

УДК 76.01

DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-51-10>

Назар **Симотюк**
викладач кафедри художнього дерева
Львівської національної академії мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3571-4308>

Вплив структуралізму на формування сучасного українського пластичного мистецтва

Анотація. У статті розглянуто вплив структуралізму на формування українського пластичного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Насамперед ідеться про творчість художників, що працюють у галузі образотворчого і декоративного мистецтва та використовують дерево. Проаналізовано визначальні принципи структуралізму на основі праць сучасних дослідників. Розглянуто різноманітні структуралістські підходи у культурології, філософії та мистецтві. Для глибшого розуміння природи українського пластичного мистецтва окреслено передумови розвитку структуралізму в образотворчому мистецтві на основі творчої революції К. Моне та глибокого структурного дослідження природи через геометрію П. Сезана. Підкреслено важливість творчих експериментів П. Мондріана та введеного ним поняття неопластицизму. Проаналізовано структуралістські маніфести Ч. Бідермана, Е. Борнштейн та Е. Вілмотт. Досліджено творчий метод структурних рельєфів канадського художника українського походження Р. Костинюка, його інспірації та власні концепції конструйованих композицій на основі геометричних форм. У протиставленні до регулярних механічних одиниць і нового технічного матеріалу в структурних скульптурах Е. Зеленака виявлено використання біоморфних форм, побудованих на основі повторення модулів. Згадано конструйовані полотна із складених яскравих площин Д. Саміла. Стаття демонструє важливість явища нонконформізму в українському мистецькому середовищі. Зосереджено увагу на індивідуальних особливостях застосування теоретичних напрацювань в образно-пластичних авторських моделях сучасних українських художників. Виявлено низку

художніх інтерпретацій та стилістичних особливостей у формуванні пластичного мистецтва в Україні другої половини XX – початку XXI ст. Розглянуто творчість українських і діаспорних художників, які працювали і продовжують працювати у другій половині XX – на початку XXI ст. в Україні та поза її межами: Р. Костинюк, Е. Зеленак, Д. Саміла, С. Савченко, І. Стеф'юк, В. Андрушко, Є. Тітенков, Н. Симотюк, Д. Шавала, А. Савчук, І. Соловійов.

Мета дослідження – виявити і дослідити вплив структуралізму на формування сучасного українського пластичного мистецтва; проаналізувати творчість художників, які використовували структурний метод у своїх роботах.

Методика дослідження: використано методи спостереження, порівняння, аналогії, експерименту, формального аналізу та синтезу.

Актуальність і наукова новизна. В українській мистецтвознавчій науці поняття «структуралізм» в об'ємно-просторових конструкціях, скульптурі, пластичному мистецтві на сьогодні залишається малодослідженим і потребує глибшого вивчення зв'язків між намірами митця, матеріалами, а також історично-культурним контекстом, у якому було створено художній твір. Вивчення впливу структуралізму на сучасну українську скульптуру та інші види пластичного мистецтва, які формуються на основних принципах структурного методу – код, знак, структура, символ, колір, відкриває новий критичний підхід до тлумачення творчих експериментів як ідентифікатора абсолютно нової художньої парадигми.

Ключові слова: структуралізм, структура, рельєф, скульптура, пластика, форма, площина.

Постановка проблеми. Формування сучасного українського пластичного мистецтва XX – початку XXI століття має досить складне історичне становлення, яке триває і сьогодні, беручи до уваги той факт, що Україна перебувала під різними владами, які в той чи інший спосіб обмежували та ставили художників тих часів у жорсткі рамки щодо творення та втілення власних авторських ідей, відмінних від тих, які намагалася нав'язати панівна ідеологія. Тим часом у західноєвропейському суспільстві відчувався вплив структуралізму, який проявився у філософії, літературі, культурології, соціології, мистецтві, дизайні та архітек-

турі. Чарльз Бідерман – впливовий і нонконформістський американський художник-модерніст, скульптор і теоретик мистецтв, який залишив помітний слід у міжнародних мистецьких колах, активно працюючи зі структуралізмом. Його напрацювання стали відправною точкою канадського художника українського походження Рона Костинюка, який розробив власні концепції та підходи у формуванні та конструюванні структурних рельєфних композицій на основі простих геометричних форм. Проекція структуралістського підходу у вітчизняному просторі в своїй основі наближена до процесів розвитку конструктивізму на початку XX століття на чолі з В. Єрмиловим та його експериментами в пластичному мистецтві з використанням кольору та геометрії включаючи безліч додаткових матеріалів, який характеризувався суворістю, геометризмом, лаконічністю форм.

У другій половині XX – початку XXI століття надзвичайно гармонійно і послідовно працював видатний пластик України І. Стеф'юк, формотворчий діапазон якого вражає своєю різноманітністю, водночас у деяких авторських підходах до пластичного мистецтва суголосний з ідеями канадського художника українського походження Р. Костинюком, основою творчості якого став структуралізм. Саме І. Стеф'юк став ключовою постаттю у вихованні нової генерації митців, вміло відкривши свій безцінний досвід у роботі з пластикою в дереві. Використовуючи методи структуралізму, молоді художники Є. Тітенков, Н. Симотюк, Д. Шавала, А. Савчук, І. Соловійов часто працюють з простими геометричними формами, зосередившись на структурно-поліхромних рельєфах, що трансформуються у різні мистецькі напрями: опарт, мінімалізм, «contemporary art» та ін. Говорячи про структуралістський метод та його застосування у сучасному пластичному мистецтві, варто підкреслити, що в українському середовищі цей підхід мало вивчений та потребує додаткових досліджень для ширшого розкриття його впливу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У загальнотеоретичному осмисленні структуралізму працювали: К. Леві-Строс – антропологія, М. Фуко – епістемологія, Р. Барт – культурні студії, У. Еко, Л. Гольдман, Р. Якобсон, Ф. де Соссюр, Я. Мукаржовський та ін. [10].

