

УДК 316.7

Цитування:

Жукова Н. А. Феномен страху: рефлексія в образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття (культурологічний аспект). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 9–24.

Zhukova N. (2024). Phenomenon of Fear: Reflection in Fine Arts of The 20th – Early 21st Century (Cultural Aspect). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 9–24 [in Ukrainian].

*Жукова Наталія Анатоліївна,
доктор культурології, доцент,
професор кафедри популярної літератури
Інституту польської філології
Зеленогурського університету (Польща)
<https://orcid.org/0000-0001-5710-2372>
natnina1970@gmail.com*

ФЕНОМЕН СТРАХУ: РЕФЛЕКСІЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Мета статті – проаналізувати феномен страху з позицій феноменології та екзистенціалізму, розглянути рефлексії страху в європейському та українському мистецтві XX – початку XXI ст. **Методологія дослідження** – загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дали змогу визначити й науково обґрунтувати наявні теорії, концептуальні підходи до розуміння феномену страху, таких понять, як «метафізичний страх», «екзистенційний страх», «онтичний страх», «духовний страх», «моральний страх». Феноменологічний метод дав змогу дослідити складну внутрішню природу страху, зокрема різні стани страху: тривожність, страх, жах. Завдяки історико-культурному підходу розглянуто еволюцію теорій страху від давніх часів до сучасності. Значну роль в осмисленні феномену страху відіграє міждисциплінарний підхід, який дав можливість здійснити аналіз цього явища із широким залученням наукового доробку низки гуманітарних наук, зокрема культурології, філософії, естетики, мистецтвознавства, психології. **Наукова новизна** статті полягає в здійсненні культурологічного аналізу рефлексій в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст. щодо феномену страху. **Висновки.** Трагізм людської долі виражається в таких філософських термінах, як страх (К'єркегор, Ясперс, Гайдеггер), нудота, тривога (Сартр), туга, нудьга (Камю). Онтологічне значення таких психічних станів полягає в зіткненні свідомості з небуттям, із безоднею буття. Метафізичний страх пов'язаний з часом. Тимчасовість є основною характеристикою людського існування. Страх завжди постає перед нами у двох іпостасях – як корисне застереження і водночас як перешкода. У стані страху людина стикається з безоднею Ніщо. Той, хто відчуває екзистенціальний страх, відчуває порожнечу між собою і світом повсякденних стосунків. Однак, лише відчуваючи страх і почуття покинутості у світі, він знаходить справжню свободу. Тема страху надихала і продовжує надихати багатьох художників XX – початку XXI ст. На відміну від митців попередніх поколінь, вони намагаються у своїх роботах показати страх. Образотворче мистецтво означеного періоду можна назвати енциклопедією симптомів страху, болю, жаху. Страх спонукає до дій, до творення. Відтак роль, яку страх відіграє в нашому житті, залежить і від того, яку роль ми дозволяємо йому грати. Ми можемо намагатися протистояти імпульсам, через які проявляється страх, і можемо спробувати замінити страх надією. Надія сильніша за страх, тому що вона активна і вільна від будь-якої неволі. Заряд надії розширює можливості людини, а не обмежує їх. Що більше в людини можливостей і творчого потенціалу, то менше страху вона відчуває.

Ключові слова: тривога, страх, жах, травма, смерть, свобода, творчість.

Zhukova Nataliia, Doctor hab. of Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Popular Literature, Institute of Polish Philology, Zielona Góra University (Poland)

Phenomenon of Fear: Reflection in Fine Arts of The 20th - Early 21st Century (Cultural Aspect)

The purpose of the article is to analyse the phenomenon of fear from the standpoint of phenomenology and existentialism, to examine the reflection of fear in European and Ukrainian art of the 20th and early 21st centuries. **The research methodology** includes the general scientific principles of systematisation and generalisation of the problem under study, which made it possible to identify and scientifically substantiate existing theories, conceptual approaches to understanding the phenomenon of fear, such as "metaphysical fear", "existential fear", "ontic fear", "spiritual fear", and "moral fear". The phenomenological method allowed us to study the internal nature of fear, in particular, different states of fear: anxiety, fear, horror. The historical and cultural approach has been used to examine the evolution of fear theories from ancient times to the present. A significant role in understanding the phenomenon of fear is played by an interdisciplinary approach, which allowed us to analyse this phenomenon with the wide involvement of the scientific achievements of a number of humanities, including cultural studies, philosophy, aesthetics, art history, and psychology.

The scientific novelty lies in the cultural analysis of reflections in the fine arts of the 20th and early 21st centuries on the phenomenon of fear. **Conclusions.** The tragedy of human destiny is expressed in such philosophical terms as fear (Kierkegaard, Jaspers, Heidegger), nausea, anxiety (Sartre), longing, boredom (Camus). The ontological significance of such mental states lies in the collision of consciousness with nothingness, with the abyss of existence. Metaphysical fear is related to time. Temporality is the main characteristic of human existence. Fear always appears to us in two guises: as a useful warning and at the same time as an obstacle. In a state of fear, a person faces the abyss of Nothingness. Those who experience existential fear feel the emptiness between themselves and the world of everyday relationships. However, it is only by experiencing fear and a sense of abandonment in the world that one finds true freedom. The theme of fear has inspired and continues to inspire many artists of the 20th and early 21st centuries. Unlike artists of previous generations, they try to show fear in their works. The fine arts of this period can be called an encyclopaedia of symptoms of fear, pain, and horror. Fear motivates us to act, to create. Therefore, the role that fear plays in our lives depends on the role we allow it to play. We can try to resist the impulses that cause fear to manifest, and we can try to replace fear with hope. Hope is stronger than fear because it is active and free from any bondage. The charge of hope expands a person's capabilities, not limits them. The more opportunities and creative potential a person has, the less fear they experience.

Keywords: anxiety, fear, horror, trauma, death, freedom, creativity.

Актуальність теми дослідження. ХХ і початок ХХІ століття в історії людства стали епохами безпрецедентних потрясінь, які поставили під сумнів основні цінності культури та існування самої людини. «Посилення заляканості підриває нашу онтологічну впевненість, тобто основну впевненість, яка необхідна нам, щоб нормально жити. У культурі ризику ми стаємо жертвами» [22, 103]. На жаль, сьогодні ми всі живемо в страху: за сьогодення, за майбутнє, за своїх близьких, в страху перед смертю. Звісно страхи можуть бути піддані сумніву на предмет того, про яку реальну небезпеку вони сигналізують, які образи страху вони інсценують. Існують також колективні страхи, що виникають перед обличчям різних форм влади і панування. Можна припустити, що страх як імпульс уникнення ризику обмежує свободу, але насправді все набагато складніше. Отже, абстрагуючись от страшного сьогодення, зауважимо, що страхи і тривоги змушують людину рефлексувати, замислюватися про сенс життя і його перспективи, ставлять світоглядні питання і впливають на творчість.

Проблема страху відкрила поле для наукових досліджень у різних галузях науки – філософській антропології, естетиці, етиці, культурології, психології, соціології, історії культури, мистецтвознавстві, історії релігії. Називати імена усіх вчених та теоретиків, які вивчали цю проблему, у цій статті не уявляється можливим. Назвемо декілька імен: С. К'єркегор, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, П. Тілліх, Г. Шмітц, К. Ясперс, З. Фрейд, С. Холл, О. Ранк, А. Адлер, К. Хорні, Е. Фромм, М. Унамуно, Е. Тофлер, Дж. МакДугл, С. Жижек, Л. Свендсен, Е. Левінас, Е. Дюркгейм та ін. Однак рефлексія феномену страху в образотворчому мистецтві, зокрема в мистецтві ХХ – початку ХХІ ст., незважаючи на те, що розвідки у цьому напрямку існують

(У. Еко, К. Домшке, П. Вірільо), досліджена недостатньо, чим і обумовлена актуальність даної статті.

Розвиток європейської цивілізації починається з відчуття страху, насамперед сакрального страху та страху смерті. В стародавній літературі (в «Епосі про Гільгамеша», в «Іліаді» Гомера, в трагедіях Есхіла, Софокла та Еврипіда) міститься опис страху. В античній філософії існувало намагання показати розмаїття форм страху та осмислити страх. Однією з найактуальніших проблем античних мудреців був страх смерті, вирішення якої визначалося світоглядом мислителів. В ідеалістичній теорії Платона ідея безсмертя людської душі слугувала основою для визнання безпідставності страху смерті. Аристотель у «Поетиці» писав про те, що трагедія дає глядачеві можливість через жалість і страх відчуття почуття очищення (катарсис). Відтак, катарсис має навчити нас, чого саме, як саме і коли саме, нам слід боятися. Тит Лукрецій Кар вважав, що причиною страху смерті є не лише неминуча скінченність людського життя і нескінченність небуття після смерті, але й соціальні чинники. Стоїки розрізняли різні форми страху і вказували на його зв'язок з іншими емоційними явищами, зокрема зі страхом безчестя, тобто сорому.

