

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

ORCID 0000-0003-3975-8524

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.128-135>

БАГАТОВИМІРНІСТЬ СИМВОЛІЧНОГО ВСЕСВІТУ РОМАНА РОМАНИШИНА

Стоян**Світлана Петрівна**

доктор філософських наук,
доцент, Київський
національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ
sstoyan1974@gmail.com

Стоян**Светлана Петровна**

доктор философских наук,
доцент, Киевский
национальный университет
имени Тараса Шевченко, Киев
sstoyan1974@gmail.com

Svitlana Stoian

Doctor of Philosophical Sciences,
Associate Professor,
Taras Shevchenko National
University of Kyiv, Kyiv
sstoyan1974@gmail.com

Анотація. У статті представлений аналіз символічних контекстів творчості львівського митця Романа Романишина, роботи якого відрізняються не тільки філігранною технікою виконання й інноваційністю, а й багатшаровими символічними сенсами, що в просторі його персональної виставки набули вигляду глибокої й послідовної візуальної розповіді. Звернення до символічних кодів у митця відбувається на позасвідомому рівні, не за задалегідь продуманою концепцією, що максимально відповідає природі символічних шедеврів, створення й декодування яких неможливо здійснити лише за допомогою розуму. Автор звертається до геометричних символізацій, використовуючи, наприклад, образ масштабного трикутника, що, своєю чергою, складається із численних трикутних пазлів-офортів із образами-символами, для візуалізації ідеї соціальної ієрархії. Також, слідом за карколомними графічними експериментами М. К. Ешера, митець створює «Магічний куб» і багато інших філігранних офортів, що постають перед очима глядача символічними лабіринтами, у яких закодовані численні коди, завдяки яким кожен із нас, у залежності від індивідуального наповнення власного внутрішнього світу, може вибудувати своєрідні символіко-асоціативні ланцюги, виступаючи співтворцем багатшарових творів автора.

Ключові слова: Роман Романишин, символізм, символ, асоціація, мистецтво, живопис, графіка, скульптура.

Постановка проблеми. Дослідження символічних контекстів творчості сучасних українських митців є надзвичайно актуальним, оскільки символізм з часів набуття Україною незалежності починає набувати потужного розповсюдження на теренах вітчизняного арт-простору й потребує окремого поглибленого культурологічного аналізу, завдяки якому можна буде встановити взаємозв'язок цих інтенцій із специфікою як сучасної вітчизняної культури, так і загальносвітових культурних трендів.

Останні дослідження й публікації. Творчість сучасних українських митців у контексті символізму знайшла своє відображення в роботах таких вітчизняних науковців: О. Вячеславової (Вячеславова, 2007), Н. Ковальчука (Ковальчук, 2007), В. Личковаха (Личковах, 2011), С. Стоян (Стоян, 2014), О. Щербань (Щербань, 2009) тощо.

Мета статті полягає у з'ясуванні специфіки символічних кодів творчості львівського митця Романа Романишина в

контексті їхнього аналізу й співвіднесення із символічною традицією попередніх історичних періодів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Множинність світів, що постає у нашій уяві в образі борхесівського саду стежинок, що розходяться й перетинаються у загадковій, містичній точці «Алеф», візуалізується в неймовірно потужній, багат шаровій експозиції виставки Романа Романишина «Перехрестя» у львівському Національному музеї імені Андрея Шептицького (08.11.19 — 08.12.19).

П'ять залів — це ніби п'ять перехресть, п'ять смислових зав'язок, об'єднаних стрижневою лінією з двома потужними полюсами в першому та п'ятому залах — «Пірамідою» та «Магічним кубом», що замикають простір і надають йому потужні символічні вектори руху. Прямий шлях від Трикутника до Куба, що із двох кінців експозиції «дивляться» один на одного, символічно «перерізається» перпендикулярними просторами наступних залів, формуючи у такий спосіб точки перетину задуманої автором візуальної розповіді.

Перший зал занурює нас до символічних сенсів трикутних і пірамідальних форм, образи яких виникають ще на ранніх етапах формування людської культури, адже вже за часів палеоліту, на думку дослідників, трикутник, повернутий гострим кутом догори, означав потенційну чоловічу силу, а звернений донизу — жіночий початок. Зикурати Месопотамії, піраміди Давнього Єгипту також містять у своїй основі символічну форму трикутника. Квадратна основа піраміди уособлює стабільність, землю, а її трикутні грані символізують вогонь і божественну сутність, що спрямовуються від землі до вершини піраміди — містичного центру.

