

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Освітній ступінь – магістр

на тему: «МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ НА ТЕМУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ
ВІЙНИ: ІКОНОГРАФІЧНІ ОБРАЗИ»

Виконала: студентка 2 року навчання

Спеціальності

034 «Культурологія»

Євсєєва Юлія Василівна

Керівник Тимчук Н. В., канд. культурології, доцент

Рецензент Савчук І.Б., доктор мист., професор

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК:

«___»_____ 20__р.

Київ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ МЕТОДІВ АНАЛІЗУ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ.....	 6
1.1. Огляд семіотичної теорії Ч.Пірса	6
1.2. Огляд концепції соціального міфу Р.Барта.....	17
1.3. Архетипний аналіз за К. Юнгом	28
 РОЗДІЛ 2.АНАЛІЗ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ.....	 36
2.1. Плакатний стиль А.Логова: концентрація важливого.....	38
2.2. В. Шерешевський: образна фіксація передчуття.....	51
2.3. Ж.Кадирова: реді-мейди та конструювання відчуття присутності.....	58
2.4. А. Атоян: робота поняття.....	65
 ВИСНОВКИ.....	 72
БІБЛЮГРАФІЯ.....	76
ДОДАТКИ.....	83

ВСТУП

Немає єдиного влучного визначення слова «війна», однак вірно буде сказати, що це час швидких трансформацій, які відбуваються в усіх сферах індивідуального та суспільного життя, починаючи від побутових змін і закінчуючи переорієнтацією цінностей. З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну наша нація опинилася у вирі воєнних жахів, у ситуації боротьби за власне виживання, за власну агентність, ця боротьба відбувається і на культурному фронті. Мистецтво являється важливою складовою української культури, художня інтерпретація світу – характерна риса української ментальності. Мистецтво як втілення національних ідей та ідентичності виступає фактором єднання та спілкування української нації. Воно є джерелом сил та віри для української нації, розрадою, своєрідним укріпленням, з іншої сторони – це і проекція часто неосмислених подій, суспільних настроїв і переживань, таке собі обличчя війни, з яким зіштовхнулися українці. Важливим є і той факт, що мистецтво, яке осмислює та візуалізує російсько-українську війну, транслює його всьому світові, розповідаючи про конкретну війну в масштабах людського виміру, об'єднуючи людство в боротьбі проти зла.

Кожного дня з'являються нові мистецькі твори-рефлексії на тему російсько-української війни. Всі вони з однієї сторони являються унікальними авторськими повідомленнями, з іншої – відображають певну тенденцію сприйняття та інтерпретації війни. Оскільки сьогодні ми все ще перебуваємо у вирі подій цієї війни, при здійсненні аналізу мистецьких творів та формуванні певних узагальнень, не варто оцінювати дослідження як ретроспективу мистецької інтерпретації війни, а скоріше як фіксацію тенденцій проміжних етапів, що, безумовно, визначить в майбутньому унікальні характеристики українського мистецтва періоду російсько-української війни. Натомість такі дослідження важливі з позиції розробки методики аналізу, систематизації та

архівування творів мистецтва, детальної фіксації ідейних та образних трансформацій, співставлення конкретних, «свіжих» в пам'яті та емоційному контексті подій з мистецькою інтерпретацією тощо.

Ступінь наукової розробки. З початку повномасштабного вторгнення росії стає все більше і більше відповідних досліджень, серед яких можна відмітити роботи М. Протас «Мистецтво України в умовах визвольної війни: зміни арт-наративу»(2022), Т. Паньок «Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України» (2022), С. Стоян «Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій» (2022), О. Петрової «Гіперреалізм струшеної свідомості» (2022), О. Карпенко «Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі» (2022) і інші.

Варто також відзначити, що відбір конкретних мистецьких творів з усього різноманіття візуальних матеріалів відповідної тематики, здійснювався в першу чергу на основі приналежності до репрезентації конкретних травматичних подій та ситуацій, а також на основі активного висвітлення в медіа. Важливим був і фактор авторських уподобань. Відповідно, для дослідження були взяті мистецькі твори В. Шерешевського, Ж. Кадирової, А. Логова, А. Атоян тощо, джерелами робіт слугували особисті сторінки авторів в соціальних мережах Facebook та Instagram, художні виставки в центрах сучасного мистецтва PinchukArtCentre, «Білий світ», друковані збірки робіт.

Об'єктом даного дослідження виступають мистецькі твори-рефлексії на тему російсько-української війни.

Предметом дослідження виступають іконографічні образи мистецьких творів-рефлексій на тему російсько-української війни.

Метою даного дослідження виступає аналіз мистецьких творів періоду російсько-української війни (з повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року) на предмет виявлення тенденцій в іконографії образів та їх актуальності

інтерпретації, важливим аспектом якої зокрема виступає візуальна образність в проукраїнських соціальних міфах(як способі впливу та історичної фіксації).

Серед *завдань дослідження* варто виділити:

- описати проукраїнські національні міфи, які через певні образи та механізми успішно транслуються аудиторії;
- дослідити образи, які конструюють конкретні події російського вторгнення в Україну (з 2022);
- визначити актуальні архетипи в іконографічних образах мистецьких творів як демонстрації роботи колективної пам'яті української нації;
- описати проміжні тенденції образотворення (тенденції в іконографії образів, які заповнюються поняттям сучасних практик, та більш консервативних образів, які репрезентують колективну пам'ять нації).

У даному дослідженні застосований роботи **метод** семіотичного аналізу на основі семіотичної теорії Ч. Пірса, для класифікації та аналізу образних знаків як первинних семіотичних систем. Відповідно до концепції соціального міфу Р. Барта було прослідковано роботу сучасних реалій над перетворенням первинних семіотичних систем на вторинні – проукраїнські соціальні міфи, та виявлення тенденцій соціального та національного міфотворення в період російсько-української війни. Архетипний аналіз за К. Юнгом був застосований з метою виявлення актуальних архетипів та розуміння тенденцій в колективному несвідомому українців.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ МЕТОДІВ АНАЛІЗУ МИСТЕЦЬКИХ РОБІТ

1.2. Огляд семіотичної теорії Ч. Пірса

Сьогодні семіотика поряд з іконологією та іконографією – поширений та сформований метод мистецтвознавчого аналізу. Критика сучасного мистецтва часто має формально-репрезентативний характер, в питаннях інтерпретації посиляючись на соціальні, філософські, культурні тенденції епохи. Проте часто не розкритим залишається питання формотворчих механізмів образності, актуалізації та подальшої наслідуваності. Для вирішення таких питань варто звернутися до методичних надбань суміжних дисциплін, таких як філософія, культурологія, соціологія тощо [1]. Вагомі можливості в мистецтвознавчому та культурологічному аналізі являють теоретичні надбання Ч.С. Пірса.

Чарльз Сандерс Пірс (1839–1914) – американський дослідник, найбільш відомий як основоположник концепції прагматизму, розробив власну семіотичну теорію, в основі якої лежала не дуальна, а троїста природа знаку. Значна частина творчої спадщини Пірса існує у вигляді неопублікованих за життя рукописів, інтерес до систематичного вивчення яких прокинувся ближче до середини 20 століття, особливо з боку вчених з США, де він відомий насамперед як один з «батьків прагматизму» [2, с. 405]. В даній роботі ми детально розглянемо

семіотичну теорію Пірса, вона лежатиме в основі нашої методології семіотичного аналізу мистецьких творів.

Хоча Пірс і відомий перш за все завдяки розробці концепції прагматизму, варто взяти до уваги той факт, що в основі цього відкриття лежить розроблена ним семіотична теорія, яка лише недавно стала вважатися такою же центральною, як і теорія Соссюра. В історії мистецтва семіотична теорія Пірса часто використовується для аналізу творів мистецтва, проте найчастіше цей аналіз обмежений тріадою ікона-індекс-символ, яка є частиною ранньої теорії, в той же час поза увагою дослідників лишаються інші категорії [3, с. 181].

Для Пірса семіотика була універсальним методом пізнання світу – фактично всі відчуття, знання та досвід – це динамічна система знаків. Пірс не розробляв питання застосування семіотики в мистецтві, проте виходячи з його ідеї, що все в світі є системою знаків, цілком закономірно застосувати логіку семіозису для дослідження творів мистецтва. Так, скориставшись наведеною вище тріадою ікона-індекс-символ, ми можемо початково охарактеризувати як твір мистецтва, так і природні процеси. До прикладу можемо взяти картину Т. Шевченка “Розп’яття”. Вона містить іконічні знаки (схожі на реальний об’єкт) – хрести, людські тіла, знаки-індекси (вказують на належність до контексту) – плями сепії, лінії малюнка, що вказують на процес роботи художника, знаки-символи (трансляють певну ідею, концепцію чи закон) – розп’яття транслює ідею спасіння. Проте таким самим способом ми можемо охарактеризувати вираз «йде дощ». Іконою буде наше безпосереднє враження, індексом – досвід взаємодії з процесом (наприклад, ми чуємо шум дощу), символом – наше розуміння дощу, як фізичного процесу, наслідки дощу, певні упередження стосовно дощу тощо. Отже, семіотична теорія Пірса дійсно має широкий спектр застосування і значно виходить за межі аналізу тексту [3, с. 199].

В основі структури світу за семіотичною теорією Пірса лежать три категорії, які він логічно обґрунтував в редукційній тезі («Тріада – нижча форма релятивів, з якої можуть бути отримані всі інші» [4, с. 41]):

- монадних та діадних зв'язків недостатньо для аналізу тріад;
- есі зв'язки вищого рівня можуть бути проаналізовані через тріади, діади чи монади.

В онтологічній інтерпретації значення тримісного символу предиката $U(e, u, x)$ полягає в тому, що світ можна представити як безліч індивідів, з'єднаних між собою єдиним трикомпонентним відношенням. Йому відповідає абстрактний універсальний тривимірний простір, в якому можуть бути описані всі закони навколишнього світу [5, с. 141].

- Первинність (монада) – потенційна здатність сприймати щось певним чином; як певне існування того, що існує, незалежно від чогось іншого. Це категорія якостей, можливості певного сприйняття ще до етапу осмислення. Первинність Пірс пояснює так – це перше враження Адама від споглядання світу, до будь-якого його пізнання. Визначаючи первинність, доцільно використати слово враження, яке ніяким чином не трактується свідомістю, це чисте сприйняття [6, 1.357].

- Вторинність (діада) – існування певних суб'єктів; як відношення до іншого, позбавлене будь-якої закономірності. Вона формується двома суб'єктами і становить собою факт існування.

- Третинність полягає у встановленні зв'язків та репрезентації феноменів, вона опосередкована свідомістю і не може бути зведена до монадних чи діадних зв'язків. Уявімо ситуацію, коли хтось (А) у когось (В) займає молоток (С). Якщо розкласти подію на діади – це виглядатиме таким чином – хтось (А) залишає молоток (С), а інший (В) молоток (С) підбирає. Інший приклад з арабської казки – купець поціливі кісточкою джинові в око. Якщо це була випадковість, то мова йде про діадні зв'язки, якщо ж йшлося про намір поцілити в око – тоді зв'язки

будуть тріадними. Подібна ситуація ніяким чином не транслює подію позики, результат (потрапляння молотка до когось) є недостатнім, натомість поява наміру чи закону передає суть події. Отже, у тріадних зв'язках важливе розумове опосередкування [6, с. 86; 7, с. 240–242].

Таким чином, три категорії Пірса конструюють таку концепцію світу, який не є реальним поза межами свідомості людини, однак існує в своїй об'єктивній дійсності. Тобто якби ми народилися на іншій планеті в іншій зоряній системі, наша реальність мала б зовсім інший вигляд на основі того, що ми могли б сприймати в конкретно тому середовищі, проте це не відміняло б існування планети Земля, хоча вона б і не мислилася існуючою. Таким чином монади виражають можливості нашого сприйняття, діади – фактичне середовище, яке підпадає під наше сприйняття, а тріади – наше впорядкування та формування сенсів з отриманої інформації.

У семіотичній концепції Ч. Пірса поняття «знак» виходить за межі мовного знаку та має універсальний характер, фактично це будь-що змістовне, що ми здатні сприймати. Звертаючись до наведеної вище класифікації феноменів, можемо стверджувати, що знак виступає феноменом третинності, суть якого полягає в дії опосередкування (репрезентації). Будь-який феномен може виступати знаком, якщо він інтерпретується, а отже має бути інтерпретатор (людина, тварина), однак Пірс не ототожнює інтерпретатора зі свідомістю і значно розширює його розуміння до біологічних, хімічних та фізичних процесів. Поняття інтерпретанти є ключовим в семіотичній теорії Пірса, вона представляє той третій компонент (зв'язок знака з адресатом), потрібний для функціонування знаків, таким чином вийшовши за межі дуальної концепції знаку (означник-означуване).

Елементом опосередкування виступає репрезентамен, тобто дійсність, яка вказує на іншу дійсність. Наприклад, фотографія виступає репрезентаменом, а реальна людина, відображена на цій фотографії – знаком, тобто раціональною

дійсністю. У свою чергу репрезентамен може ставати знаком, наприклад, з фотографії художник намалював картину – в такому випадку фотографія стає знаком. Тут важливо підкреслити, що репрезентамен не може бути довільним, він має бути певним чином пов'язаним зі знаком, цей зв'язок має фіксуватися людською свідомістю, або більш широко – лежати в межах логіки. Репрезентамен виступає знаком у власній матеріальності, є способом його втілення і сам може нічого не повідомляти людській свідомості.

Проте на практиці репрезентамен не відображає знак в його завершеній реальності, скоріше він відображає наше уявлення, знання про цей знак (елемент дійсності), що ми називаємо об'єктом. Відповідно Пірс розділяє об'єкти на неопосередковані та динамічні. Динамічні являють собою продукт мислення, уявлення про те, на що вказує знак, неопосередковані – таке уявлення, що характеризує максимально повно та завершено референт, по суті ідеальну копію. Динамічний об'єкт є знанням про те, що репрезентується і відповідно може нести і іншу, відмінну від знака інформацію, він може змінюватися відповідно до зміни наших знань. Зображення в мистецтві (гіпозображення) відображають динамічні об'єкти, оскільки не репрезентують речі в їх повній матеріальності [8, с. 47–55].

Репрезентамен стає знаком в тому випадку, якщо він пов'язаний з реальним референтом у свідомості того, хто продукує інформацію через неопосередкований об'єкт (уявлення, знання), та, що не менш важливо, якщо він здатний контактувати зі свідомістю того, хто сприймає та продукувати певне відображення, проекцію, яку Пірс називає інтерпретантою. Ч. Пірс писав, що знак «з одного боку, знаходиться у відношенні до свого об'єкта, а з іншого — до своєї інтерпретанти, так, щоби ставити інтерпретанту в таке відношення до об'єкта, яке відповідає його власному відношенню до цього об'єкта» [9, с. 171]. Інтерпретанта – це такий елемент знака, який виражається в його дії на сприймаючу сторону. Відповідно до власної класифікації феноменів, Пірс виділяє такі типи інтерпретант: безпосередню, динамічну та фінальну.

Безпосередня інтерпретанта проявляється у враженні, в потенційній інтерпретації; динамічна інтерпретанта – це безпосередня дія знака, фактична інформація, яка продукується інтерпретантом; фінальна інтерпретанта – це ідеальна інформація, до якої можна наблизитися шляхом достатнього дослідження знаку, що в реальних ситуаціях можливо лише наближено, по суті вона аналогічна неопосередкованому об'єкту в свідомості адресата [10, с. 120–123].

На основі взаємовідносин трьох категорій сприйняття та трьох корелятивів знаку Пірс розробив класифікацію знаків (*табл.1.1.*) [11, 19–20].

Таблиця 1.1. Класифікація знаків Пірса на основі категорій сприйняття та трьох корелятивів знаку

Трихотомія Категорія	I знак-репрезентамен	II знак-об'єкт	III знак-інтерпретанта
Первинність (можливість)	Якісний знак	Іконічний знак	Рема
Вторинність (існування)	Одиничний знак	Індекс	Судження
Третинність (закон)	Загальний знак	Символ	Висновок

Перша трихотомія показує відношення знака як такого (репрезентамена) до трьох категорій сприйняття: «чи є знак сам по собі простою якістю, дійсно існуючим фактом чи загальним законом», відповідно до чого знаки можна

розділити на якісний – квалісайдн (qualisign), одиничний – сінсайдн (sinsign) та загальний – легісайдн (legisign) [9, с. 171; 11, с. 19–20].

Якісний знак – це нереалізована якість, наприклад, фігура квадрат, колір, температура, довжина тощо. Якість є способом ідентифікації будь-якої речі і становить змістовне наповнення об'єкта знаку. Проте сама по собі якість не є знаком, оскільки не здатна транслювати сенси. Наприклад, сірий колір сам по собі фактично нічого не повідомляє, проте, якщо мова йде про сіре небо – ми отримуємо певну інформацію про погоду, якщо це сірий день – про нудний день.

Інформативні елементи прикладу (сіра погода, сірий день) можуть бути одиничними знаками (щось конкретне, дійсно існуюче, тобто конкретно це сіре небо, конкретно цей сірий день). Одиничні знаки позначають конкретні речі. Іншим гарним прикладом можуть бути власні імена, які вживаються щодо конкретних осіб, місць тощо. Варто відмітити, що одиничні знаки змістовні завдяки поєднанню багатьох якостей, які і складають індивідуальність певної речі (хто така тітка Марія, що таке Хрещатик тощо).

Загальний знак репрезентує типи, роди, тобто певні множинності. Він завжди є конвенційним, тобто певна сукупність речей репрезентуються одним знаком на основі домовленості людей. Всі типи знаків перебувають в певному зв'язку між собою. Одиничний знак виступає актуалізацією якісного та реалізацією загального знаків і може в більшій мірі мати аспекти того чи іншого. Наприклад, слова в поезії дадаїзму скоріше є графічними образами, а отже кожне окреме слово виступатиме одиничним знаком, що вказує скоріше на якісний аспект [6, с. 244].

Друга трихотомія показує відношення знаку до об'єкта, і відповідно до кожної категорії виділяються іконічний знак (icon), знак-індекс (index), знак-символ (symbol). Іконічний знак вказує на об'єкт на основі безпосередньої подібності: «Все, що завгодно, чи то якість, існуючий індивід чи закон, є іконою чого завгодно, якщо вона схожа на річ, яку означає, і використовується як її

знак» [9, с. 218]. Іконічний знак може проектувати враження загальної подібності, як, наприклад, фотографія, або в результаті розкладання на елементи, як у випадку діаграми, яка в своїй цілісності не проявляє схожості з об'єктом, однак розкладена на окремі складові відображає фактичні відношення між параметрами [12, с. 105].

Знак-індекс перебуває у просторовому чи часовому зв'язку з об'єктом, він направляє до об'єкта: «це — знак або репрезентація, яка відсилає до свого об'єкта не настільки в силу якоїсь схожості або аналогії з ним, або тому, що він асоціюється зі загальними якостями, якими цей об'єкт володіє, а тому, що він знаходиться в динамічному (включаючи просторовий) зв'язку як з індивідуальним об'єктом, з одного боку, так і з чуттями або пам'яттю людини, для якої він служить знаком, з іншої» [9, с. 219]. Прикладом індексу можуть бути дорожні знаки, які не мають образної схожості об'єктами, які репрезентують, однак вони знаходяться в просторовій близькості з дорожніми шляхами і в їх контексті отримують чітке тлумачення. Іншим прикладом можуть виступати займенники — слово «ти» матиме зв'язок з конкретним об'єктом відповідно до того, про кого ми говоримо. Варто зазначити що свідомість творця індексу грає тут ключову роль і є визначною для подальшого розуміння знаку [13, с. 129–135; 14, с. 192; 6, с. 247].

Знак-символ пов'язаний з об'єктом на основі домовленості або звички приписувати їм певне значення і не транслює схожість зі своїм об'єктом. Сам Пірс характеризує знаки-символи таким чином: «знак, який конституюється як знак тільки або в основному завдяки тому факту, що він використовується і розуміється як такий, неважливо, є ця звичка природною чи конвенційною, і безвідносно до тих мотивів, які на початку визначили його вибір» [9, с. 221]. Таким чином, можна стверджувати, що слова в основному є знаками-символами, оскільки для розуміння текстів не потрібно займати певну позицію чи уявляти речі, достатньо просто в відтворити дійсність-враження.