Середньовічна філософська думка розглядала страх із двох точок зору: страх, який виникає внаслідок гріха, і страх перед Богом, який не дозволяє грішити (небезнадійне щодо порятунку почуття). Не випадково в середньовіччі виникає жанр «Танець смерті». З XIV по XVI століття він поширився на більшу частину Європи і отримав різні назви в різних національних культурах: Totentanz у Німеччині, Danse macabre у Франції, Danza de la muerte в Іспанії, Doodendans у Нідерландах, Ballo della Morte в Італії, Dance of Machabree в Англії. Як зазначає К. Шмідт, «макабричне мистецтво не означає, що хтось жартує про

кінець життя, а лише вказує на зв'язок із культом мертвих. Згідно з дослідженнями, в архаїчний період навіть існував демон смерті під назвою «Макабр». Ба більше, це слово могло походити з кількох мов, у яких «макабр» означає могилу, цвинтар або траур» [18].

«Танець смерті» – синтетичний жанр. Це серія ілюстрацій – малюнків, гравюр, картин, фресок, які супроводжувалися поетичним коментарем, прологом та епілогом. На ілюстраціях зображувався танець скелетів з мертвими. *Danse macabre* розміщувалися на стінах кладовищ і церков, щоб наочно нагадати глядачам про неминучість смерті. З приходом епохи Відродження, коли ідеї християнства злилися з ідеями античності, образ скелета став уособленням таємничої, караючої сили. Скелет перетворюється не на персоніфікацію, а на абстрактну алегорію Смерті^{1,2}. Взагалі, починаючи з епохи Відродження, всілякі сцени смерті також все частіше стали називати танцем смерті. Сюжети на цю тему зустрічаються доволі часто. Це не випадково, адже смерть, страх розглядалися у той час як потенційний засіб для створення соціальної спільноти (Макіавеллі, Гоббс). Як Н. Макіавеллі (1469–1527), так і Т. Гоббс (1588–1689) вважали, що той, хто управляє залякуванням суспільства, по суті, повністю управляє цим суспільством. Іншими словами, страх насильства створює основу людського суспільства.

Водночас в XVI ст. з'являється поняття «*terribilità*», використовуваний для опису почуття піднесеної внутрішньої сили, благоговіння і страху. *Terribilità* була натхненна глибоким інтересом Фрейда до статуту Мойсея роботи Мікеланджело.

У Новий час до наявних видів страху додається проблема співвідношення страху і знання (чим більше людина має знань, тим менше у неї страхів). Дж. Віко (1668–1774) в роботі «Основи нової науки про спільну природу націй» висуває гіпотезу про страх (перед блискавкою) як зародження цивілізації і, зрештою, мистецтва. «У XVIII столітті фігура смерті дедалі більше втрачала свій жах і натомість ставала знайомим другом і керманічем корабля життя» [16, 13]. У класичній філософії страх є невід'ємною частиною людського буття, а подолання страху можливе завдяки естетичному почуттю, здатності людини піднятися над об'єктом страху та відчуттю незалежності від могутніх сил природи. Г. Е. Лессінг (1729–1781) та Г. Гердер (1744–1803) вимагали, щоб смерть більше не зображували в моторошному вигляді. Мета полягала в тому, щоб зменшити страх

людей перед кінцем життя. Однак не всі були з ними згодні, і тема смерті, страху продовжувала і продовжує існувати в образотворчому мистецтві до нашого часу. Так, інтерпретацію Танців смерті можна побачити, зокрема, у творчості Г. Сімберга^{3,4}, П. Клее^{5,6}, О. Дікса^{7,8}, Ф. Нуссбаума⁹, А. Біркле^{10,11}, Ф. Ріхтера¹².

У роботі «Тріумф смерті»¹³ (це остання робота Фелікса Нуссбаума була написана в Брюсселі 18 квітня 1944 року, за два місяці до його арешту та депортації в нацистський концтабір в Аушвіц) художник використовує один з традиційних варіантів зображення в «Танцях смерті», а саме: Смерть, що грає на музичних інструментах. Смерть як менестрель часто зустрічається в зображеннях Танцю смерті. Як стверджує К. Рідль, у містичній народній літературі XIV–XVI століть Христос, граючи на скрипці або трубі, притягує до себе душі людей. У роботі Нуссбаума очікування неминучої смерті і емпіричний і містичний страх супроводжуються музикою, ніби сповіщаючи про Страшний суд.

Своєрідну інтерпретацію цієї теми бачимо в циклі «Танцюючи»¹⁴ польського художника Мечислава Веймана (1912–1997). Цей цикл був створений під час німецької окупації 1944 року у Варшаві. У циклі відчувається вплив творчості Ж. Калло¹⁵ і Ф. Гойї¹⁶. У всякому разі складається враження, що образні візуальні асоціації Веймана від побаченого в гетто, були пов'язані саме з цими художниками. Можна припустити й інший асоціативний ряд: декадентська література XIX століття, в якій Смерть, що танцює, втілює собою Ніщо (наприклад, у поезії Ш. Бодлера). Слід одразу сказати, що сам художник у гетто не був, але фірма, на якій він певний час працював, знаходилася в межах гетто.

Цикл Веймана – це нагадування про трагедію, що вразила світ, вражає своєю глибиною і філософським підґрунтям. Судомні конвульсії – Танці Смерті (*Danse Macabre* або *Totentanz*) – і потім ширяння в повітрі героїв його роботи є образним втіленням переходу зі страшного Буття в Небуття.

Цей мотив відкритий від початку свого існування і дає змогу кожній епосі, кожному виду мистецтва, кожному художникові зобразити свій досвід життя і смерті, життя до смерті по-своєму, унікально і з урахуванням особливостей часу, залишаючись водночас у рамках традиції Танцю Смерті.

Аналіз трактування страху в образотворчому мистецтві не можливий без розгляду теоретичних трактувань цього

феномену, тому повертаємось до робіт науковців, які цей феномен вивчали. Так, теми песимізму і містичного страху наявні й у творах А. Шопенгауера (1788–1860): «Життя більшості людей - це лише постійна боротьба за саме це існування, і вони заздалегідь упевнені, що вийдуть із нього переможеними. І те, що змушує їх упиратися в цій важкій битві, є не стільки любов до життя, скільки страх перед смертю, яка, однак, невідворотно стоїть за лаштунками і кожної миті може увійти.» [20, 267]. Людське життя – це постійна боротьба за існування, в якій є лише одна визначеність: повна поразка у фіналі. Причиною цього є небуття (Ніщо), яке лежить в основі світу, перед яким людина відчуває страх. Філософ стверджував, що страх смерті є нічим іншим, як протилежністю волі до життя.

Наприкінці XIX ст., починаючи з Ф. Ніцше, проголосили ідею: Бога немає, світ порожній, людина в ньому самотня і відчуває страх.

Страх, смерть, самотність, тривога, турбота - основоположні поняття екзистенціалізму. Екзистенціалізм звертається до конкретних людей з їхнім трагічним поглядом на світ, почуттям самотності та покинутості, тугою та відчаєм. Трагізм людської долі виражається у таких філософських термінах, як страх (К'єркегор, Ясперс, Гайдеггер), нудота, тривога (Сартр), туга, нудьга (Камю). Онтологічне значення таких психічних станів полягає в зіткненні свідомості з небуттям, із безоднею буття.

Перше визначення страху, що виникає перед будь-якою конкретною небезпекою, належить данському філософу і теологу, основоположнику екзистенціалізму С. К'єркегору (1813–1855). У своїх трактатах «Страх і тремтіння» і «Поняття страху», К'єркегор розрізняє страх-боязнь (Furcht – емпіричний страх), що викликається зовнішніми причинами, та страх-тугу, страх-жах (Angst – метафізичний страх).

Angst (метафізичний страх) походить від латинського *angustia* (тіснота, стиснення). Походження цього слова пов'язане з тим, що стиснення викликає страх, а страх, у свою чергу, викликає відчуття стиснення. Це дає тілу сигнал звільнитися від задушливого стиснення. Angst позначає ситуацію невизначеності, викликану відчуттям загрози, коли джерело страху неможливо однозначно локалізувати. Furcht (емпіричний страх) завжди пов'язаний із реальною небезпекою.