Американський художник-абстракціоніст Ч. Бідерман, зосередившись на тривимірних рельєфах запровадив термін «структуризм» для опису власних творчих експериментів, щоб відокремитись від конструктивізму та неопластицизму, стверджуючи, що

просте і складне утворює найбільш фундаментальний принцип структури. Е. Борнштейн, Е. Вілмотт та ін., розглядали структуралістський рельєф як щось просторове з імпресіонізму та постімпресіонізму, тобто абстрактно-геометричне мистецтво в просторі [21].

В українському мистецтвознавстві до проблем структуралізму звертаються лише в контексті вивчення окремих течій чи художників.

Надзвичайно ґрунтовними є наукові праці Р. Яціва про творчість канадського художника українського походження Р. Костинюка, який, познайомившись з ідеями сучасного структураліста Ч. Бідермана, виробив впізнаваний художній підхід структуристського характеру з переконливими теоретичними обґрунтуваннями авторських моделей, опираючись на власні знання з біології та спостереження різноманітних природних процесів [16].

Також необхідно звернути увагу на дослідження Н. Марчук «Структуралізм в образотворчому мистецтві XX століття», яке демонструє новий погляд до розуміння творчих пошуків П. Мондріана, М. Ешера, Я. Гніздовського, В. Вазарелі, Б. Райлі, які фактично стали основоположниками опарту, використовуючи структури геометричного характеру з певним ритмом для створення оптичних ілюзій [8].

Виклад основного матеріалу. В XX столітті у сфері гуманітарних наук з'являється інтелектуальний рух, пов'язаний з методологією структуралізму. Дослідження переходять від переважно описово-емпіричного до абстрактно-теоретичного рівня. Структуралізм як інтелектуальний рух проявився спочатку у філософії, культурології, літературознавстві, соціології. При цьому використовується структурний метод, моделювання, а також елементи формалізації і математизації. Серед культурологів-структуралістів особливе місце займають К. Леві-Строс, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж. Деррида; серед семіотиків – Ф. де Соссюр, Ю. Лотман та інші; символістів – Е. Кассіпер. [10].

Основою структурного методу є виявлення структури як сукупності відносин, інваріантних при перетвореннях. Структура – це не тільки «скелет» об'єкта, а й правила, за якими з одного об'єкта можна отримати інший [10].

Структуралізм (лат. *structura* – будова, розташування) почав формуватися у 20–30-х роках XX століття. Важливу роль у його становленні відіграла концепція Ф. де Соссюра, який розглядав мову як упорядковану від найпростіших до найскладніших зв'язків систему із взаємозв'язками різних складників [14, с. 431]. Також потрібно згадати визначних дослідників структурного

методу – К. Леві-Строса, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерриду, У. Еко, Л. Гольдмана, Р. Якобсона [8, с. 85–94].

Клод Леві-Стросс уї працях «Елементарні структури кровної спорідненості» (1949), «Структурна антропологія» (1958), «Мислення дикуна» (1962) спирався на тезу про єдність людської природи, наявність у ній структурно організованої основи позасвідомого. Учений вважав, що соціальні структури можна дослідити за допомогою вивчення міфів і ритуалів. За допомогою міфу відбувається залагодження суспільних суперечностей з метою їх подолання. Міф неможливо осягнути на засадах звичайного раціоналізму. К. Леві-Строс характеризує свій аналіз як «міф міфології» [7, с. 32–34]. Дослідник висуває кілька вимог, за умови дотримання яких модель може вважатися структурою. Передусім – це певна система, яка складається з таких елементів, де зміна одного тягне за собою зміну всіх інших. По-друге, будь-яка модель належить послідовності перетворень, кожне з яких відповідає моделі того самого типу, так що певна кількість цих перетворень створює групу моделей. По-третє, зазначені властивості дозволяють передбачити, яким чином буде реагувати модель на зміну одного з елементів, що її складають. Нарешті, модель має бути створена так, щоб її застосування охоплювало всі досліджувані явища [6, с. 88].

Структуралістський підхід одним із центральних принципів якого є пізнання через структуру, відкриває новий горизонт до осмислення глобалізації як безперервного процесу структурування та пошуку узагальнювальної структури, дослідження соціальної дійсності, представлені різними культурними, державними, економічними та іншими утвореннями системного характеру. Сучасне розуміння структури ґрунтується на характеристиці конструкції, в якій елементи підпорядковані системі, трансформації (впорядкованого переходу однієї підструктури в іншу) та саморегулювання [9, с. 36–41].

Структуралізм розглядає художню форму (цілісний твір мистецтва) як впорядкованість особливого типу, властиву тільки цьому явищу і приводить у відповідність його внутрішню і зовнішню міру. Так, звертаючись до вивчення живопису, структуралізм виділяє для аналізу кубічні та геометричні композиції, групові побудови, співвідношення зображених фігур між собою і з фоном картини та багато іншого, витлумачуючи взаємозв'язок усіх художньо-виразних елементів як особливо організовану систему [18].

Зароджуються нові стилістичні напрямки в образотворчому мистецтві, де ефективними стали експе-

рименти у пошуках іншої художньо-виразної мови візуального мислення. Образне мислення поступово відходить від класичного, традиційного уявлення про першорядну роль виразності та завдань живопису. Здійснюється пошук нових структурних засобів композиційної цілісності. Ними стають геометричні та довільного характеру лінії, плями, чисті відкриті кольори тощо [8, с. 85–94].