Невипадково автор розташовує в самому центрі залу об'ємну інсталяцію-піраміду, створену із металевих пластин-форм із авторськими малюнками, що є основою створення майбутніх офортів. Віртуозні, майже ювелірно вигравірувані символічні образи ніби зібрані художником з різних куточків земної кулі — Месопотамії, Давнього Єгипту, Давньої Індії тощо. Вони іноді нагадують чудернацьких, екзотичних богів та міфологічних істот ацтеків та майя, що, за словами митця, неймовірно споріднені із образами гуцулів, які ми можемо побачити й до сьогодні в давніх церквах і на старовинних іконах. Дивовижно, але ці фантас-

магоричні створіння виникають, за словами митця, іноді зовсім спонтанно, без будь-якого заздальгидь продуманого раціонального задуму. Як тут не згадати Зигмунда Фрейда із його теорією психоаналізу, адже саме сфера позасвідомого художника досить часто вже уві сні починає продукувати майбутні сюжетні лінії і візуальні риси персонажів, які він потім без попередніх ескізів переносить на металеву основу. Романишин вхоплює ті тонкі енергії, які закриті для широкого загалу, виступаючи ніби посередником між двома світами — видимим та невидимим, профаним та сакральним, розширюючи у такий спосіб фрейдистське бачення позасвідомого, що не обмежується лише людською фізіологією, а містить у собі більш глибокі, містичні шари.

Отже, вже в першому залі навколо містичного центру-піраміди починається розгортатися дивовижна історія, адже об'ємна фігура знаходить своє продовження ніби у збільшеному площинному віддзеркаленні — величезній графічній конструкції — «Трикутнику», що за авторським задумом постає символічною візуалізацією моделі соціуму. Ця масштабна фігура складається із численних маленьких трикутників-офортів — мініатюрних пазлів із власним задумом і власним зображенням, завдяки яким Романишин вибудовує свою дивовижну конструкцію. Як зазначає митець, трикутник є досить складною фігурою, у яку досить важко щось вписати, на відміну від кола та квадрата, але саме трикутник є однією із базових символічних форм, що знаходить своє відображення в різних культурних традиціях Заходу та Сходу. За аналогією зі Світовим деревом і його трихотомічною структурою, Трикутник Романа Романишина також має свої три умовні рівні — нижня частина, у якій майже відсутній колір, що уособлює низовий соціальний прошарок, сіру, безлику масу з орієнтацією лише на задоволення первинних потреб. Середня частина — це середній клас, у структурі якого вже з'являються інші орієнтири, свідченням чого є поява кольорових елементів. І вищий щабель — сфера еліти, сфера духу — увінчана червоною пірамідою, образ якої відсилає нас до символу Всевидячого ока християн, Променистої дельти масонів та аналогу її зображення на однодоларовій купюрі. Досить цікаво, але саме на середньому й вищому рівні з'являються чорні прогаліни, що в західноєвропейській традиції опозиційного проти-

ставлення чорного та білого як добра та зла мали б набувати негативного контексту. Але в цьому випадку, насамперед, виникає асоціація із символізмом чорного кольору в Давньому Єгипті, де він уособлював незвідане, утаємничене, що відкривається лише за порогом смерті під час зіткнення із вічністю.

Але окрім ідеї сходження від нижніх щаблів до вищих, ми можемо, на нашу думку, побачити й зворотній рух у дусі ідеї еманції філософа Плотіна, відповідно до якої відбувається «стікання» енергії Абсолюту від вершини до низових рівнів (із автоматичним зменшенням якісної складової), завдяки чому навіть на найнижчому щаблі ми бачимо проблиск божественної іскри — це маленький червоний трикутник, що засвідчує наявний взаємозв'язок верху й низу.

Тема влади, соціальної ієрархії, знаходить своє продовження в живописній роботі «Трон», що є ровесником «Гри престолів» і вміщує в собі основні атрибути й символи влади — печатку, Грааль, меч, короля, його спадкоємців і трон, під ніжками якого не випадково зображена шахова дошка, на якій сильні світу цього розігрують чергову «партію», бекграундом якої постає наше повсякденне життя. І в цього Трону з боків немов виростають величезні руки, які хочуть охопити весь світ, стискаючи його в «обіймах» необмеженої, безконтрольної й все-сильної влади — одвічної мрії «великих гравців» усіх часів.