Повертаючись до теорії К'єркегора, зауважимо, що причиною виникнення страху

філософ вважає «Ніщо». Людина поставлена перед безоднею «Ніщо», яке породжує страх. «Ніщо», за К'єркегором, відкривається під час переходу від стану невинності до гріха, почуття провини, а потім до каяття і страху покарання. Страх-туга і страх-жах є результатом страху смерті. Це метафізичний страх, або невизначений страх, перед Ніщо, з яким людина не має нічого спільного. Його не можна ні зрозуміти, ні знайти, тому йому не можна протистояти. Страх смерті супроводжує людину на всьому її життєвому шляху. Неминучість смерті поєднується з невизначеністю її настання. Знаючи про це, людина, на думку К'єркегора, повинна прагнути до з'єднання з нескінченним, розвивати в собі внутрішню віру. «У бездуховності немає жодного страху, тому вона надто щаслива і задоволена і надто бездуховна. Однак це воістину сумна підстава, <...> бездуховність [рухається] за напрямком геть від духу» [13, с. 48]. Страх виникає, коли людина стикається з новими можливостями. Чим більше в людини можливостей і творчого потенціалу, тим менше страху вона відчуває.

Німецький філософ-екзистенціаліст та феноменолог М. Гайдеггер (1889–1976) також розмежує поняття страх як жах і страх як звичайну боязнь. Людина завжди боїться тієї чи іншої істоти, яка в чомусь їй загрожує. Страх-жах - це глибший стан, заснований на занепокоєності. Глибоко людські проблеми відображаються у почутті страху. Для Гайдеггера страх, як і совість, провини і тривога, функціонує як екзистенціал у тому сенсі, що розкриває екзистенціальну структуру буття, а саме його унікальність, сингулярність і скінченність. У протистоянні страху і жаху реалізується справжність існування людини. В роботі «Буття та час» Гайдеггер зауважує: «... саме страх відкриває існування як можливість, <...> відкриває в існуванні здатність бути самим собою, тобто свободу обирати й осягати себе. Страх доводить буття до його свободи для... (propensio in...) актуальності свого буття як можливості. <...> Водночас, однак, саме цьому буттю передається буття як буття-в-світі.» [11, 188]. Метафізичний страх пов'язаний з часом. Тимчасовість є основною характеристикою людського існування. Страх необхідний, бо він дає людині усвідомлення своєї скінченності. Людське життя насправді є нічим іншим, як «буттям-перед-смертю». Страх відкриває останню можливість екзистенції – смерть. «Страх смерті це страх перед найбільш притаманною, безпосередньою і неприступною здатністю бути. Що цього страху - це саме

буття-у-світі. Чому цього страху - це здатність бути існуванням як таким. Страх смерті не слід ототожнювати зі страхом вмирання. Це не довільний і випадковий слабкий настрій людини, а радше, як основний факт існування, усвідомлення того, що існування існує як кинуте до свого кінця. Це прояснює екзистенційну концепцію вмирання як кинутого буття до найбільш внутрішньої, безповоротної і непрохідної здатності існувати» [11, 251].

Своєрідну онтологію страху створив німецько-американський християнський мислитель, теолог, філософ культури П. Тілліх (1886–1965). В роботі «Мужність бути» автор стверджує, що страх притаманний усім часам і всім людям без винятку. «... мужності мудрості протистоять насамперед бажання і страхи. Стоїки <...> виявили, що справжній об'єкт страху - це сам страх. «Немає нічого страшнішого, - пише Сенека, - окрім самого страху». А Епіктет каже: «Страшні не смерть і повневірня, а страх перед смертю і повневірнями». Наша тривога надягає лякаючі маски на всіх і вся. Якщо зняти ці маски, то виявляється справжнє обличчя речі, і тоді страх минає» [1, 15].

Згідно теорії Тілліха, людина стикається з трьома типами страху, які відповідають трьом напрямкам, з яких виходить загроза небуття. Цими напрямками є рівні самоствердження: онтичний, духовний і моральний, які визначають перспективу того чи іншого типу тривоги. Перший з цих рівнів є фундаментальним виміром для екзистенційної тривоги як такої, оскільки цей вимір стосується оголеного страху смерті та невідворотності долі. Слово «онтичний» тут слід розуміти дуже буквально, як рівень самого буття, а по відношенню до людини - її екзистенції. В основі розвитку і поширення цього типу страху лежить сумнів, який може призвести до екзистенційного відчаю і повної ізоляції людини від життя. «Захисним механізмом проти цього страху є відмова від власної свободи на користь інших, пошук сенсу в суспільних відносинах або реалізація ідей, важливих для цілого. Таким чином, це втеча в конформізм, а згодом і в фанатизм, на користь позитивних ідей, які згуртовують колектив чи спільноту». [14, с. 109].

Сфера духовного самоствердження означає сферу творчої та інтенціональної діяльності, спонтанно здійснюваної людиною, а також участь у загальнонародській культурі. Тут може виникнути небезпека відчуття порожнечі і безглуздості, і як наслідок,

відчуженості від усього, що оточує людину. Третя сфера страху пов'язана, за Тілліхом, з тим, що людина несе відповідальність за те, що вона робить зі своїм існуванням. Особистість визначається вибором, який вона робить, її намірами та рішеннями, які вона реалізує, і які підлягають моральній оцінці. Усі три форми тривоги, хоч і є окремими, зі своїми власними передумовами та генезисом, тісно переплетені між собою і підсилюють одна одну.

Однак, на думку філософа, страх, який являє собою негативне начало, людина здатна трансформувати в позитивне. Побороти, або перетворити, страх можна завдяки мужності. «Справжню мужність, як і справжній страх, необхідно розуміти як вираження досконалої вітальності. Мужність бути - це функція вітальності» [1, 59].

Феномен страху в контексті проблеми відповідальності розглядав французький філософ, письменник, сценарист, громадський діяч Ж.-П. Сартр (1905–1980), вважаючи, що люди по суті бояться того, чим вони самі є. Оскільки вони є вільними, то де-факто об'єктом екзистенційної тривоги є саме факт повної, необмеженої автономії особистості. Тут, безперечно, лякає не свобода як така, а її неодмінний зворотний бік у вигляді відповідальності. На думку Сартра, людина дуже хотіла б бути вільною, але надто часто вона придушує в собі цю волю саме для того, щоб не брати на себе відповідальність. Не беручи на себе відповідальність, людина прирікає себе на пов'язане з цим почуття провини, і, як наслідок, страху.

К. Ясперс (1883–1969) – німецький філософ і психіатр – розглядав феномен страху в рамках філософського осмислення проблеми майбутнього. Теоретик вважав страх необхідною умовою рефлексії, що позбавляє людину хибного спокою і допомагає реалізації історичності буття. Зокрема, філософ зауважував: «Доки існує страх, у людини є можливість подолати його. Там, де людина має можливість власної ініціативи в постійно мінливих умовах і ситуаціях, вона може подолати страх тільки в трансцендентній самосвідомості свободи» [12, 191]. Страх, за Ясперсом, стимулює людину до роздумів про власну долю і, долаючи фаталізм, дає їй змогу лишитися самою собою, зберегти свою ідентичність.

Відтак, узагальнюючи, можна сказати, що страх не тільки відкриває останню можливість екзистенції – смерть, а й відкриває існування як можливість, дає мудрість та творчій потенціал. Трохи відвернемося від теорії та спробуємо

пов'язати її з образотворчим мистецтвом. Страх має особливий зв'язок із мудрістю і символічно супроводжується п'ятьма совами в роботі Р. Магрітта¹⁷ «Супутники страху»¹⁸.

У багатьох культурах і суспільствах сова здавна асоціюється зі смертю і потойбічним світом. У Стародавній Греції сова символізувала мудрість і знання, але вона також асоціювалася зі смертю. Богиню Афіну, богиню мудрості та війни, часто зображували з совою поруч із собою. Ця асоціація зі смертю підкріплювалася ще й тим, що сови часто знаходили на кладовищах і вважали їх супутниками померлих. В єгипетських ієрогліфах сова часто використовувалася як символ смерті та підземного світу. «Фольклор і міфи, пов'язані з совами і смертю, численні. Наприклад, у багатьох культурах вважається, що совине ухання віщує смерть, в той час як в інших культурах сова вважалася передвісником нещастя. У деяких культурах вважалося, що сови – це переодягнені відьми, і їхня присутність була ознакою неминучої загибелі. А в інших культурах вважали, що сови - це душі померлих, які наглядають за живими» [6]. У всіх цих випадках сова як символ смерті коріниться у вірі в те, що це птах ночі, а ніч часто асоціюється з таємницею, смертю і невідомістю. Сова як символ мудрості нагадує, що знання і розуміння можуть принести спокій перед обличчям смерті. «Цей символізм також можна інтерпретувати як нагадування про необхідність шукати мудрості і здатності розуміти таємниці життя і смерті» [6].

