

УДК 75.03+75.051(477) «198/202»:75.04

**МЕТОД ХУДОЖНЬОЇ АПРОПРІАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЖИВОПИСУ
НА ЛЕВКАСІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Деригуз Наталія Володимирівна – аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
кафедра «Реставрації та експертизи творів мистецтва», Україна, м. Харків

<https://orcid.org/0000-0001-6158-5784>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.694>

tashaderiguz@gmail.com

Розглядається метод художньої апропріації в контексті живопису на левкасі. Встановлені та проаналізовані наступні типи запозичення: безпосереднє присвоєння, пародія або сатира, семплування чи колаж та реконструкціалізація. Кожен із них характеризується використанням існуючих образів, арт-об'єктів або поза живописних взірців, які перетворюються та трансформуються в новий контекст. Апропріаційне запозичення стає засобом синтезу і творчого вираження українських митців і розглядається як інструмент із відтворення певних ідей, форм та змістів, популяризуючи ідею спростування «чистої» оригінальності. Також апропріаційне запозичення виявляє спільні зв'язки та посилення між різними епохами, культурами та галузями мистецтва, що сприяє формуванню діалогу між минулим і сучасним. Матеріал статті звертає увагу на низький ступінь дослідженості такої галузі як живопис на левкасі і акцентує на необхідності аналізу принципів його формотворення.

Ключеві слова: живопис на левкасі, художня апропріація, художні запозичення.

Актуальність проблеми. Мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століть є складним у своєму сприйнятті, оскільки воно одночасно утверджує та відхиляє доктрини і традиції як модернізму, так і попередніх епох. Кожна культура в основі свого розвитку має два основних положення: власні (внутрішні) перетворення та інновації й впливи і запозичення із зовні. Подібна культурна дифузія стала основою на шляху виокремлення поняття «апропріації», яке набуло свого поширення в мистецтвознавчій сфері і тлумачилось як використання або перетворення вже існуючого об'єкта.

Через глобальне прискорення процесу розповсюдження та взаємопроникнення культур принципи апропріації хаотично залучаються навіть до сфер та жанрів мистецтва, які знаходяться на етапі становлення, стаючи інструментом по відтворенню певних ідей. Принцип апропріації як такий є доволі дослідженим питанням, але тема статті набуває своєї актуальності саме через контекст, в який цей принцип залучений, а саме – живопис на левкасі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вивчення цього аспекту може сприяти збагаченню традиційного мистецтва новими ідеями та підходами, так як апропріація є важливим інструментом в аналізі сучасного художнього дискурсу, де велика увага приділяється відтворенню і переосмисленню існуючих ідей і стильових елементів.

Метою статті є типологізація основних теоретичних та художньо-естетичних особливостей використання методу художньої апропріації в живописі на левкасі кінця ХХ – початку ХХІ століть в Україні.

Аналіз досліджень та публікацій. Процес запозичень завжди тісно співіснує з поняттями автентичності, авторства та оригінальності, синтезу та іншим типам рекомбінування, тому процес апропріації тісно співіснує з багатьма галузями, а саме: культурологія, соціологія, археологія, право, та багато інших. Існуючі наукові праці пов'язані з окресленим питанням мають глобальний характер і обширно розкривають проблему «культурної апропріації» в цілому, та апропріації зокрема.

Актуальні публікації в контексті живопису на левкасі можна розділити на групи: історичні відомості виникнення та розвитку левкасу, техніко-технологічні особливості іконопису (як провідної галузі залучення цього матеріалу) та сучасні теоретичні засади та експерименти в живописі. Серед дослідників історико-технологічного спектру можна виокремити праці Д. Степовика, О. Рижова, В. Шуліки, М. Титова, Л. Скопа [8, 3, 11, 9, 7]. Сучасний живопис на левкасі досліджувався як традиційний матеріал, що є основою для художнього експерименту в сучасному мистецтві в праці Н. Кохан та Г. Стахевич [2]. Також подібні питання досліджувався в контексті становлення жанру «нової ікони» на основі Міжнародного практикума іконописання в Новиці, де художні зразки створювалися та досліджувалися в контексті певної синергії іконописної та богословської спадщини та контекстів й запитів сьогодення [16]. Також він розглядався з позиції «синтезу мистецтв» у статті Н. Деригуз, де було розглянуто основні способи поєднання мистецтв у живописі на левкасі за критерієм інтегруючих сил [1]. Але сучасний український живопис на левкасі не підлягав детальному аналізу в контексті наявних у ньому художніх апропріацій.

