

СХІДНІ МОТИВИ У ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА (1990 – 2020-ті роки)

ID ORCID 0009-0002-1050-9030

Цзінюань ГО

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Східні мотиви є однією з найбільш виразних рис у живописі Олександра Животкова. Його часто оцінюють як «орієнтального» митця, його творчість є прикладом утілення авторського художнього підходу, що взаємодіє з культурно-філософськими основами східного мистецтва. У дослідженні східних мотивів у живописі Олександра Животкова впродовж основних етапів його творчості (1990–2020-ті рр.) полягає мета статті. Методологія дослідження включає використання методів порівняльного, типологічного, історико-хронологічного та образно-стилістичного аналізу.

У статті показано, що ранній етап творчості Животкова є періодом простої форми, стриманої фактури, особливо у порівнянні з творами 2010–2020-х рр. Незважаючи на те, що сам художник не маніфестує східні мотиви, його образність говорить сама за себе. Проаналізовані роботи китайських авангардистів та мінімалістів цього ж періоду (передусім роботи Чень Веньцзі (陈文骥) та Лі Шоюй (林寿宇)) дозволяють говорити про спільність проблематики художньої форми й засобів вираження, які так чи інакше взаємодіють з принципами східного філософсько-естетичного концепту. Часто неусвідомленість цього процесу виникає на основі орієнтальних кодів абстрактного мистецтва або у межах даоського пошуку мінімалістичної, «спокійної», «врівноваженої» форми.

«Східний» етап 2000–2010-х рр. відкриває нову сторінку у творчості Животкова, у першу чергу, як живописця з більш широким концептуальним репертуаром. Митець не тільки звертається до орієнтальних мотивів з точки зору базових понять «спокою», «простору», «очищення», а й вносить до творчості оповідність, пов'язану з досвідом переосмислення філософії Сходу.

Сучасний етап у творчості Животкова позначений універсальністю підходів та яскраво вираженою авторською образністю. Митець продовжує актуалізувати орієнтальні питання, в його мові, як і раніше, проступають концепти східної філософії, передусім дзенські та даоські принципи спокою, співрозмірності, потоку свідомості. Користуючись подібним художнім інструментарієм, митець установлює символічне та образне значення, провокує глядача до такого акту.

Ключові слова: Олександр Животков, сучасне мистецтво України, східні мотиви в живописі, нефігуративний живопис, мінімалізм, абстракція, філософсько-естетичні традиції Сходу

ВСТУП

Для китайського дослідника надзвичайно цінною є інтерпретація культурно-філософських основ східного мистецтва художниками з європейського простору. Картини сприйняття мистецтва Сходу та Заходу є не тільки різними за своїми традиційними значеннями та еволюцією. Важливу роль відіграє уявлення про кордони «свого» та «чужого», які формують простори ідентичності та є принципово важливими чинниками у визначенні будь-якого національного мистецтва. Проте для сучасного китайського мистецтвознавства наявність у Європі художників, що так чи інакше вступають у взаємодію з китайською естетикою, розглядають

чи філософсько-естетичні традиції Сходу як ґрунт для творчості, є також і своєрідним викликом. Його зміст можна представити у формі двох запитань: наскільки коректно та повно сучасні європейські художники використовують східну традицію в контексті формування художньої мови живопису та що сучасний китайський художній простір здатен представити як відповідь.

У контексті цих двох запитань нами обрана для аналізу творчість Олександра Животкова – сучасного українського художника, живопис якого за багатьма параметрами підпадає під характеристику проблеми, що окреслена зазначеними питаннями. Творчість митця, котрого в Україні знають за «орієнтального» (О. Петрова), «митця із виразними

східними мотивами» (Н. Мархайчук), «художника, який поєднує візантійське та східне мистецтво» (І. Балтазюк), є характерним утіленням авторського художнього підходу, що безпосередньо стосується культурно-філософських основ східного мистецтва.

Наголосимо, що для китайського глядача живопис О. Животкова співвідноситься скоріше з традиційним європейським баченням естетики Сходу, яке можна представити у термінах «східні мотиви» (за Є. Котляром) або «східні ремінісценції» (за С. Рибалко). З нашого погляду, його живопис дійсно є достатньо європоцентричним, проте більш уважний аналіз дозволяє побачити і явні ознаки посилання на східну естетику, особливо у філософсько-релігійному аспекті, і неявні (приховані) орієнтальні змісти, що проступають в окремих технічних прийомах, особливостях роботи з матеріалами та авторських образних алюзіях.

Східну парадигму у творчості О. Животкова можна помітити й на прикладі спроб жанрового визначення його живопису. На наш погляд, це також актуалізує проблематику даоського та дзенського розуміння твору мистецтва як відкритої форми, котра прямо не пов'язана з європейським концептом «картини».

Загальна художньо-образна палітра О. Животкова має ще один важливий параметр дотичності до східного філософсько-естетичного дискурсу. Маємо на увазі художньо-стильову мову мінімалізму та абстракції, котра в сучасному китайському живописі спирається як на образотворчу практику західно-європейського модернізму, так і на властиві китайській художній традиції образні ремінісценції без предметності, нефігуративу та абстрагування. У цьому контексті важливим завданням дослідження є виявлення суто китайської моделі художньої ідентифікації зазначених стильових напрямів як суміжних з пошуками східноєвропейських живописців (зокрема на прикладі творчості О. Животкова).

Таким чином, визначені завдання дослідження припускають звернення до творчої біографії О. Животкова як до джерела аналізу східних філософсько-естетичних мотивів, що визначають художню сутність авторського живопису. У контексті такого підходу творчість О. Животкова можна розділити на три етапи, які в сукупності характеризують орієнтальні ремінісценції у творчості митця. Коротко проаналізуємо кожен етап окремо.

Отже, мета даної статті полягає у дослідженні східних мотивів у живописі Олександра Животкова впродовж основних етапів його творчості (1990–2020-ті рр.).

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Творчість Олександра Животкова викликає увагу українських дослідників у декількох напрямках. Першим з них є вивчення мистецтва «нової хви-

лі» (1980–1990-х рр.) та його подальшого розвитку у сучасному мистецтві України. Саме у такому контексті відбулося відкриття художника як сучасного мистця у працях О. Петрової [9], О. Роготченка [13]. Особливо важливе значення має аспект аналізу ненаративного живопису Животкова у статтях Н. Мархайчук [6; 7] та О. Петрової [8; 10], який містить посилання на орієнтальні мотиви у його творчості. Окремим напрямом у вивченні східних мотивів живопису Животкова можна вважати дослідження його образно-символічного репертуару, що присутнє у статтях І. Балтазюк [1; 2], М. Протас [12], О. Петрової [11] та Н. Шелемехової [14].