У роботі Магрітта «Супутники страху» сови «вкорінені» в землю, можливо, являючи собою немовби «коріння» нашого страху, який можна подолати мудрістю, «можливістю бути» (за Тілліхом).

XX – період надзвичайного напруження (революції, економічні й політичні кризи, війни), розпаду світу, який був зрозумілий. Цей досвід поступово дезорганізації «зрозумілого» світу, який втрачає рівновагу і перетворюється на чужий, недружній простір для людини можна охарактеризувати як страх перед світом. Цей страх може паралізувати, мучити й тероризувати, позбавляти сну, як у роботах Е. Мунка («Крик», «Страх») або, як у роботах А. Кубіна («Жах», «Страх») тягнути у зяючу безодню.

Слід зазначити, що Мунк створив кілька версій картини «Крик», виконаних олією та у вигляді літографії. Коли було представлено першу версію, Мунка сприйняли як божевільного. Художник і сам сумнівався у своїй осудності. Він пережив напад паніки,

який і зобразив на картині. Свій стан він описав так: «Я стояв один, тремтячи від страху. Мені здавалося, що в природі лунає могутній крик» [8].

Тема містичного страху, страху перед Ніщо, перед «буттям-перед-смертю» найбільш виразно представлена в творчості експресіоністів. Художники висловлювали свій страх і надію засобами, які шокували їхніх сучасників. Шкала страху в їх творчості варіюється від криків та апокаліптичних видінь до потворного і відразливого. Наприклад, Егон Шіле¹⁹ зосередив всі свої зусилля на створенні нещадного образу людини, що підлягає смерті. Особлива пристрасть до аномального, присутня в роботах австрійського художника, де зображені образи, що нагадують різні стадії розкладання людського тіла, є своєрідною ілюстрацією ідей екзистенціалістів, зокрема К. Ясперса, який вбачав джерело мистецтва в пограничних ситуаціях. Для Шіле страждання і страх є неминучими. Його серії оголених чоловіків і жінок²⁰ – свідчення страху перед невизначеністю, занепадом, тлінном, скороминущию, Ніщо, можливо, страхом втрати індивідуальності. В роботі «Смерть і дівчина»²¹ художник зображає себе в образі Смерті. І тут вже можна говорити про примирення зі смертю, її неминучістю і, зрештою, виразом свободи від «буття-до-смерті».

Не можна у цьому контексті не згадати творчість О. Дікса – німецького художника, ветерана Першої світової війни. У 1924 р. він створив графічну серію під назвою «Війна»²², в якій відображено суворість, відчай, нелюдяність і страх. Цю серію, художник свідомо створив за зразком гравюр Ф. де Гої «Лиха війни» (1810–1820), але поглибив цю тему до темних, більш моторошних глибин. Жах війни, страх смерті Дікс показує через образи трупів, черв'яків, що звиваються в порожніх очницях черепа, розгублених привидів тощо. Для Дікса війна вийшла за рамки пережитого досвіду, вона стала тривалою травмою. Його «Гравці на ковзанах»²³ – чоловіки, які повернулися з фронту покаліченими на все життя. Один із них має механічну щелепу, в інших частини тіла, здається, зроблені з уламків війни. Тут є ще один аспект сприймання і відповідно зображення страху – як розщепленого тіла, - тіла людини, яке не є цілим зі своїм «Я». Але про це трохи пізніше...

Зауважимо, що жахам війни присвячена велика кількість робіт європейських художників XX – початку XXI ст. та українських. Назвемо тільки кілька імен:

А. Руссо, Ф. Мазерель, П. Пікассо, С. Далі, Дж. Сінгер, С. Гулевич, Б. Голояд, Ю. Соломко, Д. Доценко та ін.

Безперечно однією з відомих робіт, присвячених жахам війни є «Герніка» П. Пікассо. Ми не будемо запинятись на цій роботі видатного митця, оскільки про неї вже багато сказано. Але, зауважимо, що в роботі «Музиканти»²⁴ М. Веймана можна побачити деякі стилістичні відгомони «Герніки» Пікассо. Незважаючи на те, що назва роботи так би мовити не віщує нічого трагічного, проте настрої трагізму в цій роботі очевидний. Ми бачимо дві групи людей, що стоять одна навпроти одної: ліворуч - музиканти, які грають на духових інструментах, і праворуч - слухачі. Причому образи, зображені на полотні, передані у спрощеній формі. Водночас лінії, місцями округлені, а місцями гострі та заломлені.

Отже, музиканти зображені граючими на духових інструментах. Як відомо, труба, з одного боку, атрибут діонісійського культу, з іншого - військовий інструмент. З одного боку, в античній міфології Кліо, муза історії, впізнавана за трубою слави. З іншого, в античній міфології морські істоти - тритони, наяди, гіпокампи сурмлять у морські мушлі, викликаючи люту бурю. У християнстві теж є своя символіка духових інструментів. У восьмій Книзі Апокаліпсису в Одкровенні Іоанна Богослова чотири із семи ангелів сурмлять у труби, через що відбувається безліч стихійних лих. Після чого один з ангелів провіщає тим, хто залишився живим, лиха від решти труб.

Якщо виходити з цієї символіки, то музиканти у Веймана – це не зовсім музиканти, це скоріше вісники Апокаліпсису. Це пояснює емоції групи праворуч: страх, агресія, здивування, подив, спантеличення.

Більшість людей, зображених праворуч, показані нам у профіль. Обличчя ж тих, кого художник зобразив анфас, схожі на маски. Ламані геометричні площини, спотворення перспективи, маскоподібні обличчя і незграбні тіла виражають психологічний стан болю і жаху. (Згадаймо теорію Тілліха про те, що наша тривога надягає лякаючі маски на всіх і вся).

Ще один нюанс: уся дія на полотні відбувається наче на сцені, про що свідчить обрамлення зверху і по краях. Інакше кажучи, перед нами грішний людський театр, у якому люди налякані незрозумілим і страшним, можливо, Апокаліпсисом, що може трапитися будь-якої миті.

З психологічного погляду страх, як радість, смуток, подив, любов чи ненависть, є невід'ємною частиною людського існування, так званою базовою емоцією у всіх культурах. З. Фрейд (1856–1939) розглядав природу страху з психопатологічної точки зору. Він стверджував, що тривогу викликає дисбаланс між панівними в суспільстві нормами та інтимними прагненнями особистості. Страх - це захисний механізм позасвідомого. Фрейд розрізняв реальний і невротичний страх. Реальний страх - це страх перед відомою небезпекою. Він раціональний, є вираженням інстинкту самозбереження. Прояв невротичного страху пов'язаний з невідомою людині загрозою. Він виникає на основі сприйняття внутрішньої, а не зовнішньої небезпеки. Якщо від зовнішньої небезпеки можна врятуватися втечею, то спроба втечі від внутрішньої небезпеки зазвичай призводить до неврозу. Згідно з теорією Фрейда, страх і тривога генетично сягають травми народження, яка стає прообразом ситуації розлуки з об'єктом любові, смертельної небезпеки, яка присутня у всіх наступних переживаннях загрози.

З травмою народження пов'язує страх австрійський психоаналітик, один з найближчих учнів і послідовників Зигмунда Фрейда О. Ранк (1884–1939). В роботі «Травма народження» Ранк стверджує, що саме травма народження стає першим джерелом виникнення страху і тривоги. Біль під час народження, подальше життя як рух до смерті і, відповідно, бажання повернутися в лоно матері, що неможливо, породжує в людині страх, який вона впродовж усього свого життя намагається подолати. «Перша реакція після акту народження є крик, який, імовірно, поряд із тим, що рятує від задухи, відводить водночас частину страху» [15, 98]. Психоаналітик дев'ять місяців внутрішньоутробного життя розвитку дитини називають «раєм». В акті народження, «а цілком імовірно, навіть уже незадовго до нього внаслідок переміщень і стиснення (рух плода в утробі матері), і все своє подальше життя людина проводить у спробах відшкодувати собі втрату цього раю на обхідних шляхах лібідо, бо насправді цей рай більш недосяжний.» [15, 179]. Виходячи з цього, людське життя Ранк характеризує як «пекло».