Третя трихотомія показує визначеність знаку, тобто наскільки він обумовлює реальну інтерпретацію. Відповідно Пірс виділив рему (rheme), судження (dicisign) та висновок (argument). Рема відповідна до поняття і являє собою інформацію про певну річ. Найпростіший варіант – слово, вирване з контексту, наприклад, «рослина», що саме по собі є семантично не визначеним. Знак-судження аналогічний до судження, як судження утворене з понять, так і знак-судження з рем.. Висновки – це складні знаки, утворені в свою чергу з суджень [6, с. 309–310].

Уся різноманітність знаків відповідно до семіотичної концепції Пірса має певну кореляцію в межах трихотомій, хоча не кожний елемент однієї трихотомії може довільно комбінуватися з різновидами іншої. Пірс на початку розроблення своєї теорії розрізняє 10 видів знаків. (*табл. 1.2.*) [15, с. 8].

Таблица 1.2. Десять класів знаків Пірса

	1st Trichotomy	2nd Trichotomy	3rd Trichotomy
Monadic relation	QUALISIGN 	ICON 	RHEME
Dyadic relation	SINSIGN 	INDEX 	DICENT
Triadic relation	LEGISIGN 	SYMBOL 	ARGUMENT

Позначивши первинність як 1, вторинність як 2, третинність як 3 в межах трьох трихотомій можливі такі десять комбінацій: 111 – рематичний іконічний квалісайн, прикладом якого може бути відчуття синього кольору, відчуття тепла, відчуття гіркого тощо; 211 – рематичний іконічний сінсайн, прикладом якого може бути індивідуальна діаграма; 221 – рематичний індексальний сінсайн, наприклад, спонтанний вигук; 222 – діцентний індексальний сінсайн, наприклад, фотографія; 311 – рематичний іконічний легісайн, наприклад, демонстративний займенник; 321 – рематичний індексальний легісайн, наприклад, плач на вулиці; 331 – рематичний символічний легісайн, наприклад, загальний іменник; 332 – діцентний символічний легісайн, наприклад, пропозиція; 333 – аргументний символічний легісайн, наприклад. Силогізм (дедуктивний умовивід, у якому з двох суджень, що називаються засновками, одержують зумовлене ними третє судження — висновок) [6, с. 254–263].

Проте подальша розробка теорії Пірса, яка не була завершена та оформлена остаточно, але демонструє подальший рух міркувань філософа, позначена збільшенням класів знаків до 66 [16, с. 384]. В основі цього збільшення лежить розробка категорій об'єкта – динамічного та неопосередкованого, інтерпретанти, що може бути безпосередньою, динамічною та фінальною (*додаток 1*) [17, с. 16–18]. Розглядаючи таблицю відмітимо, що відповідно до першої додаткової групи «Природа неопосередкованого знаку» він може бути описовим (позначення певної форми, фактури), індикативним (таким, що безпосередньо на щось вказує як «показати на щось пальцем») та копулятивним (структури, які вказують на логічні відносини, наприклад, якщо ..., то ...).

«Природа динамічного знаку» відповідно до Первинності, Вторинності та Третинності включає такі групи об'єктів – абстрактні (колір), конкретні (людина) та колективні (людство). Ікона, індекс та символ в пізнішій класифікації вказують на відношення знаку до динамічного об'єкта.

Наступні чотири категорії деталізують інтерпретанти: «Природа безпосередньої інтерпретанти», «Природа динамічної інтерпретанти», «Відношення знаку до динамічної інтерпретанти» та «Природа фінальної інтерпретанти». Безпосередня інтерпретанта (миттєве тлумачення) може бути гіпотетичною, наказовою та відносною; динамічна – співчутливою, шокуючою та звичайною. «Відношення знаку до динамічної інтерпретанти» можливе як сугестивне (просте вираження почуттів), імперативне (накази та питання), вказівне. Фінальна інтерпретанта може бути задоволенням, спонуканням до дії або спробою самоконтролю. Відповідно можливі такі відношення знаку до фінальної інтерпретанти – рема, судження та висновок.

Остання категорія – “Тріадне відношення знаку до динамічного об’єкта та фінальної інтерпретанти” включає знаки, що репрезентують інстинкти, досвід або форму [17, с. 16–18; 18, с. 288–289].

Відповідно виокремлення 66 типів знаків можливе через послідовне розкриття природи знаку через кожну з десяти груп – 1111111111, 2111111111, 2211111111 тощо. В своєму дослідженні «Що теорія знаків Пірса може сказати історії мистецтва» Дж. Елкінс аналізує фотографію А. Стігліца “Вулиця” спираючись на пізнішу класифікацію знаків Пірса. Дж. Елкінс приходить до висновку, що струнка семіотична теорія Пірса все ж не є всеціло математичною моделлю, що цілком природньо, враховуючи завдання, яке ставив собі вчений – поєднати в одну систему математику і мову, математику і мистецтво, математику і будь-що. Натомість хоча ця теорія і має інтуїтивні моменти в своїй структурі, однак натомість пропонує достатньо розгорнутий аналіз знаків, зокрема відповідно до візуальних образів значно розширюючи межі категорій ікони, індексу та символу [17, с. 19–21].

Семіотична теорія Ч. Пірса буде застосована в даному дослідженні іконографічних образів мистецьких творів періоду російсько-української війни з метою виділення образів-знаків та їх класифікації в межах первинної семіотичної

системи, тобто для застосування оптики очищеної від впливу соціальних міфів. Зокрема мистецькі твори будуть проаналізовані відповідно до пізнішої більш детально розробленої теорії знаків, в межах мистецьких робіт будуть виділені окремі образи-знаки, проаналізоване їх відношення до своїх об'єктів, та відповідність між особливостями образотворення та первинними об'єктами. В результаті ми зможемо виокремити тенденції образотворення в первинних семіотичних системах, а також охарактеризувати візуальні знаки як первинні семіотичні системи в які можуть проникати поняття соціальних міфів.

1.2.Огляд концепції соціального міфу Р. Барта

Міф – це ранній спосіб збагнути світ, зафіксувати його фундаментальні закони в фантастичних образах героїв, богів, демонів тощо. Міф створюється та функціонує на основі міфосвідомості – типу колективного світосприйняття первісних колективів, які прагнули пояснити універсалії світу спираючись на безапеляційну віру, а не на раціональні знання; саме вона формує основу піраміди суспільної свідомості, даючи початок релігії, мистецтву, наукам, філософії. Теорія міфу формується декілька століть, на початкових етапах вивчення міфів інтереси дослідників були направлені на вивчення архаїчних міфів. Накопичення знань про міфи різних народів світу стало можливим говорити про загальні закономірності міфологічного мислення [19, с.1331].

Одна з основних характеристик міфологічної свідомості – це її символізм. Архаїчне мислення не розрізняло чітко суб'єкт від об'єкта, предмет від знаку, особу від її імені тощо. В прагненні зрозуміти світ і пристосувати його до себе міфологічна свідомість використовувала зовнішні, вторинні якості предметів. Це дозволяло конкретним об'єктам ставати символами інших, допомагаючи зрозуміти нове, невідоме за допомогою відомого. Символічне мислення творило образи, які сприймалися як реальна частина дійсності [20, с. 172].

Свою ефективність міф розбудовує на основі заміни причинно-наслідкових зв'язків прецедентом (подія з минулого, яка є підставою для аналогічної події сьогодення) розділяє час на «сакральний» (священний) і «профанний» (побутовий, звичайний). Для міфологічної уяви минуле є особливим періодом першотворення, коли з'являлися перші предмети та події: перший вогонь, перша людина, перший шлюб тощо. Все стає прецедентом відповідно до цього. Міф розкриває минуле (діахронічний аспект) та пояснює сучасне і майбутнє (синхронічний аспект), де все постає як розгорнутий початковий прецедент [21, с. 14; 22, с. 255].

У міфі закріплений колективний досвід, він не потребує перевірки, його твердження сприймаються як осмислення світу, а тому можна казати про певну тотальність міфу та міфологічної свідомості [23, с. 61]. В прадавні часи міф мав абсолютний вплив на розум та життя людини, незважаючи на його недостовірність і логічну нестійкість. Французький філософ Ролан Барт (1915–1980) вважав, що міф є першим і найсильнішим дискурсом, текстом, що відображає особистість автора та діяльність, у яку цей текст вплітається. Р. Барт об'єднав міф та ідеологію, називаючи їх «метамовою» [24, с. 83].

Міф відсилає нас до засновків людської культури, за словами М. Еліаде (1907–1986) «робить людину тим, чим вона є зараз». Виникнувши в епоху архаїчної свідомості, міф не втратив своєї актуальності: антропоморфне уявлення про світ продовжує існувати в культурі, звертаючись до колективної свідомості, особливо в періоди соціокультурних криз [25, с. 26, с. 195].

У ХХ ст. поняття міфу актуалізується, його перестають розглядати тільки в якості архаїчного феномену (історії про богів, демонів, героїв, що пояснюють у фантастичній формі реальні природні і соціальні події), він стає атрибутом сучасності, виступає одним з контролюючих механізмів функціонування соціуму – соціальним міфом [27, с. 370]. Тобто міфологічна свідомість визнається важливим елементом конструювання реальності сучасною людиною. Місток в

формулюванні концепції соціального міфу був прокладений такими вченими, як Р. Барт (1915–1980), К. Юнг (1875–1961), Е. Голосовкер (1890–1967), М. Еліаде (1907–1986), Е. Кассіер (1874–1945), К. Леві–Стросс (1908–2009), Л. Леві–Брюль (1857–1939), А. Лосєв (1893–1988), В. Пропп (1895–1970), М. Стеблін–Каменський (1903–1981), Дж. Фрезер (1854–1941), А. Гуревич (1924–2006) тощо. Серед українських філософів міф як універсальні структури культури українського народу досліджували С.Б. Кримський (1930–2010), В.С. Горський (1931–2007), О.С.Кирилюк (нар. 1950 р.) тощо.

Дослідники встановлювали певні сталі патерни мислення, які характерні як для прадавньої, так і сучасної людини. Так К. Юнг вважав, що міф є фундаментальним і, він транслює одні і ті ж самі патерни мислення, які постійно відтворюються. За К. Юнгом в сучасному суспільстві циркулюють ті ж самі архаїчні міфи, які не змінюючи зміст, змінюють форму, відбиваючи сучасну реальність [28, 106].

Р. Барт розуміє міф інакше, він відкидає його фундаментальність, архаїчну трансцендентність та несвідому відтворюваність, натомість трактує міф скоріше як ілюзію, притаманну будь-якому соціуму, та яку може створити кожний. Тепер міф конструється не механізмами несвідомого, а процесами, притаманними тому, чи іншому суспільству; він стає свідомим конструктом, який дуже успішно функціонує в сучасному західному суспільстві.

Згідно з Р. Бартом, міф інтерпретується як семіотичний феномен у сучасній культурі, як комунікативна система. З розвитком комунікаційних засобів, особливо екранних медіа, з'являється тенденція до формування загальної або колективної міфології. З'являються концепції "панміфологізму" нашого часу, де міф (або міфічне) відчувається всюди. В інформаційному просторі швидко та великими обсягами продукуються соціальні, політичні, художні, релігійні та інші міфи, відомі як технологічні міфи, що не обов'язково ґрунтуються на архетипах, але вписуються в існуючі "вічні" міфи.

Сучасні міфи, незважаючи на нові конфігурації, залишаються синкретичними у формі мислення. Чому це відбувається? За Бартом, це стає можливим, коли «створений образ дійсності відповідає ціннісним очікуванням носіїв міфосвідомості». Це пояснює появу численних соціально-політичних міфів, які штучно моделюються для масової свідомості, замінюючи складні соціальні або етичні проблеми простішими уявленнями. Окрім того, міф стає знаряддям впливу ідеології, коли експлуатується натуральність образів чи тексту, яка починає транслювати зовсім інші сенси у вигляді фактів.

Р. Барт досить точно визначає поняття міф через семіотику та комунікативні структури: «міф – це система зв'язку, це повідомлення», «міф – це слово» [24, с. 233]. Він може реалізовуватися не тільки через словесне повідомлення, а і через картину, кіно, фотографію, рекламу тощо, фактично ним може бути будь-яка закодована система повідомлень – система знаків. Концепцію міфу Р. Барт будує на основі семіотичної теорії Ф. де Соссюра (1857–1913) – знак, означник, означуване. Так за семіотичною теорією Ф. де Соссюра існує означник, який виражає певне означуване (певного референта), проте означник не являється знаком, знак – це співвідношення означуваного та означника, яке формує в нашій свідомості певне значення. Так, наприклад, камінець з моря буде чимось пустим як означник, проте як знак означатиме певні спомини, пам'ять. І в цій системі міфологічне повідомлення виступає вторинною семіотичною системою, в якій знак стає означником довкола інших сенсів: «те, що в первинній системі було знаком (підсумок асоціації поняття і образу), у вторинній виявляється всього лише означником... Міф як би підноситься на сходинку над формальною системою первинних значень» [29, с. 98].

Р. Барт дуже наочно демонструє як функціонують вторинні семіотичні системи на прикладі шкільного правила. До прикладу повідомлення «У ставок випустили мальків риби, форелі, окуня, коропа» в контексті правил синтаксичного узгодження не сприймається буквально, означник стає

означуваним, саме повідомлення набуває нового значення – демонструє неправильне відношення іменника “риби” до однорідних членів речення. У такому випадку означник може розглядатися як усталений мовний конструкт, який Р. Барт називає сенсом, так і елемент системи міфу за Р. Бартом, – форма. Означуване лишається в будь-якому випадку сталим, інша ситуація зі знаком, як співвідношенням означуваного та означника – в системі міфу і означуване і означник – мовні конструкти, в такому випадку ми не можемо говорити про однозначність міфу, знак замінюється словом «значення», яке виконує функцію не лише позначення, але й навіювання [29, с. 100].

Отже, означник в міфі виступає і сенсом, і формою, при чому сенс – повний, насичений, та має власну цінність. Сенс вже завершений, він постулює певне знання, певне минуле, певну пам'ять — цілу низку порівнюваних фактів, ідей, рішень. Сенс речення «у ставок випустили мальків риби, форелі, окуня, коропа» позначає певну чуттєву реальність. В межах мовної системи, спираючись на власний досвід та знання ми могли б сконструювати цілу історію про розведення риби в рибних господарствах. Коли ж сенс стає формою, він спустошується, історія з рибним господарством відтісняється на задній план, і тепер вже форма демонструє синтаксичне правило. Р. Барт наголошує на тому, що форма не заміщує повністю сенс, а лиш відтісняє, дистанціює його, паразитує на ньому, за потреби знову й знову звертаючись до сенсу, маніпулюючи його природністю.

Поняття стає тим, що наповнює форму. Воно черпає сенси безпосередньо з реальності, або радше з нашого уявлення про реальність. Поняття досить детерміноване – воно формується історично і в той же час цілеспрямовано; саме це є рушійною силою міфічного висловлювання. Тобто образ, стаючи міфом, втрачає свій сенс та стає формою, яка слугує означуваним для поняття, зміст якого вибудований з розпливчастих знань, які часто виникають на хитких асоціаціях. Функціонувати міфічні поняття можуть тільки серед певної аудиторії,

для міфа характерна адресність – синтаксичні правила направлені на учнів школи певних класів. Для міфів як і для лінгвістики можливі ситуації коли один означник має багато означуваних, тобто поняття може мати багато різних форм. Так в нашому випадку можна знайти багато інших прикладів, які демонструватимуть синтаксичне правило. Проте в міфах існує диспропорція між формою та поняттям – чим біднішою, спустошенішою буде форма – тим багатшим та наповненішим буде поняття [29, с. 103].

Р. Барт наголошує на тому, що міф нічого не приховує – ми маємо матеріально втілену форму у вигляді текстового повідомлення або певних візуальних чи звукових образів, форма присутня просторово. Поняття ж являє собою згусток знань, елементи якого пов'язані асоціативними співвідношеннями, поняття присутнє через нашу пам'ять. Важливою властивістю міфу є деформація, яка спостерігається в співвідношенні поняття до сенсу. Поняття деформує сенс, стираючи власну історію текстового повідомлення, візуальних чи звукових образів, залишаючи його в матеріальній відчуженості. Підсумуємо природу міфу словами Р. Барта: «Таким чином, ми повинні завжди пам'ятати, що міф – це двояка система; Вона ніби усядищу – там, де закінчується сенс, там одразу починається міф. Вдаючись знову до просторових метафор (наближення яких вже зазначалося вище), можна сказати, що сенс міфу – це своєрідна вертушка, в якій означуване постійно трансформується в сенс, форму, мову-об'єкт, метамову, чисто символічну свідомість, чисто образну свідомість; таке чергування підхоплює поняття, яке використовує його як особливий, амбівалентний означник — інтелектуально-образний, довільно-природний» [29, с. 105].

Для міфу характерна ціннісна природа, він не підпорядковується критерію істини і теоретично може існувати вічно. Сенс існує для того, щоб породити форму, натомість форма витісняє сенс.

Іншим важливим аспектом міфу виступає його імперативність – він розвернутий до адресата та фактично закликає його діяти відповідно до поняття.

У випадку з нашим прикладом з синтаксису поняття формується форматом книжки – підручник, історичною добою в якій ми живемо, і все це змушує нас сприймати речення «у ставок випустили мальків риби, форелі, окуня, коропа» як демонстрацію синтаксичного правила, а не буквальну інформацію речення.

Окрім того варто зазначити, що значення міфу завжди фрагментарно мотивоване, тобто аналогія між поняттям та сенсом завжди часткова, форма експлуатує лише деякі аналогії. Так в наведеному вище прикладі значення формують «мальки риби, форелі, окуня, коропа», які безпосередньо експлуатуються поняттям правил синтаксису. Аналогічно й з візуальними образами – чим вони більш завершені, однозначні – тим менший їх міфотворчий потенціал. Тобто міф ефективно реалізується за допомогою неповних, незавершених образів, наприклад, в карикатурах, пародіях, символах тощо, як зазначив Р. Барт «міф – це справжня ідеографічна система, в якій форми змонтовані поняттям, яке вони представляють, але в той же час воно не покриває всю образотворчу цілісність» [29, с. 106].

Враховуючи двоїсту природу міфу, одночасну наявність і сенсу і форму, існує три способи взаємодії з міфом :

- ігнорування сенсу, форма заповнюється поняттям. Така точка зору характерна для творців міфів, наприклад, для автора підручника, який відштовхується від поняття – необхідності продемонструвати правило;
- визначення сенсу, відокремлення форми, прослідковування деформації сенсу під дією форми. В такому випадку викривається міф, його двоїста природа, така точка зору характерна для дослідника, який дешифрує міф;
- балансування між сенсом та формою, сприймання міфу в його неоднозначності. Тобто відбувається безпосереднє сприйняття міфу.

Обравши останню стратегію взаємодії з міфом, ми можемо викрити роботу ідеології, поставивши ряд питань про функціонування міфу в соціумі: яким чином сприймається міф? Чи є він ефективним? Навіщо цей міф створений тощо.

Широка поширеність та ефективність міфів пов'язана з тим, що вони, деформуючи сенс, тим не менш переносять на форму його натуралістичність та логіку, тим самим поняття перетворюється у факт.

Р. Барт порівнює роботу міфу з викраденням мови, з підміною сенсу формою. Важливо окреслити умови, які роблять це «викрадення» можливим. По-перше, це виразність мови. Так, наприклад, для дієслова можливі три способи (відношення названої дієсловом дії або стану до реальності) – дійсний, умовний та наказовий. Дієслово наказового або умовного способу як правило слугує означником заклику чи прохання, при цьому зовсім інше означуване ми матимемо з тим самим дієсловом дійсного способу. Цей приклад демонструє, як механізми мови самі нівелюють сенси. По-друге, мова відкрита до інтерпретацій. Так слово «камінь» само по собі не означає однозначний об'єкт, воно допускає багато різноманітних якостей. Тобто довкола певного слова можливі множинні сенси, тобто можлива інтерпретація, що створює умови для проникнення в первинну знакову систему міфу [29, с. 107].

