



УДК 7.046.1:7.041"652"/"653"/"654" (477)

Надія КОПИЛОВА,

аспірантка кафедри
культурології та мистецтвознавства
Одеського національного політехнічного університету

МІФОЛОГЕМА АНДРОГІНА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Стаття розглядає еволюцію міфологеми андрогіна в образотворчому мистецтві (від Античності до початку XXI ст.). Образ андрогіна – культурна метафора досконалої людини – залежно від культурних настанов тієї чи іншої епохи, набуває нових сенсів, акцентів, нюансів, але зберігає свою базову семантику.

Ключові слова: андрогін, андрогінність, міфологема, ідеал, досконала людина, образотворче мистецтво, Античність, Середньовіччя, Відродження, Декаданс, Марк Шагал, символ, сучасне мистецтво.

Статья рассматривает эволюцию мифологеми андрогина в изобразительном искусстве (от Античности до начала XXI в.). Образ андрогина – культурная метафора совершенного человека – в зависимости от культурных установок той или иной эпохи эпохи, приобретает новые смыслы, акценты, нюансы, но сохраняет свою базовую семантику.

Ключевые слова: андрогин, андрогинность, мифологема, идеал, совершенный человек, изобразительное искусство, Античность, Средневековье, Возрождение, Декаданс, Марк Шагал, символ, современное искусство.

The article analyzes an evolution of androgyny's mythologem in art history (from Antiquity to the XXI century). The image of androgyny – the metaphor of perfect total human – and it depends on the cultural attitudes what senses, new emphasis and nuances it will have; but it always saves its basic semantics.

Key words: androgyny, androgyny, mythologem, ideal, perfect total human, art, Antiquity, the Middle Ages, Renaissance, Decadence, Marc Chagall, symbol, contemporary art.

З часів відомого міфу Платона образ андрогіна в європейській культурі представлений у різноманітних дискурсах і виступає як одна з базових культурних метафор. Андрогінність (від грецького andros – «чоловік» і gynaі – «жінка») у самому широкому сенсі прийнято розуміти як поєднання чоловічого та жіночого. У сучасній культурній ситуації можна відзначити як підвищення дослідницького інтересу до образу андрогіна в теоретичному дискурсі, так і численні артикуляції ідеї андрогінності у різноманітних культурних практиках.

Культурна метафора андрогіна супроводжує людство на протязі епох, проте вона весь час наповнюється новими акцентами і нюансами:

то наближується до споконвічного платонівського ідеалу, то віддаляється від нього, то з'являється, то зникає в рамках певних дискурсів. Образ андрогіна проходить низку трансформацій, але при цьому зберігає свою основну семантику і асоціюється із поняттями ідеалу, досконалості, винятковості, божественності, споконвічної цілісності, гармонії і поєднання протилежностей. Протягом століть антична легенда про андрогінів з її трагічним фіналом служила джерелом натхнення для Митців. Отже, мета даної статті – розглянути деякі репрезентації образу андрогіна в історії світового образотворчого мистецтва.

З часів архаїчних культур андрогін відомий як міфічна істота, яка символізує світову



гармонію. У ньому відбувається «поєднання протилежних принципів: чоловічого і жіночого, активного і пасивного, матеріального і духовного, космосу і хаосу, неба і землі» [10].

В античному культурному контексті, коли йдеться про андрогінність, естетичний дискурс тісно переплітається з міфологічним. Андрогінність є атрибутом богів, вона підкреслює їхню силу, божественну природу, могутність, винятковість. Це відображено в іконографії богів. При чому ці зображення підкреслюють не гермафродитизм, тобто поєднання чоловічого і жіночого на анатомічному рівні, а саме андрогінність, тобто злиття чоловічого і жіночого як вираз досконалості, притаманного саме божественній природі, «...символічну цілісність магічно-релігійних сил, пов'язаних з обома статями...» [12; с.158].