Завдання дослідження спонукали нас звернутися до аналогій у китайському сучасному живописі, що орієнтований на використання принципів дао, конфуціанства [19] або дзен-буддизму [17]. Також органічною частиною історіографії проблеми стали китайські дослідження традиційної духовної культури в сучасному західному живописі, як, наприклад, у статті Хань Сяолун (韩晓龙) [16].

ШЛЯХ ДО АБСТРАКЦІЇ І МІНІМАЛІЗМУ: РАННІ ПОШУКИ Й ОРІЄНТАЛЬНІ КОДИ

Ранній етап у творчості О. Животкова припадає на період кінця 1980-х – 1990-ті рр. За висновком Н. Мархайчук, у цей час художник уже був помітною постаттю в генерації «нової хвилі», що першою в українському живописі почала втілювати принципи мінімалізму та нефігуративності [6, с. 81].

Картини О. Животкова кінця 1980-х рр. усе ще лишаяться у просторі предметного живопису, їх виразною ознакою є колірна експресія та виразно авторське відчуття об'єктів, речей, фігур. Наприклад, пейзаж «Гиманівка. Вечір» (1987) за особливостями художньо-стилістичного узагальнення є близьким до нефігуративних пошуків, характерних для подальших етапів розвитку творчості художника. За композиційними й формальними ознаками це достатньо стримана картина, яка, попри колірну експресивність, не провокує на складні емоції (іл. 1).

На початку 1990-х рр. О. Животков стає фундаментом та учасником артгурту «Живописний заповідник», який об'єднував митців «нової генерації», що експериментували з художньою формою та працювали на межі дійсного і абстрактного (зокрема серед них слід назвати А. Криволапа, М. Гейка, Т. Сільваші, М. Кривенка). А. Дубрівна розглядає цю групу як початок відродження в образотворчому мистецтві України абстрактного напрямку. Намагання митців зрозуміти природу живопису за межами простого представлення сюжетів та образів актуалізували потребу в розкритті колірного потенціалу, що змінило сутність картини [4, с. 107].

Як вважає Н. Шелемехова, «Живописний заповідник» став не тільки одним з флагманів актуального сучасного мистецтва України, а й своєрідною



Іл. 1. Олександр Животков. *Тиманівка. Вечір*. 1987.
Полотно, дерево, картон, олія. 100 × 100 см

антитезою соцреалізму [14, с. 230]. У цьому сенсі орієнтальні мотиви у художній філософії Животкова є також важливим складником контркультури подолання радянського художнього спадку, що є особливо актуальним для початку 1990-х рр. До всього викладеного слід додати і позицію О. Роготченка, який стверджує, що «Заповідник» усе ще «не вичерпав свого творчого потенціалу, не припинив свого існування» [13, с. 138].

Зазначені пошуки органічно поєднувалися зі східною філософією та естетикою, яка в живописі Животкова спиралася на художню мову абстрактного мистецтва та мінімалізму.

Зв'язок зі східною філософією має і концепція ненаративності, яка сформувалась у візуальній мові генерації «нової хвилі» у першій половині – середині 1990-х рр. Як вважає Н. Мархайчук, це нове поняття було вперше вжите у контексті проекту «Ненаративний живопис» (Київ, 1996) у маніфесті Т. Сільваші, який виступав від імені артгурту «Живописний заповідник» [7, с. 133].

Унікаючи оповідності як чи не найбільш виразного художнього стереотипу живопису, Животков приходив до мінімалізму та абстрагування як єдиного можливого «мовного» засобу. О. Петрова описує це як намагання перевтілити конкретність емоції у «чисту субстанцію кольору», звільнити її від «конкретизованих життєвих прообразів», аби вона поставала перед глядачем як «емоція взагалі». Саме у такий спосіб художник через нищення реалій форми прагне відкрити «чисту форму» («просто форму»), необтяжену зайвими галасливими значеннями [9, с. 153].



Іл. 2. Олександр Животков. *Без назви*. 1990-ті.
Полотно, олія. 80 × 60 см

Наприклад, там, де Животкову важливо зафіксувати предметну складову дійсності, він обов'язково робить умовний крок назустріч глядачу, звертаючись до нього за допомогою назви твору. Наприклад, картина «Паризьке вікно № 2», (1992) в зображальному сенсі є вікном. Натомість інша робота, «Без назви» (1990-ті), що в контексті засобів художньої виразності та мінімалістичності є ідентичною, залишена автором без конкретного означення. Її промовиста форма здатна викликати такі самі асоціації з поглядом із вікна або більш широкими сенсами репрезентації, проте Животков залишив її «без назви» у прямому і переносному сенсах (іл. 2).

Ранній період творчості О. Животкова пов'язаний з появою та затвердженням авторської системи візуальних знаків. О. Петрова вважає їх найбільш «стійкими» у художній мові митця, на відміну від композиції або загальної еволюції техніки живопису. При цьому «сенси цієї символіки має варіації, підкоряючись інтуїції автора» [8, с. 170]. Серед них частина може бути ідентифікована як християнська символіка.

Наприклад, іхтіос (знак риби, що в грецькій транслітерації нагадує написання імені Христа) досить часто виникає у знаковій поліфонії Животкова, хоча сам митець ніколи не вказував на саме таке



Іл. 3. Олександр Животков. *Голуби*. 1994.
Полотно, олія. 30,7 × 40,3 см



Іл. 4. Олександр Животков. *Осінній пейзаж. Туман*. 1993.
Полотно, олія. 50 × 70 см

його прочитання. Широко вживаним є і хрест та хрестоподібні форми, які супроводжують і пейзажу, і сюжетну символіку. І. Балтазюк звертає увагу на символізм хреста у картині «Марія» (1993) та серії «Варіанти в білому» (1999–2000), де християнська образність поєднана з універсальними архетипами давніх символів. Учена наводить слова О. Дубовика: «Знаків мільйони, але універсальних два: хрест і Дао, тобто страждання і спокута, спокій і гармонія. Ці знаки доповнюють один одного» (Цит. за: [1, с. 15]).

Східні символічні мотиви помітні у роботах раннього періоду, в яких Животков звертається до символізму птаха. У першу чергу, виділимо картини «Дівчинка з пташкою» (1992) та «Голуби» (1994), які вирізняються більш високим ступенем формалізації. На відміну від абсолютної іконографічності, наприклад, знаку хреста, птах є більш вираженою образною формою, яка для митця стає певним дороговказом між абстрактно-символічним та дійсним (іл. 3).

Як зазначає О. Петрова, «стійка знакова система А. Животкова вже двадцять років “кочує” з однієї серії полотен та колажів до іншої» [8, с. 172], що показує, наскільки авторська символічна мова інтегрована до загального образного бачення.

