ISSN 1992–5514 (Print) | 2618–0987 (Online) | сс. (pp.) 129–139

УДК: 75.03(510)+7.036+81
DOI: 10.31500/1992-5514.21(2).2025.345217

Олег Коваль
старший викладач кафедри методологій кроскультурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, викладач-методист вищої категорії, Харківський фаховий вищий художній коледж

Oleg Koval
Senior Lecturer at the Department of Cross-Cultural Practices Methodologies, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Senior Lecturer of the Highest Category, Kharkiv Professional Higher Art College

e-mail: olegbritkoval@gmail.com | **orcid.org**/0009-0002-7821-2014

Візуальні секвенції українського японізму

Visual Sequences of Ukrainian Japonism

Анотація. Здійснено спробу на матеріалі творчості сучасних українських мистців осмислити феномен «українського японізму», розглядаючи його як проблему зв'язку візуальної образності з вербальним субстратом — механізмом свідомої ієрогліфізації художнього мислення. Акцент зроблено на сегменті, який вимірюється та визначається впливом природної мови на корекцію синтагматичної та семантичної схеми будови візуального тексту. У цьому контексті проаналізовано творчість сучасних українських художників. Доведено, що зазначений процес має характер непрямого семіозису та впливу лінгвістичної свідомості на утворення гнучкої та незамкненої візуальної системи. Ієрогліфізація постає у формі «візуальних японізмів», що сприймаються як окремий текст, розширюючи межі стильової системи та відкриваючи додаткові можливості розвитку пластичної мови. «Особливими прикметами» робіт, що вдаються до творчої семіотизації візуального далекосхідного концепту, є свідома гра з формою візуальних знаків, фактурою живописної та скульптурної і графічної форми, семіотична гібридизація іконічного та індексального кодів із підсиленням дейктичної складової. У результаті поглиблюється семантична глибина мистецького висловлювання. Дослідження базується на методах формального, функціонального, мистецтвознавчого, семіотичного та лінгвоестетичного аналізу візуального твору. Обрано гнучкий формат аналізу та інтерпретації творів у вигляді «візуальних секвенцій», запропонований у свій час У. Еко («Vertigo»).

Ключові слова: український японізм, перцептивний дейксис, візуальні секвенції, синтез вербального і візуального, ієрогліфізація, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Ідея «подвійного культурного та семіотичного кодування» [34; 35, с. 50], сформована в мистецтвознавстві та культурології під впливом актуальних постмодерних візуальних практик, активно ввійшла в проблематику «українського японізму» [11]. У цьому контексті вона зазнала істотної трансформації, відійшовши від базової гіпотези А. Пайвіо, який наголошував на сумісності візуального й вербального, континуального й дискретного, «образно-недискурсивного» та «поняттєво-дискурсивного» механізмів когнітивної та концептуальної репрезентації світу. У загальних рисах можна стверджувати, що напрям «українського японізму» і є такою репрезентацією. Ба більше, сам японізм у його національно-регіональних мистецьких вимірах є своєрідною семіотикою (тобто окремою «мовою»), де семантична складова переростає у свого роду синтаксичну. На нашу думку, предметом такої семіотики є насамперед синтактика та співвимірна з нею прагматика. Обидві вони існують лише в певному діапазоні знаковості — від іконічності до символізму, завершуючись гібридними утвореннями.

Думка канадського психолога розгорталася навколо експериментально підтвердженої здатності візуальних образів, симультанних за своєю природою, отримувати проєкції у світ природної мови. І навпаки — спроможності мовного матеріалу обов'язково знаходити у свідомості та продуктах творчої діяльності мовця образно-пластичну, візуальну відповідь.

Ідея А. Пайвіо суголосна сьогоднішнім поглядам на візуальний семіотичний текст, який, на думку В. Сарапік, не може бути заснованим «лише на одному засобі вираження» [37, с. 277]. Така дослідницька позиція базується на переконанні, що жодна мовна дія (її розуміємо в прямому та семіотичному плані) не існує в комунікативно-семантичному, «текстуальному» просторі без проєкцій у світ образних, візуальних уявлень — хоча б химерних, а іноді й квазіобразних ментальних конструктів [32; 33; 36].

Водночас гіпотеза А. Пайвіо просуває концепт «комбінованості» всіх форм медіа, а отже, й ідею синкретичної природи мистецтва. Воно постає глобальним інтермедіальним й семіотичним праксисом, що одночасно охоплює візуальні та вербальні коди, дискурсивні й наративні засоби семантизації візуального тексту, його чуттєві й когнітивні моделі, стаючи полем своєрідного міжсеміотичного трансферу та семіотичної гібридизації [3, с. 21–31, 24; 21]. У цьому сенсі японізм цілком вписується у визначену гіпотезу. Це дає підстави дослідникам «українського японізму» [11; 12, с. 7; 22; 23] вбачати в «подвійному кодуванні» механізм культурно-художньої адаптації та інтерференції візуальних практик Сходу й Заходу, що виявляється у творах сучасного мистецтва на рівні іконографії і художніх прийомів. Існує потреба окреслити ті засоби, що надають можливості художнику моделювати та концептуалізувати світ за орієнтальною ознакою. Водночас важливо визначити,

в яких ситуаціях японізм є основним, а в якому — другорядним елементом внутрішньої структури твору, де він функціонує як формо- та смислотворчий чинник.

Японізм можна розуміти і як продуктивний механізм формування художніх смаків, образно-стилістичних рішень та побудови концептуальних і синтаксичних образних синтагм «Іншого» мистецтва, зануреного в шари персоналізованої візуалізації. Можна висунути гіпотезу: японізм є наслідком процесу ієрогліфізації візуального мислення, результатом якого стане можливість сприймати образотворчу мову не як систему, що потребує подолання її морфологічних обмежень, а як потенційно незамкнений та постійно відкритий організм. З такого погляду японізм не обмежується визначенням його як стратегії певної стилізації (орієнтальної, східної, японської), а виходить на рівень концептуалізованої галузі, яку варто визначити як «поле transcreation» (термін бразильського поета Аролдо де Кампоса, винайдений для позначення авангардної стратегії непрямого перекладу [27]). Дослідити цю галузь у параметрах візуальної семіотики — нагальна потреба сучасної науки [33; 39].

Доцільно також розглядати практику далекосхідної художньої інтеракції в контексті функціональної типології звернень українських художників до образів традиційної японської культури.

Утім, робити це необхідно не на рівні емпіричного дослідження (воно вже проведене [11]) і не лише в площині загальної культурології й мистецтвознавства [3; 4; 29; 31–32], а на рівні «алгебри візуальної мови», в межах якої японізм розцінюється як тип семіотичної мутації та як відношення знака до знака [26].