Страх за дітей, страждання матері, втратити своїх дітей і тривогу через те, що доведеться залишити їх самих у світі після власної смерті - тема, яка відіграє важливу роль у творчості К. Кольвіц²⁵ («Жінка з мертвою дитиною»²⁶, «Смерть хапає жінку»²⁷). Її роботи

можна назвати своєрідною інтерпретацією теорії «травми народження», хоча не відомо, біла лі художниця знайома з роботами З. Фрейда та О. Ранка на цю тему. Але відомо, що в дитинстві сама К. Кольвіц вважала себе винною за смерть брата (хоча вона винною не була, адже брат помер одразу після народження) і страх за матір, яка, їй здавалося може або вмерти, або втратити розсуд. Мати не звертала на Кете–підлітка уваги, чим лякала дівчинку й заглиблювала в провину. Як згадувала Кольвіц пізніше, у зв'язку з цим у її дитячому сприйнятті вона здавалася собі ближчою до мертвих дітей, ніж до живих [21, 68].

Для матері К. Кольвіц син набув першорядного значення. Дитина заповнювала матір, вона ставала вмістилищем всепоглинаючих фантазій про досконалість, що мали наділити життя матерів сенсом і повнотою. І тут не можна не згадати про так «Едіпів комплекс» З. Фрейда, у центрі якого знаходяться стосунки між матір'ю і сином, де шлюб не гарантований, доки жінка не зуміє зробити чоловіка своєю дитиною, а матір не почне діяти проти нього. Донька ж залишається осторонь.

Смерть приходить у життя через народження, яке, у свою чергу, закінчується через смерть. Для живих людей мертві залишаються присутніми в почуттях і спогадах і, таким чином, так би мовити беруть участь у житті живих. З часом, коли К. Кольвіц вже сама втратила сина на фронті, як художниця сама зізнавалась, вона змогла подолати страхи і комплекси своєї матері [21, 71–72].

«У Міжнародній класифікації хвороб основними симптомами тривожних розладів є: раптове серцебиття, біль у грудях, відчуття задухи, запаморочення і відчуття відчуження (деперсоналізації або дереалізації), а також, по-друге, страх втратити контроль над собою, збожеволіти або навіть померти. Крім того, описуються нервозність, тремтіння, м'язова напруга, пітливість, тривога, прискорене серцебиття, запаморочення або дискомфорт у верхній частині живота, а також розлади сну й жахи» [7]. Симптоми тривоги і страху Дарвін визначив так: «...органи зору та слуху миттєво напружуються. В обох випадках очі й рот широко відкриваються, а брови піднімаються.» [Цит. за: 7]. Фізіогноміка страху, вираз обличчя страху - це вираз максимальної настороженості. Широко розкриті очі відіграють центральну роль у більшості художніх зображень страху, наприклад, у

роботах Е. Мунка, А. Кубіна, К. Шмідта-Роттлуфа²⁸, Р. Варо^{29, 30}.

Зауважимо, що художники експресіоністи, а згодом і сюрреалісти цікавилися психоаналізом, а деякі з них навіть були так би мовити залучені до клінічної психіатрії. Так, Відень кінця XIX – початку XX ст. був місцем, де психіатри, практики візуального мистецтва та пацієнти зустрічалися і взаємодіяли один з одним, часто цілеспрямовано шукаючи один одного, і взаємодія, що виникала в результаті, була складною. Зокрема, «Шіле був причетний до цього через дружбу з Адольфом Кронфельдом, лікарем, який колекціонував його роботи, та Ервіном Осеном³¹, іншим художником, який поділяв інтерес Кронфельда до того, що в той час називали „патологічною експресією“.» [3].

На прохання лікарів – А. Кронфельда³² та С. Єллінека³³ – Шіле і Осен малювали пацієнтів психіатричних лікарень, вірогідно для того, щоб проілюструвати аудиторії (в лікарнях читали лекції) ознаки хвороби пацієнтів через вираз обличчя, жести і пози.

Фотографія безумовно теж відіграла важливу роль у поширенні образу психічної та інших форм патології, як це видно з дивовижного колажу «Вираз обличчя божевільня» з божевільні Нижньої Австрії. Колаж був опублікований в «Австрійській ілюстрованій газеті» у 1907 році. Згодом, у 1933 р., подібний колаж створить С. Далі.

Ще кілька слів про Шіле (не зважаючи на те, що про його творчість мова вже йшла вище). Можна стверджувати, що Шіле створив так би мовити патологічну естетику, яка характеризується розпачливим обличчям і спотвореним тілом, мистецтво, в якому підкреслюється винятковість життя через розповіді про тривогу, страх, ізоляцію, навіть про божевільня. Характеризуючи творчість Е. Шіле, Г. Блекшоу, згадує запитання одного з пацієнтів: «Скажіть, я виглядаю божевільнішим, ніж я є, чи я божевільніший, ніж я виглядаю?» - і резюмує: «Автопортрети Шіле такі захоплені, тому що саме це питання вони ставлять нам.» [3]. Ставлять нам його роботи це запитання чи ні – складно сказати, у кожній людини власні асоціації, але парадокс смерті для творчості Шіле характерний: з одного боку, вона вселяє страх і непереборну тривогу, а з іншого – піддається ідеалізації, показуючи, що вона є єдиним можливим проявом свободи існування.

Тут не можна не згадати теорію феноменолога і історика культури Г. Шмітца (1928-2021), згідно з якою страх – то пригнічений потяг до втечі. Філософ описує

відчуття на тілесному рівні як звуження або розширення, як напруження або набряк. Переживання звуження в страху - це, так би мовити, стиснення тіла, в якому стримувана енергія бореться за ширину, яку вона не отримує. Ідеться про неможливість вирватися з того, що обмежує (тіло, думки про катастрофу). Незалежно від того, чи загроза стосується вітального самозбереження, особистих стосунків або збереження власного життя, людина завжди реагує на ці загрози однаково як тілесна істота. Це виразилося у втіленні візуалізації мотивів тіла - у його метаморфозах і деформаціях. На перший план виходить руйнування і знецінення, аж до редукції тіла до фрагмента або аморфної, безформної маси. У досвіді втрати порушується його зв'язок із внутрішнім світом. «Я», покинуте світом, розпадається у відчутті лякаючої порожнечі. Деформоване тіло – образне вираження деформації внутрішнього стану, яка має певні причини. Ще Г. Е. Лессінг в «Лаокооні» писав про те, що будь-яке представлення тіла слід розглядати як наслідок попередньої та причину наступної дії.

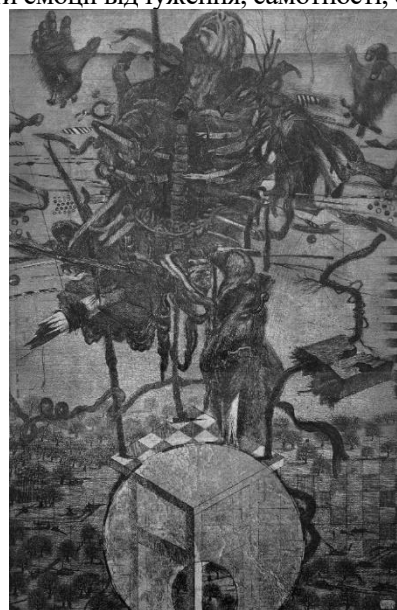
Розпад світу ототожнюється часто з розпадом конструкції тілесного «Я». У ситуації страху тіло перестає грати роль посередника між «Я» та світом, як наслідок, відчуття деперсоналізації, своєрідної фрагментації та розпаду тілесного сприйняття, як у роботах П. Клее («Вибух тривоги»³⁴) або С. Далі³⁵ («Антропоморфна шафка»³⁶).

Про руйнацію та дегуманізацію тілесності, проголошуючи свою сюрреалістичну антропологію, у 1938 році писав чеський художник, теоретик мистецтва Індржих Штирський (1899–1942): «Кажу вам, що настане жахливий час письменників і редакторів, час, подібний до того, що безпосередньо передував акту творення. <...> Це буде час повільного змішування повітря і води, землі і вогню, час осяйного синтезу пластичного і ліричного. Живі істоти будуть вільно схрещуватися і поза контролем біологів з'являться нові єдинороги, жуки-ссавці, міфічні звірі та істоти з мечів, голук і ножів. З'явиться людське письмо, черепок, вітвар, тростина <...>. Будуть рідкі істоти, зроблені з вати, змієних шкур, істоти, встромлені в бік, зліплені зі слів, рознесені вітром, повні виразок, вкриті льодом, лише контури, порожні істоти, сформовані зі снігу, сирого м'яса і піску» [цит. за: 24].

