

жизни людей, сколько об украшении, декорировании, внесении дополнительных смысловых форм в предметно-пространственную среду современного человека. Изучение и современная трактовка элементов народной культуры открывает большие возможности для создания ярких образных характеристик современного интерьера кафе, ресторана. Однако трансформация и авторская трактовка элементов народной культуры в дизайне современного интерьера должна строиться на обоснованной научной теоретической базе для полноценной передачи специфики традиционной культуры.

Дальнейшие исследования будут направлены на изучение и систематизацию приемов, отражающих влияние мусульманских традиций на формирование образно-стилистического ряда «этнических» кафе и ресторанов Крыма.

Источники и литература:

1. Алексеев В. Ф. Предприятия общественного питания / В. Ф. Алексеев, В. В. Вержбицкий, А. Я. Гайсинский. – М. : Госстойиздат, 1963. – 165 с.
2. Гольберг Б. А. Из опыта работы предприятий массового питания за рубежом / Б. А. Гольберг. – М. : Экономика, 1972. – 134 с.
3. Жоголь Л. Знищене мистецтво Києва / Л. Жоголь // Українське мистецтво. – 2004. – № 3. – С. 133-137.
4. Раппапорт А. Г. Архитектура и эмоциональный мир человека / А. Г. Раппапорт. – М. : Стройиздат, 1985. – 192 с.
5. Рунге В. О парадигмах отечественного дизайна / В. Рунге // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2000. – № 4. – С. 74-76.
6. Уренев В. П. Архитектура предприятий общественного питания / В. П. Уренев. – К. : Будівельник, 1981. – 128 с.: илл.
7. Уренев В. П. Интерьеры предприятий общественного питания / В. П. Уренев. – К. : Будівельник, 1973. – 140 с.: илл.
8. Чучин-Русов А. Е. Единое поле мировой культуры / А. Е. Чучин-Русов. – М. : Прогрес-Традиция, 2002. – Кн. 1: Теория единого поля. – 664 с.

Тесленко І.О.

УДК 7.01(477)

МІСЦЕ ЯПОНСЬКОЇ КСИЛОГРАФІЇ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХУДОЖНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ

Постановка проблеми. У другій половині XIX століття пошуки європейських художників увійшли в резонанс з японським мистецтвом, яке сприяло багатьом відкриттям в образотворчості імпресіоністів та постімпресіоністів, стало важливою передумовою формування стилю модерн. Як зазначає Н. Ніколаєва, «стався рідкісний в історії збіг задач, до яких наблизилося західне мистецтво, і рішень, які було знайдено мистецтвом японським» [6, с. 229].

Для вітчизняного образотворчого мистецтва знайомство з мистецтвом Японії та наслідування стилістиці модерну сприяло розвитку графіки, як друкованої, так і рисунку, та активізувало формальні пошуки митців. Розвиток модерну в українському мистецтві пов'язаний передусім з центром західноукраїнських земель – Львовом, містом, де новий стиль затвердився дуже впевнено на межі XIX – XX століть та набув локального забарвлення [2, с. 7]. Зазначимо, що на західних землях України під впливом прийнятого в Австро-Угорщині терміну «сецесіон» (в перекладі з німецької - відокремлення) цей стиль традиційно називали в науковій літературі й широкому вжитку «сецесія», що відбиває історичні та регіональні особливості виникнення львівського модерну [2, с. 6].

Як відомо, у формуванні нового стилю значну роль відіграло знайомство художників з мистецтвом неєвропейських країн, в т.ч. Китаю та Японії. Однак, в дослідницькій літературі питання щодо характеру опанування візуального та світоглядного досвіду, який відкривали нові мистецькі традиції, залишається недостатньо висвітленим, чим визначається **актуальність дослідження**.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що проблема східних впливів в українському модерні розглядається авторами побіжно. Передовсім науковці відмічають в мистецьких творах прояви «ідеї взаємодії західної культури з культурами народів Сходу й Африки, що була популярною в сецесійному мистецтві» [2, с. 128], вказують на чисельність робіт на орієнтальні мотиви та сюжети [5, с. 34]. Вплив японської графіки відмічається, але здебільшого не диференціюється. Однак, оскільки графіка сецесії демонструє різноманітні варіанти використання творчого досвіду, накопиченого майстрами японської ксилографії, то питання потребує ґрунтовного аналізу.