Питання структуралізму в образотворчому мистецтві у своїх працях порушував Чарльз Бідерман, американський художник-абстракціоніст і мистецтвознавець. Варто відзначити, що саме в мистецькому середовищі досить часто можемо побачити використання поняття «структуризм» замість «структуралізм», що ніяк не змінює дефініцій щодо тлумачення та розуміння в загальноприйнятій термінології. Дослідник вважав, що структуризм почався, коли Клод Моне нарешті довів імпресіонізм до його повного завершення. Чарльз Бідерман першим у сфері образотворчого мистецтва в 1950-х роках ввів термін «структуризм» до однієї зі своїх робіт, щоб наголосити на відмінності стилістики твору від конструктивізму. Загалом автор розвідок про структуралізм вважає, що це явище в мистецтві потрібно розглядати ще від постімпресіоніста Поля Сезанна.

Поль Сезанн визнав, що саме Клод Моне започаткував знаменну структурну революцію, і що колір як безпосередня творчість тепер відкритий для художника. Потім митець переніс це відкриття на більш глибокий рівень структурної істини. Поль Сезанн зробив структуралістський напрям остаточною у два послідовні кроки. По-перше, він активно почав використовувати геометрію, пізніше відому як кубізм, але з явною метою створити метод аналізу, за допомогою якого міг би структурно досліджувати природу як творчий процес. Потім результати його досліджень були «переведені», як він сам висловився, у ті структурні терміни, властиві живопису. У міру його прогресування, площини його геометричного аналізу дедалі більше звільнялися від структурних обмежень об'єктів [21].

Синтезовані форми в полотнах П. Сезанна, кубістичні трансформації у композиціях П. Пікассо і Ж. Брака, метафізичні практикуми О. Архипенка та К. Малевича, теоретизація морфології мистецької мови В. Кандинського та О. Богомазова змінили територію формалістичних досвідів. П. Мондріан з його неопластицизмом і група конструктивістів 1920-х років (В. Татлін, В. Єрмилов, А. Певзнер, Н. Габо та ін.) відкрили ще один напрям пошуків, які зблизили

мистецтво і науку [16].

Багато тверджень про структуралізм у мистецтві можна знайти у книзі «Листування Бом–Бідерман: творчість у мистецтві та науці» (опубліковане листування між художником Ч. Бідерманом і фізиком Д. Бомом [19]).

Як вважає Чарльз Бідерман: «Сучасний структуризм почався з усвідомлення того, що саме живопис потребує звільнення у структурну реальність. Було визнано, що лише художники належним чином і повністю підготували шлях структурно, що наприкінці переходу від мімезису до прямого творіння художники знову правильно виклали питання, розпочавши новий напрям з правильного структурного початку. Цей початок складався з простої просторової колірної площини прямокутника, механічної площини геометрії. З давніх часів механіка геометрії була відчиненими дверима, через які людина могла стверджувати свою вроджену здатність творчо сприймати та діяти, як в архітектурі, астрономії та в усіх науках, якщо згадати лише ці галузі» [21].

Зі зростанням інтересу до пластичності образотворчих засобів, у суспільствах, які зазнавали швидких змін, зростала кількість митців-активістів і пропагандистів, маніфести яких активно поширювалися. Елізабет Вілмотт часто писала для журналу «The Structurist», який виходив раз на рік або раз на два роки, причому кожне видання було присвячено певній темі. Її есе, а також есе редактора та засновника Елі Борнштейна читалися як маніфести структуристського мистецтва. Маючи джерела, які включають необ'єктивну абстракцію Піта Мондріана та структуризм Чарльза Бідермана, Е. Борнштейн та Е. Вілмотт були непохитними у своїх естетичних переконаннях і прагнули диференціювати, визначати та захищати свій підхід.

Елі Борнштейн цікавився «новим і кращим суспільством», висловлював занепокоєння тенденціями популярного, суб'єктивного мистецтва та стверджував, що після століть зростання та розвитку візуального знання художники повинні продовжувати прагнути до більш повного розуміння природи. Елі Борнштейн також припускає, що після Клода Моне контрастні візуальні цілі розділили прагнення до знань на два різні шляхи: експресіоністський і структуралістський. Дослідник стверджує, що структуралістичне русло, яке включає П. Мондріана та його послідовників, призвело до прогресу візуальних знань. Він відзначає Жана Горіна та Чарльза Бідермана як прихильників еволюційної місії – Ж. Горін і Ч. Бідерман працювали

в середовищі рельєфних структур. Ані картини, ані скульптури, ані рельєфні конструкції не об'єднують природне й пластику в «дійсне, відчутне тривимірне мистецтво кольору в просторі» [13].

Коли постімпресіоністи та кубісти малювали кілька точок зору та часових аспектів на двовимірній поверхні, рельєфи оживляють ці образотворчі функції в динамізмі відкинутих тіней і проєктувальних площин. Відмінністю, яку варто відзначити, є використання кольору в рельєфних структурах. Північноамериканські структуралісти вважали колір життєво важливим елементом людського сприйняття, що контрастувало з попереднім відкиданням Н. Габо та іншими конструктивістами як «поверхневого». Злиття фарби та скульптури в рельєфах Е. Вілмотт є прикладом того, що Борнштейн назвав «кінцем ілюзіонізму в мистецтві» [13].

Абстракція Е. Вілмотт синхронізує мистецтво з наукою та природою, щоб вирішити певні прогалини між мистецтвом і дисциплінами логіки і розуму. Об'єднання процесів органічного росту та людської творчості є виразним аргументом структураліста для цього способу абстракції та мирного співіснування природи та технології [20].