Начерк такої функціональної типології був змодельований у дослідженнях А. Ожоги-Масловської. Науковиця виокремлює серед чинників (складових, «тенденцій») японізму наступні: 1) повне або часткове відтворення стилізованих сюжетів і мотивів японського мистецтва; 2) введення традиційних персонажів японської культури в наративну структуру твору; 3) мистецькі інтерпретації традиційних мотивів японського мистецтва [11, с. 146]. Проте такий підхід фактично зводить увесь арсенал мистецького японізму до відтворювальної техніки, певного «прийому», що обертається навколо «класичних образів і мотивів японської культури» в українській образотворчості [11, с. 148]. Навпаки: феномен «українського японізму» не обмежується постмодерною візуальною грою з екзотичними образами; не є прямою цитацією, «амальгамою естетичних смаків, плюралізму та еклектизму» (за О. Петровою), — він є феноменом, що зароджується й існує на полі вербально-візуальних та культурних інтеракцій [2; 7; 26; 42]. Лише на перший погляд японізм виявляє свою агентність через: а) парафразування образів, мотивів, тематичної іконографії, цитат із творів японського мистецтва, переважно гравюри *укійо-е*, іноді *мушя-е*, живопису *катьо-га*); б) через бажання розширити концептуальні вектори власної творчості та діапазон індивідуально-стильових пошуків українських мистців [14; 15; 20]. У межах глибшого аналізу японізм як напрям сучасного мистецтва розкриває свою сутність у межах міжсеміотичної транспозиції та «текстуальної прагматики» візуального праксису.

Транспозиція *японського «стилю»* у власний твір художника, таким чином, стає актом асоціативного абстрагування.

Визначені ідеї кореспондують не лише з доктриною А. Пайвіо, а і з концепцією «imagetext» американського мистецтвознавця В. Т. Мітчелла, а також з зауваги Дж. Елкінса щодо розширення інтерпретативних меж візуальної семіотики. Теоретичним підґрунтям для нас є також думки Ю. С. Степанова про дейктичне (а у випадку М. Баль та Н. Брайсена — тілесне та риторичне) породження та розширення візуального й вербального дискурсів. Погляд на відкриту міжмистецьку інтеракцію сформульовано М. Імдалем у термінах «інформативності як перформативності» [3, с. 47; 24; 28; 30; 33; 39].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика «українського японізму» опрацьована з належною глибиною наукової дискусії та обґрунтуванням високого рівня результатів дослідження (В. Личковах, С. Рибалко, І. Павельчук, О. Петрова, І. Тесленко, Ч. Оваки, А. Ожога-Масловська, М. Юр та інші; див.: [8; 9; 10; 11; 13; 14; 18; 22; 23]). Дослідниками визначено засади художньої рефлексії українських митців навколо образів, культурних концептів і контекстів, мистецьких художньо-перформативних практик Японії [19]; виявлено коло художників, для кого використання образів японської культури «відповідало постмодерністському тяжінню до цитування гетерогенних та гетерохронних художніх текстів» [11, с. 9] та ставало програмною темою, хоча і звернутою до візуальних формотворчих та візуально-пластичних й світоглядних завдань [22]; оприявнено та теоретично висвітлено стратегії розв'язання просторових й ілюзорних зображальних проблем та засад нарощування формотворчого потенціалу площини, на яку наноситься зображення, що уможливило звернення до матеріалу японської культури та мистецтва [5]; відтворено через мистецький японізм досвід своєрідної текстуальної прагматики [6] та певної жанрово-стильової схематизації запозичених з *укійо-е* та *мушя-е* образів [12, с. 9–10]; теоретично обґрунтовано використання далекосхідних образотворчих стратегій як певної абстрактної формульної схеми та як конкретного взірця стильового рішення [14; 7]. Маємо також доволі змістовну низку творчих портретів художників, через які український японізм піддається емпіричному аналізу. Здається, українські науковці працюють у традиціях емпіризму. Для них кінцевим «атомом» виявляється безпосередньо виозначена в мистецьких практиках художня постмодерністична дійсність, репрезентована через свої наочні якості. Розгляд японізму як асоціативно та метафорично акцентованих секвенцій абстрактної семіотики ними не здійснюється.

Серед вагомих публікацій виокремлюється змістовна, хоч і невеличка штудія В. Личковаха, в якій український японізм розглядається крізь призму філософії етнокультури та візуальної етносемантики [8, с. 134–139; 9]. Автор, не обмежуючись далекосхідним концептуарієм, доводить природність та мотивованість орієнталізму в українському мистецтві, виділяючи для кожного його вектора іманентну стратегію образотворення. Вважаємо важливим зазначити, що філософ недарма наголошує на пов'язаності орієнталізму в українському мистецтві не тільки і не стільки з тематичним зверненням до образів мистецтва Сходу, а радше з архетипальним стратом художньої творчості як такої (панміфологізм К. Леві-Строса), де використання архетипів, концептів східної культури та мистецтва неодмінно приводить до впровадження нових художніх методів образотворчості. В. Личковах вказує, що звернення до східних етнокультурних ареалів модифікує та виограновує ейдетичні та пластичні сенси образної мови певного творця, незважаючи на те, до якого типу образної діяльності вона належить: канонічної чи неканонічної. Усе це неодмінно відчувається в колористиці, орнаменталізації та декоративізації форми художнього твору. Філософ завважує і на кореляцію мистецького орієнталізму з технікою постмодерного цитування [8, с. 135]. У дисертаційних дослідженнях І. Тесленко та О. Чієко [10; 22] цілісно та уповні розглянуто процес рецепції мистецтва Сходу у вітчизняній художній практиці (переважно 1900-х та 1910–1920-х років) та оприявнено й виявлено специфіку розкриття образів мистецтва Японії і Сходу в творах українських модерних художників.

Окреме місце серед наукових напрацювань у вказаному напрямі посідає доробок харківської мистецтвознавиці А. Ожоги-Масловської, яка першою комплексно розглянула сучасне мистецтво України у контексті японізму як явища мистецької та етнонаціональної культури [11; 12]. Найважливішими серед виконаних завдань цього дисертаційного дослідження, окрім виділення засад орієнтальної художньої практики в сучасному мистецтві України, є ретельно охарактеризовані творчі прийоми, вписані у поле мистецького орієнталізму [11]. У цій роботі своєрідна «амальгамність» мистецьких практик Сходу й Заходу знаходить конкретизований виклад. Однак висновки, яких дійшла науковиця, потребують подальшого уточнення та розвитку. Близькою за логіко-теоретичним узагальненням до викладеної тут нашої концепції є аналітична робота І. Павельчук [14; 16]. Авторка вибудовує «діаграму часово-просторових асимілятивних резонансів» та докладно аналізує шляхи абсорбції європейського японізму в межах українського модерну, розглядаючи цей напрям як підґрунтя «нового ірраціонального мистецтва XX століт«тя» (С. Рибалко) [20, с. 124].

