

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

«Допущено до захисту»:
Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва
_____ Ольга ШКОЛЬНА
Протокол № ____ від «__» _____ 2025 р.

АЮПОВ МАКСИМ ВЛАДИСЛАВОВИЧ
АПОЛЛОН VS ДІОНІС ЯК ФІЛОСОФСЬКО-МИСТЕЦЬКА
ДИХОТОМІЯ

Кваліфікаційна робота бакалавра зі спеціальності
023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Керівник творчої частини:
Принцевська Олена Іванівна,
старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва
Керівник науково-дослідної частини:
Коновалова Ольга Володимирівна, канд.
мист.,
доцент кафедри образотворчого
мистецтва

ЗМІСТ

ЗМІСТ.....	2
ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ОСНОВИ АПОЛЛОНІЧНОГО ТА ДІОНІСІЙСЬКОГО НАЧАЛ	7
1.1. Витоки аполлонічного та діонісійського.....	7
1.2. Вплив філософії Ф. Ніцше на образотворче мистецтво.....	12
1.3. Комплексний погляд на філософські підходи до аполлонічного та діонісійського начал: глибинне узагальнення.....	17
1.4. Висновок до першого розділу.....	22
РОЗДІЛ II. ТРИПТИХ «АПОЛЛОН ПРОТИ ДІОНІСА».....	27
2.1. Сучасні вияви аполлонічного та діонісійського у мистецтві.....	27
2.2. Аполлонічне та діонісійське як спосіб художнього висловлення: нові медіа, особисте, ритуал.....	33
2.3. Мандрівка у цифровий вихор: як народжувався триптих.....	38
2.4. Висновки до другого розділу.....	46
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТОК 1.....	58
ДОДАТОК 2.....	65

ВСТУП

Актуальність теми дипломної роботи визначається незмінним інтересом до фундаментальних філософських засад мистецтва та їх впливу на художню практику крізь століття. Концепція аполлонічного та діонісійського начал, розроблена видатним німецьким філософом Фрідріхом Ніцше у його знаковій праці «Народження трагедії з духу музики», посідає особливе місце серед теоретичних моделей, що використовуються для аналізу культури, естетичних явищ та творчого процесу. Ніцше запропонував бачення мистецтва як арени боротьби та водночас гармонійного поєднання двох первісних сил: аполлонічного начала, асоційованого з порядком, гармонією, ясністю форми та індивідуальним образом, та діонісійського, що символізує хаос, стихійну енергію, руйнування меж. Цей дуалізм, що знайшов своє яскраве втілення в античній трагедії, продовжує резонувати у мистецтві наступних епох, підкреслюючи універсальність тем, пов'язаних із людським досвідом, сприйняттям реальності та процесом творення.

Незважаючи на значний обсяг філософських та мистецтвознавчих досліджень, присвячених концепції Ніцше, зокрема її історико-філософському контексту, витокам в античній культурі та впливу на мистецтво модернізму, залишається недостатньо вивченим питання комплексного аналізу того, як аполлонічне та діонісійське начала проявляються, взаємодіють та трансформуються у різноманітних художніх практиках XX та XXI століть. Особливої уваги потребує дослідження їх втілення в контексті новітніх медіа, цифрового мистецтва, перформативних практик, а також у способі художнього висловлення, що апелює до тілесності та особистого досвіду митця. Недостатня розробленість цього аспекту у сучасному мистецтвознавчому дискурсі визначає актуальність обраної теми дипломної роботи.

Об'єктом дослідження виступає філософсько-естетична дихотомія аполлонічного та діонісійського начал як фундаментальна категорія аналізу мистецтва.

Предметом дослідження є прояви та особливості взаємодії аполлонічного та діонісійського начал в образотворчому мистецтві та суміжних візуальних практиках XX–XXI століть.

Метою дипломної роботи є визначення еволюції та сучасних форм втілення аполлонічного та діонісійського начал у візуальному мистецтві, а також демонстрація їх значущості для розуміння сучасних художніх тенденцій.

Відповідно до визначеної мети у роботі поставлено наступні завдання:

- проаналізувати філософські витоки та історико-культурний контекст формування понять аполлонічного та діонісійського начал у давньогрецькій культурі;
- розкрити ключові положення концепції аполлонічного та діонісійського начал у філософії Ф. Ніцше, виявити їхню роль у ніцшеанській естетиці та філософії мистецтва;
- дослідити вплив філософії Ф. Ніцше на розвиток образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століть, зокрема на прикладах певних мистецьких напрямів та окремих художників;
- виявити основні тенденції прояву аполлонічного та діонісійського начал у сучасному візуальному мистецтві XXI століття.

У роботі розглядаються приклади сучасних українських та зарубіжних митців, чия творчість ілюструє складну взаємодію цих начал.

Теоретичне значення роботи полягає у поглибленні наукового розуміння філософсько-мистецької дихотомії аполлонічного та діонісійського начал та її евристичного потенціалу для аналізу мистецьких явищ. Дослідження систематизує витоки цих понять, ключові аспекти концепції Ф.

Ніцше та її вплив на мистецтво, що робить внесок у теоретичну базу історії та теорії мистецтва. Важливим аспектом є адаптація та застосування цієї класичної дихотомії до аналізу сучасних художніх практик XX–XXI століть, зокрема у сфері новітніх медіа, цифрового мистецтва та перформативних практик, що розширює методологічні підходи в сучасному мистецтвознавстві. Робота також обґрунтовує значущість аполлонічного та діонісійського начал для розуміння еволюції художніх тенденцій та способів художнього висловлення, що апелюють до тілесності та особистого досвіду митця. Таким чином, дослідження сприяє глибшому осмисленню фундаментальних рушійних сил у мистецтві та їх трансформацій у динамічному культурному контексті.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів дипломної роботи у курсах з історії та теорії мистецтва, естетики, культурології, а також у мистецтвознавчому аналізі сучасних художніх творів, кураторській діяльності та мистецькій практиці.

Для досягнення поставленої мети та вирішення завдань дипломної роботи було застосовано комплекс методів дослідження:

герменевтичний метод – для глибокої інтерпретації філософських текстів та художніх творів різних епох;

історико-культурний метод – для визначення контексту виникнення та еволюції досліджуваних понять та художніх явищ;

історико-порівняльний (компаративний) метод – для зіставлення проявів аполлонічного та діонісійського начал у творах різних митців, напрямів та періодів;

метод мистецтвознавчого аналізу – для здійснення формального та змістовного аналізу візуальних творів.

Структура науково-дослідної частини включає вступ, два розділи, поділені на підрозділи, висновки, список використаної літератури та додатки. У першому розділі викладаються теоретичні основи дослідження – витоки

аполлонічного та діонісійського начал, концепція Ф. Ніцше та її вплив на мистецтво XIX–XX століть. Другий розділ присвячений аналізу проявів аполлонічного та діонісійського начал у сучасному мистецтві, зокрема у контексті новітніх медіа та творчої практики автора. У висновках підсумовуються результати дослідження та окреслюються перспективи подальшої роботи над темою. Список літератури містить джерела, використані в процесі написання роботи. Додатки включають візуальні матеріали, що ілюструють теоретичні положення та авторську творчу роботу.

Основний зміст викладений на 50 сторінках. Загальний обсяг роботи – 59 сторінок.

РОЗДІЛ I. ОСНОВИ АПОЛЛОНІЧНОГО ТА ДІОНІСІЙСЬКОГО НАЧАЛ

1.1. Витоки аполлонічного та діонісійського

У давньогрецькому світогляді боги Аполлон і Діоніс репрезентували дві протилежні, але взаємозалежні сили, які формували не лише релігійний світ, а й глибинну психологічну та філософську структуру культури. Аполлон символізував світло, раціональність, гармонію, порядок і індивідуальність. Діоніс, натомість, уособлював, хаос, тілесність, емоційність і колективне злиття. Вони не були просто міфологічними постатями, а архетипами, що структурували уявлення греків про мистецтво, свідомість і буття.

Цю дихотомію блискуче осмислив Фрідріх Ніцше у своїй праці "Народження трагедії з духу музики" (1872). За Ніцше, саме взаємодія аполлонічного та діонісійського зумовила появу грецької трагедії. Аполлон, як образ світлого бога індивідуальності, пов'язувався з пластичними мистецтвами, формою та ілюзією, тоді як Діоніс, бог руйнування меж і колективного злиття, відповідав музиці та чистій енергії несвідомого. В основі трагедії, на думку Ніцше, лежить синтез цих начал: раціональна форма вбирає в себе діонісійську глибину страждання й пристрасті [12].

Ці образи, сформовані ще в дохристиянській добі, продовжують резонувати в культурі, виявляючись у філософських концепціях, літературі, музиці та візуальному мистецтві. Згідно з К. Г. Юнгом, аполлонічне і діонісійське можна ототожнити з архетипами свідомого «Я» і несвідомого, де перше прагне контролю та структури, а друге — до переживання та трансценденції через втрату індивідуальних меж [Юнг, 2001, с. 142–151].

У давньогрецькій культурі два божества, Аполлон і Діоніс, посідали особливе місце, виступаючи символами протилежних, але взаємодоповнювальних сил людської природи та світосприйняття. Вони функціонували як дві сторони однієї медалі, уособлюючи фундаментальну дихотомію: порядок проти хаосу, раціональність проти ірраціональності,

індивідуальність проти колективної руйнації. Образи цих богів формувалися протягом століть у релігійних віруваннях, міфах і культурних традиціях еллінів, відображаючи складність людського досвіду. Їх взаємодія та протистояння стали однією з ключових тем у європейській філософії, мистецтві та психології, зокрема завдяки осмисленню Фрідріха Ніцше [3].

Аполлон, один із найшанованіших богів олімпійського пантеону, був сином Зевса та Лето, братом-близнюком Артеміди. Його вважали покровителем сонця, мистецтва, музики, поезії, зцілення, а також пророцтв. Аполлон уособлював ідеали раціональності, організованості, логічного мислення, розсудливості та чистоти, виступаючи символом порядку та сили розуму [4]. У давньогрецькій культурі він асоціювався з гармонією, мірою та красою, що проявлялася в його епітетах, таких як Феб («сяючий») чи Піфійський (пов'язаний із Дельфами). Його образ відображає прагнення людини до структури, ясності та естетичної досконалості.

Культ Аполлона відігравав центральну роль у Стародавній Греції, а згодом його вплив поширився на Римську імперію. Він був покровителем для музикантів, поетів, віщунів і лікарів, що підкреслювало його зв'язок із інтелектуальними та творчими аспектами людської діяльності [7]. Найважливіші центри культу Аполлона включали:

Дельфи – головне святилище, де діяв знаменитий дельфійський оракул. Жриця-піфія, перебуваючи в трансі, передавала пророцтва, які впливали на політичні рішення, військові кампанії та повсякденне життя греків. Дельфійський оракул вважався духовним центром Греції, а храм Аполлона був місцем паломництва [1].

Делос – острів, що, за міфами, був місцем народження Аполлона та Артеміди. Тут проводилися Делійські ігри, що поєднували спортивні змагання, музичні конкурси та релігійні обряди, символізуючи гармонію фізичного та духовного [12].

Інші центри – храми Аполлона існували у Спарті, Афінах, Мілеті та Коринфі. У цих святилищах проводилися ритуали, жертвоприношення та церемонії, що прославляли бога як уособлення порядку й мудрості.

Свята на честь Аполлона мали чітку структуру та підкреслювали його асоціацію з гармонією:

Піфійські ігри – проводилися кожні чотири роки в Дельфах, поєднуючи спортивні змагання, музичні виступи та поетичні конкурси. Вони символізували єдність фізичної сили, інтелекту та мистецтва [7].

Фаргелії – весняне свято в Афінах, присвячене очищенню, родючості та відродженню природи. Воно включало ритуали очищення міста від скверни [12].

Гімнопедії – спартанське свято, під час якого юнаки виконували хорові пісні та ритуальні танці, вшановуючи Аполлона як покровителя військової дисципліни та гармонії [4].

Культ Аполлона вирізнявся строгістю, простотою та інтелектуальним характером. Жерці Аполлона часто були освіченими людьми – філософами, поетами, музикантами, що підкреслювало зв'язок бога з культурою та знаннями. Поклоніння Аполлону було спокійним і раціональним, спрямованим на підтримання порядку та гармонії в суспільстві [7]. Його образ у мистецтві, зокрема в скульптурі (наприклад, статуя Аполлона Бельведерського), підкреслював ідеалізовану красу, симетрію та пропорційність, що стали еталоном класичного мистецтва [9].

Діоніс: Бог хаосу, веселощів та ірраціональності

На противагу Аполлону, Діоніс – бог родючості, рослинності, виноробства та насолоди – уособлював стихійну енергію, хаос і ірраціональність. Відомий також як Бахус або Вакх, він асоціювався з вином, веселощами та містичними ритуалами. Вважається, що культ Діоніса зародився на сході, у Фракії та Малій Азії, звідки поширився до Греції, принісши із собою ідеї екстатичного поклоніння та містерій [1]. Діоніс

символізував не лише радість і задоволення, а й глибші аспекти людської природи – втрату контролю, злиття з колективною енергією, кругообіг життя і смерті, а також ідею відродження та безсмертя душі [4].

Култ Діоніса був емоційним, нестримним і таємничим, контрастуючи зі спокійною раціональністю Аполлона. Його ритуали передбачали стан, у якому учасники втрачали індивідуальність, відчуючи єдність із божественною силою та природою. Діонісійські містерії мали на меті звільнення від соціальних і психологічних обмежень, дозволяючи людині відчувати первісну свободу [7]. Основні центри поклоніння Діонісу включали:

Афіни – головний осередок культу в класичний період. Тут проводилися Великі Діонісії – масштабні свята з театральними виставами (трагедіями та комедіями), святковими процесіями та ритуальними танцями. Ці свята стали основою розвитку античного театру [1].