У творчості С. Далі страх руйнації тіла пов'язаний асоціативно з комахами, частинами тіл, зокрема рук, оголеною жінкою. Згадаймо хоча б фільм, створений спільно з

Л. Бунюелем³⁷, «Андалузський пес» або роботи С. Далі «Мурахі»³⁸, «Постійність пам'яті»³⁹ та ін. Мурахі символізують у Далі розкладання, занепад, руйнування і постійні зміни, що призводять зрештою до смерті і зникнення, і, водночас, сексуальний потяг. У розплавлених циферблатах годинників видно натяк на те, що людина не розуміє сутності часу. Час даний людині, вічність же від неї відокремлена екзистенціально. Зображення частин тіла, оголеної жінки – страх, пов'язаний з комплексом, який Фрейд називав комплексом кастрації. Відтак розкладання, руйнування, смерть і секс в роботах іспанського художника – відбиття його страхів.

Свідченням зруйнованої психології часу є творчість Ф. Бекона⁴⁰, в роботах якого бачимо насильство та страх перед обличчям сучасності і зрештою смерті⁴¹. Усі ці образи пов'язані з біографією художника, який з одного боку, не був щасливим в особистому житті, а з іншого – пережив дві світові війни, які, у свою чергу, залишили болісні відчуття та спогади. Саме тому в роботах Бекона можна побачити образи насильства, тривоги та крику. У його творчості домінувало людське тіло, яке художник зображував в моменти крайнього напруження, страждання, навіть болю. Бачимо у нього спотворені, ніби закручені в штопор фігури, породжені чи жахом життя, чи кошмарним сновидінням. Деформацію тіла використовують для посилення відчуття цього страху. Спотворені обличчя і тіла показують біль і безпорадність людських істот. Окрім цього, Бекон часто використовував замкнутий простір (свого роду короб, в який поміщав своїх персонажів), щоб позначити дилему виживання людини, і метафорично створити емоції відчуження, самотності, страху.



Гулевич Сергій⁵². *Интервент* (2023), папір, офорт, акватинта

Ще один екзистенційний аспект людського досвіду, який впливає на виникнення страху – темпоральність. Люди характеризуються тим, що їхнє відчуття часу поділяється на минуле, теперішнє і майбутнє. Феноменологічно можна розрізнати імпліцитний час та експліцитний час. Імпліцитний час є дорефлексивним, ми живемо в ньому несвідомо, перебуваємо в моменті. Однак відчуття часу також має інтерсуб'єктивну та просторову складову: люди, з одного боку, синхронізують себе в часі з іншими людьми (розмови, зустрічі), а з іншого боку, з навколишнім середовищем (ритм неспання і сну, пори року тощо). Відтак, відчуття часу - це вимір, який пов'язує людей з іншими людьми та світом. Але воно також приховує в собі багато ризиків, якщо синхронізація не вдається. Страх нападає або охоплює раптово. Він різко перериває відчуття часу, супроводжуючись інтенсивним переживанням безсилля, усвідомленням зникнення і розпаду тканини світу, яка водночас є тканиною людського тіла. Світ перетворюється на порожній простір (С. Далі «Постійність пам'яті»).

Страх перед «порожнім простором» в творчості Р. Маґрітта⁴² пов'язаний з дитячими переживаннями художника, мати якого, коли йому було 14 років, покінчила життя самогубством. Хвилювання покинутої дитини було енергією, що стала джерелом його уявлень. Страх самотності та покинутості у такому великому світі відбивається в роботі «Гігантеса»⁴³, де ми бачимо дитину, вже дорослу, але дуже маленького зросту, під кутом до величезної оголеної жінки. Бажання захистити мати, як наслідок страху втрати, з'являється в картині «Дух геометрії»⁴⁴.

Маґрітт все життя пам'ятав очі матері-потопельниці, можливо тому в його роботах немає «очей», поглядів, його фігури зображені або зі спини, так, що їхніх обличчя не видно, або спереду, але з обличчями, пронизаними символічними зображеннями⁴⁵. Складається враження, що Маґрітт завжди маскується на своїх полотнах, ховається за дзеркалами-очима⁴⁶ своєї матері, в яких відбивається небо. «Метою Маґрітта було не стільки створити картину, яка б розповідала історію пам'яті (психічної і тілесної), скільки своєрідну документальну фігурацію, що фіксує зупинку пам'яті, яка опинилася в пастці антитравматичних захисних механізмів, як і він сам» [5]. Художник ховає свої страхи в уніфікованих персонажах в капелюхах-котелках⁴⁷ с парасольками. В роботі «Скляний

дім»⁴⁸ на потилиці чоловіка з'являється фрагмент обличчя з широко розкритими очима, яке можна інтерпретувати як крик душі дитини, народженої відсутньою матір'ю-дзеркалом, що дивиться на світ своїми переляканими очима. В «Портреті Стефі Лангі»⁴⁹, в «Скляному ключі»⁵⁰ та в «Невидимому світі»⁵¹ камінь стає загрозливою фігурою нерухомого, паралізованого страхом, «мертвого» часу.

Можна стверджувати, що завдяки страху, неконтрольованому і незбагненному, несвідоме може бути позначене суб'єктом і проаналізоване в самосприйнятті. Страх сьогодні формує світ, у якому ми живемо, зокрема політику, водночас він таїть у собі потенціал свободи, що відкриває можливості для культурних форм, а отже, і для художньої творчості. Страх і свобода є взаємозалежними енергіями, які разом відкривають реальність буття. У цьому контексті, на наш погляд, створені графічні роботи талановитого українського художника-графіка Сергія Гулевича (1995 р. н.) «Похорон» (2016), «Ціна помилки» (2017), «Колапс» (2018), «Спустошення» (2023) та «Інтервент» (2023). Перші чотири роботи, можливо, створені під впливом творчості А. П. Вебера, О. Дікса, Ф. Мазереля, П. Пікассо, у всякому разі в них присутній той самий дух апокаліпсису, страху перед дійсністю. Жах і катастрофічна невідворотна присутність смерті – саме це характеризує ці офорти Гулевича. Стихія страшного, руйнівного занурює у стан сум'яття, втрати опори, стає причиною стрімкого вбивчого падіння («Спустошення», «Ціна помилки»). Це заклання (жертвоприношення) на шахівниці життя, у сакральному двобії добра і зла. В «Колапсі» бачимо озвірілих псів, які розривають на шматки поки ще живу людину, яка кричить від болю і страху. Надії на порятунок у чоловіка немає. Можливо він символізує вільний дух, приречений на загибель. Слід зазначити, що зловісні, пекельні собаки в багатьох культурах асоціювалися з підземним світом. Згадаймо хоча б Цербера з давньогрецької міфології, Чорного Шака з британського фольклору, Собак Диявола з шотландського. У слов'янській міфології собака не тільки слугував помічником, а й, завдяки здатності передчувати чужу смерть і пророкувати погоду, він навіки пов'язаний із загробним світом, охороняючи ворота в країну мертвих і слугуючи провідником на той світ. Якщо відштовхуватись від цієї символіки, то в «Колапсі» С. Гулевича символічно зображений передапокаліптичний розпад.



Гулевич Сергій. Колапс (2018), офорт

Надзвичайно складна, як технічно, так і за змістом та емоційним навантаженням робота «Інтервент». Найсильніша енергія мук, страждань головного персонажа пронизує все навколо. Тут бачимо не просто напругу, широко розкриті рот і очі, не просто розламане тіло (втрата взаємодії «Я»-світ у страху), а розламаний скелет із ребрами і кістками, що стирчать на всі боки, висячими кишками і

перебитим хребтом. За лахміття його шкіри зачепилася чека гранати, а з іншого боку висить бікфордів шнур із вибухівкою, що не до кінця розірвалася. Персонаж парить десь над землею і над шаховою дошкою. Його відірвані долоні звернені до глядача, голова закинута до неба, можливо, в пошуках порятунку, але вбитий у нього кілок свідчить про протилежне: спасіння не буде.



Гулевич Сергій. Спустошення (2023), папір, офорт, акватинта, суха голка



Гулевич Сергій. Ціна помилки (2017), папір, офорт.

Підсумовуючи, зазначимо, що, з одного боку, страх захищає нас від надмірної самовпевненості та недбалості, він робить нас обережними, допомагає передбачати небезпеки та розробляти стратегії їх уникнення. «Людина може знищити в собі всі почуття – і любов, і ненависть, і віру, і навіть сумнів; але поки вона чіпляється за життя, вона не може знищити страх, підступний, незнищений і страшний страх, який пронизує всю естетику, який забарвлює думки, який таїться на дні серця, який затримує боротьбу останнього подиху на вустах людей» [4]. З іншого боку, страх спонукає до дій, до творення. Роль, яку страх відіграє в нашому житті, залежить і від того, яку роль ми дозволяємо йому грати. Ми можемо намагатися протистояти імпульсам, через які проявляється страх, і можемо спробувати замінити страх надією. Надія сильніша за страх, тому що вона активна і вільна від будь-якої неволі. Заряд надії розширює можливості людини, а не обмежує їх.