Продовжуючи аналіз яскравих митців зі структуралістською методологією творення, які тісно співпрацювали з наукою та природою, важливою постаттю в еліті сучасних практиків образотворчого мистецтва у світі уже тривалий час фігурує ім'я канадського художника українського походження Рона Костинюка, представника неоконструктивістської лінії розвитку абстракціонізму. На сьогодні він є одним з найвідоміших художників і педагогів. Митець вважає переломним 1963 рік, коли він, познайомившись з ідеями сучасного структураліста Ч. Бідермана, розпочинає свій індивідуальний шлях у мистецтві. На ґрунті біологічних знань і власних спостережень над системою організації життя в природі Рон Костинюк намагається структурувати прості геометричні об'ємні елементи (найперше – куб) в абстрактні композиції. Стартовим пунктом парадигми його творчого пошуку став «структурний рельєф» (Relief Structure) [16].

Саме значення слова «структура», як зазначає Р. Костинюк, передбачає ідею організаційної системи або вислів раціональності, пов'язаний із синтезом форм шляхом встановленої організованості. Однак, це не означає використання формул чи математичних законів, застосування яких відсуває мистця від віри в його власну інтуїцію і, що більше, змушує наполягати на інтуїції математика, для якого математичні

принципи є нічим іншим, як тільки вираженням його інтуїтивного розуміння явищ природи. Натомість художник бачить у природі необмежені засоби зорових вражень. Рон Костинюк був біологом, тому його зацікавлення йшли по лінії науки та емпіричного підходу до природи, яка, як митець вважає «...дає нам міріади пов'язаних із собою функційних комплексів, які, урешті-решт, ведуть до структурної організованості форм. І головню з цих процесів, з тих органічних та неорганічних переміщень я вилочую деяке розуміння процесу структурного творення в природі і з цим зрозумінням стараюсь створити зорові аналогії до створених природою форм» [16].

Рельєфні структури Рона Костинюка – його індивідуальне розв'язання формальних проблем нового мистецтва, які започаткував конструктивіст Володимир Татлін. Сепаровані багатомірні геометричні елементи розбивають фронтальну статисти картинної площі й водночас творять нову дійсність, позбавлену ілюзорності та міметики. Із взаємодії дійсного простору, світла і кольору народжується новий, оригінальний твір. У чергуванні вертикальних прямокутних форм, сполучених одним горизонтальним елементом, та активізованими світлотінню проміжками картинної площі можна відчутти пластичний еквівалент до музичних інтервалів.

Структурні скульптури ще одного яскравого представника з українським корінням Е. Зеленака теж побудовані на основі повторення модулів. Його вибором є лиш дві вигнуті одиниці – циліндр і колінце, які він поєднує у різноманітних композиційних вирішеннях. У протиставленні до регулярних механічних одиниць і нового технічного матеріалу, що його він вживає, – біоморфні форми. Позбавлене ваги, волоконне скло надає їм повітряної легкості бурштинового осяйного пилу, завислого в прозорій оболонці.

Майстер кольору Давид Саміла, хоч і трактує свої твори абстрактно, але вони все одно викликають враження світу органічного життя. Його великі полотна конструйовані зі складених площин яскравих і резонансних барв. У стиснутих обрисах цих форм-кольорів примхливо переплітається наростаюча напруга та радісні спалахи енергії та рвучкості. Картини пульсують життям у взаємовідношенні фантастичних форм, які себе взаємно втискають і витискають. Багатство барв, як в українському фольклорі, атавістичним шляхом веде у духовне праджерело творчого наснаження Д. Саміли [5, с. 363–518].

Відомий український художник та засновник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної

академії мистецтв України Віктор Сидоренко вважає, що: «Із встановленням радянської влади багато талановитих художників не змогли вписатися в ідеологічні формати тоталітарної системи і змушені були емігрувати з України. Їхню творчу спадщину за кордоном ми розглядаємо як частину загального українського художнього процесу. Лише за часів незалежності повною мірою відкриваємо для себе низку талановитих митців, які творили неперевершені мистецькі зразки, якими Україна може пишатися» [11, с. 64]. Після впровадження соцреалізму в Україні розпочалася ліквідація всіх мистецьких організацій, репресії проти представників творчої інтелігенції, морально-психологічний тиск на них, навіть їх фізичне знищення. Усе це призвело до значних втрат в українському мистецтві, на тривалі роки відкинуло його в зону ізоляції і застою.

У ситуації такого пресингу цілком законною була поява активних відвертих або прихованих форм протесту. Їхній вияв, який передбачав принципову незгоду художника з нав'язуваними ідеологічними постулатами, прийнято окреслювати терміном «нонконформізм» (тобто невідповідний, неодноманітний, незгодний) [11, с. 82].

Активний нагляд тоталітарної влади у сферах образотворчого мистецтва, насамперед скульптури і живопису, спричинив активні прояви нонконформізму в художньо-промисловій творчості, яку нині називаємо дизайном. Особливу роль відіграла постать художника, якого зарубіжні фахівці називали українським генієм конструктивізму, – Василь Єрмилов. Митець пропагував ідеї конструктивного мінімалізму та втілював сміливі формотворчі експерименти поєднуючи різноманітні матеріали. Діяльність В. Єрмилова стала своєрідною з'єднувальною ланкою між авангардом і нонконформізмом [4, 124–132].