Фракія та Мала Азія – регіони, де зародився култ Діоніса. У цих землях ритуали мали архаїчний характер, включаючи оргіастичні обряди та поклоніння природним силам [12].

Дельфи – хоча це було святилище Аполлона, взимку тут поклонялися Діонісу. Вважалося, що Аполлон покидає Дельфи в холодну пору року, передаючи владу Діонісу, що символізувало сезонне поєднання їхніх сил [7].

Свята на честь Діоніса були сповнені драматизму та емоційної інтенсивності:

Великі Діонісії – святкування в Афінах, що включали театральні постановки, ходи з фалічними символами та масові гуляння. Вони стали основою для розвитку давньогрецької трагедії та комедії [1].

Ленеї – зимові містерії, присвячені відродженню природи. Учасники виконували ритуальні танці та співи, що символізували оновлення та родючість [12].

Орфійні містерії – таємні обряди, пов’язані з вірою в перевтілення душі та її звільнення від тілесної оболонки. Ці ритуали підкреслювали зв’язок Діоніса з ідеєю безсмертя [4].

Діонісійський культ залучав широкі верстви населення, включаючи жінок (менад) і чоловіків (сатирів), які брали участь у театралізованих процесіях, ритуальних танцях і співі. Ці обряди дозволяли учасникам тимчасово вийти за межі соціальних норм, відчувати єдність із природою та божественною силою [7]. У мистецтві Діоніс часто зображався в оточенні менад, сатирів і виноградних лоз, що підкреслювало його зв’язок із родючістю, хаосом [9].

Філософське осмислення дихотомії

Культи Аполлона та Діоніса відображають дві протилежні сторони людської природи: прагнення до порядку, гармонії та індивідуальності (Аполлон) і потяг до свободи та руйнування меж (Діоніс). Ця діалектика знайшла глибоке осмислення у філософії Фрідріха Ніцше, зокрема в його трактаті «Народження трагедії з духу музики» (1872) [3]. Ніцше стверджував, що грецька трагедія виникла завдяки синтезу аполлонічного та діонісійського начал, де аполлонічне уособлює порядок, ясність форми та ілюзію, а діонісійське – хаос, ірраціональність і первісну енергію [3]. Він бачив у цій взаємодії джерело творчої сили, що лежить в основі мистецтва та культури.

Ніцшеанська концепція спирається на ідею, що аполлонічне начало відповідає за створення чітких образів, індивідуалізацію та естетичну форму, тоді як діонісійське руйнує межі між індивідом і світом, занурюючи людину в колективні веселощі і первинний потік життя [3]. Ця дихотомія не є простим протиставленням, а радше діалектичною взаємодією, де обидва начала необхідні для створення повноцінного художнього висловлення. Наприклад, грецька трагедія, за Ніцше, поєднувала аполлонічну ясність структури (чіткий

сюжет, діалоги) з діонісійською енергією хору, що висловлював колективні емоції та ірраціональні імпульси [1].

Ця концепція знайшла підтвердження в пізніших дослідженнях. Наприклад, у XX столітті вчені виявили, що різні півкулі мозку відповідають за логічне мислення (аполлонічне) та емоції (діонісійське), що частково пояснює універсальність цієї дихотомії [16]. Психоаналітичні інтерпретації, зокрема Карла Густава Юнга, також пов'язують Аполлона з архетипом свідомого «Я», а Діоніса – з несвідомим, що відображає глибинні інстинкти та хаотичні бажання [16]. Таким чином, Аполлон і Діоніс постають не лише як міфологічні постаті, а як архетипи, що уособлюють фундаментальні сили людської психіки та культури.

Аполлон і Діоніс, як символи протилежних аспектів людської природи, сформували унікальну діалектику, що пронизує історію мистецтва та філософії. Аполлон уособлює прагнення до порядку, гармонії та раціональності, тоді як Діоніс – це сила хаосу та ірраціональності. Їх взаємодія, осмислена Фрідріхом Ніцше, стала ключем до розуміння творчого процесу, де синтез цих сил народжує мистецтво, сповнене краси та глибини. Ця дихотомія залишається невичерпним джерелом натхнення для філософії, мистецтва, літератури та психології, спонукаючи до роздумів про складність буття, необхідність гармонії між розумом і пристрастю, індивідуальністю та колективністю, творчістю та руйнуванням [3, 7].

1.2. Вплив філософії Ф. Ніцше на образотворче мистецтво

Концепція Фрідріха Ніцше вийшла далеко за межі естетики і стала основою для глибокого осмислення культури як поля вічної напруги між логікою і хаосом, ясністю і нестримним задоволенням. У XX столітті філософ Альбер Камю у своєму есе "Міф про Сізіфа" (1942) переосмислив аполлонічну настанову як ілюзорну надію на впорядкованість буття. Камю стверджує, що

справжня мудрість полягає в прийнятті абсурду світу й безглуздя існування — у цьому він близький до діонісійського прийняття темного, ірраціонального аспекту буття [Камю, 1995, с. 44–47].

У психології К. Г. Юнга аполлонічне і діонісійське розглядаються як архетипічні образи, що символізують відповідно свідомий розум і несвідоме. Аполлонічне відповідає принципу структурування, логіки, ідентичності — свідомому Я, що прагне впорядкування дійсності. Діонісійське ж асоціюється з енергією несвідомого, його архетипічною силою, яка проявляється у спонтанності, сновидіннях, містичних переживаннях і творчому пориві. Юнг наголошував, що повноцінний психічний розвиток потребує не придушення цих несвідомих імпульсів, а їх інтеграції у цілісну структуру особистості [Юнг, 2001, с. 228–234; див. також: Юнг К. Архетип і символ. — Київ: Основи, 2001. — С. 142–151].

Філософія Фрідріха Ніцше, зокрема його концепція аполлонічного та діонісійського начал, стала одним із ключових інтелектуальних імпульсів для образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Ця дихотомія, викладена в його трактаті «Народження трагедії з духу музики» (1872), запропонувала нове бачення творчого процесу як діалектичної взаємодії двох протилежних сил: аполлонічного, що уособлює порядок, гармонію, ясність форми та індивідуацію, і діонісійського, що символізує хаос, ірраціональність, первісну енергію та злиття з колективним [3]. Ці ідеї не лише вплинули на мистецтво модернізму, але й стали концептуальним інструментом для переосмислення ролі художника, природи творчості та взаємодії людини зі світом у період бурхливих соціальних, культурних і духовних трансформацій [9].

На зламі XIX–XX століть європейське суспільство переживало кризу традиційних цінностей, викликану індустріалізацією, урбанізацією, занепадом релігійних догм і пошуком нових духовних орієнтирів. У цьому контексті ідеї Ніцше, зокрема його заклик до «переоцінки всіх цінностей» і прославлення

індивідуальної волі, виявилися надзвичайно співзвучними часу [3]. Його концепція аполлонічного та діонісійського начал дала митцям філософське підґрунтя для експериментів із формами, техніками та темами, дозволяючи досліджувати складність людської психіки, внутрішні конфлікти та екзистенційні переживання [7].

Аполлонічне начало, за Ніцше, пов'язане з ілюзією, чіткою формою, раціональністю та індивідуацією, стало основою для створення структурованих, гармонійних композицій у мистецтві. Водночас діонісійське начало, що асоціюється з хаосом, інстинктами, і руйнуванням меж, спонукало митців до пошуку нових засобів вираження, що могли б передати ірраціональні, підсвідомі аспекти людського досвіду [3]. Синтез цих двох сил, за Ніцше, лежить в основі великого мистецтва, такого як давньогрецька трагедія, і ця ідея стала каталізатором для модерністських рухів, які прагнули вийти за межі реалістичного зображення та традиційних естетичних канонів [1].

Течії символізму та декадансу, що розквітли наприкінці XIX століття, стали першими мистецькими напрямками, які глибоко сприйняли ніцшеанські ідеї. Символісти, такі як Гюстав Моро та Оділон Редон, зверталися до складних алегорій, міфологічних образів і темної естетики, досліджуючи глибини людської психіки та екзистенційні теми [4]. Їхні роботи часто відображали ніцшеанське відчуття кризи культури, занепаду традиційних цінностей і пошуку нових сенсів у світі, позначеному невизначеністю [7]. Наприклад, картини Моро, такі як «Сфінкс» чи «Саломея», пронизані символізмом і таємничістю, що перегукуються з діонісійським прагненням до ірраціонального та містичного [9].

Декаданс, зі свого боку, акцентував увагу на занепаді, естетичному бунті проти буржуазної моралі та пошуку краси в темних, часто хворобливих аспектах буття. Художники цього напрямку, такі як Обрі Бердслі, використовували графічні техніки для створення провокативних, стилізованих

образів, що відображали ніцшеанське заперечення традиційних норм і прославлення індивідуальної свободи [4]. Їхні роботи, сповнені контрастів між аполлонічною чіткістю ліній і діонісійською експресією, стали візуальним втіленням ніцшеанської дихотомії [7].

Одним із найяскравіших прикладів впливу Ніцше на образотворче мистецтво є творчість норвезького художника Едварда Мунка. Його полотна, такі як «Крик» (1893), «Мадонна» та «Тривога», є втіленням діонісійського начала – вони передають глибокі, болісні емоції: тривогу, відчай, відчуження та екзистенційний страх [9]. Мунк свідомо звертався до внутрішнього світу, досліджуючи суб'єктивний досвід, що резонувало з ніцшеанською ідеєю індивідуальної волі та автентичного вираження [3]. Його картини, хоча й створені з аполлонічною точністю композиції та кольору, пронизані діонісійською енергією, що відображає хаотичні, ірраціональні аспекти людської психіки [7].

Цікавим свідченням духовної близькості Мунка до Ніцше є його портрет філософа (1906), створений після смерті мислителя. У цьому портреті Мунк передав не лише фізичну схожість, а й внутрішню силу та трагізм ніцшеанського світогляду, що підкреслює його особистий зв'язок із філософією Ніцше [9]. Мунківське мистецтво стало прикладом того, як аполлонічна форма може слугувати для вираження діонісійських переживань, створюючи потужний емоційний вплив на глядача [4].

Сюрреалізм: діонісійська мрія та аполлонічна техніка

На початку XX століття ніцшеанські ідеї знайшли новий відгук у сюрреалізмі, який постав як бунт проти панування раціоналізму та логіки. Сюрреалісти, такі як Сальвадор Далі, Макс Ернст і Андре Бретон, свідомо досліджували підсвідоме, спираючись на ідеї Ніцше про ірраціональну енергію та творчу силу інстинктів [16]. Їхнє прагнення вивільнити приховану енергію психіки через сні, автоматичне письмо та випадкові асоціації було прямим відлунням діонісійського начала [3]. Водночас їхні роботи часто мали

аполлонічну чіткість форми, що дозволяло передавати хаотичні образи з фотографічною точністю [7].

Сальвадор Далі, зокрема, називав свій метод «параноїдно-критичним», що поєднував аполлонічну точність із діонісійською фантазією. Його картини, такі як «М'які годинники» (1931) чи «Палаючий жираф» (1937), є прикладами «діонісійської мрії», де фантастичні, ірраціональні образи з підсвідомого поєднуються з філігранною технікою виконання [9]. Далі прямо вказував на зв'язок своєї творчості з ніцшеанською концепцією, наголошуючи на необхідності виходу за межі раціональної реальності для створення нових художніх світів [16]. Його роботи стали символом синтезу аполлонічного та діонісійського, де чітка форма служить для вираження хаотичних, ірраціональних ідей [4].

Ідеї Ніцше про волю до влади, вічне становлення та переборення себе знайшли відлуння в інших модерністських течіях, таких як експресіонізм і футуризм. Експресіоністи, наприклад Ернст Людвіг Кірхнер чи Еміль Нольде, використовували яскраві кольори та спотворені форми, щоб передати внутрішні переживання та діонісійську енергію, відходячи від аполлонічної гармонії на користь емоційної інтенсивності [7]. Футуристи, такі як Умберто Боччоні, оспівували рух, енергію та руйнування традиційних форм, що також перегукується з ніцшеанським закликком до подолання застарілих норм [9].

У XXI столітті ідеї Ніцше продовжують впливати на сучасне мистецтво, зокрема в цифрових медіа та комп'ютерній графіці. Цифрові технології, що надають митцям безпрецедентний контроль над формою (аполлонічний аспект), одночасно дозволяють досліджувати ірраціональні, хаотичні теми, такі як безмежність індивідуальності чи створення альтернативних реальностей [12]. Наприклад, data-арт і glitch-арт, представлені такими митцями, як Рафаель Лозано-Геммер, використовують технології для створення діонісійських ефектів хаосу та випадковості, зберігаючи

аполлонічну структурованість [7]. Ці практики демонструють, як ніцшеанська дихотомія залишається актуальною в епоху цифрових трансформацій [16].

Філософія Фрідріха Ніцше, зокрема його концепція аполлонічного та діонісійського начал, мала глибокий вплив на образотворче мистецтво кінця XIX – початку XX століття, заклавши підґрунтя для модерністських експериментів. Символізм, декаданс, експресіонізм і сюрреалізм стали прямими спадкоємцями ніцшеанських ідей, використовуючи дихотомію порядку та хаосу для дослідження людської психіки, екзистенційних переживань і меж творчості [3]. Творчість Едварда Мунка та Сальвадора Далі є хрестоматійними прикладами того, як аполлонічна форма та діонісійська енергія можуть поєднуватися для створення мистецтва, що впливає на емоційний і інтелектуальний рівень [9]. У сучасному мистецтві ідеї Ніцше продовжують надихати митців, які використовують цифрові технології для створення нових візуальних мов, що відображають вічну діалектику між порядком і хаосом [7]. Таким чином, ніцшеанська дихотомія залишається невичерпним джерелом натхнення, спонукаючи митців до переосмислення реальності та створення мистецтва, що виходить за межі традиційних канонів [16].