Але як же у цьому житті обійтися без Фортуни, яка або піднімає нас до вершин, або занурює до небуття, позбавляючи своєї милості навіть найсильніших і наймогутніших. Саме образи Фортуни — давньоримської богині, що роздавала свої дари всліпу, із зав'язаними очима, виникають по обидва боки від Трикутника, вносячи нотки свавілля й випадковості до вивіреної структури соціальної ієрархії й соціального порядку. Автор обирає лише 4-ри образи, обрамляючи сюжетні кола в рельєфну форму всевидячого ока, продовжуючи в такий спосіб задану логіку смислового взаємозв'язку в розгортанні експозиції.

FORTUNA BONA є уособленням загальної долі, удачі й постає в автора в образі колеса із вісьма шпичками, що перегукується із буддійським символом восьмеричного шляху спасіння. FORTUNA VIRILIS — покровителька чоловіків, культ якої особливо вшановувався жінками, які мо-

лили богиню про захист своїх обранців. Автор розгортає свою історію проти годинникової стрілки, розпочинаючи відлік із образу Капітолійської вовчиці, що кормить Рема й Ромула, які уособлюють чоловічий початок. За цим слідує, за задумом митця, наступні найважливіші етапи становлення чоловіка — перший постріл, перший поцілунок, перший ковток вина, перший призов до війська, генеральські відзнаки, образ змія під ногами коня — аллюзії до Пісні про Віщого Олега — й завершення земного шляху, що одночасно постає й початком нового відліку в безкінечному, невпинному, циклічному русі людського життя. FORTUNA REDUX — Фортуна мореплавців. FORTUNA BREVIS — фортуна миттєвості й короткочасності моментів нашого життя, які є швидкоплинними й недовговічними. Молодість пишнотілої, витонченої красуні з часом уцухне, а спійманий метелик, як і будь-яка мрія, дуже швидко загине, як і припиниться короткочасний дощ, разом з іншими миттєвостями нашого мінливого життя, рух якого досить часто визначали за розташуванням зірок і порівнювали з астрологічними кодами сузір'їв. Саме тому наступним пунктом експозиції постають уявні сузір'я художника, яких не існує в реальному житті. Це сузір'я Філософа, Мисливця, Поета та Воїна, вигадані образи яких уписані в чорні кола, усередині яких прорізається білий трикутник, що постає логічним продовженням стрижневої ідеї експозиції першого залу, яка проникнута символізмом трикутно-пірамідальних форм.

А майже на стику двох просторів, в умовній точці «переходу», розташована живописна робота «Мятник», усередині якої ти ніби відчуваєш рух постійного коливання, ритм неблаганного, вічного повернення до своїх витоків, що начебто спрямовує нас до наступної зали, фокусуючи за цього увагу на дуже важливих аспектах. Поряд із віртуозними графічними образами-історіями Майстра ми бачимо зовсім інший бік його творчості, що передбачає, за словами автора, здатність піднятися — так, саме піднятися — до рівня дитини, розкриваючи в простих, іноді архаїчно-примітивізованих формах глибинні, смисложиттєві коди. Напівумовними кресленнями мезолітичних петрогліфів художник візуалізує перед глядачем світ живих і світ мертвих, точкою зіткнення яких постає горизонтально розташоване людське тіло, образ якого буде неодноразово виникати й у інших роботах автора.

Від пірамідальних споруд та ідеї Трикутника ми потрапляємо в наступний простір другого залу, у якому нас зустрічає образ не менш монументальної та знакової споруди давнього старозавітного світу — образ Вавилонської вежі. На відміну від найбільш імовірного вигляду цієї біблійної будівлі у вигляді ступінчастої піраміди — зикурату — або існуючих фантазійних уявлень минулого, наприклад, Пітера Брейгеля старшого, що зображував цю споруду спіралевидною, Романишин створює її радше схожою на нью-йоркський хмарочос, безкінечне збільшення образу якого здійснюється за допомогою двох дзеркал, які створюють ілюзію безкінечності. Карколомна вежа Майстра також складається із величезної кількості маленьких пазлів-офортів, але вже квадратної й прямокутної форми, що також постає, як на мене, не простою випадковістю, адже саме квадрат і його орієнтація на чотири сторони світу виступає із прадавніх часів символом стабільності й вкоріненості в реальне, земне буття. Але окрім ідеї досягнення стабільності у світі повсякденності, людина від самого свого народження прагне досягнути божественних вершин, а іноді — й позмагатися із Богом, намагаючись досягти не меншої могутності. Й саме це одвічне богоборче прагнення, людську гординю ми асоціативно прочитуємо у творі художника. Ця гординя завдяки нижньому дзеркальному відображенню ніби візуалізує прадавній відлік свого «народження», своєї одвічної вкоріненості в людську сутність, а верхній дзеркально-безкінечний вимір засвідчує невпинні спроби й сучасної людини створити величний монумент своєму безмежному Его.

