



НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР  
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ІМЕНІ ЛЕСЯ КУРБАСА

НАУКОВИЙ ВІСНИК  
«КУРБАСІВСЬКІ ЧИТАННЯ»

АКТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО:  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ  
ЗВ'ЯЗКИ  
(НОВІТНЄ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО)

№3 ч.1

2008

**ББК 85.33я5**  
**К93**

**Редакційна колегія:** Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, директор НЦТМ ім. Леся Курбаса (голова); Анатолій Баканурський, доктор мистецтвознавства; Олена Бондарева, доктор філологічних наук; Ганна Веселовська, доктор мистецтвознавства; Валерій Гайдабура, доктор мистецтвознавства; Марина Губаренко-Черкашина, доктор мистецтвознавства; Ігор Юдкін, доктор мистецтвознавства; Ірина Волицька, кандидат мистецтвознавства; Олена Левченко, кандидат філософських наук; Ольга Островерх, кандидат мистецтвознавства; Тетяна Бойко, Надія Мірошниченко, Наталя Шевченко - наукові співробітники НЦТМ ім. Леся Курбаса.

**Випусковий редактор:** Вікторія Селіванова, науковий співробітник НЦТМ імені Леся Курбаса

**Редактор-упорядник:** Віктор Собіянський, учений секретар НЦТМ ім. Леся Курбаса

**Коректор:** Таїсія Тацій

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серії КВ № 14039-3010 ПР від 30.05.2008 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою НЦТМ ім. Леся Курбаса (протокол № 8 від 25 жовтня 2007 року).

**К93** Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. — К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. — 310 с.  
№ 3. ч. 1: Актуальне мистецтво: інтертекстуальні зв'язки: (новітнє візуал. мистец.) / ред.-упоряд. В. Собіянський. — 2008. — 274 с. — ISSN 1997-8642

Вісник присвячено новітньому візуальному мистецтву в максимально широкому розумінні його технологічних інновацій і теоретичних узагальнень. Автори текстів — науковці і практики — разом намагаються знайти ті точки перетину, в яких би вони могли порозумітися й прийти до певного світоглядного консенсусу.

ББК 85.33я5+85.103(4УКР)6я5

© НЦТМ імені Леся Курбаса, 2008

## ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Ви тримаєте в руках першу частину третього числа «Курбасівських читань».

Ми продовжуємо солідарні зусилля зі встановлення щільного художнього полілогу-взаєморозуміння між різновидами мистецтв та інших художніх і квазіхудожніх висловлювань. Цілість і цілісність буття як об'єкт-суб'єкт досліджень залишається провідною метою наших студій.

*Актуальне мистецтво* (точніше — новітнє візуальне) намагається нині зайняти нішу між класикою і пост-(пост)некласикою у передчутті синергетичного мовлення.

Автори цього числа читань намагаються — поки що, на жаль, переважно через монологи і лише далекі огуки одне іншого — встановити маркери можливого нового простору, чутливішого до *будь-якого «іншого»* висловлювання.

Тут представлені як метри візуальної культури (Павло Маков, Тіберій Сільваші), так і представники пошукового сегмента між квазіхудожнім та квазіполітичним (приклад — проекти Р.Е.П.). Над останніми відверто витає тінь комерціалізації, готової розчинити в собі слабкі спроби свободи пошуку і власне естетичної свободи.

Схоплено мозаїку, саме мозаїку «життя» суб'єктів — від теорії до технології. З усіма шорсткостями, неодмінною радикальністю претензій і недосяжністю відповідей. Це ще один тип зв'язку між смислами новітньої реальності.

Серед авторів текстів — як «чисті» теоретики, так і значною мірою вони ж у ролі практиків і, само со-

бою, практики. Межа між ними нині нерідко умовна, майже сновидна. Це теж ознака часу. Тому читач, сподіваємось, буде мати можливість насолоджуватись як «архаїчною» класикою мовлення, так і претензійними ризиками. А «заангажований» хаос з його океаном таємничої енергії й інформації вже чатує на чергового сміливця-інтерпретатора.

*Неллі Корнієнко*

Драматургія Леся Подерв'янського та його «герої часу», соціально-політичний акціонізм учасників групи «Р.Е.П.», «нова архаїка» Ірини Затуловської, ідеологічна функція музею за радянських часів, відображена в різних видах мистецтва, нарешті, втомі contemporary art від власного радикалізму — автори розділу «Наука» торкаються широкого кола питань, пов'язаних із проблематикою новітнього візуального мистецтва. Тут вказано не лише на суперечливий характер художньої репрезентації, але й значну увагу приділено питанням рецепції актуального мистецтва, котре, нарощуючи параметри якості, все більше віддаляється від традиційних форм самопроявлення, але сміливіше втручається в суміжні сфери, використовуючи раніше не притаманні йому засоби вираження.

Один із найбільших критиків і теоретиків американського неоавангарду Клемент Грінберг' свою знамениту статтю «Авангард і кітч» розпочав з таких питань: «Наскільки широким має бути бачення культури, аби утримувати в полі зору поеми Еліота і поеми Едді Геста, а також встановлювати між ними повні нових смислів відношення?! Чи не вказує це на неспівмірність різних явищ у межах однієї культурної традиції й на те, що така неспівмірність цілком природна? Чи, може, це щось зовсім нове і притаманне лише нашому часові?» Текст опубліковано майже 70 років тому, проте жодне з цих питань не застаріло. Кожне наступне покоління лише додає свої сумніви, інакше розставляє акценти й окреслює те, що хвилює тут-і-тепер.

Олена Бондарева

доктор філологічних наук

### **«АНТИДРАМА» І «АНТИТЕАТР»: ЖАНРОВО-ЕСТЕТИЧНІ КОДИ, КОНЦЕПТУАЛІСТСЬКІ ТА ПОСТКОНЦЕПТУАЛІСТСЬКІ ЖАНРОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ**

Тенденції, наявні у сучасній драматургічній літературі андеґраундного спрямування, можна уподібнити більш раннім явищам в українському живописі, де сформувались такі риси нової художньої стилістики: бароковий розмах і пишнота, суміш іронії з палкою наївністю, особлива психоделічна атмосфера, гротескова квазіакадемічна змістова програма і водночас увага до перформансу, інсталяції, відеоарту, а в модні новітні технології було привнесено надзвичайну, не притаманну їм емоційність [1, 233—234]. В українській драматургії риси означеної стилістики теж очевидні, вони частково виростають з художніх інтенцій київського андеґраунду кінця 70-х—80-х років ХХ століття, частково продовжують трансформований «чорнушечний» потік «нової хвилі», принагідно, будучи відкритими до нових віянь (*естетичних* — постмодерністських нововведень на рівні інтертексту, пародійного обігрування метанаративів, осміювання «совкових» рудиментів, застосування концептуалістських та деконструктивіст-

ських стратегій; *технологічних* — впливу і художніх резервів мас-медіа та комп'ютерної мережі, *лінгвістичних* — тенденції мовної деструкції та мовного спротиву тощо), драматурги кінця 80-х—90-х контамінують надбання своїх попередників із синхронними 90-м новаціями, запозиченими з прозових і поетичних текстів, теж демонструючи відмінність української «антидрами» від аналогічного потоку російської драматургії.

Сам термін «антидрама» на сьогодні не має фіксованого статусу, закріпленого у словниках, енциклопедіях, наукових монографіях. Він пропонується нами як робоча дефініція для позначення того відгалуження драматургічної літератури, яке представлене постнекласичними текстами, що в них повністю знецінено та іронічно обіграно жанрові та формально-змістовні коди як аристотелевої, так і «нової», неаристотелевої, некласичної драматургії. Термінологія з префіксом-суперлативом **анти-** у сучасних культурологічних тезаурусах стає досить поширеною. Найбільш уживаним і майже безальтернативним є жанрове формулювання модусу «антиутопії», що впродовж ХХ століття набуло статусу нормативного терміну, увійшло в монографії, дисертації й підручники та має численні словникові інтерпретації<sup>1</sup>; рідше вживаються «антироман» — жанрове визна-

<sup>1</sup> Цікавий шлях до окреслення смислового поля терміну «антидрама» підказує визначення Ю. Поповим «антиутопії» як «контрутопії», «негативної утопії», «історичної модифікації утопії як метажанру» [2, 26]. За аналогічними критеріями «антидраму» можна також визначити як «контрдраму» (від часткового спростування до принципового заперечення канонічних вимог до драматичного твору, пред'явлених у класичному та некласичному дискурсах) і констатувати «історичність» її побутування у постнекласичних метажанрових (метавидових) варіаціях «драми». Так, Ерік Бентлі

чення Юрієм Боревим сучасного експериментально-го прозового твору, в якому свідомо не використовуються обов'язкові структуротворчі елементи традиційного роману [5, 30], основними експериментальними рисами якого дослідники називають усунення традиційної класичної техніки розповідної прози, застосування натомість безгеройної і безфабульної прози, саморефлексивність прози, завдяки чому антироман опановує покордоння між романістикою та есеїстикою [6, 46—47], а згодом доходить до власної граничної жанрової межі у постмодерністській стильовій системі координат («мінус-роман» у «Дванадцяти обручах» Юрія Андруховича)<sup>2</sup>; «антифабула», «антирозповідь», «антинарратив» як терміносполучення сучасної наратології [8, 13—14], «антискульптура» як локальне наймепанування Л. Р. Ліппардом витворів аванґарду «нової хвилі», що мають в естетичному активі: розуміння художньої твор-

застосовує дефініцію «антип'єса» як синонім «антидраматичних драм» до шедеврів абсурдистського театру, скажімо, до репутації драми Семюела Беккета «У чеканні Годо» та інших його п'єс, відштовхуючись від «недраматичності» її діалогу; водночас Бентлі ставить полемічне питання, чим, власне, стає «антип'єса» — межею, за якою драма «скасовує саму себе» чи «ще одним кроком у розвитку драматургії»? [3, 94—95]. За аналогічними критеріями до «жанру абсурдистської антидрами» Лариса Любимцева відносить п'єси Ніни Садур, Лариси Петрушевської та ще кількох інших сучасних російських драматургів, називаючи рисами жанрової дефініції «антидрама» насамперед парадокс і гротеск, що набувають вельми специфічних проявів на національному ґрунті; більш того — дослідження еволюції та специфічних особливостей «національних абсурдистських драм» дослідниця вбачає провідною перспективою подальшого вивчення «антидрами» як жанру [4, 154—155].

<sup>2</sup> В аналогічному дефінітивному ключі Тамара Гундорова зараховує драматургічну творчість Леся Подерв'янського до «мінус-культури» [7, 120].

чості як серії однакових модулів, причому не «банальних» (побутових або технічних речей чи їхніх деталей), а спеціально обраних уніфікованих об'єктів, семантично не-навантажених — саме комбінаторика їх сполучень і продукує власне художній твір як неординарну просторову конфігурацію модулів, покликану до життя експлікацією «первинних структур» психіки митця [9, 7—8]. Водночас терміном «антитеатр» В. Максимов позначає театральну систему Антонена Арто [10, 120—134], виходячи з того, що художня концепція останнього заснована на запереченні театру як такого, на руйнуванні театральних форм, а Тимофій Гаврилів терміном «антиестетика» маркує ідіостилістику Томаса Бернгарда, розглядаючи її як «мистецтво мислити про прекрасне неґативними категоріями» та пропонуючи не вимірювати у подібних текстах дозу «шляхетності» чи «малодухості», «аристократії духу» чи то «духовного плебейства» [11, 8]. Як бачимо, семантика суперлативу «анти-» в усьому своєму розмаїтті корелює з поняттям «антиструктури» (Віктор Тернер). Подібні «антипрояви» є «не просто неофіційні, протилежні встановленим і санкціонованим суспільством структурам, — вони побудовані на спілкуванні в антидискурсі, де дії і чинності прийнятні з огляду на їх емоційно-естетичну привабливість і не підлягають критеріям раціональності та ефективності» [12; 212].

Як правило, термінологічно експериментальні тексти неформальної природи в останні десятиліття ХХ ст. включаються до більш загальних новоутворень далеко не за жанровими ознаками, а за панівною авторською інтенцією («андеґраунд» = «мережа субкультур») — мистецтво, просякнуте духом диси-

дентства, котре розгерметизовує культуру, нівелює моральні норми та скасовує табу, загальноприйняті еротичні орієнтації, котре адаптує у повсякденність асоціальні типи поведінки; «антимистецтво» як сукупність гетерогенного ряду арт-продукції поза естетичними критеріями<sup>3</sup>; «контркультура» — специфічна субкультура, базована на утопічному прагненні повернути людину до її «природного стану», сукупність різних культурних ініціатив, об'єднаних негативним ставленням до чинної системи цінностей [14, 377—378], — невід'ємною ознакою якої стає демонстративно-провокаційна десаκραлізація стереотипів, актуальних для «банальної» свідомості, чим руйнується панівна міфологія; «тіло-без-імені» — альтернативне художнє середовище, яке відмовляється від найменування і конкретизації власної соціокультурної ідентичності з метою фізичного виживання [15, 85]. Ю. Борев активізує термін Клода Мопріака «алітература» натомість «антилітература», мінімалізуючи нищівні акценти визначень з семантичними префіксами «анти-» і «контр-» і підкреслюючи таким чином, що ця нова якість літератури постає «певним недосяжним модусом», актуалізованим у другій половині ХХ століття, у тому числі «ною

<sup>3</sup> Термін «антимистецтво», запропонований Марселем Дюшаном приблизно 1914 р., далі вживається як інтегративний і стилістично нейтральний для об'єднання тенденцій використання анти- (квазі-)естетичних елементів з естетичною метою. Так, з позицій панфутуристичної теорії, уподобаної українським футуризмом першої третини ХХ ст., «антимистецтво» синонімічно «деструкції». У термінології опонентів українського постмодернізму всю постмодерну стилістику представлено як «анти-Слово» й «анти-літературу», причому присмак емоційної оцінки надає термінам ієрархічних відтінків «погане», «небажане», «неприпустиме» [13, 7].

драмою» абсурдистів. Ігор Бондар-Терещенко ревно обстоює неправомірність літературознавчої термінології з префіксом «анти-», вважаючи, що в літературі «не існує морального чи аморального, художнього чи антихудожнього, це взагалі не наукові терміни», які відомому літературному критикові вбачаються можливими «лише в радянських координатах науки і життя». На його думку, сучасний літературний процес варто сприймати як «процес постійної легалізації маргінального, що на певному етапі „прогресу“ стає „елітарним“ або як ще більш позахудожнє явище — „механічне накопичення інформації“» [16, 209—210].

В українській драматургії 1980—1990-х невід'ємною складовою серйозних немейнстрімних текстів виступає «чорнушний» антураж, причому з сюжетопродукувального місця як маркера «нової драми» (обіграного в текстах драматургів «нової хвилі» 1980-х на рівні кодованого усвідомлення глобальної кризи і реалізованого у художній свідомості насамперед через акцентовану презентацію «Іншого» — маргінала, нонконформіста, носія далекої від мейнстріму субкультури) «чорнуха» з середини 1990-х перемістилася у мейнстрім, спочатку слугуючи спотвореній ідеалізації масової свідомості та примітивізації образу реальності. Але поступово вона модифікувалася в прийоми очуднення, відсторонення, набувши іронічно-гумористичних, подеколи навіть фарсових інтонацій, легалізованих в альтернативній культурі через «стьоб».

Сучасного читача (і глядача також), до речі, зовсім не шокує, що у мистецькому українськомовному творі (такому, як, скажімо, «Прямий ефір» Олександра Ірванця) комфортно почувається «російський ма-

тюдюк» — та й хіба це «матюдюк» після «шокової драматургії» Леся Подерв'янського? На відміну від О. Ірванця та інших репрезентативних авторів покоління 1990-х, тексти останнього цитуванню підлягають здебільшого з купюрами, що демонструють навіть інтернет-видання, хоча у Мережі ненормативний формат мови в принципі легалізовано, а на обкладинці збірки його п'єс «Герой нашого часу» завбачливо поставлено печатку-пересторогу: «Увага! Ненормативна лексика!». Якщо в О. Ірванця і поодинока ненормативна лексема, і передані у польській чи то латинській графіці фрагменти польської або ж англійської мови (п'єси «Брехун з Литовської площі» і «Електричка на Великдень») включені в українську мовну картину світу, якій протистоїть російська мовна картина світу (відповідно — світогляду, світосприйняття і звідси — ментальності та художніх критеріїв), то у Л. Подерв'янського спостерігаємо зовсім протилежну тенденцію — естетизацію мату і спробу перетворити його на категорію мистецтва чи принаймні архетипний поетичний прийом, наділений колосальним деструктивним і водночас образотворчим потенціалом.