Мета публікації полягає у визначенні характеру сприйняття японської традиційної гравюри митцями львівської сецесії.

Результати дослідження. Прояви японського впливу позначилися в роботах художників, представників львівської сецесії, на початку 1900-х років. Вслід за митцями Західної Європи вітчизняні майстри відкрили для себе перш за все гравюру *укійо-е*, такі її жанри як *фуккей-е* (пейзажний), *катьога* (квіти та птахи), *бідзінга* (зображення красунь), *муся-е* (історико-героїчна гравюра).

Передусім доволі помітним є вплив пейзажного жанру. Необхідно зазначити, що в жанровій системі гравюри *укійо-е* пейзаж посів вагоме місце. Він традиційно вважався за високе мистецтво та становив одне

з так званих «шляхетних знань шляхетної людини». Однак історія розвитку пейзажу пов'язана переважно з мистецтвом ширми та сувою. В ранній міській культурі доби Едо пейзажу не знайшлося місця [8, с.188]. Його розквіт припадає на завершальний етап розвитку гравюри, коли вже було накопичено величезний арсенал засобів художньої виразності, які дозволяли художникам втілювати найсміливіші рішення. Саме вони згодом і вражали європейців. Жанр пейзажу в японській гравюрі традиційно пов'язують з іменами видатних майстрів – Кацусіка Хокусая (1760 – 1849) та Андо Хіросіге (1797 – 1858).

Інтерес до японських гравюр пейзажного жанру з боку українських митців вірогідно обумовлений тим, що на початку ХХ століття художній процес в Україні характеризується пошуками митців в цьому напрямку: відбувається формування національної концепції пейзажу. Такі ідеї активізувалися на хвилі національного піднесення не тільки в Україні, але й у Польщі. Так, видатний польський митець Я. Станіславський, наставник багатьох художників, серед яких було чимало вихідців з України, намагався сформулювати у своїх підопічних нове бачення української природи. М. Бурачек, один з його знаменитих учнів, визначав сутність нового підходу наступним чином: «Він [Станіславський] навчив нас відтворювати природу як серйозне, навіть суворе явище, замість творити солоденькі, фальшиві «малоросійські види» [1, с.149].

Отже, цікавий приклад запозичення окремих художніх прийомів японської гравюри з метою створення свіжого пейзажного рішення проглядає в ілюстрації Юліана Панкевича до вірша Івана Франка в книзі «Акорди. Антологія української лірики від смерті Шевченка» (1903). Її співставлення з широко відомою ксилографією Хокусая «Червона Фудзі» із серії «Тридцять шість видів Фудзі» або його ж аркушем з серії «Сто видів Фудзі» дає можливість побачити подібність принципу, що лежить в основі зображення зоряного неба. Однак, у Панкевича це не пряма цитата, а використання прийому. В гравюрі Хокусая зображення хмарок нібито прорізають площину неба, створену рівним однотонним кольором. У Панкевича замість хмар бачимо вишукані тонкі лінії, що «вигравірувані» на чорній площині, якою передано небо.

Крім того, в наведеній ілюстрації є ще кілька прикмет японського впливу. По-перше, – це графізм, підкреслена силуетність зображення, яка виникає завдяки застосуванню білого та чорного контуру, що вивільняє із тла образ замисленого чоловіка. Воно, в свою чергу, не є площинним, а навпаки, завдяки характеру розташування тіней на обличчі та кисті руки персонажа, набуває умовно-об'ємного трактування. По-друге, асоціації з японською графікою викликає підкреслено видовжений формат ілюстрації. Ця особливість може пояснюватися знайомством художника з мистецтвом сувою – *какемоно* або вузьких гравюр, так званих «*хасіра-е*». Однак більш правомірно віднести цю рису до складових європейської сецесії, що увібрала японський вплив, асимільований ще імпресіоністами та розвинений в деяких роботах Обрі Бьордслі, художників групи «Набі», тощо.