Важливе значення у символічних контекстах ранніх картин Животкова відіграє характерний для естетичних практик Сходу принцип спонтанності та плину буття, який митець прагне реалізувати зображальними засобами. Він не розповідає сюжетні історії, вдаючись до ефекту спокою та «бездіяльності» (не плутати з бездіяльністю). О. Петрова зауважує: «Його стиль роботи – спонтанність, проте вона базується на високому рівні живописної культури. Відчувати матеріал і перетворювати уламки рам, дерева, картон, шматки марлі та інше в духовну субстанцію – це особливий дар» [8, с. 174–175].

Наприклад, у картині «Осінній пейзаж. Туман» (1993) простором вираження є сама атмосфера. Животков розраховує на життєву пам'ять

глядача, який здатен зрозуміти емоційні виклики. У такому мінімалістичному сценарії немає потреби у вимальовуванні предметного образу осіннього ранку, бо не це є художнім зверненням (іл. 4). Акцентуймо: подібна ідея «точки входження» у досвід, активування емоцій та споминів виявлена нами у багатьох представників китайського мінімалізму та мистецтва абстракції (наприклад, у Чень Веньцзі / 陈文骥), що пов'язано з даоським концептом «бездіяльності» [16, с. 135].

Окремим сюжетом у ранньому періоді творчості Животкова можна вважати образ жінки, котрий у живописі 1990-х рр. постає як нескінченний пошук правильного, ідентичного художньо-образного контексту для, по суті, одного і того ж самого формального образу. Митець не вважає за необхідне виходити за межі контурної форми, яка мінімально можлива для естетики жіночності фігури.

Уже в роботах самого початку 1990-х рр. це помітно як цілком виражена авторська лінія. Наприклад, це можна побачити у порівнянні картин «Жіночий портрет» (1990), «Оголена» (1990), «Жінка у шлюбній сукні» (1990) (іл. 5). У подальшому художник продовжує розвивати цю ідею в таких роботах як «Благовіщення» (1992) та «Вірменка дивиться у дзеркало» (1993).

У контексті аналізу східних мотивів, фінальним етапом раннього періоду творчості Животкова можна вважати «Чорно-білу серію» (друга половина 1990-х). Картини цього циклу створюють своєрідний наратив у межах неоповідального за сутністю мистецтва. Кожна окрема робота несюжетна й не спирається на конкретну тематичну лінію. Проте в загальному звучанні серії виникає оповідність (наративність), що формується між образами пам'яті, місця та присутності художника у біографіях конкретних людей.

Так, картина № 1 серії присвячена пам'яті Григорія Гавриленка – київського художника-шістдесят-



Іл. 5. Олександр Животков. *Жінка у шлюбній сукні*. 1990. Полотно, олія. 100 × 70 см

ника і авангардиста, одного з учителів Животкова (іл. 6). Колірна стриманість цього твору та ненав'язлива фактура є типовим прикладом даоського осмислення пам'яті. Як зазначає Чжан Янь (张研), у живописі такі мотиви спираються на образ пам'яті як візуально неіснуючої форми, що присутня поряд з людиною, проте не виражається за допомогою предметів або дії [19, с. 37]. На наш погляд, саме таку художню ідею можна візуально прочитати в картині серії «Шор. Берег» (1995), де місце стає точкою пам'яті, проте не втрачає свого універсального значення «просто місця» (просто берег – конкретний берег).

У цілому в серії повноцінно проявила себе пейзажність художньої мови Животкова, яка, так само як і інші важливі риси його авторської естетики, мігрує між визначеним і невизначеним, між явищем і фактом. У тих моментах, коли художник вважає за необхідне підкреслити ландшафтну складову, він акцентує це у назві. В інших випадках пейзаж стає чимось на кшталт авторської алюзії, яка проникає у візуальний простір сприйняття глядача як імовірне або можливе.



Іл. 6. Олександр Животков. *Чорно-біла серія №1. Пам'яті Григорія Гавриленка*. 1996. Полотно, олія. 98 × 98 см

СХІДНИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧОСТІ ЖИВОТКОВА: ОБРАЗИ ТА ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ

Назва для цього періоду, що у творчості Животкова позначає кінець 1990-х – 2010-ті рр., запозичена нами з центральної серії «До питання про непальські тханки». Серія вже була проаналізована у контексті окремої публікації [3], тому зосередимося на аналізі феноменології цього творчого етапу.

На наш погляд, варто ще раз підкреслити роль О. Петрової як дослідниці, котра обґрунтувала східні мотиви у живописі митця цього періоду не тільки в контексті зазначеної серії, а й у цілому на етапі 2000–2010-х рр. Науковиці також належить припущення щодо ролі особистої трагедії у житті художника – загибелі брата Сергія 2000 р., що мимоволі спонукало Животкова до осмислення питань буття, смерті, долі, тим самим надаючи вектори символічного аналізу в сторону низки філософій та релігій. О. Петрова прямо пов'язує естетику серії «Варіанти у білому» з трагічними подіями. Умовним героєм цієї серії стає «ніщо»: категорія одночасно і східна, і універсальна, «всеосяжний універсум багатьох релігій та філософських шкіл». Серія створена у вже знайомій нам техніці нашарування та є напівфігуративною, що досягається завдяки «тональному розмаїттю відтінків білого» [8, с. 169].

Рефлексією зазначеної серії, котра може розглядатись і як продовження, і як антитеза, є серія «Варіації чорного». Животков використовує контраст та фактуру як ознаки варіативності, проте не поринає у монотональну структуру чорного. Картини мають скоріше чорно-білу тонову фактуру, де одна дійсність є способом вираження для іншої (іл. 7).



Іл. 7. Олександр Животков. Серія «Варіації чорного № 10». 2003.
Полотно, олія. 102 × 202 см

У контексті східних художніх ремінісценцій важливою роботою початку 2000-х рр. є картина «Цитати. Образи», досить нетипова у творчості митця. На наш погляд, вона сполучає міркування раннього етапу та є своєрідним переозначенням виражених раніше ідей. Компілятивна за виглядом картина складається з двох частин: «цитатної», що була задумана та частково втілена у 1987–1997 рр., та «образної», яка фіксує живописні пошуки Животкова на межі тисячоліть (іл. 8). Поеднання різних шарів творчості в один, звернення до саморефлексії як до джерела трансформацій є черговим нагадуванням про художню онтологію – домінуючу проблему у творчості Животкова. У картині митець звертається до жіночих образів, а цитуванням є, скоріш за все, ідея простої форми, яка вже частково знайома нам з картин раннього етапу та яка буде періодично виникати у творчості 2010–2020-х рр.