Для розуміння феномена художньої апропріації розглянемо праці за означеною темою. Першою стане праця Д. Еванса «Апропріація», в якій автор розглядає різноманітні стратегії та форми апропріаціонізму, серед яких: редімейд, рефотографія, рекомбінація, симуляція, пародія та інші, акцентуючи увагу на думці, що реконтекстуалізація цих процесів є свого роду критикою сучасного світу яка пропонує альтернативне бачення майбутнього [14]. В праці Н. Буріо «Постпродакшн. Культура як сценарій: як мистецтво перепрограмує світ» автор вказує на важливі механізми функціонування та можливі впливи запозичень на мистецтво, а саме: 1) Принципи запозичення чи присвоєння сприяють викоріненню традиційного розрізнення між виробництвом і споживанням, створенням і копіюванням, новизною та оригінальністю; 2) використовуючи принцип повторення мистецтво кидає виклик пасивній культурі змушуючи функціонувати форми та культурні об'єкти повсякденного життя; 3) митці, практикуючи принцип постпродакшену, можуть рематеріалізувати функції та процеси, надати форму тому, що зникає на наших очах, тобто мистецтво таким чином повертає нам світ як досвід, який потрібно продовжити [13]. Наступною стане стаття М. Адена «Давайте танцювати, як ми звикли...», в якій автор наводить основні можливі змістовні трактування феномену художнього апропріаціонізму, серед них: 1) Художнє присвоєння не підриває поняття новизни, оригінальності, винахідливості, творчості, вираження, автономності та власності. Воно ґрунтується на них; 2) Пропонуючи нове уявлення усталеним значенням, мистецтво присвоєння змушує заново протистояти тому, що колись вважалося традиційним; 3) Апропріаціоністи люблять їздити на хвилі між-, транс- та мультидисциплінах, розширюючи таким чином поле мистецтва й «визволяючи його з клітки само телеології», що дозволяє використати корисні та затребувані області творчої індустрії [12]. Ще одним підходом з розкриття теми є праця Даррен Хадсон Хік «Художня ліцензія: філософські проблеми авторського права та привласнення», в якій автор досліджує філософські виклики, пов'язані з роллю інтелектуальної власності у світі мистецтва. Також досліджується питання художньої творчості та природу порушення згідно з аналітичною естетикою, юридичною та критичною теорією [15]. Наступною є праця О. Клеона «Кради як митець», в якій автор розповідає про те, як використовувати творчі апропріації для збагачення власної творчості. Автор відкидає ідею існування оригінальності та закликає користуватися всіма можливими засобами запозичення на шляху пошуку власного художнього шляху [17]. Серед інших – наукова розвідка Р. Шота «Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності», в якій автор виводить власну формулу творчості, основна ідея полягає не в оригінальності, а в індивідуалістичному підході синтезування вже наявного художнього досвіду. Автор пропонує 7 способів роботи з запозиченими елементами чи об'єктами, а саме: ремікс, видалення, глобалізація, спотворення, реанімація, переробка та усиновлення, кожен з яких має на увазі створення унікального, на основі вже існуючого [10].

Аналіз наведених праць доводить, що метод апропріаціонізму набув міжгалузевого рівня і має доволі високий рівень висвітлення в контексті автентичності, авторства та оригінальності. В той же час, виявлена велика прогалина в дослідженні особливостей методу апропріації вузько направлених художніх течій чи спрямувань у контексті формотворення, а не взаємодії культур чи конфлікту інтересів. До того ж питання доцільності та меж використання методу апропріації до сьогодення залишаються актуальними та суперечливими.

Виклад основного матеріалу дослідження. Огляд публікація довів, що аналіз феномену художньої апропріації в більшості випадків базується на досвіді зарубіжних митців та дослідників, які є представниками мистецької та теоретичної спадщини постмодерністського руху Західної Європи та США 1980-1990 рр. Тобто впровадження в мистецькі практики українського живопису на левкасі прийомів цитування, присвоєння, наслідування та запозичень не є новим, але точно є самобутнім. Індивідуалістичність підходу виражається в залученні сучасних, або корінних формотворчих елементів та практик. Серед митців можна виокремити творчість: А. Федірко, Т. Бахтової, Н. Герасименко, О. Куркчіка, І. Паламара, В. Конської, О. Криворучко, О. Міловзорова, Є. Найдена, І. Прокоф'єва, М. Ясинського та ін. Вони не лише є продовжувачами-апропріаціоністами на теренах України, а й митцями, які практикують, розповсюджують та виводять на новий рівень живопис на левкасі.

Апропріаціонізм американського авангарду більше спрямований на самоствердження мистецтва та критику існуючих художніх систем. Цей підхід спеціалізується на використанні готових об'єктів, ідей і візуальних елементів з метою змінити їх контексту і перетворення їх у мистецтво. Українські ж митці вводять у свій художній репертуар ще й фольклорні та історичні мотиви, що відрізняється від універсального характеру американського авангарду. Вони використовують українські народні традиції, стереотипи чи вірування як базу для своїх творів не тільки як спробу критичного аналізу спадщини, а й з метою піднесення таких категорій як: національна ідентичність, рефлексія, розширення жанрових меж та ін.