Видовжений формат надав художнику можливості для формальних експериментів, а саме – пошуків ритмічних гармоній твору. Людину зображено в нижній частині аркуша, дві ж третини його площини займає небо. Лінії, що його прорізають, створюють уповільнений ритм, за допомогою якого виникає споглядальний настрій. Панкевич використав також принцип просторових пауз, притаманний японській графіці. Завдяки переліченим засобам виразності, йому вдалося передати задумливий меланхолійний внутрішній стан ліричного героя. Зображення неба, через вдало знайдену ритмічну структуру, сповнене спокою і величі. Прикметно, що пафос робіт Хокусая і Панкевича де в чому подібний, але якщо японська гравюра передає настрої священного трепету перед міццю Природи, то робота львівського майстра викликає щемливе меланхолійне відчуття, навіяне переживанням незмінної величі Всесвіту.

Запозичення прийому зображення дощу простежується в офорті Олени Кульчицької «Річка взимку» (1907). Виходячи з сюжету, доречно припустити, що в такий спосіб художниця показала монотонно падаючий сніг. Використаний нею прийом можна побачити в гравюрах Андо Хіросіге «Злива на мосту Огасі», Хокусая із серії «Сто видів Фудзі», тощо. Дощ позначено вертикальними прямими рясними лініями. Характерно, що художниця також звертається до можливостей видовженого формату який дозволяє посилити відчуття рясності та монотонності опадів.

Цілком можливо, що Кульчицька могла отримати уявлення про японську гравюру під час навчання у Віденській художньо-промисловій школі, адже роки її перебування там (1903 – 1908) припадають на зрілий етап розвитку віденської сецесії та японізму в австрійській столиці.

Силуетність та площинність в багатьох графічних творах художниці використовувалися нею для передачі в характеру освітлення. Так, наприклад, силуетне рішення фігур у роботі «Версаль. Парк» (1912) дозволяє створити ефект місячного сяйва; в ліногравюрі «Зимове сонце» (1903 - 1906) створює ефект контражуру, викликаючи враження сонячного світла, що заливає засніжену галявину.

Наступна стилістична ознака, яка є результатом знайомства з ксилографією – прийом масштабного співставлення фігур, фрагментація переднього плану зображення - простежується в акварелі О. Кульчицької «Верби. Косів» (1907). Фактично прямим аналогом до цієї роботи виступає гравюра Андо Хіросіге «Розквітлі сливи у храмі Камей-до» з серії «Сто славетних місць в Едо» (1856 – 1858). Поєднує ці твори розкриття пейзажного мотиву через наблизений фрагментований передній план. Композиційний прийом зрізання рамою частини зображення розмикає композицію, що підкреслює частковість відображеної на площині реальності. Слід відзначити також сюжетну спорідненість цих робіт, в яких розкривається тема пробудження природи, радості весняного квітіння.

В розмаїтті творчого спадку художників окресленого часу зустрічаються роботи, в яких спостерігається вплив ще одного жанру *укійо-е* – *бідзінга* («зображення красунь»). Історія європейського мистецтва, передусім французького, свідчить, що його відкривачами були імпресіоністи. Оскільки в українському мистецтві вплив здійснювався у стислий термін, спостерігається одночасне освоєння всього масиву

японської художньої спадщини. Тому невелика робота тушшю Фридеріка Паутча «Жінка з парасолькою» (1903-1904) або кольорова монотипія О. Кульчицької «Жінки на березі моря» (1912), офорт «Оля на палубі» (1911) повертає глядача до традиційних мотивів цього жанру: жінка на прогулянці, жінки на березі моря, відпочинок красуні, тощо. Аналогами до цих робіт виступають гравюри Судзукі Харунобу «Прохолода», Кітагава Утамаро, «Ловля крабів» та таке інше. Арсенал стилістичних прийомів, за допомогою яких розкриваються названі мотиви, включає в себе використання виразних можливостей лінії, сили штриха, локальних кольорових та тональних плям, застосування паралельної перспективи. До того ж вітчизняні митці, як демонструє робота Паутча, відкривали можливості засобів художньої виразності гравюри *укійо-е*, поєднуючи їх із враженнями від далекосхідної каліграфії.

