



УДК 7.047:656.054/.056:81'373.612.2
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.01.189>

ВІЗУАЛЬНА МЕТАФОРА «МІСТО — ДОРОЖНІЙ ЗНАК» У МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Надія БАБІЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
вул. Шевченка, 57, 76018, м. Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua

Проаналізовано твори/артефакти візуального мистецтва, які, як гібридні чи концептуальні метафори, використовують універсальні уніфікаційні зображення, а саме — дорожні знаки. *Мета* статті — дослідити різноманітні можливі смислові співвідношення між інформаційним знаком і образом міста. *Актуальність теми* полягає у тому, що нейтральність та уніфікованість дорожніх знаків є чинником для швидкого сприйняття та інтерпретації їх як метафори, в т. ч. політичної у творах візуального мистецтва чи в актуальних практиках. Розглянуто станковий живопис, фотографію, колаж, асамбляж, практики у публічних просторах кінця ХХ — початку ХХІ ст. *Методологія* дослідження поєднує засади мистецтвознавчого, семіотичного, психологічного та культурологічного методів, що створює можливість структурувати типи комбінаційних поєднань образу міста і дорожнього знака, а також пояснити чи спрогнозувати рефлексію реципієнтів.

Результати. Доведено, що застосування готових інформаційних систем у візуальній творчості належать до нечастих, однак виразних механізмів дослідження тем буденності. Долучаючи ідентичні знаки до урбаністичних студій митці персоналізують й суб'єктивізують дорожній знак. Запропоновані концепти не є остаточними та можуть бути розширені і доповнені через оприлюднення інших творів, перегляд творів у інших умовах чи іншими інтерпретаторами, що не пов'язані із названими митцями спільністю культурного середовища. Це перше у вітчизняному науковому дискурсі дослідження, присвячене розпізнаванню мети візуальних метафор, джерелом яких є навігаційні об'єкти.

Ключові слова: образ міста, дорожній знак, візуальна метафора, естетична свідомість, мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Nadiia BABII

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

PhD in Arts, Assistant Professor,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

57, Shevchenko street, 76018, Ivano-Frankivsk, Ukraine,

e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua

THE VISUAL METAPHOR «CITY — ROAD SIGN» IN THE ART OF THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY — FIRST CENTURIES

The article analyzes works/artifacts of visual art that use universal unifying images, namely road signs, as a hybrid or conceptual metaphor.

The aim of the study is to investigate various possible semantic connections between the information sign and the image of the city.

The relevance of the research lies in the fact that the neutrality and uniformity of road signs is a factor in their quick perception and interpretation as a metaphor, including a political one, in works of fine art or in modern practices. The author considers easel painting, photography, collage, assemblage, and practices in public spaces of the late twentieth and early twenty — first centuries.

The research methodology combines the principles of art historical, semiotic, psychological, and cultural methods, which allow us to structure the types of combinations of the image of the city and the road sign, as well as to explain or predict the recipients' reflection.

Conclusions. The paper proves that the use of off-the-shelf information systems in visual art is one of the infrequent but expressive mechanisms for exploring the themes of everyday life. By incorporating identical signs into urban studies, artists personalize and subjectify the road sign. The materialization of the concept depends on the activity of the viewers who are able to recognize the source and purpose of the metaphor. The concepts we have proposed are not final and can be expanded and supplemented through the publication of other works, viewing the works in other conditions, or by other interpreters who are not connected to the artists mentioned by a common cultural environment. The events of the current historical present prove the significant potential of the road sign as a visual metaphor in the plane of political relations in the space of the modern city. This is the first study in the national scientific discourse devoted to recognizing the purpose of visual metaphors based on navigation objects.

Keywords: image of the city, road sign, visual metaphor, aesthetic consciousness, art of the late twentieth and early twenty — first centuries.

Вступ. *Постановка проблеми.* Однією з важливих проблем сучасної культурології є вивчення конфронтації між мистецтвом та статичним простором міста, спричиненої стрімкою технологізацією психічних та суспільних сфер. Цінність художнього образу міста, як і факти його відсутності, ігнорують чи прихована зацікавленість тематизацією в певний період, полягає у тому, що комплекс означених станів відображає неідеальні суб'єктивні процеси реальності, які відображають не лише ідеологічну програму міста, але й його емпіричне творення як урбаністичні теорії.

Як і література, візуальні мистецтва та практики продукують взаємодію естетичної свідомості та урбанізму, демонструючи образ міста як самодостатню цінність. Дослідження візуальних метафор первинним рівнем їхнього існування розглядає мислення, а не вербалізацію, через що ми можемо відшукувати метафори не лише у літературі, але й інших знакових системах, в тому числі — візуальному мистецтві й практиках. Тож у нашій праці спроектовані митцями образи міст, промарковані дорожніми знаками, інтерпретуються як метафори на позначення екзистенційних станів.