У мистецтвознавстві не існує чітких критеріїв з класифікації типів художнього запозичення через те, що саме поняття «художня апропріація» має широке тлумачення і може включати в себе

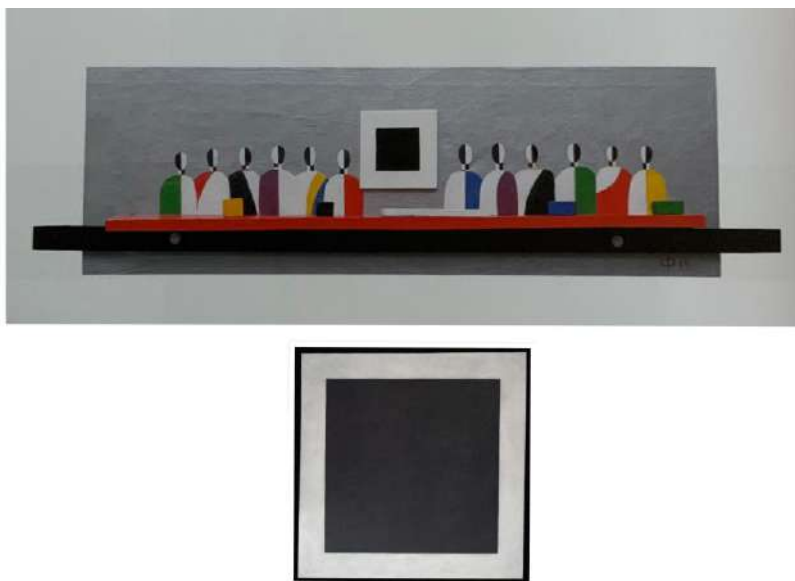
різноманітні прояви та варіації. Художнє запозичення може бути здійснене через елементи стилю, техніки, сюжету, символіки та інших аспектів творчості. Проте, навіть у межах цих аспектів існує безліч варіацій та комбінацій, які важко піддаються класифікації за однозначними критеріями. Кожен художник має свій унікальний підхід до запозичення та свої власні мотивації і цілі, які можуть визначати його вибір і спосіб запозичення. Крім того, художнє запозичення є невід'ємним носієм історичних, культурних та соціальних впливів, що додає складності до його класифікації. Певний елемент або ідея можуть бути запозичені з іншого художнього твору або культури, проте інтерпретовані та використані унікальним способом, що не завжди піддається чіткій класифікації. Однак, незважаючи на відсутність чітких критеріїв, аналіз художнього запозичення залишається важливим інструментом для розуміння розвитку та взаємодії мистецтва.

Задля можливості виокремлення чітких критеріїв за основу для дослідження взято сучасний український живопис на левкасі. Левкас як такий, сам по собі без додаткових нашарувань є яскравим прикладом запозичення (в контексті сучасного мистецтва), навіть без фарбового шару, текстур чи сюжетної лінії він стає відсилкою до іконографічних взірців тих часів. Також левкасна техніка виявляє себе як багатофункціональний інструмент по відтворенню різних варіантів художніх присвоєнь. Художник може використовувати техніку ренесансного живопису, створюючи сучасні образи і мотиви, може використати властивості левкасу для відбудови рельєфу з відсилкою на мистецтво Древнього Єгипту чи часів палеоліту, може стати сполучним елементом для синтезу матеріалів чи стилів, які до цього не співіснували в межах одного твору. Таким чином запозичена з іншого жанру техніка, стає основним елементом на шляху відтворення різних типів художніх апропріацій.

У результаті аналізу великої кількості творів виконаних в техніці живопису на левкасі, пропонуємо розподілити ці *твори за змістовним ступенем провадження* згенерованих на основі літературного огляду, а саме:

- 1) Безпосереднє присвоєння;
- 2) Сатира або пародія;
- 3) Семплювання чи колаж;
- 4) Реконструкціалізація.

Для першого типу запозичення характерне використання образу вже існуючого твору або арт-об'єкту як елемента, що доповнює твір композиційно або концептуально. Прикладом такої апропріації може стати твір А. Федірко «Українська Супрематична Таємна Вечеря» (2020 р.), в якому використовується образ «чорного квадрата» К. Малевича (іл. 1) або твір О. Криворучко «Картина-обманка», в якому реалістично відтворені предмети, що мають власну інтелектуальну цінність. Твір Я. Ясинського «Трипільське» (2006 р.), в якому використаний антропоморфний скульптурний образ трипільської культури. Триптих К. Могилевського «Натюрморт з іконою» (2002 р.), в якому також у реалістичній манері відтворюються реальні іконописні взірці. Таким чином, перший тип апропріації полягає в використанні готових образів із метою підкреслення або розширення ідеї твору. Розглянемо детальніше один із наведених варіантів:



Іл. 1. Твір А. Федірко «Українська Супрематична Таємна Вечеря» (2020 р.) та «Чорний квадрат» Казимира Малевича (пр. 1915 р.)