Примітки

¹ У цьому контексті інтерес представляють роботи Дж. Каснера (Jean-Georges Kastner), В. Фрея (Winfried Frey), Ф. Еггера (Franz Egger), Б. Шульте (Brigitte Schulte), Ф. Лінка (Franz Link) присвячені історії «Танців смерті» в мистецтві.

² Приклади Танців смерті в образотворчому мистецтві: 1. *Мішель (Міхаель) Вальгемут (1434–1519)*. Танець смерті, 1493, ксилографія. URL: <https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/michel-michael-wohlgemuth/ein-totentanz-J-j8GQRy1q42-IORDOI7aA2>. 2. Базельський танець смерті. URL: https://www.ckk-bs.ch/basler_totentanz (дата звернення: 12.02.2024). 3. *Ганс Гольбейн Молодший*. Танці смерті. URL: [otentanz_von_hans_holbein.html. 4. *Якоб Гебелер*. Танці смерті. URL: <https://useum.org/artwork/The-Dance-of-Death-Jakob-Niebler-1602>.](http://www.universos-mercatores-de-hansa-theutonicorum.org/html/der_t</p>
</div>
<div data-bbox=)

5. *Йоган Шеленберг*. Видіння Фройнда Гайна у манері Гольбейна. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/august-musaeus/schellenberg-und-musaeus-freund-heins-erscheinungen-in-holbeins-maniem.html>.

6. *Альбрехт Каув*. Копія бернського Танцю смерті. URL: https://recherche.sik-isea.ch/en/everything/in/catalogues-manuel/work/tiles?ui.featured=cms:news_f999783b-d2c1-48b4-90af-7658fb20b0a3.

³ *Гуго Сімберг (1873–1917)* – фінський художник і графік.

⁴ *Hugo Simberg*. Taniec śmierci. URL: <https://www.meisterdrucke.pl/wydruki-artystyczne/Hugo-Simberg/1011032/Taniec-%C5%9Bmierci-Simberg-a%2C-Hugo-%281873-1917%29.html>.

⁵ *Пауль Клее (1879–1940)* – швейцарсько-німецький художник. Учасник творчого об'єднання «Синій вершник».

⁶ *Paul Klee*. Tänze vor Angst. URL: <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Paul-Klee/680776/T%C3%A4nze-vor-Angst.html>.

⁷ *Вільгельм Гайнріх Отто Дікс (1891–1969)* – німецький живописець і графік.

⁸ *Otto Dix*. Dance of Death. URL: <https://www.moma.org/collection/works/63261>.

⁹ *Фелікс Нуссбаум (1904–1944)* – німецько-єврейський художник-сюрреаліст.

¹⁰ *Альберт Біркле (1900–1986)* – німецький художник.

¹¹ *Albert Birkle*. Der letzte Kavalier (1925). URL: <https://www.salzburgmuseum.at/ausstellungen/rueckblick/ausstellungen-seit-2015/erzaehl-mir-salzburg/>.

¹² *Фріц Ріхтер (1904–1981)* – австрійський художник.

¹³ *Felix Nussbaum*. Triumph des Todes. URL: https://www.ru.nl/sites/default/files/2023-11/verdieping_thema_2_4_-_felix_nussbaum_-_triumph_des_todes.pdf.

- ¹⁴ M. Wejman. Tańczący. Akwaforta, akwatinta. Muzeum Narodowe w Warszawie. URL: <https://www.laminerva.pl/2022/08/tanczacy-1944-grafiki-mieczyslawa-wejmana.html>.
- ¹⁵ Жак Калло (1592-1635) – французький графік та гравер-офортист.
- ¹⁶ Франсіско-Хосе де Гоя (1746–1828) – іспанський живописець і гравер.
- ¹⁷ Рене Магрітт (1898-1967) – бельгійський художник, представник сюрреалізму.
- ¹⁸ René Magritte. The Companions of fear. URL: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/companions-of-fear-1942>.
- ¹⁹ Егон Шіле (1890–1918) – австрійський живописець і графік.
- ²⁰ Egon Schiele. Nude Self-Portrait, Grimacing (1910). URL: <https://arthistoryoftheday.wordpress.com/2011/09/28/egon-schiele-self-portrait-standing-1910/>.
- ²¹ Egon Schiele. Death and the Maiden (1915). URL: <https://www.artdex.com/art-egon-schiele-angst-frustration-intellectual-hysteria/>.
- ²² Otto Dix. Der Krieg. URL: https://www.kornfeld.ch/g365/d4301100320_Otto-Dix-Der-Krieg.html.
- ²³ Otto Dix. Skat Players (Die Skatspieler) (later titled Card-Playing War Cripples [Kartenspielende Kriegskrüppel]). 1920. URL: <https://www.moma.org/audio/playlist/198/2632>.
- ²⁴ Mieczysław Wejman. Muzykanci. URL: <https://nautilus-art.pl/pl/grafika/1407-muzykanci.html>.
- ²⁵ Кете Колльвіц (1867–1945) – німецька художниця, графік і скульпторка.
- ²⁶ Käthe Kollwitz. Kobieta z martwym dzieckiem (1903). URL: <https://www.meisterdrucke.pl/wydruki-artystyczne/K%C3%A4the-Kollwitz/689055/K%C3%A4the-Kollwitz%2C-kobieta-z-martwym-dzieckiem---1903.html>.
- ²⁷ K. Kollwitz. Śmierć chwyta kobietę (1934). // <https://www.meisterdrucke.pl/wydruki-artystyczne/K%C3%A4the-Kollwitz/692350/K.-Kollwitz%2C-%C5%9Bmier%C4%87-chwyta-kobiet%C4%99.html>.
- ²⁸ Карл Шмідт-Ротлуф (1884–1976) – німецький художник-експресіоніст.
- ²⁹ Ремедіос Варо Уранга (1908–1963) – іспанська та мексиканська художниця, сюрреалістка.
- ³⁰ Remedios Varo. Woman Leaving the Psychoanalyst (1962). URL: <https://fadla.org/remedios-varo/>.
- ³¹ Доменік Осен (1891–1970), також відомий як Ервін Дом Осен і Мім Ван Осен, австрійський художник.
- ³² Адольф Кронфельд (1861–1938) – австрійський лікар і письменник.
- ³³ Стефан Єллінек (1871–1968) – австрійський лікар та фізик, який досліджував використання електрики для лікування посттравматичних стресових розладів під час Першої світової війни.
- ³⁴ Paul Klee. Angstaubruch III, 1939. URL: <https://www.myartprints.co.uk/a/klee-paul/angstaubruchiii1939124-2.html>.
- ³⁵ Сальвадор Далі (1904–1989) – іспанський (каталонський) художник, скульптор, гравер, письменник, один з головних представників сюрреалізму XX століття.
- ³⁶ Salvador Dali. The Anthropomorphic Cabinet (1936). URL: <https://www.dalipaintings.com/the-anthropomorphic-cabinet.jsp>.
- ³⁷ Луїс Бунюель (1900-1983) - французький і мексиканський кінорежисер іспанського походження, лауреат премії «Оскар».
- ³⁸ Salvador Dali. The Ants. URL: https://www.reddit.com/r/RedditDayOf/comments/3cc81u/salvador_dali%C3%AD_had_a_lifelong_fear_of_ant_and/.
- ³⁹ Salvador Dali. The Persistence of Memory. // https://arthive.com/zh/salvador dali/works/316548~The_persistence_of_memory.
- ⁴⁰ Френсіс Бекон (1909-1992) – британський художник ірландського походження.
- ⁴¹ Francis Bacon. Three Studies for Self-Portrait (1979). URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489966>.
- ⁴² Рене Магрітт (1898–1967) – бельгійський художник, представник сюрреалізму.
- ⁴³ René Magritte. La géante (The Giantess) 1929-1931. URL: <https://arthur.io/art/rene-magritte/la-geante-the-giantess-1929-1931>.
- ⁴⁴ René Magritte. The Spirit of Geometry, 1937. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/magritte-the-spirit-of-geometry-t00892>.
- ⁴⁵ René Magritte. The Son of Man, 1964. URL: <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/5-magritte-paintings-you-should-know/>.
- ⁴⁶ René Magritte. The False Mirror, 1929. URL: <https://www.moma.org/collection/works/78938>.
- ⁴⁷ René Magritte. Golconda, 1953. URL: <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/5-magritte-paintings-you-should-know/>.
- ⁴⁸ René Magritte. The Glass House, 1939. URL: <https://www.renemagritte.org/the-glass-house.jsp>.
- ⁴⁹ René Magritte. Portrait of Stephy Langui, 1961. URL: <https://art-stop.com/belgian-painting/48-portrait-of-stephy-langui-by-rene-magritte-1961.html>.
- ⁵⁰ René Magritte. The glass key, 1959. URL: http://dianov-art.ru/2020/04/04/rene-magritt/12_rene-magritte_the-glass-key-1959/.
- ⁵¹ René Magritte. Invisible world, 1954. URL: http://dianov-art.ru/2020/04/04/rene-magritt/14_rene-magritte_invisible-world-1954/.
- ⁵² Всі роботи надав авторці статті С. Гулевич.