Якщо знакова система виключає множинність інтерпретацій, як наприклад математична мова, то міф починає експлуатувати всю знакову систему, перетворюючи її в означник «математичності». В повсякденному житті можна знайти безліч підтверджень даного твердження – це формули на зошитах, палітурках книжок тощо. Тотально захоплюючи однозначні знакові системи такі як математичні формули, перетворюючи їх на означник «математичності», «фізичності», «хімічності» тощо, міф перетворює всю формулу на форму в яку легко просочується певне поняття. Представлена нижче реклама мережі закладів швидкого харчування Макдональдс в Індії демонструє як формула відносності А. Ейнштейна втрачає свій первинний фізичний сенс (*рис.1.2.1*) [30].

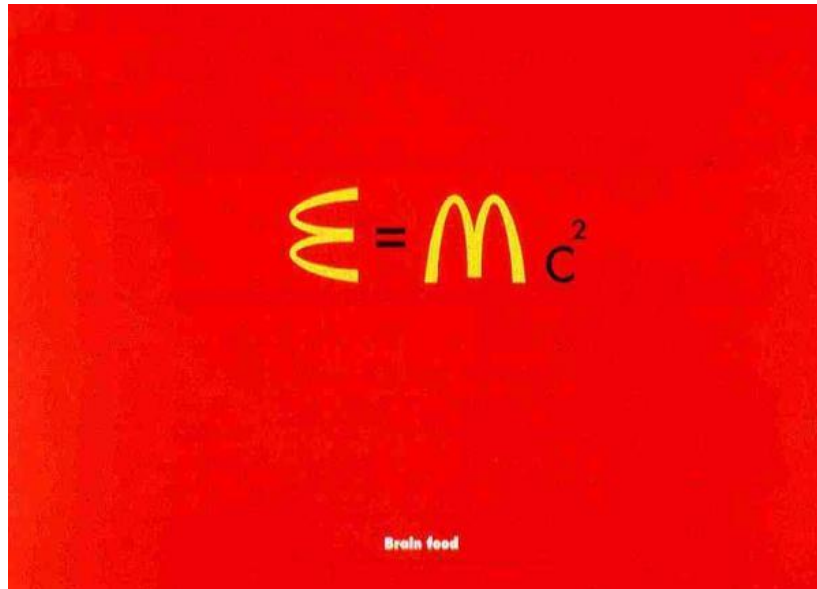


Рис.1.2.1. Реклама мережі закладів швидкого харчування Макдональдс в Індії, 1998 рік.

Натомість підпис знизу «brain food», а також заміна знаків формули E та m на логотип Макдональдса слугують маркерами реальності, виступаючи тим поняттям яке проникаючи в формулу робить її означником фастфуду з Макдональдсу як такого, що покращує розумові здібності людини.

Таким чином він втрачає свою постійність та фундаментальність і стає пластичним та динамічним, деформується таким чином, щоб донести певне заідеологізоване повідомлення певній групі людей, яке ретельно приховує своє ідеологічне підґрунтя. Міф здатний чинити вплив на аудиторію через втрату своєї історичності та перехід до натуралістичності, і починає сприйматися як факт. Тобто для Р. Барта міф – «це те, що дозволяє людям, які сприймають міф, відсторонитись від його соціокультурної значущості, і сприйняти як природний стан речей, як те, що має бути насправді, і як певну ідею, яку вони самі мають втілити» [26, с. 197]. Міф консервує сучасну реальність переводячи її у вічність. Міф відбиває історичну реальність через своє злиття з нею, остаточно формуючи її так, як люди самі її створювали або використовували. При цьому міф

представляє цю реальність у формі природного образу. В мові світ виступає як діалектичне співвідношення людських дій, тоді як через міф він перетворюється на гармонію сутностей, таким чином знекровлюючись. Міф – це вже не просто слово, це слово деполітизоване з усією динамічністю префікса де-, який в нашому словосполученні «деполітизоване слово» вказує на активний процес відсторонення історичності певних об'єктів у міфах, натомість історичність замінюється природністю. Міф, перетворюючи історію на природу, спрощує її: усуває складність людських дій, надаючи їм суттєву простоту, анулює будь-які спроби піти за межі безпосередньої видимості. У світі, який він створює, немає протиріч, оскільки відсутня глибина; цей світ простягається у своїй очевидності, створюючи відчуття безтурботної ясності, де речі, здається, самі по собі мають значення.

Поширення соціальних міфів спровоковано політичністю реальності, будь-який об'єкт навколишнього світу містить відбиток політичного в тій мірі, в якій він був освоєний людиною. Міф деполітизує об'єкти з різною долею очевидності. Навіть якщо для нас не є очевидною робота міфу з деполітизації, це не означає, що вона не відбулася. Це скоріше свідчить про те, що ми не являємося адресатами конкретного міфу.

Отже, соціальний міф – це поширений феномен сьогодення, сучасна робота міфосвідомості, який істотно відрізняється від міфу архаїчного. В першу чергу тим, що для його появи та реалізації недостатньо тільки міфологічного мислення соціуму, важливим фактором міфотворення стає ідеологія. Сам процес міфотворення ґрунтується на спустошуванні сенсів мови, і їх перетворенні на форми, в які за допомогою понять (ідеології) проникають нові значення. Таким чином конструюється відбувається консервування реальності та подальша фіксація її в історії. Вивчення соціальних міфів сьогодення дає можливість досягнути культурно-політичні процеси сьогодення, сучасні уявлення про реальність та її відбиток в історії.

Міфологія виявляє вплив на суспільство на різних етапах його розвитку, особливо в кризові періоди або в історичні епохи напружених подій. Класичні міфи розглядаються як священні розповіді, які підтверджують існуючий світовий порядок та сприяють його збереженню. Соціальні міфи, натомість, відображають та утверджують конкретне суспільство на певному етапі його розвитку, встановлюючи моральні та етичні принципи та формуючи уявлення про минуле. Сучасна соціальна міфологія є результатом ідеологічної практики, спрямованої на маніпулювання масовою свідомістю. Це активна та цілеспрямована діяльність, яка здійснюється за допомогою системи спеціально створених соціальних міфів. Соціальна міфологія включає дві основні складові: міфотворчість в суспільстві та адаптацію сформованих раніше ідеологічних міфологем у суспільній свідомості [31, с. 8–10].

Говорячи про соціальний міф як потужний засіб впливу ідеології на свідомість суспільства в контексті сучасності, можна навести приклад соціального міфу про «братній народ – росіян» та про «старшого брата – росію», який активно циркулював в українській культурі та й досі чинить негативний вплив на консолідацію українського народу. Показовий приклад трансляції цього міфу – стаття на російському історичному порталі «Історія РФ»: *«У світ вийшла стаття Президента РФ Володимира Володимировича Путіна «Про історичну єдність росіян і українців». У своїй статті Президент висловив те, про що кожен небайдужий думає майже щодня. Катастрофа, у яку втягнули сили Заходу наші народи — Росії та України, величезна. Слідуючи звичному для них, споконвічному їхньому принципу «розділяй і володарюй», скальпелем сумнівів і розбрату вони по живому розділили дві, мабуть, найближчі нації»* [32].

Прикладом роботи цього міфу в просторі зображень може бути плакат, наведений у **додатку 2**. На плакаті зображені образи російського *стрільця* та козака, який стоїть за ним. На цих образах, які репрезентують військову міць українців та росіян, взаємовідносини між якими були контрверсійними,

паразитують написи «Навіки – разом» та «Навіки зв'язавши свою дружбу з російським братнім народом, український народ врятував себе від іноземного поневолення і забезпечив можливість свого національного розвитку».

Міф є важливим культурно-політичним явищем яке функціонує практично на всіх рівнях соціальних взаємодій, який забезпечує реалізацію певної ідеології, культурних та соціальних практик, стаючи вектором, який задає напрям розвитку суспільства. Французький філософ, дослідник політичних міфів, Ж. Сорель (1847–1922) наголошував на імперативній природі соціального міфу, його здатності стимулювати політичну активність народу. Він так охарактеризував соціальний міф «психологічний імператив, що орієнтує на соціальні дії, у масовому вимірі — як інтегрувальна сила, котра задає напрямок, векторизує стан натовпу» [33, с. 67].

Варто зазначити, що соціальні міфи, орієнтовані на суспільства, вибудовуються на архаїчних архетипах та дорефлексивному некритичному сприйнятті, що стимулюється сучасною кліповою свідомістю. Соціальний міф — це основа функціонування будь-якого суспільства, його обґрунтування.

Групу соціальних міфів, які виступають означниками націй зручно маркувати національними міфами. Враховуючи ідеологічне підґрунтя соціальних та зокрема і національних міфів в контексті консолідації українців, вони можуть як консолідувати націю, оформлюючи та транслуючи національні цінності та національну ідею, так і нести деструктивний вплив, розхитуючи суспільство, виступаючи агресивним засобом пропаганди тоталітарного режиму росії.

Американський соціолог Р. Белл (1919–2011) дуже влучно виводить роль соціальних міфів як ціннісного орієнтира суспільств «будь-яке цілісне й життєздатне суспільство опирається на загальноприйнятий перелік етичних понять про добро і зло, правду і брехню, якими керується в царині індивідуальної та суспільної діяльності. Такі моральні й релігійні уявлення формують, по-перше, культурне обґрунтування правомірності існування саме такого суспільства; по-

друге, критерії для критичної оцінки суспільства, яке надто відходить від своїх «Я-ідеалів» [34, с. 9].

Після розпаду Радянського Союзу перед українською нацією постало важливе завдання розбудови власних соціальних та національних міфів, які б трансливали національну ідею та консолідували суспільство. З розпадом СРСР краху зазнала ієрархічна ідеологія яка активно продукувала для власного обґрунтування одновекторні та цілісні пропагандистські міфи, в результаті на початку незалежності українське суспільство було значно деміфологізоване, особливо в політичному плані (на побутовому рівні часто функціонували (і навіть досі функціонують) радянські міфи), склалася ситуація хаосу міфів, активно споживалися західні та російські міфи, зокрема російські національні міфи (братські народи, старший брат).

Дослідниця політичних міфів Н. Пробийголова в своїй роботі «Міф як засіб політичного маніпулювання в процесі проведення виборів», датованій 2010 роком так охарактеризувала ситуацію з національними міфами в Україні: «нинішня політична ситуація в Україні демонструє реальне зіткнення, співіснування й боротьбу різних міфів, починаючи з тих, що утворюють ґрунт політичної культури її незалежного державного існування, й аж до рішучого заперечення цієї незалежності, тобто анархія міфів» [35, с.44].

Дещо інший погляд на причину відсутності єдиного національного міфу у М.Козловець: «складність пошуку українською нацією власної ідентичності може бути пояснена багаторазовою зміною в українській історії природи поняття «чужого»» [36, с.485]. Отже проблема була і вона достатньо чітко фіксувалася українськими дослідниками. Такі дослідники як Онопко О., Грабовська І., Вусатюк А. в своїх роботах періоду до 2014 року обґрунтовували необхідність створення єдиного українського національного міфу, побудованого на характерних для українців архетипах, тобто закорінених на колективному несвідомому [37, 38, 39].

Варто зазначити компенсаторну роль соціальних міфів, говорячи про них як про певним чином адаптовану версію травматичних подій (попередньо розроблені у концепціях Ф.Ніцше (1844–1900), А. Шопенгауера (1788–1860) та ін.). У такому аспекті соціальний міф функціонує аналогічно до мрії, яка допомагає переживати негаразди, слугуючи такою собі ізоляцією, безпечним простором, або ж оптимістичною надією [40].

З повномасштабним вторгненням росії в лютому 2022 року постало питання виживання та агентності української нації. Це спровокувало активні міфотворчі процеси, як наслідок набуваює цілісного та власного наповнення національний міф (міф про героя, про ворога, про зв'язок з минулим тощо), формується специфічна картина реальності. Натомість важливо розуміти на якому матеріалі надбудовані актуальні соціальні міфи, прослідкувати його тяглість.

Російсько-українська війна стала стимулом до формування соціальних міфів які транслюють оформлення самосвідомості українського народу, пантеону національних героїв, маркерів нації тощо. Дані соціальні міфи транслюються не в останню чергу через мистецтво. В межах даного дослідження на матеріалі мистецьких творів-рефлексій на тему російсько-української війни, попередньо проаналізованих за семіотичною теорією Ч. Пірса, будуть ідентифіковані вторинні семіотичні системи – соціальні міфи, та проаналізовано які ідеї вони транслюють, на основі яких образів, та яка роль таких соціальних міфів в контексті російсько-української війни.

1.3. Архетипний аналіз

Сучасне розуміння поняття «архетип» бере свої витoki з аналітичної теорії Карла Юнга (1875–1961), відповідно до якого – архетип – це базова психічна структура, яка діє як стимулюючий фактор, що впливає на людську поведінку,

прийняття рішень та загальну реакцію. Архетип – це психічний першозміст, який непомітно організовує і направляє колективне несвідоме. Архетип визначає певний спосіб бачення, сприйняття та тлумачення світу. Індивідуальні архетипні образи в мистецьких творах через призму міфологічного архетипу узагальнено дають об'ємний погляд, що дозволяє охопити об'єкт та його явища з усіх боків, прослідкувати наслідуваність та мінливість колективного несвідомого та зафіксувати певні події в їх унікальності. За К. Юнгом, архетипи знаходять свою реалізацію початково в міфах [41].

У роботах К. Леві-Строса (1908–2009), Дж. Гілмана (1926–2011) та інших вивчається концепція архетипів і їхня роль у суспільстві. Дослідники, такі як М. Еліаде (1907–1986), Ю. Плюсін (нар. 1954 р.), О. Сліпушко (нар. 1973 р.) та інші, звертають увагу на те, що архетипи впливають на життя суспільства і людей, виступаючи важливими в їхній соціальній і особистісній діяльності. Особливий акцент робиться на розумінні архетипів у філософських концепціях М. Еліаде та С. Кримського [42, с. 91–113], які вважають, що архетипи проявляються у сферах духовного життя людини, особливо в міфології, мистецтві, фольклорі та культурі загалом.

Згідно з теорією особистості відомою як аналітична психологія, термін «особистість» збігається з терміном «душа» і складається з трьох окремих, але взаємодіючих елементів: его, особистого несвідомого і колективного несвідомого.

1. Его – центр сфери свідомості. Воно включає у себе думки, почуття, відчуття та спогади, завдяки яким ми відчуваємо свою цілісність і сприймаємо себе як індивіда. Завдяки его ми здатні бачити результати нашої звичайної свідомої діяльності, оскільки воно є основою нашого самосприйняття.

2. Особисте несвідоме представляє собою пригнічені і забуті спогади, а також чуттєві враження, недостатньо яскраві, щоб бути поміченими у свідомості. Крім того, особисте несвідоме комплексне: емоційно заряджені думки, почуття

та спогади, винесені індивідуумом з його минулого, особистого чи спадкового досвіду. Вони можуть мати досить сильний вплив на поведінку людини, оскільки все ж можуть бути усвідомлені.

3. Колективне несвідоме – це більш глибокий шар в структурі особистості, який представляє собою сховище латентних слідів пам'яті людства, таких як думки і почуття, спільні для всіх людей і є результатом нашого спільного емоційного минулого [41].

Юнг вважав, що індивіди мають стимул до дій саме через колективне несвідоме, походження якого сягає глибин історії. Саме колективне несвідоме, за К. Юнгом, складається з так званих архетипів – первинних образів і символів. Архетипи Юнга – це прототипи або шаблони, за якими кожна людина реагує на різні ситуації певним чином, ґрунтуючись при цьому на своєму індивідуальному досвіді. Наприклад, хоча архетип "мати" має певну універсальну конотацію, яка спадає на думку більшості людей, деталі цього архетипу будуть сприйматися кожною людиною по-різному [41].

Кількості можливих архетипів немає меж: вони такі ж різноманітні, як і сам людський досвід. Незважаючи на безмежну кількість архетипів, Юнг виділяв такі найважливіші: персону, аніма і анімус, тінь.

Персона – це маска або образ, який людина носить у суспільстві, щоб представляти себе перед іншими. Це своєрідний образ або роль, яку ми граємо в різних соціальних ситуаціях, залежно від очікувань інших людей та соціокультурного контексту. Персона може бути відображенням того, як ми б хотіли бути бачені або сприйняті іншими.

У теорії К. Г. Юнга персона є необхідним аспектом психіки, але водночас може стати джерелом конфліктів і неврозів, коли вона не узгоджується з істинними почуттями та цінностями людини. Основна ідея полягає в тому, що персона може приховувати або приглушувати істинну ідентичність людини, що може виникнути внаслідок спроби відповідати очікуванням суспільства.

Аніма – це жіночний аспект архетипу, який існує у чоловіків. Він включає в себе всі жіночні якості, які чоловік може відчувати і проявляти в своєму житті. Цей архетип може мати велике значення для розвитку особистості чоловіка, допомагаючи йому відкривати й розуміти різні аспекти свого внутрішнього жіночого "я", такі як емоції, творчість, інтуїція, та інші. Через взаємодію з анімою, чоловік може досягати більшого розуміння самого себе та свого відношення до світу.

Архетип анімусу – це концепція, введена швейцарським психологом К. Г. Юнгом, що відноситься до архетипів колективного несвідомого. Анімус представляє собою чоловічий аспект архетипу, який існує у жінок. Цей архетип може виявлятися через жіночність у всіх її проявах, допомагаючи жінкам розуміти та виражати свою силу, рішучість, раціональність та інші аспекти традиційно вважані чоловічими. Анімус може впливати на жіночну ідентичність та сприяти розвитку самосвідомості. Через взаємодію з анімусом, жінка може розвивати більшу глибину своєї особистості та більш повноцінно реалізовувати себе в суспільстві.

Тінь – це аспект людської психіки, який включає в себе ті аспекти, які ми усвідомлюємо як неприйнятні, неприємні або небажані, і тому часто намагаємося приховати або заслонити від інших людей та від самих себе.

Архетип тіні може включати в себе весь спектр негативних аспектів особистості, таких як агресія, жадібність, заздрість, лінь, непослух, аморальність тощо. Ці аспекти можуть бути непрямо виявлені через сни, фантазії або поведінку, але, відповідно до концепції Юнга, вони все одно впливають на нашу поведінку та емоційний стан [43].

У межах даної роботи відштовхуючись від поняття психологічного архетипу варто більш повно розкрити поняття соціального архетипу, як базового компоненту соціального міфу, який дає можливість робити судження про патерни мислення нації – менталітет.

Так Ю. Плюсін характеризує соціальний архетип як кристалізовану форму відносин у суспільстві, що визначає його основні структури. Соціальний архетип – це стійка, повторювана система цілей, цінностей та змістів, що виникає у колективному досвіді певного суспільства на основі внутрішньої єдності соціальних практик. На відміну від розуміння архетипу як феномену психічної природи, що має коріння у сфері несвідомого, соціальний архетип породжує соціальні інститути, структури та цінності незалежно від людських бажань, намірів і будь-якої психічної активності. Особливості менталітету проявляються в індивідуальній психіці та поведінці людей як певні стійкі особливості, які визначають етнічну ідентичність, належність до певного соціального середовища та історичного контексту. Структуру менталітету формують цінності суспільства, норми соціальної моралі, а також усталені уявлення та стереотипи, що накопичилися протягом століть [44, с. 121].

У дослідженнях українського менталітету С. Кримського визначальними соціальними архетипами українців виступають архетип Землі, архетип Матері, архетип долі, архетип особистої свободи, архетип минулого, архетип обрядовості тощо [45, с. 145]. Деякі дослідники (Я. Калакура, О. Рафальський) виводять домінантні соціальні архетипи українців через щедрю взаємодію з природою, що була визначена родючими ґрунтами та м'яким кліматом [46, с. 379].

Російсько-українська війна являється величезним потрясінням для української нації, відповідно соціальні міфи виконують в тому числі і компенсаторні функції, виступаючи підтримкою нації. Відповідно в міфах активно транслуються відповідні архетипи. Т. Доній, дослідниця архетипів постмодернізму в українській та американській поезії, так охарактеризувала вплив війни на самоідентифікацію нації: «більшість випадків самоідентифікації народів відбувається саме під час переломних історичних моментів, коли настає зміна парадигм мислення. У кожен історичний період у свідомості окремих

народів активізуються саме ті архетипи, які найбільше затребувані за певних обставин» [47].