На цьому прикладі бачимо як твір А. Федірко, з однієї сторони, цілісно поглинув твір К.Малевича, а з іншої «Чорний квадрат» є центральним елементом, навколо якого вибудовується композиція іншого автора. Подібний художній хід може викликати різноманітні тлумачення і інтерпретації. Однак загалом, це зображення залишає при собі свої традиційні змісти, тому можемо говорити про: 1) символ безмежності і трансцендентності, виражаючи ідею вільного духу і краси поза обмеженнями матеріального світу; 2) також твір може викликати роздуми про відсутність предметності і недосяжний характер абсолюту; 3) поєднання земного та космічного в контексті утворення сучасної релігійної картини; 4) ще одним варіантом тлумачення може бути візуальний вираз шани одного митця іншому та багато ін. Окрім цілісного переносу твору в нову композицію, бачимо й інші запозичення, а саме: стильові, колористичні, формотворчі. Перенесений в нові реалії твір не завжди залишає при собі початковий зміст, але саме він провокує перші несвідомі чи навмисні стратегії сприйняття.

Апропріації другого типу характеризуються використанням уже існуючих поза живописних взірців-брендів. Одним з яскравих проявів цього типу в контексті апропріаціонізму є твори Д. Кришовського «LV» (іл. 2), «Когівка», «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій» та «Синя свиня мого двору» в контексті проекту «жлоб-арт». До цих творів залучені образи, фірмова стилістика та логотипи, елементи споживчої культури, фешн індустрії, мультимедійних персонажі та ін. Відтворені предмети чи бренди позбавлені властивої їм утилітарної функції, і репрезентовані з новим спектром якостей та тлумачень. Таким чином, апропріація другого типу на основі ідеології «жлоб-арту» формує твори, які є відображенням відмови від ідеалів чи традиційних цінностей, символізує протест проти установлених культурних цінностей і активізує критичне мислення, спонукаючи глядача до саморефлексії. Це не самобутнє українське явище, воно має витоки з постмодерністського руху Західної Європи та США 1980-1990 рр. Це був час, що характеризувався анексією мистецької форми, які досі ігнорувалися чи зневажалися. Можемо згадати багато різних митців, в основі творчості яких лежав принцип безпосереднього запозичення з послідуною реконтекстуалізацією, прикладом можуть бути: М. Дюшан, Б. Крюгер, Р. Гамільтон та багато ін., але найвидатнішою фігурою так званого «комерційного поп-арту», з яким проведемо паралелі, звичайно є Е. Уорхол, який використовував у своїх творах образи та товари масової культури, надаючи їм нового статусу. Прикладом можуть стати твори: «Банки з супом Кемпбела» (1962 р.) чи твір «Коробки «Брілло»» (1964 р.).

Розглянемо як представлені стилістичні засади знайшли свої відображення в сучасному живописі на левкасі в творчості Д. Кришовського:



Іл. 2. Твір Д. Кришовського «LV» та власне оригінальний товар бренду «LV»

Перед нами твір, який, як пазл, зібраний з уламків дерева, сміття та левкасу. Твір, який здобув свою актуальність у контексті воєнних дій в Україні, тобто однією з провідних ідей можна вважати засудження підтримки російської агресії. Але початково твір створений поза цієї події, через що може мати інші інтерпретації, серед них може бути спроба втілити одну з провідних ідей «жлоб-арту», що іронічно зображує світовий бренд класу «люкс» на основі залишків класу «економ». Це свого роду висміювання суспільства, що перебуває в постійній погоні за розкішшю, що демонструє надмірність і марнотратство сучасного світу, ставлячи його в контекст відходів та матеріалів, які можуть бути використані більш продуктивним способом. Серед прийомів переміщення та трансформації предмета масової культури в інший контекст можна виокремити: зміну масштабу, зміну техніки виконання та матеріалознавчої

складової, втрату утилітарної функції, внесення індивідуалістичних правок. Ще одним прикладом може стати твір «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій»:



Іл. 3. Твір Д. Кришовського «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій» – дерево, левкас, олія та оригінальний пакет марки «АТБ»

Автор вводить у свої твори матеріали та предмети, які знаходяться на стадії уречевлення, надаючи їм нове життя та зміст. Подібне явище можна розглядати як хвилю «мистецької екологічності», що спонукає споживацьке суспільство бачити художній потенціал повсякденного, утилітарного, застарілого. Подібні явища можна репрезентувати як спробу візуалізації соціальної критики, основна ідея якої може полягати в іронічній подачі проблем виробництва та відходів, марнотратства, жадібності, та ін. Цей твір ні за матеріалознавчою складовою, ні за функціональним призначенням не відповідає оригіналу, і лише колористичне рішення та логотипне запозичення відбудовує контекстуальні мости між первообразом та його симулякром.