Актуальність дослідження пов'язана з активізацією та поширенням культурно-мистецьких практик, що для означення актуального часу у своєму конструкті застосовують універсальні інформаційні системи.

Методологічна база дослідження спирається на Cultural Studies, що розглядає культурні дослідження з точки зору теоретичних парадигм на основі відповідних об'єктів дослідження як інтелектуальну та політичну традицію до академічних дисциплін. Додатково застосовані феноменологічний підхід Мартіна Гайдеггера та культурсеміотичний Роляна Барта, що дали змогу залучити тексти як специфічні культурні матеріали. Мистецтвознавчий аналіз застосований для відбору артефактів публікації, наданих нам митцями чи їх спадкоємцями, а також артефактів, відстежених у публічних просторах міст України особисто чи через соціальні мережі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Протягом останнього десятиріччя спостерігається зростання інтересу до міжпредметних студій, модифікованої теорії концептуальної метафори, пошуків метафоричних сполучень у роботах митців. Дослідники

проекції візуальних метафор у мистецьких творах визначають гібридну, контекстуальну метафору та візуальне симіле, покладаючись на ототожнення різних концептів через візуальну схожість об'єктів чи близькість у репрезентації. Р. Гібс [1] відносить людське пізнання до поетики, а образну уяву вважає методом інституціалізації суб'єкта у зовнішньому світі. П. Дениско докладно розглядає первинну конструкцію візуальної метафори, що є основою концептуальної метафоричної проекції: «Візуальні символи діють як ярлики, бо в різних контекстах вони зберігають свої константні значення. А ось візуальні метафори в різних контекстах здатні мати різні значення, оскільки їхні значення цілком залежать від примхи інтерпретатора» [2]. У практичній частині використовуємо теорію та практику застосування системи Isotype в сучасній інфографіці, яку, серед інших, популяризують автори Marie Neurath та Robin Kinross [3].

Мета публікації — дослідити різноманітні можливі смислові співвідношення між дорожнім знаком і образом міста у живописі, фотографії, колажеві, інсталяції, стікер-арті українськими митцями від 1970-х років до сьогодення.

Основна частина. Конструювання образу міста як мистецького ландшафту загалом не залежить від процесу рефлексії суб'єктами споглядання, однак саме рефлексія обумовлює розпізнавання цього образу як стану, екзистенційної реальності, контрапункту, місця зустрічі тощо. Навіть не розуміючи призначення чи змісту уречевленого простору, суб'єкт, тим не менше, стверджується у реальності спроектованого ландшафту через особливості власного сприйняття. Інтерпретація залежить від особливостей часу (як подієвості), рівня освіченості реципієнта, включеності у подію, вторинної рецепції через інших інтерпретаторів, інших культурних обставин. Розпізнавання метафори, закладене автором, перетворює мистецький ландшафт на точку відліку актуального часу.

Ідентифікація міста неможлива без навігаційних знаків — номерні позначки на будинках, вказівники вулиць, вивіски магазинів, готелів, допомагають визначити місце та час. Часто у картинах, щоденниках, постерах, інсталяціях долучений гібридний інструментарій: фрагменти старих афіш, рекламних оголошень, грошові знаки, ключі, бруківка, квитки на громадський транспорт чи театральні прем'єри, інше.

Особлива мова, створена австрійським філософом та соціологом Отто Нейратом, як *Isotype* (International System of Typographic Picture Education) стала універсальною та самодостатньою інформативною системою поза культурною ідентифікацією. Незмінність та швидке розпізнавання надає дорожнім знакам неабиякої цінності у просторі мистецтва [4, р. 7]. Однак лише інтерпретація перетворює їх на візуальні метафори. Одні й ті самі візуальні об'єкти можуть слугувати константами різних зв'язків, заснованих на іншій схожості, розташуванні об'єктів у просторі, трансформації самих об'єктів, принципів освітлення, напрямкові руху, вибору точки зору глядача тощо. За спостереженням поета В. Неборака: «Предмет — потуга людини вийти за межі самої себе. Предмет — свідчення війни людини з природою. Предмет — свідчення поразки людини у цій війні. Бо він з необхідності перетворюється на сміття. І це виглядає гротескно. І людина на тлі цього виглядає гротескно. А лице художника, який зрідка потрапляє у межі гротеску, виглядає трагічно. Зберхав. Бо не завжди трагічно. Карнавальна теж. Але під час усезагального карнавалу» [4].

Подамо приклади мистецьких сполучень, пов'язаних із контекстуальним включенням до образу міста дорожніх знаків.

