

MODERN ART  
RESEARCH  
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine  
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

# **MIST**

**a r t h i s t o r y**  
**m o d e r n i t y t h e o r y**

SCIENTIFIC JOURNAL

Issued since 2003

**VOLUME 18**

Національна академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

# **МІСТ**

**мистецтво історія  
сучасність теорія**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Видається з 2003 року

**ВИПУСК 18**

М 65 **МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія:** зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: О. О. Роготченко (голов. ред.), В. Д. Сидоренко, І. Б. Зубавіна та ін. Київ: ІПСМ НАМ України, 2022. Вип. 18. 120 с.: іл.

Збірник мистецтвознавчих студій «МІСТ», започаткований Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, є унікальним фаховим виданням, що охоплює практично усі сфери мистецького життя країни. «МІСТ» є виданням, що об'єднує фахівців усієї країни, надаючи можливість оприлюднення власного індивідуального бачення мистецьких проблем.

Видання розраховане на мистецтвознавців, культурологів, художників, а також на широкий загал небайдужих до мистецтва шанувальників.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України  
(протокол №10 від 29 листопада 2022 року)

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

<http://mist.mari.kiev.ua/>

**MIST: Art, history, modernity, theory:** scientific journal / Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Editorial board: O. Rogotchenko (Chairman), V. Sydorenko, L. Drofan etc. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18. 120 p.: ill.

The scientific journal of art studies *MIST*, launched by the Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Sciences of Ukraine, is a unique specialist publication that covers almost all areas of the country's artistic life. *MIST* is a publication that unites specialists from all over the country, providing an opportunity to publish their own individual vision of artistic problems.

The publication is intended for art critics, cultural experts, artists, as well as for a wide range of fans who are indifferent to art.

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine  
(protocol №10 dd. 29.11.2022)

Articles are checked using the plagiarism check service Unicheck

Electronic versions of all journal articles are published on the official page of the publication

## Головний редактор

**Олексій РОГОТЧЕНКО**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

## Редакційна колегія

**Віктор СИДОРЕНКО**, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

**Ірина ЗУБАВІНА**, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України (Україна)

**Тетяна ЗІНЕНКО**, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» (Україна)

**Тетяна ЗУЗЯК**, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (Україна)

**Александра КЛАПУТ-ВИШНЕВСЬКА**, доктор мистецтвознавства, музична академія ім. Ф. Нововейського (Польща)

**Ігор САВЧУК**, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

**Руслана БЕЗУГЛА**, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

**Світлана ОЛЯНІНА**, доктор мистецтвознавства, доцент, Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Україна)

**Олександр ФЕДУРУК**, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Юрій МОСЕНКІС**, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України (Україна)

**Леся СМІРНА**, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

**Віктор КАРПОВ**, доктор історичних наук, професор, професор кафедри археології та музеєзнавства історичного факультету Національного авіаційного університету (Україна)

**Олена КОЛОСНІЧЕНКО**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна)

**Ольга ПЕТРОВА**, доктор філософських наук, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія» (Україна)

**Любов ДРОФАНЬ**, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Іветта ХАСАНОВА**, молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Микола ЯКОВЛЄВ**, доктор технічних наук, професор, академік НАМ України (Україна)

## Chief editor

**Oleksii ROGOTCHENKO**, Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine

## Editorial board

**Victor SYDORENKO**, Candidate of Art Studies, Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Iryna ZUBAVINA**, Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Tetiana ZINENKO**, Candidate of Art Studies (Ph. D.), Head of the Department of Fine Arts, National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic" (Ukraine)

**Tetiana ZUZYAK**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Arts and Art-Educational Technologies, Vinnytsia State Pedagogical University of Mykhailo Kotsyubynsky (Ukraine)

**Aleksandra KLAPUT-WISNIEWSKA**, Doctor of Art Studies, Bydgoszcz "Feliks Nowowiejski" Music Academy (Poland)

**Ihor SAVCHUK**, Doctor of Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Ruslana BEZUHLA**, Doctor of Art Studies, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Svitlana OLYANINA** Doctor of Art Studies, Associate Professor, Publishing and Printing Institute of Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute (Ukraine)

**Oleksandr FEDORUK**, Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Iurii MOSENKIS**, Doctor of Philology, Leading Research Fellow of the Department of Methodology of Art Criticism of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Lesia SMYRNA**, Doctor of Art Studies, Senior Research Fellow, Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Victor KARPOV**, Doctor of Historical Studies, Professor, Professor of the Department of Archeology and Museum Studies, Faculty of History of the National Aviation University (Ukraine)

**Olena KOLOSNIICHENKO**, Doctor of Art Studies, associate professor, professor of the department of Fashion art and design, Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine)

**Oliha PETROVA**, Doctor of Philosophical Studies, Professor, Chief Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Liubov DROFAN**, Candidate of Philological Sciences (Ph.D.), Senior Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Ivetta KHASANOVA**, Junior Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Mykola YAKOVLEV**, Doctor of Technical sciences, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)



# Зміст | Contents

- Ганна Веселовська** | Потенціал творчості: Театральна труппа Миколи Садовського 1890–1892 років **8** **Hanna Veselovska** | Creative potential: Mykola Sadovsky's theater troupe of 1890–1892
- Наталя Єрмакова** | Музика у реформаторській діяльності Леся Курбаса (частина друга) **24** **Natalya Yermakova** | Music in reforming activities of Les Kurbas (part two)
- Ольга Петрова** | Парадоксальний номадизм Олександра Ройтбурда **43** **Olga Petrova** | Olexander Roitburd's Paradoxical Nomadism
- Олексій Роготченко** | Роздуми щодо впровадження інформаційних та комунікаційних технологій при підготовці спеціалістів у галузі культури і мистецтва під час війни **47** **Oleksii Rohotchenko** | Reflections on the use of information and communication technologies in the training of specialists in the field of culture and art during the war
- Валерій Сахарук** | Розширений життєпис Миколи Троха **55** **Valerii Sakharuk** | Extended biography of Mykola Trokh
- Олег Сидор** | Гаррі Піль, кумир українських студентів **64** **Oleg Sydor** | Harry Piel, the icon of Ukrainain students
- Галина Скляренко** | Творчість Владислава Мамсікова (1940–2020) в колі спрямувань вітчизняного мистецтва пізньорадянської доби **74** **Galyna Sklyrenko** | Creativity of Vladyslav Mamsykov (1940–2020) in the context of national art during the late Soviet time
- Hanna Tarasenko, Victor Luhovyi** | Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine: The course of institutional activities **79** **Ганна Тарасенко, Віктор Луговий** | Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України: Вектори інституційної діяльності
- Марія Шкепу** | Алогізми vs логіка в контроверзі «пост» та класики **88** **Maria Shkepu** | Alogisms vs. logic in the “post” and classics controversy
- Марина Юр** | Українське малярство першої третини ХХ століття в науковому дискурсі: Національний аспект **98** **Maryna Yur** | Ukrainian painting of the first third of the 20<sup>th</sup> century in scientific discourse: National aspect
- Микита Пучков** | Поняття «художня система» у візуальній культурі та кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації: До постановки проблеми **106** **Mykyta Puchkov** | The concept of “artistic system” in visual culture and the movie poster as a phenomenon of social and cultural communication: Before posing a problem
- Олександр Червінський, Катерина Червінська** | БіоАрт — новий міждисциплінарний напрям в сучасному мистецтві та перспективи його розвитку в Україні **114** **Oleksandr Chervinskyi, Kateryna Chervinska** | BioArt — a new interdisciplinary trend in contemporary art and its development prospects in Ukraine

**Ганна Веселовська**

Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач відділу ІПСМ НАМ України

e-mail: [aveselovska@mari.kiev.ua](mailto:aveselovska@mari.kiev.ua) | [orcid.org/0000-0002-4898-5000](https://orcid.org/0000-0002-4898-5000)

**Hanna Veselovska**

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department  
of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

**Потенціал творчості**

Театральна труппа  
Миколи Садовського  
1890–1892 років

**Creative potential**

Mykola Sadovsky's  
theater troupe of 1890–1892

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271050 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Пропонована публікація має на меті докладно, з дотриманням хронологічної послідовності відстежити творчу й організаційну діяльність театральної труппи під керівництвом Миколи Садовського 1890–1892 років. Мистецька практика цієї труппи, що належить до явища театру українських корифеїв, розглянута як показовий приклад колоніального мистецтва Російської імперії. У дослідженні проаналізовано стилістичні та естетичні характеристики окремих вистав колективу, а також конкретні артистичні здобутки його провідних виконавців.

На підставі аналізу численних рецензій, мемуарних відгуків про спектаклі, спогадів і листування митців доведено, що українське театральне мистецтво 1890-х було важливим чинником формування художнього ландшафту Російської імперії. Воно обумовлювало смаки, художні орієнтири, естетичні домінанти широкої публіки та еліт. І попри те, що його повноцінній реалізації в організаційній формі стаціонарного театру завадили заборони російської влади, його вплив на мистецько-інтелектуальне середовище імперії можна назвати безпрецедентним.

**Ключові слова:** театр корифеїв, репертуар, колоніальне мистецтво, імперія.

**Abstract.** The proposed publication aims to give a detailed tracing of the creative and organizational activities of Mykola Sadovsky's theater troupe in 1890–1892 in detail. The artistic practice of this troupe, which belongs to the phenomenon of the theater of Ukrainian coryphaei, is considered as an example of the colonial art of the Russian Empire. The paper explores the stylistic and aesthetic characteristics of individual performances of the troupe, as well as the artistic achievements of its leading performers.

On the evidence of the analysis of numerous reviews, memoir reviews of performances, memories and correspondence of artists, it has been proven that the Ukrainian theatrical art of the 1890s was an important factor in the formation of the artistic landscape of the Russian Empire. It determined the tastes, artistic direction, and aesthetic preferences of the general public and elites. And despite the fact that the troupe's full development in the form of a stationary theater was prevented by the prohibitions of the Russian authorities, its influence on the artistic and intellectual environment of the empire can be called unprecedented.

**Keywords:** theater of coryphaei, repertoire, colonial art, empire.

Близько ста років тому, від часу появи перших системних досліджень з історії українського театрального мистецтва<sup>1</sup>, де чимало місця відводилося вітчизняному театру другої половини XIX століття, усталилася наукова традиція вивчати специфіку українського театру як річ у собі. Цей підхід, зумовлений усвідомленням ролі вітчизняного театру як націєтворчого чинника, був винятково важливим у часі процесу активної ідентифікації українства як нації на межі XIX–XX століть. А художня практика театру українських корифеїв слугувала найкращими прикладом того, як через сценічне мистецтво й завдячуючи йому відбувалося самоствердження українства в багатьох

гуманітарних аспектах: мистецькому, історичному, ідеологічному, політичному.

Однак, з огляду на важливість такого підходу, його потенціал обмежувався концентрацією уваги на вітчизняному театрі як мистецькому продукті важливого лише для самих українців. Водночас не можна забувати, що українське театральне мистецтво реалізувалося в умовах колоніальної дійсності двох величезних імперій — Австро-Угорської і Російської. А колоніальна дійсність, передбачає розгляд художнього явища не лише крізь призму обмежень і утисків. До прикладу, зарубіжні філософи і культурологи, поміж яких Едвард Саїд [24], розробили повноцінну методологію досліджень розвитку колоніальних культур в умовах імперій, а британські мистецтвознавці присвятили чимало уваги зворотнім процесам, тобто тому, як колоніальне мистецтво

<sup>1</sup> Йдеться, зокрема, про праці Д. Антоновича «Триста років українського театру» (Прага, 1919) і О. Кисіля «Український театр» (Київ, 1925).



впливало на художній ландшафт Великобританії загалом, і театру зокрема.

Відповідно до вищезазначеного, дослідження сценічної культури України XIX століття також не обмежується національною **проблематикою**, а може унаочнювати культурну модель імперське — колоніальне, у якій друге активно впливає на перше. У цьому сенсі очевидною є актуальність застосування терміну колоніальний до **об'єкту пропонованого дослідження** — історії українського театру другої половини XIX століття.

Чимало фактів дають підстави розглядати наш театр, власне, як показовий приклад розвою колоніального мистецтва, що не лише витримувало імперський тиск і було самодостатнім, а також потужно впливало на мистецтво монархій. Це є особливо очевидним у випадку театру корифеїв, чії найбільші творчі досягнення тривалий час здійснювалися та визнавалися поза межами етнічної території українців. Столиці Санкт-Петербург і Москва, російське нечорнозем'я, Далекий Схід і Кавказ — ось землі, де впродовж десятка років, через заборони виступати на батьківщині, змушені були реалізовувати свої творчі амбіції українські артисти — піддані російського царя.

Тому обрання **предметом дослідження** діяльності театральної трупи Миколи Садовського у 1890–1892 роки, обумовлено націленістю цього митця на творчу самореалізацію не лише в національних межах. Видатний український театральний діяч Микола Садовський виявився напрочуд прозорливим, поставивши за мету системно, власною творчістю підкорити широку публіку Російської імперії. Він бачив перспективи для українського театру не тільки як націєтворчого чинника. Його бентежив вплив театального мистецтва на суспільні процеси і громадськість загалом, доказом чого стала репертуарна політика його київського театру в 1907–1919 роках. При цьому, первісне усвідомлення особливого місіонерства театру прийшло до Садовського значно раніше і визначало характер його творчих устремлінь у 1890-х, що припали на період жорстокої колоніальної залежності України.

### Прем'єрська трупа

На початку квітня 1890 року в Херсоні Микола Садовський разом із Марією Заньковецькою оголосили про створення нової української трупи, у складі якої вже не було інших братів Тобілевичів — Івана Карпенка-Карого і Панаса Саксаганського. За кілька місяців до цього, у грудні 1889 року, в артистичному сімействі розгорівся конфлікт, унаслідок чого стався розрив стосунків між братами та вихід Садовського

зі спільної театральної справи. Як зазначають дослідники, однією з причин скандальної ситуації в родині Тобілевичів було те, що Іван Карпенко-Карий почав активно сприяти артистичній кар'єрі своєї сестри — Марії Садовської-Барілотті, і це болісно зачепило амбіційну Марію Заньковецьку.

У відкрите протистояння внутрішні негаразди в трупі Садовського за участю Саксаганського й Карпенка-Карого перейшли в грудні 1889 року, коли під час гастролей в Одесі роль Харитини в «Наймичці» дісталася не Марії Заньковецькій, а Марії Садовській. У результаті буквально на наступний день після спектаклю, 19 грудня, Заньковецька залишила трупу й виїхала до Ніжина, а звідти в рідне село Заньки [27, с. 33].

Маючи зобов'язання не лише перед братами, але й, як очільник товариства, перед колективом, Микола Садовський залишився в трупі та продовжив виступати в її складі в січні–лютому 1890 року. Але звісно, і творча, і родинна ситуація залишалася надзвичайно напруженою, про що свідчать листи Садовського надіслані Заньковецькій із Миколаєва. «У нас здійснюється щось на кшталт французької революції в трупі. Карий, Саксаганський, Мова і навіть така блоха, як Решетніков<sup>1</sup>, утворюють постійні конспірації і докладають усіх зусиль, аби мене витіснити і захопити в свої руки всю трупу. Під тим приводом, що не вони залишають товариство, а я і мої прихильники планують захопити все майно. Я їм запропонував таке питання, що якщо майно ділити, то повинні брати участь в поділі і ліквідації всі члени колишнього товариства: Кропивницький, Затиркевич, Заньковецька, Максимович і т. д.» [4, с. 66].

За браком злагоди і порозуміння, очолюване з березня 1888 року Садовським товариство, 11 лютого 1890 року таки припинило своє існування. Після цього розриву брати знову зішлись для спільних виступів більш, ніж за рік, а остаточно об'єдналися навесні 1898 року, коли Садовський, втративши прихильність Марії Заньковецької, змушений був пристати до товариства Саксаганського і Карпенка-Карого.

Отже, з весни 1890 року у творчому та особистому житті Садовського настає новий етап. Відтепер — він одноосібний керівник трупи, створеної спільним рішенням двох артистів-прем'єрів, які, зважаючи на власну популярність, розраховували на глядацький успіх. Водночас у нового товариства одразу виникли серйозні репертуарні проблеми. Адже драматургічний багаж колективу значно зменшився, оскільки Іван Карпович, не будучи членом «Товариства російських

<sup>1</sup> Решетніков Григорій Іванович — український актор.

драматичних письменників і оперних композиторів», надав виняткові права на виконання власних творів Панасові Саксаганському. Тож, улюблені ролі, такі як Харитина з «Наймички» й Софія з «Безталанної» Марія Заньковецька надалі виконувати не могла.

Перший весняно-літній сезон нова трупа Садовського розпочала одразу після Великодніх свят у травні 1890 року в Чернігові. Ясна річ, що для презентації нового починання рідне місто Марії Костянтинівни, де вона, виступаючи ще на аматорській сцені, мала чимало шанувальників, було обрано не випадково. Тут мешкало багато старих знайомих і загалом було чимало вдячної та прихильної до зіркової пари, публіки. Проте, головною проблемою в організації виступів стало здобуття офіційного дозволу на спектаклі української трупи. Бо ж, як відомо, грали українські вистави на територіях, що підпорядковувалися київському військовому генерал-губернатору, тобто на Волині, Поділлі, Київщині, Полтавщині та Чернігівщині, заборонялося ще з часів одіозного губернатора Олександра Дрентельна.

Але 1890 року, за два роки після смерті Дрентельна Микола Садовський таки зумів отримати ексклюзивний дозвіл на виступи в Чернігові. Як згадує Микола Карпович, цьому посприяв знайомий одеський адвокат Анастасєв, чий брат Олександр Костянтинович Анастасєв був цивільним губернатором Чернігова й чимало зробив для культурного розвитку міста [23, с. 122–123].

Свідком чернігівських гастролей, що тривали з 11 травня по 2 червня 1890 року виявився відомий український письменник, знаний шевченкознавець Олександр Кониський. Свої враження від українських спектаклів він виклав у нарисі, надрукованому львівським журналом «Зоря». Публікація Кониського, як і більшість його дописів, має узагальнювальний критичний характер та не містить безпосередньої рефлексії на вистави. Зокрема, Кониський зауважує, що містяни дуже люблять український театр, а тому, зазвичай, у невеличкому дерев'яному театрі публіки буває багато.

Однак у цілому стан вітчизняного театру, уособленням якого для Кониського стала трупа Садовського, особливо його репертуар, зовсім не влаштував і відверто дратував письменника. «Тепер у нас п'ять (головних) труп, і ні однієї такої, щоб відповідала тій трупі, яку бачив і Київ, і Чернігів, і Одеса ще до сепаратизму! (тобто до поділу об'єднаної трупи Старицького–Кропивницького в 1885 році — Г.В.). В кожній трупі тепер, не більше двох талановитих акторів. Так само і в трупі Садовського. Марія Костянтинівна

Заньковецька талант дійсний, великий; той міцний талант, що силою своєї правди, своєї психології реальної примушує публіку жити і переживати ті менти, які вдає актор. І у Садовського не малий талант, та шкода, що він не завжди стоїть на своїй вишині; інколи переборщує, щоб догодити смаку публіки галерейної. Усі останні актори трупи Садовського, такі собі! Люди призвичаєні до сцени: бракує їм, як і взагалі нашим трупам — освіти і знання глибини народної психології. — Сварка провідирів довела й до другого лиха: дехто з антрепренерів-письменників почав забороняти другому ставити на сцені свої твори...» [17, с. 316].

Тверезо діагностуючи проблеми українського театру, Кониський недвозначно вказував, що вони спричинені поділом труп, а також обмеженням Карпенком-Карим прав на постановку його п'єс. При цьому, із допису випливає, що саме Садовський чимало був винний у такому стані справ. Упереджене ставлення Кониського пояснюється суто суб'єктивним чинником: літератор загалом ставився негативно до всіх, хто свого часу відійшов від Марка Кропивницького, якого вважав найвидатнішим діячем українського театру. Тому й оцінка художнього рівня трупи Садовського була вочевидь заниженою і не відповідала дійсності.

Адже, як свідчать повідомлення преси літа 1890 року, творчий склад колективу Садовського, що не змінювався впродовж усього весняно-літнього сезону, був на час виступів у Чернігові вельми солідний. По-перше, крім акторів, до нього входив хор із тридцяти осіб, яким керував хормейстер Г. Матвієвич та головний капельмейстер Олександр Вів'єн. По-друге, крім знаних Заньковецької і Садовського, тут виступали артисти із чималим сценічним досвідом, які починали кар'єру ще під орудою Марка Кропивницького у 1880-х. Так серед чоловіків виділялися талановиті Андрій Максимович, Іван Загорський і Василь Василенко. А до жіночого складу входили артистки Аліна Войцехівська, Марія Доленко, Олександра Маркова, Олена Ратмирова, Анастасія Переверзева, Ганна Тімаєва, більшість із яких, мали постійних шанувальників і чий імена постійно згадувалися в пресі [29].

Ще один істотний момент вказує на значний мистецький рівень трупи Миколи Садовського й ретельність підготовки вистав. Це замовлення спеціального сценічного оформлення художнику Яну (Івану) Паєвському. Поляк за походженням, чия родина після польського повстання була вислана вглиб Російської імперії, Ян Паєвський на той момент був маловідомим художником-початківцем і спеціалізувався

як пейзажист. Але із часом, в 1900–1910-і, живучи в Грузії, він виявив себе як непересічний митець, причетний до модернізму і багатьох новаторських мистецьких починань.

Запрошення Паєвського, за чікими малюнками виготовлялися оригінальні декорації, свідчило, що постановник вистав, приділяє значну увагу сценічній атмосфері, естетизації сценічного простору й загалом цілісності театрального твору. Це ж фактично ламало традицію, яка вимушено склалася на українській сцені з використання стандартизованого мобільного оформлення — вигоронок, що узагальнено означали місце дії, тобто екстер'єр (український краєвид) чи інтер'єр (українська хата). Ці моменти мали позитивний вплив на глядацьке сприйняття спектаклів трупи, яка після виступів у Чернігові переїхала до Кременчука та Олександрії, а з липня почала грати в Слов'янську.

Гастролі трупи Миколи Садовського влітку 1890 року в Слов'янську, що тривали десять днів, мали неабияке значення для подальшої діяльності колективу в сенсі його визнання. Справа в тім, що невелике місто Слов'янськ на Слобожанщині, завдяки своїм рекреаційним можливостям із початку 1890-х поступово перетворювалося на своєрідний культурний центр. Відкриття лікувального курорту мінеральних вод, викликало тут, як і в інших подібних місцях, культурний бум. Для відпочивальників спорудили приміщення так званого курзалу, де майже щовечора виступали артисти та музиканти.

Варто зазначити, що такий культурний розвій курортних міст був характерним для більшості європейських країн, де в другій половині XIX століття з'явилася мода на лікувальний відпочинок. У деяких невеликих містечках, приміром у тому ж Слов'янську, зводилися тільки літні курзали, в інших, як на польському бальнеологічному курорті Кудова Здруй — справжні невеликі театри, а на британському узбережжі у фешенебельному Брайтоні виник навіть унікальний розважальний сценічний жанр «Білі менестрелі».

Зацікавленість відпочивальників у високоякісному культурному дозвіллі обумовила постійне зростання рівня вимог до артистів, які гастролювали на курортах. Тож отримати можливість виступати в Слов'янську українським трупам було непросто. Але, якщо вони таки здобували визнання курортників, то розголос про їхню майстерність поширювався миттєво. Схвальна інформація викликала зацікавленість театралів з інших міст, які прямували до Слов'янська, аби побачити улюблених виконавців. Як повідомляла місцева газета, приїзд трупи Марка Кропивницького

до Слов'янська влітку 1889 року, «значно пожвавив сезон і привабив чимало відвідувачів із околиць Слов'янська, з найближчих до нього станцій Азовської і Донецької залізниць, а також з Ізюму та Бахмута» [28].

У Слов'янську трупа під керівництвом Миколи Садовського розпочала виступи 4 липня оперетою «Чорноморці», а в наступні дні зіграла «Назара Стодолу» Т. Шевченка і «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького. Усі ці вистави пройшли на аншлагах, адже за словами місцевого кореспондента, матеріальний успіх був повний. «Дійсно, не можна не захоплюватися досконалою грою всіх виконавців. У трупі багато потужних сил, тому й відбуваються спектаклі з повним ансамблем. Але центром уваги глядачів залишається, звичайно, пані Заньковецька, яка вже має популярність через свою високоталановиту гру, що викликає в публіки щире захоплення. Російська преса вже оцінила гру цієї артистки, і наші похвали нічого не додадуть до її слави, тому ми обмежимося лише порадою відвідувачам курорту і міським жителям, які ще не бачили пані Заньковецьку, скористатися нагодою, аби скласти уявлення про її видатний талант» [30].

Подальші вистави «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського й «Не так склалось, як жадалось»<sup>1</sup> М. Старицького пройшли з не меншим успіхом. І що важливо, рецензент не лише відзначав майстерну гру артистів, але й акцентував увагу на самій драмі Михайла Старицького, вважаючи її однією з кращих п'єс не надто розлогого українського репертуару [31]. «І майже кожного виконавця публіка нагороджувала одностайними оплесками, але щодо пані Заньковецької, яка виконувала роль Катрі, цим аплодисментам і захопленню публіки не було меж. Вельми нелегко оцінити гру цієї артистки, яка охоплює глядачів своїм феноменальним талантом. Враження, яке справляє пані Заньковецька своєю грою, глибоко западає в душу глядачів, і, якщо перебуваючи під чарами такого колосального обдарування артистки, ви маєте спроможність слідкувати за кожним моментом її гри, то будете вражені тій дивовижній здатності, з якою пані Заньковецька володіє своїм голосом, кожним своїм рухом, кожним жестом. Природна і глибоко чуттєва гра цієї артистки, примушує глядачів переживати радість і страждання зображуваного нею персонажа» [32].

В останні дні виступів у Слов'янську трупа Миколи Садовського зіграла шлягер української сцени «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «Гаркушу» О. Стороженка, а на завершення представила оперу

<sup>1</sup> Інша назва цієї п'єси М. Старицького «Не судилось».

Миколи Лисенка «Утоплена», якою вправно продиригував Олександр Вів'єн. Ця складна в постановочному плані вистава також була високо оцінена рецензентом, який відзначав Миколу Садовського не лише як талановитого виконавця, але і як вмілого режисера, «завдячуючи досвіду якого кожний виконавець перебуває на своєму місці» [32]. Відповідно, «Утоплена» стала справжнім триумфальним завершенням гастролей. «Не зважаючи на підвищені ціни, публіка заповнила глядачеву залу і щедро нагородила бенефіціантку Заньковецьку голосними аплодисментами і численними викликами; їй, окрім того, були піднесені квіти, а панові Садовському — вінок. Викликали ще й панів Максимовича, Загорського, диригента оркестру Вів'єна і пані Ратмирову» [33].

### Репертуарний колапс

Фактично без перепочинку, вже 17 липня, колектив Миколи Садовського, розпочав показ вистав у Ростові-на-Дону, який тривав десять днів. І хоча Садовському в цьому місті довелося конкурувати із Саксаганським [26, с. 105–106], присутність Марії Заньковецької забезпечила його трупі переконливу перевагу. Згідно з дописом одного рецензента, після «Ой, не ходи Грицю...», що зіграли 27 липня, публіка була приголомшена дивовижною грою актриси, а театр наповнився істеричними зойками та голосінням панянок, які не витримали душевного потрясіння. «Чимало чоловіків заливалися слізьми. Завісу опустили і пролунав такий грім оплесків, такий гучний вияв захоплення, якого ростовська публіка не пам'ятає. Цього вечора артистка виступала у всеозброєнні свого чудового таланту. Скрізь чулися запевнення, що такої сильної, у вищій мірі правдивої і до тонкощів художньої гри, не доводилося бачити ростовцям...» [9, с. 246].

Наведений пасаж є показовим для розуміння того, наскільки принципово інакшим було сценічне існування в ролі Марії Заньковецької порівняно з пересічними тогочасними акторками. Тому, немає сумніву, що участь Заньковецької давала трупі Садовського відчутну фору перед іншими антрепренерами. Водночас нестача якісної української драматургії в афіші була очевидною. А враховуючи те, що Марко Кропивницький дозволяв грати лише свої старі п'єси, а Михайло Старицький потребував авторських виплат, у Садовського із Заньковецькою назрівала серйозна репертуарна криза.

Автором, завдяки якому Марія Заньковецька отримала ще одну улюблену роль, а трупа Садовського врятувалася від репертуарного голоду, був Панас Мирний.

Особисте знайомство зіркової артистки із поважним і водночас скромним колезьким радником Панасом Рудченком, відбулося в Полтаві у вересні 1890 року, куди актори прибули після виступів у Харкові. Разом з тим, варто нагадати, що ця п'єса була написана значно раніше — 1883 року, тоді ж її читали й обговорювали члени київської Старої громади. Однак на сцену драма так і не потрапила: цензура заборонила її друк, не кажучи вже про публічний показ, що вимагало додаткового дозволу.

Мешкаючи в Полтаві, Панас Мирний всіляко підтримував дружні стосунки з місцевими аматорами, а також час від часу дивився вистави українських професійних труп, які зрідка туди навідувалися. Зокрема, 1889 року величезне враження справила на нього трупа Миколи Садовського, у складі якої тоді ще були брати Тобілевичі. «Де тепер Ваші нещодавні гості артисти, кого схвильовують і мучають? Коли я стикаюся із цією дивовижною трупою я і радий і невдоволений. Я забуваю про всі інші інтереси та справи і зовсім віддаюся їй душою. Одного разу цілий місяць я мандрував із ними. Навіть пробував грати, але невдало. Хто як Ви нещодавно бачив цю трупу в усьому її блиску, той мене зрозуміє і не засудить», — писав Панасу Івановичу його вірний приятель Василь Горленко [22, с. 32].

Утім, того разу Марія Заньковецька в Полтаві не виступала. Нагода особистої зустрічі актриси й письменника трапилася за рік, тобто у вересні 1890 року, коли до міста прибула нова трупа Садовського. Тоді, як зазначає більшість дослідників творчості Мирного, автор і подарував Марії Костянтинівні рукопис драми із присвятою [14, с. 60]. Так Заньковецька отримала довгоочікувану роль, а Панас Мирний — перспективу побачити свій твір на сцені. Приблизно за рік, у серпні 1891 року, завдяки сприянню родича Заньковецької поміщика П. Катеринича, надійшов дозвіл для сценічного показу «Лимерівни». І, згідно з деякими свідченнями, у жовтні 1891 року, «Лимерівну» вперше зіграли під час гастролей у Курську.