Відсутність естетичних маніфестів самого автора в окремому вигляді або ж перед опублікованими текстами п'єс не заважає зафіксувати цю тенденцію на тлі широкого апелювання до сторінок та кліше світової класики, деструктурованих «совковою» психологією і «перекладених» на суржик. А інтерв'ю Л. Подерв'янського свідчать, з одного боку, про інтуїтивну позицію автора у прагненні протиставити «живий народний гумор» (з точки зору Л. Подерв'янського, нерідко пересипаний матом, — «Я просто бавився. Коли повернувся з армії, декілька років не міг

зупинитися — це просто перло з мене; мотивація — невідома») жахливому і бездарному «естраднему»; з іншого ж — про певну свідому «сакралізацію» ненормативної лексики, про її деклароване автором архетипне навантаження у свідомості людини ще від праслов'янських часів («Я знаю переконливу версію про праслов'янське походження мату, ще з часів матриархату. Тоді нічого негативного певні вислови в собі не несли. Наприклад, відомий, про „твою матір“. Це був просто докір, він означав, що „ти можеш бути моїм сином“, бо тоді було відомо, хто мати дитини, але не дуже — хто батько...»).

У Л. Подерв'янського, з якого боку ми б не брали його контраверсійні «драматургічні» тексти, текстологічне юродство виходить за межі офіційного мовного етикету, інспіруючи бурхливий сплеск «антимови»<sup>4</sup> як кодового паролю «художньої божми»<sup>5</sup>, і стилістику його творів програмує тотальний мат («російський» — як стверджує дехто з його апологетів, «звідки відомо, що іноземною [лається наше суспільство]?», — заперечує драматург), транслітерований через український деструктурований правопис, що нагадує транскрибування іншомовних слів: як «інша мова» в даному випадку виступає махровий

<sup>4</sup> Т. Гундорова, пояснюючи, з яких причин концептуалісти опрацьовують «мертві зони мови» та яким чином через деієрархізовані офіційні «готові характери» в концептуалізмі говорить «соціальне несвідоме», визначає особливості мови творів Л. Подерв'янського як «арґо».

<sup>5</sup> Див.: [17, 30—31]. Автор словника «Культурологія» також підкреслює, що «антимова» заважає входженню «профанів» до певної субкультури, виконує певну функцію ізоляції «посвячених» від профанного світу. Не випадково російським поцінувальникам в антології «Неизвестная Украина» (М., 2005) презентовано Л. Подерв'янського як «Анфан тэрибль» київської божми.

суржик, сполучений з анекдотичною рецепцією соціальних та національних метанаративів.

Називаючи творчість Л. Подерв'янського «літературним Чорнобилем», Ігор Лапінський у передмові до збірки п'єс «Герой нашого часу» «виправдовує», а подеколи навіть епатажно «апологізує» митця і навіть намагається ввести його у поважний контекст Франца Кафки, Альбера Камю, Жана-Поля Сартра, Фрідріха Дюрренмата, чії герої теж прагнули до вирішення власних суперскладних психологем: «Здегенеровані ж персонажі Л. Подерв'янського „вирішують“ аналогічні проблеми за допомогою всесвітньо знаменитої неконвенційної фразеології, ім'я якої — „русскій мат“». Відтак тотальний гротеск перетворюється на власну протилежність, і саме тому п'єси Л. Подерв'янського сприймаються в руслі комічного. Адже цей пресловутий „матюк“ в українській мові — явище чужинне» [18, 8]. Попри декларативне твердження апологетів Подерв'янського, що «русскій мат», який є породженням «східної орди», зникає з нашої культури «разом із суржилом і міщанською звичкою розмовляти... *кацапською мовою*» (даруйте, лише цитую пана Лапінського! — О. Б.), наслідки вибуху «літературного Чорнобиля» для нашої культури не менш відчутні, аніж для екологічної ситуації — наслідки чорнобильської катастрофи: адже ця складна гра «національної свідомості» (за твердженнями І. Лапінського) або ж суто ігрова позиція самого Л. Подерв'янського («Серйозно до цієї творчості не ставлюся, завжди тими речами просто бавився, бо не дуже добре розумію, що таке професія письменника») не вповні усвідомлені більшістю «адептів» Подерв'янського-драматурга, на сьогодні безальтернативно проголошеного «культовим» авто-

ром, якого сторінками цитують напам'ять представники різних поколінь та культурних уподобань, головню через соковитість ненормативного формату. Насправді подібні «культові» тексти не виводять з нашої мовної картини ані «русскій матюк», ані інші мовні новоутворення у форматі *anti-language*, а навпаки — допомагають їм адаптуватися у нашому мовному та ментальному середовищі, позначеному печаткою «ціннісно-морального дефолту», стати його невід'ємною частиною: адже у масовій свідомості більшості сучасних реципієнтів саме вони (у гіршому випадку виключно вони) репрезентують «сьогоденну українську драматургію».

Не є винятком і рецептивне поле сучасних фахівців у галузі української літератури. Навіть з-поміж українських постмодерністів, уведених Т. Гундоровою в поле естетичного аналізу, єдиним драматургом «материкової» України, що привернув увагу високошанованої дослідниці<sup>6</sup>, є саме Л. Подерв'янський — віднесений до «київської іронічної школи» або ж до «альтернативної культури андеґраунду», «київського андеґраунду 1970—1980-х», а за версією Сергія Жадана, цитованою у її книзі та, очевидно, прийнятною — до «концептуалістів».

Таким чином, одним із напрямів суспільної рецепції подібних текстів є їхня рецептивна апологетика та висування саме їх у центр сучасних естетичних шукань, зокрема, в драматургії, і це підтверджує

<sup>6</sup> Хоча в книзі Т. Гундорової багато уваги приділено О. Ірванцю, Ю. Іздрику, Богданові Жолдаку, Володимирі Діброві, кількаретово згадуються у постмодерністському контексті чи за його межами Юрій Щербак, О. Лишега, Софія Майданська, Іван Лучук, їхні драматургічні доробки лишилися поза дослідницькою рецепцією.

той факт, що в антології «Неизвестная Украина» (М., 2005) українську поезію презентують справді неординарні, самобутні, естетично вагомі митці Богдан-Ігор Антонич, Олег Лишега, Григорій Чубай, Юрко Іздрик, Сергій Жадан, Олександр Чернов, українську прозу — безсумнівно знакові для різних періодів ХХ століття художники слова Олександр Довженко, Віктор Домонтович, Юрій Андрухович, а українську драматургію, на думку укладачів антології, гідно представляє виключно... Л. Подерв'янський — «улюбленець київської артистичної богеми»: з-поміж безлічі українських драм ХХ століття для цього презентативного проекту було обрано лише п'єсу Подерв'янського «Павлік Морозов», причому, на відміну від інших антологічних текстів, її подано в оригіналі, без перекладу, оскільки цей текст «перекладу не потребує», бо ж переклад подібного виставу «і не вбачається можливим на покордонні мов».

З іншого боку, маємо абсолютне несприйняття цього драматургічного потоку як факту «антикультури», заякорене на естетичних критеріях «високої» літератури, і з цих позицій майже вся драматургія постмодерністського штибу, а не тільки її епатажне «антидраматургічне» відгалуження, є «свого роду демонстрацією хибів свободи слова, яка раптом дісталася літераторам, що безвідповідально ставляться до своїх професійних занять» [19, 202]. Утім, ані апологетика, ані таврування будь-якого явища, наділеного певною силою тяжіння у культурософському полі, не прояснюють причин його популярності та не з'ясовують закономірностей його активного продукування як на мейнстримному рівні (О. Ірванець, Л. Подерв'янський, Ю. Іздрик в українській

материковій драматургії, Юрій Тарнавський — у діаспорній, Дмитро Прігов, Михайло Волохов, Володимир Сорокін — у російській), так і на маргінальному (Paul Zhdanov, Стронговський, «драматурги» українського самвидаву)<sup>7</sup>: гіггз, зелені чілавечкі, зізібум, Гриць Кобза, Лисий і Бубен, Михалко Скалицькі, Харченко тощо). Відтак логічніше спробувати пояснити закономірності цієї сили тяжіння і проаналізувати внутрішні закони самого явища, на перший погляд, бруталного, а насправді більш складного й неоднозначного.

Доба культурної кризи, усвідомлювана як смуга «чорнухи» та естетичного хаосу, як будь-який перехідний період, апелювала до творчості як до продуктивного начала, здатного «створювати нові форми, котрі у майбутньому могли б стати визначальними» [20, 179]. Враховуючи, що на радянському (останніх років) та пострадянському просторі ця епоха співпала з кризою державності, у пострадянських культурах закономірно маємо кардинальну переорієнтацію мейнстримного потоку на раніше маргінальні, неофіційні, субкультурні, нерідко «низові» потоки, відхилені від устояної картини світу, що Микола Хренов називає «вибухом маргіналізму», пов'язаним з активізацією альтернативних варіантів художнього розвитку або ж того, що за доби стабільності було лише «реакцією підсвідомості».

Після легітимації раніше заборонених українською модернізму, українського авангарду й діаспорної

<sup>7</sup> Тут і в подальших звертаннях до цього потоку «літератури» свідомо збережено всі примхи правопису оригіналів, у тому числі, і в «низовому», квазіестетичному самономінуванні авторів (це стосується й відсутності великої літери в їхніх псевдонімах, сконструйованих на кшталт комп'ютерних «ніків»).

літератури, які, власне, й посідали місце постмодерністського «Іншого» у 1980-ті та на початку 1990-х років, ніша «іншології» в нашій культурі на межі 90-х років ХХ — початку ХХІ ст. виявилася або майже порожньою, або хаотично заповненою різномірним матеріалом, що за будь-якими критеріями може претендувати на статус «іншої» (не класичної і не постмодерністської) літератури. В такому непевному «іншологічному» контексті стратегічні позиції посіла «антидраматургія», головний масив якої представлений численними текстами самвидаву. Цей текстовий потік остаточно нівелює канонічну жанрову систему драматургії, пропонуючи натомість інший еталон тексту, де з усіх жанрових критеріїв обов'язковою лишається тільки реплікація, а структурно-семантичні параметри драматургічних жанрів безальтернативно усуваються.

У зв'язку з трансгресіями мейнстримного потоку літератури книжковий самвидав з початку 1990-х перестав фокусувати талановиті явища андеґраунду, а відтак енергія неофіційного, незалежного письма цілковито і повністю перемістилася до Інтернету, де є місце будь-якому самовияву і відсутній мінімальний контроль. Так, багато років успішно функціонував і продовжує збирати фанатів інтерактивний інтернет-сайт [www.samvydav.net](http://www.samvydav.net) (аналогічні явища має й російська альтернативна культура — веб-журнал «Самиздат» рафінованого інтелектуала Дмитра Галковського або електронний самвидав «Ленин» Михайла Вербицького), на якому з 2000 року розміщено безліч текстів, написаних у драматургічній формі (частина з них увійшла до першої «Антології українського самвидаву» (К., 2005) — тобто, ми бачимо, що сучасна «інша» культура не

лише має стабільний «попит», а й значно мобільніша за культурний потік, нею висміюваний.

Т. Гундорова, визначаючи особливості українського літературного постмодернізму, засвідчує, що, на відміну від західної «музеїфікації» культури з відповідною постмодерною «технікою цитування», український постмодернізм прагне утримати «ідеальну», неієрархічну культурну цілісність: саме тому, на її думку, «культурні артефакти існують не в музейних колекціях, де їх можна позичати, а у віртуальних колекціях, які можна постійно перетасовувати й дозаповнювати» [7, 34]. Не дивно, що «мережеві» драматурги обирають собі за жанрово-стильові орієнтири майже ідентичні за своєю фактурою «алітературні» еталони — тексти Л. Подерв'янського (Харченко: «ДМБ-2001 або Оружжя возмездія»), взірці «гоблінського перекладу»<sup>8</sup> (зелені чілавечки: «Володар колець. Дві твердині») або взагалі інструкції для користувачів персональних комп'ютерів (Лисий і Бубен: «Він мене любить»).

Л. Подерв'янський, по суті, є одним із фундаторів стратегічної для українського постмодернізму «нової лінгвістичної іронічної поведінки» (термін Т. Гундорової). Він пропонує авторську модель постнекласичного драматургічного річища, у текстових артефактах якого зовні наявні актуальні параметри класичної драми (драматургічна інтрига, драматичний конфлікт, типовий персонаж-протагоніст, його анта-

<sup>8</sup> Традиція «гоблінського перекладу» касових кіноблокбастерів започаткована у другій половині 1990-х у Санкт-Петербурзі і передбачає колажний принцип травестування вкорінених наративів, нещадне зниження «казкових» персонажів, контамінацію традицій маскульту й андеґраунду: вона покликана бути апофатичним «щепленням» від «несмаку» масової культури.

гоністи, діалогічна природа, афектація, проявлення авторського начала через паратекстуальні сегменти та ін.), але принципово відсутні внутрішній конфлікт, серйозна проблематика, катартичні елементи, драматична розв'язка або свідомо відкритий фінал, естетизм. Героєм-протагоністом у такій драматургії позиціонований не стільки конкретний персонаж, скільки тип дискурсу («чорнуха», мат, суржик, ідеологічні кліше, знетронена класика), ускладнений неконфліктною гібридизацією кількох дискурсивних потоків одночасно (у термінології Т. Гундорової — гібридна форма «новомови»). Дискурс, що виступає «героєм часу», в аналогічному потоці драматургії має мінливе ество: за доби постмодернізму його ізоморфічність поступово проявляється через чорний гумор, сленг, ар'го, мат, подвоєне пастішування, віртуалізацію тощо. Завдання драматурга у такому випадку не має нічого спільного з естетичною програмою митця: воно має виключно операціональний характер, оскільки передбачено, що артефакт зафіксує та презентує (в ідеалі — типізує) суттєві риси або певного дискурсивного різновиду, або різних форм дискурсивних гібридів. «Криза» в такий спосіб фіксується також на мовному рівні, і виправдовується побоювання Іхаба Хассана щодо скасування непопулярного авторитету мови впродовж останньої третини ХХ століття: «навіть Мова — наймолодше божество нашої інтелектуальної еліти — перебуває під загрозою повної немочі, — як ще один бог, що не виправдав сподівань» [21, 442]. Водночас зовнішні ознаки мовної кризи приховують програмні інтенції Л. Подерв'янського щодо «переоцінки всіх цінностей». За Фрідріхом Ніцше, така переоцінка можлива при застосуванні методології мовних ігор та певно-

му «семантичному волюнтаризмі» (гра випадковостей, що генерує простір для необмежених смислових варіювань).

Так, в «епічній трагедії» Л. Подерв'янського «Павлік Морозов» стандартними для цього драматурга мовними засобами, контамінованих суржику і ненормативної лексики, препаруються та підпадають деструкції: традиційна родо-видова і жанрова система літератури (твір жанрово номіновано як «епічну трагедію», тож автор посягнув і на десакралізацію епосу, і на деструкцію трагедійного (високого) жанру); антична міфологія (Зевс, Сфінкс, Ерінії, пророк храму Аполлона); західноєвропейська теорія культури (глузування з аполонічного начала в культурі, водночас стихійний глумливий культ діонісійства через еротичний стьоб); фольклорні концепти (в переліку дійових осіб названі *«Альонушка і Іванушка, фольклорні потвори, існуючі в нашій підсвідомості»*, персонажі п'єси, як герої чаклунської казки, *«шукають те, чого нема»*); радянська наука (*«Так в школі я учив, / що все зробив не бог, а обізяна»*); радянська історія (події якої хронологічно перемішано й обіграно через її «серединний» період — роки Другої світової війни); радянська ідеологія як ментально неорганічна, чужинна, тоталітарна, агресивна, бездуховна та монструозна (один із її адептів, біографічно реальний Павлік Морозов, вирізняється *«нордичною красою»* та *«гітлерюгендівською зачіскою»*, він *«перетягнутий мілітарними шкіряними ремінцями»*, другий, *«побочний син»* — витвір художньої уяви автора «першого соцреалістичного роману» Павел Власов — *«здоровенний, схожий на Кінг-Конга мужик, сильний і неімовірно тупий»*; її «святий», новітній «Миколай-чудотворець» — Мико-

ла Островський закликає піонерів задушити батька Павліка Морозова); радянська міфологія (її інтертекстуальна сюжетика досить строката: повторювана опозиція «наші там» / «кругом шпiони»; інсценізація «величного виводища масового покаяння», атеїстична пошесть; обігрування лозунгів «жить стало лучше, стало веселее»; «романтичні пісні про геологів», що лунають з портативного радіоприймача; абсолютизований радянським ідеологічним міфом про «піонера-героя» Павліка Морозова сюжет язичницького батьковбивства; «тайни піонерські», надто важливі для Абверу Третього Рейха і т. ін.; радянська концептосфера («піонерський горн», «ворошиловський стрілок», «вперьод за оргенами»); радянський кінематограф (кінематографічна сцена, коли вісник богів картинно «сіда на пiнька, дістає „Беломор“, закурює, так що стає схожий на справедливого начальника дитячої колонії», довірливо «пригощає цигарками блядгю, як це звичайно роблять на допитах кмітливi менти», а потім раптово примружується, «як це робив на допитах Берія, щоб приголомшити ворога», і ставить провокаційне питання) і його головний опонент — американські кіноблокбастери (в Ерінї під час особливої місії «обличчя розмальовані грязюкою, як це роблять на бойовому завданні американські рейнджери в джунглях Індокитаю»). Всі рівні семантичної деструкції з'єднуються в єдину структуру за допомогою конструктивного принципу «коректуючої іронії» (А. Вайлд) стосовно різних проявів життя.