Візуальна метафора «місто — місце заборон»

Відображена у роботах художників кінця 1970-х — початку 1980-х років. Експериментальні пошуки рідкісно досліджують внутрішні стани, зливаючись з оточуючим світом. Відстоювання вільного простору в умовах тоталітаризму було політичною стратегією. Унікаючи урбаністичної пейзажності, буденне подається художниками через дрібні й часто непривабливі деталі «відкритого мистецтва» чи контркультурними методами. Посилаються розбіжності між реальним містом та суб'єктивним його відображенням. Трансформація картинного простору через маркування дорожніми знаками у 1970-х вкрай поодинокі явище.

У стосунках з топом художника Опанаса Заливахи роль межового бар'єру відіграли мордовські табори. Екзистенційна модель, виразність якої прочитується через вказану нами метафору, постає лише в картині «У місті» (1975). Червоно-синя з охристими вкрапленнями фактура абстрактної композиції написана поверх чорного глухого тла (іл. 1). Червона барва, поєднуючись із блакитною, наводить на дум-



Іл. 1. Заливаха О. У місті. 1975. П. ол. Надане Музеєм мистецтв Прикарпаття

ку про холодні тіні, що виникають при заході сонця. Одночасно це колір крові, вогню. Образ умовного міста переданий членуванням прямокутного тла динамічними кривими спотворених вуличних перспектив. Впізнавані стрільчасті черепичні верхи адміністративних будівель, що були популярними в архітектурі Прикарпаття у 1960—1970-х (так званий «карпатський стиль»). По центру розміщене зображення глибокого чорного проходу-тунелю до замкненого двору-колодязя. Горизонт із червоним півдиском сонця, розміщений у верхній третині полотна. З-поза площин угорі «визирають» лики. Два жіночі наближені до архетипів — Богородиця (?), дівчина у вінку; два чоловічі персоналізовані, однак не розпізнані. Зображення конкретного дорожнього знака «В'їзд заборонено» уточнює мету метафори «місто — місце заборон».

Цей же заборонний знак фігурує у роботах чернівецьких митців: художника Броніслава Тутельмана й фотографа В'ячеслава Тарновецького.

Тутельман у середині 1970-х експериментує у жанрі живописно-фольклорних узагальнень, звертаючись до манер і прийомів, Марка Шагала, Хуана Міро, Пауля Клее [5, с. 46]. Середовище, створене митцем — естетично повноцінні ілюзії, часто трансльовані у концептуальних циклах, як живописних, так і інсталяцій, згодом фотосеях, мультимедіальних творах. Окремий цикл робіт 1970-х представляють концептуальні «грюси» — картини, прототипами до яких стали поштівки австро-угорського періоду, титуловані гаслом «Gruss aus...». Картини виконані в експресивній манері, пастозні, контрасні за колоритом, де глибоким чорним тіням протистав-



Іл. 2. Тутельман Б. «Привет із Чернівці!» (1976—1978).
П. ол. Надане автором



Іл. 3. Тарновецький В. Місто. 1970-ті. Пряма фотографія.
Опубл.: Ukrainian photography

ляються спектральні світла. Титули-гасла нанесені у контркультурний спосіб. Особлива увага відводиться рекламним та навігаційним знакам: «Заправка сифонів», «Ремонт взуття з 8 ранку», що виконують роль особливих поетичних метафор, вказуючи на хи- мерність та проминальність людської історії.

Перший з грюсів «Привет із Чернівці!» (1976—1978) в експресивній манері інтерпретує реальний простір рогу вулиць Кобилянської—Доброго з кутовим фасадом культового чернівецького ресторану «Дністер». Атрибути умовного доступу до благ передані яскраво освітленою будівлею з табличкою «Ресторан люкс». Головні персонажі — темноволоса жінка попід руку з чоловіком у капелюсі (іл. 2). Їх постаті відмежовані від освітленого простору глибокою тінню лише чоловіка. За цією подією спостерігають трое: рудоволоса дівчина, вбрана у широко-

полі штани, продавець кіоску морозива праворуч та характерний силует людини у «штатському» з віконниці дверей ресторану. Перехід до вулиці Кобилянської маркує знак «В'їзд заборонено».

Дорожній знак у цій картині — ситуативний символ заборони, що спеціально вмонтований у реальний простір. Таким чином він надає картині специфічного контексту, де концепт-джерело та концепт-мета метафори ототожнюються. За словами автора картини: «Нам було заборонено думати, малювати не так, як усі, жити, самовиражатись. Для мене СРСР завжди був абсурдом. Я ніколи не малював реалізм. Мої міста це моя екзистенція» [6].