Традиційний японський мотив потоку у поєднанні із зображенням квітів в стилі модерн постає метафорою життя, розвитку та зростання. Популярність цих мотивів пояснюється тим, що хвиля або потік скорше «піддавалися» орнаменталізації, ніж конкретні природні форми, що сприяло осмисленню самого процесу формоутворення як органічного, «зростаючого», дозволяло виразити ідею пластичними засобами [6].

Не обминула ця тенденція і львівську сецесійну графіку. Візуально-асоціативний зв'язок з мотивом хвилі у поєднанні з образним рядом жанру *муся-е* (історико-героїчний) простежується в окремих графічних роботах видатного львівського майстра всеукраїнського масштабу Олекси Новаківського. Стилістично твори художника прийнято пов'язувати з сецесією та символізмом, а також експресіонізмом. В багатьох його роботах основним виразним засобом стає гнучка пружна лінія. В стилістиці окремих творів О. Новаківського, таких як «Автокариатура» (1919), а також в деяких автопортретах останніх років життя, доволі відчутно простежується стилізація в дусі японського мистецтва.

Зазначимо, що свідчень про знайомство О. Новаківського з японською графікою нами знайдено не було. Однак цілком вірогідно, що митець міг сприйняти інтерес до неї від своїх вчителів, і, перш за все, від славетного польського маляра Яна Станіславського, у якого він навчався живописній майстерності протягом 1900–1903 років, на що вказує В. Овсійчук [7, с. 36, 43].

Довголітня дослідниця мистецької спадщини О. Новаківського Л. Волошин, зауважує, що польські джерела, базовані на архівних документах Краківської академії мистецтв, не подають жодних даних про його навчання у пейзажному класі Я. Станіславського. Однак вона підкреслює, що «сам Новаківський вважав себе його учнем, перебуваючи під великим враженням від його малярства» [3, с. 12]. Дослідники зазначають, що художник працював разом зі студентами Я. Станіславського на етюдах, посилаються на маргінальний запис на одному з пейзажних етюдів, в якому Новаківський вказав, що писаний він був «під керівництвом Станіславського» [3, с.12; 7, с.36]. Наставник О. Новаківського мав широкий мистецький кругозір, його творче зростання проходило в дусі сучасних йому мистецьких пошуків. Широта його поглядів формувалася під впливом активних контактів з мистецькими колами Європи. В. Овсійчук характеризує Яна Станіславського як людину, яка рідко засиджувалася на одному місці, «він кружляв, жадібний до вражень і надзвичайно рухливий, майже по всій Європі – від Києва до Парижа» [7, с. 32].

Свіжість погляду та неординарність бачення він формував і у своїх учнів. На думку В. Овсійчука, саме Новаківському «розкрилися внутрішні глибинні потенції вчителя, поєднання в них різнорідних нашарувань, почерпнутих з мистецьких традицій та духовної культури України, Польщі, французького імпресіонізму, романтично-настрійових та символічних засад сецесії, а також японського мистецтва, що вкупі творили дивовижність його малярства» [7, с. 43]. Тож можна припустити, що знайомство Новаківського із зразками японського мистецтва могло статися за посередництвом вчителя чи, принаймні, у мистецькому середовищі тогочасного Кракова, яке вже зазнало захоплення Японією.