Від неоміфологічної деструкції, здійсненої автором «Павліка Морозова», перепадає не лише заялженим кліше совкових пісень (іронічні ремарки: «Діти хором плюють і сразу же запевают весьолу пісню про куз-

нечіка»; травестування багатьох «офіційних» пісень рядків: «то березка, то рябина, / куст ракиты над рекой, / край родной, навек любимый...») («Нет, всьотакі природу я люблю! / I Родіну, берьозку і рябіну. / Люблю я куст ракити над рекой...», «широка страна моя родная, / много в ней лесов, полей и рек...») и т.д. («То Русь могучая, всього в ній до...я — / лісов, полей і рек, болот, пустынь і тундри...», «так вольно дышит человек» («человек / здесь вольно нюхает тот запах» і т. ін.), а й високій художній літературі. Серед інтертекстуально обіграних та спародійованих шедеврів — «Руслан і Людмила» Олександра Пушкіна («I всьоду Руссю пахнет!..»), поезія Михайла Лермонтова («Я сумно дивлюся на наше покоління») і Федора Тютчева («мислі.. / про аршин, яким не можна міряти Росію»), «Муму» Івана Тургенєва («Піонери прив'язують генералу Власову на шию кирпичину, як Герасім до Муму, і топлять у болоті»), «Лісова пісня» Лесі Українки (Павел Власов «і розриває / навпiл шатунів, і греблі рве»), «Щуролов» Іоганна Вольфганга Гете (загіпнотизовані персонажі мовчки йдуть в болото за пророком Миколою, «як щури за Гамельнським щуроловом»). Що вже й говорити про метапародіювання поеми Степана Щіпачова «Павлік Морозов» (перевернутий у драмі сюжет апологетичного ліро-епічного твору), біографічного автора М. Островського та його ключового роману «Як гартувалася криця» (Пророк Микола, наказавши Павліку Морозову задушити батька, повчає свого адепта-піонера: «бо жiзнь свою потрібно так прожити, / щоб соромно не було за роки, / шо прожив ти їх так...»)!

Але найбільше дістається від Л. Подерв'янського героям роману Олексія Горького «Мати», з якого офіційно розпочато соцреалістичний дискурс у літе-

ратурі ХХ століття. Пелагея Ніловна представлена як «жінка Савви Морозова, мати Павліка Морозова» і Павла Власова — двох «епічних героїв», любовниця генерала Власова, «гарна, ще нестара жінка, схожа на Мать-Батьківщину з відомого плакату», «Мать з великої букви — ум, честь і совість нашої епохи, з слідами білої краси на лице і теле». Омофонна близькість основного концептуального матеріалу літературних творів Л. Подерв'янського («мат») і назви славнозвісного роману («Мать») підсилюється за рахунок спільного семантичного кореня обох понять, і в такий спосіб «мат» теж уводиться до сфери «святих», «сакральних», аксіоматичних цінностей алітератури, релевантних концептуальному навантаженню понять «мати», «батьківщина» у літературі класичній. Цікавим авторським парафразом є концепція «двох Павлів» — рідних братів (різних символічних утілень єдиної ідеологічної доктрини)<sup>9</sup>: Павел Власов — деконструйована «зайва людина» (обіграний літературний тип романтизму і критичного реалізму: «**Філін** (здогадався). Ха, він — лишняя людина!..»), довершений витвір із «загартованої криці», адже коли його б'ють по різних частинах тіла, в тому числі по голові, «роздається звук, ніби вдарили в дзвона»: металева оболонка, міцна зовні й порожня зсередини — це перша іпостась «нової людини», з якої глузує Л. Подерв'янський. Другою іпостасю виступає новий «герой часу», патологічний зрадник, вбивця батька й матері Павлік Морозов, якого теж наприкінці п'єси випадково прибито.

<sup>9</sup> Тут варто звернути увагу і на естетську деструкцію органічної для української літератури концепції «двох Іванів», «двох Володьок» і т. д. — з цієї концепції вилучається національна компонента, без чого будь-яке роздвоєння вже скидається на пародію.

Фінал, коли в живих лишаються тільки фольклорно-міфологічні потвори, знаменує повний крах радянських міфологічних ілюзій, коли однією ілюзією (Павлік Морозов) доценту руйнувалися інші (Мать (батьківщина, партія і т.д.) = «смертельний мішок», Павел Власов = Кінг-Конг), і навпаки.

«Новації» Л. Подерв'янського у сфері драматургічного «новомовлення» можна визначити таким чином. По-перше, в його п'єсах на нульовому рівні знаходиться високий регістр, а відтак його модель світу постає не перевернутою, не перелицьованою, а свідомо зведена лише до низького, ненормативного, невідформатованого «задзеркалля», в якому в принципі неможливо віднайти доцентрові сили та «горні» рівні. По-друге, цей світ, попри свою удавану одноманітність та вертикальну неієрархічність, у горизонтальній площині представлений поліморфно, гранично ентропійно: достатньо лише перелічити лексико-семантичні функції окремих концептів матірнього змісту, щоби переконатися у надзвичайній контекстуальній багатозначності більшості ненормативних лексем: таким чином драматург порушує дискусійне питання про «невичерпаність» потенціалу його «антимови» на даному естетичному етапі і можливості подальших пошуків прихованих резервів актуалізованого ним типу дискурсивної драми. По-третє, Л. Подерв'янський, чудово володіючи колажною технікою, намагається одночасно деструктувати і її, звідси «гібридизація» його персонажів, нагромадження дискурсів та «обтяження» семантичних полів більшості образів традицією, грою з традицією, деструкцією традиції і нарешті — деструкцією гри з традицією. Т. Гундорова, згадавши Л. Подерв'янського у контексті «київського концептуалізму

1970—1980-х», гадає, що використовувані представниками цієї течії прийоми (іронія, колаж, суржик, соц-арт) свідчать про певні загравання київських концептуалістів з постмодерністською технікою [7, 41]. Те, що Л. Подерв'янського не ідентифікують як «постмодерніста», видається справедливим насамперед через відсутність узвичаєного «подвійного кодування» його текстів, традиційно представленого в обох регістрах — високому (елітарному, шифрованому) і низькому (масової літератури, прозорому, полегшеному). Водночас більшість текстів Л. Подерв'янського можна розглядати і як приховані пародії на «метафоричну естетику» західної літературно-естетичної практики та адептів деконструктивізму, бо драматург більшість асоціацій закладає в текст не стільки на дискурсивному рівні логічно обґрунтованої аргументації, скільки вдається до найширшого асоціативного потенціалу травестованих концептів.

Сьогодні естетизацію Апокаліпсиса (у біблійному значенні слова, як «вияву потаємного смислу») і брутальності Неллі Корнієнко пов'язує з тим, що «на культурних глибинах, у творчому пориві до архетипів цей символ-код говорить про руїну як місце гріхопадіння, нагадуючи, повертаючи нам забуте відчуття Вини, Сорому, пощезле у нас після (внаслідок?) гріхопадіння» [22, 31]. Неоміфологізм новітньої української драми актуалізує і карнавальний принцип інверсії опозицій «високого» та «низького», тому драматурги-постконцептуалісти прагнуть досягти «очищення» від нашарувань масової культури блюзнірським опогануванням концептів мейнстримних культурних парадигм (соцреалізм, соц-арт, концептуалізм, постмодернізм). Поряд із карнавалізацією, яку абсолютизує загальний постмодерністський

Текст української літератури 1990-х, привласнюючи, за Т. Гундоровою, такі невласливі їй зони і сфери, як визначальні для масової культури «сексуальність», «ненормативна лексика», «іронія щодо традиційних досі тем», «зумисне зведення до купи патріотики й еротики» [7, 62], драматургічні тексти українського самвидаву представляють також безліч аргументів на користь гіпотези дослідниці з приводу відносно нової тенденції у розвитку українського постмодернізму — його переростання в кіч. Щоправда, Т. Гундорова підкреслює очевидну еволюцію самого поняття кічу від «поганого смаку» до «визнання того, що всі ми тією чи іншою мірою „кічмени“, тобто люди, без яких кіч не може існувати» — його споживачі та співтворці [7, 79].

Наявність великої кількості постконцептуалістських творів, написаних у драматургічній формі авторами самвидаву, і «мережевої літератури» лише підкреслює наближеність даного дискурсу з його квазіестетичною програмою до запитів масової культури та масового «споживача» і повсякденне розширення кола «посвячених» у його тонкощі (кіч стає метадискурсом), що, у свою чергу, переводить сьогоднішню інтелектуальну драму у регістр камерності та елітарності.

## Література

1. Сидор-Гибелинда О. Южнорусская волна // Альтернативная культура: Энциклопедия / Сост. Д.Десятерик — Екатеринбург, 2005.
2. Попов Ю. Антиутопія // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001.
3. Бентли Э. Жизнь драмы. — М., 1978.
4. Любимцева Л. Эволюция абсурдистской драмы // Наукові

- праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філологічні науки. — Кам'янець-Подільський, 2005. — Вип. 10. — Т. 1.
5. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. — М., 2003.
  6. Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю. Ковалів та ін. — К., 1997.
  7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К., 2005.
  8. Ткачук О. Наратологічний словник. — Тернопіль, 2002.
  9. Можейко М. «АВС»-ART // Постмодернізм. Енциклопедія.— Мн., 2001.
  10. Максимов В. Антитеатр Антонена Арто // Театр. — 1991.— № 5.
  11. Гаврилів Т. Антиестетика Томаса Бернгарда // Бернгард Т. Старі майстри: Комедія. Елізабет II: Катма комедії. — Івано-Франківськ, 1999.
  12. Попович М. «Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище // Український театр ХХ століття. — К., 2003.
  13. Яровий О. Скажу, як є // Літературна Україна.—2001.— 1 березня, № 8 (4509).
  14. Жбанков М. Контркультура / Постмодернізм. Енциклопедія. — Мн., 2001.
  15. Словарь терминов московской концептуальной школы.— М., 1999.
  16. Бондар-Терещенко І. Неоліт // Кур'єр Кривбасу. — 2005.— № 192.
  17. Кравченко А. Культурология: Словарь. — М., 2001.
  18. Лапинський І. Що не ясно? Відвага, наснага і звитяга Леся Подерв'янського // Подерв'янський Л. Герой нашого часу.— Львів, 2001.
  19. Корзов Ю. Постмодернистские тенденции в современной русской драматургии // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. — К., 2002. — Вип. 3.
  20. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. — М., 2002.
  21. Hassan I. Making sense: The trials of postmoderne discourse // New lit. history. — Baltimore, 1987. — Vol.18, №2.
  22. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — К., 2000.

*Валерій Панасюк*

кандидат мистецтвознавства

## «НОВА АРХАЇКА» У ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЗАТУЛОВСЬКОЇ

Дія закону культурологічного маятника особливо очевидна в образотворчому мистецтві ХХ століття, а саме в період першого російського авангарду. Чим «вище» творці нової малярської мови «піднімали» маятник своїх авангардних пошуків, тим далі — до архаїки — поверталися вони. Про це свідчить їх художня практика, а ними створений «абетковий порядок» багато чим завдячує мові образотворчого мистецтва далекого минулого. У цьому випадку важко не погодитися з Костянтином Чистовим, який, характеризуючи динаміку формування авангардних течій, стверджує: «... бажаючи за будь-яку ціну зарекомендувати себе „антикультурою“, ці течії внутрішньо й дотепер орієнтуються на традицію... Характерно, що переживши бурхливий період де-струкції, вони, як правило, звертаються до більш архаїчної традиції, ніж та, яку відкинули» [1, 105—106].

До початку ХХІ століття культурологічний маятник так розхитали, що він уже не «відкидає» в минуле, а огинає циферблат історії мистецтв на всі 360

градусів. У результаті виникає ефект «нової архаїки», коли архаїчна лексика «оновлюється» неологізмами інших авангардних течій. З цього погляду показова творчість сучасної московської художниці Ірини Затуловської. В чому ж специфіка її «нової архаїки»?

По-перше, у несподіваному використанні як «вихідного» живописного матеріалу листів покривельного заліза, фрагментів старих, з нашаруваннями фарби дверей, вітринного скла і старовинних дзеркал з островами втраченої амальгами. Це не чисте полотно чи картон, певна «табула раса», яку заповнює митець, а вже архаїзований часом і життям простір. Режисер Юрій Норштейн тому зазначає: «Не знаю, якою мірою Затуловська нова. Хіба в тому, що бере для роботи зроблений шматок простору, в який час всотався, як олія в стільницю. Хтось побачить лише брудну поверхню, а хтось роздивиться, що над цією стільницею пройшло життя і що по ній, як по мапі, можна поновити минуле. Художниця трохи подовжує час, не намагаючись його змінити чи переломити. Мені здається, це один із найбільш благородних підходів до мистецтва живопису» [2, 23].

Використання «приготованого життям і часом» об'єкта легко провокує на ідентифікацію робіт І. Затуловської з «редімейдною» продукцією (від англ. ready — готовий + made зроблений), коли вилучений з нехудожньої сфери об'єкт перетворюється експозиційним простором на художньо значущий продукт — артефакт. У цьому випадку музей або галерея, а точніше стійка семантика місця контакту глядача з експонованим об'єктом, виконує функції рами, котра, врешті-решт, — допомагає продукуванню смислів. Та можна сказати, «нерозмінна золота

монета» сучасного мистецтва, незалежно від місця здійснення контакту глядача з ним.

Справа в тому, що сама архаїка вихідного матеріалу, його фактура осмислені як за рахунок включення до його змісту елементів з нехудожньої сфери, неживописних за своєю сутністю. Спостерігається не відмова від «старої» і створення «нової» мови, а оновлення традиційної лексики через включення нових одиниць — знаків, запозичених з нехудожньої сфери і підпорядкованих правилам морфології та синтаксису традиційного малярства. Ось чому І. Затуловську в умовах експансії «актуального» мистецтва можна вважати «архаїчним новатором».

Наприклад, у роботі «Соловки показалися» (залізо, олія, 2000 рік) іржа стала живописним еквівалентом водної та небесної гладіні. Умовно-достовірний контур монастиря написано олією. Лише один цей фактурний контраст сприяє продукуванню множини смислів. У першу чергу, тут «зчитується» онтологічна опозиція природного і рукотворного (культурного). І тоді монастир ніби «затиснуто» іржавими хвилями моря (візуалізація словесного тропа) та «іржаво-опаленою кров'ю небес». Але при цьому він «природно» вписаний у не торкнутий корозією «чистий» простір листового заліза. Він виростає з моря і тяжіє до неба, повторюючи дзеркально, тобто навпаки, міфологему святого града Кітежа. Обраний художницею для цієї роботи архаїчний матеріал зберігає пам'ять самого місця — Соловецького монастиря: у шматкові заіржавілого заліза «читається» вся його трагічна історія. «Живописне» полотно відрізняється просто кінематографічним динамізмом, що досягається використанням у ньому паралельної перспективи. При цьому обраний ракурс дає ефект

наближення до самого живописного об'єкта. Він кореспондує з назвою самої роботи («Соловки показали»). У результаті в глядача виникає ілюзія дуже особистісного «входження» разом з мисткинею в простір природи, культури та історії.

На кілька тлумачень провокує і робота «В утробі» (залізо, олія, 2002 рік). На шматкові листового заліза умовно накреслено контур російської хати, в середині — «в утробі» — якого таке саме умовне зображення печі й текст: «В утробі російської хати утроба печі й розвиднюється». Звісно, в першу чергу, виникає цілий смисловий комплекс, пов'язаний у міфології та фольклорі з оселею. Тут хата як традиційний символ Дому, захисту й укоріненості (контур хати міцно «поставлено» на горизонталь землі), й піч як її утроба, яка зберігає життєдайний та всепоглинаючий вогонь. Тоді утробний вогонь співвідноситься у своїй семантиці з константною семантикою світанку — пробудження й народження нового життя. Цим світанком у роботі І. Затуловської став вихідний простір листового заліза з пролісинами іржі. Старе залізо «розбудили», і воно починає нове життя. Такий тугий вузол значень зазвичай затягується поетом у віршах. Як у поезії Арсенія Тарковського, що її легко співвіднести з роботою І. Затуловської:

— *В зимней истоме у матери в доме  
Спи, как ржаное зерно в черноземе,  
И не заботься о смертном конце.*

— *Без сновидений, как Лазарь во гробе,  
Спи до весны в материнской утробе,  
Выйдешь из гроба в зеленом венце* [3, 342].

Але можливе ще й тлумачення з «мистецтвознавчим підтекстом». У контурі народної хати вгадується контур архітектурного об'єкта, побудованого в «класицистичному стилі» (наприклад, триумфальна арка чи парадні ворота). Робота І. Затуловської у такому разі стає візуальною квінтесенцією тези про генезу російського ампіра, переконливо доведеної Давидом Аркіним: «Цей рух (засвоєння російськими будівничими принципів «нового ампірного стилю». — В. П.) розповсюджується в ширину й углиб, проникаючи крізь товщу безіменного сільського дрібнопомісного і провінційного будівництва до народного зодчества. У XVIII-XIX століттях засновуються витвори і типи, які пов'язують російську хату з ампірним особняком, колоду традиційного зрубу — з класичною колоною, двоскатну покрівлю — з античним фронтоном, народну різьбу по дереву — з пластиком архітектурного рельєфу» [4, 102].