Третій тип художньої апропріації характеризується використанням фрагментів оригінальних творів в контексті синтезу матеріалів, жанрів чи стилістик. Прикладом подібного симбіотичного апропріаціонізму може стати твір С. Юркова «Освячені джерела» (2006 р.) із використанням елементів емальованих розписів чи твір І. Кириченко «Відпочинок» (1999 р.), в якому тлом слугує гобеленова вставка невідомого автора. На основі амбієнтного чи експериментального поєднання автори виходять за межі традиційних жанрів та стилів і створюють нові, унікальні твори. Яскравим прикладом може стати твір О. Коваля «Перед побаченням» (2016 р.) (іл. 4):



Іл. 4. Твір О. Коваля «Перед побаченням» (2016 р.) – дерево, левкас, мідь, емаль

Це дуже виразний приклад синтезу матеріалів, текстур, культур, змістів та впровадження різноманітних художніх реплік. В творах автора етнографізм гармонійно співіснує з фото реліквіями,

візерунковими та ювелірними запозиченнями. Транскультурні відносно елементів та образів утворюють килим символів та значень. Як гаряча емаль розпочала свій поступ як станкова техніка в ХХ столітті, так і левкас стає елементом синтезу нехарактерних для нього галузей. Основною ідеєю подібного міжкультурного поєднання може стати привертання уваги широкого загалу до творчого доробку як українських майстрів так і зарубіжних.

У четвертому типі художніх запозичень в основу лягають вже існуючі формотворчі елементи які слугують основою для власних інтерпретацій, та які є відсилкою на вже існуючий художній досвід. Такими елементами можуть бути: композиція, колористика, символіка, техніко-технологічні особливості відтворення та інші. До цієї категорії можна віднести твір Д. Касаткіна «Чичелія Гонзаго» у ставленні до твору Антоніо Пізано «Портрет принцеси з дому Есте (Маргарита Гонзаго)», в якому спостерігаємо безпосереднє композиційне, технічне та колористичне наслідування в поєднанні з власними впровадженнями. Твір О. Стовбура «Вертикальна структура» (2000 р.) (іл. 5) у ставленні до творчості П. Модріана та основних формотворчих засад неопластицизму. Серія робіт В. Конською, присвячена «солярним знакам», а саме «Сам Бог ходить...» (2005 р.) чи «Волочився Ярило...» (2005 р.), в яких існуюча символічна система репрезентована крізь власне художнє бачення. Тобто художники використовують існуючі форми та елементи крізь власні інтерпретації, розширюючи тим самим художній досвід, але залишаючи можливість для візуально-інтуїтивних зіставлень. Це свого роду художнє наслідування, яке може нести в собі такі змістовні передумови як: переосмислення, експеримент, автентичність, трансформація чи навіть оммаж. Розглянемо детальніше один із прикладів:



Іл. 5. Твір О. Стовбура «Вертикальна структура» (2000 р.) за твором П. Модріана «Картина 1» (1921 р.)

Розгляду підлягають два твори різних авторів із часовим розривом у 79 років, але обидва можна зарахувати до прикладів неопластицизму. Серед індивідуальних рис твору автора – послідовника можна виокремити наступні: не монолітність та рельєфність поверхні, монохромність колористичного вирішення. Абстрактний живопис має на увазі використання сталого формотворчого апарату, що обумовлює можливу схожість відтворення, але в даному випадку можна тлумачити як безпосереднє стилістичне наслідування з подальшими самотніми реконструкціалізаціями.

Кожний з наведених прикладів використання методу апропріації в живописі на левкасі є взірцем художнього експерименту з винайдення індивідуалістичних, якісно-нових візуальних, змістовних та рефлексійних характеристик твору. Можна сказати, що цей процес – це постійна боротьба між власною індивідуальністю автора та спробами вписатися у визначені рамки традицій і очікувань. Автори відстоюють свої ідеї, висловлюють незгоду зі стереотипами та використовуючи здатність до узагальнень утворюють нові художні конвенції. У даному контексті можна також визначити важливість запозичення як інструменту оперування контекстом. Художники використовують елементи із існуючих творів, вкладаючи їх у власну творчість, щоб змінити, підкреслити або перетворити їх на щось якісно нове. Крім того, враховуючи маркетингову репрезентативність цього процесу, автори намагаються знайти баланс

між власною творчістю та вимогами ринку. Вони створюють твори, які можуть привернути увагу аудиторії, використовуючи впізнавані елементи та визначення роблять свої твори ретроспективними та багатозмістовними. У підсумку, цей процес є складною взаємодією між автором і контекстом, яка сприяє творчому розвитку і еволюції художнього вираження.