Зрозуміло, що російсько-українська війна стала фактором, який має відобразитися на підборі архетипів, які використовуватимуться у мистецтві. До таких архетипів належить архетип дому, який дуже тісно переплітається з аббревіатурою ВПО. До прикладу в роботах А. Логова «Вирва на Татарці в Києві», «Kyiv», «Харків» на білому фоні чорним маркером промальовані контури багатоповерхівок, довкола забудови – маленькі силуети людей – в такому складі рисунки виглядають спокійно та гармонійно, що порушується непропорційно великими та кольорово насиченими образами-маркерами диму, ракет та вирви в землі, які виступають образами-індексами російської агресії, реалізуючи матеріальну сторону проявлення архетипу злочинця (**додаток 3**).

Іншим архетипом, який активно з'являється в художніх творах-рефлексіях на тему війни являється архетип поле, який і в довоєнні часи фігурував в українській ідентичності. Прикладами художніх робіт військового часу, де виявляється архетип поля являється робота О. Бабак «Покій», А. Аджинджал «Дорога додому», В. Дейсун «Дике поле» тощо (**додаток 4**).

Проте чи не найпоширенішими архетипами російсько-української війни являються архетипи матері (О. Діденко «Бородянка, лист другий», А. Логов «Glory to Ukraine», В. Тарабан «Боже, Україну збережи») (**додаток 5**), героя (А. Маляренко «Скрипаль», А. Русавська «Захисники майбутнього», О. Саєнко «Той, що захищає») (**додаток 6**), що свідчить про високий моральний дух українського народу, його колективну пам'ять, що сягає корінням в сиву давнину.

Візуальні образи в яких реалізуються рефлексії митців на тему російсько-української війни виражають архетипи в яких осмислюється український народ та його майбутнє. Ці архетипи втілюються в конкретних образах-символах (бавовна, Півник з Бородянки, палаючий корабель, палаючий Кремль тощо) або

в соціальних міфах, які формують репрезентацію реалій російсько-української війни. У межах даної роботи ми звертаємося до концепції архетипів, для аналізу та систематизації образів російсько-української війни. На прикладі конкретних мистецьких творів на тему російсько-української війни досліджується актуалізація певних архетипів та тенденції їх образного оформлення.

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ

З початку повномасштабного вторгнення росії було створено велику кількість художніх робіт, точну кількість яких важко вказати між іншим і через постійне поповнення новими роботами. Натомість не принципово знати точне число, важливішими являються спроби систематизації та узагальнень, нехай і на проміжному етапі, коли кожного дня з'являються нові картини-відлуння війни, перші спроби провести мистецькі паралелі та окреслити унікальність цього, безумовно, знакового періоду українського мистецтва. Такі дослідження проводили М. Протас «Мистецтво України в умовах визвольної війни: зміни арт-наративу» (2022), Т. Паньок «Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України» (2022), С. Стоян «Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій» (2022), О. Петрова «Гіперреалізм струшеної свідомості» (2022) тощо.

Так, у своїй роботі «Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі» О.В. Карпенко пропонує наступні тенденції українського живопису періоду після повномасштабного вторгнення:

- плакатність та графічність (О. Шупляк «Український космос», «Польоти над полями»).
- неопримітивізм, тенденції народного мистецтва (К. Касьяненко «Сховище», «Блокпост»).
- неореалізм (роботи воєнної тематики В. Шерешевського).
- ознаки героїчного стилю (В. Шерешевський «Портрет воїна ЗСУ», «Лють») [48, с. 129].

З іншого боку цікаво провести паралелі з тенденціями висвітлення російсько-української війни в інших мистецьких напрямках. Серед спільних

тенденцій можна виокремити такі: помітна представленість авторок-жінок, динаміка емоційного супроводу (твори мистецтва часто специфічні щодо конкретних подій війни), концептуальність, лаконічність [49, с. 22–23]. Зокрема пропонується наступний тематичний поділ творів мистецтва:

- евакуація, втрата домівки, страждання та туга за домом (часто зруйнованим);
- релігійна тематика, молитва за Україну;
- звірства рашистів (Гостомель, Ірпінь, Буча, Бородянка, Маріуполь, Ізюм, Бахмут та багато інших міст, містечок та сіл);
- звітяги, присвяти містам і особам (крейсер «Москва», визволення о. Зміїний та ін.);
- Маріуполь, Азовсталь, Драмтеатр (відстеження героїв, подій тощо);
- образ агресора ;
- Перемога.

Мистецькі твори, які аналізуються в даній роботі, з огляду на тематичну класифікацію, запропоновану вище, вибрані за тематикою подій.

У межах даної роботи проводиться аналіз мистецьких робіт-рефлексій на тему російсько-української війни за таким принципом:

- аналіз та класифікація первинної знакової системи за семіотичною теорією Ч. Пірса, виділення в межах твору мистецтва образів-ікон, індексів та символів;
- простежити їх смислове наповнення, чи транслюють вони соціальний міф та про що він;
- з іншого боку окреслити коло популярних архетипів та їх образність.
- встановити тенденції образотворення пов'язаного з соціальними міфами та колективною пам'яттю.

2.1. Плакатний стиль: концентрація важливого

Антон Логов (нар.1984р.) – український художник, який працює з фотографією, живописом, скульптурою та інсталяцією. Після повномасштабного вторгнення почав фіксувати події війни у «камерному» форматі – малюнки на аркушах А4 розбавленими акриловими фарбами, за його власними словами : «Це ніби щоденник, де я занотуюю мої відчуття від побаченого, почутого, прочитаного – всього, що стосується війни Росії в Україні» [50].

За словами митця, багато робіт створювалися майже миттєво: «Коли слухав новини, одразу малював. У процесі народжувалася картинка» [51]. Більшість малюнків-рефлексій на тему війни виконані в плакатному стилі. «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного пологового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши» (рис.2.1.) репрезентує конкретну подію, а саме обстріл росіянами Маріуполя і зокрема пологового будинку, який стався 9 березня 2022.



Рис. 2.1. Антон Логов. Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного пологового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши, 2022. Папір, акрил. 21х29,7

У результаті цього терористичного акту поранення отримали понад 33 людини, 6 загинуло, проте найтрагічнішим став випадок породіллі – 32-річної Ірини Калініної, її травми були несумісні з життям, так само як і дитини. Хірург Тимур Марін розповідав : «В той день, коли бомбанули пологовий будинок, до нас привезли трьох. Одна в найтяжчому була, з розчавленим тазом і відривом правого стегна, в шоці. Поки її реанімували, проводили протишоккові заходи, ми зробили кесарів розтин, дістали дитину без ознак життя. Протягом більше півгодини відбувалася реанімація дитини, без результатів. Потім щепів години чи більше реанімація матері, без результатів» [52]. В пам'яті більшості українців ця трагічна подія означається завдяки фотографії Є. Малолітки (**рис.2.2**), яка між іншим здобула перемогу на World Press Photo of the Year 2023.



Рис.2.2. Євген Малолітка. Авіаудар по пологовому будинку в Маріуполі. 2022

Ось і коментар до неї оператора «Associated Press» Дж. Девіда Ейка: «Нечасто окреме зображення вривається в колективну пам'ять світу» [53].

Саме фото, за редукованою класифікацією Пірса, виступає іконічним знаком, об'єктом якої є реальна подія. Відповідно інтерпретанта даної фотографії матеріалізована у вигляді малюнка А.Логова «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного полового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши» стає самостійним знаком, породженим іншим знаком (фотографією). Відсутність можливості власного досвіду змушує людину опиратися на репрезентації (знаки) певних подій, мільйони українців стикаючись з повідомленням про авіаудар по пологовому будинку в Маріуполі продукують в своїй уяві інтерпретанти які відсилають до цієї фотографії, однак образи трансформуються – одні елементи зображення редукуються, інші гіпертрофуються, щось зникне взагалі.

У цьому контексті робота А. Логова може слугувати матеріалом, який може показати наслідуваність реальної події, її репрезентації та її інтерпретації, і формування відповідного образу події і війни загалом в колективній пам'яті

Відповідно до семіотичної теорії Ч. Пірса (*додаток 1*), малюнок А. Логова являється одиничним знаком (сінсайном), тобто це конкретний і унікальний матеріальний об'єкт. За детальною класифікацією Пірса неопосередкований об'єкт цього знаку – індикатив (фотографія), а динамічний об'єкт – конкретний (на основі знання про певну конкретну подію), відповідно візуальний знак співвідноситься з динамічним об'єктом як індекс (такий, що вказує на конкретну подію). Переходимо на рівень інтерпретації. Відповідно неопосередкована інтерпретанта, тобто перша реакція на малюнок, – гіпотетична, тобто співставлення з фотографією події, добре відомою з медіа. Динамічна інтерпретанта розвиває нашу реакцію на рівні почуттів та емоцій в сторону шоку. Фінальна інтерпретанта – спроба самоконтролю, оговтання від шоку, пошук надії.

Даний візуальний продукт сприйнятливий до трансформації у соціальний міф, оскільки, по-перше, являється знаком-індексом, тобто його розуміння тісно

пов'язане з обізнаністю в подіях російсько-української війни, по-друге, на рівні динамічної інтерпретації знак призводить до емоційних трансформацій – провокує шок, тобто впливає на адресата.

Звернення до окремих образів зображення дає змогу прослідкувати трансформації малюнка порівняно з фотографією, відтворивши механізми інтерпретації та формування нового повідомлення. На малюнку зображені такі образи : пологовий будинок; медики; представники українських спеціальних служб невідкладної допомоги; цивільні; дим; прапор України; породілля; одяг осіб, що несуть вагітну жінку; земля; сонце; небо; бинт на руці породіллі. Зіставляючи з фотографією (знаком, до якого відсилає малюнок (неопосередкована інтерпретація)), прослідковуємо такі відмінності:

- відсутність образів – на малюнку спостерігаємо відсутність певних елементів – повністю непромальований одяг у жінки, відсутній п'ятий рятувальник;
- спрощення, редукція образів – віддалення будинків, які зображені спрощено, червоні за кольором; максимально спрощене зображення земної поверхні в чорному кольорі; одяг рятувальників цілісний, зливається зі взуттям та відкритими ділянками тіла, рятувальники виконані повністю в червоному кольорі;
- акцентні образи – головні убори та жовті пов'язки на руках рятувальників, гіпертрофовані розміри живота вагітної жінки, на її лівій руці бинт, полотно на якому лежить жінка – жовто-блакитне, потужний стовп чорного диму;
- нові образи – червоне сонце.

Відсутність та редукція образів на малюнку порівняно з фотографією переважно вказує на стратегію роботи художника – швидка фіксація події, таким чином художник намагається прибрати шум, залишивши виразний простір для концентрованих та влучних сенсів.

Натомість ми можемо прослідкувати і роботу в сторону закладення нових сенсів, інтерпретаційну роботу, формування власного повідомлення – автор вводить до простору малюнка образи-символи (прапор, сонце). Таким чином на відміну від фотографії, малюнок містить значно більший потенціал інтерпретації, фактично малюнок включає діапазон означень від конкретної події до російсько-української війни в цілому.

Прослідковуючи означувальний потенціал образів звернемося до периферичних образів, якими являються домівки, дим, земля, більш наближені центру картини – рятівники.

Хочемо підкреслити, що червоний колір периферії у цьому творі візуального мистецтва створює напругу, емоційно підсилюючи образи. Первинно складається враження такого червоного згустку, у який затиснута породілля.

Образ-індекс будинків вирішений таким чином, що вони демонструють руйнування цивільної інфраструктури, проте в контексті сьогодення, заповнюючись поняттям російсько-української війни (не в останню чергу завдяки назві малюнка) ці образи виступають означниками російської агресії. Будинок-означник доповнюється образом диму, який драматизує його повідомлення. Цей пасаж осмислюється як ціна, яку щоденно платить Україна у боротьбі за свою незалежність проти російського супостата. Червоний колір можна асоціювати з кровожерливістю російського агресора, що свідчить про неможливість мирного або дипломатичного врегулювання повномасштабної війни. Нелінійність даху або верху пологового будинку в результаті проникнення поняття (знань про дійсність) демонструє руйнівні наслідки спричинені влучанням в цей об'єкт саме російських ракет. Отже, зруйнований задимлений червоний будинок означає терористичні дії росії. Таким чином на дальній периферії малюнку ми можемо прослідкувати роботу соціального міфу по означенню російської агресії.

Варто зазначити, що означення російської агресії образами зруйнованих домівок, явище, за яким прослідковується стійка тенденція. Цікавим є той факт, що досить часто ці візуальні образи буквальні, досить реалістичні, і референтні до сьогодення – в переважній більшості випадків демонструються руйнування сучасної інфраструктури, а не традиційної української хати (О. Діденко «Бородянка, лист другий», Т. Очередько «Новий день – нові можливості» тощо). Тобто є певна тенденція в оформленні нових образів-символів російської агресії в російсько-українській війні, і образи зруйнованих квартир, які ще не набули однотипності, – чи не найпоширеніші. У такому випадку, по-перше, актуалізується архетип дому, що глобально актуалізує самоідентифікацію з Україною, по-друге, фіксуються реальні масштаби руйнувань, спричинені російською агресією, а по-третє, акцент на матеріальній шкоді від російського терору має компенсаторний потенціал та вселяє надію: матеріальне можна відновити, будинки можна відбудувати.

Більш наближені до центру картини – образи-індекси людей, які надають допомогу породіллі та несуть її на ношах. Характерною є відсутність чітких ідентифікаторів, які дають змогу зарахувати осіб до певної соціально-професійної групи. Враховуючи цей факт можна здійснити їх ідентифікацію шляхом аппрезентації (домислювання) на основі емоційного стану та головних уборів. Особа розташована справа попереду в першому ряду, відносно ношей, виражає стурбованість та незадоволеність ситуацією, яка склалася, її головний убір свідчить про її приналежність до мілітаризованого українського формування. На противагу цьому, особа, яка розташована у другому ряду відносно ношей справа, може бути цивільною, оскільки вона одягнена в кепку та виражає емоційне переживання шоку від ситуації, яка склалася. Тому вказана особа відрізняється від інших трьох осіб на основі одягу та поведінкової реакції. Незважаючи на соціальні ролі та професії цих осіб важливим фактом постає те, що кожен з них починає означати типи колективної реакції, зокрема: мужність,

зосередженість, злість, страх, що проявляється в критичних умовах створених російськими загарбниками. Вказані особи стають означниками спектру емоцій або поведінкових типів, які переважають у більшості українців впродовж повномасштабної війни.

Образи осіб, які несуть породіллю репрезентують український народ, який фактично бореться за своє виживання, на малюнку образи подані цілісно, що демонструє об'єднання та єдність всіх українців, незалежно від соціального статусу і професійного спрямування. Така ситуація також демонструє роботу соціального міфу – процес домислювання диктується безпосереднім досвідом, нашими знаннями про події війни. Ці образи чоловіків з носилками самі по собі повідомляють про транспортування породіллі, проте в контексті сучасної війни набувають значення стійкості українського народу. В цьому плані відсутність в образах конкретики стосовно соціальної ролі, професії та інших особливостей чоловіків допомагає сприймати ці образи цілісно, стверджувати стійкість народу. Тут варто зазначити, що в даному малюнку образи чоловіків дійсно заповнює поняття народу-рятівника, а не рятувальних служб України, образи-символи яких – каска, пес Патрон, розпізнавальні знаки – герб, шеврони, полум'я і вода.

У відповідальній діяльності та наданні допомоги породіллі зі сторони працівників спеціальних служб реалізується архетип персони. Вказана діяльність визнається суспільною мораллю як виправдана, необхідна та почесна.

Як вже було зазначено раніше – знаки-символи, образи-символи – стійкі конструкти, сформовані на основі колективних уявлень і які здатні транслювати трансцендентальне знання. Англійський письменник М. Хол так визначає знаки-символи: «кожен закон і сила, діючі у всесвіті, виявляються і стають доступними обмеженому розуму людини через символи... З їх допомогою люди шукали способи повідомити один одному щось таке, що перевершує межі і можливості мови» [54, с. 43–44]. Образ-символ жінки в даному випадку являється втіленням архетипу матері, який, безумовно, має багато аспектів, за словами К. Г. Юнга:

«Як і кожен архетип, архетип матері має воістину неймовірну безліч аспектів. Згадаю лише деякі типові форми: мати або бабуся конкретної людини, хрещена мати або свекруха й теща, будь-яка жінка, з якою людина знаходиться в деяких відносинах, а також годувальниця й нянька; це може бути родоначальниця або представниця білої раси – у вищому, переносному сенсі – богиня, особливо мати бога, діва (наприклад, Деметра або Кора), Софія (як мати-кохана...)» [55].

В українській культурі архетип матері триєдиний – це і рідна матір, і Велика Матір (Богородиця, Берегиня), і Батьківщина. Для візуальних творів часів російсько-української війни характерне часте звернення до архетипу рідної матері, Великої Матері та Батьківщини-мати, при чому візуальні образи часто поєднують ці три аспекти архетипу матері на основі релігійних та національних маркерів.

Маркерами візуального образу Великої Матері(Богородиці) виступає ореол над головою, стилістичні та композиційні особливості образу, які відсилають до традиції іконописання, зокрема до таких іконографічних типів як Оранта, Захисниця, Елеуса, Годувальниця. Оранта – це зображення Богородиці з піднятими в молитві руками, яка часто зустрічається в українському іконописі та церковному мистецтві. Вона є символом, який має глибоке значення для українців, особливо в контексті їхньої духовної та культурної спадщини – втілює образ Богородиці, яка молиться і заступається за людство перед Богом, українській культурі вона вважається потужним захисником і заступником народу. Оранта є важливим символом національної ідентичності та єдності. Вона об'єднує українців у їхній вірі та культурних традиціях, нагадуючи про спільне духовне коріння [56].

Іконографічний тип Богородиці Елеуса, або "Замилування", під час російсько-української війни набув особливого значення для українців. Ікона, яка зображує ніжне і близьке спілкування між Матір'ю і Дитиною, стала символом надії, захисту та духовної підтримки в цей складний час. В українському

контексті, Елеуса символізує материнську любов і заступництво, що особливо важливо під час війни, коли багато родин втратили своїх близьких або були змушені покинути свої домівки. Образ Богородиці як Матері, яка підтримує та захищає свого Сина, резонує з почуттями українців, які шукають розради і сили в вірі та традиціях. Цей образ також нагадує про важливість єдності та взаємодопомоги в громаді, що є надзвичайно важливим під час війни [57].

Для українців свято Покрови, яке відзначається 14 жовтня, має особливе значення і має довгу історичну традицію. Образ Покрови отримав символічне наповнення ще за часів козацтва, і став неабияким актуальним в реаліях російсько-української війни, слугуючи символом сили, захисту і підтримки війська вищими силами під час бойових дій. Іншим характерним іконографічним типом є Годувальниця, який виражає незламність і стійкість українського народу перед ворожими атаками та випробуваннями війни. Він символізує здатність витримувати негаразди та зберігати свою ідентичність [58, с. 6–10].

Маркери Батьківщини-матері реалізуються шляхом включення в образ національної символіки: вінок, вишиванка, народні орнаменти, прапор, герб, національні флористичні та анімалістичні маркери, лялька-мотанка.

Архетип рідної матері часто реалізується через просторовий або духовний зв'язок з дитиною, вагітність, мотиви піклування, національну символіку, проте все частіше – це індивідуальні авторські образи, які мають вказівку на образ сучасної матері і функціонують за принципом соціального міфу (тобто на основі наших знань про реальність), окрім того маркерами може бути наявність вказівок на літературні мотиви та літературних чи історичних персонажів, наприклад, дуже поширений образ Катерини з однойменної поеми Т.Г. Шевченка, реалізований в роботах Л. Берната «Катерина 2022», О. Карнаух «Невмируща» тощо (*додаток 7*) [59].