Але поки «Лимерівна» проходила непростий процес цензурування, репертуарні прогалини в трупі Садовського заповнювалися менш вартісними п'єсами. Так 27 листопада 1890 року в Курську відбулася прем'єра «Нещасного кохання» Леоніда Манька — мелодрами, яка дуже припала глядачеві до душі. Роль Варки в ній стала однією з найулюбленіших для Заньковецької, а тому вона грала її доки виходила на сцену в дівочих образах. Своє враження від Заньковецької—Варки у «дуже невибагливій за змістом драмі», через шість років після прем'єри зафіксував театральний оглядач Іван Кочерга.

У газеті «Черниговское слово» майбутній український драматург писав: «Сцена спроби самогубства і вбивства дитини, коли Варка під впливом безмежно горя наважується кинутися в ріку, зіграна майстерно і справила неймовірне враження. Тут талановита артистка, здається, переживала той стан, в якому перебувала сама Варка, яка вирішила вчинити не лише самогубство, а й покінчити зі своїм невинним немовлям — “безбатченком”. Судячи з віртуозності, з якою пані Заньковецька грала цього разу, переконливо можна сказати, що талант цієї артистки не блякне, а навпаки, досяг кульмінаційної точки» [18, с. 126].

### Взяття Москви

Сталий успіх, постійна прихильність глядача й увага критики — усе це надало Садовському упевненості, що він самостійно, без братів і досвідчених наставників, зможе підкорити московського глядача. Тож, після двомісячних мандрів російською провінцією (Курськ і Орел), наприкінці грудня 1890 року його трупа розпочала виступи в Москві в так званому Голубому театрі, власницею якого була Єлизавета Горєва. Свій досвід співпраці з артисткою і антрепренеркою Горєвою та московською бюрократією Микола Садовський описав із властивим йому сарказмом.

«Достеменно вже не пригадаю, котрого це було року, але мене виписала до Москви з трупою артистка Горєва, що держала там аж два театри — один так званий Шалапутинський, який потім перейшов до Імператорських театрів, а другий під назвою “Голубой”, що був у Газетнім провулку<sup>1</sup>. Справи її почали падати, і вона для підтримки виписала мою трупу. Я приїхав, розпочались вистави. Збори були блискучі, і справи Горєвої в цім театрі так поправились, що вона мала досить добрий зиск, але зате в другому, Шалапутинському, театрі, де після мого приїзду сконцентрувались аж дві трупи, справи захитались, і Горєва затримала платню акторам. Актори застрайкували і поскаржились генерал-губернатору, прохачучи його, щоб увесь зиск, що припадає на її частку з Голубого театру (сиріч там, де я грав), був затриманий і з цих грошей щоб виплачувалось її борги акторам.

Генерал-губернатором московським був тоді граф Шереметьєв, аристократ і акторський меценат. Він викликав мене до себе, дуже приємно мене прийняв і питає, на яких умовах я з Горєвою граю. Кажу, — на відсотках: 60 % беру на трупу, а 40 % вона на театр.

<sup>1</sup> Після реконструкції у 1902 році ця будівля стала приміщенням МХТ.

— Так вот что, вы ей денег никаких не платите, а всьо, что на ейо долю будет причитаться, вносите в мой депозит. Про всьо я вам пришлю письменное распоряжение» [23, с. 120].

Про справжні ж успіхи своєї трупи і величезний резонанс від її виступів Микола Садовський не згадує. А втім, вони були не просто значними, а якісно іншими: українські вистави не лише викликали щире захоплення публіки, а й консолідували українську громадськість Москви, їх відрецензували численні видання, серед яких спеціалізований журнал «Артист», на чиїх сторінках з'явилося кілька іміджевих портретів Марії Заньковецької.

Першою в поле зору рецензента потрапила драма «Не судилось» М. Старицького зіграна 30 грудня. Захоплюючись талановитою актрисою, очевидець писав: «Гра пані Заньковецької відзначається тими ж якостями, з приводу яких уже багато разів висловлювалася критика. Вражаюча сила у виразі глибоко-драматичних моментів, художня простота й щирість, правильне розуміння сценічної постаті з психологічного боку і продумане ставлення до дрібних деталей ролі — є абсолютно характерними властивостями таланту пані Заньковецької» [1, с. 158].

Самого Садовського та інших виконавців рецензент теж не залишив поза увагою. «Садовський надзвичайно тепло і просто провів роль Дмитра. Симпатична сама по собі роль дуже виграє від тієї природності й запальності, які відрізняють гру пана Садовського. Інші ролі в драмі грала пані Переверзєва, Маркова, Ратмирова, Тімаєва, Полянська й Потоцька, добродії Карпенко, Загорський, Василенко, Максимович, Глібов і Любимов. Усі прекрасно дружно підтримують ансамбль» [1, с. 158]. У наступному дописі той же автор значно ширше охарактеризував репертуар трупи Садовського, зазначивши, що в ньому не було новинок, за винятком п'єси Микола Янчука «Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари», яку Заньковецька обрала для свого бенефісу.

За відсутності «Наймички» і «Безталанної» постапу цього твору можна вважати даниною компромісу, хоча створені на щільному етнографічному матеріалі «Пилип Музика» та «Відьма» того ж Янчука користувалися популярністю<sup>2</sup>. Але й недосконалу драму «Не допоможуть і чари...» Заньковецька змогла підняти до рівня театральної події, а публіка перетворила цей вечір на урочисте вшанування артистки. «Надмірно

<sup>2</sup> Янчук Микола (1859–1921) — білоруський фольклорист і етнограф, який під впливом, побачених вистав українських труп розпочав писати п'єси українською мовою.

заповнений зал, одностайні захоплені овації бенефіціантці, піднесення у вигляді адрес, вінків, букетів, подарунків, вінки і букети, які кидали з лож — надали виставі зовсім незвичайного вигляду. Нова п'єса добродія Янчука «Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари», що йшла в бенефіс, як драматичний твір дуже слабкий. На ґрунті народних картин, обрядів та іншого, іде погано розроблена драма. У ній внутрішній рух розвинуто дуже слабко, персонажі змальовані надзвичайно блідо. Навіть і головна постать — Устя (пані Заньковецька) не визначена» [2, с. 149].

Виконанням Заньковецької ролі Устини в цій драмі захопився і молодий Агатангел Кримський, який зворушливо й сентиментально написав про неї для львівської «Зорі». «Гра Заньковецької пориває всю вашу істоту: ви мусите тільки дивуватися тому, як вона дає вираз і одтінок кожному слову, реченню, як у неї кожен жест має свою психологічну підставу, як у неї не можна знайти й кришечки пересади, як у неї все пливе природно, як надзвичайно вірно відтворює вона кожну свою страсть. Я дуже сумніваюся, чи може знайтися людина, котру б не зачепила і глибоко, до сліз, не порушила гра цієї зорі нашого театру. Надто зумлятися треба різностайності таланту її: Заньковецька однаково незрівнянна, однаково вабить усіх і в якій-небудь ролі драматичній, і в веселенькій, пустячній» [19, с. 329].

Іншими прикметними спектаклями, що викликали розголос серед московської публіки стали «Ой не ходи Грицю» Михайла Старицького (16 лютого) і «Світова річ» Олени Пчілки, зіграна в бенефіс Заньковецької (8 березня). Роль панночки Саші в трактові української актриси змусила рецензента вдатися до серйозних теоретизувань і відстеження того, як розвивалася акторська майстерність в Європі загалом. «Таким чином, — писав В. Єрмілов, — не можна не назвати рідкісну і високу чесноту, ту рису таланту пані Заньковецької, а саме витримку, цільність у розвитку характеру. Іншою визначальною рисою пані Заньковецької є глибока задушевність і симпатичність тону. Зобразити чесну, забиту, по-дитячому незлобливу душу й оповісти світу всі страждання та муки, які вона витримує в боротьбі із жорстоким егоїзмом і суворою несправедливістю людей — це її особливе покликання» [10, с. 136–137].

Пік зацікавленості глядача трупю Садовського припав на лютий–березень, коли в драматичних ролях царювала Марія Заньковецька. А втім, на афіші було також чимало музичних вистав, у яких Марія Костянтинівна, зазвичай, не була першою. Провідною вокалісткою, тобто виконавицею сольних партій в операх і оперетах, вважалася Олена Ратмирова.

У колективі вона посідала почесне місце другої прем'єрші, що засвідчено на історичному фото, де рукою Леоніда Собінова — майбутнього видатного співака, а тоді хориста трупи Садовського і студента університету, підписані всі зображені. Зліва від Садовського на фото сидить Заньковецька, а справа — Ратмирова<sup>1</sup>.

Ймовірно, ця невинне змагання в трупі, де кожен виконавець мав чітко визначене місце, певною мірою дратувала Заньковецьку. Описередковано про це свідчить уривок із листа до матері Єфросинії Зарницької від 13 лютого 1893 р.: «... йти на місце Ратмирової я вважаю для себе замалим — це значить йти на щоденні сутички із Заньковецькою, яка ніколи мені мого успіху не пробачить, тим більше зараз, коли, завдяки тільки власній праці стала на чолі справи, а туди доведеться йти в команду Садовського, якого за його грубощі я рішуче не переносу» [16, с. 204].

Молодша за Заньковецьку Ратмирова мала значніший вокальний потенціал, який згодом реалізувала ставши першою виконавицею партії Катерини в однійменній опері Миколи Аркаса [13]. І все ж, маючи спеціальну музичну освіту й очевидне співоче обдарування, вона не могла скласти конкуренцію Марії Заньковецькій на драматичній сцені. Це було настільки очевидним, що відгукуючись на одеський бенефіс Ратмирової, один із рецензентів зверхньо писав: «Пані Заньковецька, ймовірно, із товариських почуттів до бенефіціантки, взяла на себе маленьку роль Горпини (опера «Утоплена»)» [36].

За умов обмеженого драматичного репертуару, музичні вистави, у яких першість належала Ратмировій, посідали вагоме місце в трупі Садовського. Та й сам Микола Карпович часто віддавав перевагу саме їм: їх незаперечно любила публіка, а виступаючи в співочих ролях він міг продемонструвати власні унікальні вокальні дані. Ось за таких обставин, коли в Марії Костянтинівни з'явилася партнерка по сцені, яка хоч у чомусь її перевершувала, коли Микола Садовський сприяв становленню Ратмирової як співачки, коли він дозволяв собі поводитись із членами трупи, та й самою Заньковецькою грубо та свавільно, велика актриса вирішила продемонструвати свій характер.

Можливість це зробити, власне показати залежність трупи від неї, випала Марії Заньковецькій у зв'язку із трагічними подіями в родині Тобілевичів.

<sup>1</sup> Ратмирова Олена (1869–1927) — українська актриса, співачка, перша виконавиця ролі Любові Гощинської в драмі Леся Українки «Блакитна троянда», зіграти яку відмовилася Марія Заньковецька.



Трупа Садовського у Москві

27 березня 1891 року в Одесі раптово померла Марія Карпівна Садовська-Барілотті, і з цієї печальної нагоди вся родина знову зустрілася в Єлисаветграді. На той момент до кінця зимового сезону залишалося ще кілька тижнів і, згідно з угодою, трупа Садовського мала дограти заплановані спектаклі. Але Марія Костянтинівна до Москви не повернулася, бо ще у квітні в Єлисаветграді почала домовлятися про спільні виступи із Саксаганським, і з такою ж пропозицією звернулася до Кропивницького.

Так, у листі до Панаса Саксаганського від 3 травня 1891 року, надісланому нею з хутора Жердова, Заньковецька писала: «Справа от у чім: мене запрошує Кропивницький, але я не можу дати йому позитивної відповіді, оскільки раніше обіцяла Вам, якщо дозволите Колі (Садовському — Г.В.), приїхати до Вас. Ви і дозволили — дякую. Я не їду в Галичину, а тому вважаю не гарним поїхати до Кропивницького, не отримавши від Вас на те згоди. Прошу тебе повідомити мене телеграмою, чи потрібна Вам я, повинна я приїхати до Вас чи ні і коли саме приїхати» [3, с. 396].

Зрозуміло, що й Саксаганський, і Кропивницький були тільки раді присутності зіркової артистки в трупі. До того ж, обидва запропонували їй свого роду захист від свавілля Садовського. Тож у червні Марія

Заньковецька поїхала до Вільнюса, де виступали Саксаганський і Карпенко-Карий. І, відповідно, усі домовленості Садовського про виступи в Москві після Великого посту були зірвані, а він навіть не зміг розраховатися з акторами.

### Розбрат — з'єднання — розбрат

Про невдале закінчення московського сезону трупю Садовського, про перипетії в стосунках зіркової пари, а також про їхнє замирення розлого написав у мемуарах Саксаганський. «Наприкінці травня несподівано одібрав від Заньковецької телеграму: «Свободна, могу приехать». Виявилось: у Москві була тоді виставка, Садовський зняв театр на виставці, та Марія Костівна посварилася з ним і не поїхала» [25, с. 146]. За версією Саксаганського, після фіаско в Москві, Садовський сам звернувся листом до брата з пропозицією об'єднати зусилля. Переговори повів Іван Карпенко-Карий, домовившись про спільні виступи в Харкові. «Я писав Садовському і прохав помиритися з Марією Костівною, а він стояв на тому, щоб вона сама звернулася до нього, бо вона зіпсувала йому сезон» [25, с. 146].

Нове Об'єднане товариство під орудою Садовського й Саксаганського розпочало виступи в Харкові

в саду «Тіволі» 9 червня 1891 року, але без Заньковецької, яка спочатку на поступки не пішла. Газетярі радісно вітали об'єднання братів, однак на думку того ж Саксаганського в трупі не було злагоди. «Між трупами не було єдності, всі держались осторонь. Здавалось, що відносини такі, мов перед сваркою» [25, с. 148].

Власне ця відчуженість і спонукала Панаса Карповича виїхати на гастролі до Слов'янська, куди він запросив Марію Костянтинівну, запропонувавши утворити трупу її імені. А під час успішних гастролей у Слов'янську, Заньковецька, за словами Саксаганського, умовила Івана Тобілевича поїхати з нею в Харків і примирити із Садовським. Далі Панас Тобілевич, зі слів старшого брата, мальовничо описує замирення зіркової пари й те, як широким жестом Марія Костянтинівна віддала шість тисяч рублів на те, аби Микола Карпович розрахувався з акторами.

Ні підтвердити, ні спростувати ці перипетії сварки і примирення неможливо, бо про літні епізоди 1891 року Садовський та Заньковецька не згадували. А для Саксаганського вони мали істотне значення, оскільки, повіривши на слово Марії Костянтинівні, він, анонсує її виступи, зняв театр у Катеринославі. Однак цього разу, пославшись на хворобу Миколи Карповича, Заньковецька залишилася із Садовським у Харкові. 20 липня вона надіслала в Катеринослав телеграму «Моральний обов'язок не кидати Колю. Лікар вважає його серйозно хворим» [3, с. 399], а ще за кілька днів написала листа з вибаченнями, ласкаво називаючи Панаса Тобілевича Фушею, і передаючи теплі вітанням усім іншим [3, с. 399].

Дійсно, рівної Заньковецькій актриси не було не лише на сцені, а й у житті. Поки брати сварилися і мирилися, з'ясовували між собою стосунки, Заньковецька домоглася того, чого прагнула: можливість грати свої улюблені ролі з п'єс І. Карпенка-Карого. Тож із кінця червня і до початку серпня, доки формально існувало Об'єднання братів, вона знову виступала в ролях Харитини з «Наймички» й Софії з «Безталанної». Харківська публіка, яка відвідувала вистави в театрі саду «Тіволі», була в захваті, бо тепер вона могла переглянути весь спектр тогочасної української драматургії у виконанні кращих вітчизняних артистів. Крім визнаних шлягерів Івана Карпенка-Карого, за які так боролася Заньковецька, йшли також його комедії «Мартин Боруля» і «Сто тисяч». У трупі Садовського за участю Заньковецької виставлялися «Глитай, або ж павук» і «Невольник» Кропивницького, «Не так склалось, як жадалось» Старицького, «Назар Стодоля» Шевченка та ін.

Очевидно, що за півтора місяці успішних харківських гастролей трупа Миколи Садовського уповні реабілітувалася. Також, із листа Марка Кропивницького до Марії Заньковецької щодо її запрошення, є зрозумілим, що із трупи пішла особа, яка, безпідставно чи ні, дратувала прем'єршу. «Зі слів пана Райського<sup>1</sup> та інших осіб, та й з газет я дізнався, що Ви вибули назавжди із товариства пана Садовського; і лише на цій підставі вважав для себе можливим зробити Вам ангажемент. Що робити з собою, ніяк не можу і до цього часу дивитися на власну справу як на лавочку! Вчора повідомили мені, що Ви знову повертаєтесь в товариство пана Садовського!?! Мені навіть процитували зміст Вашої телеграми, який приблизно такий: «Причина моєї відсутності всім нам відома, причина знешкоджена — вертаюся»» [20, с. 398]. Відповідно, літній сезон трупа Садовського завершила в серпні у Херсоні вже без ексцесів, творчих і особистих непорозумінь.

### Петербурзькі лаври

Невдача з'єднання із братами влітку 1891 року, яка, напевно, зіграла Садовському й Заньковецькій на руку, спонукала їх шукати інших шляхів до стабілізації і процвітання театральної справи. Отже, до осінньо-зимового сезону 1891–1892 років, який розпочався у вересні в Курську, вони готувалися інакше, ніж раніше. З огляду на перспективу тривалих гастролей у Петербурзі й Москві, йшлося про включення до репертуару кількох російських п'єс уже не як вимушеного доповнення до української вистави, а повноцінних постановок.

Приміром, якщо точна інформація про прем'єру «Лимерівни» в Курську восени 1891 року відсутня, то відомості про зіграні там 15 жовтня «Ліс» Олександра Островського є достовірними. Тоді Заньковецька (Аксюша) і Садовський (Нещаслівцев) уперше випробували себе в значних ролях російського репертуару, і не збиралися на цьому зупинитися. Із Курська трупа попрямувала до Петербурга, де вона анонсувала вже чотири російські вистави: «Ліс» і «Гроза» О. Островського, «Чародійка» І. Шпажинського й «Тетяна Репіна» О. Суворіна.

Але, крім такого сумнівного репертуарного збагачення, у перебігу петербурзьких гастролей листопада-грудня 1891 року був ще один нюанс. Вони збіглися в часі з виступами в Петербурзі трупи Марка Кропивницького, яка грала тут у залі Кононова протягом місяця (з 10 листопада до 22 грудня). Цей збіг

<sup>1</sup> Райський (Райський-Ступницький П. П.) — український актор, антрепренер, автор кількох п'єс.



не можна вважати випадковим. Обидва амбітні антрепренери знали про таку можливість і навіть намагалися узгодити власні плани, чи тимчасово об'єднатися. Але жоден із них на поступки не пішов. У спогадах Садовського Кропивницький у цій ситуації виглядає впертим і недалекоглядним, але й сам Микола Карпович під час спілкування з Марком Лукичем, очевидно що, лицемірив, намагався хитрощами обійти старого друга й наставника.

«Почався зимовий сезон, — писав Садовський, — але від Кропивницького листів нема; тільки з газет я довідався, що він буде грати з трупою в Одесі. Ну, думаю, що робити? Невдача залучити його до згоди — буду сам якось тягнути, тим паче, що моя трупа складалася з досвідчених акторів, як от М. К. Заньковецька, Г. Тімаєва, Н. Переверзева, А. Максимович, П. Карпенко, І. Загорський та Позняченко. Були досить порядні співаки та співачки і першорядний, добре муштрований хор. Іду я до Петербургу і розпочинаю вистави в Панаєвському театрі. Справи пішли досить гарно. Коли це так через місяць пішла чутка, що в Петербург приїздить трупа М. Л. Кропивницького. Чутка ця мене хоч і здивувала, але я не вняв їй віри, знаючи, що він з трупою грає в Одесі, і щоб упевнитись, чи правдиво це, пишу йому і між іншим нагадую йому про наше листування і його згоду з'єднатися зі мною. Одбираю листа, і що ж — лист свідчить, що чутка правдива. Кропивницький пише, що він не знав, що я буду грати в Петербурзі, і зняв театр, правду кажучи, не театр, а Кононівську залю, що на розі Морської та Кірпічного провулка. В листі своїм він потішає мене, що коли приїде в Петербург, ми можемо з'єднатися. Що робити? Жду приїзду. Нарешті з'явилась у газетах оповістка про його приїзд, і трупа справді приїздить. Склад її був досить кепський, бо, за винятком його самого та Затиркевички і молодого ще тоді Ф. Левицького, майже ні одного більш-менш значного актора чи актриси не було, коли не лічити ще Манька, який всю свою артистичну кар'єру збудував на клакерах і дешевій реклямі поміж семинаристів та малосвідомою молоддю, яка йому підносила в подарунок то вишивану сорочку, то ще щось іншого. Зустрівшись із М. Л., я йому й кажу:

— Що це ви наробили? Чого це ми приїхали в Петербург людей смішити?

— Та, бачиш, так вийшло, якось справді недобре, але це ми поправим.

— Як же, кажу, поправим?

— Треба зійтись, обміркувати, може ми кращу частину твоєї трупи з'єднаємо з кращою моєю, а решту вишлемо в провінцію, де вона пограє до кінця сезону,

а потім розпустимо. Що вона не доробить на себе сама, прийдеться нам їй доплатити.

— Добре, кажу, хай буде по-вашому. Коли ж ми це діло вирішимо?

— На мою думку, треба якнайшвидче. Приходь до мене завтра, я зберу товаришів і вирішимо.

— Добре, кажу.

На другий день я прийшов і тут почалася безконечна балаканина. Ніхто з його трупи не згоджувався виїхати, а всі бажали зостатися в Петербурзі. Само собою розуміється, з'єднати дві досить великі трупи в одну — діло цілком було неможливе, і перемови ні на чому не скінчилися. До всього цього М. Л. ставив ще досить тяжку умову, щоб я, з'єднавшись із ним, перейшов грати до нього в театр, сиріч я повинен був кинути свій справжній театр і перейти грати в залю. Ясно, що умови були незручні, і ми розійшлися, скінчивши на тому, що всякий буде грати самостійно» [23, с. 89–91].

Отже, у листопаді-грудні 1891 року в Петербурзі, у якості конкурентів, зійшлися дві українські трупи. Роз'яснюючи цю незвичну ситуацію, тобто, власне, чому не грає один потужний колектив, де зірковий ансамбль утворили б Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, Кропивницький, Левицький, Садовський та інші, а в різних місцях виступають дві слабкіші трупи, Марко Лукич написав звернення до редакції газети «Петербургский листок» [20, с. 405–406]. Направду, цей лист є переконливим свідченням того, як українські театральні діячі уміли приховувати свої залаштункові інтриги й дезавуїувати перед громадськістю гострі конфліктні ситуації. Адже ніяк інакше, аніж дуеллю це протистояння Садовського і Кропивницького назвати не можна. Кожний із її учасників розраховував узяти гору над іншим: перший покладався на виняткову славу Марії Заньковецької, а другий, на власну популярність.

Формально програла трупа Кропивницького, яка виїхала з Петербурга на кілька тижнів раніше за Садовського й, очевидно, не здобула бажаного фінансового прибутку. Але причиною цього було не лише те, що експресивна прем'єрша Євдокія Боярська банально відверто копіювала Марію Заньковецьку. Найімовірніше, спектаклі трупи Кропивницького, які показували в непристосованому для вистав залі, не мали ансамблевої привабливості та були менш цікавими постановочно. Водночас і в Садовського справи йшли не ідеально. Адже Панаєвський театр, де грала його трупа, мав величезний зал — приблизно 2 500 місць, і, зважаючи, що частину любителів українських вистав відтягував на себе Кропивницький, недобір глядачів був очевидним.



Марія Заньковецька у ролі Наталі у виставі «Лимерівна»

Попри попередню ставку на російські п'єси, зовсім не вони зіграли ключову роль у петербурзьких гастролях трупи Садовського 1891 року. На підставі спогадів літератора Володимира Боцяновського, який ані про «Ліс», ані про «Татьяну Репіну» взагалі не згадує, а також газетних відгуків, вимальовується картина емоційного зацікавлення українськими спектаклями. Публіка захоплювалася постановочною масштабністю, натуралістичністю декорацій та костюмів, етнографічною достовірністю, фольклорною атмосферою і психологічною глибиною виконання. «Побудований на широко-народних, широко-демократичних основах, театр український дав ту синтезу музики, танку і слова, яку починає здійснювати “великий” театр допіру за наших днів», — зазначав В. Боцяновський [5, с. 64].

За свідченнями Боцяновського, найбільше враження справляли виступи Заньковецької та Садовського в їхніх бенефісних ролях, а також опера «Утоплена», збагачена світловими ефектами, «Невольник», де Садовський виїздив конем на сцену, «що гарцював під ним, не лякаючись ані пострілів, ані голосних співів» [5, с. 67]. Тож «запал глядачів знаходив собі виправдання не тільки в темпераменті та земляцьких настроях глядної зали, але й у рідкому складі трупи

та в її видатному ансамблі» [5, с. 71]. Як доказ останнього Боцяновський наводить такий епізод: «Не пригадую вже тепер, у якій п'єсі, під Максимовичем, що грав волосного писаря, підломився дзиглик, чого, за ходом дії не повинно було бути. Максимович і його партнерка Ратмирова зовсім не розгубилися й створили, тут-таки на очах публіки, чудову маленьку сценку, викликану цією випадковою катастрофою» [5, с. 71].

І все ж, як одну з найбільш вагомих театральних подій у житті трупи Садовського, слід поцінувати прем'єру «Лимерівни», на яку відгукнулося кілька петербурзьких видань. І переконує в цьому не багаторазово цитований відгук Олександра Суворіна про Заньковецьку в ролі Наталі, а маловідомий пасаж одного з анонімних рецензентів. Суворін, як завжди, концентрував увагу тільки на актрисі: «Гнів, обурення, усвідомлення власної правоти, переможний сміх, переходи почуттів, що її хвилюють у міміці обличчя, у тонах голосу — усе це виражено пані Заньковецькою дійсно майстерно. Її дзвінкий, сильний, одухотворений голос звучав такими вольовими трагічними нотами, яких вона не виявляла в тих ролях, у яких я її бачив перед цим. Цією роллю вона довела, що талант її надзвичайно різноманітний і глибокий; йому під силу і комедія, і драма, і трагедія» [35, с. 98–99].

Водночас у критичній рецензії аноніма йшлося про загальні принципи постанови: «Самі костюми й декораційна обстановка драми відрізнялися також неприродністю, розходженням з етнографічними, побутовими прикметами Малоросії. Ми бачили “килимову” п'єсу з меблями із кремлівських палат, з кубками давньоруських царів і бояр, а не п'єсу з обстановкою з простонародного українського побуту» [14, с. 62]. Дякуючи цьому різкому зверхньому негативізму петербурзького критика є очевидним, що Микола Садовський утілював «Лимерівну», відповідно до авторського задуму, саме як драму історичну, чії події розгортаються у XVIII столітті. А спантеличений рецензент просто не зрозумів, що дивиться спектакль із часів Гетьманщини, коли порівняно вільні багаті козацькі родини жили заможнo, а їхній побут не був убогим і примітивним, як у кріпаків.

Належність Лимерівні до шляхетної верстви посвідчує також костюм, у якому Заньковецька грала Наталю. Зокрема на фото, зробленому через деякий час після прем'єри, коли до трупи приєдналася Ганна Затиркевич, яка стала видатною виконавицею ролі Лимерихи, обидві жінки одягнуті в ошатні розшиті довгі сукні. Словом, Садовський як режисер подбав саме про історичний колорит, чого не було в спектаклях Кропивницького. Так режисер виявив небачену

для тогочасної російської сцени ретельність у тлумаченні змісту різних п'єс і акцентування історичних обставин у стилі постанов уславленої мейнінгемської трупи. А столичні рецензенти за інерцією і через незнання історії України, вважали, що події і «Лимерівни», і «Безталанної», і «Наймички», і «Глитая» відносяться до одного часу.

Двомісячні петербурзькі гастролі трупи Садовського 1891 року запам'яталися не лише конкуренцією з Кропивницьким та репертуарними колізіями, але й численними знайомствами, мистецькими зустрічами, дружніми святкуваннями. Як згадують очевидці, Ілля Репін ходив до Панаєвського театру мало не на кожну українську виставу, Антон Чехов ховався за дверима вітальні Суворіна, аби особисто познайомитись із Заньковецькою, а петербурзькі українці, поміж яких були студенти, літератори, чиновники, митці, цілу добу гучно святкували іменини Садовського.

### Здійснення намірів

За спогадами Боцяновського, особливо весело, товариство Садовського святкувало Святвечір. І це не завадило артистам уже 7 січня 1892 року зіграти першу виставу в Москві — «Не судилось» М. Старицького. Спектакль представили в театрі Шалапутина, розташованому в самісінькому центрі міста, на Театральній площі, навпроти Большого та Малого театрів. Отож, протягом місяця публіка буквально шаленіла від українців, які грали в безпосередній близькості до імператорських театрів: у підсумку трупа отримала 17 тисяч карбованців виручки, тобто по 4 крб на 1 крб прибутку.

Критика також уважно пильнувала за кожною виставою, відзначаючи невдачі та успіхи. Так Володимир Єрмілов, який присвятив свого часу Заньковецькій кілька панегіричних статей, подав цього разу на сторінках «Артиста» дві публікації. У першій виваженій рецензії він доволі критично поставився до «Лимерівни» й «Лісу» в трупі Садовського, зазначивши, що обра на Заньковецькою роль Аксюші бліда й другорядна: «І хоча артистка грала Аксюшу не гірше всіх інших кращих виконавиць цієї ролі, однак, вона не могла, звісно, здобути в ній той величезний успіх, який вона завжди мала в “Наймичці” і “Безталанній”» [11, с. 121].