Суперечливим відчуттям богообраності власного шляху проникнута й інша робота в цьому залі — бронзова скульптура «Хрестовий похід», що ніби продовжує дещо в інший спосіб тему Вавилонської вежі, людської гордині, правди та хиби, шляхами яких блукала людина Середньовіччя, намагаючись поєднати непоєднане — християнське віровчення з його заповіддю «не вбий» та криваві хрестові походи, що чинилися в ім'я Господа. Химерна істота, що нагадує чи то старозавітного тільця-ідола, чи то троянського коня, усередині якого сховалося військо хрестоносців, зверху увінчана хрестом, неначе промовляючи, що кожен у цьому житті несе свій хрест, має свою долю й здійснює власний вибір, за який буде відповідати, коли приїде час.

А може цей шлях також визначають сузір'я, які знову з'являються у віртуозних офортах Майстра у вигляді знаків зодіаку, що він інтерпретує на сучасний лад, зображуючи в руках стрільця замість традиційного лука пістолет, залишаючи від скорпіона лише його хвіст і в подібному дусі «граючись» з іншими усталеними образами, розширюючи й осучаснюючи межі звичного.

А далі, наче свідомим протиставленням інтелектуальним пазлам-головоломкам, постають перед глядачем потоки невідрефлексованого позасвідомого автора, що ніби «Роса» вранці проступають химерними спогадами про закодовані фантазії сновидінь, виплескуючись на полотні інтуїтивно відчутими образами ірраціонального світу. І немов ця сфера ірраціонального знову запускає колоподібний рух, що актуалізує міфологему вічного повернення й захоплює нас своїми динамічними ритмами в живописній роботі «Млин», у якій ми ніби зсередини застарілої, непрацюючої споруди, бачимо небо, зірки, що плывуть по колу, окреслюючи обриси найбільш досконалої фігури, яка не має ані початку, ані кінця, символізуючи безмежність Абсолюту.

Піддаючись енергії цього колоподібного руху, ми раптом опиняємося на порозі третього залу, де нас ніби зустрічають потужні звуки сценічної кантати «Carmina Burana», написаної німецьким композитором Карлом Орфом, під впливом якої Роман Романишин створює свою візуальну композицію, що іншою «мовою» відтворює неймовірно потужну енергію однойменного музичного шедеву. Й абсолютно невипадковим є те, що кантата «Carmina Burana», яка складається із прологу й трьох частин, починається й закінчується композицією «O Fortuna», символізуючи безперервне обертання Колеса богині Удачі, від руху якого залежить людська доля. Під час постановок «Carmina Burana» практично завжди музичні ритми супроводжує візуальний образ Колеса, що обертається, на зворотному боці якого накреслені чотири стрижневі тези: «Regnabo, Regno, Regnavi, Sum sine regno», що в перекладі означають: «Буду правити, Правлю, Правив, Моє правління скінчилося». Невипадково, що саме образ Фортуни зустрічає нас у експозиції першого залу виставки Романа Романишина, і саме він виникає в залі третьому, ніби відтворюючи логіку музичної композиції й підкреслюючи символічну суголосність подібних взаємопроникнень.

Але й у цій музичній візуалізації автор залишається вірним собі, намагаючись, як деміург, із чітко визначених першоелементів-пазлів творити свій художній всесвіт. Графічна композиція Романишина, як і «Сарміна Вугана», також складається із прологу та трьох частин, кожна із яких містить у собі чотири твори, що, своєю чергою, складаються із графічних елементів-пазлів, сконцентрованих у першій з цих чотирьох робіт. Вона виступає ніби матрицею, джерелом форм, з яких Майстер карколомних візуальних трюків потім конструює наступні образи. З подібних «пазлів» художник також «складає» й фігури чоловіка та жінки, представляючи на наш суд трансформований вигляд східного символу Інь і Ян.