Такий широкий інтерпретаційний діапазон робіт І. Затуловської доволі переконливо підтверджує думку Юрія Лотмана про те, що «в процесі розширення текстової межі інтенсивність смислоутворювальних процесів різко підвищується» [5, 204]. При розширенні межі поняття «мистецтво» і включенні в нього елемента, котрий перебуває за його межами, «інтенсифікується обмін повідомленнями між семіотично різними підструктурами і процес смислоутворення бурхливо активізується» [5, 204].

Правда, на практиці ступінь розширення художником меж виявляється різною, але завжди однакова потужність перетворення нехудожнього в художньо значуще. Подібні семантичні метаморфози здійснюються в межах самої роботи, а не за рахунок семантики експозиційного простору, що зазви-

чай відбувається з «редімейдними» об'єктами. При цьому рами — багетні обмежувачі — як такі роботам І. Затуловської не потрібні, бо межі визначені самим життям. Тоді візуальною, наочною стає реалізація архаїчної ідеї нерозривного зв'язку життя й мистецтва, очевидність умовності меж, що їх розділяють. У цьому випадку виявляється глибинний зв'язок творчості сучасного митця з образотворчою діяльністю художника архаїчної доби. Олександр Формозов, аналізуючи наскельні зображення, стверджує: «Давній художник пристосовувався до вигинів і виступів скель, як майстер-декоратор пристосовував ліпнину і розписи до архітектурних форм бароко чи класицизму... Колір граніту, вапняку, піщаника, освітлення, вода, яка омиває онезькі і біломорські зображення, закономірно входять у комплекс творів первісного мистецтва [6, 274—275]. Отже, якщо наскельні зображення буквально зливаються зі своїм тлом, то так само в роботах І. Затуловської «мимовільний» живопис часу й життя злитий з живописним простором митця.

По-друге, новий архаїзм у творчості І. Затуловської бере початок від знакової лінії образотворчої діяльності людини архаїчної доби, коли творчість була, перш за все, універсальною формою пізнання. На відміну від сюжетної лінії, знакова, виконуючи гносеологічне завдання, давала певне узагальнене уявлення про один з предметів світу. Наприклад, «ізольовані фігури тварин... народжують відчуття, що перед вами нібито вихоплені з людської свідомості окремі уявлення, кинуті на стіни, стелі, заглибини чи ніші» [6, 310]. Це зображення «предмета взагалі», поза контекстом оточуючого середовища і поза його можливих зв'язків із собі подібними. Саме цими ус-

тановками визначається специфіка композиції, в результаті чого виникає ефект «зависання» об'єкта, відчувається його «предметність» у повітрі живописного простору. До речі, такий уявний композиційний інфанталізм властивий дитячому малюнку. До нього іноді дослідники генетично прирівнюють творчість І. Затуловської. Позірна композиційна простота, як і оголеність прийому використання вихідних «архаїчних» матеріалів, провокують інших митців на свідоме чи несвідоме наслідування, яке беззастережно приводить до значних смислових втрат.

Знакова лінія архаїчного мистецтва чітко проявилася в проєкті І. Затуловської «Вивіски», яку представила галерея «Роза Азора» на ярмарку «Арт-Москва» в 2005 році.

Живописна вивіска — це складне семантичне утворення, «пучок культурних смислів». Вона є способом художнього висловлювання, особливості якого визначені його функцією: живописна репрезентація предмета. Це, як і в знаковій лінії архаїчної доби, деяке ідеальне живописне уявлення про реальний об'єкт (хліб, овоч, шляпа тощо). Це «чиста піктура», що виражає прообраз речі, її, в термінах Платона, ідею. За Григорієм Сковородою, «такі фігури, котрі приховують в собі таємну силу, названі від еллінських любомудрів: emblemata, hieroglyphica» [7, 20]. Емблематичне призначення вивіски дозволяє у звичайних «речах примітити вічність».

При цьому вивіска є частиною міського чи сільського екстер'єру, завдяки чому вона одночасно і розділяє, і об'єднує художню й нехудожню сфери. І ще. Живописна вивіска є фактом історії першого російського авангарду, який «усвідомив» її як «беззаперечний художній об'єкт». Традиційність її

мовних засобів вираження, традиційність сполучення різних мов (наприклад, вербальної та візуальної) сприяли виникненню в російському малярстві початку ХХ століття нового, нетрадиційно-провокативного типу висловлювання (роботи Михайла Ларіонова, Наталії Гончарової).

Таким чином, вивіски І. Затуловської поєднують семантику знакової лінії архаїчного мистецтва і досвід першого російського авангарду, виявляючи специфіку дії закону культурологічного маятника на початку ХХІ століття.

І тоді творчість мисткині можна трактувати як своєрідний «архаїчний акмеїзм». Акмеїсти декларували ідею про те, що «слово має свої твердо окреслені межі значення». У своїй творчості вони не лише повернули слово в початкові смислові межі, але й згорнули в ньому все розмаїття загальнокультурних асоціацій. Адже, за Осипом Мандельштамом, акмеїзм — це «туга за світовою культурою». У такому випадку читання акмеїстичного тексту (того ж О. Мандельштама) є радість «розгортання» згорнутих у слові смислів і плетення «кольорових килимів значень».

До речі, дещо подібне відбувалося і в театрів. «Ревізор» Всеволода Мейерхольда став «сценічним означальним» усього Гоголя. З приводу цієї постановки Михайло Чехов пише: «Від В. Е. Мейерхольда ми чекали „Ревізора“, так він показав нам інше: він показав нам той світ, повнота змісту (курсив Чехова. — В. П.) якого обійняла собою царину такого масштабу, де „Ревізор“ лише частка, тільки окремих звук цілої мелодії. І ми злякалися» [цит. по 8, 156-157].

«Дрімучими зрубамі» смислів також вирізняється цикл портретів російських письменників-класи-

ків, які І. Затуловська виконала в 2004—2006 роках. Наприклад, портрет Олександра Пушкіна. Його написано на склі — матеріалі крихкому; склі — фрагменті меблів ампірної доби. Обраний матеріал з такими характерними стилістичними прикметами «повертає» глядача в епоху життя й творчості поета. Але цей матеріальний доказ давнішньої епохи, як і всякий «уламок минулого», який дійшов до нас, ламкий — ламкий, як скло. Адже сьогодні Пушкінський час ми реконструюємо за уламками. Тому й самого поета ми бачимо через сколите часом скло його епохи. Та ще це скло затуманене більш пізніми міфами, в яких ми можемо лише розпізнати, точніше, вгадати, всім добре знайомий силует пушкінського автопортрета.

У цьому випадку пушкінський силует за своєю семантикою «*emblemata*», «*hieroglyphica*», проявлення тієї знакової лінії образотворчого мистецтва архаїчної доби, котра межово умовно і схематично давала «предмет узагалі». А тло і матеріал — по-акмеїстичному «згорнуті» у візуальний образ численних культурологічних асоціацій, а саме в контекст епохи і «густий туман» пушкінської міфології.

Щоправда, цей витканий килим значень лише один з можливих. Семантична насиченість робіт І. Затуловської висока, а інтерпретаційна перспектива їх глибока. Тому визначення, які до них застосовуються, — «новий архаїзм», «архаїчний акмеїзм» — це тільки спроба термінологічно відобразити їх унікальність і неповторність, виділити художницю, яка своєю творчістю архаїчне робить актуальним, актуальне ж перетворює на вічне.

## Література

1. Чистов К. Фольклор. Текст. Традиция. — М., 2005.
2. Сергей Михайлов. Пейзаж. Раиса Михайлова-Затуловская. Натюрморт // Ирина Затуловская. Портрет: Каталог. — М., 2003.
3. Тарковский А. Собрание сочинений: В 3 тт. Стихотворения. — М., 1991. — Т.1.
4. Аркин Д. Архитектура русского классицизма // Аркин Д. Образы архитектуры и образы скульптуры. — М., 1990.
5. Лотман Ю. Трехдиагональная модель культуры // Лотман Ю. История и типология русской культуры. — СПб., 2002.
6. Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия. — СПб., 1994.
7. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 тт. - К., 1973. — Т. 2.
8. Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. — Л., 1978.

*Олена Мартинюк*

стипендіат програми Фулбрайта, Університет The New School (м. Нью-Йорк, США)

## НАРЦИСОВІ ДЗЕРКАЛА: МОЛОДЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Молодість у сфері художніх практик сучасного мистецтва спершу постає як синдром, а вже потім як фізичний вік. Моду на амбіційну та провокативно зухвалу художню діяльність започаткували на початку 1990-х так звані «Молоді британські художники» в Лондоні, закріпивши за собою статус наймолодших митців ХХ сторіччя. Попри те, що відтоді минуло близько 20 років, і досі епітет «молодий» невідчепний від імен Демієна Хьорста, Трейсі Емін або Марка Квіна. «Один із покоління YBA» — така характеристика позначає не лише прив'язку до місця або часу: за цим словосполученням можна розчутити звук лускання бруньок навесні в Гайд Парку, несамовиту біоморфну енергію живого та безпосереднього мистецтва, яке не має нічого спільного із жодною з теоретичних конструкцій. Жодних притаманних модернізму маніфестів, самотнього пафосу боротьби, нічого, крім дитячого, абсолютно щирого відчуття себе центром Всесвіту. Відчуття, яке вимагає не підтвердження (оскільки воно неможливе), а просто віри. Мистецтво незастелених ліжок та

формалінових трупів не ставило і не вирішувало екзистенціальних, соціальних, формальних художніх проблем (співвідношення тексту та контексту цікавило «молодих» більше, ніж боротьба лінії та кольору, скажімо). Водночас увага публіки змушувала «занадто розвинених дітей» до рефлексій на теми гострі й серйозні, як, наприклад, смерть, релігія, обмеженість існування будь-якої істоти фізичністю її тіла.

Зосередженість на своєму «я», на власній тожсамості — і одиничній, і колективній, наполягання на відсутності зв'язків з минулим та бажання створювати відчутні вібрації в публічній сфері — такі риси «портрета художника в юності» можна віднайти в проявах художньої молодості, що більше пов'язана з цими симптомами, ніж з віком. І саме генерація УВА зробила молодість найбільш актуальною художньою тенденцією на багато років. Культурні герої сьогодення прагнуть і виглядати, і бути молодшими. Українську групу молодих митців «Р.Е.П.» (Революційний Експериментальний Простір) можна вважати однією з множинних варіацій цього особливого типу мистецької поведінки: нахабної (без вимушеної зухвалості), амбіційної (із поступово зростаючою вибірковістю просторів для самовираження), провокативної (проте без зайвого епатажу), часом по-дитячому серйозної, іноді сповненої романтично-містичного духу спільності, що активно власноруч працює над створенням свого образу в суспільстві.

Першою концептуальною асоціацією, що пов'язує поняття молодості (дитинства) мистецтва та самоусвідомлення є зв'язка Нарцис — стадія дзеркала. Ключовим інструментом самопозиціонування, або ж саморефлексії, молодих художників постає дзерка-

ло, дивлячись у яке, вони усвідомлюють себе, споглядають світ та інших на фоні власного «я». Найвідомішим персонажем, що мав тривалі й виснажливі стосунки із власним зображенням, був герой давньогрецького міфу Нарцис, який закохався в самого себе, віддзеркаленого у воді джерела. Психоаналітичний дискурс від Зіґмунда Фройда до Жака Лакана переописав і переосмислив постать Нарциса, водночас довівши, що його досвід замилювання власним образом притаманний кожній людині на певній стадії психологічного розвитку. Звичайно, мова йде про статтю З. Фройда «Про нарцисизм» та Лаканівську «стадію дзеркала» і його теорію суб'єкта разом з критикою теорії еґо З. Фройда.

Відчуття, що їх почуває дитина перед дзеркалом у віці від 6 до 18 місяців, уперше усвідомивши своє відображення в ньому, призводять до первинного утворення функції «я», яке відокремлюється від інших, переводячи її з до-едипівського Уявного до Символічного порядку Батька. Цей крок у бік символічної ідентифікації породжує психічну інстанцію супереґо, власне тому Ж. Лакан говорить про «стадію дзеркала» як про початок процесу відокремлення від самого себе. Це відчуження породжує ідеальний образ нарцисичної всемогутності, в той час, як ті уявлення, які ми про себе складаємо, є не більше, ніж ілюзією. «...те, що ми називаємо нашим «я», є певним образом, який ми маємо щодо себе, образом, що створює міраж» [1, 273].

Згідно з теорією Ж. Лакана, «стадія дзеркала» є не тільки одним із щаблів самоусвідомлення дитини, але і специфічною сферою функціонування психіки дорослої людини. Вкорінена в минулому, ця стадія закладає первинну матрицю, котра залишається як

«осад» навіть після ідентифікації з іншим та формування всебічного суб'єкта. Саме до цього «осаду» звертається митець, який вибудовує та виокремлює власну індивідуальність за посередництва (само)отождження. Нарцис вдивляється у віддзеркалення для того, аби створити свій образ, і водночас — щоб цей образ створив його. Це є класичним феноменологічним екзерсисом Ервіна Штрауса, в якому власна ідентичність і світ розгортаються одночасно для сприймаючого суб'єкта: «Я постаю (become) тільки тоді, як щось стається, а щось стається для мене тільки тому, що я постаю (become)» [2, 351]. Як у безкінечній стрічці Мьобіуса, рух «замикається» (наче при короткому замиканні в електромережі) на переході з одного стану до іншого тоді, коли суб'єкт втрачає будь-які підстави для художньої аперцепції у довколишньому світі, окрім власного тіла та ілюзорного (Ж. Лакан) «еґо».

Учасники групи «Р.Е.П.» виходять на Майдан Незалежності в листопаді 2005 року, одягнені в балахони, з прапорами та гаслами «We will R.E.P. you!», оголошуючи перед публікою свою власну форматворчу ілюзію. Заяви «Україна неможлива без Р.Е.П.» або «Україна — це Р.Е.П.» звучали через рік на фестивалі сучасного мистецтва в Шаргороді. Суть хеппенінгу полягала в «трансляції» самих себе широкій аудиторії: її відгук, будь-якої форми рефлексії, сприйняття або тотальне неприйняття — все це мало на меті продемонструвати учасникам дійства їх власне колективне «обличчя», яке вони шукали в збаламучених водах провінційного містечка.

Постійне шукання власної позиції призводить до поступового заміщення колективної презентації ін-

дивідуальних робіт під спільним іменем колективною творчістю — конструюванням збірного образу. Адаже молодих митців, кожен з яких до участі в групі займався власним художнім проектом (не пов'язаним з акціонізмом), об'єднали саме вуличні перформанси, але насамперед — Помаранчева революція.

Це одне з дзеркал, в якому художники багатьох поколінь здаються собі найпривабливішими, адже свічадо політичної репрезентації дарує можливість перевірити свою здатність змінювати світ. Радянські конструктивісти 1920-х років, віденські акціоністи повоєнної доби або французькі 1960-х років були захоплені можливістю зробити мистецтво знаряддям революційної боротьби. Група «Р.Е.П.» стихійно створена під час Помаранчевої революції, тобто причинно-наслідковий зв'язок тут зворотно обернений: революція є не результатом, а причиною. Те, що інші художники прагнули наблизити, влаштуовуючи демонстрації та розвішуючи свої роботи на дошках оголошень (як Даніель Буррен, Мішель Парментьє та інші паризькі акціоністи, наприклад), «Р.Е.П.івцям» було наперед задано — високо насиченою енергетично революційною ситуацією. Ініційована революцією група складалася з 20 молодих митців, випускників та студентів художніх вишів Києва, Львова, Житомира, Тернополя, які спочатку об'єдналися, а потім почали усвідомлювати силу, що їх згуртувала.

Цей процес усвідомлення був плідним на події, група мала річну резиденцію в Центрі сучасного мистецтва у 2005 році, встигла засвітитися в невеличкому *непорозумінні* з приводу Венеціанського бієнале—2005, висловитися на Шаргороді 2006-го. Поступово, як візерунок, що проявляється на дні допитої чашки кави, викристалізувалося основне ядро

групи (Микита Кадан, Лада Наконечна, Леся Хоменко, Жанна Кадирова, Володимир Кузнєцов, Ксенія Гнилицька). Той тип мистецтва, на якому базувалася спільність групи і декларуються її сьогодишні ідеологічні засади — соціально-політичний акціонізм, тобто мистецтво, що не залишає матеріальних слідів. Водночас індивідуальні проекти учасників є втіленням матеріального підтвердження духовної діяльності художника. Мовою живопису, об'єктів та скульптури висловлювалися молоді художники «основного складу» «Р.Е.П.» до заснування об'єднання. Ці ж традиційні засоби передачі ідей в публічний простір вони продовжують використовувати й сьогодні у своїх індивідуальних роботах.