Література

1. Тілліх, Пауль. Мужність бути. Київ: Дух і літера, 2016. 200 с.
2. Battersby, Eileen. Otto Dix, artist on the front line. URL: <https://www.irishtimes.com/culture/heritage/otto-dix-artist-on-the-front-line-1.2642143> (дата звернення: 15.01.2024).
3. Blackshaw Gemma. Egon Schiele. Crazier Than I Look? URL: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/egon-schiele-crazier-than-i-look-gemma-blackshaw> (дата звернення: 15.01.2024).

4. Conrad Joseph. Placówka postępu. URL: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/conrad-placowka-postepu.pdf> (дата звернення: 12.01.2024).

5. Corcos, Maurice. Le regard d'un silence... Le silence du monde... Le monde du silence. URL: <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psycho-somatique-2013-2-page-143.htm> (дата звернення: 15.01.2024).

6. Decoding the Owl's Symbolism of Death. URL: <https://www.thechinesezodiac.org/decoding-the-owls-symbolism-of-death/> (дата звернення: 13.01.2024).

7. Domschke, Katharina. Furcht, Angst und Angsterkrankungen. URL: https://www.medizin.uni-muenster.de/fileadmin/einrichtung/physiologie1/Forschung/NF3_13_89-136_SFB-TRR58.pdf (дата звернення: 15.01.2024).

8. Erzählen über Kunst. Angst. URL: <https://monsieurquirit.blog/2021/09/26/angst/> (дата звернення: 15.01.2024).

9. Frey Winfried. Mein Kommen, Freund, hat stets nur einen Sinn! Neuere Literatur zur Totentanztradition. URL: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2210/file/A000000150.pdf> (дата звернення: 12.01.2024).

10. Fuchs Thomas. Micali, Stefano. Phänomenologie der Angst. URL: https://www.researchgate.net/publication/303373139_Phänomenologie_der_Angst (дата звернення: 15.01.2024).

11. Heidegger Martin. Sein und Zeit. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1967. 450 s.

12. Jaspers Karl. Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. Schwabe Verlag, 2017. 285 s.

13. Kierkegaard Søren. Pojęcie lęku. Warszawa: De Agostini, Altaya, 2002. 195 s.

14. Kutnik Jan. Wielowymiarowość egzystencjalnego lęku – filozofia egzystencjalna jako inspiracja dla badań psychologicznych na przykładzie koncepcji Paula Tillicha. *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze. Humanitas. Studia Kulturoznawcze*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, 2017. S. 101-115.

15. Rank, Otto. Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. *Leipzig 1 Wien 1 Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, 1924. 207 s.

16. Riedl, Karin. Der Tod reicht allen die Hand – Totentänze des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (MA) an der Karl-Franzens-Universität Graz. Graz, 2019. 119 s.

17. Schelling, Friedrich Wilhelm. Historisch-kritische Ausgabe. Reihe II. Bd 6. *Philosophie der Kunst*. Kritisch kommentierte Ausgabe. Publisher: frommann-holzboog; 1st edition. 829 s.

18. Schmidt, Carolin. Totentänze im Lauf der Zeit. URL: <https://www.grin.com/document/279587> (дата звернення: 13.01.2024).

19. Schmitz Hermann. Der Leib, der Raum und die Gefühle. URL: https://medien.umbreitkatalog.de/pdf/zentrale/978/389/528/Leseprobe_1_9783895286100.pdf (дата звернення: 15.01.2024).

20. Schopenhauer Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. Hamburg: Meiner Felix Verlag GmbH, 2020. 431 s.

21. Schulte Regina. Opfersemantik und die Bedingungen der Kreativität: Schatten der Töchter,

Schwestern, Mütter in den Erinnerungen von Käthe Kollwitz und Marianne Weber. *L' homme: Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, Jg. 15 (2004) Nr. 1, 63–76.

22. Svendsen Lars. A Philosophy of Fear. London: Reaktion Books, 2011. 164 p.

23. Strach, ból i brzydota w malarstwie. URL: <https://coniecoosztuce.wordpress.com/2020/08/30/strach-h-bol-i-brzydota-w-malarstwie/> (дата звернення: 11.01.2024).

24. Vojvodík, Josef. Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat 30. i 40. URL: https://rcin.org.pl/Content/51311/WA248_67629_P-I-2524_vojvodik-swiat.pdf (дата звернення: 07.01.2024).

References

1. Tillich, Paul. (2016). The courage to be [in Ukrainian].

2. Battersby, Eileen. Otto Dix, artist on the front line. Retrieved from: <https://www.irishtimes.com/culture/heritage/otto-dix-artist-on-the-front-line-1.2642143> [in English].

3. Blackshaw, Gemma. Egon Schiele. Crazier Than I Look? Retrieved from: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-43-summer-2018/egon-schiele-crazier-than-i-look-gemma-blackshaw> [in English].

4. Conrad, Joseph. A facility for progress. Retrieved from: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/conrad-placowka-postepu.pdf> [in Poland].

5. Corcos, Maurice. The look of silence... The silence of the world... The world of silence. Retrieved from: <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psycho-somatique-2013-2-page-143.htm> [in France]

6. Decoding the Owl's Symbolism of Death. Retrieved from: <https://www.thechinesezodiac.org/decoding-the-owls-symbolism-of-death/> [in English].

7. Domschke, Katharina. Fear, anxiety and anxiety disorders. Retrieved from: https://www.medizin.uni-muenster.de/fileadmin/einrichtung/physiologie1/Forschung/NF3_13_89-136_SFB-TRR58.pdf [in Germany].

8. Talking about art. Fear. Retrieved from: <https://monsieurquirit.blog/2021/09/26/angst/> [in Germany].

9. Frey, Winfried. My coming, friend, always has only one purpose! Recent literature on the dance of death tradition. Retrieved from: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2210/file/A000000150.pdf> [in Germany].

10. Fuchs, Thomas. Micali, Stefano. Phenomenology of fear. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/303373139_Phänomenologie_der_Angst [in Germany].

11. Heidegger, Martin. (1967). Being and time [in Germany].

12. Jaspers, Karl. (2017). The origin and goal of history [in Germany].

13. Kierkegaard, Søren. (2002). The concept of fear. [in Poland].

14. Kutnik, Jan. (2017). The multidimensionality of existential anxiety – existential philosophy as an

inspiration for psychological research using Paul Tillich's concept as an example [in Poland].

15. Rank, Otto. (1924). The trauma of birth and its significance for psychoanalysis [in Germany].

16. Riedl, Karin. (2019). Death extends a hand to all - Dances of death in the Middle Ages and early modern times [in Germany].

17. Schelling, Friedrich Wilhelm. (2017). Historical-critical edition. Series II. Vol. 6 Philosophy of Art [in Germany].

18. Schmidt, Carolin. Dances of death in the course of time. Retrieved from: <https://www.grin.com/document/279587> [in Germany].

19. Schmitz, Hermann. The body, space and feelings. Retrieved from: https://medien.umbreitkatalog.de/pdfzentrale/978/389/528/Leseprobe_1_9783895286100.pdf [in Germany].

20. Schopenhauer, Arthur. (2020). The world as will and imagination [in Germany].

21. Schulte, Regina. (2004). The semantics of sacrifice and the conditions of creativity: shadows of

daughters, sisters and mothers in the memoirs of Käthe Kollwitz and Marianne Weber [in Germany].

22. Svendsen, Lars. (2011). A Philosophy of Fear. [in English].

23. Fear, pain and ugliness in painting. Retrieved from:

<https://coniecoosztuce.wordpress.com/2020/08/30/strach-bol-i-brzydota-w-malarstwie/> [in Poland].

24. Vojvodík, Josef. The World of Fear and Fear of the World in Czech Surrealism of the 1930s and 1940s. Retrieved from:

https://rcin.org.pl/Content/51311/WA248_67629_P-I-2524_vojvodik-swiat.pdf [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 17.01.2024

Отримано після доопрацювання 19.02.2024

Прийнято до друку 27.02.2024