Візуальна продукція періоду російсько-української війни багата образами матері, архетипна основа якого в умовах російської агресії має тенденцію до

концентрування таких варіацій як рідна матір, Велика Матір, Батьківщина-матір. Чи не найвідоміша художня робота російсько-української війни, в яких центральним виступає «насичений, троїстий» образ-символ матері – ілюстрація «Київська Мадонна» авторства Марії Соломенникової (іконографічний тип Годувальниці, національний символ – прапор, соціальний міф про українку-матір в умовах війни (одягнена в худі, дитина закутана в плед, місцезнаходження в метро) (*додаток 8*).

Окрім того, ці образи доповнюються образами-маркерами російської агресії, які часто реалізуються за принципом соціальних міфів, однак часто для однозначності інтерпретації використовується введення образів-символів, національних та культурних та військових, серед яких найпоширеніші – російський триколор, червона зірка, георгіївська стрічка, маркування російської військової техніки. Варто також відмітити і роботу соціального міфу з образом-символом Богородиці, в який проникають національні та актуальні елементи так, що подекуди образ-символ втрачає своє однозначне символічне трактування, стаючи формою для соціального міфу, як, наприклад, це сталося з популярною ілюстрацією «Свята Джавеліна» (*додаток 9*), де підміна Ісуса зброєю конструює соціальний міф про божий дозвіл на застосування зброї.

Повертаючись до малюнка А. Логова «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного полового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши», варто зазначити, що центральний образ вагітної жінки виступає реалізацією архетипу матері та дитини, що втілюється в породіллі й ненародженій дитині. Архетип матері демонструється в намаганні вагітної жінки захистити свою майбутню дитину від наслідків російської ракетної атаки. Архетип дитини втілюється в божественній силі, яку надає дитина матері для мужнього сприйняття поранень та травм. Характерно, що в конкретному випадку образ матері відповідає прослідкованій тенденції до концентрування символіки, зокрема тут ми можемо прослідкувати і образ Батьківщини-мати (образ-маркер

прапору, на якому лежить жінка) і образ рідної мати – вагітну жінку, беззахисну перед терористичними діями ворога, що відсилає до фрази Т.Г. Шевченка « і мертвим, і живим, і ненародженим ...».

Центральний образ вагітної жінки є образом-символом, який трактується однозначно за будь-який умов. Тобто образ-символ на відміну від соціального міфу транслює своє значення незалежно від змін реальності. Образ породіллі є репрезентацією найсакральнішого та найціннішого для української спільноти – майбутнього життя. Наявність прапору на ношах (образ-символ української суверенності), що розташований під вагітною жінкою свідчить про: збереження або захист породіллем української держави завдяки новому життю; захист майбутньою матір'ю свого плоду та лона від повномасштабної війни в Україні; невід'ємність людського життя від захисту державного суверенітету своєї країни. Тому нею опікуються інші та вона постає центральною фігурою цього твору. Образ породіллі демонструє, що поточна боротьба спрямована на захист та забезпечення зростання майбутніх поколінь. Білий колір, яким зображено небо та вагітна жінка, є символом невинності, миру та природності, підсилює образ-символ жінки.

Оголена та поранена породілля на ношах є символом незахищеності або вразливості перед обстрілами, здійснюваними російськими військовими. Асоціативно образ вагітної жінки втілює відчуття беззахисності у перші дні повномасштабної російсько-української війни. Бинт наявний на руці породіллі має подвійну природу: з однієї сторони, він посилює ефект сприйняття масштабу поранення чи болю та намагання українських працівників спеціальних служб подбати про постраждалу. Потенційна смерть вагітної жінки через отримання травми та поранення внаслідок російської ракетної атаки свідчить про аморальність діяльності росії та відкидання останньою будь-яких гуманних морально-ціннісних орієнтирів. Таким чином образ жінки слугує символом України, її процвітання та благополуччя.

Досі не розглянутий образ-символ, присутній в роботі А.Логова – червоне сонце. Червоне сонце у вигляді кола постає символом завершеності або квінтесенції насильницької діяльності російської у межах ситуації представленої у мистецькому творі.

Отже, малюнок-рефлексія А. Логова на тему російсько-української війни «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного полового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши» унаочнює такі тенденції в репрезентації російсько-української війни на рівні образів:

- референтність до конкретних реальних подій, що ефективно реалізується завдяки активному використанню знаків-індексів (зруйновані будинки, дим, рятувальники), трактування яких залежить від обізнаності в подіях;
- конструювання зі знаків-індексів певних соціальних міфів, в конкретному випадку – трансляція російської агресії та з іншого іншої сторони – стійкості української нації її згуртованості в протистоянні ворогові, що позитивно впливає на консолідацію української нації;
- знаки-індекси характеризуються індивідуальною образністю, відбувається пошук певних універсальних форм;
- центральні знаки роботи – знаки-символи, які мають усталене значення та характерну типологію, актуалізовані національною символікою, або сучасними образами-символами війни (півник з Бородянки, бавовна тощо);
- образність української нації орієнтована на символи, історичну, культурну, релігійну наслідуваність, тоді як російська агресія часто транслюється через знаки-індекси, актуалізується та кристалізується в культурний пам'яті українців поточна злочинна діяльність росіян;
- образи характеризуються концентруванням архетипів, важливих для розуміння, хто такі українці (архетипи персони, героя, матері, дитини тощо) та хто такий ворог (тінь, злочинець).

Говорячи про загальні сенси малюнку, зважаючи на знаково-символічні особливості мистецького твору А. Логова, можна виокремити такі загальновизнані інтерпретанти створені колективною уявою: геноцид українського народу; антигуманна та варварська діяльність російської армії у війні проти України; мужність, витривалість і нескореність українців у боротьбі проти агресора. Вказані колективні уявлення демонструють ідеологічно-ціннісний фрейм осмислення цього мистецького твору та його вплив на формування суспільного сприйняття соціально-політичних процесів в умовах повномасштабної війни.

Використовуючи теорію міфів Р. Барта можна зазначити, що в узагальненому вигляді мистецький твір «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного полового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши» продукує міф, який складається з таких елементів та конотацій: незламність українців та українок у війні з росією; волелюбність українського народу та здатність до самопожертви заради колективного блага; підтримка один одного, незважаючи на ризики для власного життя; повага один до одного та готовність завжди прийти на допомогу. Також, міф наявний у цьому мистецькому творі доповнює та розширює такі ціннісно-ідеологічні уявлення: нецивілізованість російської армії чи солдат; росія – терористична держава, яка безпричинно вбиває цивільних українців; українці – єдина нація незламних героїв; українське суспільство може протистояти будь-чому та здобути перемогу; неможливість конструктивного діалогу для врегулювання ситуації з російською владою. Всі вищевказані конотації, які доповнюють проукраїнські міфи в емпіричній площині представлені в образах, символах та знаках мистецького твору.

2.2. В. Шерешевський: образна фіксація передчуття

Владислав Шерешевський (нар. 1964 р.) – помітна постать в сучасному українському живописі, для якого характерна як унікальна манера письма, так і активне звернення до прийому іронії [60]. Знаковою та пророчною була виставка «Піпл» в 2015 році в галереї «Мистецька збірка», картини цього проекту зачіпають тему війни, конструюють типажі людей, яких торкнулася війна, куратори виставки дали такий рефлексивний коментар: «Проект «Піпл» – це про реалії українців. В. Шерешевський правдиво і з гумором розповідає про війну, про надію, про любов і про те, які протилежні речі можуть стояти за словом «людина». Виставка В. Шерешевського – це терапія гумором від страшних реалій. Дивлячись на його по-дитячому щирі і водночас гостро саркастичні роботи стає якось легше сприймати все, що відбувається навколо» [61].

Після повномасштабного вторгнення В. Шерешевський продовжив активну творчу та виставкову діяльність, за його власними словами: «Якщо не можеш не малювати, то малюй!» [62]. Він продовжує активно застосовувати прийом іронії в своїх роботах на тематику війни, підтримуючи оптимістичний настрій українців. Сам художник так описав свою творчість після повномасштабного вторгнення росії: «Перші три місяці мої картини були майже безбарвними. Але дуже знаковими. Стільки «лайків» до цього я ще не отримував. Тоді ще здавалося, що ми ось-ось переможемо, і мої картини підкріплювали цю впевненість. Гумору в них було менше. А зараз – усе-таки без гумору важко. Тільки, звісно, не на військову тематику. Але я можу передбачати події! У мене є картина “Smoke on the water”, де людина сидить і п’є пиво на тлі корабля, що палає. Вона була написана за два дні до знищення крейсера «москва». За день до події я розмістив її на фейсбуці» [61], з підписом «На вогонь та воду можна дивитися вічно» (рис.2.3) [63].



Рис.2.3. Владислав Шерешевський. Дим на воді.2022.Полотно, олія

Так, на сторінці В.Шерешевського у фейсбучі та інстаграмі картина «Дим на воді» опублікована за 12 квітня 2022 року. Натомість хроніка події виглядає так – 13 квітня 2022 року українські військові поцілили двома ракетами типу «Нептун» по російському флагманському крейсеру «Москва», внаслідок значних пошкоджень та пожежі крейсер затонув, що почало активно обговорюватися в медіа від 14 квітня [64]. Варто також зазначити, що крейсер «Москва» був саме тим кораблем, якому під час атаки острова Зміїний була адресована культова фраза російсько-української війни – «Русский военный корабль, иди на х*й». Отже, сюжет картини дійсно випередив реальні події [65].

Варто звернути увагу і на назву картини «Smoke on the water» (Дим на воді), яка є відсилкою до однойменної пісні гурту Deep Purple. Сюжет взятий з реальної події – пожежі в театрі казино на концерті Френка Заппи та The Mothers of Invention, яка сталася через постріл одного з глядачів з ракетниці в дах приміщення, в результаті чого воно згоріло вщент. Текст пісні транслює враження від цієї видовищної події: «I know we'll never forget // Smoke on the water// And fire in the sky» (Я знаю, ми ніколи не забудемо// Дим на воді// І полум'я в небі) [66].

Відповідно до семіотичної теорії Ч. Пірса (*додаток 1*) картина «Дим на воді» авторства В. Шерешевського являється одиничним знаком (сінсайном), тобто це унікальний матеріальний об'єкт. За детальною класифікацією Пірса неопосередкований об'єкт цього знаку – індикатив(раніше відомі фотографії російського флоту, можливо, фото крейсера «москва» з новин про атаку о. Зміїний), а динамічний об'єкт – колективний (на основі уявлень про російський Чорноморський флот), відповідно візуальний знак співвідноситься з динамічним об'єктом як індекс (відсилає до знань та уявлень про Чорноморський флот росії, російську терористичну діяльність на морі). Переходимо на рівень інтерпретації. Відповідно неопосередкована інтерпретанта, тобто перша реакція на малюнок, – гіпотетична, наші згадки про подію затоплення крейсера. Динамічна інтерпретанта розвиває нашу реакцію на рівні почуттів та емоцій в сторону шоку. Фінальна інтерпретанта – задоволення, віра в перемогу України.

З семіотичного аналізу за теорією Ч. Пірса відносно об'єкта картина являється знаком-індексом, проте на відміну від малюнка А. Логова, являється вказівником не на подію, яка вже відбулася, а на подію, яка гіпотетично може відбутися, такий собі знак-індекс в майбутнє. Відповідно говорячи про картину «Дим на воді» ми не будемо відштовхуватися від фотографічного прототипу, скоріше тут в певній мірі можна говорити про обернену ситуацію. В даному випадку ми стикаємося не з інтерпретацією конкретної події, а з репрезентацією

сподівань. На прикладі картини В. Шерешевського можна прослідкувати особливості проективного образотворення.

У мистецькому творі «Дим на воді» наявні такі образи-знаки: дим; туман; вода; розмитий образ особи; берег; полум'я; військовий корабель; пляшка. У першу чергу хочеться звернути увагу на манеру написання картини – для всіх образів характерна розмитість, відчутність чіткого контуру, загалом картина характеризується імпресіоністичною технікою виконання. Така стратегія сприяє прийняттю подій картини як сну, як мрії, як бажання, якому ще треба реалізуватися. що підкріплюється і символічністю синього кольору, який в цій картині на головних ролях. Складається враження, що автор намагається схопити зі згустка мрій та бажань образ грандіозного моменту враження корабля, проте цей образ неможливо стабілізувати, він мерехтить і переливається надлишковим холодним світлом на воді, образ якого неможливо вичерпати натуралістичним поясненням. Картина чинить сильний вплив на емоційний стан людини, викликаючи мінливий спектр переживань від захоплення та хвилювання до впевненості та спокою.

«Дим на воді» сконструйований з образів-індексів та характеризується високим потенціалом до проникнення поняття, і достатньо легко починає транслявати соціальний міф. Всі вище зазначені елементи твору мистецтва мають внутрішній метафоричний чи асоціативний зміст, який відображається в міфах, створених в умовах повномасштабної війни.

В цьому творі фігура корабля свідчить про значні масштаби та загрозу для спостерігача. Корабель зараховується до військових об'єктів, оскільки його форма та елементи демонструють наявність кулеметів та систем залпового вогню. У цьому контексті дим з корабля постає образом-індексом влучання в нього ракет або дронів, що спричинили його займання та знищення. Мистецький твір не унаочнює смерть людей на кораблі, а лише засвідчує його пошкодження та ураження. Це сприяє гуманізації зображення. Натомість в інтерпретації, яка

залучає контекст війни, без абстрагування від подій російсько-української війни, образ корабля, нейтрального в плані наповнення образами-маркерами росії, сприймається як російський корабель, і навіть більше, як крейсер «Москва». Пожежа на кораблі (образ-індекс диму, вогонь) сама по собі нічого не повідомляє глядачу про те, чому саме сталося займання, проте глядач сприймає це як наслідок роботи успішної роботи українських військових. Отже, у творі «Дим на воді» образ-індекс корабля піддається впливу поняття (реалій війни) і починає означувати російський крейсер «Москву», який був успішно атакований українськими військовими. Хочеться повернутися до тези про гуманізацію зображення і провести паралелі з висловленою раніше ідеєю про тенденцію тяготіння до зображення скоріше матеріальних, а не тілесних ушкоджень. Після знищення українськими військовими крейсеру «Москва» стався підйом інтересу до цієї тематики, багато митців створили власні образи-інтерпретації крейсеру. Загалом можна спостерігати тенденцію спрощення форми та формування впізнаваного образу, який в колективній українській свідомості кристалізований до образу-символу на марці «Русській воєнний корабль... ВСЬО!» [67].

Протилежний до корабля образ-індекс – силует сидячої на стільці людини, повернутої до нас спиною, таким чином вона може спостерігати за пожежею на кораблі, в своїй правій руці людина тримає пляшку. Темний силует людини відсилає до збірного трактування образу, образ-індекс українців в цілому. При спогляданні картини образ людини може набувати алегоричного змісту, такого як спалювання поглядом російського військового корабля. Зазначена метафора репрезентує ненависть, несприйняття і агресію українців наявну до російського супостата через його намагання захопити та знищити Україну. Незважаючи на відсутність в мистецькому продукті обличчя особи, що спостерігає за палаючим кораблем, неопосередковано конструюється її позитивний настрій і відчуття натхнення. Образ крісла, на якому сидить особа, та пляшки в її руці конструюють атмосферу задоволення від побаченого. Вищевказані образи асоціативно

демонструють відчуття свята, комфорту та відпочинку. Зазначені конотації є необхідним елементом для будь-якого українця в умовах повномасштабної війни для ефективної протидії ворогу. У творі зображення особи є універсальним та згущеним, як наслідок воно являє собою колективний образ будь-якого українця, що отримує задоволення від знищення російського ворога на українській землі, наближаючи перемогу над ним. Однак, варто зазначити, що зважаючи на тілесну будову та контури одягу можна сформулювати гіпотезу про приналежність цієї особи до чоловічої статі. В цій ситуації можна говорити про наявність певного обмежувального потенціалу репрезентації цього образу.

Образ людини в даному візуальному продукті відсилає до архетипів трікстера та персони. Перший архетип проявляється в сприйнятті потопленого російського військового крейсера особою, яка сидить на березі моря. Вказана постать сприймає потоплення корабля як розвагу та карнавал. Причиною цієї події вважається діяльність мілітаризованих українських формувань, які здійснили “злий жарт” з військовим кораблем росії. Персона проявляється в задоволенні отримуваному спостерігачем за подіями на морі, що позитивно сприймається та визнається українським суспільством. В цьому контексті, звертаємо увагу, що за умови нейтрального прочитання цього мистецького твору поведінка особи на березі моря є аморальною, як наслідок її дії та сприйняття репрезентували би архетип тіні, тобто щось асоціальне і засуджуване колективною спільнотою. Однак робота соціального міфу, що реалізується через індексні образи людини-спостерігача та атакованого корабля має схвалювальну риторичу – ворог має нищитися. Здійснюючи аналітику міфологічного виміру мистецького твору “Туман або дим на воді”, варто виокремити такі його формально-структурні спільності з первинним міфологічним продуктом: наявність сюжету протистояння добра та зла, де друге завжди виглядає домінуючим, але в кінцевому підсумку зазнає поразки; спільне або загальносвітове святкування перемоги над злом, після його подолання.

Вищевказаний сюжет втілюється в міфі про Давида та Голіафа, де відбувається неочікувана перемога формально слабшої сторони. Цей мотив можна екстраполювати на міфічне осмислення повномасштабної російсько-української війни, де Україна повинна здобути звиягу, незважаючи на всі проблеми та перешкоди.

У картині «Дим на воді» наявні й образи-символи, серед яких берег, вода. В творі мистецтва берег постає символом опертя, визначеності чи впевненості у захищеності української землі. Візуалізація палаючого корабля посилює відчуття захищеності, безпеки та відсутності перспектив російського агресора стосовно окупації України. Вода символізує динамічність та приховування.

Отже, підсумовуючи все вище сказане стосовно картини В.Шерешевського «Дим на воді» можна виявити такі тенденції образотворення:

- проєкції митця на події війни оперують в більшій мірі образами-індексами росії та образом-індексом українців (який як і в попередньому творі достатньо спрощений, що збільшує його потенціал до включення фактично всіх українців, незалежно від професійних, соціальних, культурних тощо особливостей), аніж образами-символами, що збільшує потенціал твору мистецтва як пророцтва;
- у конструюванні колективного образу ворога в даному випадку перевага надається демонстрації його вразливості, образ-індекс палаючого крейсера набуває символічного оформлення слабкості ворожої техніки та маж тенденцію до стереотипного оформлення (на прикладі марки);
- образи-символи (вода, берег) наявні в конкретному візуальному продукті врівноважують гостроту створюваного соціального міфу, стверджуючи ідеї необхідності нищення ворога та «нормальності» отриманого від цього задоволення.

Говорячи про загальні сенси картини «Дим на воді» можна виокремити такі суспільні інтерпретанти витворені у межах колективної уяви: задоволення та

святкування знищення російської техніки і армії на українській землі; незламність та витривалість українців; ненависть і агресія до росіян; наявність в Україні військового потенціалу для відсічі російського ворога. Вказаний твір мистецтва доповнює такі загально-суспільні колективні міфологічні уявлення про повномасштабну російсько-українську війну: вміння цінувати будь-який момент у житті; малих звитяг не буває; українці – незламна чи нездоланна нація безстрашних та хоробрих; Україна – сильна і незалежна держава; стратегії і тактики російського командування є нераціональними, хаотичними та приреченими на поразку. Всі вищезазначені соціальні міфи певною мірою доповнені або розширені у мистецькому творі авторства В. Шерешевського.

2.3. Ж. Кадирова: реді-мейди та конструювання відчуття присутності

7 січня 2024 року в міжнародному центрі сучасного мистецтва PinchukArtCentre завершилася персональна виставка «Траекторія польотів» Жанни Кадирової (нар. 1981 р.) – однієї з найвідоміших українських художниць-скульпторок на міжнародній арені. Роботи різних періодів творчості мисткині поєднані тематикою самовизначення України, демонструючи ключові події часто через призму емоційно-чуттєвого авторського погляду. Демонструвалися роботи, присвячені Майдану та його передчуттю («Натовп»), анексії Криму (серія «За парканом», «Сувенір»), російському вторгненню 2014 року («Без назви»), повномасштабному вторгненню росії (серії «Постріли», «Російська ракета», «Вилучення даних», скульптурна серія «Паляниця» тощо) [68, 69].