За словами О. Петрової, властива картинам цього часу медитативна споглядальність стала наслідком низки тих конкретних прийомів, що вже визначились у творчості митця, а також експериментів з кольором та фактурами. Наприклад, «тихе мерехтіння зближених відтінків сірого або охристого, монотонні ряди введеного в композицію скоропису» стали, з точки зору дослідниці, ознаками низки східних метафор: від японського саду каменів та даоської культури споглядальності до естетики вабісабі (скромної простоти) [8, с. 174].

Усе це ми бачимо у картинах серії «Дороги» (2000) (іл. 9), які за мінімалізмом засобів виразності та художньо-образним настроєм можна порівняти з роботами Чжан Фаня (张帆) або Шень Фана (申凡). В обох випадках абстрактне не просто замінює собою конкретно дійсне, а провокує

переосмислити стереотипи образів дороги як східного «дао» (чогось більшого за напрямок або шлях).

Аналізуючи картини Животкова 2000-х рр., О. Петрова також визначає особливу авторську модель художнього перетлумачення категорії «час», наголошуючи на її центральній позиції в образній палітрі символів та метафор художника. Зокрема це стає помітним уже в картинах вищезгаданої серії «Варіанти в білому» (1999–2000). Проте, за висновком науковиці, ця ідея найбільш яскраво представлена у системі даосизму, яку художник осмислює в центральній серії цього періоду «До питання про непальські тханки» через «особисті контакти з культурою Непалу та Тибету» [11, с. 264].

На наш погляд, часопросторові міркування присутні й у картині «Цитати. Образи», яка сполучає мінімалізм раннього етапу зі східним звучанням творів першої половини 2000-х рр.

Якщо на ранньому етапі авторський символізм уже склався у повноцінну систему знаків (хрест, риба, птах, коло, жінка), то в картинах 2000–2010-х рр. починає проступати символічна «неоархаїка», яку митець розглядає у річищі даоської філософії поза межами часопростору. Як зазначає О. Петрова, «Час» в полотнах Животкова стає відсутньою часовою хронологією» [11, с. 264].

Таким чином, якщо символізм раннього етапу спирався на авторську інтерпретацію матеріальних та досить конкретно визначених у різних культурних парадигмах символів, то «східний» етап покликав до життя універсальну модель «неоархаїки». У її контексті принципи дао, конфуціанської традиції або дзен-буддизму перетнулися з художньою мовою абстрагування та мінімалізму.



Іл. 8. Олександр Животков. Цитати. Образи. 1987–1997–2000. Полотно, олія. 33 × 17 см

Важливим аспектом творчості «східного» періоду є питання кольору, яке у живописі Животкова періодично виникає в різноманітних контекстах (образному, формально-технічному, композиційному). О. Ямборко вважає, що варто говорити про «тактильність» кольору в картинах художника першої половини 2000-х рр. Серед усієї амплітуди прийомів Животков використовує саме «колір-дотик» (на протизагу, приміром, колір-емоції або колір-стану) [15, с. 225]. На наш погляд, у цьому сповна проявляють себе східні мотиви даоського бачення мистецтва як будь-якого компоненту дійсності, що дотиком митця призначений промовляти образно та художньо визначено. За приклад згадаємо картини серії «Бал-

конні двері» (2005) де предметність балансує на межі фігуративного та абстрактного.

Важливою особливістю «східного» етапу у творчості Животкова є формування взаємозв'язку між окремими творами у серіях, а також між цілими серіями. Наприклад, взаємодія між художніми циклами простежується у серіях «До питання про непальські тханки» та «Робота з біблійними текстами» (обидві 2012). В обох випадках митець поєднує текст і зображальний образ, створюючи колажну напругу між вербальним та візуальним. Окремі картини в обох серіях містять і виразну формально-композиційну подібність, яка іноді є самоцитуванням (іл. 10).

Зображальні аналогії помітні і між художньо-образним репертуаром картин серії «Місто» (2004),



Лл. 9. Олександр Животков. Серія «Дороги». Робота №4. 2000. Полотно, авторська техніка. 150 × 150 см



Лл. 10. Олександр Животков. Серія «Робота з біблійними текстами». Робота №1. 2012. Полотно, авторська техніка. 75 × 55 см

зокрема твором №2, та роботою «Пейзаж» (2007). У картинах використовується специфічний композиційний мотив, що нагадує абстрактну перспективу, яка в обох випадках виправдана присутністю ландшафту (міського або природного).

Насамкінець, серійність є помітною і в контексті споріднених художньо-образних структур. Наприклад, «Турецька жінка» (2011) у формальному аспекті та в особливостях композиційно-просторового рішення є структурною аналогією картинам серії «До питання про непальські тханки».

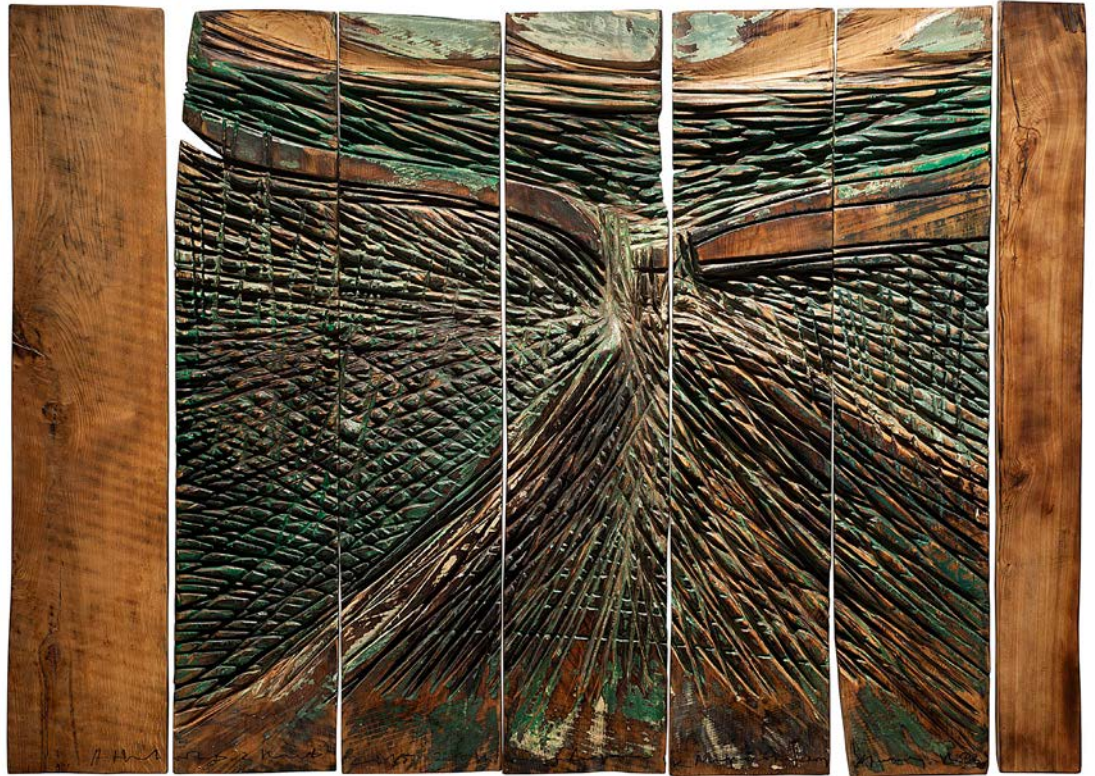
Спільною характеристикою зазначеного періоду у творчості Животкова є і поступове посилення додаткових зображальних засобів, що О. Петрова визначає як вплив «шуму фактур»: цікавого авторського методу виявлення нематеріальних аспектів форми або образу [8, с. 173–174].

