RIHA Journal* 0296. 2023.
38. Valērijs Makarevičs. Art psychology: a symbolic painting analysis. *Society. Integration. Education*. Proceedings of the International Scientific Conference. Volume IV, May 26th -27th, 2017. P. 76–86.
39. Valeriya Stepanova. *Symbols in the paintings of Joseph Sima: headless female torsos*: Bachelors thesis. – Brno: Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Art History, 2023.
40. What is Surrealism? Art Movements. *Curated tastes*. 2020. Электронный ресурс. URL: <https://surl.li/oafmkr> (дата звернення: 04.04.2025).
41. Yi Ting Paung. Surrealism: Art of Subconscious. *Honors Theses*. 2017. P 68.

Department of Humanitarian Policy Vinnitsa Regional State Administration

Vinnitsa Regional Art Museum

International Poland Foundation of Ukrainian-Polish-Slovak Relations «Braterstwo»

CERTIFICATE

This certifies that

Denysenko Viktoriia

participated in the
II International Youth Scientific and Practical
Conference on the topic:

*«Attribution - the key to understanding:
challenges and opportunities in the restoration
of works of art»*

Partners and organizers:

Ruslan PALAMAROVSKY
director of the Vinnitsia Regional Art Museum **PRZEWODNICZACZY**

Vladyslav KREYCHY
president of the international fund «Braterstwo» **Wladyslaw Kreychy**



September 30 - October 1, 2024 online format



Winnickie Obwodowe Muzeum Sztuki
 Departament Polityki Humanitarnej
 Winnickiej Obwodowej Administracji Wojskowej

DYPLOM

dla

Denysenko Wiktorii

za udział w Wystawie prac
 twórczych studentów
 Kijowskiego Stołecznego
 Uniwersytetu
 imienia Borysa Hrinchenki
 (pod kierunkiem PhD Oleksandry Barbatat)

«WIOSENNY KOKTAJL»

W ramach realizacji międzynarodowego
 projektu artystycznego fundacji
 «Braterstwo»
 «Fontanna Talentów»

Partners and organizers:

Vladyslav KREYCHY

Prezes Międzynarodowej fundacji
 «Braterstwo»

PRZEWODNICZĄCY
 Rady Fundacji
Vladyslav Kreychy

Oleksandra Barbatat

Członek Narodowego Komitetu
 Międzynarodowego Stowarzyszenia
 Sztuk Plastycznych (IAA/AIAP)

Ruslan PALAMAROVSKY

Dyrektor Winnickiego Obwodowego
 Muzeum Sztuk Pięknych



11-18 kwietnia 2025



ДОДАТКИ

Репродукції картин. Додаток 1



Рис. 1.1. П'єр Міньяр. Хронос підрізає крила купідону. Полотно, олія. 1964. (URL: <https://surli.cc/xsmjva>).



Рис. 1.2. Еон у зодіакальному колі і Теллус (Гея) в оточенні персоніфікацій чотирьох пір року, греко-римська мозаїка, III ст н. е., Гліптотека (Мюнхен), (URL: <https://surl.li/vjfvuj>).



Рис. 1.3. Фрагмент саркофага із зображенням Кайроса (160-180 рр. н.е.), римська копія-рельєф статуї Лисипа, археологічний музей Туріна, (URL: <https://surl.li/ouvoim>).



Рис. 1.4 Пол і Жан де Лімбург. сторінка з “Великого часослова герцога Беррійського”, 1410. (URL: <https://surl.li/rtcmmc>).



Рис. 1.5. Тіціан Вечелліо, “Алегорія розсудливості”, 1550-1565, полотно, олія, Лондонська національна галерея, Великобританія, (URL: <https://surl.li/wialvx>).



Рис. 1.6. Джорджоне “Уроки співу (три віки чоловіка)”, 1500, полотно, олія, Палатинська галерея, Італія, (URL: <https://surl.li/mnadyj>).



Рис. 1.7. Ганс Бальдунг Грін, “Три віки жінки та смерть”, 1509-1510, полотно, олія, Музей історії мистецтв, Відень, Австрія, (URL: <https://surli.cc/nksbgy>).