Із цією музичною візуалізацією надзвичайно органічно співіснують у просторі третього залу неймовірно креативні левкаси, що містять у собі глибокі символічні сенси. Рухлива дерев'яна композиція під назвою «Ловець душ» у вигляді птахоподібної істоти тримає у своєму дзьобі мотузку, на якій хитається хрестоподібна людська фігурка, що уособлює нашу безтілесну сутність, ухопити яку може лише птах. Цікаво, що в стіні, на тлі якої висить ця фігурка, розташований вентиляційний отвір, декоративно закритий решіткою з численними хрестиками, які ніби стають органічним доповненням художнього твору, натякаючи на багатопланові символічні сенси образу хреста.

Тема Божественного Абсолюту проглядається й у левкасному творі «Так починається зима», адже у верхньому колоподібному дерев'яному отворі автор розташовує металеву фігурку птаха, немов натякаючи на присутність Святого Духу, що традиційно зображується в образі цієї крилатої істоти, а також вмонтовуючи в тло роботи металеву руку, що ніби зверху благословляє земне життя з його природною, споконвічною зміною різних пір року. Біблійна тема проглядається й у левкасному образі «Персонажа із кам'яним серцем», що, за словами автора, відсилає нас до кривавої доби правління царя Ірода, серце якого художник візуалізує за допомогою справжнього каменя, що за своєю формою дуже нагадує головний кровоносний центр людини.

Християнський храм на графічній роботі, образи Євангелістів, літургійні ритми, немов унаочнені у фортепіанній клавіатурі, що постає сходами Храму, образ вершника, що переїжджає ніби

річку Стікс, яку оточують лики Янголів — усі ці смислові візуальні зв'язки вибудовують органічну розповідь, яка іноді свідомо переривається контрастними живописними алюзіями в душі одного з найулюбленіших митців Романа Романишина — Хуана Міро.

І таким чином ми майже непомітно опиняємося у просторі четвертого залу, у якому трагічна амплітуда експозиційного задуму досягає свого апогею. Поряд із бронзовими фігурами «Дзвонарів», що експресивно вигнули свої тіла, хитаючи дзвони, які немов застигли в повітрі, окреслює черговий містичний трикутник потужна левкасна робота із лаконічною назвою «Він». Горизонтальне деревко, у якому проглядаються образи людського тіла, підвішене двома мотузками до криваво-червоного центру нагорі, відразу спрямовує рух наших асоціацій у бік жертвовної смерті Спасителя й очікування часу Воскресіння. Дві червоні плями-стигмати на руках бездиханного тіла невловимими ритмами об'єднуються із третьою точкою зверху — багряним трикутником, замикаючи ідею мученицької жертвовної смерті заради людства в трисдині ритми Трійці — внутрішньої єдності Бога Отця, Бога Сина й Духу Святого. Дерев'яна дошка, під левкасним шаром якої проглядається груба мішковина-плащаниця — тіло Христове, після певного часу невідривного споглядання викликає в нас асоціації чи то з мечем, чи то з рибою, образ якої у першому столітті християнської історії стає символом Спасителя й усіх віруючих, походячи від монограми $\text{I}\chi\theta\upsilon\varsigma$, перші літери якої взяті зі слів Ісус Христос Син Божий Спаситель. Обпалені кінцівки деревка із неймовірною почорнілою фактурою ніби натякають на «вогонь» страждань, у який був занурений Христос на Голгофі, а петрогліфічні креслення на його тілі в незвичній авторській манері представляють нам розповідь про знакові біблійні події, що передували жертвовній смерті на хресті.

Тема смерті, війни, страждання й подвигу вже в сучасну добу історії нашої держави виринає в іншій роботі митця «Позаторішній сніг», де погляд усевидячого ока проходить крізь спалені оселі без дахів, розбиті БТР-ри, коня без вершника, силуети людей, яких уже, мабуть, немає у світі живих. Відчуттям розп'ятої надії на мирне життя, трагічністю невідворотності долі й необхідністю пройти довгий шлях випробовувань на шляху до власної свободи проникнута робота «Кордон»,

у якій поряд із фігурою Спасителя на хресті художник зображує сільську хату й прикордонний стовп, стираючи часові й просторові межі нашого сприйняття.