Яскравим представником одеського нонконформізму є Сергій Савченко. Складне і одночасно гармонійне колірне бачення майстра, пластичне відчуття кольору, індивідуальна чутливість до схоплювання його різних просторово-об'ємних перетворень – основа абстракцій Сергія Савченка, втілених у живописі, станковій графіці та скульптурі. Художник чудово володіє кольором і перетворює його в бурхливі, емоційні абстрактні роботи – своєрідні кольорові медитації [2]. Творчість в абстрактному формотворенні не зводиться до сухих формул чи, тим паче, догматів, але відчуття, що все становить єдину структуру, дає можливість інтуїції знаходити шлях до органічності [5, с. 363–518].

У кінці ХХ століття в декоративному мистецтві

України можна відзначити особливе бачення художників у рельєфній пластичній скульптурі та об'ємно-просторових композиціях, відчувається інноваційний підхід у роботі з таким природним матеріалом як дерево. Усвідомлення національної ідентичності та глибинне розуміння національних традицій призвело до появи творів мистецтва з надзвичайно тонким відчуттям естетичної витонченості та новітнього звучання, які прагнули до активного діалогу з глядачами. Насправді митців, які працювали з образно-пластичними можливостями дерева, вказаного періоду доволі небагато, але їхні творчі напрацювання заслуговують серйозної уваги і мистецтвознавців, і нового покоління художників, які прагнуть розвивати новаторські підходи в дерев'яній скульптурі.

Серед представників виразного сучасного образно-пластичного мислення в дереві, яке має щільний асоціативний зв'язок з архаїкою, праісторією, варто згадати й художника з Коломиї, творчі експерименти якого ґрунтуються на традиціїх столярного ремесла і різьблення, – члена НСХУ, учасника всеукраїнських і міжнародних виставок Василя Андрушка. Візуально прості за композиційними вирішеннями твори дерев'яної пластики з ознаками фігуративу автор вибудовує зазвичай з компактних, гранично узагальнених геометричних форм, що активно проникають у навколишній простір («Козак Мамай», «Сіач» – обидва 1990 р.; «Людина-птаха», «Розпач» – обидва 1991 р.; «Сон», 1992 р.; «Той, що відпочиває», 1992 р.). Скеровані на контакт з архітектурним середовищем, вони «вишукані за пропорційними зіставленнями і тектонічно узгоджені, що дозволяє проводити певні аналогії з пошуками кубістів, абстракціоністів чи конструктивістів» («День і ніч», 1989 р.; «Ікар», 1990 р.; «Хлопчик на траві», «Благовіщення» – обидва 1992 р.) [15, с. 78–89].

Головним засобом художньої виразності в монохромній пластичній В. Андрушка є зіставлення масивних різьблених фрагментів зображального плану з ажурними конструкціями-блоками, змонтованими з квадратних у перерізі брусків, переплетених в експресивну просторову ритмічну структуру [3, с. 28].

Іншим є художньо-формальний підхід до дерева найвідомішого у Львові в цьому виді мистецтва майстра – члена НСХУ, професора кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ Ігоря Стеф'юка (1949–2017). Формотворчий діапазон І. Стеф'юка досить широкий: артоб'єкти, інтер'єрна та виставкова станково-декоративна скульптура, рельєфні пласти – від сюжетно-фігуративних до майже цілковито абстрактних, що народжені, на глибоке переконання автора, «у

широких образотворчих можливостях дерева, його спроможності не лише декорувати чи розповідати (що належить до пасивної сторони історичних функцій цього матеріалу), але й викликати глибокі асоціації, виражати духовні й естетичні ідеї часу» [17, с. 321–325].

Відсутність традиційного моделювання, оригінальне енергійне трактування геометризованих фігур часом ріднять його скульптуру з творами кубістів, з формальними експериментами в пластичній О. Архипенка, який на початку ХХ ст. змінив традиційний підхід до дерева, структурно конструюючи й монтуючи власні твори, використовуючи різноманітні підходи в роботі з матеріалом. Найсильніші ті знаково-символічні твори І. Стеф'юка, що вибудовані в єдності відсторонених геометрично-ритмічних форм, де митець, з одного боку, повністю відходить від предметності, а з другого – досягає сакрального звучання їхнього глибинного змісту («Фігура Д», 1994 р.; «Фігура С», «Фігура К» – обидві 1997 р.; «Промінь світла», «Сестра страху» – обидві 1999 р.; «Закоханій», 2000–2001 рр.) [15, с. 78–89].

Своє філософське бачення художнього дерева та новий радикальний підхід у моделюванні об'ємно-просторової пластики І. Стеф'юк вкладав у виховання майбутнього покоління. Тому важливо відзначити молоду генерацію митців, які зуміли трансформувати отриманий досвід та вже встигли заявити про себе не тільки в Україні, але й за її межами: Є. Тітенков, Н. Симотюк, Д. Шавала, А. Савчук, І. Солвейов [1].

Андрій Савчук і Дмитро Шавала працюють у галузі пластичного і декоративного мистецтва. Їхні твори представлені у галереях і приватних збірках в Україні та за її межами. Обидва художники позиціонують себе як представників сучасної скульптури, які оперують мінімалістичними художніми засобами лінії, кольору, ритму і гармонії. Дмитро Шавала, – випускник кафедри художнього дерева Львівської національної академії мистецтв, – основним структурним елементом у декоративних рельєфах застосовує прості геометричні форми, акцентуючи увагу на балансі та ритмічності. Добре прочитується також вплив оптичного мистецтва, де художник поєднує ахроматичні і хроматичні співвідношення елементів рельєфу чи об'ємної пластики. Основним виражальним засобом художника є трикутник. У доробку художника варто згадати твори «Формація» (2019), «Цвітіння» (2020), «Вхід» (2021), «Глюк у Космосі» (2022), «Земля» (2023), «Супернова» (2023).