Румунський культуролог М. Еліаде відзначає наявність зображення Зевса з жіночими грудьми, Зевса в жіночому одязі, бородаті Афродіти, Афродіти з чоловічими статевими органами, лисої Венери (Стародавній Рим). Російський філософ О.Ф. Лосев у своїй роботі «Міфологія греків та римлян» згадує мармуровий рельєф із зображенням Зевса Лабранда, у якого також є жіночі груди. Тут же Лосев згадує про подвійну сокиру – лабрис – символіка якої вказує на андрогінність: «міф про подвійну сокиру говорив про внутрішньо-творчі тваринно-породжувальні сили природи» [8; с.139]. Зевс і Афродіта, звичайно, є далеко не єдиними носіями даного атрибуту. До богів, які володіють андрогінними характеристиками, також можна віднести Афіну, Гермеса, Діоніса тощо. Для естетичного дискурсу особливий інтерес представляють зображення бога виноробства. М. Еліаде в роботі «Мефістофель і андрогін...» вказує на зміни в іконографії Діоніса, пов'язуючи неоднозначність образу цього божества саме з його амбівалентністю, бісексуальністю і, нарешті, андрогінністю. На думку Еліаде, в період архаїки репрезентації Діоніса у мистецтві досить маскулітні, але в елліністичну епоху він перетворюється у андрогінного юнака. У грецькій міфології також відомо двостатеве божество Гермафродит – син Гермеса і Афродіти. Згідно із давньою легендою, німфа Салмакіда (або Салмація) безнадійно закохалася в юнака неземної краси – Гермафродита. На прохання Салмакіди боги з'єднали їх в єдину істоту. В образотворчому мистецтві Античності Гермафродит найчастіше подається «...в образі прекрасного квітучого юнака із жіночими грудьми...» [7]. До речі, зовнішній вигляд Гермафроди-

та, як і Діоніса, спочатку був більш маскулітним, ніж згодом.

У міфології греків також можна знайти приклади так званого «інтерсексуального переодягання» [12; с 181]. І тут ми стикаємося вже з так званою символічною андрогінністю. Наприклад, в історії Геракла є епізод, коли герой обмінюється одягом із царицею Омфалою. Ілюстрацією може служити давньогрецька вазопись. Примітно те, що герой відрізняється своєю маскулітністю, і в цьому випадку переодягання тільки підкреслює її, а також є підтвердженням сили, божественного походження, винятковості Геракла. Цікаво, що даний сюжет згодом знайде відгук у творах європейських художників епохи Відродження, Нового часу (Л. Кринах-старший, А. Янссенс).

Таким чином, андрогінність в античному мистецтві виражає ідею божественності, або наближеності до богів, надлюдської досконалості, як у випадку, наприклад, з Гераклом. Поєднання чоловічих та жіночих статевих ознак у божества говорить про його силу, могутність, винятковість і переваги над людьми. У той час як для простих смертних гермафродитизм – це недолік, ознака анатомічної потворності. М. Еліаде зазначає, що в античному суспільстві ознаки гермафродитизму у новонароджених вважались помилкою природи або ж ознакою гніву богів.

На зміну Античності приходить середньовічна християнська парадигма. Ця парадигма охоплює всі сфери життя суспільства, в тому числі й мистецтво. В естетичному дискурсі можна говорити про зміну тілесного канону. Образ андрогіна тут являє собою вже не гармонійне поєднання жіночого й чоловічого, а швидше стирання цієї дихотомії у бік безстатевості. Невипадково з'являється нова безстатева категорія – ангел, що знаходить своє відображення в сюжетах образотворчого мистецтва. Для культури цього періоду людське тіло сприймається як гріховна тлінна оболонка. Середньовічний живопис, зокрема іконопис, принципово не акцентує тіло. І все ж образ андрогіна присутній в культурі Середньовіччя. Пов'язаний він також зі сферою божественного – з фігурою Христа. Про це пишуть багато мислителів різних епох, такі як Я. Беме, Ф. фон Баадер, Ф. Шлегель, М. Бердяєв та інші. Зокрема, Беме стверджує, що самим своїм народженням Ісус через непорочне зачаття руйнує закони плотської природи, знищує «перший і головний поділ на чоловічу та жіночу стать» [4; с.231]. Важливо відзначити, що андрогінність Христа носить

саме духовний характер, а не фізичний (тобто не зводиться до гермафродитизму).