Історія повторюється, пишеться знову, немов старовинні палімпсести, які відтворює у своїх левкасах з однойменною назвою Роман Романишин, випишуючи на деревині, на якій уже залишила свої відбитки сама природа, стани різних пір року — настрої з відтінками синього, червоного, білого та зеленого кольорів, з якими в нас асоціюються природні цикли вічного коливання життєвих циклів — від згасання до відродження.

І завершальний виток нашого руху символічними лабіринтами експозиції виводить нас до п'ятої зали, потужним центром якої постає «Магічний куб» — фантастична площинна конструкція, також створена із численних офортів-пазлів, що в дусі графічних ілюзій Ешера справляє враження 3Д-об'ємної містичної фігури. Її потужним смисловим центром постає шестикутна об'ємна структура, що двома додатковими гранями доповнює символічне уявлення про чотирьохвимірну орієнтацію цього світу на Схід, Захід, Південь та Північ іншими векторами, що вказують на Верх і Низ, Горне та Дольне, між якими споконвічно блукає у пошуках самої себе земна людина, яку занурює до карколомного лабіринту з численними варіаціями можливих шляхів Роман Романишин.

По обидва боки від «Магічного куба» віртуозні 3Д-офорти Майстра також занурюють нас у інтелектуальні колізії життєвого вибору, то відкриваючи нам глибини внутрішнього світу — «INTRO», то ставлячи перед дилемою — «DILEMMA» — щодо подальшого доленосного руху, то розкриваючи багатшарові рівні безмежного світу Духу — «SPIRITO», то окреслюючи небезпеки сучасних маніпулятивних технологій, які роблять із занадто довірливої й малоосвіченої людини «МАРІОНЕТКУ».

І знову ідея Хреста, «Перехрестя» постає потужним лейтмотивом в останньому залі, прочитуючись відразу в декількох творах художника. Хрестоподібний живописний перетин, що начебто розрізає полотно на горизонтальну площину нашого земного шляху, і вертикаль, яка рухається від горизонтального бездиханного тіла (знову по-

вернення до цього образу!) у напрямку небесних вершин, де крізь чорне тло проглядаються місяць та сонце, що обрамляють білу точку, замкнену в колі — точку повного розчинення земного в божественному.

Графічні та живописні візуалізації «Входу» та «Виходу», постійного руху й перетину кордону незвіданого виводять нас до містичного центру експозиції, у якому зустрічаються дві, а то й три світові релігії завдяки бронзовій музично-кінетичній скульптурі Майстра. Немов зітканий по спіралі бронзовий дзвін, з виїденими плином часу дірками, усіяний загадковими символами, уособлює, за словами автора, християнське віровчення. Але, на відміну від храмових дзвонів, звуки в яких народжуються завдяки ударам зсередини, неординарне творіння Романишина розхитується й вдаряється у зовнішній видовжений об'єкт, що споріднює це дійство із буддистською традицією, у якій, зазвичай, у дзвін б'ють ззовні. Верхня частина скульптури увінчана металевим колом — символом божественної досконалості — усередині якого ніби в ритуальному танці кружляє мусульманський дервіш — прихильник суворої аскези й апологет містичного осягнення божественного в акті містичного обертання навколо себе, завдяки чому досягається гармонія внутрішнього й зовнішнього, що стає прологом для єднання з енергією божественного.

І знову ми опиняємось у точці вічного повернення, вічного колоподібного руху навколо незмінних істин, непорушних основ нашого буття, що збирають у містичному центрі світові віровчення, окреслюючи вектори перетину й точки єднання, що здатні подолати ворожнечу й вивести на рівень космічної гармонії й злагоди, як робить це великий Майстер і віртуоз Роман Романишин, візуалізуючи у своїх символічних творах калокатігійні ритми Істини, Добра та Краси.

Висновок. У ході дослідження було встановлено, що твори українського митця Романа Романишина мають багатшарові символічні контексти, що, з одного боку, споріднені з загальносвітовими символічними кодами, а з іншого, містять у собі інноваційні авторські сенси, що спонукають глядача до акту співтворчості й співтворення нових асоціативно-символічних зв'язків.