Серед формальних фотографій В'ячеслава Тарновецького можна виокремити частину соціальних, зміст яких прочитується через контекст захоплених у кадр знаків, предметів, позначок, навігаційних таблиць, поєднаних із площинами вікон, дверей, глибоких тіней, дротів, бруківки чи кракелюру асфальту. За словами близького друга, фотографа Бориса Савельєва «його сюжети — фотографічні, візуальні. Коли сенс закладений не в літературі, а в зображенні» [7]. Присутність людей на роботах оманлива. Суб'єкти відіграють роль тла, навігації сюжету, об'єктів. Події виражені через форми й конкретизуються знаками.

Пропоноване фото Тарновецького (1970-ті) демонструє містечковий пейзаж. Оптика світла і тіні розрізає картину місця навхрест по діагоналі — бічні сегменти притінені, центральний та нижній висвітлені. У центрі світло вихоплює ошатні будинки з прочиненими вікнами. Дах впирається у небосхил. Центральна частина розмежована встановленим знаком «STOP» — проїзд без зупинки заборонено. Перед знаком стоять підліток та чоловік, що лівою рукою притискає хлопця до себе, а правою показує на прочинене вікно. Як і в описаній картині Тутельмана, праворуч стоїть сторонній, що може інтерпретуватись як свідок (іл. 3). З одного боку, дорожній знак у фото прочитується однозначно і сприймається відповідно свого змісту. Однак протиставлення через нього об'єктів (вікна у відкритий світ) і суб'єктів композиції (бажаючих доєднатись) інтерпретується як специфічна картина життя.

Гібридна метафора «місто (світ) — сцена, карнавал»

Демонструє використання уніфікованих знаків елементів у колажах, інсталяціях та асамбляжах на-

прикінці 1980-х — початку 1990-х років для створення нового впізнаваного об'єкту. Автор пропонує глядачеві гру, у якій несумісні концепти розглядаються «не як репрезентація(я) фізично можливого стану справ, а як можливість поглянути на одну з категорій як на джерело для розуміння чогось стосовно іншої категорії (домену мішені) або як можливість тлумачити обидві категорії як такі, що взаємно наповнюють одна одну (тобто виступають одна для одної і доменом джерела, і доменом мішені)» [2, с. 48].

Загальна концепція творів підтримується соціокультурним періодом, пов'язаним із руйнуванням старої політичної системи, наступністю вітчизняної версії постмодернізму після соцреалізму, оминаючи модернізм. Популярність неоавангардних практик характерна й для першої декади XXI ст. Тенденції демонстрували прагнення до врегулювання міжсуб'єктних відносин в публічних просторах, набуття митцями ролі самостійних політиків, зірок, що комунікують з громадою чи провокують її через естетику актуальних практик. Важливості набули не результати праці, а дії, вчинені митцями. Художник (митець) поставав перед публікою не на рівні тексту, а на рівні маніпулятивно-операційної демонстрації.

Легалізація вказаних процесів відбувалась через виставково-фестивальну діяльність. Альтернативні виставки кінця 1980-х: «Запрошення до дискусії», «Театр речей, або екологія предметів», згодом «Дефлорація», міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» — від 1989 по 1997 роки (Івано-Франківськ) та львівські «Вивихи» 1990 та 1992-го призвели до змішування понять «офіційне-неофіційне» мистецтво, виходу поетів, художників, акторів, режисерів, музикантів у громадські простори, визнання за практиками актуальності мистецтва, карнавалізації культури. Поет-бу-ба-біст Віктор Неборак визначає за карнавалом: «Спосіб розциклитись від людського як від внутрішнього, як од сутнісно відмінного від решти світу, карнавал — спосіб примирити поверхи “я” і “вони” з довколишніми “чужими” предметами, які перестають еволюціонувати до сміття і перетворюються в елементи театральної гри. У театрі все однаково функціональне — людина, декорація, світло, слово... У театрі немає сміття, поки йде дійство. Сміття — поза межами дійства. Можливо, це шлях до свободи, в кожному разі, один із них» [8].



Іл. 4. Кох Ю. Автоплакат до Дня народження. 1982. Колаж. Опубл.: <https://zbruc.eu/node/85761>

У цьому контексті Неборак називає львівського художника Юрка Коха визначним бубабістом, порівнюючи окремі його роботи з «намальованою поезією», що виявляє час «через фіксацію на-слідів (такий собі неологізм) людської присутності у світі. Звідси увага до зображувального ряду близького довколишнього» [4], що є Львовом, у якому змішані усі часові форми.