На відміну від античної й середньовічної моделі, яка в першу чергу приписувала андрогінію Божеству, андрогінність в образотворчому мистецтві Ренесанса переноситься у сферу людського. Андрогінність як один з видів тілесного канону в епоху Відродження і початку епохи Нового часу розглядає російський соціолог І.Кон. Дослідник аналізує представлені в образотворчому мистецтві біблійні образи, такі як Іоанн Хреститель, Святий Себастьян, Давид та інші, відзначаючи досить високу ступінь їх фемінізації. Важливо, що андрогінність цікавить дослідника не сама по собі, а в рамках дискурсу гомосексуальності: «...згідно з одним оповіданням "Святого Себастьяна" кисті Фра Бартоломео прибрали з церкви, тому що він порушував гріховні помисли в парафіянок, а можливо і у ченців...» [6; с.156]. У цьому ж руслі автор розглядає роботи Караваджо («Вакх», «Юнак з лютнею», «Торговець фруктами»), де зображувані юнаки «...настільки жіночні, що мистецтвознавці довгий час приймали їх за дівчат...» [6; с.134]. Це враження підсилюють навколишні предмети: квіти, фрукти, музичні інструменти. Кон підкреслює чуттєвість героїв полотен Караваджо, поєднання в їх образах маскулітних та фемінних рис.

Для даної теми особливий інтерес представляє «Джоконда» Леонардо да Вінчі, відома також як «Мона Ліза». Імовірно, це зображення дружини флорентійського торговця Франческо дель Джокондо. Але багато дослідників сходяться на думці, що перед нами – автопортрет самого художника. В якості аргументу наводиться також порівняння на комп'ютері анатомічних особливостей обличчя Джоконди і Леонардо (за автопортретом художника), що показало, що геометрично вони практично ідеально збігаються. У свою чергу, в різних варіантах біографії да Вінчі є згадки про його гомосексуальність. Так це чи ні, але говорити про андрогінність художника нам здається можливим. Тема взаємозв'язку андрогінності й творчого потенціалу особистості не раз піднімалася не лише в психологічних і соціологічних дослідженнях другої половини ХХ ст., але і значно раніше – у філософській думці романтизму, де андрогін корелює із геніальністю, а також у російській філософії Срібної доби. На початку ХХ ст. художник М. Дюшан дописує Джоконді вуса й бороду, і така «андрогінність», звичайно, вже не несе в собі «високу ідею», а висловлює протест проти усталених канонів у мистецтві, кидає виклик суспільству.

Черговий сплеск інтересу до андрогіна в образотворчому мистецтві можна спостерігати в другій половині ХІХ ст. зокрема, в роботах художників-прерафаелітів. Американська дослідниця К. Палья відносить творчість прерафаелітів до так званого «пізнього романтизму», протиставляючи його «високому романтизму». Вона також відзначає, що мистецтво другої половини ХІХ ст. пронизане декадентськими настроями. Хронологічно цей період слідує за філософією романтизму, де андрогін розглядається як метафора досконалої людини, відкладений у майбутнє ідеал, аналог творчого генія та шлях возз'єднання чоловіка й жінки, який допоможе їм «...відновити в собі людський образ, божественний і споконвічний...» [12; с.160]. Андрогін в романтизмі також несе в собі релігійні мотиви і пов'язаний з образами Христа й Адама. Схожі міркування знаходимо у філософській думці Срібної доби (В.Соловйов, М.Бердяєв), де андрогінність пов'язана з ідеєю любові й творчості. Метою знову ж таки є відновлення людини «у всій своїй повноті». Проте на межі цих двох культурних контекстів народжується інший образ андрогіна – декадентський, який, за словами російського дослідника декадансу А. Кабанова, «вже не так світлий та прекрасний» [5; с.171].