Мистецтвознавчим варіантом схожого з І. Павельчук підходу став обґрунтований М. Баль та Н. Брайсеном у численних працях «принцип семіотичного контексту», дія якого може поширюватися і на таке міжсеміотичне явище, як японізм. Кембриджські історики мистецтва оперують ним у своїй аналітичній практиці як «прототропом», породженим певним «текстом культури» (у розумінні Ю. Даміша, Т. Мітчелла, Д. Елкінса, М. Шапіро та Е. Гомбріха [4; 24; 25; 28; 31; 32; 40]). Такий підхід переводить дослідження проблеми в план інтермедіальності та інтрасеміотики. Але, попри таку прискіпливу увагу до міжкультурних та семіотичних трансформацій, японізм й досі залишається відкритою для дискусії темою, що не вичерпується доробком попередників. Тож звернення до концептуальних стратегій візуальної текстуалізації японізму вимагає для свого розуміння подальшого семіотико-мистецтвознавчого декодування [23].

Ця потреба особливо відчутна у випадках, коли японізм у межах авторських візуальних практик стає своєрідним проєктом зі створення моделей формально-пластичного, тілесно-дейктичного та природномовного семіозису.

Тож **метою запропонованої розвідки** є висвітлення та аналіз питань абсорбції далекосхідного мистецького концепту з погляду абстрактної семіотики, візуально-вербального трансферу та текстуальної прагматики. Серед завдань маємо визначити такі: а) накреслити риси функціональної типології українського японізму (не суворо чіткої, а радше такої, що постає як спектри потенційних можливостей); б) з'ясувати діапазон знаковості художніх стратегій японізму; в) встановити закономірності міжкультурної транскреації.

Виклад основного матеріалу. Дослідження емпіричного матеріалу свідчать, що загальну проблематику японізму, який, з огляду на сучасну мистецьку практику, відчувається гнучким, мінливим, протеїстичним, необхідно перевести у площину певної функціональної типологізації. Це дає можливість певним чином секвенціоналізувати, підсумувати шляхи абсорбції-асиміляції японського концепту в сучасний український мистецький контекст.

З одного боку, на рівні «тенденцій» таку роботу вже проведено [11]. З іншого — аналіз на рівні схематизації семіотичних механізмів інкорпорації концепту «японськості» в українське образотворче поле виявляється доволі складним завданням. Особливо, коли йдеться про «асоціативну трансляцію японського "стилю" в сучасну візуальну практику». Для цього скористаємося інструментарієм лінгвоестетики, обравши для нашої роботи метод порівняльної класифікації «еволюційних семіотичних рядів» (Ю. С. Степанов), ключовою одиницею типу яких є тип транскреації, співмірний діапазону знаковості.

Лінії систематизації тут можуть бути різними та довільними, однак вони вписуються в певну систему знакового метаморфізму. Їх можна визначити і як «маршрути трансферу» (переведення, переходу [29]) японського в українське. Візуальність, інтермедіальність,

ідеограматичність, вербально-іконічний формат, «пікторіальна референція та сигніфікація» стають необхідними умовами існування трансферованого японізму. Він формується завдяки застосуванню вербально-пікторіальних, синтаксично-прагматичних кодів у творчій практиці сучасного мистця [21, с. 87–95]. Параметрами систематизація шляхів цього трансферу стає сам тип візуальної транскреації та вербально-пікторіального синтезу [21; 28; 29].

Першими виділяються відносини *статичного* типу, які простежуються на рівні *інкорпорації,* запозичення образів, культурних концептів, елементів художньої форми культури Японії; це рівень *перекладу* технік образотворення з далекосхідного інструментарію на мову європейської художньої традиції. Можна на рівні секвенцій визнати вказаний тип як ряд аналогій. Другими виокремлюються відносини *динамічного типу,* які простежуються на рівні мутації та модифікації далекосхідної образної форми у новонароджену, трансверсальну форму сучасного художнього твору (вона постає як знак оновлення чи збагачення власної художньої палітри). Це рівень морфосинтаксису, прагматики, дейктики, рівень «функції й глибинного», а також когнітивних станів самого художника.

Таким чином, процес творчої рецепції японізму актуалізує характер мутації від референційної сторони культурного коду (E-японізм, ентеріоризований) до індексальних та аплікативних персоналізованих образних синтагм, утворених на основі далекосхідних візуальних знаків (I-японізм, інкорпорований). Констатуємо, що значення японізму полягає у його вживанні та застосуванні в художній практиці. Творчий акт українських художників, який спирається на ейдетичне мислення, за лінією еволюції художньої форми переходить у нову мистецьку практику. Вона базується на «інтроспективному мисленні, котре започаткувало підходи художньо-образного формалізму» [14, с. 60], притаманного японським майстрам.

Унаочнити та резюмувати викладене вище можна у вигляді схеми трансферу мистецького японізму в сучасну українську образотворчу практику. Його характер визначається діапазоном знаковості, рівень якої поступово згущується від іконізму елементів образотворчої мови до наростання умовності, символізації — аж до переходу від семантико-синтаксичного рівня на рівень перформативізму і художньої прагматики.

Довільно представимо шкалу знаковості українського японізму (окрім вищевикладеної) у такому вигляді: 1) етнокультурна та візуальна релевантність; 2) часткова етнокультурна та візуальна релевантність; 3) етнокультурна та візуальна неповна релевантність; 4) етнокультурна та візуальна нерелевантність. Перебіг знаковості в практиках японізму можна охарактеризувати наступними лініями транскреації: 1) іконізація, символізація; 2) індексалізація, де(й)ктика; 3) гібридизація; 4) перформативність.

«Художньо-образний формалізм» японізму, по суті, є зразком (pattern) процесів сприйняття та ментальної інтерпретації кодів образотворчого мистецтва іншої культури. У нашому випадку — візуальних та перформативних практик давньої та сучасної Японії.

Творчі розширення (перетворення) образних схем (image-schema transcreations) японізму у такому контексті є когнітивною, візуальною та символічною метафорою і когнітивною операцією одночасно: «Оскільки автентичне японське образотворення передбачало створення інтерпретації-враження, ця закономірна потреба визначила специфіку умовно-схематичних засобів. Здійснити таке завдання можливо виключно через формальні художні заходи у вигляді вигаданих форм, що уникають документально-індивідуальних характеристик і передають узагальнено імперсональні стани природи через символи, тому […] історико-культурні ліміти образотворення протилежно відрізняються від правил дзеркальної подібності натурі, традиційно прийнятої європейцями. Таким чином, і природа японської творчості була зовсім іншою, і змальовувала не річ, до якої можна було торкнутись рукою, а невидиму сутність — нематеріальну ідею» [14, с. 60]. Перейдемо до стислої характеристики ліній транскреації японізму.