Таким чином, кожен тип апропріаціонізму має своє змістовне забарвлення яке відіграє важливу роль в розумінні ідей автора, як і принцип апропріації, який взаємозбагачує культурну спадщину сьогодення, дозволяє доторкнутися до надбань митців твори яких є еталоном, або ідеї яких заслуговують на переродження чи потребують переосмислення.

Висновки. Проведений аналіз засвідчив, що: 1) Питання художнього апропріаціонізму є характерним для іноземних, а не вітчизняних праць; 2) у більшості випадків художні запозичення не підривають поняття новизни, оригінальності, винахідливості чи автономності; 3) принцип художньої апропріації сприяє викоріненню традиційного розрізнення між виробництвом і споживанням, створенням і копіюванням; 4) використання художніх запозичень ставить на меті спростування «чистої» оригінальності; 5) незважаючи на великі теоретичні матеріали у різних галузях знань із питання «апропріаціонізму», тема загалом має високий ступінь висвітлення, але в контексті живопису на левкасі тема є не розкритою, але має великий потенціал для аналізу та демонстрації особливостей даного феномену.

Встановлені наступні типи апропріаційного запозичення, яке застосовується в українському живописі на левкасі кінця ХХ – початку ХХІ століть: 1) безпосереднє присвоєння (для якого характерним є використання образу вже існуючого твору або арт-об'єкту); 2) пародія або сатира (для якого характерним є переміщення та трансформації вже існуючих поза живописних взірців масової культури в інший контекст); 3) семплування чи колаж (характеризується використанням фрагментів оригінальних творів в контексті синтезу матеріалів); 4) реконструкціалізація (коли існуючі формотворчі елементи слугують основою для власних інтерпретацій та стають відсилкою на вже існуючий художній досвід).

Список використаної літератури

1. Деригуз Н.В. Проблема синтезу мистецтв у контексті розвитку сучасного українського живопису на левкасі. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну та мистецтв*, 2022. № 2. С. 99-106.
2. Кохан Н.М., Стахевич Г.О. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2022. № 2. С. 116–121.
3. Ригова О.О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII-XVIII століть : монографія. Київ : ВПЦ «Київський ун-т», 2020. 463 с.
4. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ : ХХІ. Кн., 2007. Т. 1. 147 с.
5. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ : ХХІ. Кн., 2007. Т. 2. 155 с.
6. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ : ХХІ. Кн., 2007. Т. 3. 155 с.
7. Скоп Л. Українське церковне малярство в Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII століть : монографія. Дрогобич : Коло, 2013. 192 с.
8. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ : Либідь, 2004. 442 с.
9. Титов М.Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису. Київ : Vona Mente, 2005. 96 с.
10. Шор Р. Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності [Beg, steal and borrow. Artists against originality]. Київ : ArtHuss, 2019. 186 с.
11. Шуліка В.В. Техніка декорування левкасів слобожанських ікон другої половини XVII століття. *Історичні, культурні, та соціально-економічні аспекти регіонального розвитку*. Матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Кременчук : ПП. Щербатих О.В., 2017. С. 110-120.
12. Aden M. «Let's dance like we used to...». A critical intervention on new trend of Appropriationism. *Kunstchronik*, 2016. No. 4. P. 201–203.
13. Bourriaud N. Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world 11 has. New York : Lukas & Sternberg, 2002. 96 p.
14. Evans D. Appropriation. Cambridge, MA : MIT Press, 2009. 239 p.
15. Hick D. H. Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation. University of Chicago Press, 2017. 240 p.
16. Jazykowa I., Rochecka M., Dymyd M. Wiara I forma. Nova ikona. Mowia Mieki: Warszawa, 2021. 151 p.
17. Kleon A. Steal Like An Artist. Turtleback, 2014. 160 p.

Referenses

1. Deryhuz N. V. Problema syntezy mystetstv u konteksti rozvytku suchasnoho ukrainskoho zhyvopysu na levkasi [The problem of art synthesis in the context of the development of modern Ukrainian painting in levkasi]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 2022. № 2. S.99-106 [in Ukrainian].
2. Kokhan N.M. Stakhevych H.O. Tradytiini khudozhni tekhnolohii yak osnova eksperymentu v suchasnomu mystetstvi (na prykladi tekhnolohii «levkas») [Traditional art technologies as a basis for experimentation in modern art

(on the example of «levkas» technology)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. Zhurnal*, 2022. № 2. S. 116–121 [in Ukrainian].

3. Ryzhova O.O. *Ikonopys u khudozhnii kulturi Kyieva kintsia XVII-XVIII stolit* [Icon painting in the artistic culture of Kyiv at the end of the XVII-XVIII centuries] : monohrafiia. Kyiv : VPT s «Kyivskiy universytet», 2020. 463 s. [in Ukrainian].