Найбільш вдалою поміж нових постанов Єрмілов вважав «Никандра Безщасного» — переробку Садовським п'єси Олексія Писемського «Гірка доля», чия прем'єра відбулася в Петербурзі 29 грудня. В основі її фабули, як і в «Лимерівні», чи «Безталанній», лежала історія нещасного кохання, яку так уміло розігрували українські артисти й чуттєво сприймали глядачі. Однак після

кількох вистав «Никандр Безщасний» був заборонений цензурою, тож ця драма не отримала шансу стати репертуарним бестселером.

На думку Єрмілова, винятково успішно виявилася «Циганка Аза» М. Старицького, зіграна в бенедіфіс Заньковецької, що згодом перетворилася на справжній шлягер української сцени. «Роль Ази виконувала пані Заньковецька. Артистка ще раз показала широчінь свого таланту, — писав критик. — Зазвичай їй доводилося зображати жінок, надзвичайно симпатичних, покірних, забитих і пригноблених. “Аза” — зовсім новий тип із числа ролей її репертуару. Це уособлення бурхливої, південної пристрасності. Це — жінка, створена для любовних утіх, яка бачить у жагучій пристрасності весь сенс, усе призначення, усе щастя свого життя» [12, с. 130].

На завершення, Єрмілов зазначив: «Жодного заяложеного, фальшивого звуку, жодної невірної ноти не помітили ми в грі пані Заньковецької. Усе просто, як просте саме життя, сама природа. Дійсно, пані Заньковецька багато обдарована чуттєвим сприйняттям і нервовістю, не хворобливою нервовістю, а тією, яка допомагає артисту гаряче відчувати й живо сприймати та передавати кожний душевний рух постаті, яку вона зображує, кожну деталь, кожну найменшу дрібницю в опанованій ролі» [12, с. 131].

Цей бенедіфісний спектакль відвідав Михайло Грушевський, який перебував тоді в Москві. У своєму щоденнику він залишив такий запис: «Вечері були з Оглобліним на бенедіфісі Заньковецької. Добре грає! П'єса краще б була оперою; музика — анікуди (Васильєва якогось<sup>1</sup>). Взагалі мені було трохи наче сором за українське письменство перед чужаками» [8, с. 151]. Останнє зауваження стосувалося Старицького, чия «Циганка Аза» — драматизація повісті польського письменника Юзефа Крашевського «Хата за селом», спричинила дуже багато нарікань. Але й публіці ця мелодрама подобалася, і Михайло Старицький посідав у трупі Садовського важливе місце — з осені 1891 року він обіймав тут посаду режисера.

А тим часом, приєднання Старицького до товариства Садовського не лише очікувано вплинуло на репертуарну політику. Адже, попри те, що на початку 1890-х Михайло Петрович фактично втратив усі свої статки, у громадському середовищі він залишався людиною впливовою, мав зв'язки з урядовцями, чиновниками, міг посприяти в справах цензури, оренди театральних приміщень тощо. Одна з дослідниць, із прикрістю зазначає, що йому «було доручено

<sup>1</sup> Йдеться про композитора М. Васильєва-Святошенка, який писав музику до вистав українських труп.

розглядати всі конфліктні ситуації, що виникали між М. Садовським та іншими театральними трупами, домовлятися з чиновниками про організацію гастролей, орендувати театральні приміщення та встановлювати зв'язок з редакціями газет» [37, с. 95–96].

Однак, недооцінювати організаційну діяльність Михайла Старицького ніяк не можна. Адже саме вона дала можливість Садовському здійснити винятково важливий крок у його театральній кар'єрі: улаштувати гастролі в Києві. Тож, після того, як у другій половині лютого труппа Садовського зіграла останні десять вистав зимового сезону в Курську, наступного разу вона виступала вже в Києві. Про ці два українські спектаклі 8 і 9 квітня 1892 року, які відбулися вперше через десять років після того, як у Києві востаннє грала труппа Марка Кропивницького, у різних джерелах написано чимало [7]. Своєрідно згадує про цю подію і Садовський, віддаючи належне Михайлові Старицькому, без сприяння якого всього цього не сталося б.

Але варто наголосити ще на одному важливому чиннику, що посприяв улаштуванню вистав: київська громадськість 90-х років позаминулого століття надзвичайно любила театр. Мистецтвом сцени захоплювалися буквально всі, починаючи від київських гімназистів та покоївок і закінчуючи генерал-губернатором Олексієм Ігнат'євим, що ласо задивлявся на привабливих актрис, та його дружиною благодійницею Софією, яка звертала особливу увагу на статного Миколу Садовського. А їхній син, представник впливової аристократичної родини, Сергій Ігнат'єв, навіть одружився з актрисою: його обраницею стала столична прем'єрша Катерина Рощина-Інсарова — донька відомого київського артиста Миколи Інсарова.

За спогадами одного з київських гімназистів 1890-х років, сина української поетки Одарки Романової, «Як реакція на формалізм і сухість гімназії, рано виявилась у мене і в моїх друзів пристрасна любов до водного спорту, Театрам, взагалі мистецтвам, а також до різних пригод, романів і т. д.» [21, с. 27]. І хоча Володимир Романов нічого не пригадує про виступи на київській сцені своєї родички Марії Заньковецької, яка доводилася його матері тіткою, він шанобливо називає її «малоросійською зіркою».

### Полтава та інші міста

Окрім Києва театальною лихоманкою у 1890-х були охоплені й інші українські міста. Як писав полтавський чиновник Іваненко, який до того ж був театральним дописувачем «Полтавских губернских ведомостей», «Для мене особисто рік цей був (1892 рік — Г.В.),

якщо можна так висловитися, особливо театральний. Ніколи я так часто не відвідував театр і так багато не писав про театр (під псевдонімом Аріель). Говорячи про театр, можна нагадати і про те, що тоді функціонував театр, так званий Панасенковський, перероблений відомим у Полтаві купцем Панасенком із його яток на розі Сретенської і Ново-Полтавської вулиць» [15, с. 64]. Власне в цьому не надто комфортабельному приміщенні і виступала у квітні–травні 1892 року труппа Миколи Садовського, де «виблискували Заньковецька, Максимович, Переверзева, Затиркевич, Загорський та ін.» [15, с. 64].

Тоді ж, у квітні 1892 року свою «Лимерівну», на решті, побачив на сцені Панас Мирний. Щоправда в дуже переробленому Михайлом Старицьким вигляді. Як свідчать біографи Мирного, вистава пройшла з великим успіхом і зворушений митець навіть забув про свій припис не розкривати псевдонім. «Його тепло й щиро вшанувала публіка й артисти, а М. Заньковецька піднесла дарунок від трупи. Перебування Заньковецької в Полтаві, значний успіх “Лимерівни”, певно остаточно примирили Мирного з переробкою п'ятої дії й поклали кінець суперечці» [14, с. 64]. А вже на завершення гастролей 8 травня 1892 року Панас Мирний подарував Марії Заньковецькій свою фотокартку з дарчим написом.

Наступні два місяці, аж до середини липня труппа Садовського перебувала у Катеринославі, а Михайло Старицький, тим часом, уже почав опікуватися справами товариства на майбутній сезон в Одесі. «Редакціям (газет — Г.В.) я справжньої суті не розкривав, а лише повідомив, що об'єднався з Садовським і посиленою трупкою буду грати в Одесі, що вже знято театр, дано завдаток і т. д.», — повідомляв він про хід справ Садовського [34, с. 491]. Правду кажучи, це все ж була труппа Миколи Садовського, але директором на афіші з осені 1892 року значився Михайло Старицький, на якому лежала відповідальність за всі організаційні питання. У такий спосіб, фактично, здійснилося прагнення драматурга об'єднатися із Садовським, про що він не раз писав Заньковецькій. «Здається, що я пропоную для Вас хорошу і голосну справу; ставайте ж Ви, дорога Марія Костянтинівна, як перший талант, і першою особою, зі світочем правди в руках і миртовою гілкою об'єднання друзів для підняття мистецтва, що падає та зацікавленості» [34, с. 480].

Водночас це щире бажання спільно утворити нову потужну українську труппу, не було позбавлене певних комерційних цілей, бо, узявши на себе обов'язки директора, Старицький зміг поліпшити свої фінансові справи. Уже за перші півтора місяця гастролей у Севастополі,

із 6 вересня по 18 жовтня 1892 року, трупа заробила 14 400 рублів за 32 вистави. «А що діялося на прощальнім спектаклі (“Лимерівна”), про те і розказати не можна. Білети всі були продані, де можна було приставити стільці — поприставлювані і маса публіки стояла в проходах» [6, с. 479]. З іншого боку, нервова організаційна робота надзвичайно виснажувала Михайла Старицького. Кілька років він мусив поєднувати письменницьку діяльність із антрепренерською та ще й дбати про фінансове забезпечення великої родини, що, зрештою, фатально позначилося на стані його здоров'я.

Від того моменту, як у середині 1892 року трупа Садовського отримала новий статус, Микола Карпович значився на афішах режисером, що також змінило його положення в очах громадськості. Очевидно, надалі він мав на меті утверджуватися передовсім як митець — творець акторського ансамблю, режисер-інтерпретатор, провідний актор. Власне тому його трупа вирізнялася поміж інших злагодженою ансамблевою грою, присутністю молодих талановитих акторів-початківців, якісним сценічним оформленням і професійним хором.

Водночас для реалізації акторських амбіцій Миколі Садовському потрібні були нові ролі, яких йому явно бракувало в мелодрамах Кропивницького і, які він уже не отримував від брата-драматурга. І в цьому сенсі, розрахунок Садовського на Старицького як на «свого» автора цілком виправдався. За кілька наступних років у його репертуарі з'явилися «Зимовий вечір» і «Кривда і правда» («У темряві»), а Марія Заньковецька отримала для свого бенефісу винятково театральний твір «Талан».

Можна без перебільшення стверджувати, що за два роки самостійного керівництва мандрівною

українською трупою Микола Садовський повною мірою утвердився як умілий антрепренер, який міг здолати репертуарну кризу і впоратися з мінливим характером прем'єрші. Його театральне підприємство дало змогу «завоювати» Москву, зібрати всі лаври Петербурга, а, головне, зруйнувати українофобську облогу Києва, тобто через десять років заброн він знову презентував тут українські вистави. І все це без жодної фінансової підтримки з боку меценатів, долаючи спротив державної імперської машини.

Завдяки цьому, на початку 1890-х український митець був творчо, організаційно, ментально готовий до наступного життєвого етапу: створення власного театру, так само як у Європі й Америці це зробили Андре Антуан і Девід Беласко. Справа залишалася за малим — дозвіл російського імперського уряду, отримати який за умов колоніальної політики російської монархії було априорі неможливо.

Відповідно до аналітичного осмислення цих фатальних обставин, дослідження особливостей функціонування і розвитку вітчизняного театрального мистецтва під колоніальним імперським тиском не повинно зосереджуватися на вузькому вивченні національної специфіки українського театру. Адже, якби не штучні утиски та обмеження, перший художній театр у межах Російської імперії постав би кількома роками раніше за МХТ<sup>1</sup> і вистави в ньому йшли б українською мовою. Усвідомлення цього дає підстави для подальшої тверезої переоцінки ролі і значення визнаних авторитетів театральної справи кінця XIX століття, до зміни дослідницьких пріоритетів та наукового обґрунтування колосальних непоправних втрат українського мистецтва, унаслідок імперського тиску.

<sup>1</sup> МХТ — Московський Художній театр було створено приватними зусиллями К. Станіславського і В. Немировича-Данченка 1898 року.

## Література

1. Б. Малорусская труппа // Артист. 1891. № 12. С. 158.
2. Б. Малорусская труппа // Артист. 1891. № 13. С. 148–150.
3. Бабанська Н. Листування Марії Заньковецької і Панаса Саксаганського // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2011. Т. ССLXII: Праці Театрознавчої комісії. С. 395–436.
4. Бабанська Н. Листування М. Садовського з М. Заньковецькою // Річник музею театрального, музичного та кіномистецтва України: зб. наук. ст. Київ, 2019. Вип. 1. С. 56–69.
5. Боцяновський В. До історії українського театру в Петербурзі за 90-х років XIX в. (Спогади) // Наук. зб. Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. Київ, 1928. С. 62–75.
6. Варнак О. Трупа М. Садовського в Севастополі // Зоря. 1892. № 24. С. 479–480.
7. Веселовська Г. Хитрий тактик і далекоглядний стратег Микола Тобілевич (київські гастролі трупи Миколи Садовського 1892–1897 років) // МІСТ. 2019. Вип. 15. С. 75–90.
8. Грушевський М. С. Щоденник (1888–1894 рр.). Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1997. 262 с.
9. Дурилін С. Марія Заньковецька. 1860–1934. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1955. 518 с.
10. Ермилов В. М. К. Заньковецкая (несколько мыслей) // Артист. 1891. № 15. С. 134–138.
11. Ермилов В. Спектакли малороссов // Артист. 1892. № 20. С. 121.
12. Ермилов В. Театр XIX столетия. Г-жа Заньковецкая в драме «Цыганка Аза» // Артист. 1892. № 21. С. 129–131.
13. Жадько В. Вплив Марка Кропивницького на драматичну творчість Миколи Аркаса: народження опери «Катерина» // Гілея: науковий вісник: зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 32. С. 31–39.
14. Зубков С. Сценічна доля «Лимерівни» // Радянське літературознавство. 1957. № 6. С. 59–89.
15. Іваненко Д. Записки и воспоминания. 1888–1908. Полтава, 1909. 287 с.
16. Кінзерська Т. Єфросинія Зарницька (Є. Азгуріді). Літопис життя і творчості (1867–1936). Київ: Інтерсервіс, 2019. 586 с.
17. Кониський О. З літньої подорожі до Чернігівщини // Зоря. 1890. № 21. С. 315–316.
18. Кочерга І. Гастрольні виступи М. Заньковецької в Чернігові (рецензії з газети «Черниговское слово») // Література та культура Полісся. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2004. Вип. 25: Марія Заньковецька — видатний театральний діяч України (до 150-річчя від дня народження актриси). С. 126–127.
19. Кримський А. Товариство Садовського в Москві // Твори: у 3 т. Київ: Наук. думка, 1972–1974. Т. 2. С. 329–337.
20. Кропивницький М. Твори: у 6 т. Київ: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1960. Т. 6. 671 с.

## References

1. B. (1891). Malorusskaya truppa. *Artist*, 12, 158.
2. B. (1891). Malorusskaya truppa. *Artist*, 13, 148–150.
3. Babans'ka, N. (2011). Ly'stuvannya Mariyi Zan'kovecz'koyi i Panasa Saksagans'kogo. *Zapy'sky' Naukovogo tovary'stva imeni Shevchenka*, CCLXII, 395–436.
4. Babans'ka, N. (2019). Ly'stuvannya M. Sadov's'kogo z M. Zan'kovecz'koyu. *Richny'k muzeyu teatral'nogo, muzy'chnogo ta kinomy'stecz'tva Ukrayiny': zb. nauk. st.*, 1, 56–69.
5. Bocyanovs'ky'j, V. (1928). Do istoriyi ukrayins'kogo teatru v Peterburzi za 90-x rokiv XIX v. (Spogady'). *Nauk. zb. Leningrads'kogo tovary'stva doslidny'kiv ukrayins'koyi istoriyi, py's'menstva ta movy'*, 62–75.
6. Varnak, O. (1892). Trupa M. Sadov's'kogo v Sevastopoli. *Zorya*, 24, 479–480.
7. Veselovs'ka, G. (2019). Hy'try'j takty'k i dalekoglyadny'j strateg My'kola Tobilevy'ch (ky'yivs'ki gastroli trupy' My'koly' Sadov's'kogo 1892–1897 rokiv). *MIST*, 15, 75–90.
8. Grushevs'ky'j, M. S. (1997). *Shhodenny'k (1888–1894 rr.)*. Ky'yiv: In-t ukrayins'koyi arxeografiyi ta dzhereloznavstva im. M. S. Grushevs'kogo NAN Ukrayiny'.
9. Dury'lin, S. (1955). *Mariya Zan'kovecz'ka. 1860–1934. Zhy'ttya i tvorchist'*. Ky'yiv: My'stecz'tvo.
10. Ermilov, V. (1891). M. K. Zankovetskaya (neskolko myisley). *Artist*, 15, 134–138.
11. Ermilov, V. (1892). Spektakli malorosso. *Artist*, 20, 121.
12. Ermilov, V. (1892). Teatr HhH stoletiya. G-zha Zankovetskaya v drame «Tsyiganka Aza». *Artist*, 21, 129–131.
13. Zhad'ko, V. (2010). Vply'v Marka Kropy'vny'cz'kogo na dramaty'chnu tvorchist' My'koly' Arkasa: narodzhennya opery' «Kateryna». *Gileya: naukovy'j visny'k: zb. nauk. pr.*, 32, 31–39.
14. Zubkov, S. (1957). Scenichna dolya «Ly'merivny'». *Radyans'ke literaturoznavstvo*, 6, 59–89.
15. Ivanenko, D. (1909). *Zapiski i vospominaniya. 1888–1908*. Poltava.
16. Kinzers'ka, T. (2019). *Yefrosy'niya Zarny'cz'ka (Ye. Azguridi). Litopy's zhy'ttya i tvorchosti (1867–1936)*. Ky'yiv: Interservis.
17. Kony's'ky'j, O. (1890). Z litn'oyi podorozhi do Chernigivshhy'ny'. *Zorya*, 21, 315–316.
18. Kocherga, I. (2004). Gastrol'ni vy'stupy' M. Zan'kovecz'koyi v Chernigovi (recenziyi z gazety' «Cherny'govskoe slovo»). *Literatura ta kul'tura Polissya*, 25 (Mariya Zan'kovecz'ka — vy'datny'j teatral'ny'j diyach Ukrayiny' (do 150-richchya vid dnya narodzhennya aktry'sy')), 126–127.
19. Kry'ms'ky'j, A. (1972–1974). Tovary'stvo Sadov's'kogo v Moskvi. *Tvory'* (T. 2), 329–337. Ky'yiv: Nauk. dumka.
20. Kropy'vny'cz'ky'j, M. (1960). *Tvory'* (T. 6). Ky'yiv: Derzh. vy'd-vo худ. lit-ry'.
21. Romanov, V. (2012). *Starorezhimnyiy chinovnik. Iz*

21. Романов В. Старорежимный чиновник. Из личных воспоминаний от школы до эмиграции, 1874–1920 гг. СПб.: Нестор-История, 2012. 335 с.
22. Рудинська Є. Листи Василя Горленка до Панаса Мирного. 1883–1905. Київ: Друкарня Української Академії Наук, 1928. 107 с.
23. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. Київ: Держ. вид-во образотвор. мист-ва і муз. літ-ри, 1956. 293 с.
24. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Пер. з англ. Київ: Критика, 2007. 608 с.
25. Саксаганський П. По шляху життя: мемуари / ред. М. Новицький. Харків: Держлітвидав, 1935. 230 с.
26. Саксаганський П. Театр і життя: мемуари. Харків: Рух, 1932. 192 с.
27. Самойленко Г. Марія Заньковецька і Поліський край. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. Гоголя, 2004. 159 с.
28. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1889. № 14 (6 лип.).
29. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 11 (1 лип.). С. 4.
30. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 12 (6 лип.). С. 3.
31. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 13 (10 лип.). С. 2.
32. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 14 (13 лип.). С. 3.
33. Сезонный листок Славянских минеральных вод. 1890. № 15 (17 лип.). С. 2.
34. Старицький М. Твори: у 6 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 6: Оповідання, статті, автобіографічні твори, вибрані листи. 831 с.
35. Суворин А. Хохлы и хохлушки. СПб., 1907. 114 с.
36. Театр и музыка. Отзывы местных газет о спектаклях мало-российской труппы // Новороссийский телеграф. 1893. 21 янв.
37. Цибаньова О. Лаври і терни. Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. Київ: Український державний центр культурних ініціатив, 1996. 188 с.
- lichnyih vospominaniy ot shkolyi do emigratsii, 1874–1920 gg.* SPb.: Nestor-Istoriya.
22. Rudy'ns'ka, Ye. (1928). *Ly'sty' Vasy'lya Gorlenka do Panasa My'rnoho. 1883–1905.* Ky'yiv: Drukarnya Ukrayin-s'koyi Akademiyi Nauk.
23. Sadovs'ky'j, M. (1956). *Moyi teatral'ni zgakdy'. 1881–1917.* Ky'yiv: Derzh. vy'd-vo obrazotvor. my'st-va i muz. lit-ry'.
24. Sayid, E. (2007). *Kul'tura j imperiyalizm.* Ky'yiv: Kry'ty'ka.
25. Saksagans'ky'j, P. (1935). *Po shlyaxu zhy'ttya: memuary'.* M. Novy'cz'ky'j (red.). Xarkiv: Derzhlitvy'dav.
26. Saksagans'ky'j, P. (1932). *Teatr i zhy'ttya: memuary'.* Xarkiv: Rux.
27. Samojlenko, G. (2004). *Mariya Zan'kovecz'ka i Poliss'ky'j kraj.* Nizhy'n: Vy'd-vo NDPU im. M. Gogolya.
28. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 14.* (1889, 6 lip.).
29. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 11.* (1890, 1 lip.), 4.
30. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 12.* (1890, 6 lip.), 3.
31. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 13.* (1890, 10 lip.), 2.
32. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 14.* (1890, 13 lip.), 3.
33. *Sezonnyiy listok Slavyanskih mineralnyih vod, 15.* (1890, 17 lip.), 2.
34. Stary'cz'ky'j, M. (1990). *Tvory' (T. 6).* Ky'yiv: Dnipro.
35. Suvorin, A. (1907). *Hohlyi i hohlushki.* SPb.
36. *Teatr i muzyka. Otyzyvyi mestnyih gazet o spektaklyah malorossiyskoy truppyi. Novorossiyskiy telegraf.* (1893, 21 yanv).
37. Sy'ban'ova, O. (1996). *Lavry' i terny'. Zhy'ttyevy'j i tvorchy'j shlyax My'xajla Stary'cz'kogo.* Ky'yiv: Ukrayins'ky'j derzhavny'j centr kul'turny'x iniciaty'v.

## Наталя Єрмакова

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: npermakova@rambler.ru | [orcid.org/0000-0001-5335-9031](https://orcid.org/0000-0001-5335-9031)

## Natalya Yermakova

Candidate of Art Studies (Ph. D.), Associate Professor, Leading Research  
Fellow of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

# Музика у реформаторській діяльності Лесь Курбаса

(частина друга)

# Music in reforming activities of Les Kurbas

(part two)

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271051 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Цей текст є другою частиною статті «Музика у реформаторській діяльності Лесь Курбаса» (першу частину див: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. 17. С. 36–67), присвяченої одному з пріоритетних важелів творчої практики Лесь Курбаса — розбудови ним національного театру на засадах авангардної культури. Особливу увагу приділено впливу естетики експресіонізму та конструктивізму на формування нового художнього досвіду національної сцени. Аналізуються різні підходи до використання музики, музичної термінології, структури окремих музичних форм у процесі побудови вистави, створенні її образної мови. Розглядається робота з композиторами А.Буцьким («Газ», «Джیمмі Хіггінс», «Макбет») та Ю.Мейтусом («Диктатура», «Маклена Граса»).

**Ключові слова:** Лесь Курбас, Анатолій Буцький, Юлій Мейтус, музика, ритм, образ вистави.

**Abstract.** The research paper explores one of the main areas of the of Les Kurbas's creative practice — Les Kurbas's development of a national theater based on the principles of avant-garde culture, which was one of the main areas of his creative practice. It is the second part of the article *Music in the reforming activities of Les Kurbas* (for the first part see: MIST: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works. Kyiv, 2021. Issue 17. pp. 36–67). Special attention is paid to how expressionism and constructivism have influenced the artistic experience of the national stage. Various approaches to the use of music, musical terminology, the structure of individual musical forms in the process of building a performance, creating its figurative language are analyzed. Also, collaboration with composers A. Butsky (*Gas, Jimmy Higgins, Macbeth*) and Y. Maytus (*Dictatorship, Maclean Gras*) is explored.

**Keywords:** Les Kurbas, Anatoly Butsky, Yuliy Meitus, music, rhythm, image of the performance.

Проблему музики і музичності вистав Молодого театру (1917–1919) Лесь Курбас вирішував, покладаючись на власний смак. Його ерудиція у сфері музичної культури, теорії і практики композиторської творчості, виконавського мистецтва, диригування оркестром і хором (фактично, хормейстерська праця) — усе сприяло ефективному розв'язанню проблеми музичного вирішення вистави.

Цьому ескізному творчому «портрету» бракує хіба що згадки про здатність до фортепіанних імпровізацій. Себто самовияву через музику, вияву складних емоційних станів через музикування. Про два такі епізоди розповіла Ірина Стешенко: «Десять років 1926 вийшла збірка фортепіанних прелюдій Пилипа Козицького, які були присвячені відомим діячам української культури — Тичині, Нарбутіві, Семенкові. Шостий прелюд — найкоротший у збірці, там лише 15 тактів, — композитор присвятив Лесеві Курбасові.

Коли нас проводжали з Києва до Харкова, на одній із вечорниць Козицький зіграв цей прелюд, попередивши його урочистою промовою на адресу Курбаса. Курбас умить виголосив свою здравицю, сів до рояля і зіграв пародію на прелюд Козицького, дотепно вплітаючи туди вже знайомі нам мелодії з наших вистав» [1, с. 392]. Другий випадок трапився на вечірці з Михайлом Яловим, Остапом Вишнею, Олесем Досвітнім. Присутній там Лесь Курбас, почав: «імпровізувати, грати свої пісні на слова Гейне... підбив мене на імпровізаційний переклад... І ми співали двома мовами, а товариство підтягувало. Скоро Курбасові це набридло, — він сів за піаніно, а він таки блискуче грав, промовисто!» [1, с. 392].

Повертаючись до часів Молодого театру, але вже до педагогічної практики, зауважимо: ліпшим він вважав звертання до творів професійних композиторів, здебільшого XIX— початку XX ст. Характерний



приклад — вибір так званих дитячих опер Миколи Лисенка («Коза-дереза», «Зима та Весна») для дипломної постановки Студії Молодого театру (1919).

Рішуче змінюється його налаштування трохи згодом, коли готуючись до сценічної реалізації «Гайдамаків» Тараса Шевченка (1920), режисер пропонує Рейнгольдові Глієру написати музику для майбутньої вистави.

Завершується вся ця історія створенням у 1922 році Мистецького Об'єднання «Березіль», коли дії режисера набувають програмного характеру.

У структурі МОБу з'являється посада завідувача музичною частиною, на якого покладалося написання музики до вистав і покращення музичної підготовки творчого складу. Цю посаду до виїзду колективу у Харків обіймав Анатолій Буцький.

Анатолій Буцький — композитор, піаніст, музикознавець, теоретик і педагог — музикант у третьому поколінні. Його дід — композитор і піаніст Микола Вонсовський. Мати — Олена Вонсовська — віртуозна скрипалька й перша виконавиця всіх скрипкових творів Миколи Лисенка. Ця похресниця Станіслава Монюшка, учениця Петра Чайковського мала великий вплив на сина, який своїми вчителями також називав Миколу Лисенка, Рейнгольда Глієра та Болеслава Яворського.

У першого — юнак вчився в Музично-драматичній школі (з 1918 року Музично-драматичний інститут, Муздрамін), заснованій самим класиком національного мистецтва. Справжню високу ціну їхнього спілкування Анатолій Буцький усвідомив, розмірковуючи над впливом Миколи Лисенка на власне творче становлення. Старший дбав про духовний гарт молодшого, ініціюючи, приміром, його залучення до життя Українського Клубу, єдиного, за висловом Анатолія Буцького, легального центру української культури. Він з особливим почуттям згадував, що саме там уперше побачив Івана Франка, Леся Українку, Івана Стешенка, став «свідком самовідданої боротьби української інтелігенції за свої соціальні та національно-культурні права» [2, с. 77].

У світлі згадуваних подій, прикметним є те, що після смерті Миколи Лисенка (у 1912 році), створену ним Музично-драматичну школу, очолила саме Олена Вонсовська. А її син керував закладом між 1920 та 1925 роками, заступивши на цій посаді Фелікса Блуменфельда, щоби згодом поступитися місцем Миколі Грінченку.

Щодо конкретних обставин знайомства Анатолія Буцького і Леся Курбаса, — про них свідчень не лишилося. Втім, версій вистачає.

Можливо, їхній перший контакт трапився між 1921 та 1922 роками, на початку викладацької діяльності режисера в Муздраміні. Досить вірогідним видається і момент створення Товариства імені Миколи Леонтовича (1921), активними членами якого, обоє були. Цілком імовірним є відвідування Анатолієм Буцьким дипломної вистави Студії Молодого театру в 1919 році. Що вже казати про таку нагоду, як прем'єра «Гайдамаків» (1920) — найзнаменитішої київської вистави доби, над музикою до якої працював інший вчитель Анатолія Буцького — Рейнгольд Глієр, і, у якій звучали твори і Миколи Лисенка, і Миколи Леонтовича, теж, до слова, учня Болеслава Яворського.

Якщо розглядати гіпотетичні підстави знайомства Леся Курбаса та Анатолія Буцького, з огляду на перелік його вчителів, то для «завершеної картини» бракує постаті Болеслава Яворського.

Однак, чи, насправді, навіть у метафізичному сенсі, Болеслав Яворський, сказати б, «був ні до чого» в утворенні альянсу режисера та композитора?

Почати з того, що не випадково саме він — видатний педагог, композитор був також вчителем ще двох музикантів, до яких березильці постійно зверталися, і з якими плідно співпрацювали роками: Михайла Вериківського та Пилипа Козицького.

До Болеслава Яворського — професора Муздраміну на межі 1910–1920-х — усі його учні й музична спільнота загалом ставилася дуже шанобливо. Причини стисло, але вичерпно, сформулював інший професор цього закладу — Генріх Нейгауз, назвавши статтю про старшого колегу — «Дивовижна, надзвичайна людина». Він писав: «Болеслав Леопольдович мав надзвичайну широту знань, кругозору; необмежений інтерес до всього, до всіх явищ життя, до науки, мистецтва, музики, до людей, до молоді, яка швидко концентрувалася довкола нього» [3, с. 297].

Згадування молоді є дуже слушним. Болеслав Яворський — один із найоригінальніших педагогів-експериментаторів — автор інноваційної концепції розвинення музичних здібностей, яка набула великого розголосу. Митець виходив із того, що ці здібності виявляються через сприймання, виконання і створення музики. Таке розуміння проблеми спонукало його ініціювати спеціальні осередки для вивчення феномена сприймання. У 1920-і роки відповідні дослідження відбувалися в Києві із залученням його власних студентів.