Так само, як і будь-які прояви «поетичного тероризму» (і в тому сенсі, що надавав цьому явищу Гакім Бей, та в усіх інших його можливих варіаціях), симбіоз лабільних художніх одиниць зі стабільними інституціями не є новим явищем в історії мистецтва. Варто лише згадати галерею «Пальто» московського художника Олександра Петреллі або *Attaché Gallery* — лондонське дітище Вінні Реунова та Макса Кейона. Апропріація революції «Р.Е.П.івцями» — спроба будівництва на вельми хисткому фундаменті, адже революції історично є стрімкими та скороминучими подіями. Проте українські терени створили унікальне підґрунтя для подібних апропріацій, і в той час, як після Помаранчевої революції з'явилася нова професія «революціонер», художники отримали простір для іронічної ідентифікації з рухомою матерією революції. Намети (між іншим, це знаряддя революції в 2001 році пророчо використали українські художники під час 49-ї Венеціанської бієнале), демонстрації, мітинги, театралізовані дійства, лозун-

ги, декларація створення «Партії Р.Е.П.» — усі ці прикмети «вуличної демократії» група використовує із впертою наївністю, сповідуючи класичне «Всі революції зражені».

В одному зі своїх інтерв'ю ідеолог групи Микита Кадан навів вислів Фіделя Кастро: «Революція не повинна зупинятися ні на хвилину». Експериментальна революція продовжує свій рух у просторі політичної боротьби, карнавальної культури, злиття елітарної та народної магістралі суспільства, традиції вуличної комедії дель арте і, можливо, якщо не «Шуму й шалу» Вільяма Фолкнера, але хоча б «Гімну демократичної молоді» Сергія Жадана. В листопаді 2005 року «Р.Е.П.івці» вийшли на вулиці в день святкування річниці Жовтневої революції з гаслами «Требуем жертв!» (відомі сентенції С. Жадана про непритаманну революціям м'якість Помаранчевої), «Каждый человек — художник» (тут коріння шукаєти довго не треба, достатньо згадати вислів Гакім-Бея: «Не художник — різновид людини, а людина — різновид художника»), «За мистецтво пасть порв'юм!» (це вже експлуатація арготичних елементів). Підкреслений і декларований паразитаризм групи на революції та її атрибутиці її учасники пояснюють відсутністю або неадекватністю художніх інституцій, що змушує їх асоціювати себе не з мистецьким, а з політичним полем.

Агітаційний намет було використано в проекті *Fast Food* у Коктебелі влітку 2005 року, коли «Р.Е.П.івці» пропонували публіці долучитися до скарбниць світового мистецтва за ціною гамбургера, малюючи будь-який «ізм» та передаючи його ще «гарячим» до рук покупця. У березні 2006-го цей переносний революційний пункт знаменував створення

«Партії Р.Е.П.». Революційна символіка або моделі поведінки проходять фазу очищення форми від змісту — натомість залишається чистої води симулякр, як от в одному з найбільш вдалих, з погляду задуму, «революційних» проектів: «Р.Е.П.івці» вийшли в поле за містом та провели мітинг без аудиторії, руйнуючи основне завдання та зміст мітингу як такого та виявляючи інші нашарування змістів цієї традиції, наприклад, сакральну або ритуальну складові. Тут вгадується естетична близькість з акціями московських «Коллективных действий», і, звичайно, на стиль документації цього об'єднання молодим українським митцям варто було б звернути увагу.

«Патріотизм» — це новий проект гурту «Р.Е.П.», дотичний до «революційної» тематики, оскільки передбачає використання знаків-символів у формі агітнаписів на фасадах будинків. Трафаретні графіті-символи, які вже були апробовані італійською публікою (під назвою *Propostalgia* в Італійському центрі сучасного мистецтва Луїджі Печчі), позбавлені будь-якого пафосу та драматизму, недозволеності зображень графіті чи революційних гасел. Гра тексту й контексту є одним з добре засвоєних уроків, який українська група втілює у своїх акціях, перетворюючи політичні реалії на сучасний мистецький інструмент.

За час свого колективного співіснування та співтворчості художники групи «Р.Е.П.», окрім затишних умов резиденції в Центрі сучасного мистецтва, виставлялися у Віденському музеї сучасного мистецтва, в *PinchukArtCentre*, брали участь у «венетіанському» проекті «Поема про внутрішнє море», в «Арт-Афінах» та фестивалі «Арт-Клязьма» під Москвою, працювали з такими кураторами, як Єжи

Онух, Олександр Соловійов (Україна), Віктор Мізіано (Росія), Єлена Сорокіна (Нью-Йорк), Аарон Алтон (Берлін). Попри успіх, засвідчений інституційно, «Р.Е.П.івці» все ж не полишають образу «розгублених» бунтівників, які говорять про недорозвиненість інституції сучасного мистецтва в Україні, очевидно, натякаючи на недостатність матеріалу для заперечення й нівелювання. Тому в планах угруповання випуск журналу «Зомбі», присвяченого препарованому трупі сучасного українського мистецтва. Погляд на «укрсучмист» як на експонат анатомічного театру, до якого тільки й можна застосовувати аутопсію або вуду-практики оживлення померлих, є свіжим та резонуючим до того моменту, доки не приходить усвідомлення, що разом зі своєю «великою відмовою» та негативною діалектикою «Р.Е.П.івці» вже давно інституціоналізувалися та стали частиною того проекту, який вони заперечують.

Відомий американський арт-критик ХХ століття Клемент Ґрінберг<sup>1</sup>, аналізуючи прагнення авангарду до «мистецтва заради мистецтва» і відмови від потурання смакам суспільства, все ж констатував, що авангард завжди залишався прив'язаним золотою пуповиною до того самого суспільства, від якого він прагнув відмежуватися [3]. Набагато більш іронічно та в дечому фаталістично до «боротьби» сучасного мистецтва із власним соціальним підґрунтям ставиться представник постлаканивської школи психоаналізу Славој Жижек, вважаючи порушення правил однією з необхідних умов функціонування мистецтва та його комодифікації в ринкову систему. Елементи, що шокують, інкорпорується та стають невід'ємною та обов'язковою частиною системи [4]. Будь-яке бунтарство, ліворадикальна опозиція,

врешті-решт, лише допомагають суспільству споживання відкривати нові ринки збуту. Саме тому «УВА» став одним із найбільш комерційно успішних проектів кінця ХХ — початку ХХІ століть, а Демієн Хьорст — найдорожчим із сучасних художників. Спираючись на позицію до-рефлексивної «молодості», учасники групи «Р.Е.П.» обрали для наслідування бунтарську модель поведінки. На жаль, академічна традиція в Україні не здатна створити «молодим революціонерам» стимулюючого конкурентного простору, звідси і розпорошеність позицій «Р.Е.П.івців», яким доводиться одночасно бути і «хорошими», і «поганими» та конкурувати з самими собою.

Ще один важливий образ, який Нарцис завжди бачитиме в чистій воді джерела, над яким він схилився, — це обличчя тих Нарцисів, які дивилися в ту саму воду до нього. Дивилися так затято й пристрасно, що вона зберегла відбитки їх облич. Відсутність естетичних та ідеологічних зв'язків зі старшим поколінням кінця 1990-х «Р.Е.П.івці» заперечували не раз, сприймаючи подібні закиди як звинувачення в епігонстві. Та на українських теренах позиція «Р.Е.П.» є особливою в контексті континуальності, яка вперше окреслилася для українського мистецтва за останнє сторіччя. Можна стверджувати, що ця група — перше покоління, яке має безпосередній спадковий зв'язок з попередниками. Дотепер попередники були розстріляні, вислані, переселені, заборонені, вбиті на війні — будь-який з цих варіантів передбачав неможливість контакту, необхідність щоразу починати все заново: вибудовуючи канон, школу, нову систему поглядів. А нульова ступінь письма не обов'язково означає новаторство або свободу висловлення, іноді це просто необхідність роз-

будови підґрунтя або винаходу велосипеда, а отже, витрачання дорогоцінної енергії не на творчість, а на зачароване коло формотворення, пошуку та розчарування, вирватися з якого вдавалося лише геніям своїх поколінь.

Покоління «Паркому» або більш широко — «Южнорусская волна» (це, до речі, характерний для вітчизняної арт-критики момент: ключові художні події переосмислюються та називаються мистецтвознавцями й кураторами інших країн) — співпало з часом бурхливих соціальних змін, коли в країні, тоді ще СРСР, повіяло справжнім вітром свободи. Українські молоді художники здійснили світоглядний переворот своїм бурхливим та вітальним живописом у Москві, де в той час панував холодний і прорахований концептуалізм, та почали відкривати для себе та себе західним галереям. Арсен Савадов — Юрій Сенченко, Олег Тістол — Костянтин Реунов, Олег Голосій, Кирило Проценко, Юрій Соломко, Олександр Ройтбурд, Тиберій Сільваші та інші вже створили те поле, в яке впала і проросла зернина молодіжного угруповання «Р.Е.П.».

Різноманітні стилістично та жанрово, «Р.Е.П.івці» працюють у техніці живопису, відеоарту, скульптури, інсталяції, перформансу, лендарту, треш-арту. Окрім спільних соціально-критичних практик, кожен з учасників групи продовжує творити в межах окремих художніх проектів та виставлятися окремо. Їх спільні проекти важко назвати «живописом у чотири руки», це, швидше, групові виставки, ніж однорідні прояви єдиного колективного тіла, скажімо, як під час їхніх перформансів, тому можна зробити висновок, що ентропія всередині групи вже була наперед визначена та є однією з умов її існування.

Володимир Кузнецов працює над графічними серіями радикально-примітивістських експресіоністичних малюнків скотчем («Метелики») та робить конструкції з пінопласту. Микита Кадан пише олією полотна великого масштабу, як найбільш яскраву та показову серію можна навести апокаліптичну добірку ядерних вибухів та вселенських катастроф «Гриби», написану в техніці вільного та розгонистого мазка. Жанна Кадрова відома найперше своїми скульптурами з кахельної плитки («Діаманти», «Обгортка», «Сантехнік»): окрім деформації форми та змісту завдяки грі контрастів — неподатливий матеріал, крихкість сюжетів і зіткнення кількох соціокультурних шарів (плитка як символ радянської доби), — також займається лендартом. Ксенія Гнилицька колись починала з фотографії, нині захопилася малярством («Автоцелюліт», «Сніговики», «Кентаври»). Лада Наконечна працює з мультимедійними об'єктами та в техніці відеоарту. Олеся Хоменко займається плакатним живописом у циклах «Моржі», «Дачні мадонни», працюючи з видозміненими пропорціями та монументальними ракурсами.

Коріння естетичних переконань групи «Р.Е.П.» можна легко відшукати у відкриттях попереднього покоління українських митців. Тут і вільний, мерехтливий мазок О. Голосія, і схрещення естетики радянського «кабанчика» (кахелю) з необароко «Вольової грані постеклектичного націоналізму» (О. Тістол, К. Реунов), і робота Ігоря Дюріча та Ігоря Подольчака з соціополітичними реаліями (проект «Мавзолей для президента», 1994). Проте цінність позиції групи молодих у тому, що саме «Р.Е.П.» на українському просторі постає першим поколінням, (майже) позбавленим комплексів необхідності бо-

ротьби з попередниками або необхідності доводити свою першість.

Критики старшого покоління часом дорікають «Р.Е.П.івцям» за інфантильність, відсутність чіткої ідеологічної позиції, неперебірливість у виборі кураторів, непрофесійність написання експлікацій до виставок. Проте навіть їм іноді важко приховати надію, яку, безперечно, інтелектуальна та мистецька частина українського суспільства покладає на це амбітне дітище укрсучмисту. Можливо, злет учасників групи був занадто стрімким, і вони довкола бачать лише власні віддзеркалення, але «стадія дзеркала» — лише одна зі стадій успішного дорослішання, а нездатність розрізнити світ та себе, за Ігорем Смірновим [5], є природним станом «шизонарцисичної» свідомості, різною мірою притаманної сучасним творчим колективам та одиницям.

### Література

1. Lacan J. Le Séminaire. Livre III. Les Psychoses. — Paris, 1981.
2. Strauss E. The primary world of the senses. — New York, 1963.
3. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. — 2005. — № 60.
4. Жижек С. «Кока-Кола» как объект А // Художественный журнал. — 2003. — № 47.
5. Смирнов И. Бытие и творчество. — Марбург, 1990.

*Валерій Панасюк*

кандидат мистецтвознавства

## РАДЯНСЬКИЙ МУЗЕЙ У ДЗЕРКАЛІ МИСТЕЦТВ

Вододіл століть — період радикальних змін у всіх сферах життя. Особливо інтенсивно зміни наприкінці ХХ — початку ХХІ століть здійснювалися на тій одній шостій частині суші, котра називалася «СРСР»: іншими стали спосіб мислення та життя, призначення суспільно-культурних інститутів, у тому числі й музеїв. Та, як відомо, минуле живе в теперішньому, а майбутнє неможливе без осмислення минулого. Тому такою актуальною стає тема відображення радянського музею в різних видах мистецтва. Художні твори, які є сьогодні вже не тільки естетично значущими текстами, але й документами «епохи, яка минула», дають уявлення про музей ще не дуже віддаленого минулого, про його призначення й функції.

Іноді музей під одним дахом збирає всіх муз, і тоді в результаті такого об'єднання особливо гостро відчувається специфіка мови кожного з мистецтв. При цьому, відображаючись у дзеркалі мистецтв,

виявляється сама сутність музею, робиться явною до того прихована семантика процесів, які в ньому відбуваються, визначається його місце в суспільній системі координат.

Обов'язкова складова радянського дитинства — відвідання музею, частіше як колективний культпохід, рідше як акція, котру ініціювали батьки, ще рідше — як акт власного волевиявлення. Такою ж невід'ємною частиною радянського дитинства є вірші Сергія Михалкова і, зокрема, його хрестоматійний «В музеї В. І. Леніна». Прикметно, що вірш входить до циклу «Розмова з сином», а отже, відвідини музею Леніна — подія неординарна, тобто така, звістка про яку як про сокровенне передається з покоління в покоління. Ідея спадку задекларована в першому ж рядку:

*В воскресный день с сестрой моей  
Мы вышли со двора.  
— Я поведу тебя в музей! —  
Сказала мне сестра [1, 226].*

Цей рядок у багатьох відношеннях принципово важливий. По-перше, ідеологічна робота, однією з форм якої є відвідування суспільно значущих об'єктів культури, в інтерпретації поета не знає вихідних: на це витрачається «недільний день». Цей ідеологічно важливий акт свідчить, по-друге, про невіддільність суспільного та особистого, на чому так наголошувала комуністична пропаганда. Вихідний у низці робочих днів тижня не мислиться як час особистого, виключно приватного — того, що в англійській мові називається *privacy*. Тут демонструється той ступінь усвідомлення, коли здійснення ідеологічно

важливого вчинку є особистою, доконечною потребою людини. І по-третє, між ліричним героєм і сестрою встановлюються ті стосунки, котрі дублюють стосунки між партією та пересічними членами суспільства: один (вірніше — одна) веде, інший — той, кого ведуть. Симптоматичний факт: у межах циклу за віршем «В музеї В. І. Леніна» наступним йде твір «Партія — наш керманіч».

Текст вирізняється тією топографічною точністю, завдяки якій можна стверджувати, що місце дії — Москва, а будинок, який відвідують, — Центральний музей Леніна. Площа, котру перетинають герої, напевне, Манежна, а «великий, гарний червоний дім, схожий на палац» — колишня будівля міської Думи, де й було розташовано музей.

Описання процесу огляду експозиції, яка побудована за хронологічним принципом, амбівалентний за своєю семантикою. У ньому згадуються конкретні експонати, котрі бачить ліричний герой. Це похвальний лист, який «з гімназії приніс Ульянов-гімназист»; книги («В дитинстві їх читав»); коса, граблі, сокира, «старе весло», чайник, перо, крісло, лампа, тобто меморіальні предмети, які є частиною конкретної (саме цієї) експозиції й можуть бути в будь-якому закладі меморіального типу. Але ці експонати — предмети буденного життя не просто людини, а вождя. І вони набувають додаткових — сакральних за своєю сутністю — смислу й призначення:

*Как дорог нам любой предмет,  
Хранимый под стеклом!  
Предмет, который был согрет  
Его руки теплом! [1, 229].*

Вони виконують функцію святих мощів, долучення до яких уводить того, хто долучається, в екстатичний стан. Демонстровану в такому стані поведінку неможливо пояснити логікою повсякденного, звичайного і звичного. Так само неможливо сторонній людині, котра не включена в священнодійство, зрозуміти причини притягальної сили ритуального аксесуару, функції котрого чомусь у тексті С. Михалкова виконує... чайник:

*Уж в этом чайнике нельзя,  
Должно быть, воду греть,  
Но как нам хочется, грузья,  
На чайник тот смотреть! [1, 228].*

Зазвичай музейний експонат — не лише представлений предмет («просто річ»), а певний культурний симулякр. У вірші ж С. Михалкова цей симулякр сакральний, а реальний музейний простір — місце, де чергуються містичні видіння:

*Из зала в зал переходя,  
Здесь движется народ.  
Вся жизнь великого вождя  
Передо мной встает [1, 226].*

Тут варто уточнити, що «все життя великого вождя» у вірші С. Михалкова бездоганне з погляду відповідності тій моделі, яка була розроблена й тиражувалася офіційною ідеологією. Можливо, спробами відповідати політичній кон'юктурі пояснюється настільки тривала — понад два десятиріччя (1949—1970) — робота автора над текстом. Обрана автором оповідь своїм способом організації апелює

до житій. Зв'язок з реальністю (в даному разі — музейною експозицією) втрачається: священне минуле стає реальністю, й ліричний герой, якого веде залами сестра Світлана і якого доведено музейними вітринами до екстатичного стану, чує голос В. Леніна:

*А как умел он говоритъ,  
Как верили ему!  
Какой простор он мог открыть  
И сердцу и уму! [1, 227].*

У режимі кінематографічного монтажу постає перед ним «видіння» штурму Зимового палацу:

*Мы видим город Петроград  
В семнадцатом году:  
Бежит матрос, бежит солдат,  
Стреляют на ходу.*

*Рабочий тащит пулемет.  
Сейчас он вступит в бой.  
Висит плакат: «Долой господ!  
Помещиков долой!»*

*Несут отряды и полки  
Полотна кумача,  
И впереди — большевики,  
Гвардейцы Ильича.*

*Пришел Октябрь! И свергли власть  
Буржуев и дворян.  
Так в Октябре мечта сбылась  
Рабочих и крестьян [1, 228].*

Фінал вірша — опис зібрання юних ленінців:

*Сегодня внуки тех ребят  
Пришли на сбор в музей.  
То юных ленинцев отряд —  
Отряд ребят-грузей.*

*Под знамя Ленина они  
Торжественно встают,  
И клятву Партии они  
Торжественно дают:*

*«Клянемся так на свете жить,  
Как вождь великий жил,  
И так же Родине служить,  
Как Ленин ей служил!*

*Клянемся ленинским путем —  
Прямее нет пути! —  
За мудрым и родным вождем —  
За Партией идти!» [1, 230].*

Це акт посвячення, ідеологічний ритуал, здійснення якого можливо лише у відповідному сакральному просторі. Саме таким у контексті радянської ідеології і сприймався простір музеїв, чий профіль визначався як «історико-революційний».