Іконізм та проєктивна семіотична гібридизація. *Сергій Ликов. Сергій Алимов.* Японська тема у творчості відомих художників С. Ликова та С. Алимова, досліджувана і раніше [11; 5], хоч і має програмний характер втілення, не постає самоцінною та самодостатньою. Вона інспірована візуальними необароковими і трансавангардними практиками актуального мистецтва і є спробою оприявнити стереоскопію бачення та розуміння взаємовідкритості культур Заходу і Сходу. Її формою втілення стали декілька синтаксичних трансформацій класичного європейського живопису: застосування анаморфізму як своєрідної текстуалізації пікторіальних кодів далекосхідної культури і філософії (С. Ликов); жанрова типізація, експресивізація та метафоризація художньої форми (С. Алимов). Останній активно розвиває художню практику перетікання японської гравюри *мушія-е* в канон європейського репрезентативного портрета, що піддається пластичній редукції завдяки зіставленню в'язкої техніки живописного письма, засад світлотіньового моделювання об'єму з властивими японській графіці паралельною перспективою, кольоровою акцентуацією, чіткістю й пізнаваністю композиційних прийомів, передньоплановістю та «кадруванням візуального простору» [11, с. 156]. На особливу увагу заслуговує орієнтація обох мистців на децентралізовану, асиметричну композицію, запозичену з японської гравюри. Причому анаморфізм С. Ликова, використання ним образів Японії як своєрідних поетичних центонів виходить за межі просторової деформації, стискання, розтягування фігур, трансавангардної цитатності. Він стає концептуалізацією візуальної форми як такої. Ця форма прагне внутрішньої

фігуративної метаморфози та перспективно-оптичного перетворення зовнішньої європеїзованої матриці живопису на внутрішньосхідну формулу «куті-дзен», «писемного дзену», щоб вивести назовні ментально-семантичні складові власної пластичної мови, оновивши та піддавши її операції очуднення. Особливо це оприявнено в серіях «Недовіра до Караваджо», «Ловці снів» (2007–2008) та подальших живописних роботах «Караваджо. Театр Но» (2009), «Сумо. Привітання», «Сумоїст», «Лики та личини», «Танок» і особливо «Тріумф балету» (2010-ті роки).

Гротескне зіставлення знакових культурних лексем європейського та японського мистецтва (Дарума, Хотей, Венера Мілоська, Гермес із Діонісом, образи сумоїста, самурая, гейш, даоських монахів і дзенських бонз), які розташовані на узагальненому тлі, просякнутому абстрагованими смугами, цятками, плямами та лінійними візерунками (що споріднює роботи С. Ликова з ройтбурдівськими експериментами і перегукується з практикою живописної ізоляції фігури у Ф. Бекона) у поєднанні з меандровою орнаментикою, яка відсилає до давньогрецької архаїки геометричного стилю, дає змогу оприявнити семіотичну множинність художніх мов, усуваючи їхній конфлікт та визначаючи власний метод пластичного мислення. Унаслідок цього С. Ликов трактує форму проєкційно, як арабеск, бачить полотно як площину, в межах якої розташовані не сюжети — символи культур Сходу і Заходу, а тільки плями, що формують примхливий гібридний візерунок: «На перше місце тут ставиться цілісність бачення форми, яке забезпечується логічною стрункістю аналізу її конструкції, тектоніки» (О. Шило). С. Алимов у розв'язанні проблеми співвідношення фігури і тла в просторовій і колористичній будові живописного твору (серія «Самураї», 2004–2008) експериментує з кордонами портретного жанру, виграноюючи самостійну функцію фактури, кольору і просторової атектоніки в межах європейської портретності. І. Павельчук так характеризує означену експериментальну практику: завдання такої дії — «збільшення уявно-розумових здібностей, зокрема потенційного вивільнення фантазії та активізації формально-символічних лімітів сприйняття» [14, с. 60]. Тобто не «японізм», а образний формалізм тут відіграють головну роль. Цікаво, що візуальна інтроспекція тут збігається з лінгвістико-когнітивною: перед нами постає реалізоване мистцем бажання в буквальному сенсі «натягнути» японізм на європейський живописний контекст, не втрачаючи властивості побудови форми, характерної для японської візуальної прагмастратегії. Її втіленням стає ликівський анаморфізм та алимівська слоїстість живописної техніки письма, загалом зосередженість обох художників на метамовній функції живопису.

Спираючись на притаманну ієрогліфічній писемності криптограматичність змісту візуального знака, на своєрідну японську практику «кайсуро» («розв'язування-шифровізації») змісту «ієрогліфічного, візуального» знака, яка дає можливість зоровому образу зберігати найбільш виразні піктографічні та ідеограматичні якості, художники унаочнюють гру з формою живописного знака, що викликає візуальну метаморфозу стилю і технік живописного письма. Таким чином, ієрогліфічний живопис постає у повноті свого творчовияву. Східні фігуративні елементи інтегруються в цілісну форму, уподібнену ієрогліфічному знаку, принцип утворення якого, як вірно вказала М. Юр, застосовано «не до однієї форми у картині, а усієї композиції» [23].

Ієрогліфізація. Індексалізація. Перформативність. *Костянтин Зоркін*. Смислотворення в ситуації японо-українського трансферу відбувається і завдяки іншій міжсеміотичній транспозиції: не лише на лінії модифікації іконізм/символізм, а і на лінії іконізм/індексальність, де тривають інші семантико-синтаксичні та образно-видові трансформації. Водночас індексальність як певний тип знаковості провокує і зміну засобу видової репрезентації творчої думки: не полотно, а інсталяція, не пікторалізм, а акціонізм.

Яскравим прикладом, на нашу думку, є твір К. Зоркіна, експонований у приміщенні Музею історії Києва у межах виставкового проєкту «Внутрішня Японія» сходознавця, професора університету Кейо (Токіо, Японія) Андрія Накорчевського у лютому 2017 року.

За задумом куратора, художник — учасник проєкту, спираючись на заздалегідь створений програмний текст-концепцію, мав засобами власної художньої мови та стилістики відтворити «внутрішній», ментальний образ Японії, її культури, мистецтва, літератури, філософії [2, с. 4], спрямувавши вербальний претекст у складний ланцюг візуальних синтагм.

Перформер, культуролог та скульптор К. Зоркін в інсталяції «Stone crane» («Кістяний журавель») обрав закономірний шлях: його скульптурний композит став не чим іншим, як оречевленим дерев'яним ієрогліфом (зауважимо природні конотації матеріалу та обраного мотиву для культури Японії). Конструкція складалася з двох частин: «Ліс» (п'ять вертикально розташованих елементів: 200/20/30 см) та «Журавель» (умовно абстрагований двочасний образ птаха: 190/150/130 см). У складі ієрогліфа зіставлялися конкретне лексичне та семантико-абстраговане значення компонентів. Інсталяція стала наочним відтворенням ідеограматичного інструментарію східної ієрогліфіки. Автор наділив свій витвір «особливими прикметами японізму»: прямим співвідношенням змісту ієрогліфічного знака із засобом його втілення; використанням характерних знаків і символів японської культури; алюзією на сади каменів (каміння розташовано біля основи інсталяції); імітованими деталями, що нагадують японські торії. Вертикальний ритм та взаємодія абстрагованих елементів першої частини з горизонтальним характером розташування елементів другої створюють інтригу прочитування ієрогліфа,

яка вповні реалізована в просторі інсталяції. Зберігаючи статус пластичної ідеограми, твір водночас набуває ознак візуальної анаграми, здатної навіть трансферувати алографічний характер (знакопис) висловлювання автора в кінетичну скульптуру. Тут зоровий образ домінує над канонічною формою виконання ієрогліфа, проте він зберігає активну й динамічну ілокутивну силу мовного акту та тяжіє до експресивної піктографіки.