Роботи Жанни Кадирової демонструються по всьому світу, зокрема агентним стали її скульптури під назвою «Паляниця». Ось що сама авторка розповідає про цей проект: «Щойно моя родина опинилася в безпеці, з'явилося почуття, що треба працювати та допомагати Україні. Завдання було придумати щось, що можна створити за допомогою примітивних засобів, без професійних

інструментів та технологій. Я створювала ці роботи з бажанням розказати усьому світу про події в Україні. До того ж, задум цього проєкту мав й іншу мету – продавати кам'яні «паляниці», тим самим виручаючи кошти на допомогу Україні. Відбулося вже шість виставок, на яких цей проєкт був представлений» [68]. Роботи Ж.Кадирової, говорять світові про російсько-українську війну, експонуються у Німеччині, Італії, Франції, Норвегії, Чехії, Румунії, Японії тощо.

Жанна Кадирова не боїться експериментувати з новими матеріалами, максимально зближуючи світ своїх робіт з контекстом, продукуючи артефакти певних подій. Важливо відмітити і факт тематичної цілісності мисткині, її роботи, які позначають різні етапи сучасної історії України об'єднані спільною ідеєю самовизначення, кожна подія важлива для осмислення загальної ситуації, кожна робота – ключ до розуміння всіх інших. У даному дослідженні спробуємо проаналізувати роботи Ж.Кадирової з серії «Вилучення даних». Так фотографія нижче демонструє роботу з серії «Вилучення даних», а саме шматок асфальту з Ірпінської дороги (рис.2.4).



Рис.2.4. Жанна Кадирова. Робота з серії «Вилучення даних», 2022.Фрагмент асфальту, епоксидна смола

Роботи серії «Вилучення даних» створювалися в стратегії реді-мейд, мистецькі об'єкти вилучалися прямо з київських доріг, характерно, що всі вони демонструють пошкодження, спричинені російською зброєю.

Відповідно до семіотичної теорії Ч. Пірса (*додаток 1*) арт-об'єкт Шматок асфальту являється одиничним знаком (сінсайном), тобто це конкретний і унікальний матеріальний об'єкт. За детальною класифікацією Пірса неопосередкований об'єкт цього знаку – описовий (дороги київської області в умовах війни), а динамічний об'єкт – конкретний (конкретна ділянка певної дороги), відповідно візуальний знак співвідноситься з динамічним об'єктом як ікона (безпосереднє вираження реальної події). Переходимо на рівень інтерпретації. Відповідно неопосередкована інтерпретанта, тобто перша реакція на малюнок, – гіпотетична, тобто співставлення з фотографією події, добре відомою з медіа. Динамічна інтерпретанта розвиває нашу реакцію на рівні почуттів та емоцій в сторону шоку. Фінальна інтерпретанта – спроба самоконтролю, оговтання від шоку, пошук надії.

У цьому мистецькому продукті простежуються такі знакові елементи: частково пошкоджена біла лінія розмітки дороги; асфальт; пустота на місці влучання снаряду; сліди від ураження асфальту осколками снаряду; частинки монолітного і вцілілого асфальту. Кожен з вищезазначених компонентів твору мистецтва має власний унікальний сенс, який сприяє цілісній репрезентації зображуваної картини та її міфологічного змісту.

Арт-об'єкт є знаком-іконою, фактично визначальним в його інтерпретації є той факт, що об'єкт знаку і репрезентамен знаку – це одне й те ж саме. У такому випадку логічно, що властивості об'єкту будуть переноситися на сам репрезентамен та на інтерпретанту знака. Що сюди відноситься – позначення матеріальної шкоди від російської агресії на прикладі пошкодження полотна дороги. Однак, якщо вдивитися в ситуацію ретельніше, можна помітити роботу соціального міфу, проникнення поняття. Оскільки пошкоджений асфальт – це

результат військових подій, в конкретному випадку, сам по собі, він не несе вказівки на те, хто пошкодив це полотно. Натомість коментарі авторки, кураторів, створюють повідомлення, яке переноситься на шматок асфальту. Варто відмітити, що ця робота може бути ще одним прикладом репрезентації агресії росії через матеріальні об'єкти. Ця робота доповнює та насичує соціальний міф про спроби росіян зруйнувати все, що було створено українцями, що, безумовно, засвідчує тенденції до формування соціальних міфів, які конструюють обличчя ворога української нації, сприяючи її гуртуванню та самоідентифікації.

Шматок асфальту, поміщений в виставковий простір стає артефактом війни. Матеріальний відбиток подій, знак-ікона володіє значно більшим потенціалом до ідейного впливу на аудиторію, аніж знак-індекс, однак його повідомлення характеризується обмеженістю, оскільки не потребує додаткових умов для розуміння, асфальт показує в першу чергу асфальт, те, що сталося з асфальтом, на відміну від індексальних образів проаналізованих картин, які не мають однозначної інтерпретації та можуть співвідноситися з різними об'єктами, подіями, персоналіями.

Однак, на практиці ми не можемо говорити, що розуміння даного арт-об'єкта вичерпується означенням матеріальної шкоди, якого завдає Україні російська агресія. Насправді, простір галереї, в якому експонується робота, здійснює символічну роботу над представленими об'єктами. Хоча правильніше сказати, що ця робота йде в двох напрямках – трансформація сенсів робіт під дією простору і трансформація сенсів простору під дією робіт. Говорячи про механізми впливу галерейного простору на зміст експонованих робіт, варто відмітити їх міфологічну природу, природу соціального міфу. Поняття арт-галереї (фактично наше знання сучасне знання про галерею, її призначення) – як простору демонстрації ціннісних орієнтирів сьогодення, актуальних культурних надбань, проникаючи за механізмом соціального міфу в експоновані роботи,

вимагає від глядача символічної інтерпретації арт-об'єктів, їх ціннісне та культурне насичення. Відповідно дуже цікаво виявити привнесення в простір мистецького твору образів-символів соціальним міфом.

Такими образами-символами виступають біла лінія розмітки дорожнього полотна, вирва білого кольору (від стіни демонстраційного простору), демонстрація протяжності (відсутність обмежуючих елементів) і навіть сам асфальт. У даному мистецькому творі образ білої лінії слугує критерієм розподілу та розмежування будь-яких двох шляхів чи сфер. Символічно вона може відсилати до розмежування українців та росіян, а її пошкодження демонструє прагнення останніх знищити перших. В межах цих міркувань уламки та пошкодження асфальту на двох лініях демонструють діалектичний ефект негативного впливу росіян на самих себе внаслідок розв'язання повномасштабної війни проти України.

У творі образ-символ білої вирви утворений внаслідок влучання у це місце снаряду має подвійну природу. З однієї сторони, він демонструє порушення цілісності, єдності та гармонії, що продукує відчуття неповноцінності. З іншого боку, алегорично, місце влучання снаряду маючи білий колір відсилає до ідеї міцності, спокою та витривалості, незважаючи на втрату частини себе. Вказана інтерпретація може стосуватися душевно-психологічних переживань українців та їхнього морального стану. Наприклад, наслідки ураження постають візуалізацією внутрішньо-ментальних викликів наявних в українців у процесі протистояння російській агресії. Цей мистецький твір демонструє відсутність безпечних місць в умовах повномасштабної російсько-української війни, наслідком чого актуалізація соціального акценту, який полягає в пригадуванні та дотриманні правил безпеки під час оголошення повітряної тривоги чи загрози ракетних атак зі сторони рф. Додатково, варто зазначити, що відсутність обмежувальних рамок надає зображенню масштабного та протяжного (континуального) характеру. Це формує відчуття просторової цілісності

зазначеного фрагменту з дорогами України, екстраполяцію сенсів арт-об'єкта на масштаби країни, що формує у глядача відчуття присутності.

Певний символічний зміст можна прослідкувати і в матеріалі роботи – асфальті. Так важливим проектом президенства В. Зеленського являється «Велике будівництво» в рамках якого була запущена програма оновлення мережі доріг України. Коментар В. Зеленського стосовно проміжних результатів проекту: «І результат – майже 14 тисяч кілометрів доріг за два роки програми «Велике будівництво». Оновлено й побудовано – те, що ми сьогодні бачимо згідно зі статистикою, – понад 40% основної мережі доріг України, які з'єднують великі та маленькі міста, всі важливі українські регіони» [70]. Таким чином, вирва на асфальті транслює ще й бажання росіян знищити докази успіху в розвитку України, результати прогресивної роботи її уряду та власне президента В. Зеленського та шанси на входження до Європейської спільноти.

Таким чином на символічному рівні транслюється і сам ворог через архетипи трікстера та дитини. Ушкодження на реальному шматку додають реальності і опрорядженню ворогу, таким чином можна говорити не про означення російської агресії, а про означення ворога, який явно відчувається через цей твір, проте безпосередньо образно не реалізований. Перший з вказаних архетипів проявляється в нерациональності й алогічності обстрілу росіянами транспортних шляхів. В цій ситуації можна говорити про певний тип карнавальної свідомості російських окупантів, які таким чином намагаються продемонструвати свою всесильність, вседозволеність і достатню озброєність, насміхаючись над українським суспільством. Другий архетип наявний у неусвідомленості дій росіян, які святково сприймаючи такі обстріли демонструють свою інфантильність та надмірну емоційність у веденні бойових дій проти України.

Варто відмітити, що практики створення мистецьких творів на тему російсько-української війни в техніці реді-мейд здобувають все більше популярність серед митців, такі роботи являються частиною багатьох

виставкових експозицій, присвячених війні. В цьому контексті варто пригадати проект Ukraine Victory Gallery, виставка якого відбувалася в Музеї-майстерні Івана Кавалерідзе навесні 2023 року. Значна частина арт-об'єктів виставки були створені з уламків російської техніки чи зброї. До прикладу у творі Д. Шиянова «Коли час зупинився» (*додаток 10*) використаний уламок російського літака Су-34, який збили на початку повномасштабного вторгнення в районі Бородянки [71].

У центрі сучасного мистецтва «Білий світ» в рамках виставки «Ніколи знову», яка експонувалася навесні 2023 року була представлена інсталяція «Вівтар перемоги» (*додаток 11*) авторства Д. Коломойцева, до складу якого входили військові трофеї, серед яких – фрагмент автомата-калашнікова, ніж бойового бурята, фрагменти протитанкових мін, стартовий пістолет пушкініста тощо [72].

Зазначені вище мистецькі твори та багато інших мають тенденцію нашарування української національної символіки, що слугує в першу чергу демонстрацією приборкування ворога та конструювання його образу. Натомість поширені і авторські концепції впливу на ворога через поміщення творів в певний контекст (наприклад, під вівтар, езотеричні практики), створення творів-символів що в основі несуть життєстверджувальні ідеї.

Отже, підсумовуючи аналіз арт-об'єкту Ж. Кадирової в техніці реді-мейд з серії «Вилучення даних» можна виділити такі тенденції :

- іконічні знаки артефакти виступають потужними засобами творення соціального міфу, демонструючи безпосередній зв'язок з реальністю. Їх інтерпретаційний зміст значно розширюється поміщенням в виставковий простір;
- натомість, сам по собі іконічний знак має певну обмеженість до інтерпретації. Характерна тенденція до маркування реді-мейдів артефактів війни образами-символами, зокрема національними

символами України, таким чином уточнюючи контекст російсько-української війни;

- реді-мейди артефакти війни переважно з залишків зброї росіян направлені на конструювання морально-психологічного типу російського війська, який найчастіше реалізується за архетипами трікстера, злочинця, дитини.

Твір мистецтва авторства Ж. Кадрової осмислюється крізь призму таких превалюючих в колективній уяві українців інтерпретант: непрофесійний характер ведення бойових дій російською армією; ментально-психічні труднощі продуктивної життєдіяльності в умовах повномасштабної війни; відсутність безпеки та захисту перебуваючи за межами укриттів. Зміст цього продукту мистецтва доповнює та розширює такі проукраїнські соціальні міфи: безвідповідальність та намагання знищити все, що стосується України; нерациональне використання росіянами своїх військових потужностей; більшість техніки, якою воює російська армія, є застарілою або належить до зброї старого зразка; антигуманна діяльність росії у розв'язаній повномасштабній війні; неможливість дипломатичного врегулювання ситуації на основі конструктивного діалогу; панування імперської неоєвразійської ідеології в свідомості більшості росіян. Натомість у проаналізованому мистецькому творі наявні і формально-структурні зв'язки з первинними міфами: деструктивні наслідки у протистоянні двох антагоністичних сторін; виникнення змісту з пустоти або нічого; діалектика двох протилежностей білого та чорного.

2.4. А. Атоян: робота поняття

У січні 2024 року в центрі сучасного мистецтва «Білий світ» пройшла виставка Анни Атоян (нар. 1967 р.), мисткині зі Львову, на якій були експоновані мистецькі твори, які з'явилися в період повномасштабного вторгнення росії. Виставка відмічена певною ностальгічністю робіт (зокрема осмислюється

дитинство, юність, народження дітей тощо), що позначають ескапічні настрої художниці. Натомість робота «Блекаут» (рис.2.5) демонструє звернення до тематики події російсько-української війни, зокрема до російських терористичних дій по енергетичних об'єктах України, результатом яких став блекаут [73].

10 жовтня 2022 року росія здійснила перший масштабний обстріл енергетичної інфраструктури України, а вже 23 листопада, внаслідок чергової атаки росіян, в Україні відбулися масові аварійні відключення світла, люди лишилися без світла, води та опалення [74].



Рис.2.5. Анна Атоян. Блекаут, 2022. Полотно, олія. 95x120

Відповідно до семіотичної теорії Ч. Пірса (*додаток 1*) картина А. Атоян є одиничним знаком (сінсайном), тобто це конкретний і унікальний матеріальний об'єкт. За детальною класифікацією Пірса неопосередкований об'єкт цього знаку – індикатив (відключення світла), а динамічний об'єкт – колективний (загальне уявлення про блекаут), відповідно візуальний знак співвідноситься з динамічним об'єктом як індекс. Переходимо на рівень інтерпретації. Відповідно

неопосередкована інтерпретанта, тобто перша реакція на малюнок, – гіпотетична, тобто здогадка про символічне зображення блекауту. Динамічна інтерпретанта розвиває реакцію на рівні почуттів та емоцій, глядач звертається до власних уявлень і переживань події – ми можемо сказати говорити про динамічну інтерпретанту співчуття. Фінальна інтерпретанта – спроба самоконтролю, оговтання від шоку, пошук надії.

У цьому продукті мистецтва авторства А. Атоян наявні такі образи: дві особи жіночої статі; червоний та синій костюми; окуляри; білі контури літаків на синьому фоні; зачіски осіб; світло, яке проектується з голів жінок; сукупність танцівниць в білому.

Насправді, при відсутності контексту подій російсько-української війни важко однозначно визначити за зображенням саме події знеструмлення України в результаті російських атак. Варто зазначити відсутність в роботі української національної символіки, яка б могла направити думки глядача до подій в Україні. Назва картини «Блекаут» може зорієнтувати глядача стосовно того, чому присвячена мистецька робота, однак тут варто уточнити значення слова «блекаут». Блекаут (від англ. «blackout» — затемнення) — термін, що має кілька значень:

1. В енергетиці – період відключення електроенергії через пошкодження енергетичних систем. Термін «блекаут» вперше з'явився в пресі в липні 1977 року після масового знеструмлення Нью-Йорка. Він став широко використовуваним після масштабної енергетичної аварії в США, відомої як Північно-східний блекаут 2003 року.

2. У соціальному обслуговуванні – період припинення виплати соціальної допомоги, коли виникає проміжок часу між датою завершення однієї виплати і початком наступної.

3. У фізіології – тимчасова втрата свідомості або запаморочення без зупинки серцевої діяльності. Це може статися при екстремальному прискоренні, через гіпоксію під час глибоководного пірнання тощо.

4. У соціальних комунікаціях – намір приховати інформацію або відсутність інформації про щось до певного моменту, засекреченість [75].

Назва картини захоплює образи і направляє їх інтерпретацію в певному руслі, відповідно картину можна осмислити відповідно до різних контекстів. Маємо ситуацію знаку-індексу, розуміння якого має певним чином співвідноситися зі словом «Блекаут», тобто виникає ситуація коли назва працює поняттям (за механізмом соціального міфу) яке заповнює і відповідно змінює первинну семіотичну систему, створюючи повідомлення, адаптоване до сьогодення.

Дану картину розглянемо суто в контексті поняття російсько-української війни.

Серед образів-індексів виділимо зображення літаків позаду жінки в синьому одязі, та танцівниць позаду жінки в червоному одязі. Схематично зображені літаки вказують в контексті подій російсько-української війни на заклик до НАТО закрити небо. Образи танцівниць позаду жінки в червоному відсилають до картин Ботічеллі «Весна» та А. Матісса «Танок». І літаки, і танцівниці поміщені в обмежений простір, схожий на крила. Відповідно образи танцівниць, типологічно співставні зі світовими художніми шедеврами можуть означувати мистецтво загалом.

Натомість крила являються образом-символом, який демонструє свободу, здатність досягати висот, підноситися над певними обмеженнями. Образи-символи крил з відповідним наповненням стають означниками українського опору знищенню росією – літаки, які здатні закрити небо та мистецтво як ті крила, здатні підтримати українців в складні воєнні часи, здатні допомогти в протистоянні поневоленню.

У творі мистецтва авторства А. Атоян образи двох жінок в контексті війни репрезентують українців в умовах довготривалих відключень світла чи перебування в темряві. В цьому контексті хочеться наголосити на тому, що жіночий образ достатньо часто представлений в мистецьких творах на тематику російсько-української війни, позначаючи українську націю. В конкретному випадку ми можемо говорити скоріше про індикаторний механізм, оскільки образи жінок не наповнені образами-символами української нації. Однак це скоріше виключення, аніж закономірність. Серед творів, які відповідають тенденції в конструюванні типології образу-символу жінки-України, які позначені українською символікою, можна назвати такі А. Логов «Молитва за Україну», О. Гнєвішева «Україна», І. Цап'як «Червоний», К. Островерхова «Калина» тощо (*додаток 12*). Як і у випадку образу-матері образ жінки позначається національними кольорами, вишивкою, традиційним одягом. Образ-символ жінки та образ-символ матері маркуються схожим чином, жінка потенційно здатна до народження дітей (символіка наслідуваності та відродження), тотожність символів переходить і на спільні риси в формуванні образів. Варто окремо виділити образ жінки, який означає тілесне насилля. Типологія цього образу характеризується позначенням жіночого в основному оголеного тіла кров'ю (Ю. Чайка «Місто Марії», К. Мінасян «Знівечена», К. Дацюк «Щоденник» (*додаток 13*)).

У даній картині жінки не позначені образами-символами української нації, тому скоріше ми можемо говорити про образи-індекси, які пронизуючись поняттям російсько-української війни починають означувати українську націю. В такому разі варто звернути на кольори жіночого одягу, синій колір надає задньому жіночому образу символізму спокою та миру, тоді як червоний колір в одязі жінки спереду – пристрасності та енергійності, з іншої сторони червоний колір має символізм кровопролиття та смерті.

Важливий елемент жіночих образів – це окуляри, в конкретному випадку їх образи відсилають до зварювальних окулярів, які затемнюють зображення. Проте в таких окулярах чудово видно сам процес зварювання, відповідно образи зварювальних окулярів можуть вказувати не тільки на обмеження освітлення, а і на чітке бачення цілі, яке може втрачатися при перенасиченні людського мозку другорядними справами.

Образом-символом в даному мистецькому творі виступає світло, яке йде з голів жінок. Фразеологічний вислів «світла голова» використовується для опису людини, яка вирізняється розумом, мудрістю, кмітливістю та ясністю мислення. Така людина зазвичай чиста в своїх помислах, володіє здатністю швидко й ефективно розв'язувати проблеми, генерувати нові ідеї та має високий інтелект [76]. В аналізованому творі мистецтва світло зображуване у межах уяви або мислення двох осіб демонструє вторинну роль фізичного світла. Вказаний образ у творі репрезентує неможливість знищення внутрішнього світла через відсутність його фізичного прояву в соціальній дійсності. У цьому контексті можна говорити, про вищість та більшу цінність внутрішнього творчого світла над його зовнішнім функціональним виявом. Відповідно метафорично цей пасаж осмислюється як першочерговість світла всередині людини над світлом фізичним. Неважливо, чи є світло чи немає, набагато більш важливим в умовах війни є бачення своєї цілі, окриленість (не втрачати надію, творити мистецтво), і тоді кожен зможе стати світлом один для одного, і така нація не загубиться у пільмі.