Та однією зі складових ідеологічної роботи була й діяльність з естетичного виховання молодого покоління та підвищення культурного рівня дорослого населення Радянського Союзу. Як заклад з виховною функцією задекларовано музей у поетичному тексті «Батьківські збори», створеному головними постачальниками репертуару провінційних театрів

драматургами Борисом Рацером і Володимиром Костянтиновим. У середині 1970-х вірш часто виконувався на естраді й забезпечував успіх будь-якому артисту-початківцю чи «безнадійно самодіяльному» актору. Побудований у вигляді коротких монологів-виступів батьків, для яких класні збори — «час істини» і «страшний суд», — він давав можливість створити серію пізнаваних образів-шаржів. Тут варто врахувати, що автори в тексті реалізували головний принцип радянської естради: викриваючи, стверджувати. Або після низки викриттів, у ході чи за посередництва таких, декларувалися позитивні дефініції. Саме вони й виправдовували існування в радянській культурі такого легковажного жанру.

Так, виступом усезнаючої та всерозуміючої матінки, з використанням прийому «від зворотного», стверджувалася правота школи і виховна функція музею. В їх єдності й здійснювалося естетичне виховання молодого покоління. Наголошуючи на тому, що «неправильно дітей виховує школа», дама «викривала» аморальну поведінку вчителя історії:

*Ну что творит историк ваш!  
Ведь сам семейный вроде.  
Зачем он ... в этот ... Эрмитаж  
С учениками ходит?!*  
Сама-то я там не была,  
Но мне сказала Нина,  
Что там, в чем мама родила  
Стоит в углу мужчина!  
То ли Гомер, то ль Гераклит —  
Так этот хоть листком прикрыт.  
А рядом Афродита —  
Та вовсе не прикрыта!

Цей фрагмент тексту сьогодні важливий як історичне свідчення тотальної цнотливості свідомості громадян країни, де «сексу нема». До речі, ця страхотлива своєю «констатацією відсутності» заява свідчить лише про те, що нейтральна за своєю семантикою в рідній мові лексична одиниця «sex» набула негативної конотації, ототожнюючись із «розпустою» і зазвичай сусідуючи у висловлюваннях зі словом «порнографія». Істинний стан справ у статевій сфері громадян СРСР вона не прояснює. І ще. Заради правди варто відзначити, що внаслідок доволі неясного за цілями й засобами статевого виховання радянських школярів, послідовно реалізованій установці на «чистоту й гідність» ідеологічних програм художні музеї виконували початково їм непридатну функцію статевого просвітництва, особливо щодо ідентифікації та диференціації особин за статевими ознаками. Тому дама небезпідставно як альтернативу музею пропонує парк — простір, за визначенням, «культури й відпочинку»:

*Повел бы лучше он детей  
В центральный парк культуры.  
И свежий воздух, и музей —  
Везде кругом скульптуры.  
Взгляните — девушка с веслом,  
А рядом — юноша с ядром,  
И ясно всем, как дважды два,  
Что физкультурник это.  
И хоть отбита голова,  
Зато трусы надеты!*

Таким чином, музей радянської доби — це державна установа, яка вписана у відповідну соціальну структуру й виконує відповідні ідеологічні функції.

Одночасно вихідна і головна функція, котру можна визначити як збирально-охоронну, забезпечувала його до певної міри автономне існування в контексті соціалістичної культури. Сама за сутністю амбівалентна семантика музею підтримувала цю відносну незалежність. Адже в музеї є видиме, доступне, репрезентоване — те, що бачать усі, тобто експозиція, — і невидиме, приховане, індивідуальне, тобто сховища і службові приміщення. Так само опозиційні одне одному й музейні системи комунікацій: публічні (як, наприклад, екскурсивод — відвідувач) і суто професійні (наприклад, співробітник — «одиниця збереження»). Ось чому при ідеологічно бездоганних експозиціях удавалося зберегти, іноді буквально рятуючи від загибелі, ідеологічно небездоганні роботи ідеологічно сумнівних авторів. Ось чому, подібно до котелень — закладів комунального господарства — музеї ставали захистком прихованих дисидентів. Виконуючи збирально-охоронну функцію, музей мав власну, непохитну шкалу цінностей. У результаті проведених експертних оцінок встановлювалася оригінальність роботи, визначалася її справжня історична й художня значущість.

Саме музей як простір істинного розуміють творці фільму «Тема» (автори сценарію — Гліб Панфілов і Олександр Червінський, режисер — Г. Панфілов). Картина з так званих «поличних»: зроблена 1979 року, вона вийшла на широкий екран лише в добу «перебудови» — 1986-го. Саме тоді в радянській культурі з'явилася й отримала поширення в суспільстві оцінювальна категорія «справжній». Визначити її зміст доволі важко, обриси лексичного значення розмиті. Смісл проясняється тільки тоді, коли вона

утворювала антонімічну пару з «фальшивим», «наносним», «офіціальним».

Ті, хто виробляли культурну продукцію, і ті, хто її споживали, віднаходили «справжність» і в прозі письменників-«деревенщиків», і у виставах Театру драми і комедії на Таганці, і в недолугому співі бардів, і в автентичному виконанні фольклору (наприклад, ансамблем під керівництвом Дмитра Покровського). Тож не дивно, що художні й меморіальні музеї сприймалися як осередки справжнього, істинного, нефальшивого. (Варто зазначити, що питання про дозу справжності просторів меморіальних музеїв — один із найбільш актуальних, його дослідження може привести до вельми несподіваних результатів.) Вони буквально були «увішані» і «заставлені» оригіналами. У свідомості пересічного відвідувача і гадки не могло виникнути про можливість «фальшивки» в експозиції чи підміни предмета в реконструйованому інтер'єрі дому-музею. Таким значним був авторитет державного закладу, де справжність гарантувалася самою державою. Вельми показовий той факт, що у 1970—1980-ті роки культовою, як тепер говорять, стала фігура Семена Гейченка, який послідовно з метою «зберегти справжній пушкінський простір» реалізував принципи муляжності та міфінверсування.

Головний герой фільму «Тема» — Кім Єсенін (Михайло Ульянов), успішний драмороб, який переживає глибоку моральну і творчу кризу. Він приїздить до провінційного містечка, де сподівається, що саме тут у нього відкриється «друге дихання». Процес оновлення має здійснитися саме в провінції, ніби на підтвердження тодішньої поширеної думки про те, що чим далі від столиці, тим ближче до справжнього.

Ключовим моментом у житті Кіма Єсеніна виявляється відвідання місцевого музею, де й відбувається доленосна зустріч зі справжнім. Утіленням вічної правди стає музейний експонат: «... в блакитному люмінесцентному сяєві перед ним висів за склом драний овечий кожух, а поруч у рамці поміщався портрет художого неголеного мужика, збільшений з маленької фотографічної картки.

Мужик дивися прямо перед собою, і через це здавалося, що його сердитий і сумний погляд переслідує відвідувача.

«Ось так погляд! — подумалося Кіму. — Колючий, як правда... Красивий...».

Кім відійшов у куток.

Мужик дивився на нього.

Кім відійшов в інший куток.

«Не так у красі, як у правді сила російської літератури... Чому я раптом про літературу?..»

Мужик дивився на нього» [2, 23].

А живим утіленням морального ідеалу стала екскурсовод музею Саша: «Вираз її обличчя був якимось легким, жести скупі й точні. Одягнута вона була у просте вовняне плаття, яке здавалося на ній напрочуд елегантним. При всьому вона була доволі скромна, неяскрава дівчина.

«Дуже природна, — подумав Кім. — І проста... Ні, не проста, мабуть, а саме природна. І через це ні на кого не схожа...» [2, 24].

Такий високий рівень концентрації справжнього на одну одиницю музейного простору (зустріч відбулася біля тієї самої вітрини з фотографічним портретом мужика) — виявлення відвертого педалювання морального імперативу. Роблячи фільм про пошуки справжнього, істинного і правдивого, автори

створили певний ідеальний образ, який не відповідав реальному прототипу — середньостатистичному музейному екскурсоводу радянської провінції. Про це розповідала сама виконавиця головної ролі ідеалу — Інна Чурікова: «Мені надіслала листа одна жінка з Рязані. Вона дуже серйозно проаналізувала фільм і при всьому гарному до нього ставленні говорить, що Саша, звісно, фігура надзвичайно далека від правди: насправді в інтелігентної, скромної жінки, яка живе в провінції, не вистачає часу на зачіску, тим більше, що і зробити це ніде, і грошей на перукарню бракує. У мене, пише вона, нема кількох зубів, але вставити нема де і нема за що. І купити щось пристойне з одягу неможливо, і люди, з якими доводиться мати справу, злі, черстві, про культуру не думають і думати не хочуть, за кожну дрібницю з ними доводиться виснажливо битися» [2, 90].

У стрічці «Тема» екскурсовод Саша — це зовсім не та незачесана істота з Рязані з беззубим ротом і гіркотою в душі, а «носій» високої культури, людина бездоганного смаку: елегантне вбрання, розмовляє французькою, займається науково-дослідницькою роботою. Загалом «справжній екскурсовод», але... екранний. Цікава деталь. Її антипод — Світлана, аспірантка Інституту культури, яка супроводжує Кіма Єсеніна не лише через аспірантську потребу, в сценарії характеризується так: «... приємна істота в темних окулярах і бідній шубці з фальшивого леопарда» [2, 8]. На «природній» Саші все справжнє, натуральне: «Поли її вишитої дублянки втопали в снігу, ніс був мокрий, лисяча шапка збилася» [2, 57].

Екскурсовод, як часто і вчитель, у художніх текстах радянської доби постає лише транслятором іде-

ологічно інтерпретованої, псевдонаукової, а отже, свідомо брехливої інформації, перешкодою, яка порушує атмосферу інтимного і потаємного діалогу відвідувача з твором мистецтва.

Так, Костянтин Вагінов (1899—1934), один з учасників групи ОБЕРІУ (Об'єднання Реального Мистецтва) у передмові до роману «Козлина пісня» (1927) створив містичний портрет Петербурга, який у той час «безнадійно» обернувся на місто — колиску революції. В ньому соціалістичні перетворення відчуються скрізь, у тому числі, і в музеї, де в просторі «минулого» екскурсивод є транслятором ідеологічної брехні: «Зайдеш у магазин — колишній генерал за прилавком стоїть і завчено посміхається; увійдеш до музею — водій знає, що бреше, і брехати продовжує. Не люблю я Петербург, скінчилася мрія моя» [3, 19].

Ідеологічним метаморфозам радянських музеїв 1920-1930-х років присвячено роман українського письменника Віктора Домонтовича (1894—1969) «Без ґрунту» (журнальний варіант було опубліковано в окупованому Харкові у 1942—1943 роках). Звісно, сам формат широкого епічного полотна передбачає розгорнутий аналіз, створення окремого дослідження, яке органічно поєднує в собі літературознавчий, семіотичний, психоаналітичний, а головне — музейознавчий аспекти. Прикметне й певне суголосся, що об'єднує роман і фільм Г. Панфілова. Наприклад, використано один і той самий сюжетний хід: головний герой — столична особа — приїздить до провінції (у Віктора Домонтовича це консультант Комітету охорони пам'яток давнини й мистецтва, головний авторитет в Україні з питань архітектури). В об'єктиві художнього дослідження автора-персонажа (в

романі оповідь ведеться від першої особи) опиняються провінційні музеї і їх працівники. Та якщо для авторів фільму музей — простір справжнього, то для Віктора Домонтовича це певний простір, заповнений випадковими речами і населений безпорадними (соціально, науково, психологічно) людьми. В «Темі» провінційний музей є природним утворенням на ґрунті народної культури. В романі ж це штучний заклад, створений з ініціативи однієї людини — директора: «Що ж до самої експозиції в Музеї, то признаюсь, вона з усіх поглядів, як фахових, так і нефахових, була нижче всякої критики. Щонайменше вона була безпорадна. В експозиційних залах на стінах поруч з шедеврами висів безнадійний мотлох. Це були збірки речей здебільшого випадкових. Таких же випадкових, як випадково вони потрапили до Музею. В розташуванні картин не було жадної системи, жадного принципу, не було покладено в основу їх експозиції нічого, окрім власних уподобань самого Директора. Була кунсткамера й поза тим більше нічого» [4, 336].

Директор не створював музей, а рятував від знищення речі — уламки трагічно загиблої культури. Це кунсткамерне утворення, як будь-яке штучне, позбавлене перспектив на існування в «новій» епосі. Так само трагічно приречені й люди, позбавлені соціального та культурного ґрунту: «...Музей протягом десятих років виріс, збагатився експонатами, перейшов в нове й велике помешкання. Арсен Петрович (директор. — В. П.) здобув собі авторитет. Його поважали. На нього зважали. Витворилася якась ілюзія нібито сталости або певности.

Але певности не було. Не було ґрунту. Ґрунт вислизав з-під ніг. Арсен Петрович виразно відчував

це. Од нього вимагали ґрунтовної перебудови експозиції. Вимагали виступити з критикою й самокритикою. Перекуватись. Демаскувати інших, тих, що прикувались або не хочуть перекуватись, уникають самокритики» [4, 334].

Ця трагедія безґрунтовності по-романному широко розгорнута у Віктора Домонтовича, сконцентрована в одному рядкові Осипа Мандельштама: «Мы живем, под собою не чуя страны...»

1920—1930-і роки — доба трагічних для музеїв «перетворень на краще», час перейменування, переінакшення, перепрофілювання, переформування вже опоряджених колекцій. Інтенсивність перебігу всіх цих процесів пояснюється спробою створення ідеологічних інститутів, механізму, котрий бездоганно виконує свої нові функції. При цьому втрачалось ставлення до самого музею як естетично цінного об'єкта. За чутками, Володимир Маяковський нібито пропонував перетворити Ермітаж на макаронну фабрику. На щастя, ініціатива не була підтримана. Але пафос зміщення пріоритетів послідовно реалізовувався. Ідея корисності (і в першу чергу, ідеологічної) стала ключовою для формування радянського музею. Щоправда, це не означає, що сам музей, його простір більше не осмислювалися як художньо значущі.

Свідчення цьому — сценарій фільму Сергія Параджанова «Київські фрески». Стрічку так і не було знято. Зберігся лише матеріал, змонтований режисером з кінопроб у 1965 році. Передусь тексту сценарію важлива для розуміння картини заява автора: «Фільм задумано мною як КІНОФРЕСКА» [5, 43]. За точним зауваженням Олександра Сизоненка, учасника обговорення сценарію, «кожна фреска —

це шмат людського буття, це немовби висвітлений і відтворений в одну мить фасад тієї будівлі, яку ми звемо життям великого міста. І дійсність наша постає в сценарії так, наче ми її бачимо одразу з усіх точок, у багатьох ракурсах» [6, 117]. Таким чином, музей — це частина міста, невід'ємна частина життя. Та якщо життя міста у С. Параджанова спонтанне, дискретне, нерегламентоване і дивовижно непередбачуване, то музей — це місце завмирання, зупинки, ритуальної відправи, святкової виключності з повсякдення. Доказ — фреска № 2: «...До блиску натерто паркет...

...Багатозначно навшпиньки ідуть солдатські чоботи...

...Поскрипує паркет.

...Ідуть чоботи...

...Цілячись на Київ — рука вертить артилерійський диск...

Залп [салюту]...

...навшпиньки йдуть чоботи...

Залп.

...Музей мистецтв... Інфанта Веласкеса...

Сурбаран...

Гойя...

Моралес...

Повз них навшпиньки проходять солдати...