Рис. 1.8. Пітер Клас, Натюрморт Ванітас з автопортретом, 1660, дерево, олія, Німецький національний музей, дерево, олія, Німецький національний музей, Німеччина, (URL: <https://surl.li/dgjvwy>).



Рис. 1.9. Симон Ренар де Сен-Андре, Ванітас, 1650, полотно, олія, Ліонський музей образотворчого мистецтва, Франція, (URL: <https://surl.li/yfvwhd>).



Рис. 1.10. Еверт Кольєр “Ванітас – натюрморт із книгами, манускриптами та черепом”, 1663, дерево, олія, Національний музей західноєвропейського мистецтва, Токіо. (URL: <https://surl.lu/srjcu>).



Рис. 1.11. Йоханнес Леманс. Натюрморт з мисливським спорядженням. 1670-1686. Полотно, олія. Державний музей (Амстердам), Нідерланди. (URL: <https://surl.li/cybpu>).



Рис. 1.12. Марсель Дюшан. Велосипедне колесо. 1913, ця версія 1964. Galleria nazionale d'arte moderna. Рим, Італія, (URL: <https://surl.li/lsuofv>).

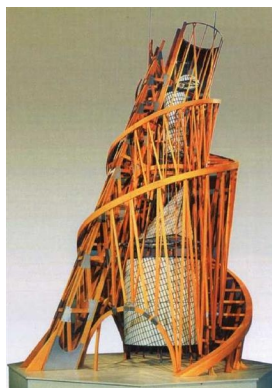


Рис. 1.13. Володимир Татлін. Модель монументу III Інтернаціонала. 1919-1920. (URL: <https://surl.li/jqagve>).

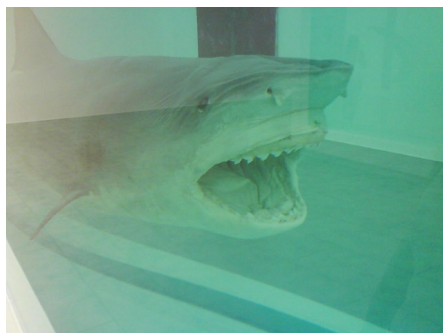


Рис. 1.14. Демієн Хьорст. Фізична неможливість смерті у свідомості когось живого. 1991. Акваріум, тигрова акула, 5% розчин формальдегіду. Велика Британія. (URL: <https://surl.li/ljeiyg>).



Рис. 1.15 Андерс Серрано. Інфекційна пневмонія. Фрагмент із серії фотографічних творів «Морг». 1992. (URL: <https://surl.li/sauzfj>).



Рис. 1.16. Домінік Гонсалес-Форстер. TH.2058. 2008. (URL: <https://surl.lu/teaqou>).



Рис. 1.17. Кріс Куксі. Рішення. 2007. (URL: <https://surl.li/uyhxdj>).



Рис. 1.18. Філіп Ходас. Скрудж Макдак із серії «Мультиплікаційних рештків». Цифрове 3д моделювання. 2020. (URL: <https://surl.cc/jtvwfw>).



Рис. 1.19. Лука Бресадоло. Робота із серії «Мертвих персонажів». Художня фотографія. 2015. (URL: <https://surl.li/navbwm>).



Рис. 1.20. Макс Ернст. Неоднозначні фігури (1 мідна пластина, 1 цинкова пластина, 1 гумова тканина...). Коллаж, гуаш, туш, папір. 1919. (URL: <https://surl.li/nevrip>).



Рис. 1.21. Ів Тангі. Мамо, тато поранений. Полотно, олія. 1927. (URL: <https://surli.cc/pqffxa>).



Рис. 1.22. Ієронім Босх. Фрагмент «Саду земних насолод». Дерево, олія. 1500-1510. (URL: <https://surl.li/fbhfes>).



Рис. 1.23. Паоло Учелло. Чудо оскверненої хостії (Сцена 2). Дерево, темпера. 1465-1469. (URL: <https://surl.lu/mdoxtd>).