Стійко утримуючи авторський задум у межах графічного дизайну ієрогліфіки — її конфігурації, лінійного ритму та нелінійності семантичного прочитування знака, відповідно до сутності ієрогліфізації, К. Зоркін перетворив автографічне (майже рукописне) повідомлення (за термінологією Н. Гудмена [32]) з його багатокомпонентною смислоутворюваною формою, яка підлягає поступовому узагальненню, на «натяк» про Японію, позбувшись прямого цитування матеріалу. Зміст інсталяції маніфестується так: «Думка про смерть, яка згладжує протиріччя між тугою за минулим та страхом перед майбутнім» [2, с. 20]. Однак сам автор вказує, що «дві частини інсталяції утворюють ієрогліф, сенс якого важко передати дослівно» [2, с. 20].

Зрозуміло чому: візуальні каліграми не перекладаються, а знакописемне втілення ідеї інсталяції допускає лише метафоричне потрактування. У семіотиці така створена художником прагматична інтерпретативна ситуація визначається як «іносеміотична перформативність», тобто стан, коли сама комбінація елементів твору, їхня анаграматична композиція, становить еквівалент предмета мистецького висловлювання [24; 25; 40]. На прикладі твору К. Зоркіна доходимо висновку, що ієрогліфізація як засіб транскреації є точкою перетину вербальних та пікторіальних кодів, оскільки саме тут відбувається справжній перехід предметного смислу образного знака в абстрагований, ідеограматичний, схематизований вигляд східної стилізації. Її подальша реалізація належить дектичному засобу транскреації японізму.

Рукописемність. Де(й)ктика. *Олександр Ройтбурд та Олексій Борисов.*

Індексальність як загальна семіотична ознака суб'єктивності в мові, мистецтві та культурі має очевидний прагматичний характер існування. Механізмом оприявнення такої суб'єктивації виступає дейксис (від грецьк. *deiknumi* — «вказую»), що локалізується у полі егоцентричності та вказівки на складові комунікативного акту. Існує також інший вимір індексальності — дектичність (від *dechomai* — «приймаю в себе»), що реалізується у вигляді рукописемності та перформативності і є проєкцією смислу висловлення на власне тіло мовця, поєднуючи візуальний та тілесний дейксис [24; 25; 28].

Прийом пластичної трансформації японізму в О. Ройтбурда чітко визначений. Це грайлива, іронічна та відкрита текстуальність, замішана на постмодерній цитації та фрагментованості мистецького бачення. Серед ройтбурдівських «пригод візуального знака» (термін О. Петрової) прийом, запозичений з арсеналу трансавангарду, перетворює культурну суть Японії на аморфний об'єкт творчої фантазії. Він опосередковано представляє образи Японії в тілі живописної композиції, квазіцитуючи їх, хоча справді орієнтальна дейктична притягальність замикається у тенетах рукописемності художника і виводиться за межі прямого цитування. Вона є інструментом смислотворення, що діє саме на європейському матеріалі (Караваджо, Рубенс, Тьєполо), хоча О. Ройтбурд вмів вдало індивідуалізувати японський мистецький контекст.

Японізм О. Ройтбурда унаочнено не у таких відомих роботах, як «Самураї» (2006–2010), «Гейші» (2005), де методом аплікативного накладання інтерпретується радше рокайльно-маньєристична та барокова пейзажна стилістика, — а в серії «Ройтбурд vs Караваджо». Тут у вигляді «імпульсивних закарлючок графіті» (вислів Б. Пінчевської [17]) та їхнього накладання на подвоєний живописний код — впізнаваного, суто ройтбурдівського живопису та натуралістичних й еклектичних образів класичних полотен Караваджо — відтворюється справжня феєрія українського японізму. В її межах міметичні знаки стають тлом, а фон піктографічних сутностей — самим предметом живописної гри. Не в цитатах справа, а в інверсії складових пластичної форми. Рукописемні знаки, графолалії О. Ройтбурда, прямо відсилають до умовно-орнаментального, монохромного пейзажного живопису школи Кано XVII ст. (наприклад, до розпису ширми Кано Тосюна «Мавпи, що ловлять відблиск місяця у воді»), не кажучи вже про архаїчну піктографіку.

Так, крізь необарокову стилістику постмодерного майстра проростають здобутки старої японської живописної системи *суйбоку-га,* перетворюючись на ідеографічні, ієрогліфічні гібриди. Вони втілюють інтермедіальну просякнутість культурними кодами та породжують нову фігуративність живопису, подвоюючи силу впливу цих образів.

Інший бік алографічної візуалізації сучасних соціокультурних сенсів крізь стратегії українського японізму представляє творчість О. Борисова (одного з учасників легендарного неоавангардного угрупування «Літера А»), особливо його нещодавній «Щоденник війни» (2022–2025), до якого входять виразні самостійні візуальні цикли, виконані у нетиповий для сучасного українського мистецтва іконографічний, іконологічний та трансверсальний й семіотичний спосіб.

Мистецький вислів О. Борисова є ідеограматичним візуальним текстом та перформансом одночасно. Формально всі цикли «Щоденника», інколи перетинаючись у способах візуалізації (графічний чи живописний начерк, рисувальний скетч, замальовка, плакат, листівка, візуальна рельєфопластика), вкладаються у звичайну образотворчість, проте водночас виходять за її межі у царину чистої візуалізації, основу якої становить японізм. Авторська парадигма багатовимірності та нелінійності

всього життєво-досвідного, неієрархічного, нелінійного фактично слугує засобом ієрогліфічної концентрованості смислів та образів, які вже не замикаються у незліченних «відображеннях», перетіканнях візуальної граматики та цитатах. Введення О. Борисовим вербальних текстів у простір візуальності є унаочненим виявом текстуалізації візуального тексту, орієнтованої на далекосхідну.

Зберігаючи «важливість натяку» (Ф. Жульєн) на найсуттєвіше (притаманного японській культурі), автор передає саму основу пластичного мотиву в непевному, туманному і тривожному візуальному об'єкті. Примхлива гра з фактурою пластичного знака і фактурою (руко)письма, в межах якого зоровий образ перетворюється на мовний текст як основну «мелодію» борисівських творів, виводить семіотичну стратегію знакотворення на новий міжсеміотичний рівень.