1.3. Комплексний погляд на філософські підходи до аполлонічного та діонісійського начал: глибинне узагальнення

Ніцшеанська дихотомія аполлонічного та діонісійського начал, уперше сформульована Фрідріхом Ніцше у його праці «Народження трагедії з духу музики» (1872), є однією з найвпливовіших концепцій у філософії мистецтва, що зберігає свою актуальність і в XXI столітті. Ця пара понять виходить далеко за межі суто естетичного аналізу, стаючи універсальним культурним і психологічним кодом, який допомагає осмислити глибинну природу мистецтва, людської психіки та культурних процесів. Аполлонічне та діонісійське начала – це не просто протилежні полюси, а динамічна вісь, що

визначає напругу між порядком і хаосом, індивідуацією, раціональністю і ірраціональністю. Ця діалектика, за Ніцше, є джерелом творчої енергії, що лежить в основі мистецтва та культури [Ф. Ніцше, «Народження трагедії з духу музики» 2002, с. 52–55].

У «Народженні трагедії» Ніцше розглядає аполлонічне та діонісійське начала як фундаментальні естетичні сили, що сформували античну грецьку трагедію. Аполлонічне, асоційоване з богом Аполлоном, символізує порядок, гармонію, ясність форми, індивідуацію та ілюзію, подібну до сновидінь. Це принцип чітких контурів, раціональності та естетичної досконалості, що дозволяє людині структурувати хаотичну реальність і створювати ілюзорний світ краси [3]. Діонісійське, пов'язане з богом Діонісом, уособлює, сп'яніння («Rausch»), руйнування меж індивідуальності та злиття з первісним потоком життя. Це енергія хаосу, ірраціональності та колективного досвіду, що дозволяє людині відчувати єдність із природою та космосом [1].

Ніцше підкреслював, що ці начала не є взаємовиключними, а діалектично взаємодіють, створюючи синтез, який є основою великого мистецтва. Наприклад, у грецькій трагедії аполлонічна форма (чіткий сюжет, діалоги) поєднувалася з діонісійською енергією хору, що висловлював колективні емоції та ірраціональні імпульси [3]. Ця взаємодія, за Ніцше, відображає фундаментальну напругу в людській природі: прагнення до порядку, визначеності та індивідуальності проти потягу до свободи, емоційного вивільнення та втрати себе в колективному [7]. Важливо, що Ніцше виводить ці категорії за межі етичних чи моральних оцінок, розглядаючи їх як метафізичні сили, що діють на глибинному рівні людського існування [9].

Ніцшеанська дихотомія стала основою для подальших філософських і психологічних інтерпретацій, які розширили її аналітичний потенціал. Карл Густав Юнг, швейцарський психіатр і засновник аналітичної психології, інтегрував концепцію аполлонічного та діонісійського в свою теорію

архетипів. Для Юнга Аполлон символізує свідоме «Я» – раціональну, організовану частину психіки, що прагне до контролю та структури. Діоніс же уособлює несвідоме – «тінь», первісні інстинкти, хаотичні бажання, які проявляються в станах афекту, творчого піднесення чи психологічної кризи [16]. Юнг вважав, що психологічна цілісність досягається через інтеграцію цих протилежних сил, що дозволяє людині гармонізувати свідоме та несвідоме.

Французький філософ Альбер Камю, осмислюючи дихотомію через призму екзистенціалізму, пов'язував аполлонічне начало з людським прагненням внести порядок у абсурдний світ, знайти сенс у хаосі буття. Діонісійське, натомість, для Камю символізувало прийняття абсурду, життя в повноті моменту, незважаючи на відсутність вищого сенсу. У його есе «Міф про Сізіфа» діонісійське начало проявляється в бунті проти безглуздості світу, у пристрасті до життя як єдиному виправданні існування [4]. Ці інтерпретації підкреслюють універсальність ніцшеанської концепції, яка виходить за рамки мистецтва, охоплюючи психологічні та екзистенційні аспекти людського буття [7].

У XX столітті ніцшеанська дихотомія знайшла відгук у структуралізмі та семіотиці, зокрема в працях Ролана Барта. У своїй книзі «Міфології» Барт аналізував, як сучасна масова культура використовує аполлонічні моделі порядку для нормалізації повсякденного життя (наприклад, у рекламі, моді, кінематографі), створюючи структури, що надають ілюзію стабільності. Водночас діонісійські елементи хаосу, бунту та експресії проявляються в авангардному мистецтві, яке свідомо руйнує ці структури, пропонуючи нові способи сприйняття реальності [12]. Наприклад, авангардні рухи, такі як дадаїзм чи сюрреалізм, використовували діонісійську енергію для руйнування традиційних форм, тоді як мінімалізм, навпаки, спирався на аполлонічну чіткість і простоту [7].

У мистецтвознавстві аполлонічне та діонісійське начала стали інструментами для аналізу художнього процесу на різних рівнях – від композиції та кольору до техніки та концепції. Наприклад, творчість Мікеланджело демонструє аполлонічну досконалість форми: його скульптури, такі як «Давид» чи «П'єта», вражають ідеальними пропорціями та гармонією. Проте внутрішня напруга, пристрасть і динаміка цих робіт вказують на діонісійську енергію, що пронизує їх [4]. Схожим чином Сальвадор Далі поєднував гіпераполлонічну техніку, що вимагала виняткової точності, з діонісійськими образами підсвідомого, як у картинах «М'які годинники» (1931) чи «Палаючий жираф» (1937) [9]. Пабло Пікассо, у свою чергу, у період кубізму (наприклад, «Авіньйонські дівчата», 1907) руйнував аполлонічну гармонію лінійної перспективи, використовуючи діонісійську фрагментацію для створення нових візуальних реальностей [7].

У ХХІ столітті ніцшеанська дихотомія залишається актуальною в контексті нових медіа, цифрового мистецтва та перформансів. Цифрові технології, які надають митцям аполлонічний контроль над формою (наприклад, через алгоритми чи програмне забезпечення), водночас дозволяють досліджувати діонісійські аспекти випадковості, хаосу та ірраціональності. Наприклад, data-арт Рафаеля Лозано-Геммера використовує біометричні дані для створення структурованих інсталяцій, які водночас викликають діонісійське відчуття колективної взаємодії [12]. Glitch-арт, що базується на навмисному порушенні цифрових систем, є прикладом діонісійського руйнування аполлонічної структури, створюючи естетичний ефект хаосу [7].

Перформанси Марини Абрамович, такі як «Ритм 0» (1974), демонструють діонісійське начало через залучення аудиторії до непередбачуваних, емоційно насичених дій, тоді як їхня чітка концептуальна структура відображає аполлонічний підхід [16]. Віртуальна реальність (VR) і доповнена реальність (AR) також відкривають нові можливості для синтезу

цих начал: VR дозволяє створювати аполлонічно структуровані віртуальні світи, які занурюють користувача в діонісійський досвід повного злиття з альтернативною реальністю [12].

Як зазначає дослідник Маркс Вортманн, сучасні митці дедалі частіше використовують аполлонічне та діонісійське як динамічні інструменти, а не жорсткі категорії. Наприклад, цифровий художник може поєднувати чіткий алгоритм із елементами рандомізації, а живописець – будувати композицію навколо спонтанного мазка пензлем [9]. Ця гнучкість дозволяє сучасному мистецтву відображати складність людського досвіду, де порядок і хаос, раціональне та ірраціональне співіснують у постійній взаємодії.

Проведений аналіз підтверджує, що ніцшеанська дихотомія аполлонічного та діонісійського начал є потужним аналітичним інструментом, який зберігає свою релевантність у сучасному культурному та мистецькому контексті. По-перше, ці начала відображають фундаментальну напругу між порядком і хаосом, індивідуацією та колективним, що лежить в основі людської природи та творчого процесу [3]. По-друге, інтерпретації Юнга, Камю та Барта демонструють універсальність цієї концепції, яка застосовується в психології, філософії та культурології для осмислення людського досвіду [4, 16]. По-третє, у мистецтві аполлонічне та діонісійське проявляються на різних рівнях – від композиції до концепції, як видно на прикладах Мікеланджело, Далі та Пікассо [7, 9]. По-четверте, у сучасному мистецтві, зокрема в цифрових медіа та перформансах, ця дихотомія набуває нових форм, дозволяючи митцям досліджувати взаємодію технології та людської психіки [12]. Нарешті, гнучкість концепції дозволяє розглядати мистецтво як поле динамічної взаємодії, де форма наповнюється хаосом, а ірраціональне набуває власної логіки, що робить її невичерпним джерелом для аналізу сучасних мистецьких практик [16]. Таким чином, дихотомія аполлонічного та діонісійського залишається ключем до розуміння мистецтва як процесу, що постійно оновлюється через напругу між порядком і хаосом.

1.4. Висновок до першого розділу

Проведений аналіз історичних, філософських і культурологічних витоків аполлонічного та діонісійського начал підтвердив, що ця дихотомія є не просто міфологічним чи метафоричним конструктом, а глибоким і багатогранним інструментом осмислення людської природи, художньої уяви та естетичних стратегій. Від античних культів Аполлона та Діоніса до сучасних мистецьких практик ці два начала виступають як динамічні творчі сили, що формують художній процес, задаючи йому ритм, внутрішню напругу та діалектичну взаємодію. Їхня здатність адаптуватися до нових культурних контекстів і залишатися актуальними протягом століть підкреслює їхню універсальність і значення для розуміння мистецтва як відображення складності людського досвіду.

Аполлонічне та діонісійське начала беруть свій початок у давньогрецькій культурі, де боги Аполлон і Діоніс уособлювали протилежні аспекти буття: порядок, гармонію, раціональність (Аполлон) і хаос, ірраціональність (Діоніс). Ці культи, як показано в аналізі, не лише відображали релігійні вірування, але й формували естетичні та психологічні парадигми, що визначали античне мистецтво, зокрема грецьку трагедію [1]. Аполлон, як бог сонця, музики та пророцтв, символізував структурованість і ясність, що проявлялося в чітких формах скульптури та архітектури, таких як храми в Дельфах чи Делосі [12]. Діоніс, бог виноробства та містерій, асоціювався і з руйнуванням меж, що знайшло відображення в театралізованих ритуалах і витоках античного театру, зокрема Великих Діонісіях [4].

Ця дихотомія, однак, не обмежується античністю. Її вплив простежується в європейській культурі через століття, від середньовічного мистецтва, де аполлонічна гармонія проявлялася в готичній архітектурі, до ренесансних пошуків ідеальної форми, як у творах Мікеланджело, і до модерністських експериментів XX століття, що акцентували діонісійську

енергію хаосу та підсвідомого [7]. Таким чином, аполлонічне та діонісійське начала є не лише історичними категоріями, але й універсальними архетипами, що пронизують культурний розвиток людства [9].

Фрідріх Ніцше, у своїй праці «Народження трагедії з духу музики» (1872), підніс аполлонічне та діонісійське до рівня філософських категорій, що пояснюють природу мистецтва та людської психіки. За Ніцше, аполлонічне начало асоціюється з ілюзією, чіткою формою та індивідуацією, подібно до сновидінь, тоді як діонісійське – руйнування меж і злиття із первісним потоком життя, подібно до сп'яніння [3]. Ця діалектика, як він стверджував, є джерелом творчої сили, що народила грецьку трагедію, і залишається основою для мистецтва, яке здатне лише відображати реальність, а й створювати нові світи [1].

Ніцшеанська концепція мала глибокий вплив на модерністські напрями кінця XIX – початку XX століття. Символізм, експресіонізм і сюрреалізм, як показано в аналізі, стали прямими спадкоємцями цих ідей. Символісти, такі як Гюстав Моро, зверталися до аполлонічної ясності символів, щоб досліджувати діонісійські теми занепаду та містики [4]. Експресіоністи, зокрема Едвард Мунк, використовували діонісійську енергію для передачі тривоги та внутрішніх конфліктів, зберігаючи аполлонічну структурованість композиції [9]. Сюрреалісти, такі як Сальвадор Далі, поєднували аполлонічну точність техніки з діонісійськими образами підсвідомого, створюючи «діонісійські мрії» [16]. Ці приклади демонструють, як ніцшеанська дихотомія відкрила нові шляхи для візуального самовираження, актуалізуючи емоційний і тілесний досвід як рівноправний до раціонального [7].

Розгляд комплексних філософських підходів до аполлонічного та діонісійського начал показав, що вони виходять за межі естетичних категорій, стаючи інструментами для аналізу людської психіки, екзистенційних переживань і культурних процесів. Карл Густав Юнг інтерпретував ці начала як архетипи: аполлонічне як свідоме «Я», що прагне порядку, і діонісійське як

несвідоме, що відображає первісні інстинкти [16]. Ця інтерпретація підкреслює психологічну глибину дихотомії, показуючи її значення для розуміння внутрішньої гармонії особистості через інтеграцію протилежних сил [4].

Альбер Камю, через призму екзистенціалізму, бачив аполлонічне як спробу людини знайти сенс у абсурдному світі, тоді як діонісійське символізувало прийняття абсурду через пристрасть до життя [4]. Ролан Барт, зі структуралістської перспективи, аналізував, як аполлонічні моделі порядку в масовій культурі (реклама, кіно) контрастують із діонісійськими проявами бунту в авангардному мистецтві [12]. Ці міждисциплінарні підходи підтверджують, що аполлонічне та діонісійське є не лише естетичними, але й психологічними, філософськими та культурологічними категоріями, що дозволяють осмислити складність людського буття [7].