Болеслав Яворський визначив три базові фази, принципи для сприймання: слухання музики, хоровий спів та музично-ритмічні рухи. Загалом розвиток музичних здібностей, на його думку, залежав від схильності до асоціювання із залученням зорових,

просторових, рухових, звукових, мовних образів. У процесі творення музики, Болеслав Яворський виокремлював етапи набуття уявлень про музику, розвинення її сприймання, імпровізацію тощо.

Анатолій Буцький — послідовник свого вчителя, можна сказати, власною практикою підтверджував життєздатність згадуваних педагогічних ідей. Для початку він співпрацює із Центростудією, керованою колишнім молодотئاتрівцем і учнем Леся Курбаса — Марком Терещенком. Гадаю, режисера та музиканта еднало ставлення до студійної праці. Недаремно, говорячи про Анатолія Буцького, керівник закладу спершу називає музиканта «одним із найактивніших пропагандистів студійної роботи» [4, с. 15].

Помітну участь у їхніх експериментах брав хормейстер і геніальний поет Павло Тичина й один із лідерів авангардного мистецтва України — художник Вадим Меллер.

У Центростудії безпосередній роботі над виставою передувало колективне обговорення літературного твору. Так було із «Першим будинком Нового світу», побазованим на вірші Павла Тичини «Плуг». «Почали створювати сценарій, — згадував Марко Терещенко, — У поезії, в літературі, у музиці шукали матеріалів, які б допомогли нам поглибити і, головне, втілити наш задум — ораторію революції. Павло Григорович добре знав і любив музику, а Буцький, як прекрасний піаніст та імпровізатор, сідав за рояль і, слухаючи наші міркування про майбутній спектакль, добирав до нього музику. Під час репетицій він часто замість того, щоб висловити свою думку словами, “розмовляв” з нами тільки музикою» [4, с. 17].

Усі ритмопластичні вправи, хорова декламація, імпровізації, з яких складалася образна матерія перших вистав Центростудії, — усе це, у певному сенсі, виглядало театральною рефлексією ідей Болеслава Яворського.

Однак чи дійсно, сказати б, «технологічне» оновлення українського драматичного театру, народжувалося саме із тих спроб, можливо стимульованих ідеями Болеслава Яворського?

Згадаймо краще таке: усі три базові фази — слухання музики, хоровий спів, ритмічні рухи — були присутніми ще в попередньому періоді поставання модерного українського театру. Досвід Молодого театру (в якому, до речі, починав і Марко Терещенко) свідчить саме про це. Водночас із започаткуванням у 1916 році цього першого українського сценічного колективу студійного типу, у національному театрі розпочинається послідовна студійна праця, що увінчується виставами Леся Курбаса: «Едіп-цар», «Шевченківська вистава», нарешті, (вже поза Молодим театром) — «Гайдамаки»

Уся експериментальна праця Леся Курбаса здійснювалася із залученням цих трьох фаз. Врешті, на початку 1920-х відповідні підходи взагалі стають нормою діяльності МОБу, час від часу збагачуючись й іншими методичними новаціями.

Отже, у другій половині 1910-х можна (з певним застереженням) зауважити відлуння ідей Болеслава Яворського в українській театральній практиці. Краще сказати, що очевидна спорідненість ідеологій мистецького навчання, мистецької праці в українській сценічній та музичній культурі, була не випадковою і позначала поставання модерної культури нації. (Я б до цього додала й новітню українську поезію). Хоча питання «хто саме і на кого більше впливав» лишається відкритим і потребує спеціального багаторівневого прискіпливого аналізу. Зараз лише зауважимо, що процес виявився доволі динамічним, радикально впливаючи на природу й подальшу долю національного театру.

Повернемося до особи першого березільського завмуза — Анатолія Буцького, ставлення якого до педагогічних ідей Болеслава Яворського зберігалось, із часом вплинувши й на його власного учня і наступника на посаді завмуза МОБу — Леоніда Ентліса. Підтвердження цієї тези знаходимо в споминах актора і режисера Романа Черкашина: «Він мав навчити нас музичної грамоти, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкривав історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомагало зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентлісу, я із захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича» [5, с. 25].

Схоже, дописувач у такий спосіб виокремлював у діях Леоніда Ентліса одну з трьох базових «фаз» концепції Болеслава Яворського — «слухання музики». У Романа Черкашина знаходимо і згадку про «фазу хорового співу». Він презентує її у вигляді, в якому та реалізувалася в практиці «Театру читця», створеного Йосипом Куніним у Муздраміні. Цей фаховий співак і диригент, який, на запрошення Леся Курбаса, допомагав налаштовувати мовний апарат березільців за власною оригінальною методикою, залучав декого з них і до роботи в «Театрі читця». У спогадах Романа Черкашина досить точно окреслена робота цього оригінального мистецького гурту: «Хор читців з високими голосами і низькими, чоловічими і жіночими виголошував тексти художніх композицій згідно з партитурою, розробленою керівником <...> Монтаж художніх текстів (прозових і віршованих) поєднувався з публіцистичними фрагментами, звучанням революційних

пісень і пісень контрреволюційного табору. Між цими двома таборами розгорталася пристрасна полеміка, що йшла у строго організованому ритмі і мелодиці звучання голосів різного тембрового забарвлення. Ритмомелодика інтонацій була досить складна і потребувала високої дисципліни виконання <...> До складу театру увійшли понад двадцять учасників з ретельно підібраними за тембровим звучанням чоловічими і жіночими голосами. Ми ставали у два ряди портативних розбірних станків. Третій, найдовший ряд імітував заводські гудки. Трудовий ритм роботи заводу відтворювали тріскачки, пишалки й дзвінки, удари по блискучих сталевих колесах-зубчатках, підвішених на стояках <...> Мажорний фінал цієї незвичної вистави завершувався дружнім звучанням усього шумового оркестру, свого роду «індустріальною симфонією» [5, с. 24–25].

Цей приклад видається свідченням чималого обсягу «резонансів» концепції Болеслава Яворського в театральному мистецтві, головню, 1920-х років<sup>1</sup>.

Анатолій Буцький слідом за Вадимом Меллером досить швидко приєднується до пошуків Леся Курбаса, Музиканта у співпраці з МОБом (1923–1925) найбільше приваблював мистецький курс і студійні методи роботи, спрямовані на докорінні зміни в національному театрі. Тож цілком слушно дослідниця творчості митця — музикознавця Олена Таранченко стверджувала: «Обдарування А. К. Буцького-композитора і притаманна йому здатність до новаторських пошуків та експериментів розкрилась, насамперед, у сфері модерного українського театру, співпраці з видатними режисерами» [2, с. 81]. (Додамо: усі митці, згадані в її тексті, були учнями Леся Курбаса).

Про естетичні пріоритети свідчить уся творча діяльність музиканта: композиторська, виконавська, театральна. Не становила винятку й педагогічна праця, що цілком органічно для учня Болеслава Яворського. У цій сфері Анатолій Буцький надавав перевагу засобам якнайефективнішого впливу на асоціативні процеси. Пошлемося на спомини Миколи Савченка — студента Муздраміну, березільського актора і фотографа. За його словами, на лекціях Анатолій Буцький часто вдавався до оригінальних методик, які розвивали здатність синтезувати візуальні та звукові образи. Приміром — пропонував студентам ілюструвати малюнками свої музичні імпровізації, у такий спосіб

<sup>1</sup> Щодо Романа Черкашина, то він згодом став визнаним авторитетом у жанрі художнього читання, видав кілька популярних підручників: «Художнє читання: техніка та логіка мови» (1955), «Робота читця над художнім твором» (1958), «Виразне читання» (1960), «Художнє слово на сцені» (1989).

скеровуючи їхню увагу до спонтанного єднання зорових і звукових реакцій [6].

Варто зауважити не лише пріоритетну роль асоціювання в концепції Болеслава Яворського, а й позицію Леся Курбаса щодо місії асоціювання у створенні сценічного образу. Надто, що реформатор українського театру постійно звертався до цього феномена (асоціювання), як до визначального у формуванні образного мислення. Зрештою, запропонована ним категорія «перетворення», апелює насамперед до явищ такого роду.

Спільні підходи до багатьох мистецьких процесів єднали позиції Анатолія Буцького та Леся Курбаса, сприяючи їхньому творчому порозумінню. Зауважу, керівник МОБу, чие бачення ролі музики в драматичній виставі повсякчас оновлювалося, на практиці демонстрував усвідомлення стратегічної ролі музики у формуванні образної мови, а подеколи — і структури сценічного твору. Варто також пам'ятати про активне використання Лесем Курбасом музичної лексики й термінології.

Тут доречно нагадати, що у середині 1920-х у МОБі короткий час, але дуже плідно, діяла так звана Станція фіксації та систематизації досвіду, започаткуванням якої переслідувалась амбітна мета — створити теорію театру. Іншою спонукою всіх учасників були пошуки засобів «запису вистави».

Очевидно, що реалізувати ці наміри без розвинутої системи термінів було неможливо. Тож спочатку передбачалося розробити театральну термінологію й укласти термінологічний словник, до речі, і досі відсутній в Україні, хоча керівник МОБу з учнями сто років тому його започаткував і встиг дечого досягти в реалізації цієї мети.

Леся Курбас радив шукати аналоги певних базових категорій театру в інших сферах діяльності: науковій і музичній, які вважав теоретично добре оснащеними і «співставними» з театром. Він пропонував «знайти терміни з фізики або музики, театр близький до музики» [7]. (У цьому сенсі, вважаю, цікавим той факт, що Анатолій Буцький спромігся ще раніше закінчити курс і здобути диплом випускника фізико-математичного факультету Київського університету святого Володимира).

Звичайно, не менш важливо уявляти об'єкт його уваги — теоретика-музикознавця — особливо у період співпраці з Лесем Курбасом.

У переліку тогочасних музикознавчих розвідок Анатолія Буцького є праці позначені оригінальними науковими підходами, що, приміром, зауважив рецензент однієї з них — Анатолій Луначарський. Його оцінку наводить Олена Таранченко, виокремлюючи слова

про безпрецедентність суджень українського музикознавця, інноваційний характер осмислення ним сутності природи музики. Рецензент оцінив теоретичний опус як надзвичайно цікавий, наголосивши, що нічого схожого в музичній літературі ще взагалі не було [2, с. 90–91].

У київський період, час дуже плідної роботи в МОБі, Анатолій Буцький написав «Музику в творчості життя» (1923), «Походження музичної матерії» (1923), «Непосредственные данные музыки» (1925). Їх об'єднує особлива глибина й філософічність підходів і викладу, що цілком закономірно, зважаючи, хоча б, на базові орієнтири принципові для автора, з приводу чого Олена Таранченко пише: «Дослідження багатовимірної специфіки поняття музики, А. Буцький співвідносить із філософськими ідеями Е. Маха, Р. Авенаріуса, А. Бергсона, результатами експериментальної психології і фізіології, енергетичної теорії Е. Гансліка» [2, с. 88].

У цьому переліку найпомітнішою є постать Анрі Бергсона, погляди якого були дуже близькими Лесеві Курбасові, недаремно він так часто до них апелював у спілкуванні зі своїми учнями. Звертаючись до тогочасних наукових розвідок Анатолія Буцького, Олена Таранченко наголошує: «Виокремлюючи значення категорій інтонації і ритму, музикознавець доходить переконливого висновку, що “музика — є мистецтвом інтонацій і ритмів життя, перетворених у спеціальні звукові символи”» [2, с. 88].

Обидві ці категорії, особливо категорія ритму є визначальною для поглядів Леся Курбаса на природу театру. Ритму присвячено чимало його суджень, розмірковувань, думок. Як приклад, наведу його визначення феномена актора: «Актор — це людина, яка уміє тривати у, наміченому уявою, ритмі».

Березільська практика дає чимало прикладів на підтвердження цієї тези. Приміром, на репетиції «Жакерії» (до речі, з музикою Анатолія Буцького) трапився випадок, описаний Костем Буревієм: «Бучма поводитьсь так, ніби не знає ролі, ніби йому важко її грати. Курбас <...> кричить: — Бучма, ти не знаєш ролі! А Бучма просто не знайшов іще свого музичного ключа, не відчув ритму, і тому не міг грати <...> ролю він сприймає в музичному ключі, йому тільки винайти цей ключ, винайти цей лад, цей ритм ролі — і готово! Йому аби знайти основну ритмічну лінію і зафіксувати її» [8, с. 30].

Звичайно, такого роду «збіги» стосувалися не лише категорії ритму. Немає сумніву, Анатолія Буцького та Леся Курбаса єднала спільність естетичних уподобань, філософських поглядів і розуміння завдань мистецтва. Саме тому, усі ці та інші вияви їхньої

співтворчості потребують спеціальної уваги та наукових підходів. У нашому випадку важливо їх (ці факти) виявити і позначити, спираючись на аналіз спільної роботи митців.

Тут невідвратно виникає необхідність уточнити: а як, власне, розумів свою театральну і, не просто театральну, березільську місію Анатолій Буцький?

Насправді його дії однозначно свідчать про щире зацікавлення березільським мистецтвом, прагнення бути до нього причетним і, головне, реалізувати власні творчі ідеї, що мали виразний експериментальний характер. Аби наблизитися до розуміння сенсу згадуваної творчої ситуації, спробуємо, хоча б, ескізно окреслити його доробок МОБівської доби (1923–1925).

Анатолію Буцькому в той період пощастило змінити підходи до створення музики до вистави, підходи, які віддавна склалися в українському театрі (початки цієї «ревізії» спостерігаємо ще в співпраці із Центростудією). Нарешті, характер музики, її роль у розвитку сценічної дії, побудові образу вистави — усе свідчило про приналежність композитора до митців українського авангарду, до кола яких належали й березільці.

Діяльність Леся Курбаса та його учнів-режисерів першої половини 1920-х зазнала чималого впливу конструктивістської та експресіоністичної доктрин, що позначилося на сценічному прочитанні драматичного твору, з музичним рішенням включно.

У відповідних процесах поставала нова культурна ситуація, відбиваючись на рефлексіях, мисленні, методах роботи авторів вистави, на всіх етапах її (вистави) створення.

Оновлення природи українського сценічного мистецтва мало загальний характер, попри те, що найрадикальніші зрушення відбувалися на «території» театрів, так званого, лівого напрямку. Із цього приводу багатолітній творчий партнер березільців і водночас потужний аналітик і критик їхнього доробку — композитор Пилип Козицький, до слова, перший і мабуть єдиний автор дослідження про музику в «Березолі», зауважив: «Зрушення, злам, нищення минулого, поступ нового перетворювалися в їхній уяві на образи ходи стихії велетенської <...>, але не диференційованої, не конкретної, без тих рисок, що властиві життю. Хода історії відчувалася, але її життєве обличчя, її “побутовість”, її конкретність ще не впізнавалися. Звідси одмовлення від особистого (від індивідуального голосу, від образу індивідууму) і переключення роботи колективу на мову “масових інтонацій”, одмовлення від мелодій і перехід до ритму великих процесів, в яких губилося ліричне (такою була музика до “Газу”,

«Джیمмі Гігінса») <...> Найголовніше, що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу. Задум режисера знайшов у композитора відповідні фарби» [9].

Як бачимо, Пилип Козицький на першу позицію висуває взаємозумовленість засобів творення сценічного образу, коли музичне і пластичне, звукове та візуальне постають у неподільній єдності. Активізацію таких процесів він пов'язує із художньою ідеологією авангардного мистецтва і, відповідно, виокремлює березільський «Газ» (1923) поміж решти українських вистав, позначених таким само впливом.

Варто з тим погодитися: виставі належить особлива роль в оновленні української сцени, передусім через виняткову послідовність втілення експресіоністичних та конструктивістських ідей. Лесь Курбас, реалізуючи програму синтетичної вистави з високим рівнем осмислення й організації музичних, просторових та інших планів, одночасно закладає підвалини українського авангардного театру. Це добре розуміли всі учасники вистави. На думку одного з них: «П'єса Георга Кайзера була в той час найбільш співзвучною мистецькому мисленню Курбаса <...>, він вклав у неї всю силу свого таланту. І при співучасті художника Вадима Меллера й композитора А. Буцького, досягнув найвищого мистецького рівня того часу. Драматургічний матеріал, на фоні експресіоністичного, наскрізь умовного оформлення сцени, яке тільки символами натякало на місце дії, музика дисонансової інтонації, — усе це було органічно пов'язане з теж умовним рухом» [10, с. 154].

Крім того, «Газ» — перша спроба вітчизняного театру сценічними засобами «висловитися» з приводу загальнолюдської проблеми великого масштабу. На березільському кону вперше за всю історію національного театру відтворювалася (радше «перетворювалася») гуманітарна катастрофа спричинена індустріальною революцією.

Що власне відбувалося на МОБівській прем'єрі 1923 року?

Публіка не лише вперше побачила в українському театрі вселенську трагедію краху цивілізації, — вона аж ніяк не була «підготовленою» до її мистецького вияву. І це абсолютно закономірно, адже на прем'єрі «Газу» глядачі вперше стикнулися з експресіоністично-конструктивістським твором, який підпорядковувався іншим художнім законам, аніж ті, до яких усі звикли за часи існування вітчизняного театру.

А втім, незвичність висловлювання, ексцентричні художні форми не завадили залу переживати сильні

емоції, хоча говорити про якусь однаковість відгуку тут не випадає. Цікаво, що зі сприйняттям «Газу» мала «проблеми» не лише, так би мовити, необізнана публіка. Приміром, від брата неокласика Павла Филиповича дізнаємося, що поет тривалий час перебував у стані сильного емоційного збудження, вражений «динамікою, оригінальністю та блискучою грою акторів, що він просто не міг опам'ятатися після першого разу і відвідав цю виставу ще кілька разів» [11, с. 146].

«Газ» постав у добу активних мистецьких шукань його творців. Постановку шедевра німецького експресіонізму, Лесь Курбас не лише першим здійснив в Україні, а і створив важливий прецедент, зробивши національному театру «щеплення авангардною культурою». Дебютна спроба виявилася естетично зрілим, послідовним і цілісним твором, чим зобов'язана митцям-новаторам: Лесю Курбасу, Вадиму Меллеру, Анатолію Буцькому.

До принципових моментів варто зарахувати запровадження режисером законів побудови музичного твору, чого не лишили поза увагою її учасники. Приміром, Зінаїда Пігулович — актриса й режисер МОБ у згадувала: «Дійові сцени із масою людей звучали радше, як оркестр, що виконує симфонію, оскільки їх було ніби зсунуто в інший шар сприйняття — ближчий до музичного» [12].

У цих словах відбите, характерне для початку 1920-х років, культивування Лесем Курбасом суто музичних підходів до образу вистави, що, крім усього, й надалі впливало на побудову сценічної дії режисерами березільської школи.

Є підстави вважати такий підхід способом реалізації програмної мети очільника «Березоля». Ця мета містила безліч аспектів. Поміж ними вирізнявся той, що сприяв вдосконаленню прийомів ритмізації руху, запроваджених ще в роботі над «Едіпом-царем», «Шевченківською виставою», «Гайдамаками».

На репетиціях п'єси Георга Кайзера Лесь Курбас вдається до засобів образного відтворення масових реакцій, сказати б, послуговуючись, законами музики. Принаймні, він активно вживає відповідну лексику і термінологію для позначення дій хору: називає масу «музикою» вистави, вимагає від акторів чіткої «фіксації партитури рухів», ретельнішого осмислення «виконання кожної партії», адже кожен, «хто брав участь у масовках, повинен був розуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання. Кожний у заданому ритмі рухів впливається в симфонічне звучання цілого» [13, с. 151].

Запроваджений підхід супроводжував увесь підготовчий період, який, до речі, складався зі 150 репетицій.

Слова Леся Курбаса, що «в будові маси в “Газі” є свої дуети, тріо, квартети, акорди і мелодії, асонанси і дисонанси» [14, с. 221], — не були риторикою. Найкращі свідчення, це згадки акторів, які регулярно «робили тренаж, рухаючись по музичним нотах, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, тріолі» [12].

Результати не забарилися. Недаремно у різні періоди історії «Березоля», глядачі захоплювалися музичністю березильців, що розвинулася завдяки наполегливій щоденній праці. А Лесь Курбас продовжував діяти в тому ж дусі, не шкодуючи зусиль для посвячення своїх учнів у принципи будови різних музичних форм.

Стартом цієї послідовної і наполегливої праці стала постановка «Газу». Недаремно, Лесь Курбас, ще до початку репетицій, запропонував Анатолію Буцькому попрацювати з трупою, розуміючи, що кращого результату можна досягти «в живому спілкуванні з цікавою розумною людиною», коли легше засвоїти «те, що важко зрозуміти теоретично». Згодом про першу зустріч з автором музики до «Газу» одна з молодих актрис із захопленням згадувала, як той «навчив нас читати симфонічну партитуру, і як легко було нам надалі проводити репетиції вистави “Газ”, що за стилем постановки була симфонічним твором!» [13, с. 149].

Композитор, аби підтримати, а при нагоді й розвинути ідеї Леся Курбаса, ревізував вкорінені в українському драматичному театрі способи використання музики у виставі. У «Газі», демонструючи тонке розуміння режисерської концепції, він музикою надає дії оригінального художнього виразу. Для прикладу — не обмежується музичною ілюстрацією виробничих процесів, чи звуковою імітацією вибуху (цього для театральної «революції» цілком вистачило б), натомість створює багатозначний звуковий образ техногенної, навіть ширше — гуманітарної катастрофи.

У виставі музика і дія єдналися в цілісному образі. Візьмемо, для прикладу, епізод вибуху. У якийсь момент, помітивши нестримні зміни кольору газу, писар «кидався до телефону та кричав “Інженер!”». Тієї ж миті робітники вибігали на передній план, а Інженер (Ф. Лопатинський) стрімголов видирався на “піраміду”, яка вишуковувалася обличчям до глядачів із голосним шепотом “ш — ш — ш”. Музика — крещендо. Машини гудуть... Ураганом здійснюється какофонія звуків, — і — вибух. По конструкції покотилися “трупі” і все завмерло» [6]. Тієї ж миті падали трикутні завіси, закриваючи конструкцію і напис «Газ» на цегляній задній стіні кону.

Сцена вибуху засвідчила — в українському театрі, в синтезуванні звукових та візуальних образів Анатолію Буцькому належить провідна роль. Звуковий ряд і колористика були художньо переконливо пов’язані. «На

тлі струнних інструментів — дрібних частини машини, усе сильніше і сильніше, вливаючи життя у їхні монотонні звуки, постають ритмічні удари музичних інструментів — важелів. Їхня стрімкість зростає <...> Газ в отворі починає забарвлюватися, у ритмі машин перебої, в окремих інструментах наростає буря; колір газу вже яскраво червоний, і не приголомшуючий вибух, і не рясний дощ дрібних уламків віконного скла <...>, а соковита картина абсолютного нищення перетворена на театральню переконливу образ» [15].

Музичне рішення «Газу» сучасники визнавали новаторським. Пилип Козицький писав, що вже від перших звуків на нього повіяло чимось «новим несподіваним», адже раніше на українському кону не було «зображення руху машин звуком <...> Коли шукати перших проявів урбаністичної, індустріальної музики на Україні, то, безумовно, розшуки приведуть до “Газу”» [9].

Українську публіку, ні з чим подібним не знайому, мабуть найбільше вражав щільний зв’язок музики з мізансценічним малюнком, який утворював «мистецько-ритмічний синтез із елементів ритмик різних категорій: ритміки виробничого процесу, стихії мітингу, колективного горя робітників під час вибуху газового заводу» [16, с. 269].

Анатолій Буцький вочевидь розумів яку роль відіграла музика в березильській виставі, що, згодом, дало йому підстави стверджувати, що музика в «Газі» функціонувала майже як самостійний персонаж. Він сам диригував оркестром, який знаходився за лаштунками. Ця локація не була випадковою, з огляду на особливу роль простору в образній тканині такого унікального видовища, яким був «Газ», — новітня цивілізаційна трагедія краху людяності.

Усі події вистави відбувалися в особливому середовищі, міцно пов’язаному зі сценічною дією, звуком, музикою. «По обох боках сцени деталі великого заводу: крани, ферми, тонкий стовп <...>, поламана долівка — нагадували до певної міри цехи, корпуси, заводські споруди <...>, різні площини давали режисерові змогу розставити цілі групи людей, які своїми ритмічними рухами, при відповідному музичному супроводі, робили враження діючих машин» [10, с. 155].

У цьому просторі, створюючи образ «колективного героя» вистави, Лесь Курбас застосував цілком незвичні для українського театру прийоми: «Масові сцени (заводська праця, мітинги робітників) режисер зв’язував в один колективний рух, один спільний вияв волі, думки і бажання <...>. Інтонанція слова й інструментальний супровід цілої симфонічної оркестри, розташованої поза приміщенням сцени, доповнювали драматичні конфлікти взаємно протиставлених сил <...>, жести,

мізансцени, інтонації та вияви внутрішнього стану — були синхронізовані з незвичним для тодішнього вуха дисонансовим звуком оркестри, перетвореним жестом, нереальною мізансценою, гіперболічною інтонацією» [10, с. 155].

Означений підхід, але в ширшому діапазоні художніх форм, режисер запровадив для створення образу маси на всьому просторі вистави.

Інша річ — окремі персонажі. Тут він вдавався до не менш вражаючих засобів. Наведу для прикладу як було застосовано звук і музику в епізоді мітингу.

...Затемнена сцена, на якій промені рефлекторів вихоплювали окремі постаті. Втім, враження неосяжної маси утворювали не вони, а «гуртовий звук і шум усіх компонентів вистави: масові голоси, звуки оркестри, шумових засобів <...>. І ось на горішній частині сцени <...> виділяється вузьким променем рефлектора постать Сина мільярдера. Він старається дати відповідь масі людей, яких не видно, бо фактично їх уже на кону нема. Освітлений тільки цей персонаж. Його спосіб і його надміру виразні емоційні жести спрямовані вниз до умовної маси людей. У захопленні свого гіперболізованого жесту, патосу мови і внутрішнього стану актор Ігнатович <...> повис у повітрі головою вниз. Його експресивні жести, гострі рефлекси, посилений голос перенаголошене слово і чітка несподівана інтонація — усе злилося з музичним оформленням» [10, с. 155–156].

Сейто, спочатку, звук «заступав» конкретних людей, чию фактичну відсутність (саме «завдяки» музиці) герой не помічав. У наступний момент — його власна афектація, безперервне посилення емоційного граду-су промови, ексцентрична пластика, надмірний пафос висловлювання, — усе разом завадило герою відчутти реальність подій. Сукупність усіх чинників: промова, її сенс і пафос, навіть особа самого героя, врешті, ніби «розчиняється» й «змивається» музичною стихією.

Дія, простір і звук березільської вистави залежали від «надзавдання», що позначилося на формах сценічної реалізації. У «Газі», приміром, їхня спрямованість свідчила про трагедійну природу вистави, тож і пластична мова резонувала у відповідному діапазоні. На загальну думку, трупа демонструвала дуже високу культуру руху. І, що особливо важливо, — пластика в «Газі» була не просто віртуозною, а концептуальною, такою, що змушує говорити про повноцінний хореографічний план.

На березільському кону «шляхом дуже складної ритмопластичної композиції постатей акторів було створене враження діючої машини. На сцені не було ні маховиків, ні підойм, люди залишалися

людьми — робітниками газового заводу, але те, що вони робили, асоціювалося у глядачів з роботою велетенської машини. Це було театральне перетворення, яке не претендувало на копіювання життя, але яке справляло враження реальності» [14, с. 20].

Рецензенти вистави, апелюючи до її хореографічного плану, здебільшого порівнювали березільський «Газ» із, так званими, «Танцями машин» Миколи Фореггера, роком раніше оприлюдненими в «Мастфорі» (Майстерні Фореггера). Втім, пошуки генези «Танців машин» невідворотно змусять згадати, що «сама ідея такого роду була підказана Валентином Парнахом: він бачив аналогічні номери в Парижі. Але якщо на Заході такі танці набували трагічного забарвлення, з експресіоністичним надривом, демонструючи, як машина “перетравлює”, підкорює та позбавляє людських рис людину, то Микола Фореггер надав “механізованій хореографії” оптимістичного духу» [17, с. 165].

Гадаю, що у цьому судженні криється відповідь на «загадку» природи пластики МОБівського «Газу». Зважаючи на його жанровий характер, припускаю: Лесеві Курбасові, вочевидь, більш імпонувала тенденція окреслена Валентином Парнахом, аніж та, яку демонстрував Микола Фореггер. Обізнаність березільського режисера в мистецьких процесах Європи, дозволяла йому мати власне бачення ситуації не послуговуючись чужим досвідом. Тому, мабуть годі шукати інспірацій трагедійного образу маси Курбасівської вистави в «мюзікхольно» бадьорих Фореггерівських опусах.

За пів року після «Газу» березільці показують «Джіммі Гігінса» — виставу зовсім іншої естетичної природи. Тріумфірат Леся Курбаса, Вадима Меллера, Анатолія Буцького, не відсахнувшись від конструктивістської та експресіоністичної художньої мови, застосував ширший спектр образних засобів. Утворена мистецька ситуація, мала фокусом не масу, а окрему людину, для змалювання якої застосовувалися всі мистецькі ресурси. Недаремно художня матерія нової постановки викликала неабияку цікавість.

Цього разу постановники розгорнули історію центрального героя в поліфонічному творі суперскладної фактури, синтезуючи різні стилі, техніки, манери, жанри і навіть види мистецтва. Недаремно рецензентський відгук колишнього молодотеатрівця Йони Шевченка виглядає «сумішшю» захвату і здивування, ймовірно, водночас віддзеркалюючи типову реакцію публіки на нову березільську роботу.

Словами критика, у Леся Курбаса: «гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом з певною дозою кіна

(в багатоплановості “Джиммі Гігінса”, так само, як і у виборі й почасті в трактуванні “Газу”, позначився вплив німецького експресіонізму). Звичайно досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при схарактеризованій методі будови спектаклю, надати йому, як це є в “Джиммі Гігінсі”, одностайності стилю й суцільності, найти той художній цемент, що зв’язав би таку складну будову в струнку сценічну композицію» [18, с. 63–66].