Звертаючись до образного осмислення блекауту варто згадати ілюстрації О. Грехова, серед яких «Люди-світлячки», «Як ми пережили цю темряву», «Генератори» [77], де художник зобразив ключові образи блекауту узагальненими образами енергетика (образи-індекси – оранжева каска, пов'язка на руці), генераторів (іконічні знаки), образ світла – лампочка, свічка поєднані з

образами-символами України (лампочка в формі України, запалювальний гніт у формі України, національні кольори).

Також варто згадати і документальний комікс «Блекаут. Хроніки нашого життя під час війни Росії проти України», авторства українських ілюстраторок Г. Іваненко та Ж. Полосіної. В анотації до роботи йдеться: «Blackout – це історія нашого досвіду, досвіду наших друзів з різних частин України. Людей, що готові бути без світла, тепла та води, але не збираються здаватись. На сторінках коміксу читач дізнається про життя українців без світла, а також про неочевидні наслідки Блекауту: про постачання питної води громадським транспортом, про виживання тропічних рослин у ботанічному саду, про пологи у ліфті, що застряг» [78]. Дана робота за словами авторок наповнена суб'єктивними образами, які транслюють конкретні події [78].

Отже, підсумовуючи аналіз картини А. Атоян «Блекаут», можна виділити такі тенденції :

- знаки-індекси активно заповнюються поняттям соціального міфу;
- спостерігаємо тенденцію до активного продукування образу жінки, як символу України, де відсутність національних знаків-символів є скоріше виключенням. Як зазначалося в теоретичній частині даної роботи, жіночий образ виступає узагальненням України на тій основі, що українці – народ, існування якого тісно пов'язане з землею (першочергові національні архетипи – Матір, Земля). Окрім того, образ жінки (образ матері) володіє широким спектром сенсів – рідна матір, Батьківщина, Богородиця, що є привабливим для створення проукраїнських соціальних міфів. Можлива і інша ситуація – образ жінки, який означає страждання. В цьому випадку важливим маркерним образом виступає кров, національна символіка присутня далеко не завжди.

У мистецькому творі авторства А. Атоян можна простежити наявність таких інтерпретацій зумовлених колективною уявою: терористична та злочинна діяльність РФ проти України; незламність, творчість та справедливість українців; агресія, ненависть і несприйняття росіян. Цей продукт мистецтва доповнює та розширює такі проукраїнські міфи в умовах повномасштабної війни: аморальна діяльність російської армії; геноцид українського народу зі сторони російського агресора; отримання українцями задоволення від помсти росіянам; загальносуспільна ненависть українського суспільства до росії; відсутність світла на вулиці не згасить його всередині.

ВИСНОВКИ

Отже, дане дослідження настановує на певні узагальнення, які, як варто зауважити, справедливі для дворічного періоду російсько-української війни від початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року.

У площині методологічних надбань варто зауважити результативність поєднання аналізу первинних семіотичних систем на основі семіотичної теорії Ч. Пірса та ідентифікацію міфів як вторинних семіотичних систем на основі концепції соціального міфу Р. Барта. Таким чином ми звели мистецькі твори до одного займенника (знакової системи), розклали ці системи на складові образи-знаки, і проаналізували їх на різних рівнях – первинному та вторинному. Підбір мистецьких творів за критерієм репрезентації конкретних подій російсько-української війни дозволяє робити судження стосовно об'єктів робіт та краще розуміти контекст (роботу поняття) їх створення та презентації. За результатами відповідної методологічної комбінації можемо зробити висновок, що знаки-індекси(образи-індекси), оскільки їх суть визначається відповідно до референту, легко піддаються проникненню понять і починають транслювати відповідне повідомлення(з'являється соціальний міф). Інакше складається ситуація зі знаками-іконами(образами-іконами), інтерпретанти яких чітко окреслені, і відповідно заповнення поняттям потребує додаткових умов, наприклад, поміщення знаку в специфічний контекст (музей, галерею, підручник тощо). З іншої сторони знаки-ікони, копіюючи реальні об'єкти, сприймаються аудиторією більш серйозно, вони часто легші в інтерпретації, і відповідно завойовують глядацьку прихильність. Знаки-символи (образи-символи) часто виступають елементами «заякорінювання» повідомлень в певному контексті, орієнтують глядача в просторі та часі.

Серед загальних тенденцій образотворення варто відмітити появу нових, характерних саме для російсько-української війни, образів-символів з образів-індексів, наприклад, бавовна, півник, Мрія. Ці образи-символи повністю пронизуються поняттям, тобто за ними закріплюється нове актуальне означуване (відповідно спротив, стійкість, надія), і за ними закріплюється певна як правило лаконічна та впізнавана форма. Процес творення нових образів-символів неперервний, проте далеко не завжди вони кристалізуються. Так на прикладі проведеного вище аналізу мистецьких робіт можна говорити про значну кількість образів-індексів російської агресії, які оформлені у вигляді сучасної зруйнованої інфраструктури, часто охопленої вогнем, однак ми все ще не можемо говорити про образ-символ, який буде універсальним для вираження цього аспекту російської агресії. Серед можливих причин такої ситуації можна назвати, по-перше, незавершеність періоду російсько-української війни, по-друге, масштабність та варіабельність об'єкта.

З цієї причини при аналізі мистецьких творів на тему російсько-української війни ми повсякчас зустрічаємося з образами-символами, які не завжди являються центральними образами, однак в будь-якому випадку виступають інтерпретаційними орієнтирами, що можливе завдяки їх універсальності та архетипності (тобто образи-символи закріплені в українській колективній пам'яті).

Зокрема, не центральними, але сенсоорієнтованими виступають національні образи-символи України: прапор, герб, вишивка, калина тощо; образи-символи ворога: російський триколон, двоголовий орел, георгіївська стрічка тощо. Відповідно інтерпретація мистецького твору направляється в певний контекст, розуміння цих творів характеризується більшою чіткістю, такі твори будуть «заякорені» в контекст навіть коли закінчиться російсько-українська війна, коли її жахиття втратить безпосередній зв'язок з аудиторією, і буде транслюватися лише через культуру.

Натомість великий потенціал в репрезентації війни представляють іконічні знаки артефакти війни(наприклад, реді-мейди), поміщені в нетипічне середовище(виставковий простір, музей, центральна вулиця країни тощо), яке заповнює ці знаки новими сенсами. Їх образне наповнення також переважно містить образи-символи або написи, які знову ж таки уточнюють інтерпретації.

Проаналізовані мистецькі твори, відібрані відповідно до репрезентації конкретних подій російсько-української війни, демонструють значну авторську інтерпретаційну роботу. Зокрема це стає явним при порівнянні фотографій-слідів певних травматичних подій та мистецьких творів, композиційно подібних, однак більш відкритих до подальших глядацьких тлумачень. Натомість, на прикладі роботи В. Шерешевського можна відмітити не тільки потужну інтерпретаційну роботу автора, а і проєкційну, оскільки маємо конкретні випадки, коли митець зображав певну подію ще до того, як вона сталася. В такому випадку можуть образність набуває рис (розмитість, затемнення, узагальнення), які означають інший стан свідомості (сон, мрію, шок тощо).

На основі виділених вище загальних тенденцій образотворення та інтерпретацій та проаналізованих мистецьких робіт можна виділити такі конкретні тенденції образотворення та конструювання сенсів.

По-перше, тяжіння до репрезентації української нації через жіночий образ, який в основному візуалізує троїстий архетип матері – рідної матері, Батьківщини та Богородиці (іконографічні типи Оранта, Захисниця, Елеуса, Годувальниця). Відповідно це часто складний образ, який включає один чи декілька образів-символів – релігійних, нації, історичної наслідуваності, образів-індексів сучасної жінки тощо. Концентроване образне вираження архетипу матері реалізує такі сенси (через колективну пам'ять та соціальні міфи) – Боже благословення, надію, стійкість.

По-друге, тенденція гуманізації зображень, часто візуальна репрезентація російської агресії здійснюється через образи, які показують матеріальні

руйнування, найпоширенішими серед них являються образи зруйнованих багатоповерхівок. В той же час образи ворога репрезентують такі архетипи – дитини, трікстера, злочинця (таким чином ворог меншується, стає менш загрозливим та цілком переможним).

Всі представлені мистецькі твори конституують проукраїнських способів світоглядного сприйняття соціально-культурних подій наявних в умовах повномасштабної російсько-української війни. Вказаний спосіб мислення та сприйняття, який реалізується через соціальні міфи: з однієї сторони, сприяє легітимації, героїзації або сакралізації діяльності всіх українців, які щоденно, незважаючи на обставини та виклики, ефективно протидіють ворогу, з іншої спрямований на конструювання образу ворога – росії, який влучно охарактеризували ще в перші дні повномасштабної війни вигаданою расою приземкуватих варварів з творів Дж. Толкіна, – орками. Вказані інтенції опосередковано або безпосередньо репрезентовані в таких мистецьких творах: «Вагітна жінка, яку винесли з обстріляного полового будинка в Маріуполі та яка згодом померла від травм не народивши», робота з серії «Вилучення даних» «Блекаут», «Дим на воді». Соціальні міфи російсько-української війни як формують власні образи-символи, так і продуктивно взаємодіють з образами-символами колективної пам'яті українського народу серед яких найактуальнішими для самопрезентації являються архетипи матері та героя, транслуючи перш за все стверджувальні сенси(єдності, надії, моральності, героїзму).

Активна розбудова соціальних міфів направлених на оформлення самосвідомості українського народу, пантеону національних героїв, маркерів нації тощо та міцний зв'язок з минулим, що активно реалізується в українській культурі і зокрема мистецтві періоду російсько-української війни, свідчить про силу духу і непохитну віру в майбутнє – нація живе доти, доки в її серці горить вогонь надії та прагнення до свободи!

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бучлер Дж. Чарлз Сандерс Пірс, Гігант в американській філософії. *Американський учений*. 1939. №. 8. С. 400–411. URL: <http://www.jstor.org/stable/41204437>
2. Басин Е. Знак, изображение, искусство (О семиотической концепции Чарлза Пирса). *Вопросы литературы*. 1974. № 4. С. 166–187.
3. Bal M., Bryson N. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*. 1991. Vol. 73, no. 2. P. 174–208. URL: <http://doi.org/10.2307/3045790>
4. Herzberger H. G. Peirce's Remarkable Theorem. *Pragmatism and Purpose*. Toronto : Toronto University Press, 1981. P. 41–58.
5. Шалак В. И. Тезис Пирса: логический анализ и онтологические следствия. *Логические исследования*. 2019. Т. 25, № 2. С. 138–163.
6. Collected Papers of Charles Sanders Peirce / eds. C. Hartshorne, P. Weiss (vol. 1–6), A. W. Burks (vol. 7–8). Cambridge : Harvard University Press, 1931–1936, 1957–1958. 8 vols.
7. Декомб В. Інституції сенсу. Київ : Український Центр духовної культури, 2007. 368 с.
8. Santaella L., Noth W. *Imagem: Cognicao, semiotica, midia*. Sao Paulo : Iluminuras, 1998. 256 p.
9. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубовича и др. Москва : Логос, 2000. 448 с.
10. Liszka J. J. A General Introduction to the Semeiotic of Charles S. Peirce. Bloomington : Indiana Univ. Press, 1996. 168p.
11. Нёт В. Чарлз Сандерс Пірс. *Критика и семиотика*. 2001. Вып. 3/4. С. 5–32.

12. Sabeok Th. A. Theorie und Geschichte der Semiotik / aus dem Amerikan. übers. von A. Eschbach. Reibek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979. 105 S.
13. Шепетяк О. Класифікація знаків у семіотиці Ч. Пірса. *Університетська кафедра*. 2014. № 3. С. 129–139.
14. Runggaldier E. Analytische Sprachphilosophie. Stuttgart, Berlin, Wien : Verlag W. Kohlhammer, 1990. 192 S.
15. Merrell F. Signs Grow. Toronto : University of Toronto, 1996. 376 p.
16. Weiss P., Burks A. Peirce's Sixty–Six Signs. *The Journal of Philosophy*. 1945. Vol. 42. P. 383–388.
17. Elkins, James. What Does Peirce's Sign Theory Have to Say to Art History?. *Culture, Theory and Critique*. 2003. Vol. 44, no. 1. P. 5–22. URL: <http://doi:10.1080/1473578032000110440>.
18. Farias P., Queiroz J. Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six-fold classification of signs. *Semiotica*. 2006. No. 162. P. 287–307. URL: <https://doi.org/10.1515/SEM.2006.081>.
19. Культурология : энциклопедия : в 2 т. / глав. ред. С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН, 2007. Т. 2. 1392 с.
20. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Восточная литература, 2006. 406 с.
21. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Ленинград : Наука, 1976. 104 с.
22. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : Академический проспект, 1994. 303 с.
23. Леві-Брюль Л. Надприродне в первісному мисленні. Москва : Наука, 1994. С. 61.
24. Барт Р. Миф сегодня. Семиотика. Поэтика : избр. раб. Москва : Прогресс ; Универс, 1994. С. 72–130.
25. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Москва, 1983. 254 с.

26. Харченко Л. Міфотворчість як дієвий чинник суспільно-політичного життя. *Вісник Львівського Університету. Філософські науки*. 2003. Вип. 5. С. 191–199.
27. Костюк І. Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. № 21. С. 367–378.
28. Юнг К. Г. О психологии бессознательного. Собр. соч. Психология бессознательного. Москва, 1997. С. 103–229.
29. Барт Р. Мифологии. Париж : Сей, 1957.
30. McDonald's. E=mc2. URL: <https://adsspot.me/media/prints/mcdonalds-e=mc2-4764dfe789f1>
31. Kostiuk I. Principles of social myth formation: advantages and dangers in the context of the Russian-Ukrainian war 2022. *The Culturology Ideas*. 2023. №24(2). С. 8–15. DOI: 10.37627/2311-9489–24–2023–2.8–15.
32. Мы близки характерами // Histrf.ru. URL: <https://histrf.ru/read/articles/my-blizki-kharaktieram>
33. Сорель Ж. Размышления о насилии. Москва : Красанд, 2011. 168 с.
34. Bellah R. The Broken Covenant. American Civil Religion in Time of Trial. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 222 p.
35. Пробийголова Н. Міф як засіб політичного маніпулювання в процесі проведення виборів. *Науковий Вісник Ужгородського Університету. Серія: Політологія, Соціологія, Філософія*. 2010. Вип. 14. С. 41–44.
36. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
37. Онопко О. Соціально-політична ідентичність як фактор виникнення політичних міфів України. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: «Культурологія»*. 2010. № 5. С. 373–380.

38. Грабовська І. М. Національні міфи в контексті сучасних українських реалій (філософсько-світоглядний аналіз) : монографія. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя : ДС Міланік, 2007. 142 с.
39. Вусатюк А. The phenomenon of social mythology in the modern scientific discourse of Ukraine. *Proceedings of the National Aviation University. Series: Philosophy, Cultural*. 2014. Issue 20.
40. Ніцше Ф. Народження трагедії: Фрагменти // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 40–54.
41. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклад. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
42. Кримський С. Б. Архетипи української культури // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. Київ: Фенікс, 1996. С.91–112.
43. Юнг К. Г. Психологические типы. Москва : Наука, 1996. 313 с.
44. Плюснин Ю. М. Проблема биосоциальной эволюции : монографія. Новосибирск, 1990. 240 с.
45. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилян. акад., 2008. 367 с.
46. Калакура Я., Рафальський О., Юрій М. Ментальний вимір української цивілізації. Київ : Генеза, 2017. 560 с.
47. Доній Т. М. Архетипи і топоси постмодерністської поезії України та США. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.05 — Порівняльне літературознавство]. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. Київ, 2018.
48. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 127–134.

49. Мачулін Л. І. Національні архетипи як модус поезії спротиву в російсько-українській війні // Харківська державна академія культури. Харків, Україна.

50. «Буча», «москва» і «крик путіна». *Щоденник війни в картинах* // Ukrinform.ua.

51. Київський художник Антон Логов малює «Війну в Україні» // *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/80321/>

52. Удар по пологовому будинку в Маріуполі 9 березня 2022 року: як це відбувалось. *Суспільне Донбас*. URL: <https://suspilne.media/>

53. Global winners announced. *Worldpressphoto.org*. URL: <https://www.worldpressphoto.org/news/2023/global-winners-announced>

54. Хол Менлі П. Енциклопедичне виклад масонської, герметичної, каббалістичної і розенкрейцеровської символічної філософії / П. Менлі Холл. — М. : КСП; Новосибірськ : Наука, 1997. — 792 с.

55. Jung C. Душа і міф. *Шість архетипів*. URL: <https://psy.wikireading.ru/>

56. Оранта // Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. — Буенос-Айрес, 1962. — Т. 5, кн. X : Літери Ол — Пер. — С. 1229. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2022/05/5/7344136/>

57. Наша слабкість стала силою. Як змінилося українське суспільство під час війни. Українська правда. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2022/05/5/7344136/>

58. Косів Р. Українська іконографія Богородиці. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2021. С. 6–10.

59. Перша Міжнародна Трієнале Малюнка: 2023: [каталог]. Київ: Huss, 2023. 179 с..

60. Ганна Пароваткіна. Шерешевський сміється. У Музеї історії Києва відкрилася виставка «Доробок 13—17». URL: <http://day.kyiv.ua/uk>

61. ВЛАДИСЛАВ ШЕРЕШЕВСЬКИЙ «ПППЛ». Internet Archive. URL: <https://web.archive.org/web/20180417045932/http://voloshyngallery.art/exhibitions/vladislav-shereshevckij-%C2%ABpipl%C2%BB.html>

62. Владислав Шерешевський – художник, гуморист, провидець. *Імпровізатор*. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/343>

63. Владислав Шерешевський, публікація за 12 квітня 2022 року. Facebook. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5263591497020993&set=a.164019120311615&type=3&ref=embed_post

64. В Черном море загорелся крейсер «Москва». Власти України заявили о ракетном ударе по кораблю, Минобороны РФ — о пожаре и детонации боеприпаса. *Meduza*. URL: <https://meduza.io/news/2022/04/13/vlasti-ukrainy-zayavili-o-raketnom-udare-po-kreyseru-moskva>

65. Smoke on the Water. Український художник Владислав Шерешевський потролив затонулий крейсер. *Life*. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/ukrajinskiy-hudozhnik-potroliv-pidbitiy-ta-zatonuliy-kreyser-moskva-foto-50235271.html>

66. Deep Purple Song Lyrics. *The Highway Star*. URL: <https://www.thehighwaystar.com/rosas/jouni/discos/0lyrics/smoke.html>

67. "Рускій воєнний корабль ... всьо": Укрпошта випускає нову марку після затоплення "Москви". *Економічна правда*. URL: <https://epravda.com.ua/>

68. «Мистецтво говорить не словами»: Жанна Кадірова про проєкт «Паляниця», участь у Венеційській бієнале та життя в селі. *INSIDER*. URL: <https://insider.ua/mistecztvo-govorit-ne-slovami-zhanna-kadirova-pro-proekt-palyaniczya-uchast-u-veneczijskij-bienale-ta-zhittya-v-seli/>

69. «Траєкторії польотів» персональна виставка Жанны Кадірової 30 червня 2023 року – 7 січня 2024 року. *PinchukArtCentre*. URL: <https://new.pinchukartcentre.org/exhibitions/flying-trajectories>

70. Володимир Зеленський: За два роки в межах програми «Велике будівництво» оновлено й побудовано понад 40% основної мережі доріг України.