Дещо іншим за стилістикою є структурний підхід

Андрія Савчука. Автор використовує принцип моделювання форми просторових об'єктів із застосуванням чітких геометричних фігур: куб, куля. Вдало поєднується форма об'єкта і текстура матеріалу. У декоративних рельєфах Андрій Савчук оперує кольором і різною висоти та розміру площинами, які своїми ритмами утворюють динаміку та своєрідне легке мерехтіння притаманне опарту. Серед яскравих робіт автора можна виділити наступні: «Дихання» (2019), «Сяяння» (2020) «Рух» (2022), «Геометрична структура» (2022), «Народження» (2023).

У проєкції досліджень структурних елементів і знаків працюють також Є. Тітенков, Н. Симотюк та І. Соловійов. Аналізуючи твори художників, зауважимо, що вплив структуралізму проявився у використанні строгої структури, відкритого кольору, «чіткості форм елементарних геометричних фігур» [12, с. 2]. Молоді митці експериментують з використанням символів і знаків у своїх творах, створюючи різні смисли та поглиблюючи взаємодію з глядачем; використовують структуралістські ідеї для експериментів з формою та структурою – це може передбачати абстракцію, графічні елементи, авторські техніки тощо. Прикладом є виставковий проєкт ДЕ:ФОРМА», де серія «Враження» (Н. Симотюк, 2018 р.) є спробою розірвати звичайні структури та переосмислити їхній сенс, використовуючи імпресіоністський підхід як джерело інспірацій для трансформації власних структурно-поліхромних рельєфів.

Єгор Тітенков у роботах «Джексон Поллок» (2019), «Каудилізм авангарду» (2019), «Модус» (2020) експериментує зі символами, формою та структурами, залучаючи глядача до нових інтерпретацій. Його роботи – це не класичні декоративні рельєфи, а складні конструкції-інсталяції, що зтягають глядача багатоплановістю і перспективою. Художник застосовує рухомі конструкції, синтез матеріалів і традиційні форми з різних порід дерева.

Ігор Соловійов у декоративних рельєфах основний акцент глядача спрямовує на кольорові співвідношення. Цей принцип може слугувати для створення абстрактних або стилізованих мотивів у декоративному рельєфі, що додає оригінальності твору. Вдало використовуючи кольорові геометричні елементи, художник створює композиції, наповнені ритмом і гармонією.

Часто митці вдаються до традиційних прийомів обробки художнього дерева. Про це говорить дослідниця Анна Єфімова у вступній статті до каталогу виставки «ДЕ:ФОРМА», характеризуючи серію тво-

рів «Враження»: використавши шканти для з'єднання меблів у якості основного виражального засобу, художник цим трансформував його усталене значення, досягнувши якісних візуальних ефектів мерехтіння та оптичної ілюзії [12, с. 47].

Слід підкреслити, що структурні рельєфи нової генерації митців доволі складно вписати до чіткого мистецького стилю, які апелюють до різноманітних напрямів і стилістичних особливостей так званого «contemporary art». При глибокому аналізі творчого підходу можна відзначити багатогранну варіативність структурно-поліхромних рельєфів з яскраво вираженою конструкцією кольору та форми.

Висновки. Розглядаючи структуралізм у творчості художників на території сучасної України та поза її межами, варто відзначити практично повну асинхронність творчої революції. Закордонні митці творили у повноті вседозволеності, на відміну від постійних утисків українських художників з боку тоталітарного режиму. Проєкція структуралістського підходу у вітчизняному просторі в своїй основі наближена до процесів розвитку конструктивізму на чолі з В. Єрмиловим та його експериментами в пластичному мистецтві з використанням кольору та геометрії, включаючи безліч додаткових матеріалів, який характеризувався суворістю, геометризмом, лаконічністю форм і монолістю зовнішнього вигляду. Тобто міцна конструктивістська методологія еволюціонувала, відкривши широке поле для художніх експериментів українського пластичного мистецтва.

Надзвичайно гармонійно і послідовно працював видатний пластик України І. Стеф'юк, формотворчий діапазон якого вражає своєю різноманітністю, водночас в окремих авторських підходах до пластичного мистецтва суголосний з ідеями канадського художника українського походження Р. Костинюка, основою творчості якого став структуралізм.

Використовуючи методи структуралізму, нова генерація художників (Є. Тітенков, Н. Симотюк, Д. Шавала, А. Савчук, І. Соловійов) часто працює з простими геометричними формами, зосередившись на структурно-поліхромних рельєфах, що трансформуються у різні мистецькі напрями: оп-арт, мінімалізм, інсталяція, «contemporary art» та ін. Також активно використовуються новітні технології та 3D-моделювання, розширюючи діапазон потенційних можливостей застосування інноваційних інструментів, що дозволяє певною мірою не відставати від загальносвітових мистецьких тенденцій.

Сучасні художники можуть використовувати кон-

цепції структуралізму в своїх роботах на різних рівнях. Важливо сформулювати певні можливі аспекти використання структуралістського підходу в пластичному мистецтві:

1. Аналіз форми та структури: художники запрошують вивчати форму та структуру своїх робіт, представляючи їх як складні системи взаємопов'язаних елементів. Це може охоплювати дослідження зв'язків між кольором, формою, текстурою та іншими концептуальними аспектами творів.

2. Розгляд твору як системи знаків: сучасні митці можуть використовувати ідеї структуралізму, розробляючи свої роботи як системи знаків і символів. Кожен об'єкт або деталь може мати своє значення та взаємодіяти з іншими частинами твору.