В контексті нашої теми цікавий матеріал дає автопортрет художника, виконаний вугіллям на папері, названий автором «Автокариатура» (1919). Л. Волошин зазначає, що в ній художник «зображує себе в образі велетня-самурая, мислителя і водночас – воїна у лицарських латах, що в задумі оперся на руків'я меча». Крім того, вказує вона, погляд художника – це «пронизливий пророчий погляд східного ясновидця» [3, с.40]. Як можна припустити, засоби, якими створено образ «велетня-самурая», художнику навчали враження від японської гравюри. Однак важливо те, що їх було істотно переосмислено та трансформовано.

До цієї роботи О. Новаківського неможливо знайти прямі аналоги в японському мистецтві. Засоби художньої виразності, які використовує митець, викликають паралелі із зображеннями самураїв або міфологічних героїв з японських гравюр, такими, наприклад, як персонаж однієї з робіт Кацусіка Хокусая Лі Куй («Чорний вихор») – герой роману «Суйкоден» («Річкові затоки» або «108 китайських героїв»). В «Автокариатурі» тіло художника змальовано гіпертрофовано могутнім, такий підхід особливо позначився у зображенні суглобів рук. Підкреслена прорисовка задіяних в процесі руху груп м'язів характерна і для деяких зображень японських героїв. Східні риси позначилися також в трактуванні обличчя художника. Даний йому природою вузький розріз очей в портреті підкреслено та загострено чіткою лінією верхньої повіки; обличчя виражає глибоку задуму і її символічною ознакою є погляд, зосереджений майже на кінчику носа. Саме в такий спосіб, але з ще більшою експресією та умовністю, японські майстри гравюри *укійо-е* передавали стан внутрішньої концентрації своїх персонажів – воїнів, або акторів, що виконують ролі славетних самураїв. Японських рис портрету надають також наведені широкою смугою зовнішні кути мохнатих брів.

Однак, глибинний зв'язок цієї роботи з японським мистецтвом полягає не стільки у іконографічній подібності до аналогу, скільки у тонкому наслідуванні графічній майстерності японських художників. Притаманна сецесійним композиціям S-подібна лінія, що, на думку дослідників, сформувалася під впливом

японського мистецтва, і стала ознакою стилю [6, с.328], у Новаківського набуває експресивності, стає нестримною, безкінечно повторюється у кожному фрагменті зображення. Експресія руху, яку створюють хвилеподібні гнучкі лінії, нагадує динамічні композиції гравюр Хокусая, наприклад, славнозвісну «Велику хвилю» та вже згадану «Лі Куї – чорний вихор». Співставлення з цими роботами дозволяє відчутти глибину занурення Новаківського в стихію японського мистецтва, уроки якого, можливо, були для нього вже в минулому. Проте важливо, що сприйняття львівським майстром творів японських графіків відбулося на рівні відчуття їх глибинної суті і органічно увійшло у його власний мистецький обіг. В зв'язку з цим доцільно згадати, що в одному з пізніх автопортретів О. Новаківського, створених майже п'ятнадцять років потому, також помітна стилізація в «японському дусі». У її наявності переконує порівняння цього портрета з великою кількістю інших, що виникли на різних етапах творчості митця.

Однак необхідно зазначити, що автопортрети Олекси Новаківського, за висловом Л. Волошин, відзначаються «інтерпретаційною податливістю, можливістю розмаїтих тлумачень» [3, с.44]. Так, в сюжетно-тематичному плані та художній мові «Автокарикатури» далекосхідні впливи поєднуються із заглибленням у пласти національної культури. Тож портрет може викликати асоціації з образом самурая, про який пише Л. Волошин, через характерні риси обличчя та постань, оберту на руків'я меча та, водночас, цей елемент зображення, як і пафос композиції в цілому, примушує згадати тему лицарства, актуальну для художника під час створення роботи, його зацікавлення героїкою давньої середньовічної князівської доби в українській історії [3, с.18]. «Автокарикатура» постає в ряду інших образних перевтілень О. Новаківського, і в ній правомірно бачити відлуння всього багатства духовного життя майстра. Національна традиція певною мірою зумовила й особливості стилістичного рішення портрета. Характер моделювання обличчя вказує на звернення до давньоруського іконописного канону. Отже, японські впливи органічно поєдналися з національною традицією, яку митець плекав в своїй творчості.