Такою ефективністю, як на мене, вистава завдячувала насамперед позиції постановника, який діяв радше як композитор, послідовно реалізуючи відповідний «статус».

Почати з того, що він інсценізував прозовий твір Ептона Сінклера, переписавши його «білим віршем». Краще сказати, не переписав, а зімпровізував, диктуючи акторам репліки, діалоги, монологи, одночасно характеризуючи інтонації, емоційне забарвлення, темп і ритм дій і подій, позначаючи мізансценічний малюнок, характер середовища тощо. (Ну, чим не партитура?!)

Дуже слушно виконавець головної ролі, порівнюючи новий сценічний твір режисера з попередніми, робить висновок: «Ще з Молодого театру Курбас розглядав кожну драматичну виставу, навіть коли вона йшла без музики, як симфонічний твір. Він перший на Україні звернув увагу на ритмічну розробку театрального видовища. Спектакль, за Курбасом, це слово і рух, а де рух — там ритм, де звук — там музика» [10, с. 182].

І цього разу все починалося з музики. Першу сцену постановник називає «Європейсько-Американський концерт». Уявляючи справжнє обличчя Молоха — державної машини — гротескним, вульгарним і банальним одночасно, він звернувся до образної лексики політичного карнавалу, балагану.

Реалізуючи цю ідею, Вадим Меллер збудував двоверховий станок складної конфігурації, прикрашений телеграфними стовпами, вежами в павутинні дротів, які асоціювалися з «райком» базарних «зазивал». Ними були учасники «Європейсько-Американського концерту»: Америка (Павло Долина), Англія (Василь Василько), Бельгія (Ірина Стешенко), Франція (Любов Гаккебуш), Росія (Степан Бондарчук), Германія (Іван Мар’яненко) та Сербія (Сергій Карпенко) — Хор держав, які зі свого політичного «піднебесся», торгувалися за світові сфери впливу. Тональність дипломатичних нот швидко змінювалася на гризню, брутальну лайку. Справа заходила так далеко, що перетворювалася на «дисонансовий “концерт” національних гімнів, все більше скидаючись “на котячий весняний вереск”.

Монологи, діалоги поміж представниками держав, їхні перемовки та й уся ця сцена проходила під акомпанемент ритму телеграфної азбуки Морзе, яку кожний персонаж вистукував молоточком об бильця трибуни. Стукіт телеграфної азбуки, мова акторів в кінці проходила у спів гімнів» [10, с. 181].

Хор, який, здавалося б, за складом благородних учасників, міг претендувати на звання «академічний», і навіть починав свій виступ цілком коректно, — відкинувши «політес», нахабно зчиняв справжній бешкет: неймовірний галас, хаос із морзянки, гімнів, лайки. Безсоромна какофонія показувала справжню сутність «верхів». Звук усіх демаскував — абсолютно й недвозначно.

У фіналі Лесь Курбас створював антитезу першому Хору — інший, в усіх сенсах, — полярний, другий Хор. У такий спосіб він, ніби «закольцовував» структуру вистави, розкриваючи авторське бачення світоустрою в естетичному, емоційному, філософському сенсах. Український театр не часто підіймався до узгальнень такого рівня. Водночас само мистецьке висловлювання вражало абсолютно несподіваним характером, по суті — безпрецедентним.

Фінальна сцена... З Джиммі знущаються в контррозвідці (горішній майданчик конструкції). Змучений тортурами, він починає марити. Трос, непомітний для глядачів, переносив його згори на затемнену авансцену, у гурт людей, які склали, отой, інший Хор. Виконавець головної ролі (Йосип Гірняк)<sup>1</sup> так описує цей епізод: «Він опустився в інші часи, в минуле... Люди у темряві, чути тільки їхні голоси: “Джиммі, що таке?”, “Куди тебе ведуть?”, “Що з тобою буде?”. Це голоси не привидів, не тіней, вони — в дії, це ніби робітники. Ось вони відходять у глибину, у темряву, але їхня присутність триває <...> Шнур перекидає його знову на станок. Знову допит, але Джиммі уявляє собі, що він покинув своє тіло, його немає. Тільки думки його доносяться від гурту людей у темряві» [10, с. 183].

Постановник у цьому епізоді дотепно розв’язував одразу кілька задач. По-перше, герой, подумки повертаючись до своїх друзів, ставав учасником іншого, рідного йому, Хору, сказати б, знаходив себе. По-друге, цей гурт режисер інтерпретував ще як думки Джиммі. У такий спосіб він оприявнював роздвоєння особи і давав зрозуміти, що Джиммі збожеволів. З іншого боку, цей засіб належить арсеналу прийомів, так званого «відсторонення» — найважливішому атрибуту,

<sup>1</sup> Грав у чергу з Амвросієм Бучмою, про якого у цій ролі Осип Мандельштам написав: «грає так, що мороз іде поза шкірою» («Березіль» // Киевский пролетарий. 1926. 7 трав.).



«епічного театру», емблематичним виразом якого є Театр Бертольда Брехта. Нарешті, фінальна сцена як така, позначала, сказати б, «червону лінію», що розділила безумство персонажів балагану «Європейсько-Американського концерту» й високу трагедію скаліченої свідомості головного героя.

У цілому, прийоми образного розв'язання постаті Джиммі виглядають, як на мене, театральною сублімацією музичної форми «тема з варіаціями». Про це свідчить хоча б характер розробки окремих «іпостасей» героя, адже у Леся Курбаса їх було кілька. За багатьма ознаками одна з них апелювала до найвідомішого тогочасного кінофеномена світового масштабу. Здавалося, що на МОБівському кону опинився пролетаризований молодший брат Чаплінського волоцюжки. Близькість березільських виконавців ролі Джиммі до згадуваного кіноперсонажу була такою очевидною, що вже не виглядає випадковістю публікація в часописі МОБу «Барикади театру» (вийшов у день прем'єри) вірша актора Степана Бондарчука «Чарлі Чаплін».

Але на тому справа не завершилася. Вистава рясніла кінорефлексіями. Режисер пояснював їхню присутність «як моменти і зовнішньої і внутрішньої дії, заміна зоровим слухового, механічним — органічного». Так, кінозображення підхоплювало і продовжувало драматичну дію: в епізоді вибуху на заводі стрімкий біг Джиммі на екрані зупинявся вже безпосередньо на сцені, а гримаса жаху на його обличчі завмирала на крупному плані кінокадру. (Себто кінодія змінювалася реальним перебуванням актора на кону і знову змінювалася на кінозображення, але вже на «крупному плані» екрана.) Отже, монтажні принципи вперше з успіхом запроваджувалися на українській сцені ще 1923 року. Окрім того, цей багатоскладовий кіновирозособи героя, робив постать Джиммі, дійсно, «стереоскопічною». Від епізоду до епізоду варіацій його теми помітно більшало.

Гадаю, у «Джиммі Гігінсі» присутне ще одне джерело образного розмаїття, що зафіксувало увагу авторів на явищах традиційної культури.

Існування в березільському «Джиммі Гігінсі» політичних «небес» і світу звичайних людей, візуальний розтин реальності на «верхи» та «низи», могло свідчити про вплив вертепної традиції. На її присутність «натякали» й інші елементи тропіки спектаклю, врешті, його пафос. Йдеться про зумовленість долі окремої людини глобальними, передусім соціально-політичними, катаклізмами. Навіть загибель маленького сина Джиммі — заручника жадоби, владолюбства сильних світу цього — апелювала до відповідного змістового шару вертепу, теми нищення немовлят.

Своєрідність «режисерсько-композиторської» інтерпретації головного героя полягала в тому, що Джиммі у виставі теж позиціювався як персонаж вертепної інтермедії. Він був людиною із натовпу, точніше, маси. Але театр пересував цю пересічну фігуру в центр особливого мистецького «всесвіту», де їй належала провідна роль. Це була ніби кода теми Джиммі Гігінса з варіаціями.

Леся Курбас справжній композитор «Джиммі Гігінса» — твору поліфонічного, складної структури, що органічно поєднав найрізноманітніші образні системи. Певні музичні елементи присутні у виставі, міг зібрати й аранжувати Анатолій Буцький. Втім, про конкретні форми його участі в цій виставі, мені, на жаль, не відомо. Свідчення його роботи, або не збереглися, або їх лишилося надто мало. Можливо ще менше, ніж від постановки «Макбета» 1924 року.

Вистава авторства Леся Курбаса, Вадима Меллера й Анатолія Буцького свого часу наробила галасу в театральних колах. Публіка здебільшого її не сприйняла<sup>1</sup> — робота виявилася аж надто сміливою.

Аудиторія тоді вперше в українському театрі стикнулася з ортодоксальним виявом прийому «відсторонення», який спричинив шок не лише у пересічних глядачів. Вихід актора «на мізансцену» здійснювався «поза образом», — і тільки з початком дії починалося існування в образі. Незрозумілим було й середовище. Чекали історичної «костюмною» вистави, а натомість бачили на чорній порожній сцені світло-зелені щити із червоними написами. Щоправда, щити були рухливими, постійно включались у дію. Приміром, жертви намагалися сховатися від убивць за щитами, але ті не лише не захищали їх, а навпаки — утворювали їм пастку глухого кута, що дало підставу Лесю Сердюку визначити щити дійовими особами — суб'єктами, а не об'єктами сценічної дії.

У Леся Курбаса могли персоніфікуватися й інші елементи простору, стаючи учасниками подій. Так, за свідченням Василя Василька, привид Банко з'являвся у вигляді снопа світла з колосників, наздоганяв і «охоплював» собою здеморалізованого Макбета.

Постаті трьох відьом могли набувати вигляду тіней, а не світла, як привид Банко. «Світло збоку, знизу й позаду відьом, їхні тіні величезні й падають на бічні ложі бельєтажу. Банко та Макбет розмовляють з тінями, відьом вони не бачать» [19, с. 60].

Ось, тільки-но на кону стояло трійко чортів, аж раптом, через миттєву трансформацію костюмів — вони перетворювалися на священників.

<sup>1</sup> Для порівняння у сезоні 1923–1924 рр. «Джиммі Гігінс» пройшов 44, а «Макбет» — 7 разів.

У фіналі Блазень-Єпископ коронував претендента на престол. А таких тут назбирався цілий натовп, набувши вигляду банальної черги. Кожного нового самодержця одразу убивав той, хто стояв позаду. Прихопивши корону для благословення на трон, він, фактично, водночас ставав черговим об'єктом для «закланья». Під звуки органу і слів Єпископа: «Несть власті, аще не від бога» — все повторювалося знов і знов.

Глядачам важко було прийняти такий жанровий «зсув» Шекспірівського шедевра, погодитися на, словами Наталі Кузякіної, перетворення МОБівського «Макбета» на політичний фарс.

«Макбет» Леся Курбаса не був трагедією: героїв позбавляли величі, значущості, поваги. Натомість глядачам пропонували іронію і сарказм.

Щодо музичного рішення, — відомо лише те, що Анатолій Буцький використав деякі класичні твори. Наталя Чечель, спираючись на архівні джерела й особисте спілкування з окремими учасниками постановки, написала з приводу «Макбета» кілька слів: «Музика Масканьї, Палестрини і Шуберта, марш Шумана переривались сигналом, звуками барабана або труби» [20, с. 114].

Підстав для аналізу принципів музичного рішення «Макбета» наявна інформація не передбачає. Єдино можливим видається таке: загальний іронічний тон мистецького висловлювання постановника і художника, радше за все, спонукали композитора спрямовувати власні зусилля у тому самому напрямі. У цьому випадку, композитор, спираючись на візуальний, пластичний, текстуальний контекст, сказати б, «підтримував» його музичними засобами, зберігаючи загальний характер образної системи. А вона, зі свого боку, свідчила про широке використання методу «відсторонення», яке, відповідно до окремих описів, присутнє у сценографічному рішенні, мізансценічному малюнку тощо.

На жаль, переїзд Анатолія Буцького до Ленінграда, на запрошення Бориса Асаф'єва, зупинив плідну спільну роботу митців-новаторів.

Березильці невдовзі теж полишать Київ, щоби, змінивши статус, працювати в Харкові вже як театр «Березиль»<sup>1</sup>. Життя колективу помітно змінюється. До «Березоля» приєднуються нові люди, поміж них — 23-річний композитор Юлій Мейтус. Невдовзі стане очевидним — він доволі важлива для театру особа:

<sup>1</sup> Надалі розвиватиметься особливий напрям їхньої діяльності — музична комедія, оперета, ревію. Цьому оригінальному явищу присвятимо наступну частину нашого дослідження.

із ним упродовж шести років березильці створять тринадцять вистав<sup>2</sup>.

Майбутній співавтор народився в Єлисаветграді, в родині залюбленій у музику, в місті, де вирувало культурне життя; діяло Товариство камерної музики; гастролювали відомі співаки, піаністи, скрипалі, симфонічні оркестри; видавали «Музыкально-театральний вестник». З юних літ хлопець відвідував фортепіанну школу Густава Нейгауза. Батько славетного піаніста Генріха Нейгауза був першим вчителем сина, так само, як і його кузена — Кароля Шимановського. У домі часто гостювали їхні родичі і друзі: Фелікс Блуменфельд, Артур Рубінштейн. Тож замолоду Юлію Мейтусу дуже пощастило. При чому двічі. Його рідне місто — колиска театру «корифеїв»: театру Марка Кропивницького, братів Тобілевичів, Марії Заньковецької. Словом, народитися в Єлисаветграді — справжнє везіння.

Важко переоцінити значення культурного середовища для майбутнього митця. Але Юлію Мейтусу щаститиме і надалі. Вже у Харкові він вчитиметься у Семена Богатирьова, а ставши (ще у зовсім юному віці) концертмейстером Харківської опери, спостерігатиме за творчою роботою Арія Пазовського, Йосипа Лапицького та інших видатних митців.

До «Березоля» музикант долучається 1927 року.

З керівником театру він знайомиться у його приватному помешканні, заваленому книжками: на столі купа репродукцій Ван-Гога, Пікассо, Гогена, Моне, поруч — патефон із платівками. Високий, стрункий, сивочолий хазяїн ходить по кімнаті «підспівуючи незвичній мелодії негритянського джазу» [21, с. 14]. Юнакові все видається несподіваним і дуже привабливим. Але найбільше він вражений високим професіоналізмом Леся Курбаса, оригінальністю образної мови його вистав. Навіть завдання молодий музикант отримує не такі як скрізь. Приміром, для «Народного Малахія» — пише «<...> імпресіоністсько-вишуканий “Сон Малахія” для двох роялів», або гротескову мазурку «для скрипки, віолончелі та фортепіано у виставі “Заповіт пана Ралка”» [21, с. 14].

У Харкові з 1926 до 1933 року (час, коли Лесь Курбас керував «Березолем») був створений репертуар, в якому не бракувало вистав, гідних уваги з огляду на особливості їхнього музичного розв'язання.

<sup>2</sup> «Пролог» (1927), «Жовтневий огляд» (1927), «Народний Малахій» (1928), «Алло, на хвилі 477», перша дія (1929), «Мина Мазайло» (1929), «Заповіт пана Ралка» (1930), «Диктатура» (1930), «97» (1930), «Чотири Чемберлени» (1931), «Тетнулд» (1932), «Хазяїн» (1932), «Чотири Чемберлени», друга редакція (1933), «Маклена Граса» (1933).

Охопити весь цей обшир в одній статті неможливо. Тож розглянемо лише дві постановки початку 1930-х: «Диктатуру» Івана Микитенка (1930) та «Маклену Грасу» Миколи Куліша (1933).

Першу Лесь Курбас здійснив за п'єсою автора, погляди якого не поділяв, а другу (і останню в своєму березільському житті) — за твором художньо, духовно та ідейно найближчого йому українського автора.

Попри таку полярність, обидві вистави належать до кращих набутків національного театру за всю його історію. Художньо самобутнім і винятковим були їхні музичне рішення. За аналогією з оперою, їх можна назвати виставами «великого стилю».

Створення кожної виявилася доволі складною справою.

Від початку роботи над «Диктатурою» березільцям доводилося долати дисгармонійність п'єси — суміш натуралізму й публіцистики: «такі стильові розбіжності в театрі, що оперує трьохмірними речами й постаттю людини, дуже важко виправдати; дуже важко ув'язати, поєднати різкий перехід від жанрової картини до патетичної фрази» [23, с. 49].

Поліпшити естетичний зміст п'єси могла лише її «ритмічна регуляція». Саме так пояснював позицію Леся Курбаса, добре посвячений у його творчі підходи, колишній учень, а пізніше — рецензент вистави — Леонід Болобан: «Ріжниця поміж побутом п'єси й побутом у виставі “Березоля” полягає в тому, що останній вкладено кожного разу в певні розміри, йому надано певних ритмів» [23, с. 53–54]. Саме тому, березільська «перебудова» п'єси Івана Микитенка не лише залежала від застосування законів ритмічної організації музичного твору, а й, певною мірою, відбувалася у формі музичного твору.

Саме такі підходи визначили технологію розгортання сценічної дії березільської «Диктатури» авторства Леся Курбаса, Вадима Меллера, Юлія Мейтуса. Головний постановочний принцип передбачав підпорядкування драматургічного матеріалу музиці й «омузиченому» слову. «В зв'язку з тим, — говорив режисер <...> що основа покладається не на рух тіла, а на рух слова, на мелодіку, то руху мало буде... [Це буде] відхід від драматичних моментів, акцентування звукової побудови». Відповідно до цього був знайдений принцип мізансценування» [24, с. 315–316].

З цього випливає: Юлій Мейтус, другим у «Березолі», після Анатолія Буцького, брав безпосередню участь у формуванні сценічної дії — річ безпрецедентна для української сцени.

Постає питання: чи пощастило тоді створити новий музично-театральний жанр?

Для початку зауважимо: «Диктатура» (п'єса про організацію колгоспів) у «Березолі» вразила сучасників — її герої співали, спілкувалися речитативами, взагалі, діяли ніби за законами опери. Апеляції до неї завдячували не лише 400 сторінкам партитури, а й гучному відлунню форм оперного видовища. Недаремно Лесь Курбас передбачав: «Це буде спроба <...>, як треба будувати оперу. <...> Це буде музичне видовисько, в якому драматична мова інтонується таким чином, що іноді вона може переходити в буквальні музичні інтервали... Сприйняття буде більш оперове, ніж драматичне» [25].

Цікавість до, сказати б, «жанрово-видової» моделі березільської «Диктатури» не вщухла і досі. Були думки, що «стилістично музика у “Диктатурі” наближалася до нової музичної мови композиторів ХХ століття — Ігоря Стравінського, Сергія Прокоф'єва, Альбана Берга, Дмитра Шостаковича» [5, с. 67]. Існували і протилежні погляди: «“Диктатуру” в “Березолі” грають не як драму, а як музичне видовище, що інколи нагадує опери Мусоргського. Наслідування Мусоргського іноді прикро вражає, особливо коли в речитативах цілком повторюються музичні фрази Мусоргського (фраза “ми чесні хлібороби” й інші)» [26, с. 549].

Втім, порівнянь з оперою уникнув Пилип Козицький — композитор, критик, найкваліфікованіший дослідник музики березільських вистав, співавтор частини із них. У статті, присвяченій «Диктатурі», він таке розуміння музики у виставі заперечує. У спогадах Юлія Мейтуса також не йдеться про оперу. Негативно щодо такого припущення висловився і Леонід Болобан, хоча можливості «враження опери» — не виключав: «В глядача виникає інколи думка, чи не в оперу часом він потрапив. Але цю думку він мусить одразу відкинути, бо співання й музика в “Березолі” виконує лише своє службове завдання, вона має лише функціональне значення» [23, с. 51–52]. Очевидно, слід розділити питання музичних сенсів березільської «Диктатури» й питання про відповідність цієї вистави канонам оперного видовища<sup>1</sup>.

Попри все це, погляди на роль музики в розвитку сценічної дії не втрачають актуальності, адже Лесь Курбас безпрецедентно широко застосовував її в «Диктатурі». Діапазон тих застосувань спробував зафіксувати Пилип Козицький: «Від суто

<sup>1</sup> Цікаво, що питання «нового жанру», утвореного «Диктатурою» Леся Курбаса, завжди пов'язувалося саме з музичним аспектом вистави. Наприкінці 1970-х Роман Черкашин писав, що нині «Диктатура» асоціювалася б із мюзиклом. Можливо, саме цей театральний музичний жанр об'єднав би музичні, візуальні та дійові ознаки вистави Леся Курбаса.

натуралістичного уподібнення (шум бігу поїзда) через перетворений натуралізм (спів півня, пісні п'янки, чихання), звукову апострацію (музика “заводу”), через музику-словоспів аж до музики, що відіграє роль самостійного сценічного чинника» [27, с. 68].

Синтезуючи музику і драматичну дію, режисер надавав їй найтоншої «музичної ритмізації. Гармонійно звучали і слово, і жест актора, і ритм цілої вистави. Було широко застосовано паралельні дії. Наприклад, міліціонери трусять у Чирви хліб, сам Чирва плаче речитативами, зі схованки зненацька зашуміло, як потривожений дух, знайдене зерно, а з вишин, десь із ложі верхнього ярусу лине, як голос повчаючого фатуму, спів античного хору дівчат: “Мені мати говорила, повторяла часто, не їдь, не їдь в чужий город, бо будеш нещасна”» [28, с. 34].

Багатство музичних форм народжувалося безпосередньо під час репетицій. Сам композитор згадував, як він «створював речитативи й розгорнуті музичні номери — арії, монологи. Склад оркестру був збільшений, на сцені і за кулісами звучали баян, гітара, виконувалися різноманітні жанрово-побутові пісні» [22, с. 11]. До творення образної матерії вистави могли залучати всіх учасників творчого процесу: «мелодії й ритми підказував композитору, наспівуючи або награвши на роялі, сам режисер» [5, с. 67]. «Режисер довго працював з композиторами, а згодом і акторами над винайденням відповідного речитативу на ладовій основі української музики» [10, с. 333]. «Перші репетиції почалися у великому фойє біля піаніно. Ми всі сідали півколом, напроти нас Курбас, за піаніно — Мейтус. <...> Спочатку Мейтус програв всю партитуру вистави спочатку до кінця, а потім програв, іноді по кілька разів окремі шматки, а Курбас пояснював, що саме під цю музику відбувається» [29, с. 38]. «Курбас і Мейтус, працюючи разом біля рояля, шукали мелодичний хід діалогів переважно в речитативі. Іноді Л. Курбас сам шукав для окремих сцен речитатив, який занотувувала Г.О. Тюменева» [24, с. 315]. Усі вищенаведені свідчення підтверджують слушність точки зору Пилипа Козицького: «Відчувається, що композитор (Мейтус, Коляда) є лише виконавець (хоч і талановитий) волі режисера (Курбаса), яка владно панує і над музичним матеріалом, сміливо використовуючи його для різних завдань» [27, с. 68].

Насамкінець Пилип Козицький робить висновок, що робота над «Диктатурою» «надзвичайно збагатила використання музики в театральній (драматичній) виставі, тим самим посунувши набагато уперед техніку будівництва синтетичного дійства» [27, с. 68]. Відповідно, саме «будівництва синтетичного дійства»

і було мистецькою метою постановки, де музиці належала провідна роль інспіратора дії.

Цей принцип визначав і прийоми акторської гри, адже в «особливо напружених і значних за змістом епізодах вистави переходили з розмовної мови у вокальний речитатив, а в розгорнутих монологах — у досить складні арії у супроводі симфонічного оркестру. <...> Філософська забарвленість вистави найвиразніше виявлялася у монологах — аріях-роздумах на самоті головних персонажів» [5, с. 67].

Таке використання музики, за своєю естетичною природою, анітрохи не нагадувало звичні для традиційного українського театру співочі монологи, музичні діалоги-дуети тощо. Сказати б, у «Диктатурі» цілком оновився «асортимент» засобів використання музики для розкриття певного стану героя. Приміром, коли Малоштан (Мар'ян Крушельницький) вудить рибу і співає купальські пісні, то пісня «перестає бути “просто” піснею, а набуває певних і значних сценічних функцій: вона ніби міміка обличчя, ніби рухи тіла, переймаючи інтонації радісно схвильованого Малоштана, по суті, являє собою своєрідний монолог цього неможливого, але переказаний не в словесних образах, а в образах мовних інтонацій. Знов інші сценічні функції має спів, коли “кашляє” не Малоштан (який по п'єсі хворіє на кашель), а... оркестра, то таке “співробітництво” актора, дієвої особи з музикою, коли музика ніби продовжує в музикальних образах дію актора, становить за один із принципів поєднання музики із сценічною дією в “Диктатурі” “Березоля”. За цим принципом побудовано більшість моментів “Диктатури” <...>: музика поглиблює зміст дії, надає їй більшої ваги, значності у сприйняттю процесу (подається систематичний зоровий, словесний, пластичний, інтонаційно і музично слуховий образ). А вживання подвійного образу співу півня (натуралістичне звукоуподіблення, а за ним музикальне перетворення в оркестрі) лише зайвий раз підкреслює, що такий засіб використання музики є одна з принципових засад постановників “Диктатури” в “Березолі»» [27, с. 68]. Цілком очевидно, що тут йдеться не лише про акторів, а, головне, про своєрідні режисерські підходи.

Крім того, «Диктатура» була зразком застосування в драматичній виставі різноманітних класичних музичних форм. Фаховий погляд фіксує їхню продуману архітектонічну довершеність. «В 1-ій картині музика побудована за, так званою, сонатною схемою (1-а тема — пісня майстра, 2-а тема — музика цеху, розробка і реприза); 2-а картина за тричастинною схемою; 4 картина — 5 прелюдів, що відповідають окремим кадрам картини (комсомольська рішучість,

незаможники, розгубленість Гороха, голосування), 5 картина — кладовище — тричастинна форма (змова, Малоштан ловить рибу, і знову змова, але викрита); 10–11 картини мають музику побудовану за принципом варіації (тема і 12 варіацій); 12 картина — музика вступу (завод). Звичайно, вирішальним моментом в роботі композитора була не форма, що мала лише конструктивно зміцнити музичну фактуру твору, а сценічна функція музики» [9].

Юлій Мейтус згадував через сорок з лишком років, що на заклик Леся Курбаса робити щось нове, несподіване, брався розв'язувати завдання, нехтуючи звичними підходами. «І хіба не ризикованим було вирішення першої картини “Диктатури” як сонатного алегро з експозицією, розробкою й репризою, сцени весілля у Чирви-козиря — у формі рондо, а сцени з четвертого акту з замахом на вбивство Дударя — у формі теми і дванадцяти варіацій» [21, с. 14]. Отже, і автор, і критик визнавали структуру «Диктатури» новаторською, такою, що змінила погляд на можливості організації музичного матеріалу в драматичній виставі.

Мистецька вишуканість березільської «Диктатури» утворила надто вже невідгдане тло п'єси. Проте Лесь Курбас не збирався її дискредитувати, Навпаки — прагнув художньо вдосконалити. І саме музичну складову сценічного образу він вважав якнайкращим «засобом» подолання натуралістичної обмеженості тексту.

Про радикальне переосмислення деяких сцен музичними засобами писав Леонід Болобан. За приклад йому править епізод «базікання сільських дідів», яке зазвичай відбувається під хатою. Березільські постановники натомість створили влучний і дотепний образ, коли «замість сидіти десь на призьбі в глибині сцени, їх висунено якнайбільш на авансцену і піднесено вгору... Кожен куркуль спирається не на кийок, а на маленьку хатку. І виглядає він біля неї, як хижий крук, що чатує на здобич. <...> Замість говорити плітки впівголоса (очевидно, щоб не підслухали — така реально-побутова формула цієї сцени), виконавці кричать на повний голос (так би мовити, поширюють плітки серед публіки) і співають, підкреслюючи деякі речення повторними куплетами» [23, с. 51].

Маленькі макети хаток, схожі на вертепний будиночок, не були «випадковими» деталями середовища. Згадаймо, ще Юрій Шевельов зауважив особливу роль вертепу в естетичній ідеології «Березоля», з «Диктатурою» включно. Але для повноцінної вертепної метафори, тут бракує трагедійного полюсу. Певною мірою його компенсував епізод сходу, розгорнутий у вигадливій масовці, що підготувала появу вельми несподіваного Чирви. «У нього обличчя

біблійного Мойсея, довга сива борода, величні рухи, трагізм в голосі. Він бачить, відчуває, що його кляса вмирає, і в своїх речитативах — ієреміядах підноситься до пророка» [26, с. 550]. Такого епічного Чирву (Йосип Гірняк) підтримує справжній хор. Це — селяни, які його чекають і закликають. «Одна група людей <...> розважливо, повагом, хором заявляє: “Дайте слово Чирві!”. Друга група додає вже більш вимогливо: “Чирві!!”. Третя група — ще настирливіша у своїй вимозі, і в її “хорі” є навіть ноти наказу: “Чирві!!!”» [30, с. 258].

Мізансцена будувалася пересуванням груп людей, яких збирали та гуртували рухливі планшети; динамічні пристрої організовували статичні постаті хору в скульптурну композицію. «Весь простір сцени затемнений. Із різних сторін вузькі снопи рефлекторних променів висвітлювали то одну, то другу групу, а то й окремих персонажів, залежно від їхньої словесної акції та дії. Рух світляних променів по цілому простору сцени, з одної групи на другу, з окремого персонажа на іншого, спричинював враження, що на мітингу діяли сотні, а то й тисячі людей... а їх було тільки кілька десятків» [10, с. 334]. Виразність і краса епізоду буквально заворожувала. «Тут вражають монолітні групи персонажів, що на мить показуються серед темряви, як висічені з мармуру, і ця їхня нерухомість статична, а поруч того безперервна зміна мізансцен» [23, с. 52–53]. Статичність і пафос епізоду не робили його емоційно однозначним. «Пристрасті кипіли. Динамічно схрещувалися гострі промені прожекторів, вихоплюючи то тут, то там збуджені постаті, розпашілі обличчя» [5, с. 71].

Це нагадувало покадровий монтаж. Світлові ефекти змушували згадати попередні експерименти режисера, навіть кіноекспресіоністичними рефлексіями («Джиммі Гігінс», «Пролог»). Не дивно, що і Пилип Козицький, і Кость Буревій, аналізуючи «Диктатуру», шукали аналогії саме з кінотворчістю Олександра Довженка.