Твори 2010-х рр. дійсно вражають широтою застосування фактури та текстури, які в окремих випадках дозволяють поставити питання про вихід художника за межі вже сформованого амплуа мінімаліста. Проте, як зазначає О. Петрова, у цьому підході «відкривається індивідуальна мова автора, необхідна для максимальної артикуляції духовного начала». Це породжує «мовчазний діалог контурів, окреслених прорізами». Композиція творів будується фактурами, і все це «кличе увійти у світ відкритих форм, провокує поглиблене вживання в смислові пласти твору, у його поетику» [8, с. 174 / Білі вікна].

У цей час, за висновками О. Федорука та Н. Мархайчук, основними композиційними принципами в ненаративних картинах Животкова стає «монтування» кольорових поверхонь і «накладання» живописних просторів [7, с. 137].

Використання обох принципів ми спостерігаємо практично у всіх основних серіях цього періоду. При цьому «шум фактур», як повноцінна характеристика живописного методу митця, спостерігатиметься в картинах 2010–2020-х рр. Для зазначеного періоду вона є скоріше засобом акцентування. Певним винятком з такого порядку можна вважати хіба що портрет «Без назви» (2007), який виразно різниться на тлі ненаративних та абстрактних творів.

Утіленням зазначених принципів можна вважати артпроект «Формула тиші» (2015), в якому Животков уперше поєднав декілька важливих для власної творчості художніх ідей у спільне експозиційне висловлювання. У перше чергу, це питання наративності як тексту. Використовуючи фрагменти реально існуючих текстів (переважно релігійно-філософських), художник поєднує їх з ненаративними літеро-символами, які візуально відсилають до ієрогліфічної системи. Як стверджує І. Балтазюк, це є не тільки образним враженням, оскільки Животков прагне побудувати таку композицію, всередині якої існує власна образно-символічна даність. У її межах «один символ може позначати слово, речення і навіть цілий текст», худож-



Іл. 11. Олександр Животков. *Дорога до храму*. 2016.
Дерево, авторська техніка. 151 × 205 см

ник «спрямовує глядача, допомагаючи прочитати твір у правильній послідовності» [2, с. 62]. Животков використовує даоський принцип «головного слова»: це ключове слово, яке має з'явитись перед глядачем «у потрібний момент». У цій метафоричній грі «слово іноді символізує цілий рядок, а іноді рядок – цілий текст» [там само].

СХІДНІ МОТИВИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ ТВОРЧОСТІ ТА ВЛАСНА МІФОПОЕТИКА

Творчість О. Животкова 2010–2020-х рр. демонструє продовження використання митцем східних мотивів, причому він не полишає сформованих у попередній період напрямів.

Особливістю цього етапу є поступове повернення сюжетно-нарративної картини, проте виключно у контексті авторської манери алюзійного оповідання. Животков не розповідає історії, він не звертається до сюжету як до повноцінного зображального цілого, що має класичну «картинну» форму. Оповідність формується натяками, акцентами, підказками на рівні окремих взаємодій вербального (переважно висловленого у назві твору) та зображального. Це також пов'язує творчість цього майстра зі східним розумінням «межі висловленого», – концептом, до якого постійно звертається у своїх картинах, наприклад, китайський художник-мінімаліст [17].

Животков зберігає характерну для попереднього етапу серійність, продовжуючи в контексті різних циклів та одиничних творів створювати композиційно-пластичні «вузли», поєднуючи між собою символи з авторської семіотичної палітри та періодично проявляти в різних сюжетних наративах висловлені раніше образи. Наприклад, таку композиційну, а отже, і художньо-образну взаємодію ми спостерігаємо між картинами «Дорога до храму» (2016) та «Дерево життя» (2019). Обидва твори демонструють композиційну та фактурну близькість (лінії, форми, динамізм елементів, ефект руху тощо), проте більш виразним є знаково-символьне акцентування (у даному разі це хрест – один з найбільш цитованих символів у живописі Животкова) (іл. 11).

Новим акцентом у його творчості стало звернення до етноміфології та етноархаїки. Це дозволяє Животкову поєднувати в цілісний контекст достатньо контрверсійні явища. Наприклад, такі різні у візуальному та змістовному сенсах феномени, як «скіфські ідоли, трипільська кераміка або народна українська ікона» перетинаються з «мистецтвом ранньохристиянських катакомб і фаумським портретом, грузинською чеканкою і тибетськими манускриптами» [12, с. 28].

Картина «Тесум веніам» («Піду за тобою») в художньо-образному сенсі відсилає глядача до біблійної фразеології. Повна фраза звучить як звернення: «Domine, tecum veniam!» («Господи, я піду за тобою»), якого Животков уникає. Його оповідь більш універсальна,



Іл. 12. Олександр Животков. *Tecum Veniam*. 2021.
Картон, авторська техніка. 173 × 520 см

у певному сенсі – «всерелегійна». Художник взагалі не схильний використовувати символіку як інструмент визначення. У його картинах завжди є простір для інтерпретації, а символ представлений у досить широкому контексті, що дозволяє не звужувати, а навпаки – розширювати інтерпретації (іл. 12).

Так, мотив слідування простежується і в символічному контексті картини «Місто Київ. Листопад-грудень» (2013), яку глядач може трактувати і в парадигмі авторських символів Животкова, показаних в інших творах, і як фрагмент звичайного пейзажного враження. Сама можливість подібного рефлексу і як символіки, і як повсякдення також часто розглядається в художній мові мінімалізму та мистецтва абстракції як прояв дзенського акту вибору: символ не у самій візуальній формі, а у ставленні до неї [17, с. 89].