3. Експерименти з формою та структурою: художники можуть експериментувати зі структурою та формою своїх творів, порушуючи звичні підходи та створюючи неочікувані або нетрадиційні тривимірні конструкції.

4. Взаємодія з глядачем: використання структуралістських ідей може допомагати художникам створювати напругу та тиск, хвилюючи глядача як неодмінного учасника авторського задуму.

Підсумовуючи, можна виділити визначальні риси сучасного українського пластичного мистецтва другої половини XX — початку XXI століть: міцність конструкції, чіткість структури, організованість площини, виразність форм, гармонія кольору, варіативність композиційного вирішення, концептуальна складова. Всі ці компоненти задають новий вектор розвитку пластичного мистецтва та формують певне візуальне коло митців, які можуть використовувати структуралізм як інструмент для вивчення та розуміння структурних аспектів своїх творів, а також створення нових інтерпретацій та трансформацій тривимірних поліхромних рельєфів.

Отже, вплив структуралізму на сучасну українську скульптуру та інші види пластичного мистецтва, які формуються на таких основних принципах структурного методу як код, знак, структура, символ, колір, мало досліджені та потребують глибшого вивчення з боку мистецтвознавчої наукової спільноти.

1. Артпроект «ДЕ:ФОРМА»: нові виміри абстрактної скульптури в дереві. URL: <https://arthoda.com.ua/2018/04/02/art-proekt-deforma-novi-vymiry-abstr/> (дата звернення: 09.11.2023)

2. Бібліотека українського мистецтва. Сергій Савченко. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/savchenko-sergij/> (дата звернення: 09.11.2023).

3. Голубець О. Пластика Василя Андрушка. Образотворче мистецтво. 1997. № 3/4. С. 28.

4. Голубець О. Українське мистецтво XX століття. Львів: Видавництво «Колір ПРО», 2022. 199 с.

5. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка XX століття: Антологія / упоряд. Р. Яців. Частина 2. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. С. 363–518.

6. Квіт С. М. Основи герменевтики. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2003. 88 с.

7. Кузенко О. В. Взаємозв'язок соціокультурного та методологічного аспектів структуралізму. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. 2003. Вип. 56–57. С. 32–33.

8. Марчук Н. Структуралізм в образотворчому мистецтві XX століття. Мистецтвознавство: 36. наук. пр. Львів, 2007. Ч. 1. С. 85–94.

9. Мелетинский Е. М. К. Леви-Строс и структурная типология мифа. Вопросы философии. 1970. № 8. С. 36–41.

10. Семіосфера і соціальний символізм. Структуралізм в семіотиці культури. URL: <http://www.nas.gov.ua/publications> (дата звернення: 09.11.2023).

11. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / Ін- проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. Київ: ВХ[студіо], 2008. С. 63–88.

12. Симонюк Назар. Каталог творчих робіт. Львів, 2019. 48 с.

13. Структуралістська естетика. URL: <https://studfile.net/preview/7303947/page/2/> (дата звернення: 09.11.2023)

14. Ференц Н. С. Основи літературознавства: підручник: затв. МОН України. Київ: Знання, 2011. 431 с.

15. Чегусова З. Українські провідні митці художньої обробки дерева (остання третина XX — початок XXI століття). Студії мистецтвознавчі. 2015. Ч. 2. С. 78–89. URL: <https://orcid.org/0000-0002-9016-6615> (дата звернення: 09.11.2023)

16. Яців Р. М. Рон Костинюк: алгоритм естетичної довершеності. URL: <https://arthoda.com.ua/2015/08/27/ron-kostinyuk-algorithm-estetichnoyi-dovershenosti/> (дата звернення: 09.11.2023)

17. Яців Р. М. Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей. Львів, 2006. С. 321–325.

18. Barthes R., Duisit L. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*. 1975. Vol. 6. № 2. P. 237–272 URL: <https://www.jstor.org/stable/468419> (дата звернення: 22.11.2023)

19. Biederman, Charles; Bohm, David (1998). Pylkanen, Paavo (ed.). *Bohm-Biederman Correspondence: Creativity in Art and Science*. Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203008034> (дата звернення: 09.11.2023)

20. From painting to relief. URL: https://www.umanitoba.ca/school/art/media/From-painting-to_relief-file.pdf (дата звернення: 09.11.2023)

21. The visual revolution of structuralist art URL: <https://www.>

artforum.com/features/the-visual-revolution-of-structuralist-art-211876/ (дата звернення: 09.11.2023).