О. Борисов свідомо виходить за межі європейської образотворчої традиції, занурюючись у далекосхідну художньо-перформативну практику: *сигадзіку* (сувої з віршами і картинкою), *ітегамі*, *сурімоно*. Недарма його візуальні солілоквії (монологи) схожі на японську листівку та *manifesto giaponese*, що перетікає у кольоровий палімпсест. Асоціативно, здається, мистець не пориває також зв'язку з американським бітництвом живопису і поезії, номадизмом візуальних образів, водночас створюючи своєрідну й оригінальну текстопластику та знаходячи для репрезентації війни свою версію «текстоживопису», схожого за комунікативною силою з японськими *сігадзіку*. Рух пензля тут не менш важливий, ніж рух слова, що «ллється з нього».

Динаміка руху спонукає нас і «вчити знаки» (сюдзі), і захоплюватися письмом (сьо), усвідомлюючи межі тематизму та кордони авторської дейктичності. Рукописемність та дектичність візуальних циклів О. Борисова відіграє формотворчу і смислоутворювальну роль, режисерським натхненником якої постає японізм як інтерсеміотичний та інтермедіальний гібрид.

Абстрагування японізму. *Олег Омельченко*. Ще під час навчання в Харківській державній академії дизайну і мистецтв художник виявив неабиякий інтерес до японської гравюри *укійо-е,* надихаючись естампами Кацушіка Хокусая, Утамаро, живописом Сессю. Осмисливши вплив досвіду японських графіків на творчу систему бойчукізму та її постмодерної гонтарівської репліки, О. Омельченко поширив вплив японського мистецтва і на власну творчу практику (живописний урбаністичний пейзаж, жіночий ліричний портрет, тематична наративна композиція), і на сприйняття доробку «школи Віктора Гонтарова» в контексті розвитку українського мистецтва часів Перебудови, незалежності та сьогодення.

Творче завдання О. Омельченка — ввести конотації японізму, мистецтва та культури Японії в саму тканину фігуративного живопису, поступово абстрагуючи та занурюючи їх у композиційну будову європейської, канонічної живописної сутності. Сучасний художник долає ізольованість художнього образу, надаючи іконіко-індексальному знаку можливість вийти за власні кордони, реалізувати бажання укласти з символічним контекстом «єдине смислове поле», в якому обертаються неподібні ідеоетнічні художні стилі, та «здолати дискретність знакових систем», про що у контексті творчості Іккю Содзюна пише Є. Штейнер [41, с. 235].

Творчість художника тут оприявнює остаточну точку транскреації: повну нерелевантність етнокультурного претексту. Головна мета художника — впровадити понятійне мислення у самий нерв картини, динамізувати східний принцип абстрагування образної формули та композиційних прийомів *укійо-е, бідзин-га,* увівши їх у слобожанський краєвид, урбаністичний український пейзаж, портретну репрезентацію.

О. Омельченко вибудовує пластичну систему, що завершується формуванням окремої абстрактної семіотики японізму (його чистої логіко-композиційної схеми); ба більше, певною мірою живопис мистця і є абстрактною семіотикою японізму. В ідеалі вона відповідає своїм емпіричним витокам, між тим, найважливішими ознаками такої семіотики японізму, зорієнтованого на «модель живописного сувою» (О. Завадська), стають лінійна ритміка, тональна та плямова акцентуація, проєкційність, тяжіння до живописного арабеску, динамічне кадрування площин, двоїстість структури зображення, переведення предметно-просторового рішення зі статичного геометрального плану в рухливу аксонометрію, багата палітра пауз та зупинок у композиційно-просторовому узагальненні форми, нарешті, її тяжіння до монолітності пластичної організації візуальних сполук. У зрілому доробку художника присутні і цитатність, і концептний символізм, уведений у пейзаж та портрет, але вони залишаються на маргінесах визначеної живописної системи. Невеликий японський естамп на тлі жіночого портрета є знаком знака, що і втілює ідею подвійного кодування, з якого ми і почали нашу розповідь. У творчості мистця «спостерігається і прийом японських графіків: поєднання зображення і тексту, який стає часткою живописної мови художника» [14, с. 150].

У підсумку метод аплікативного, абстрагованого «японізму», який розробляє О. Омельченко, уникає прямих запозичень, іконографічних штампів, надмірної цитатності і стає втіленням метаяпонізму як засобу подолання історико-культурних та візуальних лімітів образотворення, необхідного сучасній мистецькій практиці.

Висновки. Узагальнюючи викладені спостереження щодо характеру та семіотичної природи візуальних стратегій «українського японізму», можна стверджувати, що абсорбція образів культури та мистецтва Японії у творчості українських мистців ґрунтується на чіткій функціональній типології візуальних секвенцій. Підтверджено наявність поміченої науковцями «тенденції відчуження японського мистецтва від своєї основної культурної, історичної та соціальної основи» [11, с. 178–179]

та використання японського художнього досвіду українськими мистцями у своїх постмодерністських практиках як способу оновлення й модифікації власної художньої мови. Проте таке оновлення досягається передусім через синтаксичні метаморфози, які відбуваються на рівні міжсеміотичних трансформацій, утримуючись у певному діапазоні (рядів) знаковості.

Перефразовуючи Д. Арасса [1, с. 167], можна ствердити: живопис, що звертається до японських художніх практик, не обмежується одним зображенням та його символізмом — він мислить не через фігури, а через поняття та суголосні ним ідеограматичні синтагми форми. З погляду образотворчих схем український японізм є втіленням феномену трансверсального та інтроспективного бачення, яке іероглiфікується та трансформується у гібридні семіотичні структури. Дійсною формою їхнього існування є інтрасеміотичний перформанс, абстрагування та індексалізація на рівні дейктичних відносин. Тобто він є закономірним результатом еволюції семіотичних концептосфер. Саме ними обчислюється мережа «глобальної семіотики», або «глобальної семіотичної мережі», про яку так обґрунтовано писав Т. Себеок [38, с. 5].

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у визначенні динаміки художньої креації, в просторі якої японізм є не самототожним феноменом, а функціональною та структуротворчою (моделюючою) категорією. У чому вона проявляє себе, як семантизується та семіотизується — предмет окремих досліджень, у тому числі й у межах лінгвоестетики та візуальної семіотики. Доцільним також видається аналіз специфіки авторських сигнатур та назв, підписів і супровідних текстів творів українських художників, які у своїй художній практиці звертаються до мотивів японської культури та мистецтва.

Література

1. Арасс Д. Історії картин/пер. із франц. Л. Флорізак. Київ: ArtHuss, 2025. 224 с.

2. Внутрішня Японія: живопис, інсталяція: каталог виставки. Київ: ArtHuss, 2017. 49 с.

3. Генералюк Л. Претексти інтермедіальності: вербально-візуальний формат. Київ, 2024. 556 с.

4. Гомбріх Е. Г. Оповідь про мистецтво/пер. з англ. А. Накорчевський. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.