Рис. 1.24. Сальвадор Далі. Постійність пам'яті. Полотно, олія. 1931. (URL: <https://surl.li/ddhihf>).



Рис. 1.25. Сальвадор Далі. М'який годинник на момент першого вибуху. Полотно, олія. 1954. (URL: <https://surl.lu/gzvqtj>).

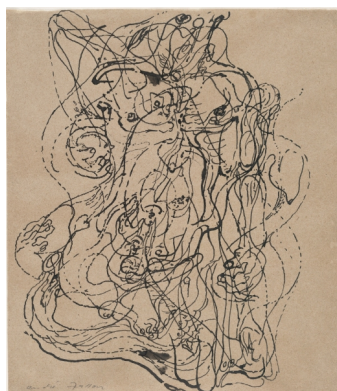


Рис. 1.26. Андре Массон. Автоматичне письмо. Папір, туш. 1924. (URL: <https://surl.lu/puhrdj>).



Рис. 1.27. Роберто Матта. Без імені. Змішана техніка. 1942. (URL: <https://surl.li/fyhcbz>).

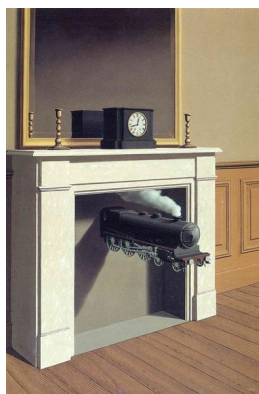


Рис. 1.28. Рене Магрітт. Час зупинився. Полотно, олія. 1938. (URL: <https://surl.lu/gjvtfp>).

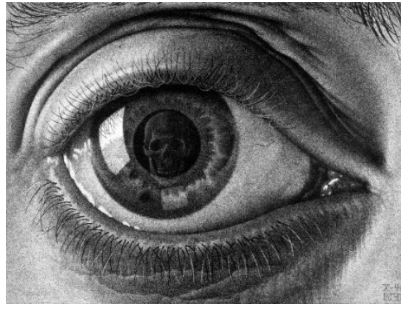


Рис. 1.29. Мауріц Корнеліс Ешер. Око. Гравюра. 1946. (URL: <https://surl.li/nnswbh>).



Рис. 1.30. Сальвадор Далі. Череп Сурбарана. Полотно, олія. 1956. (URL: <https://surl.li/vglmrt>).



Рис.1.31. Зігфрід Задемак. Посмішка Мони Лізи. Полотно, олія. 1979.
(URL: <https://surl.li/twoifh>).



Рис. 1.32. Томас Ален Копера. Робота без імені. Полотно, олія. 2023. (URL: <https://surl.li/yqfjdn>).



Рис. 1.33. Пабло Пікассо. Гітара, склянка та фруктов таріль із фруктами. Полотно, олія. 1924. (URL: <https://surli.cc/hugpdi>).

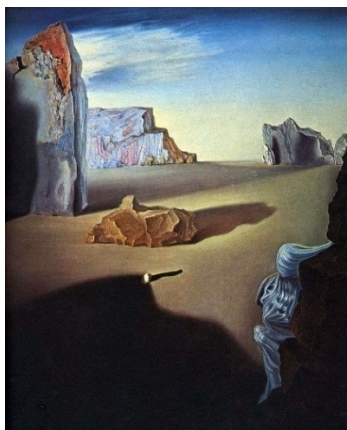


Рис. 1.34. Сальвадор Далі. Тіні ночі, що зникає. Олія, полотно. 1931. (URL: <https://surl.li/dklohr>).



Рис. 1.35. Макс Ернст. День уночі. Полотно, олія. 1941. (URL: <https://surli.cc/wyxdic>).



Рис. 1.36. Рафал Олбінскі. Фрукти і квіти. (URL: <https://surl.li/zrthwf>).