Оцінка декадентського образу андрогіна, яку дає М. Еліаде, несе досить негативне забарвлення: «монстр», гермафродит, що поєднує в собі ознаки обох статей. На думку дослідника, на рубежі століть андрогінність як символ зазнає деградації, що у свою чергу є одним із проявів культурної кризи. «...Якщо свідомість не здатна вмістити символ у всій повноті його метафізичного значення, він буде сприйматися на інших рівнях...» [12; с.157], в інших формах – часом вельми спотворених та навіть вульгарних. Декаденти використовують оболонку міфу про андрогіна, щоб наповнити її новим змістом, новими нюансами і акцентами.

До представників декадансу К. Палья відносить Г. Россетті, Е. Берн-Джонса, В. Морріса, Г. Моро, О. Бердслі. Інтерес під час дослідження декадентського мистецтва представляє постать Елізабет Сіддал, яку називають символом краси, що в'яне, і меланхолії у декадентській культурі. Поетеса, художниця, натурниця і дружина Россетті, ця жінка вплинула на творчість прерафаелітів в цілому. Андрогінність її образу передбачає швидше безстатевість, ніж гармонійне поєднання чоловічого і жіночого. Творча натура Сіддал, її коротке, затьмарене важ-



кою хворобою життя і раптова смерть, перетворили її в певний канонічний образ, який багаторазово відтворювався у живописі прерафаелітів. «У нарисі обличчя Россетті прагнув перетворити риси натурниці в риси коханого ідеального типу» [9; с.627]. Так Россетті ритуально увічніює «обличчя» своєї дружини, надаючи їй риси іншим натурницям. Слідом за Россетті риси Елізабет «успадковують» інші моделі живописців-декадентів – Берн-Джонса, Бердслі, Морріса тощо. Цікаво, що у багатьох з них риси Сіддал притаманні персонажам обох статей. Зокрема з полотна Берн-Джонса «Сер Галахад» на нас дивиться Елізабет в образі лицаря, а з картини Морріса – в образі Архангела Гавриїла. Таким чином, Сіддал перетворюється на «сексуальну личину декадансу» [9; с.628]. Здається, що одна і та ж андрогінна істота переходить з картини на картину, злегка змінюючи акценти, але завжди її можна впізнати. Така ритуальна зосередженість на своїх сексуальних личинах означає декадентську замкненість, «...що заперечувала право бачити інші людські типи» [9; с.630].

Андрогін в декадентському сприйнятті – це своєрідний інструмент розширення свого чуттєвого досвіду і в той же час спосіб захисту – від сексу, від природи і від самого життя. «...Декадентський андрогін, що відхиляє секс, – аполлонічна істота, тому що він протистоїть природі і тому що він наділений високим інтелектом...» [9; с.624]. Він являє собою спробу позбутися від переживань, від спонтанності, емоційної напруги – від усього, що не піддається контролю, тобто від діонісійського начала. Наприклад, К. Палья зазначає, що Россетті не любив малювати пейзажі з природи і «...у ритуальній декадентській самотності змушений був відновлювати їх за допомогою уяви на затягнутих в чорний оксамит стінах кабінету...» [8; с.627]. Для декадента насолода носить відсторонений споглядальний характер. Така позиція позначається на сприйнятті і репрезентації образу жінки в декадентському мистецтві, де вона маскулінізується, а чоловік стає більш жіночним. Жінка декадансу оточена ореолом божественності. Але це не та божественність, яка притаманна античним богам або досконалій людині майбутнього, яка повстає з філософської думки Fin de Siecle. А.Кабанов також зазначає, що такої жінці завжди притаманне щось демонічне. Крім жінки-андрогіна як символу в'янення, можна виділити ще декілька типів андрогінних репрезентацій жіночих персонажів, які зустрічаються у декадентському мистецтві.