5. Коваль О. Одеський Протей: анаморфози й метаморфози Сергія Ликова // Образотворче мистецтво. 2015. № 1(93). С. 72–75.

6. Коваль О. Семіотика реактуалізації мистецтва «старих майстрів» у сучасному українському мистецтві XX–XXI століть // Аркадія. 2015. Вип. 4(45). С. 100–108.

7. Коваль О. Вербалізація в зображальному: візуальна парафраза в колі харківських художників // Образотворче мистецтво. 2020. № 2. С. 82–85.

8. Личковах В. Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців // Мистецтвознавство України. 2001. Вип. 3. С. 375–378.

9. Личковах В. Філософія етнокультури: теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. Київ: Парапан, 2011. 196 с.

10. Овакі Ч. Японський період в творчості Давида Бурлюка (1920–1922): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Харків: ХДАДМ, 2008. 20 с.

11. Ожога-Масловська А. Японізм в мистецтві України кінця XX — початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ: ДВНЗ ПНУ ім. В. Стефаника, 2021. 242 с.

12. Ожога-Масловська А. Японізм в мистецтві України кінця XX — початку XXI століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ: ДВНЗ ПНУ ім. В. Стефаника, 2021. 20 с.

13. Ожога-Масловська А. Японізм в європейському науковому дискурсі // Культура України. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 54. С. 331–341.

14. Павельчук І. А. Традиції формального образотворення Японії у практиці французьких постімпресіоністів 1880–1890-х років (до проблем асиміляції постімпресіонізму в мистецтві України XX–XXI століть) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 4. С. 57–65.

15. Павельчук І. На перехресті модерну: інспірації японізму у практиці українських колористів 1900–1930-х років. Київ: КМ академія, 2019. 222 с.

16. Павельчук І. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття: монографія. Київ: КМ академія, 2019. 573 с.

17. Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтв: творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 рр. // Сучасне мистецтво. 2009. Вип. VI. С. 228–229.

18. Рибалко С. Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури: монографія. Харків: ХДАК, 2013. 300 с.

19. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії // Art and Design. 2022. № 3(19). С. 149–158.

20. Рибалко С. Постімпресіонізм в українському живописі XX століття: рецензія на книгу І. Павельчук // Образотворче мистецтво. 2022. № 3–4. С. 124–125.

21. Скляренко Г. Текст та зображення в творчості українських художників другої половини XX століття: О. Соколов, В. Бахчанян, В. Барський // Мистецтвознавство України. 2020. Вип. 20. С. 87–95.

22. Тесленко І. Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини XX століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків: ХДАДМ, 2006. 21 с.

23. Юр М. Анаморфізм: умови існування в сучасному живописі України // Сучасне мистецтво. 2020. Вип. VII. С. 320–321.

24. Bal M. Seeing Signs: the use of semiotics for the understanding of visual art // The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998. P. 74–93.

25. Bryson N. Word and Image: French Painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 277 p.

26. Chisaburo Y. Japonisme in Art: an International Symposium. Tokyo, 2001. 331 p.
27. De Campos H. Novas: selected writings. Evanston, Ill., 2007. P. 315.
28. Elkins J. Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures // Critical Inquiry. 1995. No. 21(4). P. 822–860.
29. Espagne M. L'histoire de l'art comme transfert culturel. Paris, 2009. 304 p.
30. Gombrich E. H. Image and Word in Twentieth-Century Art // Word and Image. 1985. No. 1(3). P. 213–241.
31. Gombrich E. H. The Visual Image: Its Place in Communicatio n // The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture, edited by R. Woodfield. London: Phaidon, 1996. P. 41–64.
32. Goodman N. Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976. 601 p.
33. Greimas A. J., Courtés J. Semiotics and Language: an Analytical Dictionary. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 409 p.
34. Paivio A. Mental Representations: a Dual Coding Approach. Oxford: Oxford University Press, 1986. 322 p.
35. Paivio A. Images in Mind: the Evolution of a Theory. New York; London: University of Chicago Press, 1991. 400 p.
36. Mitchell W. J. T. Picture Theory. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
37. Sarapik V. Picture, Text, and Imagetext: Textual Polylogy // Semiotica. 2009. No. 174(1/4). P. 277–308.
38. Sebeok T. Global Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 264 p.
39. Sonesson G. Methods and Models in Pictorial Semiotics. Lund, 1988. 155 p.
40. Schapiro M. Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York: George Braziller, 1996. 199 p.
41. Steiner E. S. Zen-Life: Ikkyu and Beyond. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 475 p.
42. Watanabe T. What is Japonisme? Terminology and Interpretation // Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations. Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2012. P. 215–218.

References

Arass, D. (2025). *Istorii kartyn* [Stories of paintings] (L. Florizak, Trans.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

Bal, M. (1998). Seeing signs: The use of semiotics for the understanding of visual art. In *The subjects of art history: Historical objects in contemporary perspective* (pp. 74–93). Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press.

Bryson, N. (1981). *Word and image: French painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chisaburo, Y. (2001). *Japonisme in art: An international symposium*. Tokyo.

De Campos, H. (2007). *Novas: Selected writings* (p. 315). Evanston, IL.

Elkins, J. (1995). Marks, traces, traits, contours, orli, and splendores: Nonsemiotic elements in pictures. *Critical Inquiry*, *21*(4), 822–860.

Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel* [Art history as cultural transfer]. Paris [in French].

Gombrikh, E. H. (1985). Image and word in twentieth-century art. *Word and Image*, *1*(3), 213–241.

Gombrikh, E. H. (1996). The visual image: Its place in communication. In R. Woodfield (Ed.), *The essential Gombrich: Selected writings on art and culture* (pp. 41–64). London: Phaidon.

Gombrikh, E. H. (2024). *Opovid pro mystetstvo* [The history of art] (A. Nakorchevskyi, Trans.). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2nd ed.). Indianapolis: Hackett.

Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.

Heneraliuk, L. (2024). *Preteksty intermedialnosti: verbalno-vizualnyi format* [Pretexts of intermediality: verbal-visual format]. Kyiv [in Ukrainian].

Koval, O. (2015a). Odeskyi Protei: anamorfosy y metamorfozy Serhiia Lykova [Odesa Proteus: anamorphoses and metamorphoses of Serhiy Lykov]. *Obrazotvorche mystetstvo*, *1*(93), 72–75 [in Ukrainian].

Koval, O. (2015b). Semiotyka reaktualizatsii mystetstva "starykh maistriv" u suchasnomu ukrainskomu mystetstvi XX–XXI stolittia [Semiotics of reactualization of "old masters" art in contemporary Ukrainian art of the 20th–21st centuries]. *Arkadiia*, *4*(45), 100–108 [in Ukrainian].

Koval, O. (2020). Verbalizatsiia v zobrazhalnomu: vizualna parafraza v koli kharkivskykh khudozhnykiv [Verbalization in the pictorial: Visual paraphrase among Kharkiv artists]. *Obrazotvorche mystetstvo*, *(2)*, 82–85 [in Ukrainian].