6. *Svit levkasu* / red. M. Storozhenko. (2007) [The world of levkas] Kyiv : XXI Kn., T.1. 147 s. [in Ukrainian].

7. *Svit levkasu* / red. M. Storozhenko. [The world of levkas] Kyiv : XXI Kn., 2007. T.2. 155 s. [in Ukrainian].

8. *Svit levkasu* / red. M. Storozhenko. [The world of levkas] Kyiv: XXI Kn., 2007. T.3. 155 s. [in Ukrainian].

7. Skop L. *Ukrainske tserkovne maliarstvo v Halychyni. Tekhnika i tekhnolohiia XV–XVIII stolit* [Ukrainian church painting in Galicia. Technique and technology of the XV-XVIII centuries] : monohrafiia. Drohobych : Kolo, 2013. 192 s.

8. Stepovyk D. *Istoriia ukrainskoi ikony X–XX stolit* [History of the Ukrainian icon of the 10th–20th centuries] Kyiv : Lybid, 2004. 442 s.

9. Tytov M.F. *Tekhnika i tekhnolohiia tempernoho zhovtkovoho ikonopysu* [Technique and technology of tempera yolk icon painting] Kyiv : Bona Mente, 2005. 96 c.

10. Shor R. *Blahai, krady i pozychai. Myttsi proty oryhnalnosti* [Beg, steal and borrow. Artists against originality] Kyiv : ArtHuss, 2019. 186 s

11. Shulika V.V. *Tekhnika dekoruvannia levkasiv slobozhanskykh ikon druhoi polovyny XVII stolittia* [The technique of decorating levkas of Slobojan icons of the second half of the 17th century] *Istorychni, kulturni, ta sotsialno-ekonomichni aspekty rehionalnoho rozvytku. Materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kremenchuk: PP. Shcherbatiykh O. V., 2017. S. 110-120.

12. Aden M. «Let`s dance like we used to...». A critical intervention on new trend of Appropriationism. *Kunstchronik*. 2016. No. 4. P. 201–203 [in English].

13. Bourriaud N. *Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world* 11 has. New York : Lukas & Sternberg, 2002. 96 p. [in English].

14. Evans D. *Appropriation*. Cambridge, MA : MIT Press, 2009. 239 p. [in English].

15. Hick D. H. *Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation*. University of Chicago Press, 2017. 240 p. [in English].

16. Jazykowa I. Rochecka M., Dymyd M. *Wiara I forma. Nova ikona* [Faith and form. New icon] *Mowia Mieki* : Warszawa, 2021. 151 p. [in Polish, Ukrainian, Russian].

17. Kleon A. *Steal Like An Artist*. Turtleback, 2014. 160 p. [in English].

THE METHOD OF ARTISTIC APPROPRIATION IN THE CONTEXT OF PAINTING IN LEVKAS, UKRAINE AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Derihuz Nataliia – PhD student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Department of «Restoration and Expertise of Works of Art», Ukraine, Kharkiv

The method of artistic appropriation in the context of painting on gesso is considered. The following types of appropriation have been established and analysed: direct appropriation, parody or satire, sampling or collage and reconstruction. Each of them is characterized by the use of existing images, art objects or non-painting patterns that are converted and transformed into a new context. Appropriation becomes a means of synthesis and creative expression of Ukrainian artists and is considered as a tool for reproducing certain ideas, shapes, and contents, popularizing the idea of refuting ‘pure’ originality. Also, appropriation reveals common connections and references between different eras, cultures and branches of art, which contributes to the formation of a dialogue between the past and the present. The material of the article draws attention to the low degree of research in such a field as gesso painting and emphasizes the need to analyse the principles of its formation.

Key words: painting on gesso, artistic appropriation, artistic borrowings.

UDC 75.03+75.051](477) «198/202»:75.04

THE METHOD OF ARTISTIC APPROPRIATION IN THE CONTEXT OF PAINTING IN LEVKAS, UKRAINE AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Derihuz Nataliia – PhD student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Department of «Restoration and Expertise of Works of Art», Ukraine, Kharkiv

The *aim* of the paper is to classify the main theoretical and artistic-aesthetic methods of artistic appropriation in the context of painting on gesso in Ukraine of the late 20th - early 21st centuries. *Relevance*. The material of the article draws attention to the low degree of research in such a field as modern painting on gesso and emphasizes the need to analyse the principles of its formation, since borrowing and appropriation in art can change the conventional understanding of production and consumption, creation and copying, which allow art to expand its field of influence, removing traditional limitations. *Methodology*. The research used a comparative method and a comparative analysis of formative and conceptual features of works of painting on gesso. The *scientific novelty* lies in the analysis and development of types of artistic appropriation in the field of modern painting on gesso, namely: direct appropriation, when images of existing works or art objects are used; parody or satire, which involves the displacement and transformation of existing non-painting patterns of mass culture into another context; sampling or collage, characterized

by the use of fragments of original works in the synthesis of materials; and reconstruction, when existing shape-generating elements become the basis for own interpretations and references to existing artistic experience. *Practical significance*: Appropriation becomes a means of synthesis and creative expression of Ukrainian artists and is considered as a tool for reproducing certain ideas, shapes, and contents, popularizing the idea of refuting 'pure' originality. It offers new ideas to old meanings and forces one to reconsider conventional concepts. Also, appropriation reveals common connections and references between different eras, cultures and branches of art.