У самоіронічному колажеві «Автоплакат до Дня народження» (1982) Кох членує картинний простір на «горній», небесній — у якому розміщує групу з трьох персонажів, що є фотопортретами самого автора у різних карнавальних образах-іпостасях (тіней забутих предків чи трійці) та «дольній» — заповнений вирізками з журналів довгоногих дівчат у орнаментованих чорно-білих панчохах (іл. 4). Композиція є алюзією до традиційного галицького іконопису. Перехід до «горнього» світу супроводжують дві «присяжачі» особи — жіночі постаті із букетами в руках. По центру композиції на вертикальній осі розміщено знаки: «Дати дорогу» із зазначеною на ньому кількістю років митця: XXIV та «Рух прямо», що може бути інтерпретовано як «Веселе життя продовжується» чи «Мое місто (Світ) — театр, я — зірка цього театру».

У асамбляжі Петра Старуха для бієнале «Імпреза», 1993 (іл. 5) центральне зображення композиції од-



Іл. 5. Старух П. Без назви. 1993. Колаж, асамбляж. Надане автором



Іл. 6. Toi.khto.dumkamy.bahatiie. Вибір є. Тільки він завжди неправильний. 2021. Дії у просторі. Опубл.: URL: <https://www.instagram.com/p/CSc07vwKi47/>

нозначно ідентифікується як похідне від дорожнього знака, утвореного злиттям форми попереджувального знака «Дикі тварини» та колористики заборонного — «В'їзд заборонено». У якості зображуваної тварини вміщений об'єкт-трансформер, складений з різних деталей — голова та руки ляльки із тулубом курки. Верхівку трикутного знака доповнює іграшковий півнік — алюзія до бієнале. Навколо хаотично розміщені групи персонажів: кінодіви, футбольні фанати, розмальовані у кольори національних команд, абстрактні зламані ляльки, фото рептилій, московського патріарха, людей у чорних костюмах і

т. д. Наявність окремих деталей, декорованого тла можуть бути інтерпретовані, а можуть залишатись без інтерпретації, підпадаючи під визначення загального карнавального хаосу як певного естетичного парадоксу, у якому «веселе» місто стикається із світом нових героїв.

Ігрова модель маркування методами стріт-арту та інтервенцій набула популярності у другій декаді XXI ст. в середовищі молодіжних спільнот. Ідея такої творчості поширена в світі. Творча модифікація дорожніх знаків широко описана публікаціями про хаотичних стріт-бомберів чи особистостей, що позиціонують себе вуличними художниками, як то Клет Абрахам (Clet Abrahams) [9, с. 82]. У цьому випадку місто, магістраль інтерпретується як картина, застиглий образ якої необхідно оновлювати через збурення застарілих гештальтів. Методика цього збурення доволі маргінальна та найбільш демократична. На думку Джонатана Джонса (Jonathan Jones) для «The Guardian» популярність вуличного мистецтва закладена в основі поп-культури: «Це зв'язок із нашим найглибшим творчим корінням: зв'язок, який може бути розірваним і періодичним, як сигнал, що пробивається крізь білий шум сучасного життя, але все одно сигнал із льодовикового періоду. “Я тут. Це мій знак. Я людина”» [10]. Дорожні знаки у таких практиках обираються джерелом метафори за їхню приналежність до офіційного та аполітичного. Перетворений одиничний артефакт, що однозначно витлумачується, переходить до області «абстрактного», загального, не здатного «точно репрезентувати наш досвід, одиничне та конкретне» [11, с. 111]. Модифікація знака спричинює не лише його оновлену інтерпретацію, а й трансформацію видимого ландшафту міста. Метою метафори є пошук нових змістів, як таких. Успіх практик підтверджений вірусними поширеннями у соціальних мережах, увагою ЗМІ та швидким реагуванням влади й дорожніх служб.

У жовтні 2018-го на одній з вулиць Дрогобича знак «Пішохідний перехід» невідомими художниками був модифікований у своєрідний «космічний переліт» із зображенням космічної тарілки, космонавта та літаючої корови. Таким чином місто може бути інтерпретоване як місце для зустрічей із позаземними цивілізаціями, місцем розширених можливостей і т. ін. [12]. 2020-го у Івано-Франківську під час локдауну спостерігалось масове маркування до-

рожніх знаків та інших об'єктів, пов'язаних із системою (каналізаційні люки, офіційні вивіски) трафаретом PARANOIA [13, р. 135]. Вказана метафора може бути інтерпретована як піддання сумнівам адміністративних заборон.

Найбільш відомими є витівки львівського митця із ніком «той, хто думками багатіє» [14]. Діяльність провадилась із 2020-го до початку повномасштабного вторгнення росії 24 лютого 2022-го року. Часто акції митця із дорожніми знаками доповнені модифікованими табличками до дорожніх знаків, на яких автор вміщує вербалізовану мету своїх метафор.

Так, в акції 12 серпня 2021-го року дія із знаком 5.16: «Напрямки руху по смугах» доповнена типографічними написами на табличках над знаком: «Вибір є» та під ним — «Тільки він завжди неправильний» (іл. 6). Сторінка в інстаграмі автора є способом самоісторизації та самоархівації дій, одночасно — способом розширення інтерпретаційного поля авторських метафор. У конкретному випадкові фото з місця події доповнене поезією Юлії Мусаковської «Між “писати” і “жити”».