Період 1929 та 1930 років (між роботою над «Диктатурою» та ревою «Алло, на хвилі 477!», для якого Юлій Мейтус написав куплети у вигляді коломийок) дослідники його творчості називають особливим — час «захоплення українським фольклором та пошуку оригінальних прийомів його обробки» [22, с. 14–15]. Дуже важливим для музиканта дослідники вважають його спілкування зі знавцями гуцульського фольклору Гнатом Хоткевичем і Фавстом Лопатинським. Перший, до того ж, видатний бандурист, колега Леся Курбаса ще за «Гуцульським театром», а другий — учень Леся Курбаса — був із ним від початку роботи

у театрі «Руська бесіда», далі — у «Молодому театрі», Кийдрамте, МОБі, театрі «Березіль» (згодом перейшов працювати в кіно).

Захоплення фольклором спонукало Юлія Мейтуса написати «Етнографічний концерт», утворений обробками двадцяти пісень народів, які живуть в Україні. У цій роботі композитор визнавав суттєвою допомогу співачки Діни Фрейчко (дружини ще одного учня Леся Курбаса — Леоніда Предславича, режисера й актора, який багато уваги приділяв народній творчості та фольклору). Саме цей «Етнографічний концерт» вокалістка виконала на концерті (акомпанував автор) з нагоди візиту до Харкова Бели Бартока, твори якого теж виконувалися того вечора. Про подальше творче спілкування обох композиторів дізнаємося зі згаданого дослідження: «Ю. Мейтус тривалий час переписувався з Б. Бартоком, переслав у Будапешт свою Першу сюїту для оркестру на тему українських народних пісень, низку інших творів, а також публікації відомого українського фольклориста К. Квітки. Б. Барток так само вислав Ю. Мейтусу кілька збірок угорських народних пісень та ноти власних п'єс для дітей» [22, с. 14].

Вплив Бели Бартока на молодого українського музиканта часів його роботи над «Диктатурою», видається цілком ймовірним, але останнє слово тут, звісно, мають сказати фахівці. Важливо лише засвідчити принциповий характер такого роду контактів, творчих взаємин для стимулювання розвитку українського митця, його професійного поступу.

Доба «Диктатури» виявилася дуже плідною для новітнього українського театру. Але цим твором, як на мене, вона й закінчилася. Звичайно, траплялися винятки з правила й пізніше, проте, радше, як одиничні явища, а не як певна тенденція.

На початку 1930-х, ще не позбувшись соціальних ілюзій, Лесь Курбас «Диктатурою» доводив спроможність мистецтва перемагати ідеологію. У «Маклені Грасі» (1933) він розмірковував над здатністю мистецтва бути рятівною духовною силою. Однак, нова вистава однозначно такого висновку не робила.

Її авторами, крім драматурга, були Лесь Курбас і Вадим Меллер. Щодо музики, то, як це траплялося раніше, музичне рішення здійснив сам режисер. Афіша це позначала як «підбір» творів, але результат каже про інше — про концептуальність, себто значно складнішу мотивацію і форму існування музики в образній тканині вистави.

З попередніми постановками останню роботу Леся Курбаса єднала, хіба що звукова багатofактурність (дош, фортепіано, шарманка, окарина, спів тощо) контрапунктного музичного рішення.

Щодо рятівної сили мистецтва, — всі лінії, аспекти цієї теми зосереджувалися на головних героях: Маклені — підлітку стурбованому утриманням хворого батька й молодшої сестрички та Падурі — бездомному п'яничці музиканті.

Музика звучала з першої хвилини як наполягання на її повсякчасній присутності в житті. Не лише музики, — мистецтва загалом. Цю думку режисер у різний спосіб позначав не перериваючи сюжету, а органічно її в сюжет «вплітаючи».

Мистецькі «рефлексії» траплялися на кону повсюдно. Почати, приміром, з діалогів Маклені й Падура, дивним чином схожих на розмови Ліра і Блазня (сам Шекспір тут, сказати б, правив і за критерій, і за ідеал).

Суперечки героїв про «сутність речей» здебільшого відбувалися на авансцені біля «помешкання» Падура, якого постановники оселили в собачій буді — маленькому будиночку поблизу великого будинку, що про нього Юрій Шевельов писав: «Сцена була єдністю всіх поверхів і прошарків суспільства — Граси в підвалі, Зброжек на балконі. Але це був один світ, це було людство в його другорядних розбіжностях і посутній єдності. Новий варіант вертепу, модель світу» [31, с. 226].

Згадка про вертеп дуже слушна. Але хіба вона стосується лише будинку де живуть герої? Хіба тимчасовий прихисток Падура не скидається на вертеп ще більше? Врешті, хіба хазяїн буди, той, хто дозволяє п'яному жебракові жити поруч, і навіть зігріває теплом власного тіла, — пес Кундель — не святий? Де, як не тут — у скромній подобі вертепного будиночка — можна знайти справжнього святого й побачити вчинки його гідні?

Тим часом повз Маклену й Падура тече безкінечна річка життя. Сценою, за словами Романа Черкашина, «снували й жебраки, чие потворне каліцтво нагадувало образи з полотен Брейгеля» [5, с. 95]. Неподалік застигла скорботна постать «шарманщика. Біля нього на килимку робило нехитрі вправи дівча, що нагадувало відому картину Пікассо» [5, с. 96]. Довкола «вирували пристрасті, що не поступалися силою “Людській комедії” Оноре де Бальзака» [5, с. 95]. Окремі ракурси, світлові ефекти викликали в пам'яті шедеври німецького кіноекспресіонізму. У тирадах музиканта-жебрака лунали імена Канта, Гегеля, Фіхте. Мистецтво, філософія, культура нікуди не зникали, вони про себе нагадували у виставі, можливо і химерно, однак дуже переконливо.

Найхимернішим, як на мене, тут був «апарт» у бік недавнього березільського минулого, яке ніби «вмонтовувалося» у світовий мистецький контекст.

«У крихітному палісаднику поблизу будинку навіювало смуток пожовкле деревце. Було видно й куточок чорного двору зі смітником. <...>. У глибині сцени, за високим цегляним парканом неясно височили контури будинків великого міста» [5, с. 95]. Приречені існувати в цьому безрадісному, похмурому місці герої «Маклени Граси» нагадували пацієнтів божевільні з «Народного Малахія» (прем'єра в «Березолі» 1928 року). Просторові «пастки» їхнього існування мали однакові прикмети: облуплені стіни, скалічене дерево та великий паркан. Дійсність поставала в «Маклені Грасі» жорстокою, безнадійною, принизливою для людської гідності, точно як у «Народному Малахії». Своім урбаністичним обличчям обидві вистави скидалися одна на одну.

У «Маклені Грасі» Лесь Курбас створив ще два міські портрети, у яких особлива роль призначалася музиці. І як би це парадоксально не звучало, її присутність та її відсутність були однаковою мірою багатозначними.

Перший портрет — ніч, вулиця, байдужі до чужої біди перехожі. Самотня, розгублена Маклена «під дощем перелякано шукає покупця на своє дитяче тіло. По-хлопчачому незграбна, розгублена і трохи нахабна від внутрішньої соромливості, вона намагається зазирнути в очі перехожих, але ті ховають свої обличчя від дощу і вітру під парасолями» [32, с. 290].

Співчуття до нещасної дитини, розуміння її душевного стану Лесь Курбас позначив контрапунктним поєднанням візуальних і музичних образів — нічної вулиці та фортепіанних прелюдів Шопена, які звучали під час дощу. «Коли дощ ущухав — затихав і прелюд Шопена, перехожі на якусь мить зупинялися, закривали парасолі, струшували краплі... Та ось дощ раптом переходив у зливу, гучнішали звуки прелюда, парасолі, розкриваючись, здіймалися над головами перехожих, люди прискорювали кроки і зникали один за одним у дощовій імлі» [32, с. 290–291].

Другий портрет — вбивство Зброжека. Та ж само вулиця: мряка, морок, миготіння примарного світла. За емоціями та сценічним ритмом нічого спільного з першою нічною сценою. Не було чути жодних звуків, окрім рвучких, коротких реплік вбивці та жертви. Темп подій прискорений, і вони, за визначенням Романа Черкашина, справляли враження «кошмарного сновидіння». Смертельна моторошна тиша.

Фантазмагорійно-кримінальний фінал і втеча героїні в нікуди музики не потребувала, оскільки музики, що відбивала б душевний стан вбивці не існує.

Щодо Шопена, в першій картині для Леся Курбаса очевидно була концептуальна рівноцінність музики та природного явища, яку він реалізував у дуєті фортепіанних прелюдів і дощу.

Чи варто вкотре наголошувати: режисерська філософія такого «посилу» — річ рідкісна й сама по собі вже вивершує цей сценічний твір до рівня явищ високої інтелектуальної культури, що є рідкістю не лише для українського театру й по сьогодні.

У «Маклені Грасі» публіка зустрічала музику з першої секунди. Спочатку, у вигляді традиційного для «Березоля» звукового пейзажу: «Коли на світанку глядач бачив, як прокидається велике місто, згасують вікна багатопверхівок, звідкись починали линути нудні, одноманітні вправи, розігрувані на фортепіано. Потім їм на зміну лунали урочисті акорди відомого полонезу Фредеріка Шопена» [5, с. 95].

В опозиції «ганонів» і Шопена поставав звуковий образ міста, згодом урізноманітнений рипучим голосом нехитрої розваги бідних кварталів — шарманки. З її механічними звуками контрастувала народна дитяча пісенька про гусей, як із Шопеном — вправи. Вони — гірко-іронічний затакт вистави: «Настрій пригніченості й безвихідності посилювали й одноманітні звуки фортепіанних гам, які зразу ж після підняття завіси долинали з відчиненого вікна» [32, с. 287].

Голос міста і його музика насправді були ще одним «героем» вистави. Тож, персонаж-музикант не міг уникнути потрапляння до центру цього всесвіту. Падур (Мар'ян Крушельницький) уперше з'являвся на сцені в стані глибокої душевної кризи. Її причина — зневіра, що зросла на згарищі романтичних мрій і сподівань. Герой, практично одразу, іронічно виголошував щось на кшталт пародійного спічу про славу минувшину Польщі.

Драматург, впливши в цю саркастичну промову згадки про музику Шопена, дав режисеру й актору ключ для тлумачення образу героя. З першими звуками полонезу, які Падур видобував із примітивної глиняної окарини, він змінювався на очах, демонструючи свою справжню сутність — художника, чия найперша ознака — артистизм — одразу ставала домінантою ролі. Артистизм не сховаєш, не замаскуєш, його неможливо удавати. Належний сценічний ефект міг викликати лише безпосередній вияв майстерності. Партнери актора це добре розуміли: «Музикальний хист допоміг йому в короткому часі опанувати старинну італійську глиняну окарину, на якій концертно виконував шопенівські етюди та полонез, під акомпанемент двох фортепіано, що було великою атракцією у виставі» [10, с. 360].

Формально просте вирішення згаданої сцени було багатозначним. Лесь Курбас запровадив прийом, яким руйнував сталий і встановлював новий зв'язок героя із публікою. Актор в одну мить «забував» про свій

жебрацький стан, щоби постати музикантом-віртуозом, який виступає з концертом перед шляхетною аудиторією. «У хвилину єднання з музикою Падур — Крушельницький урочисто виходив просто на авансцену, і його одутле обличчя добрішало, очі запалювались теплим людським світлом, постать набувала вигляду гордовитої незалежності й якоїсь зворушливої самоповаги. Видно було, що мистецтво і на найтемнішому дні життя завжди залишається благородною випряляючою силою» [5, с. 96].

Принципово нова диспозиція докорінно змінювала і статус глядачів березільської вистави, які у такий спосіб вивищувалися, ставали гідними музики й музикування. В усякому разі, постановник у такий спосіб надавав глядачам відповідну можливість.

Згадуваний епізод — одна з кульмінацій вистави — створював полюс теми катастрофи гуманістичних цінностей. Він не залишав сумнівів у тому, що саме режисер вважав альтернативою загальному здичавінню.

Цю диспозицію значно ускладнювала й символіка майстерного виконання полонезу Шопена на окарині — «жест», яким режисер нагадував про іманентну здатність мистецтва ушляхетнювати найпростіші речі.

Учні митця звикли вважати музичність ознакою естетичної довершеності сценічного твору, що «виявлялась передусім як внутрішня атмосфера, пройнята чіткими й різноманітними ритмами, пластикою рухів, сценічно виразною мовою акторів, ритмічним малюнком мізансцен. Використовуючи з дивовижною винахідливістю ці багатства театрального мистецтва, Курбас створив свою складну музичну партитуру і «Маклени Граси» [32, с. 290].

Роман Черкашин у тому ж ключі розглядав психологічну атмосферу вистави, що складалася з «тривожних ритмів і емоційних сплесків, персонажі п'єси вели на сцені відчайдушну боротьбу за виживання в облудному й химерному, мов міраж, світі. Їхні голоси звучали приглушено, слова падали у насторожену тишу залу, мов каміння, раз по разу зривалися у воду. Гострі репліки в діалогах були подібними до блискавичних уколів шпаг дуелянтів» [5, с. 96].

Найбільш естетично чутливі критики також звертали особливу увагу на специфіку ритмічної структури сценічної дії. Юрій Лавріненко, приміром, аналізуючи роботу Йосипа Гірняка, постійно вживав термін «скерцо» для позначення своєрідності ритмічного малюнка ролі Зброжека.

Вишуканій музичній палітрі відповідала чітка графіка просторового рішення, утворюючи візуальний образ міста. Про відчутно експресіоністичне походження середовища свідчив колористичний аскетизм

(домінували сіре й чорне), багата і винахідлива світлова партитура. «Гострі промені прожекторів висвітлювали на притемненому тлі постаті персонажів. Чітка виразність сценічних засобів викликала аналогії з лаконічною стилістикою графіки. Густі чорні тіні на світлому тлі химерно повторювали різкість рухів, виразність пластики, пози персонажів» [5, с. 95].

Нарешті, музика Шопена — прямий вияв краси мистецтва — не лише була складовою фактури вистави, а й визначала структуру сценічної ідеї, позначала на характері, ритмах сценічної дії, образах героїв.

Мистецтво і музика були для Леся Курбаса територією вільного вияву людського духу, яка не має кордонів, існує поза часовими обмеженнями, належить усьому людству. Якщо жахи соціальної дійсності та ідеологія роблять із дитини вбивцю, то тільки мистецтво може вберегти світ від руйнації. Тому Падурові Мар'яна Крушельницького — музиканту, митцю — випала у виставі особлива місія. Втім, Падур міг, проте не став для героїні тим, ким став агітатор-більшовик, попри очевидне взаємне тяжіння обох центральних персонажів. Чутливу до краси Маклену автори позиціонували як ідеального глядача (слухача), чия щирість і здатність до співпереживання могли повернути до життя музиканта-жебрака, і те, що їхні шляхи розійшлися, унеможлиблюючи порятунок обох, було трагічною провинною кожного.

Врешті, митець може вмерти чи зрадити і мистецтво, і свою публіку. Остання теж здатна на зраду, глухоту і сліпоту, нечутливість до голосу краси і правди. Однак саме мистецтво не вмирає і не зраджує. Лесь Курбас у «Маклени Грасі» прямо про це сказав.

Водночас пафос вистави містив ознаки самозвинувачення, адже автори, які не хотіли, словами Падура, грати «на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові», не могли не розуміти своєї ролі у виборі тогочасної аудиторії або, краще сказати, у «виборі», який за неї зробила влада. І тоді, невідворотно поставало питання про відповідальність за це самих митців.

Недаремно Юрій Шевельов називає «Маклену Грасу» «заповітом українському театрові, а, може, і українському народові». Художньо віртуозна й довершена, вона максимально загострила проблему змісту, сенсу, призначення людини, поляризувавши актуальні питання соціальної дійсності у світлі гуманістичного світобачення, на що здатне лише справжнє мистецтво. Саме так розумів його природу й сенси Лесь Курбас.

Завдяки мистецтву і музиці він, уникнувши найменшого загравання з радянською ідеологією, зміг створити виставу, що о тій порі була єдиним нерадянським сценічним твором.



## Література

1. Ірина Стешенко про Леся Курбаса // Наука і культура України: щорічник. Київ, 1987. Вип. 21. С. 390–397.
2. Таранченко О. Г. Музика у творчості життя. Анатолій Буцький — неординарна особистість, митець, вчений // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 112. С. 74–94.
3. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Сов. композитор, 1983. 526 с.
4. Терещенко М. С. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974. 166 с.
5. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми — березільці: театральні спогади-роздуми. Харків: Акта, 2008. 347 с.
6. Савченко М. «Романтики»: [рукопис] // Фонди МТМК України. Ф. Р.: архів Савченко М. Од. зб. 12572.
7. Протоколи станції фіксації і систематизації досвіду, 1924–1925 рр.: [машинопис] // ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 25.
8. Буревій К. С. Амвросій Бучма: монографія. Харків: Рух, 1933. 116 с.
9. Козицький П. Музика в «Березолі», 1932 р.: [машинопис] // ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 16.
10. Гірняк Й. Спомины. Нью-Йорк, 1982. 487 с.
11. Филипович О. Спогади про брата // Київські неокласики. Київ, 2001. 351 с.
12. Пігулович З. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. Становление театра «Березиль» // МТМК України. Ф. Р.: архів Курбаса Л. С. Од. зб. 10032.
13. Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Леся Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
14. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 409 с.
15. Лазоришак А. К сегодняшней постановке «Газа» Кайзера в театре им. Шевченко // Пролетарская правда. Киев, 1923. 27 апр.
16. [Савченко Я.]. «Газ» // Червоний шлях. Харків, 1923. № 2.
17. Дмитриев Ю. Поиски формы комедийного спектакля // В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. Москва, 1981. 374 с.
18. Шевченко Й. Сучасний український театр: збірка статтів. Харків, 1929. 125 с.
19. Кузякина Н. «Макбет» Шекспира в постановке Леся Курбаса // Пьеса и спектакль. Ленинград, 1978. 171 с.
20. Чечель Н. Українське театральне відродження: західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. Київ, 1993. 143 с.
21. Мейтус Ю. Спогади про Леся Курбаса // Музика. 1972. № 2. С. 14–15.
22. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1983. 136 с.

## References

1. Iry'na Steshenko pro Lesya Kurbasa. (1987). *Nauka i kul'tura Ukrayiny': shhorichny'k*, 21, 390–397.
2. Taranchenko, O. G. (2014). *Muzy'ka u tvorchosti zhy'ttya*. Anatolij Bucz'ky'j — neordy'narna osoby'stist', my'tecz', vcheny'j. *Naukovy'j visny'k Nacional'noyi muzy'chnoyi akademiyi imeni P. I. Chajkovs'kogo*, 112, 74–94.
3. Neygauz, G. G. (1983). *Razmyishleniya. Vospominaniya. Dnevniky* (Izd. 2-e, ispr. i dop.). Moskva: Sov. kompozitor.
4. Tereshhenko, M. S. (1974). *Kriz' let chasu*. Ky'yiv: My'stecztvo.
5. Cherkashy'n, R. O., Fomina, Yu. G. (2008). *My' — berezil'ci: teatral'ni spogady'-rozdumy'*. Xarkiv: Akta.
6. Savchenko, M. «Romanty'ky'»: [rukopy's]. *Fondy' MTKM Ukrayiny'*. F. R.: arxiv Savchenko M. Od. zb. 12572.
7. Protokoly' stancyi fiksacyi i sy'stematy'zacyi dosvidu, 1924–1925 rr.: [mashy'nopy's]. *IMFE NAN Ukrayiny'*. F. 42. Od. zb. 25.
8. Burevij, K. S. (1933). *Amvrosij Buchma: monografiya*. Xarkiv: Rux.
9. Kozy'cz'ky'j, P. *Muzy'ka v «Berezoli», 1932 r.:* [mashy'nopy's]. *IMFE NAN Ukrayiny'*. F. 42. Od. zb. 16.
10. Girnyak, J. (1982). *Spomy'ny'*. N'yu-York.
11. Fy'ly'povy'ch, O. (2001). *Spogady' pro brata. Ky'yivs'ki neoklasy'ky'*.
12. Pigulovich, Z. *Vospominaniya ob Aleksandre Stepanoviche Kurbase. Stanovlenie teatra «Berezil'»*. *MTMK Ukrayini*. F. R.: arhiv Kurbasa L. S. Od. zb. 10032.
13. Avdiyeva, I. (1969). *Pro najkrashhu lyudy'nu, yaku ya znala v yunacz'ki roky'*. *Les' Kurbas. Spogady' suchasny'kiv*. Ky'yiv: My'stecztvo.
14. Vasy'l'ko, V. (1984). *Teatru viddane zhy'ttya*. Ky'yiv: My'stecztvo.
15. Lazorishak, A. (1923, 27 apr.). *K segodnyashney postanovke «Gaza» Kayzera v teatre im. Shevchenko. Proletarskaya pravda*.
16. [Savchenko, Ya.]. (1923). «Gaz». *Chervony'j shlyax*, 2.
17. Dmitriev, Yu. (1981). *Poiski formy komediynogo spektaklya. V poiskah realisticheskoy obraznosti: Problemy sovetskoy rezhissuryi 20–30-h godov*. Moskva.
18. Shevchenko, J. (1929). *Suchasny'j ukrajins'ky'j teatr: zbirka stattiv*. Xarkiv.
19. Kuzyakina N. (1978). «Makbet» Shekspira v postanovke Lesya Kurbasa. *Pesa i spektakl*. Leningrad.
20. Chechel', N. (1993). *Ukrayins'ke teatral'ne vidrozhennya: zaxidna klasy'ka na ukrajins'kij sceni 1920–1930-x rokiv. Problemy' tragedijnoyi vy'stavy'*. Ky'yiv.
21. Mejtus, Yu. (1972). *Spogady' pro Lesya Kurbasa. Muzy'ka*, 2, 14–15.
22. Arhimovich, L., Mamchur, I. (1983). *Yuliy Meytus: Ocherk zhizni i tvorchestva*. Moskva: Sov. kompozitor.

23. Болобан Л. [Л. Серговський]. Подвійна перемога: Про постанову п'єси Ів. Микитенка «Диктатура» в театрі «Березіль» // Радянський театр. 1930. № 3–4.
24. Верхацький М. Скарби великого майстра // Леся Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
25. [Курбас Л.]. Тексти, документи різних років: 1920–1933 рр.: [рукопис; машинопис] // ІМФЕ НАН України. Ф. 42. Од. зб. 35.
26. Нахтенборенг Д. [К. Буревій]. «Диктатура» в «Березолі» // Леся Курбас. Балтимор; Торонто, 1989. 1026 с.
27. Козицький П. «Диктатура» «Березоля» як музичне видо-вище: (Вражіння слухача) // Радянський театр. 1931. № 1/2.
28. Дивнич Ю. [Ю. Лавріненко]. В масках епохи: Йосип Гірняк. [Мюнхен]: Україна, 1948. 109 с.
29. Вашенко Н. «Фрагменти спогадів про Леся Курбаса»: (за-кінчення) // Театральна бесіда. Львів, 2006. № 2.
30. Федорцева С. Я вибираю «Березіль»... // Леся Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
31. Шевельов Ю. [Шерех Ю.]. Я — мене — мені... (і докрузи): спогади. Харків; Нью-Йорк, 2001. Т. 1: В Україні. 475 с.
32. Станіславський М. Остання робота Курбаса // Леся Курбас: Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 359 с.
23. Boloban, L. [L. Sergovs'kyj]. (1930). Podvijna peremoga: Pro postavu p'jesy' Iv. My'ky'tenka «Dy'ktatura» v teatri «Berezil'». *Radyans'kyj teatr*, 3–4.
24. Verxacz'kyj, M. (1969). Skarby' vely'kogo majstra. *Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv*. Ky'viv: My'steczstvo.
25. [Kurbas L.]. Teksty', dokumenty' rizny'x rokov: 1920–1933 rr.: [rukopy's; mashynopy's]. *IMFE NAN Ukrayiny'*. F. 42. Od. zb. 35.
26. Naxtenboreng', D. [K. Burevij]. (1989). «Dy'ktatura» v «Berezoli». *Les' Kurbas*. Balty'mor; Toronto.
27. Kozy'cz'kyj, P. (1931). «Dy'ktatura» «Berezolya» yak muzy'chne vy'dovy'shhe: (Vrazhinnya sluxacha). *Radyans'kyj teatr*, 1/2.
28. Dy'vny'ch, Yu. [Yu. Lavrinenko]. (1948). *V maskax epoxy': Josy'p Girnyak*. [Myunxen]: Ukrayina.
29. Vashhenko, N. (2006). «Fragmenty' spogadiv pro Lesya Kurbasa»: (zakinchennya). *Teatral'na besida*, 2.
30. Fedorceva, S. (1969). Ya vy'by'rayu «Berezil'».... *Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv*. Ky'viv: My'steczstvo.
31. Shevel'ov, Yu. [Sherex Yu.]. (2001). Ya — mene — meni... (i dovkruzy'): spogady'. *V Ukrayini* (T. 1). Xarkiv; N'yu-Jork.
32. Stanislavs'kyj, M. (1969). Ostannya robota Kurbasa. *Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv*. Ky'viv: My'steczstvo.

**Ольга Петрова**

Доктор філософських наук, професор,  
головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: om\_petrova@ukr.net | [orcid.org/0000-0002-5573-4648](https://orcid.org/0000-0002-5573-4648)

**Olga Petrova**

Doctor of Philosophica Studies, Professor, Chief Research Fellow  
of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

# Парадоксальний номадизм Олександра Ройтбурда

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271052 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** У статті творчий метод О. Ройтбурда розглянуто відповідно до естетичних засад номадизму (термін А. Б. Оліви) як варіанту трансавангарду. Унаочнено методологію мистецького мислення художника, яка базується на принципі «цитати». Спосіб художньої творчості артиста був не лише проявом індивідуального «генія», але й значною мірою був сформований в аурі специфічної ментальності Одеси, як міста із домінуючою сміховою налаштованістю. Проаналізовано парадоксальність мислення О. Ройтбурда як уроджений талант одесита та модерніста. Доведено, що його творчість також ґрунтується на інтелектуалізмі митця, який вільно почувався та мандрував у просторах класичної європейської історії мистецтва. На цьому ґрунті поєднання сміхової налаштованості артиста, притаманної йому парадоксальності в перетлумаченні інформації, схильності до цитування класики подарувало мистецтву України яскравий прояв номадизму найвищої художньої якості та вигадливості. Розглянуто інтерпретаційні можливості в живописі О. Ройтбурда. Унаочнено використання художником всієї палітри сміхової художньої традиції: від сміху безжурного до жорстокого, сумного та навіть бруталного. Доведено, що творчість О. Ройтбурда (живопис, фільмування, відеопроєкти, хеппенінги тощо) 1990-х – 2021 років стала яскравим втіленням українського трансавангарду.

**Ключові слова:** Олександр Ройтбурд, ментальність Одеси, номадизм — трансавангард, парадоксальність мислення, сміхова культура, інтерпретація, відкритий твір.

# Olexander Roitburd's Paradoxical Nomadism

**Abstract.** The article examines the creative method of O. Roitburd according to the aesthetic principles of nomadism (A. B. Oliva's term) as a variant of the trans-avant-garde. The methodology of the artist's thinking, which is based on the principle of "quotation", is visualized. The artist's creativity was not only a manifestation of individual "genius", but was largely formed in the ambience of the specific mentality of Odessa, a city which culture has a popular laughter dominant. The article explores the paradoxical nature of O. Roitburd's thinking as an Odessan and a modernist. It has been proven that his work is also based on the intellectualism of the artist, who felt and traveled freely in the broad strata of classical European art history. The combination of the artist's humorous disposition, his inherent paradoxicality in reinterpreting information, his tendency to quote the classics gave a bright manifestation of nomadism of the highest artistic quality and ingenuity to the art of Ukraine. The interpretive possibilities in O. Roitburd's painting are considered in the paper. The artist's wide use of the entire palette of the popular laughter artistic tradition is visualized: from carefree laughter to cruel, sad and even brutal. The paper proves that the work of O. Roitburd (painting, filming, video projects, happenings, etc.) of the 1990s–2021 is a vivid embodiment of the Ukrainian trans-avant-garde.

**Keywords:** Olexandr Roitburd, Odessa mentality, nomadism — trans-avant-garde, paradoxical thinking, laughing culture, interpretation, open work.

Коли у 1996 році італійський теоретик і фундатор термінів «трансавангард» і «номадизм» професор Акілле Боніто Оліва приїхав до Києва та прочитав лекцію в Києво-Могилянській академії, в принципах постмодерного колажування вже працювала екстремальна українська молодь. Системний виклад теорії А. Б. Оліви сприйняли «як рупор часу».

«Трансавангардизм — це термін, який означає перехід, номадизм, тимчасовість... творча стратегія, яка мириться з неможливістю передбачити майбутнє... і в цій неможливості використовує минуле» [3, с. 7]. «...Таким чином на ідеї "транс", тобто переходу й розриву кордонів, трансавангардизм рве, ламає ідею, й відбувається

цитування ідей... так виробляється концепція еkleктизму... Ось вам і концепція номадизму. Номадизм — це явище, яке дозволяє кочувати в історії мистецтва з надзвичайною свободою» [3, с. 12].

Професор Володимир Личковах — український дослідник постмодернізму як неklasичної філософської концепції писав: «В Україні трансавангард виник як передчуття кризи марксистського "перфекціонізму" — ренесансно-просвітницької і дарвінівської ідеології прогресу в безупинному вдосконаленні суспільства. Ідеї "лінійного" розвитку була протиставлена ідея "коловороту", "вічного повернення" історії і культурних образів» [2].



Олександр Ройтбурд | Автопортрет, 2012–2013

Професор В. Личковах акцентував імена А. Савадова, О. Харченка, О. Гнилицького, О. Ройтбурда. Цих митців він вважав «блудними синами», які повернулися в рідні домівки після тривалих мандрів» [2].