У XXI столітті аполлонічне та діонісійське почало залишатися актуальними в контексті нових медіа, цифрового мистецтва та перформансів. Цифрові технології надають митцям аполлонічний контроль над формою, але водночас відкривають можливості для діонісійських експериментів із хаосом і випадковістю. Наприклад, data-арт Рафаеля Лозано-Геммера використовує структуровані алгоритми для створення інсталяцій, які викликають діонісійське відчуття колективної взаємодії [12]. Glitch-арт, заснований на навмисному порушенні цифрових систем, є прикладом діонісійського руйнування аполлонічної структури [7]. Перформанси Марини Абрамович, такі як «Ритм 0» (1974), поєднують аполлонічну концептуальну чіткість із діонісійською непередбачуваністю емоційних реакцій аудиторії [16].

Віртуальна реальність (VR) і доповнена реальність (AR) також ілюструють синтез цих начал: VR створює аполлонічно структуровані світи, але занурює користувача в діонісійський досвід повного злиття з альтернативною реальністю [12]. Ці приклади демонструють, що ніцшеанська дихотомія не втрачає своєї релевантності, а набуває нових форм у сучасному

мистецтві, дозволяючи митцям досліджувати взаємодію технології, психіки та тілесності [9].

Аналіз підтвердив, що аполлонічне та діонісійське – це не фіксовані опозиції, а взаємодоповнюючі принципи, які створюють багатовекторне поле для дослідження візуального мистецтва. Їхній вплив простежується як у формальних аспектах твору (композиція, колір, техніка), так і в змістовних стратегіях автора (концепція, символіка, емоційний вплив). Наприклад, аполлонічна чіткість форми у творах Мікеланджело контрастує з діонісійською пристрастю, тоді як кубізм Пікассо руйнує аполлонічну гармонію на користь діонісійської фрагментації [7]. У сучасному мистецтві ця дихотомія проявляється в грі між структурою та випадковістю, як у цифрових алгоритмах із елементами рандомізації [9].

Гнучкість концепції дозволяє вийти за рамки бінарних опозицій і розглядати мистецтво як поле динамічної взаємодії, де порядок наповнюється хаосом, а ірраціональне набуває власної логіки. Це робить аполлонічне та діонісійське актуальними інструментами для аналізу як класичного, так і експериментального мистецтва, відображаючи його здатність реагувати на виклики сучасності [16].

Перший розділ продемонстрував, що аполлонічне та діонісійське почало є універсальними категоріями, які пронизують історію мистецтва, філософію та культуру. Їхні витoki в античних культах Аполлона та Діоніса еволюціонували через ніцшеанську концепцію до сучасних мистецьких практик, зберігаючи свою аналітичну силу [3]. Вплив цих начал на модерністські напрями, такі як символізм, експресіонізм і сюрреалізм, підкреслює їхню роль у формуванні нових візуальних мов і актуалізації підсвідомого та емоційного досвіду [9]. Міждисциплінарні інтерпретації Юнга, Камю та Барта розширюють розуміння дихотомії як психологічного та екзистенційного феномену [4, 16]. У сучасному мистецтві аполлонічне та діонісійське знаходять нові форми в цифрових технологіях і перформансах,

відображаючи діалектику між контролем і свободою [12]. Таким чином, ця дихотомія залишається невичерпним джерелом для мистецтвознавчого аналізу, дозволяючи осмислити мистецтво як процес, що балансує між порядком і хаосом, індивідуацією та колективним, реальністю та ілюзією [7].

РОЗДІЛ II. ТРИПТИХ «АПОЛЛОН ПРОТИ ДІОНІСА»

2.1. Сучасні вияви аполлонічного та діонісійського у мистецтві

Аналіз сучасних виявів аполлонічного та діонісійського начал у мистецтві підтверджує, що ніцшеанська дихотомія залишається потужним інструментом для осмислення візуальної культури XX–XXI століть. Аполлонічне начало еволюціонувало від класичної гармонії до цифрової точності, проявляючись у мінімалізмі, концептуальному мистецтві та data-арті, як у творах Піта Мондріана, Дональда Джадда, Ріоджі Ікеди та Микити Кадана [4, 7]. Діонісійське начало, пов'язане з хаосом і тілесністю, знаходить вираження в живописі Френсіса Бекона, перформансах Зінаїди Ліхачової, glitch-арті Рози Менкман і спонтанній естетиці Олександра Гнилицького [9, 16]. Ключовим є синтез цих начал у сучасних практиках, таких як перформанси Марини Абрамович, інсталяції Рафаеля Лозано-Геммера та VR-проекти, де структура й хаос створюють багат шаровий естетичний досвід [12]. Українське мистецтво відображає цю діалектику, інтегруючи локальні теми з глобальними тенденціями [16]. Таким чином, аполлонічне та діонісійське начала залишаються універсальними категоріями, що дозволяють зрозуміти складність сучасного мистецтва в епоху технологій і культурних трансформацій [3].

Мистецький ландшафт XXI століття відзначається винятковою гібридністю, поліфонією стилів, медіа та смислових стратегій. Зміни у світовому порядку, стрімкий розвиток інформаційних технологій, зростання уваги до тілесного досвіду, емоційності та нестабільності як базових характеристик сучасності — все це змушує переосмислити дихотомію аполлонічного та діонісійського, запропоновану Фрідріхом Ніцше. У новітньому мистецтві ці начала функціонують уже не як протиставлення світла і темряви, логосу і хаосу, а як взаємодоповнюючі вектори, що

вплітаються у складні художні тканини, формуючи глибоко амбівалентний художній досвід.

Сучасне мистецтво все частіше стає простором для експериментів з межами контролю, тілесності, ідентичності та технологій. Якщо в класичному розумінні аполлонічне уособлювало гармонію, міру, ясність і ідеалізацію, то тепер воно постає як інструмент концептуалізації й упорядкування хаотичних інформаційних потоків. Водночас діонісійське вже не асоціюється лише з і тілесною розкутістю — воно стало способом переживання нестабільності сучасного суб'єкта, зростаючої відчуженості, травми та розмитості меж між реальністю та симулякром.

Аполлонічне начало у цифрову епоху набуває нових значень. Воно пронизує інтелектуальні пошуки митців, що звертаються до алгоритмічної краси, нейронних мереж, математичних структур і точного візуального мислення. Наприклад, візуалізації даних, створені з використанням штучного інтелекту, стають новою формою естетичного досвіду, де аполлонічна логіка комп'ютерного коду підкріплюється глибоким концептуальним змістом. Роботи таких художників, як Кейсі Ріас, демонструють, як код і візуальне можуть зливатися в органічну систему, в якій форма не лише впорядковує зміст, а й сама стає змістом.

Цифрова скульптура і віртуальні архітектури, що проектуються у середовищах VR або AR, також відображають аполлонічну тенденцію до структурності. Тут гармонія і симетрія можуть співіснувати з гіперреалістичними або, навпаки, абстрактними формами. Проекти, створені у 3D-середовищах, нерідко демонструють спробу підпорядкувати хаос візуальної інформації строгій логіці архітектурного мислення. У цьому контексті особливо цікавою є діяльність медіахудожника Refik Anadol, який через масиви даних створює ілюзорні простори, де форма — продукт аналітичного мислення — стає провідником емоційного враження.

Аполлонічне втілюється і в мистецтві нових медіа, таких як *generative art*, де контроль над процесом створення залишається за алгоритмом, а художник виконує роль куратора, який визначає правила. Такі художники, як Джошуа Девіс чи Захі Хакім, демонструють естетику чистоти, симетрії та геометричної ясності у процесі, що на перший погляд може здаватися технічно «безособовим». Така естетика зберігає аполлонічне прагнення до порядку навіть у межах непередбачуваності цифрового процесу.

З іншого боку, діонісійське начало в сучасному мистецтві часто пов'язується із досвідом межового — тілесного, емоційного, травматичного. Воно проявляється як у класичних медіа, так і в новітніх формах вираження — від живопису до VR-перформансів. У контексті постмодерної культури, де іронія та деконструкція стали базовими методами осмислення дійсності, діонісійське тяжіє до руйнування встановлених форм, втрати фокусу, знецінення ієрархій. Його присутність виявляється не лише у вибуховому вираженні емоцій, а й у тонкій роботі з межовим досвідом — психічною нестабільністю, тілесними трансформаціями, травмою та вразливістю.

Феміністичне мистецтво, тілесні перформанси, біоарт і екологічні інсталяції часто втілюють діонісійський підхід через залучення глядача до граничного досвіду. Наприклад, в роботах Джанін Антоні («*Loving Care*», 1993) чи Орлан, які використовують власне тіло як об'єкт і матеріал, досліджується межа між мистецтвом і тілесною реальністю, порушуючи аполлонічну дистанцію та впорядкованість. Через тілесний шок, провокацію або експресію митці досягають ефекту естетичного збурення, змушуючи глядача переживати, а не лише споглядати.

У *glitch-арті*, що свідомо апелює до цифрових помилок, технічних збоїв та «естетики поломки», діонісійське постає у формі деконструкції. Роза Менкман, зокрема, вбачає у цифровому шумі потенціал для створення емоційно насичених візуальних меседжів, які опираються логіці і перетворюють збій у джерело нової краси. Це демонструє, як діонісійське

здатне проникати навіть у сферу високих технологій, розмиваючи чіткі кордони між естетичним і неестетичним, впорядкованим і випадковим.

Постгуманістичне мистецтво, зосереджене на темах трансгуманізму, симбіозу людини і машини, штучного інтелекту та постідентичності, також відкриває простір для нової інтерпретації аполлонічного й діонісійського. Роботи, в яких живі тканини поєднуються з роботизованими системами, створюють напруження між механічною впорядкованістю і біологічною непередбачуваністю. У цьому просторі аполлонічне та діонісійське взаємодіють як логіка і життя, як конструкція і афект.

Синтез обох начал набуває особливої ваги у мистецьких практиках, які поєднують цифрову точність з тілесним досвідом. VR-проекти, такі як «Tree» (2017) або «Spheres» (2018), створюють віртуальні середовища, що з одного боку вимагають точного технічного опрацювання (аполлонічне), а з іншого — занурюють глядача в емпатійний досвід, в якому панує відчуття єдності з природою або космосом (діонісійське). У таких проєктах присутня своєрідна естетика трансценденції, де кордони між раціональним і ірраціональним, внутрішнім і зовнішнім, стабільним і хаотичним стираються.

В українському мистецтві це протиставлення часто використовується як інструмент рефлексії над колективною травмою, війною, пострадянською спадщиною та особистим досвідом. Роботи Катерини Лисовенко, Алевтини Кахідзе, Іллі Ісупова втілюють діонісійську ширість і відкритість до афектів у поєднанні з аполлонічною структурованістю композицій і меседжів. Вони працюють у полівалентному просторі, де контроль і спонтанність, форма і відчуття, концепт і тілесність не протиставляються, а створюють напружену, але продуктивну єдність.

Отже, аполлонічне та діонісійське в мистецтві XXI століття функціонують як динамічні сили, що переплітаються та формують складні візуальні й концептуальні системи. Їхній синтез дозволяє мистецтву не лише осмислювати дійсність, а й конструювати нові форми досвіду — між реальним

і віртуальним, логічним і емоційним, особистим і колективним. Ніцшеанська дихотомія, переосмислена крізь призму сучасності, залишається дієвим філософським інструментом для аналізу мистецьких практик доби культурних, технічних та екзистенційних трансформацій.

У добу постіндустріального суспільства й цифрового перенасичення особливої актуальності набуває питання балансу між аполлонічним і діонісійським як відповіддю на кризу суб'єктивності. Митець уже не є виключно деміургом або техніком — він стає посередником між раціональним упорядкуванням дійсності та досвідом її розщеплення. Ця подвійна функція художника знаходить своє відображення у таких міждисциплінарних напрямках, як перформанс, *site-specific art*, екоарт, метамодерністські практики, які апелюють до афективного залучення глядача та водночас зберігають концептуальну чіткість.

Сучасні виставкові простори також дедалі частіше пропонують інтерактивний досвід, у якому глядач стає активним співтворцем. Цей жест співучасті апелює до діонісійської колективної енергії, втягування у ритуал, до досвіду, що виходить за межі логічного сприйняття. Водночас структура самої виставки, маршрутизація руху глядача, сценографія — усе це залишається сферою аполлонічного, демонструючи, як обидва начала взаємодіють на різних рівнях художнього досвіду.

У нових візуальних культурах соціальних мереж (Instagram, TikTok, YouTube) також можна простежити своєрідну динаміку аполлонічного та діонісійського. Естетика ретельно відредагованих, візуально досконалих образів апелює до аполлонічного ідеалу краси, гармонії, контролю над самопрезентацією. Водночас стрімінговий формат, емоційна безпосередність, тілесність, спонтанність контенту — це вияви діонісійської стихії, яка проривається навіть у найструктурованіші цифрові середовища. Сучасна візуальна культура вже не приховує цю напругу — вона експлуатує її, перетворюючи на головний рушій естетичного впливу.

Цікаво, що у контексті віртуальної та доповненої реальності з'являється ще один вимір аполлонічного — як ілюзії контролю над середовищем, створення «штучного раю». Але цей контроль завжди умовний: діонісійське вривається у вигляді багів, візуального перевантаження, гіперемоційного ефекту присутності, який не завжди можна раціонально осмислити. Таким чином, сам досвід перебування у цифровому просторі стає сценою для сучасної версії ніцшеанської трагедії — не як завершеної форми, а як процесу постійного балансу між впорядкуванням і розпадом, ясністю і хаосом, формою і афектом.

Особливої ваги набуває діонісійське у контексті художніх рефлексій на катастрофи, воєнні дії, екологічну кризу. Тут ми спостерігаємо художній жест занурення у травму, в хаос руйнування, що нерідко набуває форми візуального крику, перформативного болю. Однак саме на тлі цієї діонісійської глибини виникає аполлонічна потреба в реконструкції сенсів, у пошуку нового символічного порядку. Візуальне мистецтво, що постає у відповідь на війну (зокрема сучасне українське), часто балансує між цими двома початками: воно одночасно документує й оплакує, розкладає й збирає, провокує й зцілює.