Метафора «дорожній знак — вибір свободи чи несвободи»

Найбільше спричинена реакцією митців на надзвичайні події — майдани 2004 та 2014-го року, окупацію Криму, АТО тощо. У такій візуальній метафорі джерело інтерпретується як суб'єкт. Координаційний знак позбавляється уніфікації, набуває рис персоналізації: його означення, номер, зображення, рівень зношеності, забруднення, інші зовнішні чинники асоціюються із характеристиками чи якістьми індивіда/індивідів. Нейтральний зміст композиції набуває значення політичного маніфесту. Автори творів у інтерв'ю порівнюють власні дії з поетичними практиками, чітко зазначаючи на використанні навігаційних знаків у якості візуальної метафори [6].

Цінними для розуміння є фотопрактики Броніслава Тутельмана. Колекція світлин-есеїв «Стій-іди!» створена у 2006—2007-х роках. Фотоцикл досліджує буденність американських полісів. Часто це абстракції чи умовні пейзажі, однак метод поєднання окремих кадрів у цикл перетворює цю буденність на глобальну означувану змістовність (іл. 7.1—7.4), у



Іл. 7. 1—4. Тутельман Б. Стій — іди! 2006—2007. Фотоцикл. Надане автором



Іл. 8. Кауфман В. Інсталяція у музеєві Свободи. 2014. Опубл.: URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/543e70f133c85/>



Іл. 9. Скоп Л. Святий Юр. 2022. Картон, ол. Власне фото якій навігаційні знаки розпізнаються як чіткі вказівки до дії суб'єктам у конкретних ситуаціях.

Художник і перформер Влодко Кауфман, досліджуючи «свободу» як поетичну метафору своїх творів, відносить саме слово до звичайних буквосполучень, абстракцій. За його спостереженням слово «свобода» як таке не може виражати жодних сенсів. Змістовності воно набуває лише при додаванні означень, додатків у словосполученнях: свобода совісті, свобода вибору, ментальна свобода. У одній з трьох своїх інсталяцій для Національного художнього музею України 2014-го р., В. Кауфман як речовий матеріал інсталяцій застосовує дорожні знаки, наділяючи їх метафорично значенням конструкції людських взаємостосунків. У цьому випадкові предмет набуває значення сюрреалістичної подоби, віддзеркалення людини та її долі (іл. 8).

Серед живописних полотен перших місяців прямого воєнного вторгнення 2022-го року ідентифікаційні знаки посідають особливе місце. Трансформований знак «Дорожні роботи» є центральним об'єктом композиції Лева Скопа «Святий Юр». Жовтий окантований трикутник вміщений у квадратний щільний простір, намарно грубо поштрихований. Нижня частина піктограми копача видозмінена на пис, що пронизує двоголову геральдичну фігуру. Таким чином в очах глядача попереджувальний інформаційний знак на картині набуває характеристик конкретної дії, в якій персонаж однозначно прочитується як захисник, що долає визначеного нападника (іл. 9).

Найбільш показовими є полотна Сергія Захарова з виставки «Перехід» в м. Умань 2023-го р. Виставка об'єднала 14 полотен автора різних років — більшість включають дорожні знаки як візуальні метафори. Описуючи центральне полотно експозиції — «Перехід» — митець зазначає: «На ній ми бачимо і стан жахливої реальності, і метафоричного переходу з цього світу можливо у кращий, і людина, яка на асфальті — мертва, вона жертва туніської агресії, а поряд авто знак «перехід». Я думаю, тут в кожного будуть свої асоціації і думки, питання, що таке життя і як ми можемо раптово вийти з нього, але задача у нас зараз тільки одна — перемогти» [15].

Події від 24 лютого 2022-го року виразно демонструють розширення та трансформацію театру впливу метафори до меж граничної (топографічної) буденності. Відчуття теперішнього як конечно скінченного — часу, який убиває, спричинило поєднання як у картинному, так і в публічному просторі реальних військових практик із символічними, в яких суб'єкт самостійно обирає індивідуальну чи групову активність у спільній грі: «творення Перемоги». Модифікація дорожніх знаків у реальних просторах демонструє культурний маніфест ідентичності, спираючись на однозначне прочитання універсальних позначень, доповнених прийнятними у цих умовах зображувальними та мовними нормами. Акторами творення змістів виступили митці, звичайні громадяни й відповідні державні органи, в т. ч. — керівництво Укравтодору.