Lychkovakh, V. (2001). Oriientalni motyvy u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh myttsiv [Oriental motifs in the works of contemporary Ukrainian artists]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy, (3)*, 375–378 [in Ukrainian].

Lychkovakh, V. (2011). *Filosofiia etnokultury: teoretyko-metodolohichni ta estetychni aspekty ukrainskoi kultury* [Philosophy of ethnoculture: Theoretical-methodological and aesthetic aspects of Ukrainian culture]. Kyiv: Parapan [in Ukrainian].

Mitchell, W.J. T. (1994). *Picture theory*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Ovaki, Ch. (2008). *Yaponskyi period v tvorchosti Davida Burliuka (1920–1922)* [Japanese period in the works of David Burliuk (1920–1922)]. (Candidate's thesis abstract). Kharkiv [in Ukrainian].

Ozhoga-Maslovska, A. (2016). Yaponizm v yevropeiskomu naukovomu dyskursi [Japonism in European scholarly discourse]. *Kultura Ukrainy. Mystetstvoznavstvo, (54),* 331–341 [in Ukrainian].

Ozhoga-Maslovska, A. (2021a). *Yaponizm v mystetstvi Ukrainy kintsia XX—pochatku XXI stolittia* [Japonism in Ukrainian art of the late 20th—early 21st centuries]. (Candidate dissertation). Ivano-Frankivsk: DVNZ PNU im. V. Stefanyka [in Ukrainian].

Ozhoga-Maslovska, A. (2021b). *Yaponizm v mystetstvi Ukrainy kintsia XX—pochatku XXI stolittia* [Japonism in Ukrainian art of the late 20th—early 21st centuries]. (Candidate's thesis abstract). Ivano-Frankivsk: DVNZ PNU im. V. Stefanyka [in Ukrainian].

Paivio, A. (1986). *Mental representations: A dual coding approach*. Oxford: Oxford University Press.

Paivio, A. (1991). *Images in mind: The evolution of a theory*. New York; London: University of Chicago Press.

Pavelchuk, I. A. (2017). Tradytsii formalnoho obrazotvorennia Yaponii u praktytsi frantsuzkykh postimpressionistiv 1880–1890-kh rokiv… [Traditions of formal visual art of Japan in the practice of French post-impressionists 1880–1890s…]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, (4),* 57–65 [in Ukrainian].

Pavelchuk, I. (2019a). *Na perekhresti modernu: inspiratsii yaponizmu u praktytsi ukrainskykh kolorystiv 1900–1930-kh rokiv* [At the crossroads of modernism: Inspirations of Japonisme in the practice of Ukrainian colorists 1900–1930s]. Kyiv: KM akademiia [in Ukrainian].

Pavelchuk, I. (2019b). *Postimpressionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX stolittia: monohrafiia* [Post-impressionism in Ukrainian painting of the 20th century]. Kyiv: KM akademiia [in Ukrainian].

Pinchevska, B. (2009). Lehitimnist prysutnosti bibliinykh motyviv u suchasnomu mystetstvi: tvorchist Oleksandra Roitburda 2008–2010 rr. [Legitimacy of biblical motifs in contemporary art: works of Oleksandr Roitburd 2008–2010]. *Suchasne mystetstvo, (VI),* 228–229 [in Ukrainian].

Rybalko, S. (2013). *Tradytsiine vbrannia v semantychnomu prostori yaponskoi kultury: monohrafiia* [Traditional clothing in the semantic space of Japanese culture]. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].

Rybalko, S. (2022a). Kontseptosfera movchannia v khudozhnikh praktykakh Yaponii [The conceptual sphere of silence in artistic practices of Japan]. *Art and Design*, *3*(19), 149–158 [in Ukrainian].

Rybalko, S. (2022b). Postimpressionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX stolittia: retsenziia na knyhu I. Pavelchuk [Post-impressionism in Ukrainian painting of the 20th century: Review of I. Pavelchuk's book]. *Obrazotvorche mystetstvo, 3–4,* 124–125 [in Ukrainian].

Sarapik, V. (2009). Picture, text, and imagetext: Textual polylogy. *Semiotica*, *174*(1/4), 277–308.

Schapiro, M. (1996). *Words, script, and pictures: Semiotics of visual language*. New York: George Braziller.

Sebeok, T. (2001). *Global semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Skliarenko, H. (2020). Tekst ta zobrazhennia v tvorchosti ukrainskykh khudozhnykiv druhoi polovyny XX stolittia… [Text and image in the works of Ukrainian artists of the second half of the 20th century…]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy, (20),* 87–95 [in Ukrainian].

Sonesson, G. (1988). *Methods and models in pictorial semiotics*. Lund.

Steiner E. S. *Zen-Life: Ikkyu and Beyond*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 475 p.

Teslenko, I. (2006). *Oriientalizm v ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi pershoi tretyny XX stolittia* [Orientalism in Ukrainian visual art of the first third of the 20th century]. (Candidate's thesis abstract). Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].

Vnutrishnia Iaponiia: zhivopys, instalatsiia. Katalog vystavky. (2017). [Inner Japan: painting, installation: exhibition catalog]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

Watanabe, T. (2012). What is Japonisme? Terminology and interpretation. In *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations* (pp. 215–218). Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House.

Yur, M. (2020). Anamorfizm: umovy isnuvannia v suchasnomu zhyvopysi Ukrainy [Anamorphism: Conditions of existence in contemporary Ukrainian painting]. *Suchasne mystetstvo, (VII)*, 320–321 [in Ukrainian].

Koval O.

Visual Sequences of Ukrainian Japonism

Abstract. This study examines the phenomenon of "Ukrainian Japonism" through the works of contemporary Ukrainian artists, focusing on the intersection of visual imagery and verbal structures as a mechanism for hieroglyphization in artistic thought. The research highlights how natural language influences the syntagmatic and semantic organization of visual texts, shaping flexible, open-ended aesthetic systems. By analyzing works by S. Alymov, O. Borysov, K. Zorkin, S. Lykov, and others, the article demonstrates that this process reflects indirect semiosis and linguistic consciousness in the construction of visual meaning. Special attention is paid to the creative semiotization of Far Eastern visual concepts, including deliberate play with the form and texture of visual signs, and the hybridization of iconic and indexical codes toward a stronger deictic dimension. The analysis draws on formal, functional, art historical, semiotic, and linguo-aesthetic methodologies and employs Umberto Eco's concept of "visual sequences" to interpret the interplay between verbal and visual elements within this stylistic synthesis.

Keywords: Ukrainian Japonism, visual deixis, visual sequences, synthesis of verbal and visual, hieroglyphization, contemporary art.

Стаття надійшла до редакції 30.07.2025
Стаття прийнята до друку 19.09.2025
Дата публікації: 30.12.2025