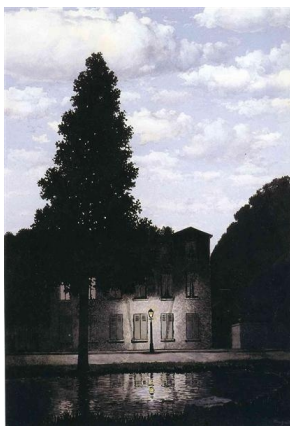


Рис. 1.37. Рене Магрітт. Імперія світла. Полотно, олія. 1954. (URL: <https://surl.lu/eiqmfx>).



Рис. 1.38. Йозеф Шима. Спогади про Ілліаду. Полотно, олія. 1934. (URL: <https://surli.cc/apwmhs>).



Рис. 1.39. Поль Дельво. Руїни Селінунте. Полотно, олія. 1973. (URL: <https://surl.li/tpeoym>).

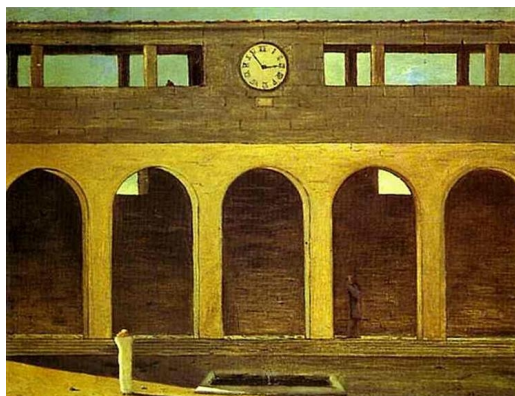


Рис. 1.40. Джорджіо де Кіріко. Загадка години. Полотно, олія. 1911. (URL: <https://surl.lu/kgmmch>).



Рис. 1.41. Джорджіо де Кіріко. Таємниця і меланхолія вулиці. Полотно, олія. 1914. (URL: <https://surl.li/hrbklx>).



Рис.1.42. Віфредо Лам. Джунглі. Гуаш, папір, полотно. 1943. (URL: <https://surl.li/hbmtln>).



Рис. 1.43. Луї Лю. Чотири пори року – Зима. Полотно, олія. 2000. (URL: <https://surl.li/ufniop>).



Рис. 1.44. Джордж Гріє. Схід з рейок або божевільний хід думок. Цифрова ілюстрація. 2014. (URL: <https://surl.li/zlcervl>).



Рис. 1.45. Зігфрід Задемак. Висадка. Полотно, олія. 2007-2009. (URL: <https://surl.li/eoubbx>).



Рис. 1.46. Макс Льоффлер. Смерність. Цифрова ілюстрація. 2023. <https://surl.li/xeijrw>).



Рис. 1.47. Макс Льоффлер. Конвергентні бачення. Цифрова ілюстрація. 2018. (URL: <https://surl.cc/jayxxy>).

Додаток 2



Рис. 2.1. Костянтин Калинович. Великий годинникар. Полотно, олія. 2011. (URL: <https://surl.li/ctjzow>).



Рис. 2.2. Варіанти пошукових ескізів



Рис. 2.3. Фінальний пошуковий ескіз

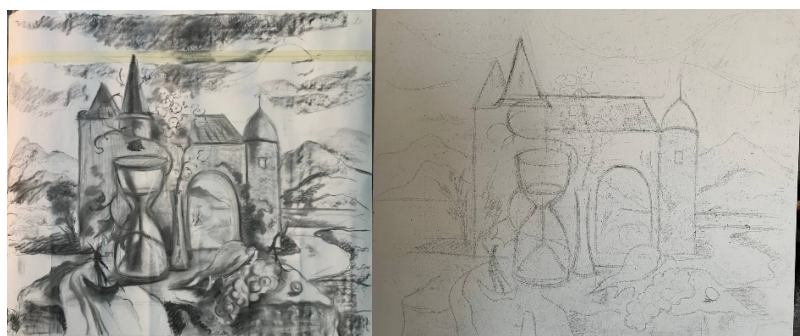


Рис. 2.4. Деталізований ескіз на картоні; Рис. 2.5. Ескіз, перенесений на полотно



Рис. 2.6. Послідовні прописки



Рис. 2.7. Фінальний вигляд творчої роботи