На наш погляд, важливим етапом у творчості митця 2010–2020-х рр. є серія «Табули» («Скрижалі») (2018). Це одна з найбільш цілісних у концептуальному сенсі серій, котра має яскраво виражену циклічність. Достатньо сказати, що метафоричний образ скрижалів як біблійної парафрази Животков використовує і в сучасних експозиціях, які виходять за межі естетики, настрою та образності серії (наприклад, виставка «Священні скрижалі України. Олександр Животков», 2024, Падуя, Італія). Це також говорить про важливість образу написаного, вербалізованого зображальними засобами слова як художньої форми. Текст у картинах цієї серії постійно змінює своє значення, то промовляючи як згаданий «шум фактур», то повертаючись до потенціалу слова – речення – тексту (іл. 13).

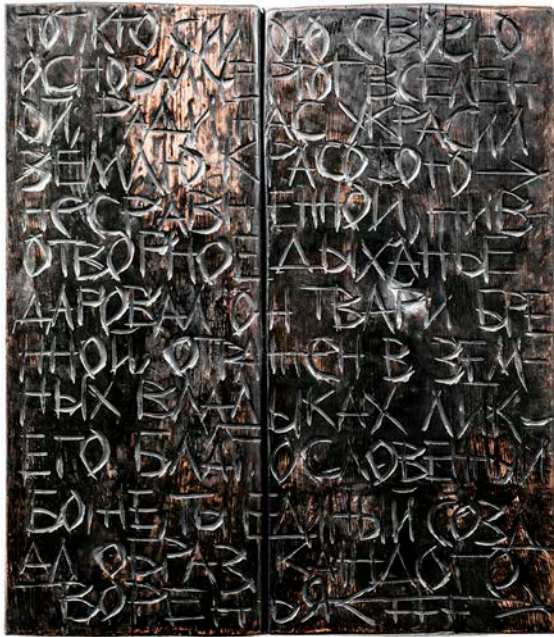
Особливістю концепції «Скрижалей» є потреба у виявленні площини для тексту, що пояснює просторову організацію творів, а також є ознакою важливої для цього циклу риси оповідності. У картині-диптиху «Вершниця» це стає своєрідною сюжетно-тематичною основою для ненаративних змістів роботи.

Для характеристики сучасного етапу творчості Животкова О. Петрова використовує поняття «відкрита форма», також просякнуте східними філософсько-релігійними контекстами. Науковиця зауважує, що Животкова вже не можна вважати художником певної теми або вузького стилістичного напрямку. На сьогодні він є творцем власної авторської художньої міфології, яка східна й українсько-візантійська одночасно. Концепт «відкритої форми» О. Петрова розглядає як «змістовну та символічну відкритість та активне залучення глядача в процесі осмислення авторської архетипової системи» [10, с. 158].

На наш погляд, концепція «відкритої форми» демонструє не тільки ефекти інтерпретації образної системи Животкова, де, за словами О. Петрової, триває «діалог творів з глядачем» поза межами «читання сюжетів, знаків, символів» [там само]. Велике значення має здобуття форми як такої. У деяких аспектах своєї мови художник практично повертається у фігуративну візуальність, яка бере на себе змістовну, а іноді й сюжетну складову. Взагалі сам факт того, що в роботах 2020-х рр. проступає сюжетний тематизм, уже є ознакою суттєвої формально-пластичної еволюції, яку пройшов Животков наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.

«Відкрита форма» у її вираженому композиційному сенсі присутня в картинах «Автопортрет» (2016) і «Купель» (2016–2017). Животков звертається до авторського мотиву тілесного контуру, мінімально достатнього для фіксації присутності людини. Зображення в таких картинах стає своєю первісною «іконічною» формою, яка самодостатня й повноцінна у символічному аспекті (іл. 14).

Незважаючи на те, що авторська система знаків жодним чином не знята митцем з порядку денного, його художньо-образний символізм змінив контекстуальну спрямованість. Н. Шелемехова вважає це ознаками «міфокритичного аналізу», який є експериментом з поєднання «модерністської нео-



Іл. 13. Олександр Животков. Серія «Табули». 2018.
Дерево, авторська техніка. 69 × 79 см



Іл. 14. Олександр Животков. Автопортрет. 2016.
Дерево, авторська техніка. 94 × 94 см

міфологічної творчості на основі звернення до власної етнотрадиції» [14, с. 228]. Подібний чинник в еволюції митців – абстракціоністів та мінімалістів ми спостерігаємо і в контексті власне східного мистецтва, яке безпосередньо спирається на власну «східну» етнотрадицію. Більш детально це показано нами на прикладі аналізу творчості китайських митців кінця XX – початку XXI ст.

Безумовно, східним концептуальним мотивом слід вважати і практику звернення художника до повсякдення, яке в аспекті художньо-образного символізму набуває сакрального, майже релігійного значення (іл. 15).

Як вважає А. Ковальчук, символічні пейзажі є віддзеркаленням реальних пейзажів, переосмислених художником у контексті особистого досвіду [5, с. 192]. На наш погляд, у цьому проявляє себе дзенський принцип «одиначного в цілому», який у багатьох репертуарах абстракціоністів з Китаю часто виступає заміном сюжетної розповіді [18, с. 40].



Іл. 15. Олександр Животков. Мамині руки. 2022.
Картон, авторська техніка. 162 × 121 см

ВИСНОВКИ

Картини «Чорно-білої серії» є одними з найбільш стриманих та мінімалістичних у творчості Животкова. До певної міри, це дозволяє заявити про ранній етап творчості як етап максимально простої форми, простого кольору, стриманої фактури, особливо у порівнянні з творами 2010–2020-х рр. Незважаючи на те, що сам художник не маніфестує східні мотиви та не вдається до конкретизації власної мистецької філософії, його образність говорить сама за себе. Проаналізовані нами роботи китай-

ських авангардистів та мінімалістів цього ж періоду (передусім це Чень Веньцзі (陈文骥) та Лі Шоюй (林壽宇)) дозволяють говорити про спільність проблематики художньої форми та засобів вираження, які так чи інакше вступають у взаємодію з принципами східного філософсько-естетичного концепту. Часто неусвідомленість цього процесу виникає на основі орієнтальних кодів абстрактного мистецтва як такого або в межах даоського пошуку мінімалістичної, «спокійної», «врівноваженої» форми.

Наприклад, Тан Пінь (譚平) використовує західноєвропейську практику абстрагування як свого роду художню методологію, але промовляє з погляду китайської образної сутності.

Натомість Животков на ранньому етапі не експериментує зі східними філософськими концепціями, проте так само через природні засоби абстрагування знаходить візуальність для власного «дао»: мінімалістичного, спокійно-розважливого, стриманого.