Key words: painting on gesso, appropriation, artistic borrowings.

Надійшла до редакції 23.10.2023 р.

УДК 73. 730(477.4) «17»

ТВОРЧА СПАДЩИНА СКУЛЬПТОРА ІОАННА ГЕОРГІЯ ПІНЗЕЛЯ ЗА ХРОНОЛОГІЄЮ

Енюшина Катерина Володимирівна – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0001-2321-0698>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.695>
k.eniushina.asp@kubg.edu.ua

Розглянуто скульптуру Іоанна Георгія Пінзеля, особливості її композиції та способи творення. Зафіксовано неординарний динамізм і готичність форм, що дозволяє відрізнити роботи майстра з-поміж інших. Роботи структуровано за хронологією згідно архівних і біографічних даних про скульптора. За допомогою методу порівняння вдалося встановити часові рамки виконання творів скульптур майстром І.Г. Пінзелем. Це дозволило визначити певні періоди творчості скульптора та географічну концентрацію його робіт. Визначено майстрів, з якими співпрацював митець, та їх вплив на творчу спадщину І.Г. Пінзеля. Зазначено фондові збірки музеїв із найбільшою наявною кількістю скульптур митця. Проаналізовано фактологічні й історіографічні матеріали щодо біографічних відомостей І.Г. Пінзеля. Завдяки подвижницькій діяльності діячів культури (Б. Возницького, Л. Разенкової) збережено спадщину майстра І. Пінзеля для наступних поколінь, що дозволило визначити значення його доробку у європейській історії мистецтва. Зокрема в галузі української барокової скульптури.

Ключові слова: І.Г. Пінзель, скульптура, дерево, різьблення, бароко, вітар, сницарство, рельєф, Розп'яття, статуї, декоративно-прикладне мистецтво.

Постановка проблеми. Нині для України настав час актуалізації питань, пов'язаних з історією, культурою, традиціями та розумінням свого місця в європейській спільноті. Наразі вітчизняна скульптура епохи бароко у національному науковому просторі ще не достатньо висвітлена. З огляду на цей факт надзвичайно важливим стає дослідження історичних аспектів, що потребують осмислення для гідної репрезентації в європейській спільноті. Вивчення цієї проблематики дозволить уточнити відомості про високохудожні твори української скульптури епохи бароко, зокрема творчість І.Г. Пінзеля. Питання атрибуції його творів з огляду на дискусійні моменти походження скульптора і досі залишаються спірними і потребують додаткової верифікації. Сьогодні в часи усвідомлення національної ідентичності українців гостро стоїть питання щодо важливості збереження спадщини майстра.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням розвитку української скульптури у різних контекстах і концептуально-проблематичних розрізах займалися чимало вчених. Творчість Іоанна Георгія Пінзеля привернула увагу львівських науковців ще на початку ХХ ст. Однак, фундаментальні праці про львівську барокову скульптуру з'явилися у 1930-х роках. Натомість 1976 р. польський вчений З. Горнунг опублікував окрему книгу, присвячену творчості І.Г. Пінзеля [24]. Також у контексті розвитку скульптури XVII–XVIII ст. унікальність майстра відзначають М. Гембарович [6], А. Будзан [1], М. Моздир [10], С. Оляніна [13], М. Станкевич [18].

Так, 2012 р. у книзі «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» аналізував творчість І.Г. Пінзеля Б. Тимків [19]; дослідник наголошував на окремих творах майстра та віртуозності їх виконання [19]. Натомість у 2019 р. Б. Шенгера зауважував на біографічних фактах про майстра в своїй книзі «Львівські скульптори та скульптори Львова у XVIII столітті». Зокрема, автор наголошує, що І.Г. Пінзель працював над оформленням екстер'єрів та інтер'єрів церков і костелів Львівщини, Тернопільщини, Івано-Франківщини. Він зафіксував дати благословення шлюбу, хрестин і виплат за роботи майстру [20].

Відкриття та порятунок творчого доробку цього скульптора для України, як представника періоду бароко, належить Б. Возницькому. Мистецтвознавець охарактеризував творчість майстра у