У принципах парадоксального трилера створив свій мистецький космос Олександр Ройтбурд. Він вільно почувався в глибинних шарах біблійної історії так само, як і в текстах філософів-постмодерністів. Його свідомість жила в темпі стакато та з дивовижною пластичністю сприймала і трансформувала інформацію, одержану звідусіль. Його надзвичайна культурна освіченість не тиснула на нього та не стримувала лету його художньої фантазії. Це, як писала Олеся Авраменко, була «... постійна втеча від стереотипів. Постійний сумнів, скепсис, іронія... фетишизація банального та профанація сакрального» [1, с. 230]. Особистість Ройтбурда та його мистецтво нібито уособлювали ментальну та психологічну ауру Одеси, де поважні теми проговорювалися в жартах, а побутові питання підносилися до рангу вселенських. За М. Жванецьким, «Одесса — это не шутки, рассказанные смешным языком». У цьому контексті Олександр Ройтбурд — традиційний одесит із притаманним йому почуттям гумору та парадоксальністю інтелектуальних реакцій на світ. Парадоксальність як уроджений талант художника явлена у співіснуванні

неспівставного у більшості його полотен: у чайниках на животі персонажів, у зображенні ноги на голові інфанти Маргарити, у алогічних елементах автопортретів маестро, у вільних трансформаціях ustalених понять, так само як і в його текстах. З іронією хитруна Ройтбурд окреслив особливості одеського сміхачтва. Надзавдання одеського гумору Олександр Ройтбурд влучно сформулював так: «Одесский миф — это то, чем, по словам одного из его авторов, Одесса в свое время отшутилась от советской власти, от коммунистической идеологии. Вот смотрите, грузины едят шашлык, у них кинжалы, они все время танцуют. А вся Украина ходит вот в таких шароварах, носят усы и чубы, едят борщ и галушки. А у нас здесь юг, здесь мы шутим, у нас анекдоты, гоп-ца-ца, у нас Рабинович, у нас “на Дерибасовской открылась пивная”, “на Молдаванке музыка играет” и “ужасно шумно в доме Шнеерсона”... Не обращайтесь на нас внимания, мы — другие, мы не можем слишком всерьез принять ваш коммунистический проект. Нет, что вы, мы не то чтобы против, но мы же шутим»<sup>1</sup>.

Не викликає заперечень думка арт-критика Андрія Ковальова, який вважав мистецький світ

<sup>1</sup> Із особистих зауважень О. Ройтбурда. Рукопис, 2020.



Олександр Ройтбурд | Суд Паріса, 2011



Олександр Ройтбурд | Інфанта, 2011

Ройтбурда «археологією персональних культурних неврозів» [1, с. 231].

Олександр Ройтбурд відбувся як маестро українського трансавангарду. У кожній роботі художника, при вражаючому сюжетному різноманітті, працює єдиний принцип — «цитата» як засаднича ознака номадизму. У власній живописній практиці, зокрема в проєктах «Прощавай, Караваджо» (2009), «Ройтбурд VS Караваджо» (2010), «Пристрасті за С(Z)урбараном» (2011), «Арт-хаус» (2012), очевидно є освіченість найвищої якості та глибини. Ройтбурд тримався сюрреалістичного, абсурдистського дискурсу. «Внутрішній ландшафт» автора та його змінену свідомість втілено в надреальності його полотен. Дивакуватим є поєднання образу інфанти Маргарити (за Веласкесом) та чоловічої ноги, що стоїть на голові принцеси. Автор у полотні «Інфанта» (2011) перетворює неможливе алогічне сміховиння в художнє можливе. У полотні «Суд Паріса» (2011) на животі персонажа, що зависає у невагомості над жіночими постатями, намальовано банальний чайник з якоїсь одеської кухні. Цей предмет є мандрівним в полотнах Ройтбурда. Профанне та високе в субкультурі Одеси завжди римується.

Відповідно до засад номадизму, Ройтбурд довільно та навіть зухвало грається у вертепному, сороміцькому

видовищі з персонажами, що як кочівники зненацька з'являються у його іронічно витлумачених сюрреалістичних сюжетах. Їх завжди ґрунтовано на принципах парадоксу, алогізму та іронії. У сокровенних сюжетах полотен бринить напружений пафос здивування. Художник-номадист бавився волонтаристськими іграми з образами та сюжетами класичного мистецтва. Ось сова та орел, що зловісно нависають над постаттю «Молодої жінки в іспанському платті» (2012). У заявленій темі Іспанії образи птахів миттєво викликають асоціацію з сонмищем кажанів з автопортрета Ф. Гойї «Сон розуму породжує чудовиськ». Зрозуміло, Ройтбурд звертається до елітарного, освіченого глядача. У полотні «Клятва в залі для гри в м'яч» (2011) бачимо католицьких монахів, написаних в стилі Ель Греко. Але назву композиції «вкрадено» у Жака Луї Давида з його однойменного малюнка 1791 року. Полотно (2011) з чотирма фігурами монахів ель-греківського типу знову означено чужою (Давидовою) назвою «Клятва Горациїв». Ця змістовна невідповідність сюжету та назви твору є свідомим мистецьким ходом О. Ройтбурда в його серії «Арт-хаус». Художник гортає історію мистецтва, довільно висмикуючи з неї сюжети, окремі фрагменти фігур, обличчя, історичного одягу, частини натюрмортів та назви полотен класичних

авторів, які трансавангардистові до смаку. Ройтбурд постійно міксує теми та означники різних стилістичних шкіл і напрямів. Живописець — вільний, іронічний еkleктик і провокатор. Його спосіб сприймати та трансформувати світ та інформацію про мистецтво доводить, що «...змінюється якість сміху, але сміх як такий продовжує власне незмінне буття як естетичне втілення засад європейської культури ХХ століття» [5, с. 279].

Ройтбурд — непередбачуваний та зухвалий автор. Найдивовижніші його образи є переконливими завдячуючи міцній живописній формі (композиція, манера письма, міцний малюнок), якою володів живописець. Народжений в Одесі, Ройтбурд не міг існувати без жартів, не провокуючи, не інтригуючи анекдотом, влучним словом та художнім образом. Він вважав за потрібне ще в 1990-х струшувати свідомість глядача в гепенінгах, фільмованих проектах, як і в живописі. У цьому він йшов за П. Пікассо — «крадієм чужого» (вираз Пікассо), за Марселем Дюшаном, який вважав мистецтвом все, що художник позначив. Ройтбурд доєднався до «культурних героїв» у мистецтві класичного постмодернізму в їхніх авторських самовиразах.

Плоть наркотично-впливового мистецтва Ройтбурда створена з повної духовної розкутості автора та вільного плавання у пластах історії мистецтва та культури людства. Ройтбурд — тип митця-інтелектуала, але не раціоналіста, а швидше чуттєвого сенсуаліста. Із почуттям внутрішньої свободи, в іронії та самоіронії О. Ройтбурд повсякчас був готовий

до розширення кордонів мистецтва, втягуючи до інтелектуальної складової полотен також очевидні елементи сучасної масової образотворчості (зокрема прийоми модерних графіті).

Про «космос» живописця точно сказав мистецький критик Михайло Рашковецький: «Стримана емоційна надрильність великих майстрів, по кафкіанському зламана вишуканість одвічного смутку та пристрасті іудеїв, догори дригом перевернута логіка дзенського парадоксу та глобальний “фотошоп” точно й гостро замішувалися на полотні та склали неповторно-впізнаваний букет авторської живописної стилістики» [4, с. 5].

Внутрішня розкутість митця з уродженим почуттям гумору (як даності) сформувала в Ройтбурда установку на відшукування неузгодженостей та недоладностей у бутті та перевтіленні цього «сміття» на парадоксальні мистецькі образи. Цим мотивовано багатозначний континуум авторських метафор та подразнюючих, часто-густо драматичних сюжетів. За трагедійними інтонаціями «Автопортрет» (2011–2012), «Великодушність Олександра Македонського», «Зустріч по дорозі до Емманусу» (2011) та ще в багатьох роботах драматичний накал щільно переплетено з «веселим жахом» (вираз О. Блока). Вочевидь, багато що, зокрема серію полотен «Арт-Хаус», написано під знаком «трагічної іронії»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Трагічна іронія відома ще з драматургії античної трагедії: зокрема у Софокла в його п'єсі «Цар Едіп» персонаж одержує зворотній бік бажаного.

## Література

1. Авраменко О. AVIS RARA, або Ройтбурд. Воля к безмерному: опыт постижения метафизического // *Ukrainian Art Today*. Kiev–Paris: Альбом. Киев, 2008. 372 с.
2. Личковах В. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду // Київська старовина. Київ, 1998. № 4. С. 51–57.
3. Оліва А. Б. Культурний номадизм та діаспора. Лекція. Київ: Вид-во ЦСМС, 1996. 25 с.
4. Рашковецкий М. Артхаус Олександра Ройтбурда. Одесса, 2012. 47 с.
5. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. Москва: Эдиториал УРСС, 2003. 320 с.

## References

1. Avramenko, O. (2008). AVIS RARA, abo Rojtburd. Volya k bezmernomu: opyt postizheniya metafizicheskogo. *Ukrainian Art Today*. Kiev–Paris: Al'bom. Ky'ev.
2. Ly'chkovax, V. (1998). Ol'ga Petrova na tli ukrayins'kogo transavangardu. *Ky'yivs'ka starovy'na*, 4, 51–57.
3. Oliva, A. B. (1996). *Kul'turny'j nomady'zm ta diaspora. Lekciya*. Ky'yiv: Vy'd-vo CzSMS.
4. Rashkovetskiy, M. (2012). *Arthaus Aleksandra Roytburda*. Odessa.
5. Ryumina, M. T. (2003). *Estetika smeha. Smeh kak virtual'naya realnost*. Moskva: Editorial URSS.

**Олексій Роготченко**

Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент  
НАМ України, головний науковий співробітник  
ІПСМ НАМ України

**e-mail:** rogotchenko@mari.kiev.ua | **orcid.org/0000-0003-4631-8260**

**Oleksii Rohotchenko**

Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National  
Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow of the Modern Art  
Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

## Роздуми щодо впровадження інформаційних та комунікаційних технологій

при підготовці спеціалістів  
у галузі культури і мистецтва  
під час війни

**DOI:**10.31500/2309-7752.18.2022.271054 | **УДК** 7.036(477)«19»

**Анотація.** У статті розглянуто проблему самоосвіти майбутніх спеціалістів культури і мистецтва у контексті філософської, психологічної, педагогічної, культурологічної, мистецтвознавчої науки. Головною метою дослідження є вивчення ролі інформаційного поля, соціального спілкування та інформаційних ресурсів у поєднанні з роллю учителя і наставника у фаховому вихованні і підготовці майбутніх фахівців. Мистецькі кафедри українських вишів, спираючись на власний досвід і досвід закордонних колег, усе активніше використовують інноваційні методи навчання в освітніх процесах. Впровадження дистанційного навчання і використання хмарних технологій у часи пандемії і масштабної війни росії проти України стали чи не єдиною можливістю продовження навчального процесу. Якщо вчора самоосвіта студентів мистецьких вишів була бажаним завданням у виконанні навчальних планів фахівців у галузі культури і мистецтва, то виклики сьогодення довели необхідність пропонованого процесу у досягненні вершин особистісної і професійної досконалості. Задачі навчального процесу різко ускладнилися, адже від студентів вимагається вміння використовувати існуючу професійну підготовку спрямовану на самовдосконалення. Здатність студентів до самоосвіти, вміння передбачати наслідки своєї професійної діяльності та пошук шляхів вирішення фахових завдань через використання існуючих знань і досвіду стала нагальною потребою часу. Хмарні технології сприяють розповсюдження різноманітного контенту (тексти, фотографії, малюнки та музичні файли) через інтернет. Доступність, відкритість, інтерактивність засобів хмарних технологій уможлиблює колективне використання та спілкування як в онлайн, так і в офлайн режимах, що робить процес самоосвіти майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва змістовним, практико-орієнтованим та сприяє вдосконаленню його професійної компетентності.

**Ключові слова:** інформаційна комунікація, сучасні технології, інтернет ресурси, самостійна освіта, галузь знань культура і мистецтво, заочне навчання, навчання під час війни.

## Reflections on the use of information and communication technologies

in the training of specialists  
in the field of culture and art  
during the war

**Abstract.** The article examines the problem of self-education of culture and art experts in the context of philosophical, psychological, pedagogical, cultural studies, and art studies. The main goal of the study is to explore the role of the information field, social communication and information resources in combination with the role of the teacher and mentor in professional education and training of future specialists. Art departments of Ukrainian universities, relying on their own experience and the experience of foreign colleagues, are increasingly using innovative methods of teaching. The distance learning and the use of cloud technologies during the pandemic and the full-scale war of Russia against Ukraine became almost the only possibilities to continue the educational process. If yesterday the self-education of students of art universities was a desirable task in the implementation of educational plans of specialists in the field of culture and art, today's challenges have proven the necessity of the proposed process in reaching the heights of personal and professional excellence. The tasks of the educational process have become more complicated, because students are required to use the existing professional training aimed at self-improvement. The ability of students to self-educate, the ability to predict the consequences of their professional activities and the search for ways to solve professional tasks through the use of existing knowledge and experience has become an urgent need of the time. Cloud technologies facilitate the distribution of various content (texts, photos, images and music files) over the Internet. The accessibility, openness, interactivity of cloud technologies enables collective use and communication both online and offline, which makes the process of self-education of future specialists in the field of culture and art meaningful, practice-oriented process and contributes to the improvement of their professional competence.

**Keywords:** information communication, modern technologies, Internet resources, independent education, the field of knowledge, culture and art, correspondence education, education during the war.

## Постановка проблеми

У дослідженні автор пропонує власне бачення проблеми удосконалення існуючої системи освіти студентів на кафедрах образотворчого мистецтва, спираючись на досвід професора викладача історії світового мистецтва, а також на трирічний досвід співпраці з НАЗЯВО (Національне агенство забезпечення якості вищої освіти) як експерта Галузевої експертної ради з галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

Вважаю за доцільне зосередити головну увагу на таких проблемах:

1. Галузь знань 02 «Культура і мистецтво» має пройти професійну підготовку та бути затвердженою, керуючись детально розробленою методологією стандартів вищої національної освіти;

2. Підготовка фахівців професійного рівня вищої мистецької освіти включає створення базових спеціалізованих кваліфікаційних норм знань, затверджених єдиним реєстром;

3. Якість вітчизняної мистецької освіти порівнюється з європейським та світовим досвідом аналогічних вищих шкіл з урахування прогресивних програм та досвіду, національної ідентичності;

4. Суворе дотримання ліцензування у мистецькій сфері для вишів, де здобувається профільна освіта;

5. Щорічна перевірка роботи Спеціалізованих вчених рад, де захищаються роботи з мистецьких спеціальностей; перевірка професійного потенціалу членів Рад;

6. Аналіз наукової кваліфікації та професійних здобутків студентів та аспірантів на час захисту ними дипломних робіт та дисертацій;

7. Детальна щорічна перевірка навчальних закладів, де студенти отримують мистецьку освіту.

Час вносить свої корективи. Те, що було адекватним і прогресивним до початку повномасштабної війни, нині видозмінюється і трансформується відповідно до умов воєнного часу. Можливо, найскладніше відбувається навчальний процес у мистецькій сфері. Інтелектуальна складова студентів відіграє сьогодні першочергове значення. Крім традиційного сприйняття матеріалу, що студент слухає на лекції, потрібно навчитися сприймати пораду вчителя віртуально. У мирний час вчитель протягом пари декілька разів підходить до учня живописця, графіка чи скульптора і вказує на його помилки. Здебільшого викладач сам виправляє неправильно намальований або зліплений фрагмент, показуючи, у такий спосіб, вірний шлях. Це нормальна практика виховання митця практично всіх мистецьких шкіл світу. За умов дистанційного навчання така практика неможлива. Наступна біда крилася у фізичному

нищенні приміщень закладів освіти. Якщо в умовах мирного життя, навіть такого непростого як час пандемії коронавірусу, коли студенти залишалися вдома, а викладачі приходили в майстерні й мали можливість продемонструвати окремі завдання, наприклад показати як правильно ліпити око, ніс чи малювати голову, торс або пейзаж, то з перших днів війни ми усвідомили страшну реальність: ворог нищить заклади освіти і культури. Спочатку прямим ударом авіаційної бомби було знищено театр у Маріуполі. За театром настав черга унікального художнього музею і художніх майстерень викладачів філії НАОМА. Уже на середину березня світ дізнався про жахливі факти знищення музею в Ахтирці, музею Марії Приймаченко в селі Болотня Макарівського району, про руйнацію унікального будинку — зразку української сецесії, головного корпусу Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Бомби ворога влучили в будівлі Миколаївського університету. Вибухом у центрі Вінниці були вибиті всі вікна разом із лутками у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського. На жаль цей перелік можна продовжувати. Спілкування студента з викладачем набуло іншого формату.

Зміни, продиктовані війною, зумовили появу нових художніх процесів. Саме така, небачена раніше різноманітність і зумовила необхідність нового рівня професійної компетентності майбутніх фахівців, що відповідають потребам часу і вимогам майбутнього ринку праці. Проблема поставлена авторам не була досліджена іншими науковцями які працювали в мирний час. Формування підготовки спеціалістів міжнародного рівня з розвинутими інтелектуальними здібностями й художньо-образним мисленням передбачає високий рівень у пропонованій методиці навчання фахівців у галузі культури і мистецтва. Насамперед це вміння використовувати самостійну художньо-проектну творчість. Майбутні фахівці галузі культури і мистецтва мають бути готові до вирішення різних проблем у сфері культури і мистецтва, вміти приймати самостійні рішення. Унеможливлення традиційної форми навчання, коли викладач поруч, змушує до впровадження нових методів. Учень стає вчителем. Крім суто професійної складової тут виникає і певний соціологічний конфлікт. Адже відомо, що не всі студенти можуть бути лідерами. У такому варіанті оцінка зовнішня стає тотожною оцінці внутрішній, тобто самооцінці. Для багатьох молодих людей це може стати психологічною пасткою. Відомо, що мистецька молодь може відрізнятись від однолітків поведінкою, способом життя, зовнішністю.



Студента мистецького вишу можна легко виділити поміж його однолітків. Але достатньо часто (посилаюся на власний досвід викладача) за бравурною поведінкою, різнокольоровим волоссям і специфічним одягом криється тендітна дитина яка набагато глибше сприймає образу чи несправедливість з боку соціуму чи конкретного вчителя. Від сімнадцятилітнього першокурсника до фахівця в галузі культури і мистецтва пролягає довгий шлях у вигляді лекцій, семінарів, домашніх і студійних занять, участі в художніх виставках та різних мистецьких акціях. Отже, слід розуміти, що пропоновані соціумом завдання, а також самостійне вирішення різних проблем у сфері культури і мистецтва можуть стати непідйомною проблемою у житті молодої творчої людини. В ідеалі фахівець в галузі культури і мистецтва, це не лише фахівець високого гатунку в галузі образотворчого мистецтва, але і справжній професіонал декоративно-прикладного мистецтва, реставрації, комп'ютерних технологій, художньої діяльності, спроможний до використання різних методів проектування. Та чи так це насправді?

Сучасні соціально-економічні умови вимагають від студента високого рівня знань. Передбачається, що ці знання студент здобуде у вищій школі. Але чи всі вищі школи мають можливість надати той рівень знань, який вимагає від учня освітня програма? Реальне життя показує інший перебіг подій. Особливо гостро відчувається нестача професійних викладачів культури й мистецтв у вітчизняних вишах. Відповідей на запитання: «Чому таке відбувається?» є дві. Перша — це брак професіоналів у регіонах. Друга — низький рівень заробітної плати.

Попри декларативні заяви закладів про те, що нині одним із пріоритетних завдань вищої педагогічної освіти є підготовка компетентного фахівця здатного до саморозвитку, самовдосконалення та вибору оптимальних шляхів розв'язання професійних завдань через застосування новітніх технологій, реальне життя показує інше.

Здатність майбутнього фахівця в галузі культури і мистецтва орієнтуватися в інформаційному просторі, уміння працювати з різними видами інформації, знаходити необхідну інформацію і оперувати нею відповідно до власних і професійних потреб згідно з вимогами інформаційного суспільства присутня лише в частини студентської молоді. Якщо за умов мирного часу робота учителя з учнем вирівнювала загальні можливості колективу (групи, курсу), то в часи війни така важлива функція виховної роботи лягає безпосередньо на учня. Але не всі учні готові витримати таке навантаження і самостійно дати собі раду.

Як викладач курсу історії світового мистецтва можу поділитися власним досвідом. З початком війни з росією були припинені заняття, що раніше відбувалися дистанційно через коронавірус. Але вже на початку березня студенти самостійно почали списуватися з викладачами. Станом на 10 березня 2022 року із студентів чотирьох курсів була створена ініціативна група й заняття з курсу історії мистецтва продовжилися. Ініціаторами були дві старости різних курсів. Інформація про те, що почалися заняття розлетілася мережею інтернет і вже на четверту—п'яту онлайн-зустріч зібралось понад сорок студентів які перебували в різних місцях, як на тимчасово окупованих територіях, так і за кордоном. Звичайно, лекції носили дещо незвичний характер, адже було ухвалено рішення вислухати кожного студента, його історію і за можливості дати пораду. Як це не парадоксально, але лекції-зустрічі інколи тривали до трьох годин. Вирішувалися не лише мистецькі проблеми, але й соціальні. У такий спосіб була започаткована мистецька платформа, що дала старт спочатку всеукраїнській, а далі світовій мистецькій акції «ВОЛЬНАНОВА». До мистецтвознавчих заочних лекцій почали долучатися викладачі, завідувачі кафедрами, декани, ректори, заступники директорів наукових вишів, очільники НСХУ та ІПСМ НАМ України. Платформа набула рівня освітянського закладу і центру соціального порятунку. Цей приклад показує, що ініціатива може виходити не лише від викладачів, але й від студентської молоді. Студенти-лідери розпочали разом із викладачем акцію, що трансформувалася у нову форму спілкування. Інші студенти скористалися таким перебігом подій. Але дати однозначну відповідь на запитання: «Чи могли б усі вихованці вишу стати засновником нової форми навчання у військовий період?», важко. Водночас слід констатувати, що до художньої творчості під час повномасштабної війни суспільство декларує посилену зацікавленість. Стає зрозумілою нагальність та необхідність оновлення і вдосконалення системи самоосвіти фахівців, які здатні навчатися на засадах інтеграції традиційних методів та форм підготовки в умовах використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ).

Численні проблеми, що стосувалися самоосвітнього процесу майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва в умовах використання ІКТ подвоїлися вже у перший період війни. Отже дослідження проблеми вимагає більш глибоких наукових обґрунтувань, пошуків нових можливостей та залучення технологічної складової в процес професійного навчання майбутнього фахівця.

У контексті вдосконалення освітніх програм як складової професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва у процесі самоосвіти ученими кафедри образотворчого мистецтва Вінницького педагогічного університету імені Миколи Коцюбинського було розроблено систему діагностичного дослідження за допомогою спеціальної анкети. Опитування проводилося анонімно і дало достатньо суперечливі результати. З дозволу колег ми наводимо такі результати цього опитування: 24 % майбутніх фахівців хотіли б відвідувати додаткові заняття, щоб отримати нові професійні знання щодо застосування ІКТ у професійній діяльності, навіть якщо це пов'язано із незручностями; 12 % вважають, що тільки знання, здобуті під час навчання у вищому навчальному закладі, дають можливість здійснювати професійну діяльність із застосуванням ІКТ; 16 % повністю знайомі із критеріями вибору освітніх ресурсів навчального призначення для підготовки майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва; 21 % прагне до інноваційних аспектів у сфері майбутньої професійної діяльності; 17 % мають власні сайти, котрі об'єднують можливості ІКТ для занять із використанням смартфонів; 10 % на основі аналітичних роздумів визначити власні можливості, уміння, знання, навички застосування ІКТ у майбутній професійній діяльності.

Отже аналізуючи дані анкет і відповіді понад сотні студентів доходимо висновку, що інноваційний аспект у сенсі оновлених та вдосконалених освітніх програм складає основу професійної підготовки майбутніх митців. Процес самоосвіти через впровадження ІКТ поступово стає першочерговим у діалозі викладач—студент.

### Мета статті

Мета розвідки полягає в практичному обґрунтуванні можливостей професійного навчання майбутніх митців та викладачів образотворчого мистецтва у галузі культури і мистецтва в умовах широкого застосування електронного навчання.

### Завдання дослідження

1. Проаналізувати сучасний стан вивчення проблеми професійної підготовки фахівців, в умовах електронного навчання.
2. Визначити сутність і структуру процесу самоосвіти майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва
3. Виокремити можливості використання ІТК, зокрема хмарних технологій у процесі самоосвіти майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва в умовах повномасштабної війни.

### Актуальність дослідження

Актуальність дослідження хмарних технологій у процесі самоосвіти майбутніх фахівців галузі культури зумовлена відсутністю в українському мистецтвознавстві комплексних праць щодо принципів та чинників взаємодії всіх складових сучасної системи освіти в перебігу подій непереборної сили, якою нині виявилася війна. Це дослідження допоможе надати цілісне уявлення про стан української освіти в царині образотворчих мистецтв і дасть змогу глибше зрозуміти загальні принципи, напрями та тенденції розвитку і застосування хмарних технологій у національному та європейському контекстах, а також класифікувати досягнення в системі освіти, спрямовані за застосування ІТК. Необхідність проведення дослідження також обґрунтована аналізом історії та визначенням перспектив подальшого розвитку програм художньої освіти в контексті українських та європейських освітніх практик.

### Аналіз досліджень і публікацій

Теоретичною базою та інформаційним забезпеченням дослідження стали роботи вітчизняних вчених, в яких розглянуто проблематику інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Зокрема, пропозиції самоосвіти знайшли відображення у Державній національній програмі «Освіта» («Україна XXI століття») (1993), Законах України «Про освіту» (1991), «Про вищу освіту» (2000), Національній доктрині розвитку освіти (2002), Концепції професійно-художньої освіти (2002), Концепції розвитку професійно-технічної (професійної) освіти в Україні (2004), Концепції державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на 2006–2010 роки (2006), Концепції національного виховання студентської молоді (2009) тощо. Ці документи визначають пріоритети національної освіти щодо формування особистості під час виховання представників культурного поля — художників, музикантів, культурологів, мистецтвознавців.

Людський фактор, у такий спосіб, стає першоосновою викладання професійних предметів адже саме творча молодь яка вчиться у вітчизняних вишах, де викладають творчі дисципліни стає водночас творцем та споживачем знань у галузі культури і мистецтва.

Зростаюча потреба в інформаційній, технологічній та візуальній грамотності майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва, розуміння того, що людство змінилося, а освітні практики — ні, вимагає наявності значної кількості фахівців, які мають практичні навички використання ІКТ, визначених міжнародними освітніми спільнотами та організаціями.

Сучасні зарубіжні системи освітянської практики суттєво наблизилися до розв'язання задекларованої проблеми. У зарубіжних академіях мистецтв наявні такі предмети як цифрова грамотність (digital literacy), технологічна грамотність (technology literacy), інформаційна та технологічна грамотність (information and technology literacy), технологічна грамотність (technology literacy), інформаційно-комунікаційно-технологічна компетентність (ICT literacy), інформаційно-комунікаційно-технологічні навички (ICT skills).

Професійне застосування цифрових технологій максимально підвищує загальний рівень знань. Вони сприяють кращому засвоєнню практично всіх предметів, що викладаються в галузі культури і мистецтва. ЮНЕСКО усіяло заохочує розширення хмарних технологій у загальній системі освіти і, звичайно, у тих вишах, де навчаються представники творчих спеціальностей. Проблему професійної підготовки майбутніх фахівців та конкретизації підходів до формування їхньої професійної компетентності у різний час досліджували Т. Зузяк, В. Биков, Р. Гуревич, А. Гуржій, В. Даниленко, М. Жалдак, С. Кізім, Н. Морзе, А. Семенюк, О. Спірін, С. Раков, Л. Петухова та інші.

Водночас попри наявність численних праць, присвячених навчанню майбутніх митців та формуванню їх професійних компетентностей, ряд питань залишаються без конкретної відповіді. Зокрема недостатньо дослідженими є нагальні питання професійної підготовки студентів у галузі культури і мистецтва. Багато недосліджених питань стосується розробки рекомендацій у професійних компетентностях самоосвітніх процесів.

Проблеми дослідження професійних методів навчання майбутніх митців галузі культури і мистецтва вимагає комплексного підходу під час використання задекларованих методів. Мається на увазі аналізи попередніх розробок теми науковцями різних країн, що дає можливість узагальнити та систематизувати висновки вчених щодо цієї проблеми. Станом на сьогодні існує достатньо літератури, оприлюдненої в інтернеті. Порівняльна характеристика досліджень допоможе правильному розумінню поставленої проблеми. Основним браком інформації залишається той факт, що практично ніхто з учених Світу не досліджував навчання мистецьким професіям під час реальної війни.

### Виклад основного матеріалу дослідження

За визначенням Р. Гуревича: «Одним із сучасних пріоритетів України, як і майже всього світу, є побудова орієнтованого на інтереси людей, відкритого для всіх і спрямованого на розвиток інформаційного суспільства,

у якому кожний може створювати інформацію і знання, мати до них доступ, користуватися і обмінюватися ними, даючи змогу окремим особам, громадам і народам повною мірою реалізувати свій потенціал, сприяючи своєму сталому розвитку та підвищуючи якість свого життя на основі цілей і принципів Статуту Організації Об'єднаних Націй і поважаючи в повному обсязі та підтримуючи Загальну декларацію прав людини» [2].

Дослідник М. Жалдак звертає увагу на «створення гібридного інтегрального інтелекту всієї цивілізації, здатного передбачати і управляти розвитком людства» [3]. Попри узагальненість думки щодо всієї системи навчання спеціалістів різних напрямів (вчений не акцентує увагу лише на вихованні митців чи інших представників творчих професій), звернення до гібридного інтегрального інтелекту підтверджують необхідність надання студенту глибоких знань не лише з фахових дисциплін, але й дисциплін, так званого, загального кола, тобто з історії, філософії, образотворчого мистецтва і, зрозуміло, з профільних дисциплін. Якщо всі інші предмети (без урахування профільних дисциплін) достатньо легко можуть бути надані викладачами в онлайн-режимі, проблеми з «профілем» залишаються не до кінця вирішеними. Старовинна приказка «Ковалем стають у кузні» стає актуальною в XXI столітті у часи високих технологій. Дослівно йдеться про те, що багатьом секретам ремесла і творчості можна навчитися лише в майстра — вчителя. Але війна як процес непереборної сили, скорегувала освітній процес. Загальна стратегія виховання митця не змінилася. Важливими та необхідними лишаються процеси підготовки високоосвічених кадрів, які здатні засвоювати новітні інформаційні технології та ефективно користуватися ними в набутті професійних знань.