«Східний» етап 2000–2010-х рр. відкриває нову сторінку у творчості Животкова – у першу чергу як живописця з більш широким концептуальним репертуаром. Митець не тільки звертається до орієнтальних мотивів з точки зору базових понять «спокою», «простору», «очищення» тощо, а й вносить до творчості оповідність, прямо пов'язану з досвідом переосмислення філософії Сходу. У низці картин це частково змінює нефігуративні та абстрактні пошуки раннього етапу, переорієнтовуючи авторську орієнтальність із мотиву на ремінісценції. У творах «непальської» серії Животков розглядає раніше актуальні філософські концепти у східній візуальності як джерело для оповідних, майже сюжетних образів. Упродовж 2000–2010-х рр. східні мотиви знаходять своє місце і в контексті символіки авторської художньої мови, інструментом для їх втілення стають композиційно-пластичні та формальні прийоми.

Сучасний етап у творчості Животкова позначений універсальністю підходів та яскраво вираженою авторською образністю. Остання ґрунтується на вже знайомих нам за попередніми етапами рішеннях та знахідках, які Животков успішно трансформує у повноцінну живописну систему. У її межах незмінною лишається палітра авторських символів (птах, хрест, кінь, людина), а також арсенал формально-композиційних підходів. Натомість нову якість отримує робота з матеріалами, передусім деревом, яке поступово стає одним з рівнозначних засобів репрезентації поряд з полотном та картоном. Це додає до картин 2010–2020-х рр. скульптурної рельєфності, проте не виносить власне картину за рамки живопису.

У цілому така парадигма змін породжує багатоголосся символічних рівнів, які можна поділити на прямі (базова символіка, сформована ще у ранньому періоді), алюзійні (візуальна семіотика ремінісценцій) та метафоричні (оповідний символізм, що виникає внаслідок сполучення нефігуративної мови з сюжетними образами).

Творчість Животкова продовжує актуалізувати орієнтальні питання, в його мові, як і раніше, проступають концепти східної філософії, передусім дзенські та даоські принципи спокою, співрозмірності, потоку свідомості. Користуючись подібним художнім інструментарієм, митець встановлює символічне та образне значення, провокує глядача до такого акту. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балтазюк І. Інтерпретація символу «хрест» у творчості київських митців. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: тези доп. II Міжнародної наукової конференції, м. Київ, 11–12 листоп. 2020 р. / Національна академія мистецтв України, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 2020. С. 15–18.
2. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. *Українська академія мистецтв*. 2022. № 32. С. 59–66.
3. Го Цзіньюань, Тесленко І. Переосмислення тибетської образотворчої традиції в серії Олександра Животкова «До питання про непальські тханки». *Ukrainian Art Discourse*. 2024. № 5. С. 53–60. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.5>
4. Дубрівна А. Абстрактне мистецтво як сегмент української художньої культури. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. № 1. С. 103–107.
5. Ковальчук А. Український живопис і скульптура: пост-модерн та реалізм. *Наука. Освіта. Молодь*. 2016. № 1. С. 192–194.
6. Мархайчук Н. Концепція ненаративності в творчості Тибетія Сільваші в контексті розвитку нефігуративного живопису 1990–2000 рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 3. С. 81–88.
7. Мархайчук Н. Структурні елементи художньої мови нефігуративного живопису (на прикладі методу/концепції ненаративності). *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2009–2010. Вип. 17/18. С. 131–140.
8. Петрова О. Белые окна, черные дороги: Протоархаика Александра Животкова. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. № 9. С. 169–175.
9. Петрова О. Від андеграунду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту»: (з мистецького досвіду України (30–90 років)). *Наукові записки НаУКМА*. 1997. Т. 2: Культура. С. 150–156.
10. Петрова О. Відкрита форма, її психологічні, цивілізаційні та естетичні засади у творах сучасних українських митців. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. № 20(1). С. 156–160. DOI: 10.31500/1992-5514.20(1).2024.306925
11. Петрова О. Парадоксальний час в проєктах українського контемпорарі арт. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. № 8. С. 262–264.
12. Протас М. Метамоделістський дискурс у компаративній арт епістемології. *Сучасне мистецтво*: зб. наук. праць. 2023. Вип. 19. С. 25–38. DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294882
13. Роготченко О. Мистецтвознавство: роздуми і життя. Київ: Фенікс, 2018. 788 с.
14. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 227–236.
15. Ямборко О. «Асоціативний напрям» як етап модернізації українського гобелена 1980–1990-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. праць / [гол. ред. Г. Скрипник], ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. Вип. 8. С. 222–225.
16. 韩晓龙. 中国传统精神文化在现代西方绘画的表现特点之分析. *克拉玛依学刊*, 2005, (1), 134–136 [Хань Сюелун. Аналіз особливостей китайської традиційної духовної культури в сучасному західному живописі. *Karamay Journal*. 2005. № 1. С. 134–136].
17. 郎济明, & 张雪玲. 抽象艺术与中国禅意. *大众文艺*, 2009, (4), 88–89 [Лан Джимін, Чжан Сюелінг. Абстрактне мистецтво та китайський дзен. *Популярна література та мистецтво*. 2009. № 4. С. 88–89].

REFERENCES:

1. Baltaziuk, I. (2020). Interpretatsiia symbolu "khrest" u tvorchoosti kyivskykh myttsiv [Interpretation of the symbol "cross" in the work of Kyiv artists]. In *Problemy metodologii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohi* [Problems of the methodology of modern art criticism and cultural studies]: theses of the second International Scientific Conference (p. 15–18). Kyiv: National Academy of Arts of Ukraine, Zelenogorsk University. [In Ukrainian].
2. Baltaziuk, I. (2022). Symvoly-dominanty etnosu u tvorchoosti kyivskykh myttsiv. [Dominant symbols of ethnicity in the work of Kyiv artists]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 32, 59–66. [In Ukrainian].
3. Guo, J. & Teslenko I. (2024). Pereosmyslennia tybetskoi obrazotvorchoi tradytsii v serii Oleksandra Zhyvotkova "Do pytannia pro nepalski tkhanky" [Reinterpretation of the Tibetan visual tradition in Olexander Zhyvotkov's series "To the question of Nepali thankas"]. *Ukrainian Art Discourse*, 5, 53–60. doi: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.5> [In Ukrainian].
4. Dubrivna, A. (2016). Abstraktne mystetstvo yak sehment ukrainskoi khudozhnoi kultury [Abstract art as a segment of Ukrainian artistic culture]. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*, 1, 103–107. [In Ukrainian].
5. Kovalchuk, A. (2016). Ukrainskyi zhyvopys i skulptura: post-modern ta realizm [Ukrainian painting and sculpture: post-modern and realism]. *Nauka. Osvita. Molod*, 1, 192–194. [In Ukrainian].
6. Markhaychuk, N. (2008). Kontseptsiiia nenaratyvnosti v tvorchoosti Tyberii Silvashi v konteksti rozvytku nefihuratyvnoho zhyvopysu 1990–2000 rr. [Conception of non-narrativity on the creative work of Tiberiy Silyvashi in context of development of nonfigurative panting]. *Bulletin of the Kharkiv State. Academy of Design and Arts*, 3, 81–88. [In Ukrainian]. Markhaychuk
7. Markhaychuk, N. (2009–2010). Strukturni elementy khudozhnoi movy nefihuratyvnoho zhyvopysu (na prykladi metodu/kontseptsii nenaratyvnosti) [Structural elements of the artistic language of non-figurative painting (on the example of the method/concept of non-narrativeness)]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu*, 17/18, 131–140. [In Ukrainian].
8. Petrova, O. (2013). Belye okna, chernye dorohy: Protoarkhayka Aleksandra Zhyvotkova [White windows, black roads: Protoarchaic Alexander Zhivotkov]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 9, 169–175. [In Russian].
9. Petrova, O. (1997). Vid andehraundu do polistylizmu ta mystetstva "hipertekstu": (z mystetskoho dosvidu Ukrainy (30–90 rokiv) [From the underground to polystylism and the art of "hypertext": (from the artistic experience of Ukraine (30s–90s)]. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 2, 150–156. [In Ukrainian].
10. Petrova, O. (2024). Vidkryta forma, yii psykhologichni, tsyvilizatsiini ta estetychni zasady utvorakh suchasnykh ukrain-skykh myttsiv [Open form, its psychological, civilizational, and aesthetic foundations in the works of modern Ukrainian artists]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 20(1), 156–160. doi: 10.31500/1992-5514.20(1).2024.306925 [In Ukrainian].
11. Petrova, O. (2013). Paradoksalnyi chas v proektakh ukrainskoho kontemporari art [Paradoxical time in the projects of Ukrainian contemporary art]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 8, 262–264. [In Ukrainian].
12. Protas, M. (2023). Metamodernistskyi dyskurs u komparatyvni art epistemologii. [Metamodernist discourse in comparative art epistemology]. *Contemporary Art*, 19, 25–38. doi: 10.31500/2309-8813.19.2023.294882 [In Ukrainian].
13. Rohotchenko, O. (2018). *Mystetstvoznavstvo: rozdumy i zhyttia* [Art criticism: reflections and life]. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].
14. Shelemekhova, N. (2014). Neomifolohizm v ukrainskomu nefihuratyvnomu zhyvopysi druhoi polovyny XX stolittia

18. 王端廷. 超越形式—中国抽象艺术展. 当代美术家, 2016, (2), 38–41 [Ван Дуантінг. Поза формою: китайська виставка абстрактного мистецтва. Сучасні художники. 2016. № 2. С. 38–41].
19. 张研. 中国当代抽象绘画发展状况. 邯郸职业技术学院学报, 2008, 21(4), 37–39 [Чжан Янь. Розвиток сучасного абстрактного живопису в Китаї. Журнал професійно-технічного коледжу Ханьдань. 2008. № 21(4). С. 37–39].
15. Yamborko, O. (2008). "Asotsiatyvnyi napriam" yak etap modernizatsii ukrainskoho hobelena 1980–1990-kh rokiv ["Associative Direction" as a Stage of Modernization of Ukrainian Tapestry in the 1980s–1990s]. In H. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [Ukrainian art history: materials, research, reviews] (vol. 8, pp. 222–225). Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. [In Ukrainian].
16. 韩晓龙. (2005). 中国传统精神文化在现代西方绘画的表现特点之分析. 克拉玛依学刊, (1), 134–136 [Han Xiaolong. (2005). Analysis of the characteristics of traditional Chinese spiritual culture in modern Western paintings. *Karamay Journal*, (1), 134–136]. [In Chinese].
17. 郎济明, & 张雪玲. (2009). 抽象艺术与中国禅意. 大众文艺, (4), 88–89 [Lan Dzhymin, & Chzhan Siuelinh. (2009). Abstract Art and Chinese Zen. *Popular Literature and Art*, (4), 88–89]. [In Chinese].
18. 王端廷. (2016). 超越形式—中国抽象艺术展. 当代美术家, (2), 38–41 [Van Duantinh. (2016). Beyond Form: Chinese Abstract Art Exhibition. *Contemporary Artists*, (2), 38–41]. [In Chinese].
19. 张研. (2008). 中国当代抽象绘画发展状况. 邯郸职业技术学院学报, 21(4), 37–39 [Chzhan Yan. (2008). Rozvytok suchasnoho abstraktnoho zhyvopysu v Kytai. *Journal of Handan Vocational and Technical College*, 21(4), 37–39]. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2024.01.07

Jingyuan GUO

ORIENTAL MOTIFS IN THE PAINTING OF OLEKSANDR ZHYVOTKOV (1990s–2020s)

Oriental motifs are one of the most distinctive features in the painting of Oleksandr Zhyvotkov, often leading to his classification as an “oriental” artist. At the same time, his work represents a unique artistic vision shaped by Eastern culture and philosophy. This article aims to explore the presence of oriental motifs in Zhyvotkov’s painting throughout the key stages of his career (1990s–2020s). The research methodology involves comparative, typological, chronological, and figurative-stylistic analysis.

Zhyvotkov’s early period is characterized by an emphasis on simple forms and minimal texture, especially in contrast with his works from the 2010s–2020s. Although the artist himself does not explicitly highlight oriental influences, his imagery speaks for itself. A comparison with Chinese avant-garde and minimalist artists of the same period – primarily Chen Wenji (陈文骥) and Li Shouyu (林壽宇) – reveals a shared approach to artistic form and means of expression. This unconscious alignment stems from the abstract art traditions of the East and the Taoist pursuit of a minimalist, “calm,” and “balanced” aesthetic.

The “Eastern” phase of Zhyvotkov’s work in the 2000s–2010s marks a significant conceptual expansion. During this period, he not only embraces fundamental Eastern ideas such as tranquility, space, and purification but also introduces narrative elements into his paintings. This shift, in our view, reflects his deepening artistic reinterpretation of Eastern philosophy.

Zhyvotkov’s current work continues to engage with oriental themes, integrating universal artistic approaches with his own symbolic language. Concepts drawn from Eastern philosophy – particularly Zen and Taoist principles of calmness, proportionality, and the fluidity of consciousness – remain an essential part of his visual language.

KEYWORDS: Oleksandr Zhyvotkov, contemporary art of Ukraine, oriental motifs in painting, non-figurative painting, minimalism, abstraction, philosophical and aesthetic traditions of the East