Повертаючи ж до проблеми зв'язку японської ксилографії та сецесійної графіки, доречно згадати графічну роботи, автором якої був учень О. Новаківського, художник Лев Гец. За кілька років до появи «Автокарикатури», а саме у проміжку між 1913 – 1916 роками, ним було створено портрет вчителя в техніці ліногравюри [2, с.139, 143]. Робота хоч і передує появі «Автокарикатури», виявляє відчутну близькість до неї.

Перш за все наявними є іконографічні паралелі: ракурс, в якому показано О. Новаківського, розворот його тіла, монументальний характер трактування статури художника. Вчитель постає в образі могутнього велетня з велично схиленою головою, осяяною німбом. В портреті Л. Геца Новаківський виступає як священнослужитель, що покладає свою творчість на вівтар національної культури. В часи появи цієї роботи художник за підтримки свого мецената митрополита Андрія Шептицького тільки-но переїхав до Львова, де оселився на постійне проживання. Як пише з цього приводу Л. Волошин, «Поява на галицькому ґрунті митця такої величини, як Олекса Новаківський, – тоді сорокалітній молодий чоловік у розквіті фізичних і творчих сил, що мав за собою поважний малярський доробок та успіхи на краківських виставках, – стала непересічною подією в культурному житті міста» [3, с.17]. Ідея про високе покликання митця, його особливу місію в духовному та культурно-суспільному житті народу розкривається Л. Гецом через такі деталі зображення, як стилізована під німб монограма О. Новаківського та ритуальна посудина, з якої розплескується священна рідина.

Однак емоційної сили образу надають не стільки зовнішні атрибути, як його пластичне рішення. Контур зображення створює пружна лінія, широкі, чіткі, амплітудні S-подібні завитки, підсилюють відчуття динамічної мінливості видимого, розкривають нестримність творчого руху, напруженість духовного життя художника. Формально-пластичні ознаки твору Л. Геца зближують його із зразками японської гравюри та виразно демонструють мистецькі пошуки свого часу.

Врешті решт, українські художники вслід за європейськими майстрами модерну звертаються до такого традиційного жанру ксилографії *укійо-е*, як *катьога* (квіти та птахи), розквіт якого припадає на кінець доби Токугава. Яскравим підтвердженням цьому виступають, зокрема, графічні роботи К. Сіхульського «Квіти», живописне полотно О. Новаківського «Азалія», роботи активного учасника львівських виставок цього часу, художника з Центральної України, вихованця Краківської академії Михайла Жука. Їх цілком правомірно порівняти з такими гравюрами Хокусая як «Лілеї», «Іриси», «Квіти», тощо. Мотив квітки отримав в стилі модерн особливе естетичне осмислення. Вичерпного оформлення воно набуло у поглядах англійського письменника, теоретика мистецтва, ідеолога прерафаелітів Джона Рьоскіна (1819 - 1900), який відзначав: «Квітка для художника – жива істота; на листах квітки написана її історія, в рухах – відчувається подих пристрасті. В картині ця квітка вже не місце для накладання фарб, не смуга, позбавлена думки. Це голос, що йде від землі, новий в музиці духу, необхідна нота в гармонії твору, що сприяє ніжності і величі, його красі – такою ж мірою, як і його правдивості» [4, с.231]. Прикметно, що фрагменти естетичних трактатів Рьоскіна друкувалися на сторінках періодичних видань початку 1900-х років [4], тому можна стверджувати, що сприйняття японського мистецтва відбувалося синхронно до розвитку європейської естетичної думки, формування нових засад якої, в свою чергу, проходило під суттєвим впливом естетики Сходу.