Офіційне інтернет-представництво Президента України. URL: <https://president.gov.ua/>

71. Артефакти війни, перетворені на мистецтво: столичний музей демонструє самобутній артпроект. *Вечірній Київ.* URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/80321/>

72. White_world_gallery, публікація за 22 травня 2023. Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/CsivxDBN0wH/?igsh=MTBjMnVyOGhja2lxag==>

73. Атоян Анна. *МіТЄЦ.* URL: <https://mitec.ua/>

74. Якщо блекаут надовго: що треба знати і мати на випадок відключення світла, тепла та води. *Економічна правда.* URL: <https://epravda.com.ua/>

75. Торопчинов Ю. Ю. Блекаут. *Велика українська енциклопедія.* URL: <https://vue.gov.ua/Блекаут>

76. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970—1980) URL: <https://sum.in.ua/>

77. THE WARTIME ART ARCHIVE BY UKRAINIAN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. URL: <https://waa.umca.art/en>

78. В Україні видали мальопис про блекаути. *Читомо.* URL: <https://chytomo.com/v-ukraini-vydaly-malopys-pro-zymu-za-umov-blekautiv/>

ДОДАТКИ

Додаток 1

Таблиця знаків Пірса на основі уточнення корелятив об'єкта та інтерпретанти

I. Знак сам по собі «спосіб сприйняття самого знака»; «різні способи, якими об'єкти присутні в свідомості»	1. Квалісайнс (тон, якість) «самі по собі, як вони є самі по собі»; як «почуття»; наприклад, «у перший момент пробудження від глибокого сну».
	2. Сінсайнс (знак, репліка) «відчуття чогось, що протистоїть зусиллям, щось, що заважає трохи відкрити двері»; «знаки, що сприймаються тут і зараз; такі як будь-яке окреме слово в окремому місці в окремому реченні на окремій сторінці окремого примірника книги».
	3. Легісайнс (тип) «те, що зберігається в пам'яті; знайоме і, як таке, загальне».
II. Природа неопосередкованого об'єкта, спосіб представлення неопосередкованого об'єкта; як можуть бути представлені об'єкти	1. Описові, «такі як геометрична поверхня, або абсолютно точно чи чітко поняття».

	2. Індикатив «як вказівний займенник або вказівний палець, що грубо направляють очі інтерпретатора на об'єкт» без «самостійного міркування».
	3.Копулянти «не описують і не позначають свої об'єкти, а лише виражають... логічні відношення»; наприклад, «Якщо — тоді —»; «— викликає —»."
III. Природа динамічного об'єкта «спосіб буття динамічного об'єкта»	1. Абстрактний «такі як Колір, Маса»
	2. Конкретний «як людина, Карл Великий»
	3. Колективний «такі як Людство, Людська раса»"
IV. Відношення знака до динамічного об'єкта	1. Ікона (Схожість)
	2. Індекс
	3. Символ (Загальний знак)
V. Природа безпосередньої інтерпретанти (спосіб представлення	1. Гіпотетична

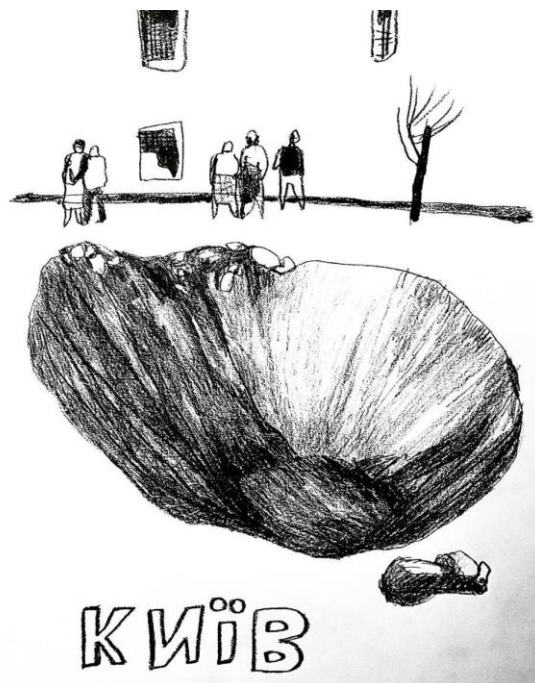
безпосередньої інтерпретанти; природа безпосередньої інтерпретанти)	
	2. Імперативна
	3. Відносна
VI. Природа динамічної інтерпретанти (спосіб буття динамічної інтерпретанти; природа динамічної інтерпретанти)	1. Співчутлива
	2. Шокуюча
	3. Звичайна
VII. Відношення знака до динамічної інтерпретанти (спосіб звернення до динамічної інтерпретанти; природа динамічної інтерпретанти)	1. Сугестивне (просте вираження почуттів)
	2. Імперативне (накази та питання)
	3. Вказівне
VIII. Природа фінальної інтерпретанти (призначення фінальної інтерпретанти)	1. Задоволення
	2. Спонування до дії.
	3. Спроба самоконтролю.

IX. Відношення знака до фінальної інтерпретанти (природа впливу знака)	1. Рема
	2. Судження
	3. Висновок
X. Тріадичне відношення знака до його динамічного об'єкта та фінальної інтерпретанти (природа достовірності висловлювання)	1. Інстинкт
	2. Досвід
	3. Форма

Додаток 2

Плакат “Навеки – вместе”. Автор Корецький В., 1953 рік

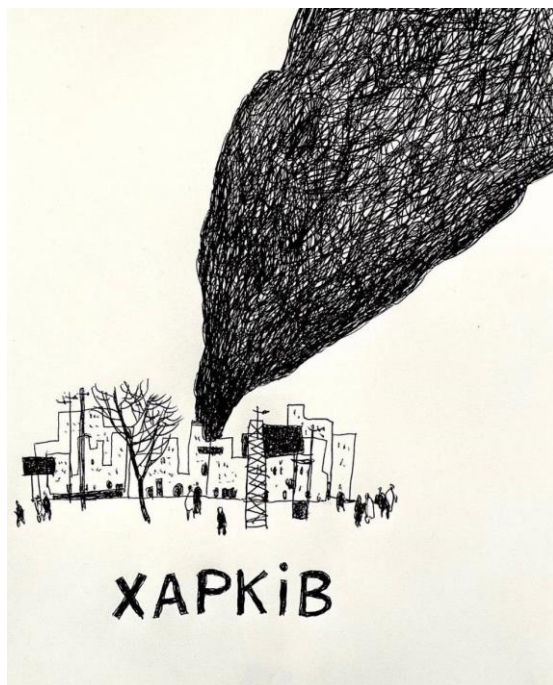
Додаток 3



А.Логов. Вирва на Татарці в Києві, 2024. А4, папір, олівець



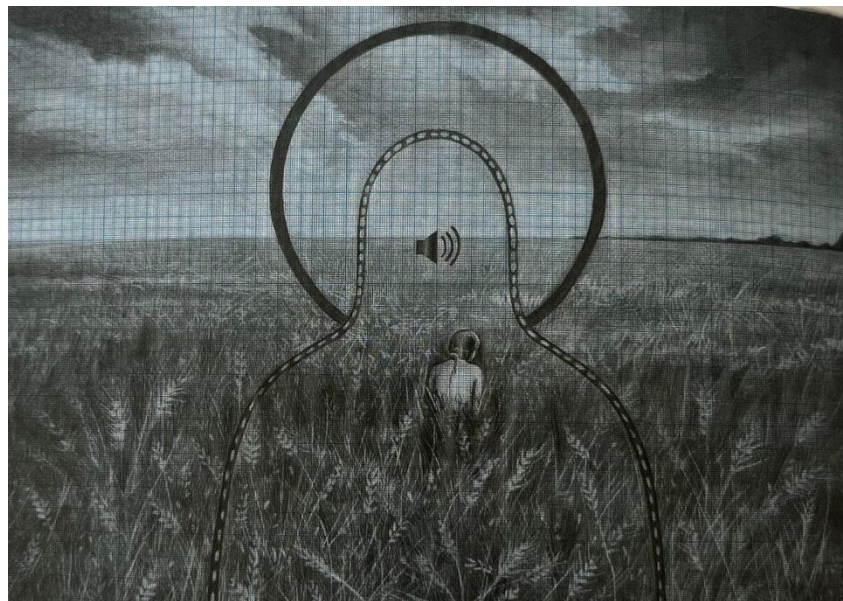
А.Логов. Kyiv, 2024. А4, папір, маркери



А.Логов. Київ, 2024. А4, папір, олівець

Додаток 4

А.Аджинджал. Дорога додому, 2022



О.Бабак. Покій, 2022



В.Дейсун. Дике поле, 2022

Додаток 5

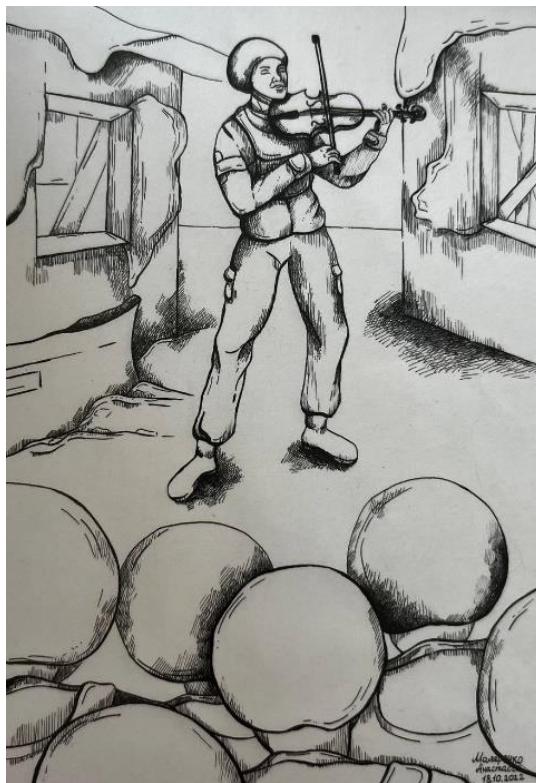
О.Діденко. Бородянка, лист другий, 2022



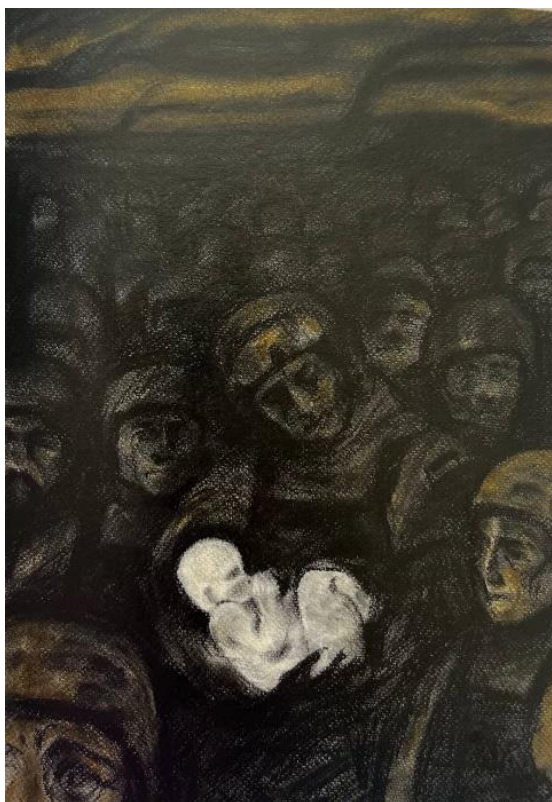
А.Логов. Glory to Ukraine, 2022



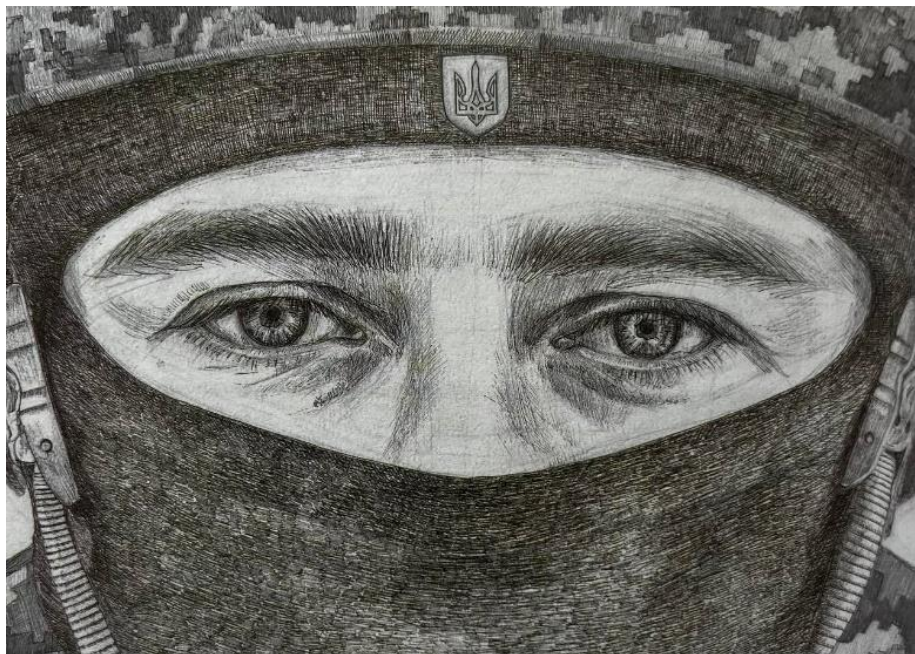
В.Тарабан. Боже, Україну збережи, 2022

Додаток 6

А.Маляренко. Скрипаль, 2022

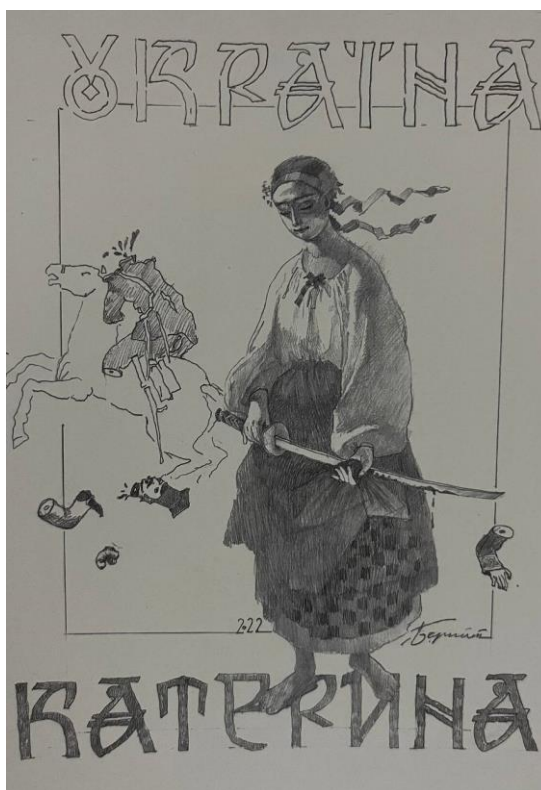


А.Русавська. Захисники майбутнього, 2022



О.Саєнко. Той, що захищає, 2022

Додаток 7



Л.Бернат. Катерина 2022, 2022



О.Карнаух. Невмируща, 2022

Додаток 8

М.Соломенникова. Київська Мадонна, 2022. Ілюстрація

Додаток 9

К.Шоу. Свята Джавеліна. 2022. Мурал

Додаток 10



Д.Шиянов. Коли час зупинився, 2022

Додаток 11



Д.Коломойцев. Вівтар Перемоги, 2022

Додаток 12

А.Логов. Молитва за Україну, 2023. Левкас, дошка, акрил



О.Гнеєвішев. Україна, 2022

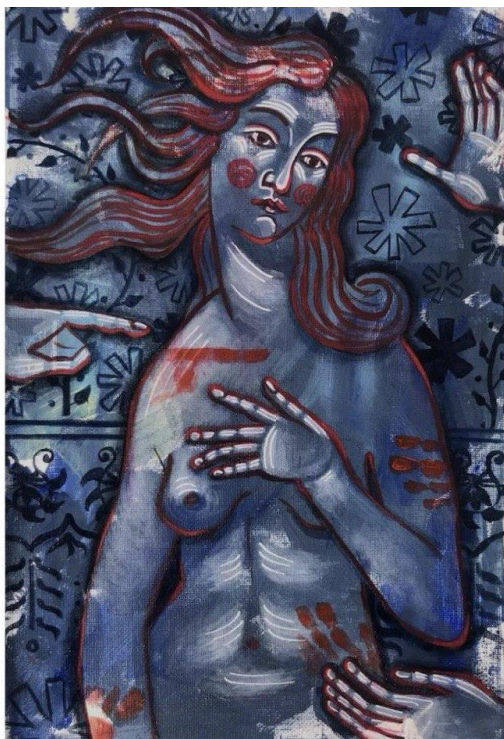


І.Цап'як. Червоний, 2022

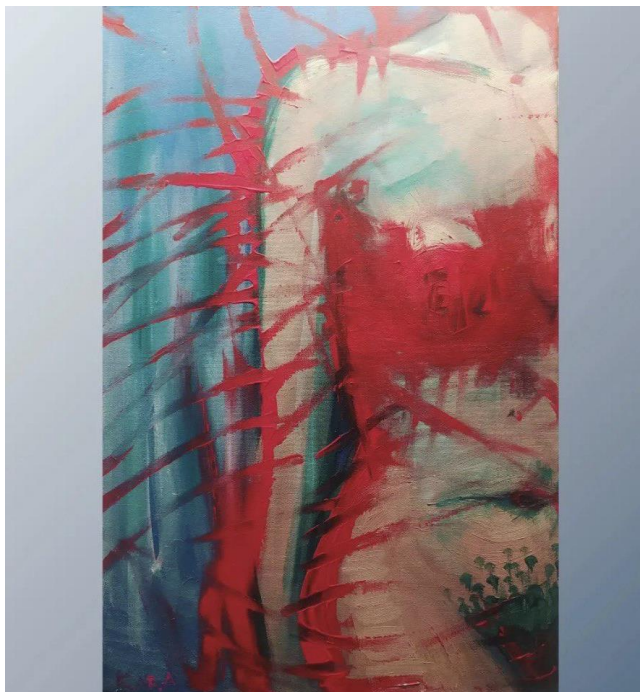


К.Островерхова. Калина, 2022

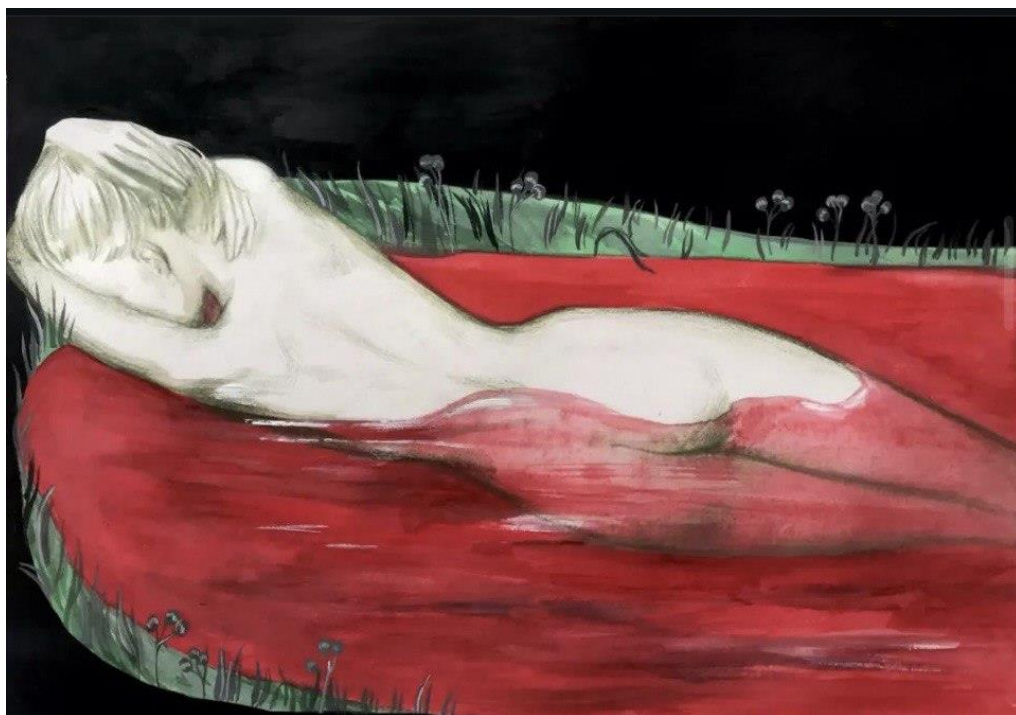
Додаток 13



Ю.Чайка. Місто Марії, 2023



К.Мінасян. Знівечена, 2022



К.Дацюк.Щоденник, 2022