Так у лютому місяці знаки «Пішохідний перехід» у Івано-Франківську масово були помарковані стіке-

ром у формі розбитої пляшки із написом «bandera». Таким чином знак набув значення мілітарного. На Тернопільщині біля блокпостів у це й же час встановили нові знаки, що поєднував знак «В'їзд заборонено» із обличчям російського диктатора [16]. Подібна комбінація стала композицією муралу «putler busters» у Дніпрі [17]. На підтвердження назвемо й чисельні випадки руйнування, приховування знаків, що були вказівниками напрямів, відстаней і т. ін. у перші місяці повномасштабного вторгнення. Окремо нагадаємо про створення та встановлення у багатьох населених пунктах універсального вказівника напрямку, що повторював фразу захисників острова «Зміїний» [18].

Висновки. Приклади застосування готових інформаційних систем у візуальній творчості належать до нечастих, однак виразних механізмів дослідження тем буденності. Включаючи ідентичні знаки у картинний простір чи перетворюючи їх у реальних просторах, митці персоналізують нейтральний об'єкт, разом із тим перетворюють, трансформують картинний простір. Кінцева трансформація концептів, здійснена у творчий спосіб, представляє їх метафоричне значення. Нейтральність та уніфікованість дорожніх знаків є чинником для швидкого сприйняття та інтерпретації їх як метафори, в т. ч. політичної у творах візуального мистецтва чи в актуальних практиках. Матеріалізація концепту залежить від активності глядачів, здатних розпізнати джерело та мету метафори. Запропоновані нами концепти не є остаточними та можуть бути розширені і доповнені через оприлюднення інших творів, перегляд творів у інших умовах чи іншими інтерпретаторами, що не пов'язані із митцем спільністю культурного середовища. Події актуальної сучасності доводять значний потенціал дорожнього знака як гібридної візуальної метафори у площині політичних стосунків в просторі буденності.

Наукова новизна. Це перше у вітчизняному науковому дискурсі дослідження, присвячене розпізнаванню мети візуальних метафор, джерелом яких є навігаційні об'єкти.

1. Gibbs R.W. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. New York: Cambridge University Press, 1994. 528 p.
2. Дениско П. *Інсайт. Візуальні й мультимодальні метафори в живописі, скульптурі, кіно та інших ві-*

- зуальних мистецтвах. Полтава: ФОП Говоров С.В., 2021. 248 с.
3. Neurath M., Kinross R. *The Transformer: Principles of Making Isotype Charts Paperback*. Hyphen Press, 2009. 80 p.
4. Неборак В. Дискредитація дискретности, або що можна написати про Юрія Коха? *Сучасність*. 1994. Част. 6. С. 129—134.
5. Бабій Н. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві Західної України другої половини ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. 2021. Випуск 38. С. 45—51. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.466>
6. Приватний архів Бабій Н. Надія Бабій із Броніславом Тутельманом (інтерв'ю). 2023, 30.04.
7. Чиста фотографія В'ячеслава Тарновецького. *Ukrainian photography*. 2021, 25.01. URL: <https://www.untitled.in.ua/post/vyacheslav-tarnovetsky-photography>
8. Друль О. Нащо людям картини. Юрко Кох. *Zbruc'*. 2020. 5.01. URL: <https://zbruc.eu/node/94689>
9. Бобренко Р. Художня трансформація дорожніх знаків у творчості Клетя Абрахама в контексті стріт-арту. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 16 (1). С. 81—85. URL: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.20524>
10. Jones J. *When does street art become «art» art?* 22 Sep. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/sep/22/solved-when-does-street-art-become-art-art>.
11. Дениско П. Розпізнавання мети та джерела метафори у візуальних творах мистецтва. *Філософська думка*. 2015. Випуск 4. С. 104—119.
12. Модернізація дорожнього знака в Дрогобичі від невідомих художників. 2018, 23.10. *Варто — Галицькі новини*. URL: <https://www.facebook.com/vartogalnews/posts/pfbid02kKtvGbi17MihJitnLr88As2r-fyYjwHNuPmab9QhHswVzhRobSSnAuGw-cNGE3fHsdl>
13. Babii N. Popular culture as a source of ideas in the urban spaces of Western Ukraine during the pandemic. *Culture and Arts in the Modern World*. 2021. Issue 22. Pp. 129—144. DOI:10.31866/2410-1915.22.2021.235900
14. Toi.khto.dumkamy.bahatiie. URL: <https://www.instagram.com/toy.khto.dumkamy.bahatiye/>
15. Коваль В. В Умані відбулось відкриття арт фестивалю «Свобода вибору», який триватиме два місяці. *Uman-news. City*. 2023, 18.08. URL: <https://umannews.city/articles/306829/v-umani-vidbulos-vidkrittya-art-festivalyu-svoboda-viboru-yakij-trivatime-dva-misyaci>
16. Терлюк І. На Тернопільщині розміщують нові дорожні знаки «Окупантам рух заборонений». *Суспільне Тернопіль*. 2022, 03.03. URL: <https://suspilne.media/213219-na-ternopilsini-rozmisuuut-novi-dorozni-znaki-okupantam-ruh-zaboronenij/>
17. Putler busters. 2022, 03. URL: <https://milart.ucf.in.ua/murals/putler-busters>