Залп» [5, 44].

Героєм фільму С. Параджанова, безумовно, є Музей західного і східного мистецтва, а центральною героїнею — «Інфанта Маргарита» сумнівного Веласкеса, яка зберігається в музейній колекції. В цьому фрагменті важливий прийом використання кінематографічної синекдохи — крупний план чобіт як частини замість цілого. У С. Параджанова вони, звиклі

до стройової ходи, йдуть багатозначно «навшпиньки». Музейний простір естетизував їх, зробив балетно-умовними. Цей солдатський пуант змонтовано з салютом святкових гармат, що в контексті сценарію сприймається як візуальний знак виходу з буденного й входження в священний і водночас святковий простір мистецтва. До речі, при обговоренні сценарію було зроблено «доволі істотне» зауваження: мовляв, удень салютів не буває. Та С. Параджанов керується не примітивною логікою реального життя, а логікою побудови поетичного тексту, на підтвердження чого — віршова строфіка сценарного тексту, орфографічне й пунктуаційне свавілля, дозволене лише з урахуванням активно здійснюваного в ХХ столітті строфічно-графічного експерименту. Про це свідчить і метафора, візуально розгорнута у фресці № 5 і озвучена, за замислом автора, інвенцією Йоганна Себастьяна Баха:

«... Вітер гойдав завісу...  
 ...Місто спало...  
 ...«Жінка» — теж спала...  
 ...Завіса торкалась її, і „вона“, „Жінка“, заплутувалася в фаті.  
 ...потім у мереживі.  
 ...потім у марлі...  
 ...Марлю розрізали на стрічки...  
 ...Стрічки фарбували в чорнилі...  
 ...Стрічки клеїли на вікна...  
 ...Обстругували дошки... робили ящик...  
 ...Робили ящик... Вкладали на дно „Інфанту Маргариту“.  
 ...Забивали домовину... довго... голосно...  
 ...Рили яму... довго... глибоко...  
 ...Писали на домовині „Не кантувати“

...Малювали тушшю „чарку“... „парасольку“  
 ...засипали яму...» [5, 51].

Цей фрагмент є музейно-кінематографічною транслітерацією «покладення у гріб» і водночас кореспондує з відповідними образними конструкціями, вельми розповсюдженими у світовій поезії. Наприклад, такий, як у фіналі вірша Бориса Пастернака «В лікарні»:

*Кончаясь в больничной постели,  
 Я чувствую рук твоих жар.  
 Ты держишь меня, как изделье,  
 И причеешь, как перстень, в футляра* [7, 189].

І у поезії «Амен» Богдана-Ігоря Антонича:

*І радісне й сумне  
 Минає, мов примара.  
 Вже Бог кладе мене,  
 Мов скрипку, до футляра* [8, с. 191].

У С. Параджанова музейний простір — це прикордонна за своїм характером зона, зона взаємодії художнього та нехудожнього. Цим пояснюється поява таких повсякденно-побутових епізодів, як поставлення пляшки з молоком у скриню V століття, натирання паркету. Та художнє й нехудожнє в параджанівській інтерпретації — сфери неавтономні й неізолювані. Вони взаємопроникні, відображають одна одну. Саме про це фінал фільму, який фіксує сюрреалістичне за результатом суміщення двох сфер. Міняються місцями музейна працівниця і веласкесова героїня: вони долають демаркаційну лінію рами, котра розділяє реальності:

«...Порожня рама... з написом „Веласкес”  
 ...Натирають підлогу хранительки музею...  
 ...Натирає підлогу юна інфанта Маргарита...  
 ...Вона посміхається сплячій „жінці”.  
 ...Здається, що інфанта танцює „Галзарду”.  
 ...Вона вклоняється „жінці”, тягнеться до неї рукою.

...„Жінка” здригається...» [5, 54].

Солдати «входять» у простір полотна, здійснюючи буденні армійські маніпуляції: «...Солдати відображаються у склі шедевра, вдивляються в себе, чепають волосся... обсмикують пояси... надувають груди... чергуються... підштовхують один одного... потім повільно повертають голови...

...Навстіж відчинене вікно... дві босі дівчини, круто витискаючи ганчірки, змивають пил з віконного скла...» [5, 54].

Сценарій С. Параджанова було створено понад сорок років тому. На межі століть почалася інтенсивна розробка нової моделі музею, в якій з урахуванням нових технологій продукування арт-об'єктів і створення експозиції не заперечується естетична первинність музею: «...музей (...) сам є витвором мистецтва не лише зовнішньо, але й внутрішньо. (...) Сам музей — естетичний об'єкт і, до деякої міри, він — фрагмент світу, переробленого відповідно до естетики ХХ століття», — стверджує сучасний російський мистецтвознавець Валерій Турчин [9, 8]. Заглядаючи в майбутнє, він не спростовує ритуальну семантику музейного простору, обстоюючи його консолідує соціальну функцію: «...відвідування музею є певним соціальним ритуалом, і навряд чи найближчим часом це зазнає змін. Музеї відповідають тим суспільним практикам, які спрямовані на

стабілізацію соціальних організмів і укріплюють дух колективізму (як публіки, так і різних митців, які часом конфліктують між собою, і тут зібрані під одним дахом)» [9, 8]. Дійсно, уже сьогодні пріоритетними стають естетичні і консолідує функції музею, ідеологічні ж відходять у минуле. Як і радянський музей, відображення якого наразі можна побачити лише в дзеркалі мистецтв.

## Література

1. Михалков С. Собрание сочинений: В 6-ти тт. — М., 1981. — Т.1.
2. Панфилов Г., Червинский А. Тема: Киносценарий. — М., 1989.
3. Вагинов К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистунова; Бамбо-чада. — М., 1989.
4. Домонтович Віктор. Доктор Серафікус; Без ґрунту. — К., 1999.
5. Параджанов С. Киевские фрески (сценарий) // Искусство кино. — 1990. — № 12.
6. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, ст., фот. / Упоряд.: Р. Корогодський, С. Щербатюк — К., 1994.
7. Пастернак Б. Стихотворения. — М., 1990.
8. Антонич Б.-І. Велика гармонія: Поезії. — К., 1993.
9. Турчин В. Музеи, музеи... // Декоративное искусство. — 2004. — № 1.

*Ярослав Присяжнюк*

художник, мистецтвознавець

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ РАЮ ТА ПЕКЛА СЬОГОДНІ

Архетипи Раю та Пекла існували у візуальному мистецтві завжди. Попри позачасову та позаісторичну сутність, ці архетипи постійно мімікрують, пристосовуючись до специфіки конкретної культури, стаючи тестом для культурного середовища, виявляючи його глибинні аспекти. Цікавий саме характер зміни цих архетипів, а не очевидний факт їх присутності.

Щільність та сфокусованість архетипних уявлень демонструє Середньовіччя, де вони існують у прямому, не опосередкованому вигляді. Картини Ієроніма Босха здаються буквальною ілюстрацією, яка достеменно відтворює Рай і Пекло, згідно з тогочасним уявленням про них. Але в прямоті цих зображень прихована пастка: коли ми бачимо Адама та Єву, гіперреальних райських істот чи параноїдальне розмаїття чудовиськ, ми отримуємо лише звістку про них. Самі вони там, за «вікном» картини, в реальності уявного. І картина — лише провідник до світу, якого тут і зараз немає, але котрий чітко представлений в колективних уявленнях. Візуальна й текстова перенасиченість босхівських картин не стає нав'яз-

ливою саме завдяки апеляції до незримого, та все ж відчутного простору, котрий глядач Середньовіччя здатен був розширювати й домислювати як реальний світ (у вимірі уявного він і був реальним).

Візуальне послання не ставало безумовним, воно залишало поле для інтерпретації, дистанцію між тим, що безпосередньо бачиш, і тим, що уявляєш. Неможливість вичерпно візуалізувати сакральні Рай і Пекло, їх широта й багатозначність спонукали до додаткового тлумачення, до власної інтерпретації. Від глядача очікувалась співучасть у формуванні колективних фантастичних уявлень. Картина як посередник створювала захисну дистанцію для візуального мистецтва, не давала йому перетворитися на окрему від сприйняття субстанцію, самоцінну й самодостатню. Відтак і художник мислився медіатором, а не креатором, що спонукало до певної анонімності, котра знову в зміненому вигляді з'являється в сучасному мистецтві, інсценуючи «Нове Середньовіччя» — тепер з новими акцентами. Замість вікна в сакральний світ, безпосередньо не присутній, у сучасному художньому просторі вікно стає останньою інстанцією, за якою нічого немає, начебто намальоване на глухій цегляній стіні. Дискурс з простору за вікном переноситься на сам? вікно, сакральний зв'язок підмінюється візуальною присутністю. Особливо дивно, коли в цьому сьогоднішньому пласкому вікні з'являється абсолютне *déjà vu* — все ті ж середньовічні Рай і Пекло, тільки в замаскованому або переінакшеному вигляді.

Дивно, адже території уявного, куди відсилають подібні зображення, в онтологічному сенсі більше не існують. Тим не менше величезна кількість візуальних образів сучасної культури райського, інфер-

нального чи іншого міфічного походження явно на-  
 тикає на активну експлуатацію матриці уявного, ви-  
 користання її фрагментарних компонентів у масово-  
 му психічному просторі. При спробі раціонального  
 руйнування архетипів Раю та Пекла натовпи образів,  
 що їх населяли, виявилися безпритульними, позбав-  
 леними свого традиційного середовища. Відірвані  
 від первісної функції, вони обернулися на мандрую-  
 чих фантомів-примар, котрі затопили собою ефірні  
 порожнечі. Не дивує тотальний сьогоднішній попит  
 на них — навіть втративши метафізичне звучання, ці  
 образи зберігають підвищену інтенсивність як несві-  
 домє нагадування про втрачений простір уявного.

Сучасне візуальне, найбільш широко презентоване  
 мас-медіа, просто занурює глядача в потік архетип-  
 них образів. Уся реклама стає грандіозною піар-ак-  
 цією з уславлення матеріалістичного Раю достатку.  
 Проект, який пропагує уніфіковану красу, нестаріючі  
 прекрасні речі. Неприродно досконале житло, стан-  
 дартна для реклами пересолодженість, надлишок щас-  
 ливих усміхнених людей, імітація вічного свята закріп-  
 люють за рекламою підкреслено едемський статус.

Реклама — найбільш матеріалістична модель Раю  
 з усіх існуючих. Пропонується Рай тут і зараз, до-  
 сяжний за допомогою довершених речей, котрі деле-  
 гують власникові свій райський статус. Та справжня  
 реальність рекламного Едему не в пропаганді, а в  
 нав'язуваній глядачеві картинці. Традиційно зобра-  
 ження Раю грало роль місця підключення уяви гля-  
 дача, сам Рай було винесено за рамки візуального.  
 Тепер за відсутності категорії уявного візуальне  
 стає змістом, який відкидає інтерпретацію через осо-  
 бисте сприйняття. Така інтерпретація стає неможли-  
 вою й через гіпернатуралістичність зображення,

котре імітує реальність. Рекламна картинка поро-  
 джує подвійне відчуття зайвої натуралістичності й  
 примарності галюцинації, водночас поєднуючи в собі  
 парадоксальну якість віртуальної речі. Якщо людина  
 традиційної культури за допомогою мистецтва отри-  
 мувала уявлення про нематеріальні Рай і Пекло, то  
 сучасна через медіа отримує уявлення щодо предмет-  
 ної реальності. Місце витісненого уявного тепер по-  
 сіла побутова реальність, котру сьогоднішня людина  
 сприймає виключно через фільтр міфічних рекламних  
 стереотипів, втрачаючи з нею прямий контакт.

Рекламний Едем невідворотно притягує і свого  
 двійника — мас-медійне Пекло. Треш-фільми, жахи,  
 переслідування відіграють, звичайно, у переважній  
 більшості розважальну роль для аудиторії, стомле-  
 ної своїм комфортом і благополуччям. Але є й інше,  
 необхідне для кожного Пекла призначення: виштов-  
 хувати назад до Раю, відтіняти собою цей Рай. Че-  
 рез зсув поняття реальності під інфернальне підпа-  
 дають і різноманітні репортажі катастроф, війн та  
 інших страхів. Звичайному глядачеві, заморожено-  
 му магією медіа, стає важко відрізнити справжнє  
 від несправжнього, особливо враховуючи однаково  
 віртуальний спосіб присутності одного та іншого.  
 Месидж інфернального прозорий: це інакший простір,  
 тут лячно й погано. Але ж ви не тут.

Одним з яскравих симптомів суспільства споживання є його надлишковість, надлишковість не стільки матеріальна, скільки візуальна та психологічна. Трансльоване медіа візуальне виробляє набагато більше образів, ніж може бути розглянуто й зафіксовано. Більшість з них архетипні за природою, хоча безжально спрощені й стандартизовані. Неначе в режимі нон-стоп працюють приховані копіювальні

машини, постійно викачуючи з матриць архетипів усе нові й нові копії. Конвеєрно захаращений безліччю візуальних образів ефір генерує специфічний образно-інформаційний прошарок, котрий є основним комунікатором сучасної людини і, водночас, стіною, яка відгороджує її від себе та звичайної реальності.

Надлишок візуального провокує в мистецтві унікальну ситуацію. Раніше мистецтво саме мало створювати надлишок, бути його частиною. Наразі існує необхідність не в прирості візуального, а в утилізації, знищенні зайвого. Виникає потреба використовувати наново вже відпрацьовані образи, повертаючи їх в актуальну площину. Сучасний художник часто працює із вторинними образами, відкинутими суспільством споживання. Повертаючи їх до нової презентації, він виступає в амплуа двірника, який прибирає використане й зайве. І, неначе в помсту за це, художник спотворює звичний медійний образ, «відключаючи» той від попереднього значення і в такий спосіб перетворюючи його на чистий фетиш.

Нині потяг до використання відкинутого візуального швидше метафоричний. Важливо тільки те, що певний візуальний образ перестає належати глянцево-простору офіційного, ним можна вільно маніпулювати. Не дивно, що глянцеві акценти на довговічність та якість замінюються в актуальному мистецтві акцентами на тимчасовість та беззмістовність.

Тотальне насадження мас-медійного Раю, Раю фіктивного та штучного, породжує відчуття абсурду. Ідеологічна тоталітарність у пропаганді успіху, матеріальних благ, здорового способу життя насторожує кожну мислячу людину. В рекламній пропаганді є всі компоненти пануючої агресивної ідеології, окрім одного: формується вона не зверху, а знизу, масово.

Її солодкавість та утопічність, відірваність від реальності підштовхують якщо не до протидії, то до іронії, до переінакшування пропонованих істин.

Актуальне мистецтво невідворотно потрапляє в поле проблематики глянцевої пропаганди, займаючи опозиційну стосовно неї нішу. Позірно складається враження протестного жесту, руйнування та деконструкції «несправжнього», ревізії офіційної реальності. Жест протесту проти пануючої культурної (чи посткультурної) парадигми став звичним і навіть неминучим для візуального мистецтва. Сюрреалізм — одна із предтеч цього жесту в сучасному мистецтві, — декларує соціальний і культурний протест проти встановлених канонів, водночас зі зреченням доміантної культури пропонував навзаєм дещо кардинально від неї відмінне, тобто таке, що мало власну субстанцію. Таким чином, попри свою радикальність, сюрреалізм потрапляв у традиційну комбінацію рокіровки культурних парадигм.

Щодо актуального мистецтва, ми бачимо унікальний випадок, коли деконструкція існуючої парадигми не пропонує встановлення чи пропаганди нової. Нова парадигма видається зайвою завдяки задекларованому скінченню культурного простору, простору цінностей. Окрім того, вона спонукала б до перегляду колективних уявлень, а це, власне, єдиний арсенал актуального мистецтва. Так, в актуальному мистецтві демонструється ілюзорний протест, супроводжуваний постійними викривленнями пропагованої медіа реальності, які підкреслюють її профанність і не пропонують нічого навзаєм. Саме така двоїста позиція виявляється оптимальною для постійного перебування в протестній, опозиційній ніші, котра давно вже стала мейнстримною. Ніші, котра розміщена на інте-

лектуальному тектонічному зламі, цьому початково авангардному й бунтівному місці, природно. Надто важливо, ЩО саме посяде це місце.

Актуальне мистецтво завжди було схильне маніпулювати інфернальними образами, їх кількість та різнобарв'я вражають. Потворність, бруд, перевернутість звичного світу віддавна стали візитною картою contemporary art, виявляючи його доповнювальний характер відносно глянцевої солодкості мас-медіа. Апеляція до архетипних образів в актуальному мистецтві невблаганна. Адже саме поняття актуальності лежить у площині колективних уявлень, де часто використовуються й легко зчитуються архетипи Раю та Пекла. Було б помилковим сприймати інфернальні образи сучасного мистецтва як пряме доповнення до візуального мас-медійного Раю. Бо ж терени медіа передбачають наявність пекельних образів усередині себе, але там інфернальне являється в буквальному ілюстративному вигляді як сегмент загальної картини великого мас-медійного наративу. Актуальне ж мистецтво, експлуатуючи архетипні медійні образи, вириває їх з контексту, позбавляючи звичних для глядача зв'язків, і демонструє як чистий артефакт. При цьому, звісно, підсилюється відчуття безпритульності й абсурдності цих образів. Такий пекельний образ відштовхує й гнітить не нагадуванням про відсутню пекельну територію, а своєю відчуженістю, несправжністю, нав'язливою віртуальністю. Власне, аналогічне звучання приховане і в масових образах. Проте там воно завуальоване оповіддю, яка гіпнотизує глядача. А тут образ самопроявляється без прикрас, і найбільш страхотливим у сучасних пекельних образах стають їх пустота і площинність, котрі волають за без вороття втра-

ченим багатством уявного, презентованого тепер голим фетишем, за яким нічого не проглядає.