Цей посттравматичний вектор яскраво проявляється у таких практиках, як арт-терапія, меморіальні інсталяції, мистецькі акти свідчення. Зіткнення аполлонічного й діонісійського тут не лише естетичне, а й етико-філософське: мистецтво стає простором пошуку сенсу у межовому досвіді, каналом трансформації хаосу у форму, що дозволяє глядачеві (і суспільству) інтегрувати біль як частину історії, пам'яті й ідентичності.

Таким чином, сучасне мистецтво не відкидає аполлонічне чи діонісійське — воно демонструє необхідність їхнього співіснування. Розщеплений суб'єкт доби цифрової нестабільності потребує і форми, і трансгресії, і логіки, і інтуїції, і тиші, і крику. У цьому синтезі — не компроміс, а творча напруга, з якої народжується нова якість мистецтва як екзистенційного досвіду.

2.2. Аполлонічне та діонісійське як спосіб художнього висловлення: нові медіа, особисте, ритуал.

У сучасному мистецтві аполлонічне та діонісійське почало перестали бути лише філософськими категоріями чи естетичними принципами, сформульованими Фрідріхом Ніцше. Вони стали універсальними мовними інструментами, через які митці осмислюють складність сучасного світу, досліджують особистий і колективний досвід, тілесність, травму, трансформацію та взаємодію з технологіями [3]. Сучасне мистецтво виходить за межі традиційних медіа, таких як полотно чи скульптура, і розгортається в просторі нових технологій – віртуальної реальності (VR), доповненої реальності (AR), цифрових інсталяцій, перформансів і glitch-арту. Саме в цьому розширеному полі аполлонічне (структура, контроль, раціональність) і діонісійське (хаос, тілесність, ірраціональність) вступають у динамічну взаємодію, створюючи нові форми художнього висловлення, що відображають багатогранність людського досвіду в епоху цифрових трансформацій [7].

Аполлонічне почало, традиційно асоційоване з гармонією, порядком і чіткою формою, у сучасному мистецтві набуває нових проявів, пов'язаних із технологічною впорядкованістю, алгоритмами та системним підходом [9]. Цифрові інструменти дозволяють митцям досягати математичної точності, створюючи структури, що контролюють взаємодію з глядачем або середовищем. Це прагнення до раціональності й естетичної вишуканості є сучасним втіленням аполлонічного ідеалу, який виходить за межі класичної симетрії чи пропорцій [4].

Рафаель Лозано-Геммер є яскравим прикладом митця, чия творчість втілює аполлонічний контроль. У його інсталяції «Кімната пульсу» («Pulse Room» 2006) біометричні дані (пульс глядачів) використовуються для

створення структурованої світлової композиції, де кожна лампочка реагує на серцебиття учасника. Ця робота поєднує технологічну точність (алгоритми, сенсори) з естетичною гармонією, створюючи ілюзію живого, але впорядкованого простору [12]. Лозано-Геммер демонструє, як аполлонічна структура може інтегрувати глядача в мистецький процес, зберігаючи чіткість і передбачуваність результату [7].

Рефік Анадол, ще один представник цифрового мистецтва, у своєму проєкті «Машина галюцинацій» («Machine Hallucinations» 2019) використовує алгоритми штучного інтелекту для обробки величезних масивів даних (медіаархівів), які трансформуються в абстрактні візуальні потоки. Аполлонічна основа його робіт – це математична сітка алгоритмів, що забезпечує структурованість процесу. Проте результат – хаотичні, галюцинаторні образи – наближається до діонісійського, створюючи напругу між контролем і непередбачуваністю [9]. Ця взаємодія демонструє, як технології можуть поєднувати раціональну структуру з ірраціональним ефектом, розширюючи межі художнього висловлення [4].

У концептуальному мистецтві аполлонічне начало проявляється через чіткість ідеї та її реалізації. Наприклад, Сол ЛеВітт у своїх настінних малюнках, таких як «Настінний малюнок №797» («Wall Drawing #797» 1995), надавав інструкції для виконання, що забезпечували раціональну основу твору. Проте сам процес створення, залежний від виконавців, вносив елементи варіативності, що межують із діонісійською спонтанністю. Ця практика підкреслює, як аполлонічна структура може бути основою для створення динамічних систем, відкритих до зовнішнього впливу [7].

Діонісійське начало в сучасному мистецтві асоціюється з ірраціональністю, тілесним досвідом, хаосом, часто проявляючись через свідоме руйнування форм або втрату контролю [3]. Воно дозволяє митцям досліджувати глибинні емоції, травми, інстинкти та колективний досвід,

створюючи естетичний ефект, що виходить за межі раціонального сприйняття [16].

Олів'є де Сагазан, французький перформер, є яскравим прикладом діонісійського підходу. У своїх виступах, таких як «Преображення» («Transfiguration» 2001), він замазує себе глиною, деформує обличчя, перетворюючись на гротескну істоту. Цей процес нагадує архаїчний ритуал, де форма постійно руйнується й відроджується, відображаючи діонісійське прагнення до трансформації та втрати меж індивідуальності [9]. Проте його перформанси мають чітку композицію, подібну до скульптурного процесу, що додає аполлонічної структури. Ця напруга між деструкцією та конструкцією створює потужний емоційний вплив, занурюючи глядача в діонісійський транс [4].

Марина Абрамович, легенда перформансу, у своїй роботі «The Artist Is Present» (2010) поєднує аполлонічну стриманість із діонісійською інтенсивністю. Сидячи нерухомо годинами й дивлячись у вічі глядачам, вона створює ритуал, що нагадує статую – втілення аполлонічної форми й дисципліни. Проте емоційний потік, сльози, зворушення та транс, які переживають учасники, є чисто діонісійськими, відображаючи хаотичну енергію людських переживань [16]. Цей твір демонструє, як аполлонічна структура може слугувати каналом для діонісійського вираження, створюючи унікальний естетичний досвід [7].

Glitch-арт, як форма діонісійського мистецтва, використовує цифрові помилки для створення естетики хаосу. Роза Менкман у своїй роботі «The Collapse of PAL» (2010) досліджує збої в цифрових системах, перетворюючи їх на візуальні образи, що руйнують аполлонічну структуру коду [9]. Ці «помилки» стають метафорою ірраціональності, дозволяючи глядачу побачити красу в деконструкції. Glitch-арт ілюструє, як діонісійське начало може виникати з аполлонічної основи (цифрового коду), створюючи діалектику між порядком і хаосом [12].

Сучасне мистецтво дедалі частіше звертається до персоналізованих висловлювань, де особистий досвід – тіло, пам'ять, травма – стає центральним елементом. Це діонісійське прагнення до розчинення меж між індивідом і світом, де особистий жест набуває універсального значення [3]. Ритуал, як форма мистецького заглиблення, відіграє ключову роль у цьому процесі, дозволяючи митцям переосмислювати тілесність і колективний досвід [16].

Зінаїда Ліхачова, українська перформерка, у своїх роботах, таких як «Тіні предків» (2019), використовує ритуал для дослідження жіночої тілесності, пам'яті та зв'язку з природою. Її перформанси включають імпульсивні рухи, контакт із землею та фольклорні елементи, що створюють діонісійський ефект хаосу й трансформації. Проте чітка концептуальна основа її робіт додає аполлонічної структури, дозволяючи передати складні ідеї через тілесний досвід [12]. Ліхачова демонструє, як ритуал може бути сучасним інструментом для поєднання особистого та колективного, раціонального та ірраціонального [7].

Треїсі Емін, британська художниця, у своїй інсталяції «Моє ліжко» («My Bed» 1998) використовує особистий досвід для створення діонісійського висловлення. Її ліжко, завалене особистими речами, відображає хаос, вразливість і емоційну інтенсивність, що межує. Проте сама ідея представлення цього об'єкта в галереї є аполлонічним жестом, що структурує хаос у мистецький контекст [9]. Ця робота ілюструє, як діонісійське начало може бути каналізоване через аполлонічну форму, створюючи потужний діалог із глядачем [4].

Нові медіа, такі як віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR) і цифрові аватари, відкривають унікальні можливості для синтезу аполлонічного та діонісійського. VR-інсталяції створюють аполлонічно структуровані віртуальні світи, але занурюють глядача в діонісійський досвід повного злиття з альтернативною реальністю [12]. Наприклад, «Плоть і пісок» («Carne y Arena» 2017) Алехандро Гонсалеса Іньярріту використовує VR для

відтворення досвіду мігрантів, поєднуючи чітку наративну структуру з емоційною інтенсивністю, що викликає співпереживання [9]. Ця робота демонструє, як технології можуть поєднувати раціональний контроль із хаотичною енергією людських переживань [7].

Цифрові аватари, популярні в AR і геймінгу, є сучасним втіленням аполлонічного прагнення до ідеальної форми. Проте їхня багатоваріантність і здатність до трансформації відображають діонісійське начало, дозволяючи користувачам досліджувати плинність ідентичності [12]. Наприклад, роботи художниці Ла Турбі в проєкті «QueerSkin» (2020) використовують AR для створення цифрових тіл, що постійно змінюються, руйнуючи аполлонічну ілюзію стабільності [16]. Ці практики підкреслюють, як нові медіа стають сценою для діалектики між фіксацією та розпадом [9].

В українському мистецтві аполлонічне та діонісійське начала набувають особливого значення в контексті пострадянських трансформацій, війни та культурної ідентичності. Зінаїда Ліхачова, як зазначалося, використовує ритуал для дослідження тілесності та пам'яті, поєднуючи діонісійську енергію з аполлонічною структурою [12]. Марія Куликовська у своїх перформансах, таких як «Гомо Булла» («Номо Bulla» 2019), працює з власним тілом як матеріалом, створюючи діонісійські образи вразливості та руйнування, але її роботи мають чітку концептуальну основу, що відображає аполлонічний підхід [16]. Її скульптури з мила, які розчиняються з часом, є метафорою плинності, що поєднує хаос і структуру [7].

Олег Тістол у серії «Національна географія» (1990-ті) використовує аполлонічну чіткість форми для дослідження національної ідентичності, але іронія та багатозначність його робіт додають діонісійської спонтанності [12]. Ці митці демонструють, як українське мистецтво інтегрує глобальні тенденції з локальними темами, використовуючи ніцшеанську дихотомію для осмислення складних історичних і особистих наративів [9].

Аполлонічне та діонісійське начала в сучасному мистецтві є не лише естетичними категоріями, але й глибинними силами, що формують художнє висловлення в нових медіа, перформансах і ритуалах. Аполлонічна структура проявляється в технологічній точності, алгоритмах і концептуальній чіткості, як у роботах Рафаеля Лозано-Геммера, Рефіка Анадолу та Сола ЛеВітта [4, 7]. Діонісійське начало, пов'язане з тілесністю, хаосом і афектом, знаходить вираження в перформансах Олів'є де Сагазана, Марини Абрамович, glitch-арті Рози Менкман і персоналізованих роботах Трейсі Емін [9, 16]. Нові медіа, такі як VR і AR, відкривають можливості для синтезу цих начал, як у проєктах Алехандро Гонсалеса Іньярріту та Ла Турбі [12]. В українському контексті Зінаїда Ліхачова, Марія Куликовська та Олег Тістол використовують цю дихотомію для осмислення травми, пам'яті та ідентичності [7, 12]. Таким чином, аполлонічне та діонісійське залишаються універсальними інструментами, що дозволяють митцям створювати мистецтво, яке є одночасно особистим, чуттєвим, інтелектуальним і технічно витонченим, відображаючи складність сучасної епохи [3].

2.3. Мандрівка у цифровий вихор: як народжувався триптих

Створення триптиху, що візуально втілює філософську дихотомію аполлонічного та діонісійського начал, стало не лише художнім завданням, але й глибоким дослідницьким процесом, який вимагав синтезу мистецької чутливості, філософського осмислення та технічної майстерності. Центральне питання полягало в тому, як передати абстрактні ідеї Фрідріха Ніцше, викладені в «Народженні трагедії» [3], мовою зображення, що була б водночас сучасною, емоційно насиченою та концептуально виразною. Як візуалізувати напругу між порядком і хаосом, контролем і поривом, індивідуацією та насолодою? Цей процес став мандрівкою в цифровий вихор, де аполлонічна ясність і діонісійська енергія злилися в єдине художнє висловлення [7].

Від самого початку було вирішено уникати прямолінійного зображення міфологічних фігур Аполлона та Діоніса як античних богів. Натомість мета полягала в створенні пластичної розповіді, яка б дозволила глядачу відчувати енергію цих двох світоглядних векторів – аполлонічного (структура, гармонія, раціональність) і діонісійського (хаос, тілесність, ірраціональність) [9]. Форма триптиху була обрана не лише як класичний композиційний прийом, але й як структура, що ідеально відображає діалектику: ліва панель («Аполлон») уособлює порядок, права («Діоніс») – хаос, а центральна («Вихор») – їхній динамічний перетин, синтез або конфлікт [4].

Триптих задуманий як візуальна філософія, що передає ідеї Ніцше через колір, форму, фактуру та композицію, а не через наратив чи символи [3]. Ключовою концепцією стало створення простору, де розум і інтуїція, техніка і експресія, форма і її руйнування об'єднуються в єдиний художній жест. Естетика нурег-пор, з її кислотними кольорами, деформацією та насиченістю, була обрана для вираження психологічної напруги та екзистенційного конфлікту, властивого ніцшеанській дихотомії [7]. Цей стиль, популярний у сучасному цифровому мистецтві, дозволив поєднати аполлонічну чіткість із діонісійською експресією, створюючи образи, що балансують на межі реальності та ілюзії [12].