Література:

- Вячеславова, О. А. (2007). *Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України*: автореф. дис. кандидата філос. наук: 09.00.08. Луганськ.
- Ковальчук, Н. Д. (2007). *Символічні структури етнокультурного процесу в Україні*: автореф. дис. доктора філос. наук: 09.00.04. Київ.
- Личковах, В. А. (2011). *Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури*. Київ: ПАРАПАН.
- Стоян, С. П. (2014). *Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: Монографія*. Київ: Міленіум.
- Щербань, О. О. (2009). *Твір мистецтва як символічна реальність*: автореф. дис... кандидата філос. наук: 09.00.08. Київ.

References:

- Vyacheslavova, O. A. (2007). *Estetyka mifu v suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi Ukrainy [Aesthetics of the Myth in the Contemporary Fine Arts in Ukraine]* (Master's thesis). Eastern-Ukrainian University after V. Dalja, Luhansk. (In Ukrainian)
- Kovalchuk, N. D. (2007). *Symvolichni struktury etnokulturnoho protsesu v Ukraini [Symbolic Structures of Ethno-cultural Process in Ukraine]* (Master's thesis). Kyiv. (In Ukrainian)
- Lychkova, V. A. (2011). *Filosofia etnokultury. Teoretyko-metodolohichni ta estetychni aspekty ukraïnskoi kultury. [Philosophy of Ethnic Culture. Theoretical, Methodological and Aesthetic Aspects of the History of Ukrainian Culture]*. Kyiv: PARAPAN. (In Ukrainian)
- Stoyan, S. P. (2014). *Kulturno-istorychni metamorfozy symbolizmu v yevropeiskomu obrazotvorchomu mystetstvi: Monohrafiia. [Cultural and Historical Metamorphosis of Symbolism in European Art: Monograph]*. Kyiv: Millennium. (In Ukrainian)
- Shcherban, A. A. (2009). *Tvir mystetstva yak symbolichna realnist [The Work of Art as Symbolic Reality]*. (Master's thesis). Kyiv. (In Ukrainian)

Стоян Светлана Петровна**Многомерность символической вселенной Романа Романишина**

Аннотация. В статье представлен анализ символических контекстов творчества львовского художника Романа Романишина, работы которого отличаются не только филигранной техникой исполнения и инновационностью, но и многослойными символическими смыслами, которые в пространстве его персональной выставки приобрели вид глубокого и последовательного визуального рассказа. Обращение к символическим кодам у художника происходит на бессознательном уровне, не по заранее продуманной концепции, максимально соответствует природе символических произведений, создание и декодирование которых невозможно осуществить только с помощью разума. Автор обращается к геометрическим символизациям, используя, например, образ масштабного треугольника, что, в свою очередь, состоит из многочисленных треугольных пазлов-офорт с образами-символами для визуализации идеи социальной иерархии. Также, вслед за многослойными графическими экспериментами М. К. Эшера, художник создает «Магический куб» и многие другие филигранные офорты, стоящие перед глазами зрителя символическими лабиринтами, в которых закодированы многочисленные коды, благодаря которым каждый из нас, в зависимости от индивидуального наполнения собственного внутреннего мира, может выстраивать своеобразные символическо-ассоциативные цепи, выступая соавтором многослойных произведений автора.

Ключевые слова: Роман Романишин, символизм, символ, ассоциация, искусство, живопись, графика, скульптура.

Svitlana Stoian

The Multidimensionality of the Symbolic Universe of Roman Romanyshyn

Abstract. The article *presents* an analysis of the symbolic contexts of the creativity of Lviv artist Roman Romanyshyn, whose works are distinguished not only by filigree execution technique and innovativeness but also by multilayered symbolic meanings, which in the space of his personal exhibition have become a deep and consistent visual story. The artist *uses* symbolic codes at a subconscious level, not by a pre-conceived concept, which is the most consistent with the nature of symbolic masterpieces, creating and decoding of which one cannot accomplish solely by reason. The author *turns to* geometric symbolizations using, for example, the image of a large-scale triangle consisting, in its turn, of numerous triangular etching puzzles with symbolic images to visualize the idea of the social hierarchy. Furthermore, following the escalating graphic experiments of M. C. Escher, the artist creates a *Magic Cube* and many other filigree etchings that appear before the eyes of the viewer as symbolic labyrinths, which *encode* numerous codes, thanks to which each of us, depending on the individual content of one's inner world, can build peculiar symbolic-associative chains, acting as co-creator of multilayered works of the author.

Keywords: Roman Romanyshyn, symbolism, symbol, association, art, painting, graphics, sculpture.