Звернення до інфернальних образів, як до тих, що несуть більшу інтенсивність порівняно із глянцевиими офіційними, має давню історію. Маргіналії середньовічних рукописів чи фасади соборів ставали ідеальним прихистком для різноманітних чудовиськ, і ці чудовиська, які не підлягали офіційній цензурі, виглядали більш життєво і правдоподібно, аніж культурний фасад. Маргінальна територія завжди була більш продуктивною для творчості, і хоч у сучасному мистецтві нема сенсу казати ні про творчість як самовираження, ні про метафізику образів, певна більша інтенсивність за інфернальними образами відносно глянцевиих однаково зберігається.

Стрибокподібний розвиток глянцевої субкультури, котра все більше ізолює масову людину, не минає без наслідків і для інших посткультурних стратегій, які продовжують маніпулювати візуальними образами на більш елітарному рівні. Завдяки взаємній дифузії візуальне масове й елітарне неначе рухаються назустріч одне одному, породжуючи при цьому химерні компіляційні феномени. Масове, на шляху свого розширення й захоплення раніше не експлуатованих сфер, мімікрує у своїх формах, створюючи креативну рекламу, яка ризикує користуватися наближеною до актуального мистецтва мовою, або радикально надновий дизайн, котрий майже співпадає з техногенними формами сучасного мистецтва. З іншого боку, досить стомлене сучасне мистецтво починає поступово відкидати свої радикальні форми, пом'якшуючись, покриваючись глянцем й виходячи у такий спосіб з абсолютно кастового простору «вічного протесту». Типовою формою такого

виходу стає кіч, який, попри наявність своєї іронії, все ж звертається до прийняттого, зрозумілого масовій людині інтерфейсу. Водночас кіч стає перехідним містком між актуальним мистецтвом і салонним, він прийнятний для обох як універсальна форма. Тим більше, що салон схильний поступово відмовлятися від таких культурних «рудиментів», як індивідуальна неповторність художника. Салон наголошує на дизайнерських речах, генеруючи власний варіант кічу м'якшого, ніж пропонує contemporary art'ом.

Такий ланцюг інтеграційних жестів сигналізує про розмивання чітких маркувань між різними проявами сучасного візуального. І про потенційну можливість формування якогось нового, універсального типу візуального. Якщо така тенденція збережеться, можна припустити, що буде зникати й емоційна однозначність різних стратегій. Скажімо, реклама буде втрачати виключно едемськи-солодке наповнення, все більше зміщуючись у бік нейтральної візуальної інформативності. Сучасне ж мистецтво, остаточно витративши щільність свого інфернального звучання, стане схильне до маніпулювання масовими образами без жодного емоційного наголосу. Можливо, нове візуальне буде чистою нейтральною презентацією без очевидного зв'язку з райським чи інфернальним, цими емоційними проявами дуалізму. Але візуальне, навіть повністю нейтралізувавшись, напевне збереже відчуття своєї субстанції як постбожественної.

*Григорій Максименко*

режисер

## **ТРЕНІНГОВІ ЕКСПЕРИМЕНТИ НАД ПСИХОФІЗИЧНИМ АПАРАТОМ І ВІЗУАЛЬНІ ЕФЕКТИ**

Психофізичний апарат як культ особи  
Кожна особистість несе світові  
щось унікальне —  
щось свого роду визначне.

*Поль Вайнцвар*

Новітнє візуальне мистецтво вимагає від актора відповідної психофізичної підготовки. У пошуках засобів для самовдосконалення він звертається до розмаїття сучасних майстер-класів та тренінгових практик і ризикує загубити органічність та вже набуту його апаратом техніку артистичного існування, тобто власну творчу особистість. Автор статі є водночас і автором методу Психологічної Озвученої Пластики, головні аспекти якого пропонується застосовувати, виконуючи будь-які новітні технології виховання психофізичного апарату актора. Із прагненням допомогти артистам розвиватися, не втрачаючи себе, й була написана ця стаття.

Для початку ми пропонуємо поставити під сумнів неартикульований підхід до поняття «творча особис-

тість» артиста — *публічного виконавця* — й визначати його як *психофізичний апарат*, який, на відміну від ефемерної, затеоретизованої *духовної сутності*, піддається цілком усвідомленому систематичному вихованню й навіть перетворенню шляхом методичної роботи. А отже, слід вбачати свій талант не в романтичному ореолі, а в конкретизованому розумінні його «*як схильності до того, щоб перетворювати текст у звук і рух; про бажання та вміння (вправність, голос, мускулатура, особливості фізичної будови, пальці, артикуляція, згібність до самозабуття, почуття ритму, пластичне відчуття)*, що дає акторові можливість „стати“ граматичним текстом, а не „виконувати“ його» [1, 129]. Таке визначення за Джорджо Стрелером артистичної природи виконавця публічної дії, на нашу думку, є ще одним підтвердженням того, що творча особистість артиста — це великою мірою його інструмент: психофізичний апарат.

Пізнання себе у творчості починається з моменту перших відчуттів своєрідності власної психофізики. Відкриття її неповторності, несхожості на оточуючі людські енергії підіймає те, що до цього часу крилося в нетрях психіки під шаром життєвих правил та умовностей. Потім пошук і відкриття психофізичних рис, притаманних лише цій особі, яка прийшла неповторною у світ шаблонів, стане її пізнанням. Отже, святою справою кожного артиста є відчутти та виявити свою особливість, яка вимагає культового ставлення до свого психофізичного апарату, сприяючи становленню митця через психологічно-чуттєву насичену яскраву форму. Далі пропонується розглянути способи розвитку психофізичного апарату, що спираються на певні концептуальні визначення його структури й способи його вира-

ження: зокрема, мова піде про *психологічний жест* і *мереживо* психологічних жестів, що складають *емоційне тіло*<sup>1</sup>. Удосконалення психофізичних можливостей за об'єднувальною методикою дозволяє творчій особистості розвиватися, відновлювати органіку психологічних та фізичних даних, що сприяє народженню митця в гармонії із самим собою.

### Психологічний Жест та його форми

Не відчуває необхідності у формі лише слабкий, неживий творчий імпульс.

*Михайло Чехов*

Оскільки ми декларуємо, що творчість артиста заснована, у першу чергу, на психологічному опануванні образів, *що з'являються в ньому як невольні примари*, то логічним буде застосувати спосіб уловлювання цих примар чуттєвими тенетами психофізичного апарату. Для цього варто володіти таким апаратом, і найпридатнішою, на нашу думку, є техніка *четвертого способу репетирування*, за Михайлом Чеховим — технологія *психологічного жесту*. Нагадаємо його визначення: «*Жести ці, галелі, живуть у кожному з нас як прообрази наших фізичних, побутових жестів. Вони стоять за ними (як і за словами нашої мови), надаючи їм сенсу, сили та виразності. Це — ПСИХОЛОГІЧНІ ЖЕСТИ*». Психологічному жестові слід надавати провідної ролі, особливо у вишколі артистичного апарату, вони все

<sup>1</sup> Термін автора статті.

впевненіше захоплюватимуть внутрішній простір виконавця своїми чуттєвими порухами, виступатимуть як почуттєвий імпульс появи форми [2, 27].

Умовно моделюючи акт артистичного прояву, ми зустрічаємося з *емоцією, звуком та пластикою* — засобами, якими характеризується особиста творча виразність артиста. За словами Пітера Брука, «якщо актор прагне бути досконалим — правдивим, розумним, емоційним, із збалансованим органічним тілом, то три елементи: думки, емоції і тіло — мусять перебувати в ідеальній гармонії» [3, 23].

Коли ми визнаємо, що психологічні жести активізують появу індивідуальних виражальних засобів, тоді треба визнати й те, що на природі їх появи та реалізації повинна базуватися практична частина навчальних програм із виховання артистичного інструменту, через практику щоденних психофізичних тренінгів — Уроків. Отже, майбутній артист, точніше, його психофізичний апарат, повинен бути готовим до сприйняття потрібної кількості імпульсів і належної реалізації. За словами Володимира Немировича-Данченка, «кожен психологічний струмінь в людському організмі може мати сто, тисячу виразів» [4, 234]. А, заплівши в собі ціле мереживо із психологічних жестів, апарат уловлюватиме більшу частину тих «примар — імпульсів»<sup>2</sup>, що виникатимуть в інтуїтивному сприйнятті світу.

З'ясуємо, про яке *мереживо психологічних жестів*<sup>3</sup> тут ідеться. Як відомо, психологічний жест, визнаний базовим у діях артиста, насправді є супровідником дії, таким, що породжує форму та забез-

печує внутрішнє, почуттєве перебування виконавця в *шкурі персонажа, його емоційному тілі*. Слід звернути увагу учнів на те, що паралельне застосування до дії лише одного психологічного жесту є початковим етапом і не повинно стати звичним. Переміни двох-трьох жестів (*фраза*) протягом однієї дії тільки збагачує гру, і урізноманітнює психологізм образу. Ми часто застосовуємо вислів: «герой перебуває в сум'ятті почуттів» — чи не означає це, що психологічні жести так переплітаються між собою, що утворюють ціле мереживо, у павутиння якого й уловлюються всі флюїди, що надходять від партнерів, глядачів. Застосовування лише одного жесту обмежує можливості вловлювання імпульсів, і тоді з'являється те, що ми називаємо обмеженістю взаємодії, а в житті це сприймається як непорозуміння. Отже, професійний артист створює та утримує в собі складне мереживо психологічних жестів.

Педагогічна практика доводить, що на початку навчання найслабкішим елементом у ланцюжку акторської дії є емоційна форма. Людині з незвички до тривалої емоційної напруги важко супроводжувати нею весь ланцюжок дій. На це здатна лише емоційно розвинена психічна структура, яка забезпечена необхідним енергетичним запасом. Придатність до тривалого психологічного навантаження із включенням усього арсеналу почуттів у перемінах виховується шляхом тренінгів. Антонен Арто у своїй роботі «Чуттєвий атлетизм» закликає: «...визнати за актором *дещо на зразок чуттєвої мускулатури, котра відповідає фізичному місцезнаходженню почуттів*» [5, 220]. Ідучи за А. Арто, ми визнаємо в апараті артиста існування «*емоційного тіла*», що, як і фізичне, потребує свого розвитку. *Емоції*, що

<sup>2</sup> Вираз М. Чехова.

<sup>3</sup> Термін автора статті.

пробуджуються від початку гри, як результат чуттєвого проживання всіх обставин, повинні змінюватися у вервечці перемін, існувати в *мереживі психологічних жестів героя*, нерозривно та мінливо. Тобто утворюється своєрідна почуттєва структура, за якою вималюється своєрідне *емоційне тіло персонажа*. Воно одержить свої перші начерки в дієвому аналізі ролі, уточнюватиметься протягом репетицій, і надалі власним способом оживе і розвинеться. І таку незалежну емоційну властивість майбутнього персонажа слід урахувувати, програмуючи роботу апарату через тренінги на емоційну свободу.

Не набагато легше складається справа з озвучуванням психологічних жестів. Необхідність публічного виступу й сам ігровий майданчик накладають затиск і на звукову частину форми. Звукове існування виявляється проблематичним, тому що на відміну від легкості, з якою включається до виконання звична для людини фізична дія, звуковий супровід не має постійної життєвої практики. Захоплюючись пластикою, учні гублять звук і, що вже зовсім не припустимо, уникають емоційності в діях уже з перших секунд вправи. Отже, постає нагальна потреба в підвищеному контролі від початку занять за чуттєвою та звуковою стороною виконання психофізичних дій у вправах. І в контексті самоконтролю, не забуваючи про внутрішнє звучання, на початковій стадії опанування психофізичною технікою вважаємо обов'язковим реалізувати звук — мову в зовнішньому прояві.

Вимагаючи від учня розуміння та глибокого відчуття своєї природи, ми виховуємо в ньому самоконтроль за органічністю артистичного існування. Завдання, що ставляться перед апаратом артиста, в

синтетичному творчому існуванні передбачає регуляцію та свідомий контроль за дотриманням у діях окремих елементів психофізичної техніки, а вже надалі техніка самоконтролю переходить до рівня неусвідомленого, підсвідомого виконання окремих компонентів техніки. Федор Шаляпін вважав: «...*свідома частина роботи актора має неймовірно велике, можливо, навіть рішуче значення — вона збуджує та живить інтуїцію, заплігнює її*» [6, 255].

Припустимо, що тренінги дали свої результати, і психологічні жести в рівних пропорціях здобувають свою форму в емоціях, звуках та пластичі. Наступною проблемою може бути та, що кожна з форм, набуваючи сили та впевненості, складатиме іншим конкуренцію, що є загрозою як синтезові між ними, так і їх засновникові. Причиною та моментом початку такої поведінки психофізичного апарату, як правило, є вступ до безпосереднього творчого процесу в малих сценічних формах, коли до дії приєднується глядач: етюди, уривки тощо. Вдало знайдена апаратом одна з форм, відчувши відгук у залі, захоче захопити першість та увагу глядача. У таких випадках варто дозволити учневі та його психофізичному апараті свободу творчого вибору в роботі над створенням персонажа. Але в психофізичних тренінгах треба знову й знову акцентувати увагу виконавців на синтезованій природі прояву психологічного жесту, на гармонійній триєдності пластичної форми, емоції й звучання, і дотримуватися цього принципу протягом усього курсу тренінгів. Розвинений психофізичний апарат прийде до майстерності через систематичні тренінги.

### Окремі майстер-класи чи методична практика?

Сьогодні майстер, який винайшов власний підхід до розвитку техніки артиста, запрошує учасників майстер-класів до виконання окремих вправ за конкретними вимогами. У таких випадках артистам пропонується активізувати або голосові можливості, або пластичну виразність, рідше — і те, і друге разом, але здебільшого у короткочасному, фрагментарному існуванні. Акцентуючи на цьому увагу, нагадаємо, що за всіма правилами виконання ролі від артиста в будь-якому проекті вимагається абсолютна активізація всіх артистичних даних і дотримання всіх обставин гри. Фрагментарність існування нав'язує виконавцеві окремішність елементів техніки, провокує деталізацію у психофізичній техніці актора, що може постати проблемою у подальшій професійній реалізації.

Майстер, як правило, завбачає високий професійний рівень учасників, і тому виконання окремих завдань, за рідким винятком, відкривається через форму, фізичний бік вправи. Додаючи ще й обмеженість у часі, яка не дозволяє розширити теоретичну основу та уточнити психологічно-чуттєвий бік дії, ми маємо комплекс порушеної органіки. Завдання окремої вправи здатні розворушити психофізику виконавця, але не дозволяють розширити: артист встигає тільки ознайомитися з умовами гри, ледве відчутти природу нових почуттів, як йому вже пропонується перехід до іншої вправи, до гри за інших обставин.

Пропонуючи певні завдання, можна довести якусь тезу, нову думку щодо можливостей апарату, але складно зберегти в ньому гармонійне існування. П. Брук, який постійно застосовує у роботі зі своїми акторами практику вправ, пише: «На ре-

петиціях чи безпосередньо перед виставою такі вправи чи імпровізації допомагають відкрити самого себе для себе та інших членів групи» [3, 74]. Тобто відкривається вже сформований митець, і не йдеться про виховний процес. На практиці такі вправи мають вузьке спрямування, наприклад, відтворення необхідної *природи почуттів*, і не переслідують ширших задач. Майстра турбує пробудження для творчості обраних ним на цей момент осіб, і він не прагне гармонізації психофізики.

В ідеалі численні варіанти виконавчих завдань, що їх майстри пропонують для творчої практики артистові, по своїй суті, повинні складатися, як невеличкі ролі з урахуванням усіх правил гри. Як роль передбачає дотримання певних засад: існування в запропонованих обставинах, органічності дій (збереження єдності внутрішнього та зовнішнього існування), дотримання плетива ролі (зв'язку в перемінах дій), відігрування перехідних подій, збереження темпоритму тощо; так і побудова тренінгів повинна базуватися на збереженні і фабули подій, і всіх умовностей гри, якщо ми вбачаємо їхню важливість у виконавчій майстерності артиста.

Усе починається з окремої вправи. Перед тим, як увести її до плетива ролі — тренінгу, вона вибудовується, наче ланка ролі в цілісному ланцюгу дій. Очевидно, що саме бажання створити психофізичну вправу має бути пробуджене проблемою творчого процесу. Припустімо, що необхідно розвинути у артиста відчуття внутрішнього конфлікту, коли одна свідомо частина людини заперечує дії другої: боротьба почуттів та інтелекту, що *розривають* артиста, тягнучи в різні боки. Тобто ми маємо дві різні частини одного цілого. Чи не нагадає це сут-