Для реалізації триптиху була обрана програма Adobe Photoshop, яка завдяки своїй багатошаровості, гнучкості роботи з кольором, прозорістю, фактурою та світлом ідеально відповідала тематиці дихотомії. Цифрове середовище дозволило поєднати аполлонічну структурованість (чіткі шари, контроль над композицією) із діонісійською спонтанністю (вільні мазки, ефекти деформації) [9]. Photoshop став не просто інструментом, але й метафорою творчого процесу, де технологічна точність і емоційна експресія співіснують у динамічній взаємодії [4].

Підготовчий етап включав створення ескізів на папері та цифрових нарисів у скетч-програмах, таких як Procreate. Ці ескізи допомогли визначити

композиційну структуру триптиху, розподіл зон і основні візуальні акценти. Від самого початку триптих був поділений на три зони:

Ліва панель («Аполлон»): Простір гармонії, чітких форм, раціональності, що відображає принцип індивідуації.

Права панель («Діоніс»): Простір хаосу, експресії, тілесності, що символізує втрату меж.

Центральна панель («Вихор»): Простір синтезу, де аполлонічне та діонісійське зливаються в динамічному конфлікті чи гармонії.

Для уникнення академічного натуралізму, який міг би обмежити виразність, було вирішено працювати в абстрактно-експресивному стилі з елементами hyper-pop. Цей підхід дозволив передати психологічну насиченість і екзистенційне напруження, властиве концепції Ніцше, через яскраві кольори, деформовані форми та багатошарові текстури [16].

Технічна реалізація триптиху стала експериментом із поєднання аполлонічної структури та діонісійської свободи. Центральним елементом композиції став вихор – символічне місце зустрічі аполлонічного й діонісійського начал. Його базова геометрія була побудована вручну у вигляді спіралі, що відображає аполлонічну чіткість і порядок [4]. Для створення ефекту динаміки та «руйнування» форми використовувалися інструменти Photoshop, такі як Liquify, Twirl, Wave і Motion Blur. Ці ефекти дозволили деформувати спіраль, надаючи їй діонісійської енергії, що символізує хаос і плинність [9]. Вихор став метафорою мистецького акту, де чітка форма розчиняється в потоці творчої енергії [7].

Фігури Аполлона та Діоніса моделювалися в кілька етапів, що поєднували аполлонічну дисципліну з діонісійською експресією:

Сірі форми: На початковому етапі створювалися монохромні силуети з проробкою світлотіні, подібно до класичної скульптури. Це забезпечило аполлонічну основу – чіткість і структуру [12].

Накладення кольору: Кольори наносилися на окремих шарах із ручним розтушовуванням, що дозволяло зберегти контроль над композицією, але додавало елементи спонтанності. Кожен мазок імітував аналоговий живопис, підкреслюючи авторську присутність [4].

Ефекти: На завершальному етапі додавалися ефекти світіння, прозорості, тіней і текстур, що надавали образам «надреального» вигляду, характерного для hyper-pop естетики. Ці ефекти посилили діонісійську енергію, створюючи відчуття руху та трансформації [16].

Колористика відігравала не лише естетичну, але й смислову роль, відображаючи філософську суть кожного начала:

Аполлон: Світло-жовті, золотисті, м'яко-рожеві неонові відтінки символізували сонячну енергію, чистоту, ясність і порядок. Ці кольори асоціюються з Аполлоном як богом світла та гармонії [1].

Діоніс: Пурпур, інтенсивний фіолетовий, вино-червоний передавали пристрасть, тілесність і руйнівну енергію, відображаючи Діоніса як бога задоволення та виноробства [1].

Центральний вихор: Змішання спектрів, де кольори стикаються, конфліктують і зливаються, створюючи ефект хаосу та народження нового. Ця зона стала візуальним втіленням діалектики між аполлонічним і діонісійським [9].

Кожен мазок наносився вручну з використанням графічного планшета, що дозволяло зберегти відчуття аналогового живопису в цифровому середовищі. Цифровий інструмент не нівелював авторську присутність, а, навпаки, підкреслив синтез технічної точності (аполлонічне) та емоційної експресії (діонісійське) [7].

Композиція триптиху була ретельно продумана, щоб відобразити філософську напругу між аполлонічним і діонісійським. Ліва панель («Аполлон») характеризується чіткими, геометричними формами, що нагадують архітектурні структури або скульптури. Можливо, вона включає

символи Аполлона, такі як сонце, ліра чи лавровий вінок, що підкреслюють його роль як бога гармонії та пророцтв [1]. Права панель («Діоніс») є більш фрагментарною, з органічними, плинними формами, що передають хаос і тілесність. Символи Діоніса, такі як виноград, плющ чи маски, можуть посилювати асоціації з веселощами і містеріями [1].

Центральна панель («Вихор») є кульмінацією триптиху, де аполлонічна структура (спіраль) і діонісійська енергія (деформація, змішання кольорів) створюють динамічний простір. Ця зона може включати абстрактні елементи, що нагадують космічний вихор або потік свідомості, символізуючи синтез протилежностей [9]. Композиція вихору побудована так, щоб спрямовувати погляд глядача від периферії до центру, створюючи відчуття занурення в діалектичний процес [4].

Процес створення триптиху був натхненний роботами сучасних цифрових митців, чий практики поєднують аполлонічну чіткість із діонісійською експресією.

Серед них:

badjaune (Instagram): Чисті площини кольору та ідеальні лінії, що відображають аполлонічну гармонію, стали основою для структури лівої панелі.

lemikyainen (Instagram): Тонка робота зі світлом і текстурою надихнула на створення «надреальних» ефектів у центральному вихорі.

anta_arf (Instagram): Ефект руху та експресивна динаміка вплинули на композицію правої панелі, присвяченої Діонісу.

grozat.art (Instagram): Графічна багатошаровість і фактурні фони допомогли в створенні текстур триптиху.

jenzee_art (Instagram): Акцентна композиція та яскраві смислові плями надихнули на колористичні рішення центральної панелі.

Ці митці, які працюють на стику гейм-дизайну, ілюстрації та синестетичного живопису, стали джерелом ідей для формування естетики

hyper-ror, що поєднує технологічну точність із емоційною насиченістю [12]. Їхній досвід допоміг створити візуальну мову, що відповідає сучасним тенденціям цифрового мистецтва, описаним у підрозділі 2.2 [7].

Створення триптиху було не лише технічним процесом, але й спробою переосмислити ніцшеанську дихотомію в контексті сучасної культури. Аполлонічне та діонісійське начала, як зазначає Ніцше, є фундаментальними естетичними силами, що лежать в основі мистецтва [3]. У ХХІ столітті, в епоху цифрових технологій і глобалізації, ці начала набувають нових форм, відображаючи напругу між контролем (алгоритми, структури) і хаосом (емоції, випадковість) [9]. Триптих став відповіддю на ці виклики, використовуючи цифрове середовище для створення синтезу, що відображає складність сучасного світу [12].

У контексті українського мистецтва триптих резонує з практиками митців, таких як Зінаїда Ліхачова чи Марія Куликовська, які досліджують тілесність, пам'ять і травму через ритуал і перформанс [16]. Його hyper-ror естетика також перегукується з іронічними та багатозначними роботами Олександра Гнилицького, де спонтанність поєднується з концептуальною глибиною [12]. Таким чином, триптих є не лише індивідуальним висловленням, але й частиною ширшого культурного діалогу, що відображає локальні та глобальні тенденції [7].

Робота в Photoshop супроводжувалася низкою технічних викликів. Одним із них була необхідність зберегти баланс між аполлонічною чіткістю та діонісійською свободою в багат шаровій композиції. Для цього використовувалися маски шарів, що дозволяли контролювати прозорість і взаємодію елементів, а також інструменти Smart Objects для збереження можливості редагування [4]. Іншим викликом стала оптимізація файлу, оскільки велика кількість шарів і ефектів значно уповільнювала роботу. Цей виклик був подоланий шляхом групування шарів і періодичного об'єднання некритичних елементів [9].

Експерименти з ефектами Liquify і Twirl вимагали точного налаштування, щоб уникнути надмірної абстракції, яка могла б зруйнувати зв'язок із філософською основою. Для цього проводилися численні ітерації, зберігаючи проміжні версії, що дозволило повернутися до попередніх етапів у разі потреби [7]. Колористичні рішення також тестувалися через створення палітр у Color Wheel, що забезпечило гармонію між аполлонічними та діонісійськими відтінками [12].

Триптих став не лише візуальним втіленням філософської дихотомії, але й відображенням самого процесу творчої трансформації. Він є простором, де розум і інтуїція, техніка і експресія, форма і її руйнування об'єдналися в єдине цілісне висловлення [3]. Центральний вихор, як місце синтезу, символізує не лише конфлікт, але й можливість гармонії між протилежностями, що резонує з ніцшеанською ідеєю мистецтва як синтезу аполлонічного та діонісійського [9].

У контексті дипломної роботи триптих завершує дослідження, демонструючи, як теоретичні ідеї можуть бути перекладені на візуальну мову. Він ілюструє актуальність ніцшеанської дихотомії в сучасному мистецтві, де цифрові технології відкривають нові можливості для діалектики між порядком і хаосом [7]. У ширшому культурному контексті триптих є спробою «сказати кольором і формою» те, що не завжди може бути висловлено словами, створюючи естетичний досвід, що занурює глядача в філософський і емоційний діалог [16].

Створення триптиху стало мандрівкою в цифровий вихор, де аполлонічна ясність і діонісійська сила злилися в єдине художнє висловлення. Вибір Adobe Photoshop як основного інструменту дозволив поєднати технологічну точність із емоційною експресією, відображаючи діалектику між порядком і хаосом [4]. Композиція триптиху, поділена на зони Аполлона, Діоніса та їхнього синтезу, передає філософську напругу через hyper-pop естетику, колористику та символіку [9]. Натхнення сучасними цифровими

митцями, такими як badjaune, lemikyainen, anta_arf, grozat.art і jenzee_art, допомогло сформувати унікальну візуальну мову [12]. Технічні експерименти з ефектами деформації, багат шаровістю та колористикою відобразили процес творчої трансформації, де аполлонічна структура і діонісійська енергія створюють динамічний синтез [7]. У контексті української культури триптих резонує з практиками митців, таких як Зінаїда Ліхачова та Олександр Гнилицький, інтегруючи локальні теми з глобальними тенденціями [16]. Таким чином, триптих є не лише завершенням дипломної роботи, але й візуальною філософією, що підтверджує універсальність і актуальність ніцшеанської дихотомії в сучасному мистецтві [3].

Відображенням особистого творчого пошуку й діалогу зі спадщиною Ніцше в межах сучасного культурного та технологічного контексту. Цей проєкт продемонстрував, як класичні філософські ідеї можуть знаходити нове життя у цифровому мистецтві, виступаючи не лише як концептуальний фундамент, а й як джерело натхнення для художніх експериментів, що поєднують естетику, інтелектуальну напругу й емоційну глибину.

Візуальне рішення триптиху, базоване на діалектиці протилежностей, також стало спробою відповісти на питання, чи можлива гармонія між структурованістю та експресією в межах сучасного художнього висловлення. У цьому сенсі триптих можна трактувати як спробу вийти за межі бінарного поділу, показавши не стільки протиставлення, скільки взаємозалежність аполлонічного й діонісійського начал — не як сили, що конфліктують, а як взаємодоповнюючі елементи творчості.

Таким чином, триптих виконує одразу кілька функцій: він є візуальною метафорою філософських концептів, дослідницьким жестом у межах цифрового мистецтва, а також особистим актом інтерпретації і трансформації класичної ідеї в дусі ХХІ століття. Створення цієї роботи стало свідченням того, що філософія і мистецтво можуть не лише співіснувати, а й взаємно

збагачуватися, розширюючи межі як художнього мислення, так і культурного діалогу.

2.4. Висновки до другого розділу

Дослідження сучасного мистецтва через призму аполлонічного та діонісійського начал, сформульованих Фрідріхом Ніцше [3], підтвердило їх виняткову актуальність у контексті постмодерної та цифрової культури ХХІ століття. Ці начала не лише зберегли свою аналітичну силу, але й набули нових форм вираження, відображаючи складність людського досвіду в умовах технологічних, естетичних і культурних трансформацій. Сучасна художня практика демонструє не бінарне протиставлення порядку й хаосу, а їхню складну, динамічну взаємодію, що проявляється через структурованість і експресію, концептуальну чіткість і емоційну інтенсивність, логіку й інтуїцію [7]. Аналіз сучасних мистецьких практик, включаючи перформанси, цифрові інсталяції, медіа-арт і створений автором триптих, підкреслює, як аполлонічне та діонісійське начала формують цілісний художній процес, що моделює естетичний і психологічний досвід [9].

Аполлонічне начало, традиційно асоційоване з гармонією, раціональністю та індивідуацією [3], у сучасному мистецтві проявляється через прагнення до впорядкованості, технологічної точності та композиційного балансу. У цифрових і мінімалістичних практиках воно набуває нових форм, пов'язаних із алгоритмами, системністю та контролем над візуальним середовищем [4]. Наприклад, у роботах Рафаеля Лозано-Геммера, таких як «Pulse Room» (2006), біометричні дані глядачів трансформуються в структуровані світлові композиції, де аполлонічна точність алгоритмів створює естетичну гармонію [12]. Подібно, Рефік Анадол у проєкті «Machine Hallucinations» (2019) використовує штучний інтелект для

створення математично вивіrenих візуалізацій, що ілюструють аполлонічну основу цифрового мистецтва [9].