Перший тип відрізняється маскуліністю, уособлює хтонічні сили природи, вселяє жах. Така жінка-андрогін часто зображується у вигляді навмисно збільшеної витягнутої фігури. Її сексуальність агресивна, а сама вона являє собою уособлення влади. Образ фатальної жінки (Юдиф, Даліла, Єлена, Клеопатра, фиванська Сфінкс) – один з улюблених у художника Г. Моро. На картині «Колесо фортуни» величезна Фортуна повертає своє тортурне колесо із зв'язаними ланцюгом андрогінними юнаками, кожен з яких, як дві краплі води, схожий на наступного. Показова робота «Єлена біля Скейської брами»: гігантська жінка з широкими плечима і впевненою статтю, яку здалеку можна визнати за чоловіка. Цікава також серія Моро «Поет і природа», в якій прекрасний андрогінний юнак вступає в глибоку воду, а над ним підноситься титанічна мати-природа. На її обличчі – безумство, а одягнена вона в накидку з моху – символ «хтонічного болота», «первинної топі».

Другий тип – це жінка-статуя, жінка-лялька або, кажучи мовою символістів, «Прекрасна дама», «Снігова діва». Декаденту потрібна швидше статуя, аніж жінка. Адже перша викликає бажання, а друга – лише естетичне задоволення. Це вражає відрізняється від картин Відродження, де навіть біблійним персонажам притаманна чуттєвість. Для жінок-андрогінів декадансу характерний «безплідний» холодний еротизм, який «розуміється не як сексуальний потяг, а як болісно-споглядальне обожнювання» [5; с.171]. Така інтерпретація жіночих образів добре простежується в поезії Fin de Siecle, але і в живопису можна знайти її приклади. «Царівна-лебідь» М. Врубеля уособлює собою подібний ідеал, оточений ореолом божественності і таємниці. Образ царівни втілює поєднання природного (крила) і штучного (пишне вбрання). Штучне перемагає – крила є тут продовженням вбрання царівни. Крім того, має значення символіка самого лебедя, якого називають птахом Аполлона. Це виражає акцент на перемогу аполлонічного начала над діонісійським.

Чоловічі образи декадансу також носять андрогінний характер за рахунок надання їм фемінних рис. Це добре видно на картинах Берн-Джонса. Його Святий Георгій настільки жіночний, «що його можна прийняти за Жанну Д'Арк» [9; с.630]. У «Персеї і Грайях» також присутня андрогінність: Персей виглядає особливо жіночним на тлі маскулічних героїнь. Обличчя юнака в «Пігмаліоні» і дівчини в «Данай» прак-

тично не відрізняються. А закохані «Амур і Психея» ніби дзеркально відображають одне одного. На картині «Юпітер і Семела» Моро андрогінність автор наділяє Юпітера. Це величезна постать римського бога, що поєднує в собі чоловіче і жіноче, оточена ореолом божественності і вселяє страх. Семела виглядає не просто крихітною і тендітною, але і недоречною на тлі цієї андрогінної істоти, що поєднала у собі і жінку, і чоловіка.

Репрезентація андрогінності як поєднання чоловічого і жіночого також знаходить своє відображення в роботах О. Бердслі – представника так званого «лілового десятиліття» («бузкового десятиліття»). К. Палья, розглядаючи творчість Бердслі приводить цитату О.Шпенглера: «Фіолетовий – це червоний, що поступається синьому, колір жінок, які вже не могли народжувати, і священників, які дали обітницю безшлюбності» [11; с. 422]. Статева приналежність героїв Бердслі завжди сумнівна. Багато персонажів також набувають рис Е. Сіддал. У серії «Саломея» чоловічих та жіночих персонажів дуже важко розрізнити. Бердслі зображує жінок із фалосом і чоловіків із жіночою фігурою, гомосексуальні пари. Його зображенням властиві садомазохістські сюжети, героїв яких важко віднести до певної статі. Герої малюнків Бердслі – не тільки божества та біблійні персонажі, а також карлики, гноми, зародки тощо. Андрогінність у художника доведена практично до абсурду і межує з гермафродитською потворністю. Андрогіни Бердслі являють собою «злісний глум історії і спадковості, ...заражену флору пізніх фаз культури» [9; с.635].

Таким чином, андрогін, який спочатку був втіленням ідеалу досконалої людини, в декадентському мистецтві стає символом занепаду, культурної кризи.