REFERENCES

1. Art project "DE:FORMA": new dimensions of abstract sculpture in wood. URL: <https://arthoda.com.ua/2018/04/02/art-proekt-deforma-novi-vymiry-abstr/> (access date: 09.11.2023)
2. Library of Ukrainian art. Serhiy Savchenko. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/savchenko-sergij/> (date of access: 09.11.2023).
3. Holubets, O. (1997). Vasyl Andrushko's plastic. *Fine Art*. Vol. 3/4. P. 28.
4. Holubets O. *Ukrainian art of the 20th century*. Lviv: Kolir PRO Publishing House, 2022. 199 p.
5. Ideas, meanings, interpretations of fine art: Ukrainian theoretical thought of the 20th century: Anthology (2012). / ed. R. Yatsiv. Part 2. Lviv : Lviv National Academy of Arts; Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, P. 363–518.
6. Kvit, S. (2003). Basics of hermeneutics: a study guide. Kyiv: "KM Academy" Publishing House, 88 p.
7. Kuzenko, O. (2003). Interrelationship of sociocultural and methodological aspects of structuralism. *Bulletin of Taras Shevchenko Kyiv National University. Philosophy. Politology*. Issue 56–57. P. 32–33.
8. Marchuk, N. (2007). The structuralism in a fine art of the XXth century. *Art history: Collection. of science Lviv Ave. Part 1*. P. 85–94.
9. Meletinsky, E. (1970). K. Lévi-Strauss and structural typology of the myth. *Questions of the philosophie*. Vol. 8. P. 36–41.
10. Semiosphere and social symbolism. The structuralism in cultural semiotics. URL: <http://www.nas.gov.ua/publications> (access date: 09.11.2023).
11. Sydorenko, V. (2008). Visual art from avant-garde shifts to the latest directions: Development of visual art of Ukraine in the 20th-21st centuries / In-problem modern. *Myst-va Acad. bridge in Ukraine*. Kyiv: VK[studio], P. 63–88.
12. Symotiuik Nazar. (2019). *Catalog of creative works [Catalog]*. Lviv. P. 48.
13. Structuralist aesthetics. URL: <https://studfile.net/preview/7303947/page/2/> (access date: 09.11.2023)
14. Ferenc, N. (2011). *Fundamentals of literary studies [Text] : textbook* : sealed. MES of Ukraine. Kyiv: Znannia, 431 p.
15. Chegusova, Z. (2015). Ukrainian leading artists of artistic woodworking (the last third of the 20th — the beginning of the 21st century). *Art studies studios*. Vol 2. P. 78–89. URL: <https://orcid.org/0000-0002-9016-6615> (access date: 09.11.2023)
16. Yatsiv, R. Ron Kostyniuk: an algorithm of aesthetic perfection. URL: <https://arthoda.com.ua/2015/08/27/ron-kostyniuk-algorithm-estetichnoyi-dovershenosti/> (date of application: 09.11.2023)
17. Yatsiv, R. (2006). *Ukrainian art of the XXth century: Ideas, phenomena, personalities*. A collection of articles. Lviv, P. 321–325.

18. Barthes R., Duisit L. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. *New Literary History*. 1975. Vol. 6. № 2. P. 237–272 URL:<https://www.jstor.org/stable/468419> (дата звернення: 22.11.2023)

19. Biederman, Charles; Bohm, David (1998). *Рулкканен, Paavo (ed.). Bohm-Biederman Correspondence: Creativity in Art and Science*. Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203008034> (access date:: 09.11.2023)

20. From painting to relief. URL:https://www.umanitoba.ca/school/art/media/From-painting-to_relief-file.pdf (access date:: 09.11.2023)

21. The visual revolution of the structuralist art. URL: <https://www.artforum.com/features/the-visual-revolution-of-structuralist-art-211876/> (access date: 09.11.2023)..

ANNOTATION

Nazar Symotiuik. The Influence of Structuralism on the Formation of Contemporary Ukrainian Plastic Art.

The article examines the influence of structuralism on the formation of plastic art in Ukraine in the second half of the 20th and early 21st centuries. First of all, we are talking about the creativity of the artists working in the field of fine and decorative arts and using wood as a material. It was outlined the defining principles of structuralism based on the works of contemporary researchers. Various structuralist approaches in cultural studies, philosophy and art are considered. For a deeper understanding of the nature of the Ukrainian plastic art the prerequisites for the development of structuralism in the visual arts on the basis of C. Monet's creative revolution and P. Cézanne's deep structural study of nature through geometry have been determined. The importance of P. Mondrian's creative experiments and the concept of neoplasticism introduced by him has been emphasized. The structuralist manifestos of C. Biederman, E. Bornstein and E. Wilmott have been analyzed. The creative method of structural reliefs of the Canadian artist of Ukrainian origin R. Kostyniuk, his inspirations and his own concepts of constructed compositions based on geometric shapes have been studied. In contrast to regular mechanical units and new technical material, the structural sculptures of E. Zelenak revealed the use of biomorphic forms built on the basis of repeating modules. D. Samil's constructed canvases of folded bright planes are mentioned. The article demonstrates the importance of the phenomenon of nonconformism in the Ukrainian artistic environment. Certain peculiarities of the application of theoretical developments in the figurative and plastic author's

models of contemporary Ukrainian artists have been highlighted. A number of artistic interpretations and stylistic features in the formation of plastic art in Ukraine in the second half of the 20th and early 21st centuries have been revealed. The works of Ukrainian and diaspora artists who worked and continue to work in the second half of the 20th and early 21st centuries in Ukraine and abroad, namely R. Kostyniuk, E. Zelenak, D. Samyla, S. Savchenko, I. Stefiuk, V. Andrushko, Y. Titenkov, N. Symotiuk, D. Shavala, A. Savchuk, and I. Solovyov, have been considered.

The research objective is to identify and investigate the influence of structuralism on the formation of contemporary Ukrainian plastic art, as well as to analyze the works of artists who used the structural method in their works.

Research methodology. The methods of observation, comparison, analogy, experiment, formal analysis and synthesis have been used.

Relevance and scientific novelty. In Ukrainian art history, the concept of "structuralism" in three-dimensional structures, sculpture, and plastic art remains poorly understood and requires a deeper study of the connections between the artist's intentions, materials, as well as the historical and cultural context in which the artwork has been created. The research of the influence of structuralism on contemporary Ukrainian sculpture and other forms of plastic art, which are formed on such basic principles of the structural method as code, sign, structure, symbol, and color, reveals a new critical approach to the interpretation of creative experiments as an identifier of a completely new artistic paradigm.

Keywords: structuralism, structure, relief, sculpture, plastic arts, shape, plane.