У мінімалістичних практиках аполлонічне начало проявляється через чіткість форми та просторову дисципліну, як у роботах Дональда Джадда чи Дена Флавіна, де серійність і світло стають інструментами естетичного порядку [7]. В українському контексті Микита Кадан у своїх інсталяціях, таких як «Погром» (2017), використовує архітектурну чіткість для осмислення соціальних тем, зберігаючи аполлонічну стриманість, що контрастує з емоційним підтекстом [16]. Ці приклади демонструють, як аполлонічне начало еволюціонувало від класичної гармонії до технологічної системності, залишаючись ключовим елементом сучасного мистецтва [4].

Аполлонічна естетика також проявляється в медіа-дизайні та digital painting, де цифрові інструменти, такі як Adobe Photoshop, дозволяють досягати безпрецедентної точності. Створений автором триптих, описаний у підрозділі 2.3, є прикладом цього підходу: ліва панель, присвячена Аполлону, використовує геометричні форми, неонові відтінки (жовті, золотисті) і чітку композицію, що символізують порядок і ясність [12]. Ця структурованість відображає аполлонічне прагнення до індивідуалізації та контролю, яке Ніцше асоціював із сновидіннями [3].

Діонісійське начало, пов'язане з ірраціональністю і втратою меж [3], у сучасному мистецтві проявляється через тілесність, афект, ритуал і візуальний надлишок. Воно дозволяє митцям досліджувати глибинні емоції, травми та колективний досвід, створюючи естетичний ефект, що виходить за рамки раціонального сприйняття [9]. Наприклад, перформанси Олів'є де Сагазана, такі як «Transfiguration» (2001), руйнують форму через деформацію тіла, занурюючи глядача в діонісійський транс, що нагадує архаїчні ритуали [16]. Френсіс Бекон у своїх картинах, таких як «Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X» (1953), передає діонісійську енергію через спотворені тіла, що пульсують болем і пристрастю [4].

У сучасному українському мистецтві діонісійське начало яскраво проявляється у творчості Зінаїди Ліхачової, чиї перформанси, такі як «Тіні предків» (2019), досліджують жіночу тілесність і пам'ять через імпульсивні рухи та контакт із природою [12]. Марія Куликовська у проєкті «Homo Bulla» (2019) використовує скульптури з мила, що розчиняються, як метафору плинності й вразливості, втілюючи діонісійське начало через руйнування форми [16]. Glitch-арт, як у роботах Рози Менкман («The Collapse of PAL», 2010), є цифровим проявом діонісійського, де помилки та збої стають естетичним вираженням хаосу [9].

У триптиху, створеному автором, діонісійське начало представлене правою панеллю, присвяченою Діонісу, де пурпурні, вино-червоні відтінки, органічні форми та деформовані текстури передають енергію й тілесності [7]. Ця панель контрастує з аполлонічною чіткістю лівої, створюючи візуальну напругу, що відображає ніцшеанське розуміння діонісійського як сили, що руйнує межі індивідуальності [3].

Ключовим висновком дослідження є те, що в сучасному мистецтві аполлонічне та діонісійське начала не суперечать одне одному, а утворюють цілісний художній процес, де структура й хаос, концепт і емоція співіснують у динамічній взаємодії [9]. Цей синтез особливо помітний у перформансах, медіа-арті та цифрових інсталяціях, де технологія стає медіатором між порядком і свободою [12]. Наприклад, Марина Абрамович у «The Artist Is Present» (2010) поєднує аполлонічну стриманість (нерухома поза, ритуальна форма) із діонісійською інтенсивністю (емоційний потік, сльози глядачів), створюючи естетичний досвід на межі цих полюсів [16].

У цифровому мистецтві синтез проявляється через алгоритми, що поєднують аполлонічну точність із діонісійською непередбачуваністю. Рафаель Лозано-Геммер у «Pulse Room» використовує структуровані сенсори для створення світлових композицій, які викликають діонісійське відчуття колективної взаємодії [7]. Рефік Анадол у «Machine Hallucinations» балансує

між математичною сіткою алгоритмів і галюцинаторними образами, що нагадують діонісійський потік свідомості [9]. Віртуальна реальність (VR), як у проєкті Алехандро Гонсалеса Іньярріту «Carne y Arena» (2017), створює аполлонічно структуровані світи, але занурює глядача в діонісійський досвід співпереживання [12].

Створений автором триптих є прикладом цього синтезу. Центральна панель («Вихор»), описана в підрозділі 2.3, поєднує аполлонічну спіраль (геометрична структура) із діонісійськими деформаціями (ефект *Liquify*, змішання кольорів), створюючи простір, де порядок і хаос вступають у діалог [4]. Використання Adobe Photoshop дозволило зберегти баланс між технологічною чіткістю та експресивною свободою, відображаючи сучасні тенденції цифрового мистецтва [7]. Цей триптих демонструє, як аполлонічне та діонісійське начала можуть співіснувати не лише в змісті, але й у технічному виконанні, ритмі, кольорі та композиції [9].

В українському сучасному мистецтві аполлонічне та діонісійське начала набувають особливого значення в умовах пострадянських трансформацій, війни та пошуку культурної ідентичності [12]. Микита Кадан використовує аполлонічну чіткість для осмислення соціальних травм, тоді як його роботи викликають діонісійські емоційні реакції через історичний підтекст [16]. Олександр Гнилицький у своїх іронічних і багатозначних композиціях поєднує діонісійську спонтанність із аполлонічною концептуальною глибиною [7]. Зінаїда Ліхачова та Марія Куликовська через перформанси та інсталяції досліджують тілесність і пам'ять, синтезуючи ритуальну структуру з хаотичною енергією [12].

Триптих, створений автором, резонує з цими практиками, інтегруючи локальні теми (ідентичність, травма) з глобальними тенденціями (цифрове мистецтво, *hyper-pop* естетика). Його центральна панель відображає універсальну діалектику, що перегукується з українським мистецтвом, де особистий і колективний досвід стають основою для художнього висловлення

[16]. Цей синтез підкреслює, як аполлонічне та діонісійське начала дозволяють українським митцям реагувати на виклики сучасності, зберігаючи культурну унікальність.

Аполлонічне та діонісійське начала залишаються актуальними моделями художнього мислення, здатними відображати складність людського досвіду в умовах постмодерного розширення культурного поля [3]. Постмодернізм, із його акцентом на фрагментацію, гібридність і деконструкцію, створює ідеальний контекст для діалектики між порядком і хаосом [7]. Цифрові технології, як основа сучасного мистецтва, посилюють цю динаміку, дозволяючи митцям балансувати між алгоритмічною структурою та ірраціональною експресією [12].

Медіа-дизайн, digital painting і гібридні візуальні платформи, такі як VR і AR, відкривають нові шляхи для осмислення художнього образу. Наприклад, glitch-арт Рози Менкман деконструє аполлонічну структуру коду, створюючи діонісійську естетику помилок [9]. Перформанси Марини Абрамович моделюють ритуальний досвід, що синтезує аполлонічну форму з діонісійським афектом [16]. Створений автором триптих, із його hyper-pop естетикою та цифровим вихором, є прикладом цього нового підходу, де технологія стає не лише інструментом, але й частиною філософського діалогу [4].

Ця дихотомія також відображає ширші культурні тенденції, такі як плінність ідентичності, взаємодія реального та віртуального, індивідуального та колективного [12]. У XXI столітті мистецтво стає не лише представленням, але й моделюванням досвіду, де аполлонічне та діонісійське начала створюють багатопланові естетичні структури, що резонують із сучасною реальністю [9].

Другий розділ підтвердив, що аполлонічне та діонісійське начала є не застарілими міфологічними категоріями, а живими й актуальними інструментами для аналізу сучасного мистецтва. Аполлонічне начало проявляється через технологічну точність, композиційний баланс і

структурованість, як у роботах Рафаеля Лозано-Геммера, Рефіка Анадолу та Микити Кадана [4, 7]. Діонісійське начало втілюється в тілесності, афекті, ритуалі та хаосі, як у перформансах Олів'є де Сагазана, Зінаїди Ліхачової та glitch-арті Рози Менкман [9, 16]. Синтез цих начал, помітний у роботах Марини Абрамович, Алехандро Гонсалеса Ін'ярріту та створеному автором триптиху, демонструє їхню здатність формувати цілісний художній процес [12]. В українському контексті аполлонічне та діонісійське начала дозволяють осмислювати ідентичність і травму, як у творчості Марії Куликовської та Олександра Гнилицького [16]. У постмодерному та цифровому контексті ці начала відкривають нові шляхи для створення мистецтва, що моделює складність людського досвіду через медіа-дизайн, digital painting і гібридні платформи [3]. Таким чином, ніцшеанська дихотомія залишається універсальним ключем до розуміння візуальної культури XXI століття, підтверджуючи її невичерпний потенціал для художнього та філософського аналізу [9].

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження, присвячене дихотомії аполлонічного та діонісійського начал крізь призму мистецтва, стало не лише теоретичним вивченням, а й глибоким зануренням у сутнісні аспекти творчого імпульсу. Вибір зазначеної теми не був випадковим; завжди привертала увага ідея співіснування та взаємодії настільки фундаментальних, здавалося б, протилежних сил, що в результаті призводять до народження величних художніх явищ. Дослідження переконливо продемонструвало актуальність цієї давньої філософської ідеї, вперше так яскраво сформульованої Ф. Ніцше, у сучасному контексті. Вона слугує ключем до розуміння як класичних шедеврів, так і найсміливіших експериментів сучасних митців.

Аналіз витоків аполлонічного та діонісійського начал дозволив усвідомити, що Аполлон і Діоніс виходять за рамки просто міфологічних персонажів. Вони є архетипами, глибоко вкоріненими в людській психіці та культурі. Аполлон символізує наше прагнення до порядку, ясності, структури, гармонії – до всього, що робить світ зрозумілим, контрольованим та естетично довершеним. Діоніс, натомість, уособлює нестримну енергію, емоційне вивільнення, прагнення до злиття з первісними силами, до виходу за межі індивідуального «я», до стихійності та, часом, хаосу. Стало очевидним, що саме у взаємодії, а іноді й у продуктивному конфлікті цих сил, за Ніцше, народжується справжня трагедія і, зрештою, справжнє мистецтво, яке несе в собі як красу форми, так і глибину страждання чи екстатичного захвату.

Поглиблене вивчення впливу філософії Ніцше на образотворче мистецтво наочно продемонструвало, наскільки потужним каталізатором його ідеї стали для художників різних епох. Було виявлено, як митці кінця XIX – початку XX століть, що переживали кризу традиційних цінностей, знаходили у ніцшеанських концепціях відлуння власних пошуків сенсу, дослідження темних сторін буття та прагнення до індивідуального самовираження. Приклади символізму, декадансу, а згодом і сюрреалізму переконливо

ілюструють, як ці філософські ідеї проникали у візуальні образи, стаючи рушійною силою для сміливих експериментів з формою та змістом, відображаючи глибинні трансформації культурного ландшафту.

Одним з найбільш захопливих етапів дослідження стало вивчення проявів аполлонічного та діонісійського начал у сучасному мистецтві. З'ясувалося, що сьогодні ця дихотомія вже не є суто теоретичною конструкцією, а активно використовується митцями як потужний інструмент для роботи з новими медіа, з тілесністю, з особистим та колективним досвідом. Виявлено, що у світі цифрових технологій, де можливості контролю здаються безмежними, діонісійська стихія знаходить прояв у непередбачуваності алгоритмів, у «глюках» та збоях, у потоках неструктурованих даних, що створюють візуальний хаос. Водночас аполлонічне начало проявляється у прагненні до системності, до створення нових, технологічно вивірених структур, до упорядкування цифрового простору. Було надзвичайно цікаво спостерігати, як сучасні художники майстерно поєднують ці дві сили, створюючи твори, які одночасно вражають своєю організованістю та занурюють у вир емоцій чи відчуттів, розширюючи межі художнього вираження.

Практична частина роботи – створення цифрового триптиха – стала кульмінацією цього дослідження, своєрідною особистою спробою здійснити шлях від абстрактної філософської ідеї до конкретного візуального образу. Цей процес був складним, але водночас надзвичайно цікавим. Сам акт творчості, особливо у цифровому просторі, є живим втіленням цієї дихотомії. З одного боку – це аполлонічне прагнення до чіткого планування, вибору інструментів, контролю над кожним пікселем та композицією. З іншого – це діонісійський порив, інтуїтивний вибір кольору, непередбачуваність, що виникає під час роботи з текстурами чи фільтрами, готовність відійти від початкового задуму під впливом моменту та інтуїтивного пошуку. Численні експерименти та невдалі спроби на шляху, пошук найкращого рішення для

кожної деталі – все це було невід'ємною частиною процесу. Саме завдяки діалогу з керівником творчої частини, його цінним порадам та здатності скеровувати у потрібному напрямку, навіть коли оптимальне рішення не було очевидним, вдалося втілити задумане. Це підтвердило, що творчість – це завжди певна боротьба та синтез протилежностей, що в кінцевому підсумку народжує щось нове та значуще.