Мотиви андрогінності можна простежити і в мистецтві першої половини ХХ століття, причому спектр їх рецепції істотно розширюється. В образотворчому мистецтві прикладом може стати творчість М. Шагала – одного з найвідоміших художників-авангардистів свого часу. Ряд творів художника демонструє символічну андрогінність як ідею любові – злиття двох в єдине ціле. Закохані пари на картинах Шагала представляються як єдина істота, подібна до споконвічного платонівського андрогіна. Сюди можна віднести роботи «Посвята Аполлінеру», «Наречені і скрипаль», «Закохані над Сен-Подем», «Прогулянка» тощо. Російський театрознавець Н. Апчинська описує роботу художника над оформленням балету М. Равеля «Дафніс і Хлоя»: «...Крім ескізів

костюмів, Шагал створює дивовижну завісу, головне враження від якої – «синява моря і неба... На цьому тлі зображені закохані, чії фігури з'єднані в одне витягнуте по вертикалі тіло, подобу споконвічного андрогіна...» [2]. У творах Шагала присутня біблійна символіка, а чоловік і жінка уособлюють Адама і Єву. На думку французького філософа, мистецтвознавця Г.Башляра, художник «не поділяє чоловіка і жінку в час спокуси» [3; с. 355]. Єва і Адам для нього «первородно єдині» [3; с. 355], а поділ відбувається в результаті гріхопадіння. Таким чином, ми бачимо повернення до Платонівського міфу.

Андрогін у творчості Шагала цінний саме своєю символічністю – він виражає певну ідею (мотив кохання) і не тільки не зводиться до анатомічного гермафродитизму, але і за семантичною наповненістю протиставлений йому.

У другій половині ХХ ст. відбуваються кардинальні зміни у розумінні власне мистецтва. Межі між мистецтвом та «немистецтвом» виявляються розмитими, хиткими, а поняття «візуальні мистецтва» охоплює вельми широкий спектр видів художньої творчості. Засоби виразності образотворчого мистецтва, художні прийоми знаходять своє застосування в численних культурних практиках, сферах культури (такі як реклама, медіа-простір, комп'ютерні технології, дизайн тощо).

Разом із культурним контекстом своє смислове наповнення змінює і міфологема андрогіна, при цьому вона зберігає свою основну семантику. Слід зазначити істотне розширення дискурсивного поля, до якого тепер входить андрогінність. Це пов'язано, зокрема, із політичними і соціальними змінами у суспільстві. Так, крім філософії, андрогіни стають предметом роздумів психіатрії, психології, соціології, гендерних досліджень. Андрогінність тепер розглядається як внутрішня властивість особистості, психосоціальна характеристика. При цьому в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. з андрогінністю відбувається те, що М. Еліаде назвав «деградацією символу» [12; с. 157]. З «високої ідеї» вона перетворюється на модну репрезентативну практику. Це добре простежується на прикладі Високої моди, де андрогінні репрезентації вельми популярні. До речі, можна Haute Couture також назвати одним з видів сучасного мистецтва? Її діячів часто називають Художниками, Геніями («забутий геній Високої моди»), а їх твори часом являють собою справжні шедеври художньої творчості. Андрогінні образи Високої моди давно не вичерпуються поєднанням чоловічих і жіночих елементів одягу, а являють



собою частину цілого «сюжету». Надзвичайно популярний сюжет про так званому «людину майбутнього», яка живе поза статевих та гендерних відмінностей. Більше того, на початку ХХІ ст. на подіум виходять універсальні моделі-андрогінні, здатні представляти глядачеві як чоловічий, так і жіночий одяг. Це своєрідні досконалі люди моди, що несуть у собі набір «сучасних цінностей»: молодість, матеріальний достаток, самодостатність, свободу «бути собою». І їх образи – також продукти художньої творчості.

Андрогінні репрезентації знайшли своє відображення також в естетиці музичних кліпів популярних європейських, а пізніше і українських, виконавців. У другій половині ХХ ст. це не лише спроба привернути до себе увагу публіки, але, насамперед, спосіб підкреслити свою індивідуальність, незвичність і, знову ж таки, винятковість (Майкл Джексон, Енні Леннокс, Девід Боуї, Грейс Джонс). У цей період андрогінна репрезентація ще може бути сприйнята як своєрідний бунт за право «бути собою», в той час як в ХХІ ст. такі репрезентативні практики зустрічаються набагато частіше – сьогодні ними складно когось здивувати.