18. Гал І. «У росію нах*й»: в Україні за шалені гроші продали унікальний дорожній знак. (2022, 03.06.) *Фактми*. URL: <https://fakty.ua/402059-v-rossiyu-nah-j-v-ukraine-za-beshenye-dengi-prodali-unikalnyj-dorozhnyj-znak>

REFERENCES

- Gibbs, R.W. (1994). *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. New York: Cambridge University Press.
- Denisko, P. (2021). *Insight. Visual and multimodal metaphors in painting, sculpture, cinema and other visual arts*. Poltava [in Ukrainian].
- Neurath, M. & Kinross, R. (2009). *The Transformer: Principles of Making Isotype Charts Paperback*. Hyphen Press.
- Neborak, V. (1994). *Dyskredytatsiia dyskretnosty abo shcho mozna napysaty pro Yurii Kokha? Suchasnist (Part 6, pp. 129—134)*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/91996> 11.09.2019 [in Ukrainian].
- Babii, N. (2021). Modification of the city theme in the visual art of western ukraine in the second half of the twentieth century. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development. Scientific journals* (Issue 38, pp. 45—51) [in Ukrainian].
- (2023, 30.04). Private archive of N. Babii. Nadia Babii with Bronislav Tutelman. (interview) [in Ukrainian].
- (2021, 25.01). Chysta fotohrafiiia Viacheslava Tarnovetskoho. *Ukrainian photography*. Retrieved from: <https://www.untitled.in.ua/post/vyacheslav-tarnovetsky-photography>
- Drul, O. (2020, 05.01). Nashcho liudiam kartyny. Yurko Kokh. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/94689> [in Ukrainian].
- Bobrenko, R. (2020). Artistic Transformation of Road Signs in the Works of Klet Abraham in the Context of Street Art. *Artistic Culture. Topical issues, 16 (1)*, 81—85. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205242> [in Ukrainian].
- Jones, J. (2020, 22 Sep.). When does street art become «art» art? Retrieved from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/sep/22/solved-when-does-street-art-become-art-art>
- Denisko, P. (2015). Recognizing the purpose and source of metaphor in visual works of art. *Philosophical thought* (Issue 4, pp. 104—119) [in Ukrainian].
- (2018, 23.10). This is an upgrade of a road sign in Drohobych by unknown artists. *Varto-Halytsia news*. Retrieved from: <https://www.facebook.com/vartogalnews/posts/pfbid02-kKtvGbi17MihJitnLr88As2rfyYjwHHuPmab9QhH-swVzhRobSSnAuGwcNGE3fHsdl> [in Ukrainian].
- Babii, N. (2021). Popular culture as a source of ideas in the urban spaces of Western Ukraine during the pandemic. *Culture and Arts in the Modern World* (Issue 22, pp. 129—144). DOI:10.31866/2410-1915.22.2021.235900.
- Toi.khto.dumkamy.bahatiie. Retrieved from: <https://www.instagram.com/toy.hto.dumkamy.bahatiye/> [in Ukrainian].
- Koval, V. (2023, 18.08.). *V Umani vidbulos vidkryttia art festyvaliu «Svoboda vyboru», yakyi tryvatyme dva misiatsi*. *Umannews. City*. Retrieved from: <https://umannews.city/articles/306829/v-umani-vidbulos-vidkryttia-art-festyvaliu-svoboda-viboru-yakij-trivatyme-dva-misyaci> [in Ukrainian].
- Terliuk, I. (2022, 03.03.). Na Ternopilshchyni rozmishchuiut novi dorozhni znaky «Okupantam ruh zaboronenyi». *Suspilne Ternopil*. Retrieved from: <https://suspilne.media/213219-na-ternopilsini-rozmisuut-novi-dorozhni-znaki-okupantam-ruh-zaboronenyi/> [in Ukrainian].
- Putler busters. (2022, 03.). Retrieved from: <https://milart.ucf.in.ua/murals/putler-busters> [in Ukrainian].
- Hal, I. (2022, 3.06.). «U rosiiu nakh*i»: v Ukraini za shale ni hroshi prodaly unikalnyi dorozhnyi znak. *Fakty*. Retrieved from: <https://fakty.ua/402059-v-rossiyu-nah-j-v-ukraine-za-beshenye-dengi-prodali-unikalnyj-dorozhnyj-znak> [in Ukrainian].