Висновки. Вплив традиційної японської ксилографії на творчість художників львівської сецесії відбувався в широкому контексті інтеграції вітчизняного мистецтва в європейський художній процес, яка супроводжувалася підйомом національної свідомості, поступовим формуванням національного стилю. Вітчизняні митці засвоювали художній досвід японської графіки подвійним шляхом: як вже переплавлений художньою системою модерну, так і безпосередньо, завдяки знайомству із оригінальними творами японських митців. Його сприйняття проявилось у формальному та сюжетному рішенні робіт, підсиленні інтересу до графіки як виду мистецтва, експериментуванні із графічними техніками. Оновлення художньої

мови вітчизняного мистецтва пройшло шлях від прямих цитувань окремих мотивів та використання свіжих стилістичних прийомів до органічного синтезу східної та національної художньої традиції.

Подальші дослідження планується проводити у напрямку відтворення цілісної картини орієнталізму в українському мистецтві, визначенні його особливостей, розширенню уявлень про коло художників, на творчість яких справило вплив мистецтво Сходу.

Джерела та література:

1. Абліцов В. З любов'ю у серці / В. Абліцов // Всесвіт. – 1984. – № 1. – С. 148-152.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Волошин Л. Автопортрети Олекси Новаківського / Л. Волошин. – Львів : Свічадо, 2004. – 156 с.
4. Деген Е. Японское искусство в Варшаве / Е. Деген // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 1. – С. 229-241.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття / О. Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2006. – 240 с.
6. Николаева Н. Япония – Европа: диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века / Н. Николаева. – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 400 с.
7. Овсійчук В. Олекса Новаківський / В. Овсійчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України 1998. – 322 с.
8. Сердюк Е. Судьбы пейзажного мышления в японском искусстве нового времени / Е. Сердюк // Человек и мир в японской культуре. – М. : Наука, 1985. – С. 183-194.

Чернышова Е.В.

УДК 398(4-11):133.522.3

МИФОКОНЦЕПТЫ АСТРАЛЬНЫХ СВЕТИЛ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

На протяжении исторического развития человечества существование в реальном мире органичным способом было связано с понятиями, представлениями и сюжетами, складывающимися лишь в сознании людей – в мире иллюзорном, воображаемом. В силу синкретизма народной культуры мифология, объясняющая и санкционирующая природный и социальный порядок, содержала также массу иррационального, мистического. Наделенные энергетической иррациональной силой, происходящей из бессознательного, идеальные формы – т. е. архетипы-являются основой мифологического мировосприятия. Однако в мифологическом сюжете мы видим как архетипическую основу, так и отражение внешней реальности, а также особенностей национальной концептосферы. Кроме того, картина мира в мифах в значительной степени искажена в силу «магического» по своим свойствам характера самой традиционной культуры

Структурообразующие элементы мифологической когнитивной парадигмы исследователями определяются как мифоконцепты [14]. Мифоконцепт есть законченная и определенная идея, которая возникает в результате столкновения двух миров – реально существующего и иллюзорного.

Указанный термин может быть истолкован и как метафора, отражающая когнитивные способности человека познавать мир через сходство явлений природы и предметов, связанных с человеческой деятельностью.

По С. А. Кошарной, формирование концепта происходит следующим образом:

- исходное представление оформляются в синейдетический вариант;
- после синейдоса – в законченное понятие об объекте с последующей концентрацией представления и понятия в ментальном образе, графическом символе и т. д.

Специфика мифоконцепта заключается в том, что его синейдос представляет собой мифологему (МГ):



[14;с. 86-88]

В разных языковых системах создаются различные картины мира; при этом происходит опора на различные инструменты концепирования. Тем не менее, корреляция различных концептосфер возможна – как в силу существования единой архетипической основы, так и по причине типологического совпадения характеристик первобытного мышления.

Как отмечает Н. Л. Новокшнова, мифоконцепты отражают путь в развитии человека от метафорического восприятия действительности к историческому. Это движение от материального к абстрактному во всех народных культурах отразилось в метафоре как способ представления нематериального посредством мира физического [19; с. 60]