В останні роки тема андрогінності популярна також у мистецтві фотографії: так, у грудні 2014 р. в Москві пройде виставка-театр «Андрогін».

Міфологема андрогіна також знайшла своє місце у сучасному українському мистецтві, що свідчить не тільки про взаємовпливи із європейською культурою, але й про внаціональність андрогіну як символу. В 2013 році в Культурному центрі при посольстві України у Франції, проходить виставка української художниці Дар'ї Скорубської «Андрогін». Проект являє собою зображення «чоловічих тіл, закутих у жіночу символіку, пластику, естетику. Вульгарність поз змагається з думкою, що це Божество (первородний Адам), абсолютно її не виключаючи» [1].

Українському мистецтву ХХІ ст. не чуже також звернення до першооснов ідеї андрогінності. Яскравий тому приклад – картина художниці Марини Григор'євої «Божественний андрогін». Тут немає зображення чоловіків або жінок – лише алегорія. Це дивна, на перший погляд конструкція з текстилю і дерева, дроту і мотузок. Вона як би розділена на дві половини – темну та світлу. День і ніч? Космос і хаос? Можливо, це роздуми про створення світу?

Отже, образ андрогіна являє собою стійку культурну метафору, однак він наповнюється

додатковими смислами і проходить ряд культурних трансформацій в залежності від культурного контексту, художніх інтенцій тієї чи іншої епохи. Важливо, що його базова семантика при цьому зберігається. Андрогінність принципово відрізняється від гермафродитизму, висловлюючи саме символіку цілісного ідеалу досконалої людини, тобто «...не суміщення анатомічних органів, але символічну цілісність магічно-релігійні сил, пов'язаних з обома статями...» [11; с. 158].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрогін. В бывшей резиденции Алена Делона проходит выставка украинской художницы// Корреспондент.net, 2013. [Електронний ресурс] /Режим доступу: <http://korrespondent.net/showbiz/1516287-androgin-v-byvshej-rezidencii-alena-delona-prohodit-vystavka-ukrainskoj-hudozhnicy>
2. Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910-х — 1960-е гг. / Н.В.Апчинская. – ВГТУ: Научно-популярная серия Музея Марка Шагала. – Витебск. – 2004. – Вып.4 – 22 с. [Електронний ресурс]: <http://www.chagal-vitebsk.com/?q=node/142>
3. Башляр Г. Новый рационализм./ Г.Башляр; пер. с фр./ предисл. и общ. ред. А.Ф.Зотова. – М.: Прогресс, 1987. – 376 с.
4. Бриллиантов А. Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эригены/ А.Бриллиантов. – М.: Мартис, 1998. – 446 с.
5. Кабанов А.А. Образ андрогина в декадентском искусстве/ А.А.Кабанов// Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – 2009. – 02. – С. 169-172.
6. Кон И.С. Мужское тело в истории культуры/ И.С.Кон. – М.: Слово, 2003. – 432 с.
7. Лихт Г. Сексуальная жизнь в Древней Греции / Пер. с англ. В. В. Федорина. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 400 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/liht/02.php
8. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян/ А.Ф.Лосев/ Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1996. – 975 с.
9. Палья К. Личины сексуальности – Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006, с. 624-643. [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/d-2/Decadence.html>
10. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын; под общ. ред. В.Л. Телицына. – 2-е изд. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – 494 с., цв. ил. [Електронний ресурс] /Режим доступу: <http://slovari.yandex.ru>
11. Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. Образ и действительность. /О.Шпенглер/ Пер. Н.Ф. Гарелина. М.: Мысль, 1998. – 663 с.
12. Элиаде М. Мефистофель и андрогин, или мистерия целостности / Мирча Элиаде; пер. с фр. Е. В. Баевской. – СПб: Алетейя, 1998. – 376 с.