Отже, проведене дослідження дозволило глибше усвідомити, що аполлонічне та діонісійське начала – це не просто сторінки історії філософії чи мистецтва. Це вічні, динамічні сили, які продовжують формувати наш світ, нашу культуру та наше сприйняття прекрасного. Вони проявляються у найрізноманітніших формах – від класичної скульптури до інтерактивних інсталяцій та цифрових полотен. Розуміння цієї дихотомії надає потужний інструмент для аналізу та інтерпретації мистецьких творів, допомагаючи побачити за зовнішньою формою глибинні імпульси та суперечності, що рухають творчістю. Ця тема залишається невичерпною, і її подальше дослідження відкриває безліч можливостей для подальших наукових роздумів як у теорії мистецтва, так і в особистій художній практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аналіз естетичного значення давньогрецької трагедії у філософії Ніцше. Електронний архів НаУКМА. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua>
2. Антонович Є. Ф. Філософія мистецтва : навч. посіб. Київ: Либідь, 2010. 312 с.
3. Галицька І. Тіло як текст: перформативні практики в сучасному мистецтві. Культура і сучасність. 2021. №1. С. 42-47.
4. Гуревич П. С. Мистецтво як форма пізнання: філософсько-естетичний аналіз. –Київ: Вища школа, 2005. 278 с.
5. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ: Факт, 2007. 320 с.
6. Зелінська Л. В. Міждисциплінарний підхід до книги Ф. Ніцше «Народження трагедії»: історичний та філософський контексти. Наукові записки НаУ «Острозька академія». URL: <https://lingvj.oa.edu.ua>
7. Карась Г. М. Естетика. Київ: Либідь, 2004. 384 с.
8. Камю А. Міф про Сізіфа: есе про абсурд / пер. з фр. О. Мокровольського. Київ: Юніверс, 1995. 188 с.
9. Манько В. В. Культурологія : навч. посіб. Львів: Новий Світ, 2011. 308 с.
10. Міщенко О. В. Художній образ як естетична категорія. – Харків: ХНУМ, 2013. 214 с.
11. Ничкало Н. М. Мистецька освіта в Україні: історія, сучасність, перспективи. Київ: Знання, 2012. 256 с.
12. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики / пер. з нім. А. Онишко. Київ: Основи, 2002. 192 с.
13. Ніцше, Ф. Народження трагедії з духу музики / пер. з нім. Ю. Лісняк. [Електрон. текст. дані]. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3221>

14. Онопрієнко В. І. Мистецтво XX століття: світовий і вітчизняний контекст. Київ: Інтерсервіс, 2010. 376 с.
15. Павлова Н. Цифрове мистецтво: проблеми теорії та практики. Харків: ХДАК, 2017.
16. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.
17. Рудницький В. А. Сучасна філософія культури. Київ: Центр учбової літератури, 2011. 272 с.
18. Савчук В. А. Естетика. – Київ: Центр учбової літератури, 2012. 348 с.
19. Філоненко А. Філософія мистецтва: текст лекцій. Чернівці: ЧНУ, 2015. 126 с.
20. Шевченко Н. Психологічний аналіз у мистецтвознавстві: український вимір. Вісник ХДАДМ. 2019. №4. С. 48-55
21. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – Київ: Критика, 2005. 312 с.
22. Юнг К. Архетип і символ. Вибрані праці / пер. з нім. П. Таранець. – Київ: Основи, 2001. 320 с.
23. Abramović, M. Walk Through Walls: A Memoir. – New York: Crown Archetype, 2016. – 402 p.
24. Anta ARF. Цифрова ілюстрація [Електронний ресурс] // Cara. URL: <https://cara.app/post/735e3721-de00-4643-9018-7fa108fb523a>
25. ARF_art. Цифрова ілюстрація [Електронний ресурс] // Pinterest. URL: <https://pin.it/4Y7aCQxGd>
26. badjaune. Профіль художниці [Електронний ресурс] // Instagram. URL: <https://www.instagram.com/badjaune/>
27. badjaune. Цифрова ілюстрація [Електронний ресурс] // Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/C4klOarPyVH/>

28. badjaune. «Dottolone but they are getting haircuts» [Электронный ресурс] // Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/C1eZt3JvZvi/>
29. badjaune. «Dottolone but they are getting haircuts» [Электронный ресурс] // Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/C4VbtaAvvqX/>
30. Donald Kuspit. Nietzsche and the Death of Art // JSTOR.
31. Elisabeth Förster-Nietzsche. Nietzsche and Expressionism // Springer. URL: <https://www.springer.com/nietzsche-and-expressionism>
32. Foster, H. The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century. Cambridge: MIT Press, 1996. 307 p.
33. Groys, B. Art Power. Cambridge: MIT Press, 2008. – 176 p.
34. Huyssen, A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986. – 240 p.
35. Myth and Dialectic in Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy // Academia.edu URL: <https://www.academia.edu>
36. Nietzsche and Dionysus // Oxford Academic URL: <https://academic.oup.com>
37. Nietzsche and Modernism in Art // Cambridge University Press URL: <https://www.cambridge.org/core/books/nietzsche-and-modernism>
38. Nietzsche's Evolving Dionysus: From a Dialectic of Tragedy to a Philosophy of Becoming // Carolina Digital Repository URL: <https://cdr.lib.unc.edu>
39. Nietzsche's Use of Ancient Symbols in The Birth of Tragedy // SpringerLink URL: <https://link.springer.com>
40. The Articulation of Time in Nietzsche's The Birth of Tragedy // JSTOR – URL: <https://www.jstor.org>
41. The Dionysian and Apollonian in Nietzsche's Thought // University of Georgia URL: <https://getd.libs.uga.edu>

СЕРТИФІКАТИ



БАРВИ
ЖИТТЯ

ArtHuss

Rosa



Максим Аюпов

НАГОРОДЖУЄТЬСЯ ЗА УЧАСТЬ
У ХУДОЖНІЙ ВИСТАВЦІ:

«ЧАС НАТХНЕННЯ»

ГОЛОВА ГО «БАРВИ ЖИТТЯ»

07.03.25 - 16.03.25

ЦЕНТАЛЬНИЙ

БУДИНОК ХУДОЖНИКА



ГОНЧАРЕНКО М.О.

ДОДАТОК 1

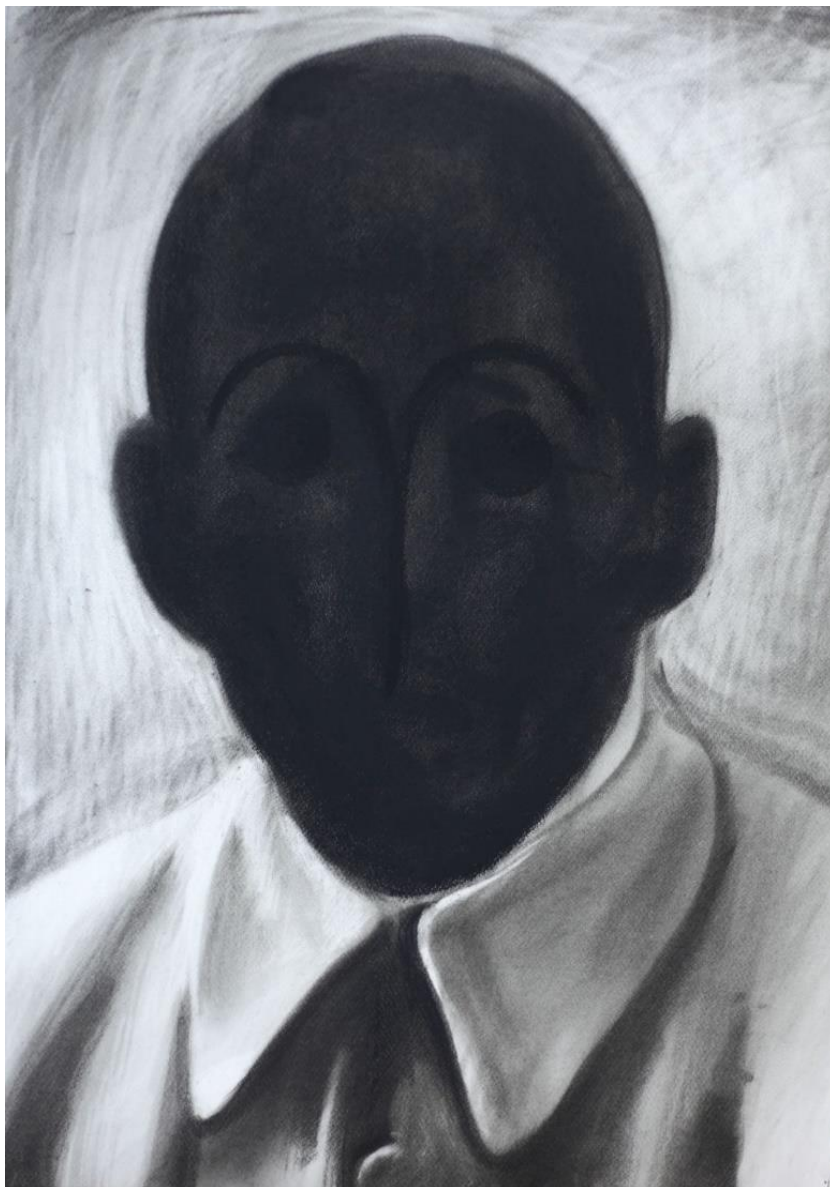


Рис 1.1. Микита Кадан

Із серії «Глядачі (10 років Узбекистану)», 2016, папір, вугілля, 70х50



Рис. 1.2. Гнилицький Олександр
«В куполі», 2008 р., полотно, олія, 120х150 см



Рис. 1.3. Лихачова Зінаїда
«Вербне» і «Квітчасте», 2011 р., полотно, авторська техніка



Рис 1.4. Куликовська Марія
«Жінка.Тіло. Кордони...» 2023 р.



Рис. 1.5. badjaune (jaune)
«#DungeonMeshi» 2024 г.



Рис. 1.6. badjaune (jaune)
«Commission» 2024 г.



Рис. 1.7. badjaune (jaune)
«Piss Horse» 2024 г.



Рис. 1.8. badjaune (jaune)
«#arlecchino» 2024 г.



Рис. 1.9. anta_arf (arf)
«Commission» 2024 р.



Рис. 1.10. anta_arf (arf)
«#VyshyvankaDay2024»



Рис. 1.11. Jen Zee
«Apollo» 2024 р.



Рис. 1.12. Jen Zee
«Dionys» 2021 р.

ДОДАТОК 2

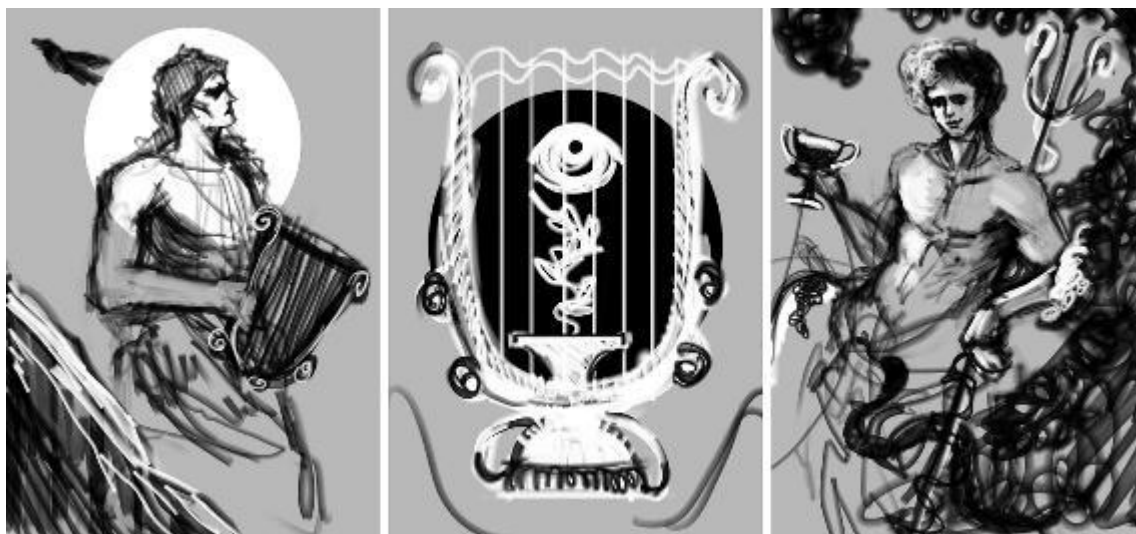


Рис. 2.1. Пошуковий ескіз загальної композиції

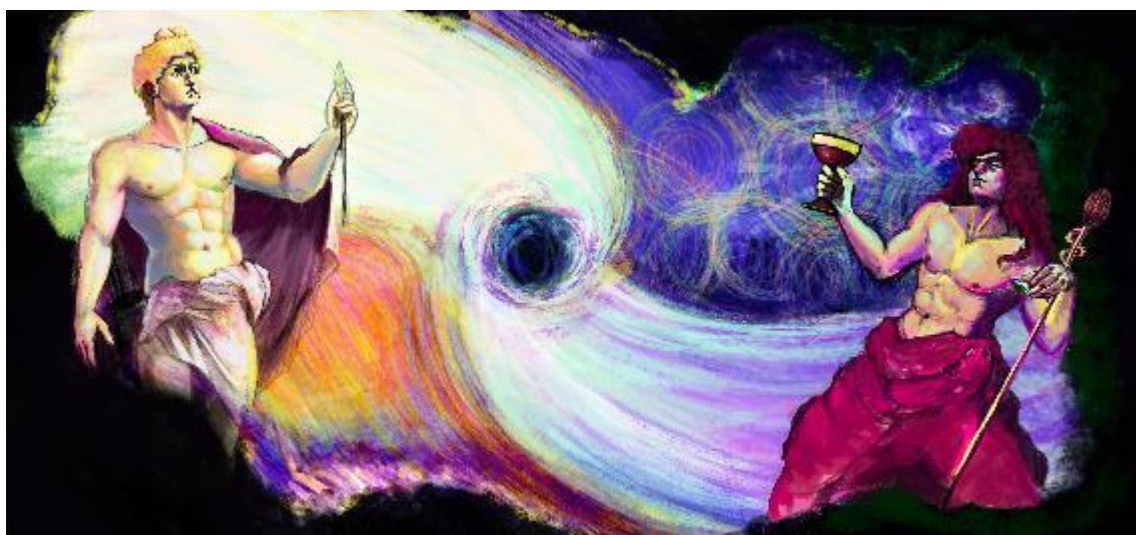


Рис. 2.2. Кольорове рішення допрацьованого ескізного варіанту



Рис. 2.3. Аюпов Максим. Аполлон vs Діоніс. 2025 р., комп'ютерна графіка, 59.4 x 84.1 см (3х)