Інформатизація освітніх процесів стає провідним завданням підготовчого процесу фахівця, здатного вчитися в кардинально нових умовах, як-от часи воєнного лихоліття. Інформатизація освітніх процесів підвищує якість набуття знань, завдяки використанню ІКТ. Тож в освітньому процесі інформатизація полегшує доступ до мережі світового інформаційного ресурсу та підвищує можливості вивчення ефективності навчальних матеріалів. Відбувається удосконалення процесу індивідуального навчання вкупі з інтеграцією навчальних, дослідницьких та виробничих практик.

Війна виявила чимало аспектів у системі навчання митця. Дистанційне навчання підтвердило провідні умови засвоєння матеріалу головною серед яких стало професійне застосування комп'ютерної техніки. Вільне користування програмами і можливостями комп'ютера в рази підвищує ефективність співпраці учителя з учнем

у сенсі швидкого сприйняття і засвоєння нового матеріалу. Вимушене застосування електронного навчання в часи воєнного лихоліття продемонструвало ефективність впровадження нових технологій і розширило перспективи дистанційного навчання.

Отже, процес самоосвіти студентів галузі культури і мистецтва набуває принципово нового значення. Відбувається трансформація традиційного методу передачі знань від учителя до учня на лекції або в майстерні. Студент засвоює інформацію практично самостійно. Але витрачена для цього розумова енергія стимулює краще засвоєння матеріалу. Процес здобуття нових знань стає для студента більш цікавим і провокує до подальшого етапу — самостійної роботи над предметом поза лекційним простором. Студент сам стає вчителем і намагається розширити коло своїх знань. Важливою складовою навчального процесу стає конференція де студенти виступають із завчасно підготованими відповідями на поставлені питання за темою предмету. Мій власний досвід викладача історії мистецтва підтверджує, що переважна більшість студентів, конкуруючи між собою, намагалася якісно підготувати відповіді, доповнити їх відеоматеріалами і власними малюнками. Самоосвіта студента підкреслює та розкриває його професійність і демонструє можливості інтелектуального самовираження. Відбувається концентрація знань і набутого досвіду, а також тренується вміння тримати аудиторією. Це важливий аргумент для майбутньої кар'єри студента, особливо у випадку коли він вчиться в педагогічному виші і планує стати вчителем. Під час війни зростає ідейність соціуму і, відповідно, ідейність митця. Студент стає персональним виконавцем важливих соціальних замовлень, самостійно формуючи власну особистість. Важливою складовою в набутті знань відіграє також індивідуальний досвід включно зі здатністю формувати професійний самоаналіз, критичність мислення, гнучкість мислення, швидкість спостереження, розвинену пам'ять.

Слушну думку висловлює київський учений Т. Вайніленко. Він досліджує самоосвіту як системний феномен і вбачає головний результат і досягнення в самоідентифікації студента. Учений пише «Професійне самовдосконалення є процесом і результатом творчого, цілеспрямованого, самостійного, самодетермінованого руху фахівця від Я-реального до Я-ідеального, від Я-потенційного до Я-актуального, що здійснюється у формі професійного *самовиховання, самоосвіти, самоактуалізації*, забезпечує досягнення майбутніми фахівцями галузі культури і мистецтва позитивних особистісних змін і є передумовою його успішної творчої самореалізації в професії» [1, с. 4].

Словосполучення «самостійність вдосконалення» скеровує суб'єктність, що визначає особисту діяльність індивіда, у нашому разі студента, який вивчає образотворче мистецтво і сам є учасником процесу. Єдине, що відрізняє сьогоdnішнього студента від студента про якого пише Т. Вайніленко, це перебування в умовах війни.

Використання пропонованих методик наближують студента до більш повного розуміння предмету та підвищують ефективно засвоєння навчальних програм.

Тож головним завданням викладачів залишається впровадження організаційної роботи кожного студента-митця з матеріалом (глиною, металом, фарбами тощо). Це також важливий момент виховання творчої особистості, адже студент залишається сам на сам із таїною майбутньої професії.

Вважаємо, що використання ІКТ у закладах вищої освіти може бути виправдане лише у випадку, якщо весь їхній величезний потенціал може бути максимально ефективно використаний у практиці навчання. ІКТ пропонують розширення (не заміну) розумових, інтелектуальних можливостей людини на основі оволодіння інформацією і перетворення її на знання. При цьому змінюється стиль мислення, способи спілкування, оцінка оточення і самооцінка.

Водночас не можна лишити поза увагою й інтернет, що вже надійно увійшов у життя людей. Він значно розширив їхні комунікаційні можливості, відкрив доступ до бібліотечних і відеоресурсів, що дають змогу отримати інформацію про наукові досягнення в усіх галузях науки. Надзвичайно важливою стала можливість здійснення патентного пошуку через відповідні інтернет-ресурси, що є обов'язковим під час оформлення документів на потенційний винахід, на написання наукових статей тощо. Водночас слід мати на увазі й те, що через інтернет суб'єкти навчання можуть отримувати готові матеріали, якими вони звітують за виконану роботу перед педагогами. Насамперед такими матеріалами є реферати, твори з літератури, виконані іншою людиною контрольні роботи, комп'ютерні презентації, анімації тощо. Онлайн-спілкування, наприклад, дозволяє студенту досить швидко отримати розв'язання будь-якої навчальної задачі [4].

Нині все більшої популярності набуває така форма організації самоосвіти педагогів, яка реалізується з використанням хмарних технологій. Доцільним є використання інтернет-ресурсів, які створені для спілкування педагогів однодумців із різних регіонів. Це дає змогу педагогам ознайомлюватися і запозичувати певні аспекти викладання не лише вітчизняних, а й іноземних колег.

Отже, перспектива нашого дослідження передбачає активне застосування хмарної технології для професійного навчання студента під час війни. Хмарні технології, це насамперед уміння технологічно обробити дані з подальшим використанням набутих знань для самоосвітнього процесу. Уміння використати таку технологію допомагає як студенту, так і викладачу та надає можливість розміщення на сервері в інтернет-мережі всієї навчальної програми з конкретного предмету.

Хмарна технологія уможливує розповсюдження інтернет-мережею текстових повідомлень, фотоматеріалів, малюнків чи музичних файлів. Відкрита інтерактивна хмарна технологія сприяє колективному використанню та спілкуванню учасників лекцій як в онлайн, так і в офлайн-режимі. Це особливо важливо для лекцій з історії образотворчого мистецтва, які одночасно можуть слухати студенти різних курсів. У режимі відеоконференції викладач може демонструвати велику кількість візуального матеріалу.

Головною перевагою такої форми самоосвіти є те, що лекція стає як загальною так й індивідуальною. Консультації і відповіді на запитання слухачів відбуваються безпосередньо під час конференції. Інтернет-провайдери під час воєнних дій не обмежують кількість використаного часу. Якщо раніше лекція зупинялася кожні 40 хвилин і студентам треба було перезавантажувати систему, то зараз лекції можуть бути багатогодинними. Це є важливим чинником у викладацькій роботі. Сприйняття студентом навчального матеріалу значно поліпшується. Тож можемо стверджувати, що хмарні технології ефективні на різних етапах викладання і особливо цінними вони стають під час війни, коли зібрання студентів в аудиторії є практично неможливим.

При застосуванні принаймні однієї хмарної технології в конкретному предметі багаторазово збільшуються можливості використання мережі електронного ресурсу. Розширюються можливості донесення задачі, поставленої викладачем і водночас можливості контролю як викладача, так і студента. Лекція записується в пам'ять комп'ютера, і так створюється постійно діюча «бібліотека» пропонованого предмета. Ще одним важливим досягненням хмарних технологій є те, що студент, який не зміг послухати лекцію у штатному розкладі, може це зробити самостійно іншим часом. З огляду на це, розвиток ефективних методів оцінювання освітніх ресурсів, визначення і стандартизація вимог до їхньої якості підвищить ефективність їхнього використання в хмарноорієнтованому середовищі. Автоматично підвищуються вимоги до якісних показників освітніх ресурсів. Дійство, що одного разу відбулося, назавжди залишається у хмарі. [5]

Спеціалісти компанії «Майкрософт Україна» започаткували мережу «Партнерство в навчанні», що надає допомогу у сфері освіти. Створюються нові професійні віртуальні сховища контенту, напрацьовуються нові розробки навчальних та методичних лекцій. Звичайно, це стосується і сфери культури і мистецтва. Найголовнішою допомогою викладача в системі онлайн-викладання є допомога в підборі ілюстративного матеріалу, доступ до вже сформованих файлів. Зауважимо, що постійно створюються нові сайти на яких використовується потрібний викладачу і студенту інформаційний ресурс. Це стосується інформації, що надходить з усього світу і стає в нагоді для формування лекційного матеріалу.

Окремо слід зауважити користь соціальних мереж. Наприклад, мережа *Wix* допомагає у використанні програми *Shot Out* (сервіс розсилки). Цей сервіс дає змогу не тільки робити розсилку на електронну пошту, але й ділитися інформацією в соціальних мережах. Створюючи професійні розсилки, викладач утримуватиме цікавість до предмету. Використовуючи хмарні технології учитель і учень досягають принципово нових рівнів у передачі й набутті знань.

## Висновки

Досвід електронного навчання в нашій країні і в світі вказує на гостру необхідність його використання для забезпечення прогресивного розвитку та широкого впровадження. Особливо актуальним це стало під час війни, адже досвіду викладання у середній та вищій школі на тлі воєнних дій у нашої держави не було. Швидка трансформація навчального процесу, перехід на практично нові засади викладання, широке застосування інноваційних технологій продемонструвало нові можливості підготовки майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва. Хмарні технології продемонстрували на практиці можливість не зупиняти навчальний процес і продовжувати навчання якщо не у штатному режимі, то без суттєвих втрат. З власного досвіду викладача вищої школи можу підтвердити, що у часи воєнного лихоліття хмарні технології використовуються набагато потужніше, ніж у звичайному житті. Це дало можливість не зупиняти навчальні програми, а контрольні роботи, заліки та екзамени проводити на високому професійному рівні.

Веб-технології забезпечили значне підвищення ефективності професійної підготовки студентів очної та заочної форми навчання навіть під час війни. Хмарні технології довели свою необхідність у процесі навчання студентів різних вишів і, звичайно, галузі культури і мистецтва.

## Література

1. Вайніленко Т. В. Основи професійного самовдосконалення педагога: методичні рекомендації. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2005. С. 4.
2. Гуревич Р. С., Кадемія М. Ю. Інформаційно-телекомунікаційні технології в навчальному процесі та наукових дослідженнях: навчальний посібник для студентів педагогічних ВНЗ і слухачів інститутів післядипломної педагогічної освіти. Вінниця: ДОВ «Вінниця», 2004. 366 с.
3. Жалдак М. І. Модель системи соціально-професійних компетентностей вчителя інформатики. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/437/> (дата звернення: 21.07.2022).
4. Основи роботи в мережі Internet. URL: [www.lib.mdpu.org.ua/e-book/oi/official/index.htm](http://www.lib.mdpu.org.ua/e-book/oi/official/index.htm)
5. Rohotchenko S., Rohotchenko O., Zuziak T., Kizim S., Shynin O. Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art // *Postmodern Openings*. 2021. № 12(3). P. 134–153.

## References

1. Vajnilenko, T. V. (2005). *Osnovy' profesijnogo samovdoskonalennya pedagoga: metody'chni rekomendaciyi* (S. 4). Ky'viv: NPU imeni M. P. Dragomanova.
2. Gurevy'ch, R. S., Kademiya, M. Yu. (2004). *Informacijno-telekomunikacijni texnologiyi v navchal'nomu procesi ta naukovy'x doslidzhennyax: navchal'ny'j posibny'k dlya studentiv pedagogichny'x VNZ i sluxachiv insty'tutiv pislyady'plomnoyi pedagogichnoyi osvity'*. Vinny'cya: DOV «Vinny'cya».
3. Zhaldak, M. I. *Model' sy'stemy' social'no-profesijnny'x kompetentnostej vchy'telya informaty'ky'*. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/437/> (data zvernennya: 21.07.2022).
4. *Osnovy' roboty' v merezhi Internet*. URL: [www.lib.mdpu.org.ua/e-book/oi/official/index.htm](http://www.lib.mdpu.org.ua/e-book/oi/official/index.htm)
5. Rohotchenko, S., Rohotchenko, O., Zuziak, T., Kizim, S., Shynin, O. (2021). Information and Communications Technology in the Professional Training of Future Professionals in the Field of Culture and Art. *Postmodern Openings*, 12(3), 134–153.

**Валерій Сахарук**Мистецтвознавець, науковий співробітник  
ІПСМ НАМ Україниe-mail: valeriy.sakharuk@gmail.com | [orcid.org/0000-0002-4710-2771](https://orcid.org/0000-0002-4710-2771)**Valerii Sakharuk**Art Critic, Research Fellow of the Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine**Розширений  
життєпис  
Миколи Троха****Extended biography  
of Mykola Trokh**

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271055 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** У статті, присвяченій одній із найбільш характерних постатей українського мистецтва доби незалежності, фотохудожнику Миколі Троху робиться спроба детальної реконструкції його життєпису. Дослідження базується на численних документальних свідченнях, що зберігаються в Любомльському краєзнавчому музеї та Всеукраїнському благодійному фонді імені Миколи Троха, а також низці публікацій, здійснених за життя і по смерті художника.

**Ключові слова:** Любомль, українське мистецтво, фотографія, серія, колір.

**Abstract.** The article is dedicated to one of the most characteristic figures of Ukrainian art of the era of independence — the artist Mykola Trokh. It attempts to give a detailed reconstruction of his biography. The research is based on numerous documentary evidence stored in the Luboml Museum of Local History and the Mykola Trokh Charity Foundation archive, as well as on a number of publications made during the artist's lifetime and after his death.

**Keywords:** Luboml, Ukrainian art, photography, series, color.

**Постановка проблеми**

Ключем до розуміння творчості художника є його життєпис. Місце, де він народився, середовище, у якому зростав, коло спілкування — усе накладає відбиток на формування творчої особистості. Щодо Миколи Троха ця теза ґрунтується на ще одній важливій обставині — він не планував пов'язати життя з мистецтвом: після закінчення школи йому знадобилося майже десять років, аби усвідомити своє покликання. Випадковим чи радше імпульсивним рішенням було придбання двадцятип'ятилітнім слюсарем заводу ім. Артема й художником-початківцем фотокамери, не менш несподіваним стало запрошення нікому невідомого автора до участі у виставці «Київ — Каунас», серед експонентів якої зустрічаємо імена Гліба Вишеславського, Сергія Панича, Олега Тістола. У світлі проблеми важливою є історія помешкання на Харківському шосе, що в Києві, де Трох жив і працював наприкінці 1980-х — першій половині 1990-х: саме там було створено більшість його класичних композицій, знятих на тлі старої обдертої стіни. Змушений залишити його, він втратив вкрай важливу частку внутрішньої свободи, так і не знайшовши прихистку, де міг сховатися від тиску замовних репортажів. Згодом конфлікт між власними переконаннями і стрімкою комерціалізацією фахових

взаємин набув невідворотності, призвівши до все більшої маргіналізації творчості Троха. На прикладі його життєпису можна прослідкувати залежність художника від тих чи інших передумов, вплив останніх на формування світоглядних принципів та ухвалення доленосних рішень.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій**

У період творчого злету ім'я Миколи Троха не сходило зі шпальт часописів: виставки анонсувалися та рецензувалися (особливого розголосу набула його виставка-акція «Порнографія як дзеркало нашого життя»), фотографії друкувалися в популярних газетах («День», «Дзеркало тижня», «Досье Досуга» тощо), а сам він увійшов до числа «40 найрозумніших киян», опублікованих журналом «LOOKS International». По смерті художника про нього пам'ятають лише обраїні — колишні друзі та послідовники, що створили щось на кшталт неоголошеного клубу адептів його творчості. Ситуація змінюється в другій половині 2010-х, коли Тетяна Жмурко в рамках співпраці з Дослідницькою платформою ПінчукАртЦентру пише дві мистецтвознавчі розвідки, присвячені Троху: «Спецпроект Vogue. ua и PinchukArtCentre: все о художнике Николае Трохе» (2017) та «Мутирующие 90-е Николая Троха» (2018), у яких постать художника розглядається

в контексті становлення сучасного українського мистецтва. Етапною подією на цьому шляху стала монографія «Микола Трох: *Enfant terrible* української фотографії», видана 2020-го фундацією «Stedley Art», що стала своєрідним «третім народженням» художника (парафраз статті Кіри Іванової «Николай Трох — чудной человек, родившийся дважды. Притом в один и тот же день», надрукованої 18 лютого 1995 року в газеті «Киевские ведомости»). Опублікувавши більшу частину його доробку, вона остаточно закріпила за Трохом належне йому місце в історії українського мистецтва.

### Мета статті

Мета почасти розкривається в назві статті — створення розширеного, тобто докладного, максимально деталізованого життєпису Миколи Троха. У його основі лежить коротка автобіографія, що надрукована в буклеті-запрошенні до виставки «No Comments» (1995). Упорядники виставки «У театрі життя фотохудожника Миколи Троха» (2017), що пройшла на його батьківщині в місцевому музеї, значно доповнили її: головним джерелом інформації став родинний архів, переданий згодом до Любомльського краєзнавчого музею та Всеукраїнського благодійного фонду ім. Миколи Троха. Ретельне дослідження архіву виявило дані, яких бракувало. Рухаючись рік за роком, від події до події, акцентуючи увагу на найбільш вагомим із них, можна скласти цілісне уявлення про феномен Троха. Передусім життєпису нарис, присвячений творчості художника.

### Виклад основного матеріалу дослідження

#### I

Трох увірвався в мистецтво стрімко, без попередження, без підготовки. На відміну від більшості своїх майбутніх колег він не здобув спеціальної освіти, зрештою в жодному художньому навчальному закладі Радянського Союзу не викладали фотографію, бо не вбачали в ній ознак так званого високого мистецтва. Щоправда, в країні діяла розлога мережа фотогуртків, де кожний бажаний міг ознайомитися з основами фотографування, а промисловість країни забезпечувала якісними, до того ж і дешевими апаратами, які міг придбати навіть школяр. Молодший брат Троха стверджував, що в Миколи в шкільному віці теж був фотоапарат, однак жодного знімка, зробленого ним тоді, не збереглося.

Ніщо не віщувало в ньому художника — ні дитинство в Любомлі, маленькому провінційному містечку,

розташованому поблизу україно-польського кордону, ні фах фрезерувальника, здобутий у технічному училищі в Білій Церкві, ні робота слюсарем на Жулянському машинобудівному заводі КВО ім. Артема у Вишневому, що біля Києва. Свої перші графічні роботи — не сміливі, наївні, безпорадні — він створює на початку 1980-х. Можливо, Трох так і залишився б аматором, якби не подія, що змінила його життя. 15 березня 1986 року, на своє 25-річчя, він купує фотоапарат і починає знімати. Доленосне значення цієї події згодом підкреслила журналістка Кіра Іванова, назвавши статтю про нього «Николай Трох — чудной человек, родившийся дважды. Притом в один и тот же день».

Озираючись сьогодні в минуле, бачимо, наскільки тісно життя Троха було пов'язане із життям країни, у якій він жив. Роком раніше її очолив Михайло Горбачов, який ініціював складний і надзвичайно болісний процес перебудови, що згодом призвів до краху радянської імперії. Виникає запитання, чи не вплинули опосередковано ці, не стільки суспільно-політичні, скільки світоглядні, реформи на бажання Троха змінити і своє життя. Його фотографії, датовані 1986–1989 роками, ні тематикою, ні формальними прийомами ще не відрізняються від знімків, які можна було побачити на сторінках журналу «Советское фото». Деяко іншими виглядають ті із них, у яких Трох намагається поєднати фотографію з колажем, аплікацією, графікою. Як от знімок, зроблений на вулицях Києва — великі зірки зі святкової ілюмінації виходять за його межі, утворюючи з паперовим тлом єдину композицію, у якій авторський коментар переважає над традиційним документом.

1988 року сталася подія, яка відіграла в житті художника роль потужного каталізатора, — виставка «Ранок + Nemunas», більш відома сьогодні під назвою «Київ — Каунас». Ось як Сергій Святченко, її організатор, описує історію знайомства з Трохом: «Він підійшов до мене, представився фотографом і, витягнувши з кишені пачку чорно-білих фотографій (трохи крадькома, як, побоюючись міліції, показували і продавали чорно-білі підфарбовані фотографії в електричках Радянського Союзу), попросив подивитися. Невеликого розміру, приблизно 9 × 12 см, дуже затерті (мабуть він показував їх багато разів), виконані на абсолютно різних темах... Це було його портфоліо. Вони відразу справили на мене якесь магічне враження. Не було сумніву — переді мною стояв незвичайний художник, великий талант, а його фотографії виглядали абсолютно радикальними і новими... Це був «візуальний шок» і я не роздумуючи запропонував йому взяти участь у нашій виставці» [3].



Робота Троха, що увійшла до складу експозиції, називалася «Дисципліна — не мета, а лише засіб для досягнення мети». Багатослівність назви вдало підкреслювала багатозначність самого твору, який був чи не першою інсталяцією, представленою на той час у публічному виставковому просторі Києва. Оцінюючи роботу з дистанції часу, важко не зауважити певної дидактичності, зрештою наївності авторського послання, яке стало своєрідним підсумком попередніх пошуків Троха — чи не тому він вирішує показати не фотографію, а просторову композицію, у якій використав одну з перших своїх графічних робіт. Значення цієї виставки полягає в іншому — на ній він знайомиться молодими художниками, що саме тоді увірвалися в українське мистецтво, започаткувавши його новий, сучасний етап, і долучається до їхнього гурту. Про виставку писали, інсталяція Троха була репродукована в центральному молодіжному часописі «Ранок». Це був перший, неочікуваний для нього успіх.

Наскільки стрімким було формування унікального творчого методу Троха свідчать роботи, датовані 1990–1991 роками — більшість із них була створена в його помешканні на Харківському шосе. Простір маленької кімнати, у якій влаштовувалися фотосесії, важко назвати студією, радше автентичним архітектурно-побутовим пам'ятником радянській епосі, залишеної в спадок попередніми мешканцями. Кожний її елемент — обдерта, із залишками старої олійної фарби, стіна, ліжко-диван та покривало з характерним, впізнаним візерунком, доповнені новими, «трохівськими» аксесуарами — ставав рівноправним конструктивним елементом художнього образу, його маркером, що миттєво вмикає в глядача ланцюжок візуальних асоціацій. Майже кожний відбиток згодом фарбувався, тонувався або підлягав іншим маніпуляціям — у Троха не має двох однакових, що зумовлює виняткову вартість оригінальних, авторських робіт і, водночас нівелює традиційний статус негативу, як головного носія зображення. Останній постає лише ланкою, яка з'єднує початковий задум із кінцевим результатом.

Більшість моделей, що йому позували, були друзями художника, з іншими він домовлявся, сплачуючи незначний гонорар, — ніхто не мав досвіду позування, тож для деяких воно стало радше життєвою пригодою, аніж джерелом прибутку. У віці відразу впадає фрагментарність, з якою Трох їх фотографує — дійсно, на жодному знімку ми не бачимо постаті на повний зріст, частина тіла як правило зрізується верхнім чи нижнім краєм кадру. Деякі дослідники мотивують цей прийом свідомим проявом авторської волі, однак існує інше, побутове пояснення цього

феномену — кімната була настільки малою, що Троху фізично бракувало відстані, щоб зробити панорамний знімок. Важливу роль у створенні образу відіграють аксесуари, які він дає в руки своїм героям — вони або підкреслюють індивідуальні риси моделі, або змінюють її до невпізнання. Найбільшого ефекту він досягає в диптиху із черепами тварин і мертвим птахом. Ми не здогадуємося, хто йому позує, — оголені тіла перетворюються на фантастичні створіння, що міцно тримають впольовану жертву. Троху майже вдається відтворити магію доісторичного ритуалу, змушуючи нас повірити в реальність цієї метаморфози.

І все ж головним засобом художньої виразності, яким користується Трох, залишається колір. Діапазон його застосування щоразу змінюється залежно від обраної мети — у значній частині тогочасних робіт художник лише торкається тоном, в інших створює ілюзію кольорової фотографії. З'являючись, відкритий колір не тільки беззастережно домінує в зображенні, а й починає впливати на історію, запропоновану автором. Наприклад, ніж, що спливає червоним на одній з найбільш трохівських фотографій: саме колір спровокував художника доповнити розповідь цією деталлю, яка відсутня в початковій версії. Окрему групу складають роботи, де використовується лише один кольоровий акцент, що збільшує образне навантаження. Достатньо порівняти «Золотого карпа», фото зроблене 1994 року в Одесі, з рештою серії, аби пересвідчитися у його винятковій ролі.

Близько 1992 року Трох починає користуватися ще одним прийомом, вкриваючи знімки текстом, схожим на незнане лінійне письмо. Розшифрувати його нелегко — художник свідомо ускладнює завдання, вносячи у своє послання елемент загадковості, недомовленості, багатозначності. Фотографія з чоловічою постаттю, затиснутою текстом з усіх боків, не тільки є ілюстрацією цієї тези, а й дає змогу робити нові висновки. Постать, спершу привертаючи увагу своїм жіночим одягом, поступово втрачає центральне становище, перетворюючись на коментар, малюнок на полях, яким подеколи прикрашали листи. Схожість з останніми підкреслюється чистим тлом, що нагадує звичайний паперовий аркуш. Парадоксальним чином інші фотографії серії повертають зображенню автономність, створюючи своєрідний стереоефект, — герої Троха немов прозирають крізь прозорий екран, вкритий суцільним масивом тексту.

До 1995 року виставкова діяльність Троха складається не зовсім вдало. Винятком стали «Образи України» у листопаді 1993 року в Тулузі з нагоди проведення у цьому місті Днів Києва. Виставка проходила

в муніципальній галереї «Le Château d'Eau» і включала роботи вісімнадцяти відомих українських фотографів/ Троху, єдиному з її учасників, для демонстрації своїх творів надали окремих зал. Рік потому друзі художника спробували влаштувати виставку в Любомлі, рідному місті художника, проте нашоувхнулися на повне ігнорування з боку місцевої влади — у пересічних громадян роботи Троха завжди викликали суперечливі оцінки. Ситуація починає змінюватися наприкінці 1994-го — проект художника отримує грант Центру сучасного мистецтва, нещодавно організованого у Києві коштом Джорджа Сороса. 15 лютого 1995 року в музеї «Київська фортеця» відбулася виставка-акція з демонстрацією триптиха «Порнографія як дзеркало нашого життя», що увійшла до історії українського мистецтва як найбільш вагоме виставкове висловлювання Троха.

Місцезнаходження твору сьогодні невідоме (припускаємо, що він втрачений), однак в архіві художника збереглися негативи та контрольні знімки, які дають змогу зробити його реконструкцію. На центральній частині триптиха була зображена жінка, одягнута у традиційну радянську шкільну форму. Безсоромність її дій різко контрастувала з останньою, а маска, що приховувала обличчя, вносила у цю сцену ще й елемент перверсії. Для цієї фотографії, зробленої у студії на Харківському шосе, позувала немолода жінка — ця подробиця, відразу оприлюднена автором, доводила категорію забороненого, засуджуваного, аморального до межі, за якою власне починалася територія порнографії. Чи перетнув її Трох? Відповідь на це запитання залежить від принципової позиції кожного художника не тільки щодо себе, а й світу, який його оточує — конфлікт між ними завжди був головною рушійною силою мистецтва. З огляду на українські реалії 1990-х, Трох нівелює натуралізм фотографії густим червоним кольором, яким вкрив її виставкову версію.

Ліва і права частини триптиха виконують допоміжну функцію, але саме вони остаточно формують авторський задум, надаючи йому довершеності. Перша реакція на фотографію, розташовану праворуч, — здивування. Яке стосунок магазин «М'ясо», ще й надрукований у дзеркальному зображенні, має до центральної сцени? Уважно придивившись, бачимо на вершці церкви з хрестом, що проглядає у тлі, — композиційно воно доповнює фасад магазину, створюючи новий архітектурно-функціональний гібрид. Змішуючи ці елементи, Трох досягає ефекту уявності, несталості, хиткості законів сприйняття, якими послуговується наша свідомість, — схожим чином він підмінює школярку

літньою жінкою. Ліва частина триптиха — звичайне дзеркало — розкриває принаймні одну з цих загадок, повертаючи відбитому у ній зображенню магазину «М'ясо» частку реальності, проте головна його мета — втягти кожного глядача у поле взаємодії з твором.

Перші школярки потрапили в об'єктив камери Троха 1988 року. Три дівчинки, заклопотані якоюсь шкільною урочистістю, поспішають вулицею — форма, у яку вони одягнуті, була одним із символів радянської епохи, що відходила в минуле. Згодом Трох роздобув і собі таку, долучивши її до колекції аксесуарів на Харківському шосе. Серія «Школярки» датується 1993 роком і належить до найбільш характерних проявів авторського почерку художника. Формально вона не відрізняється від решти фотографій, створених тоді, ба більше, у ній він майже не застосовує колір, намагаючись досягти схожості з естетикою чорно-білих знімків, поширених у країні раніше. Її мета в іншому — зіткнувши традиційний образ цнотливості з неприхованою сексуальною поведінкою своїх моделей, Трох не так ставить під сумнів систему цінностей, які пропагує влада й суспільство, як викриває показний візерунок останніх. Кульмінацією цього методу і став триптих «Порнографія як дзеркало нашого життя».

Близькою до «Школярок» є серія «XYZ», створена цього ж року. Якщо перші прагнуть лише звабити, то герої другої досягають мети — маніпулюючи зі штучним чоловічим статевим органом, вони майже імітують сцени з порнографічних журналів, хвиля яких у 1990-ті накрила пострадянський простір. Трох і тут залишається художником, вибудовуючи дистанцію умовності між образом та його реальним першопоштовхом. У кращих роботах серії аксесуари перебирають на себе функції героїв і промовляють від власного імені — допомагають у цьому маски, які спроможні наділити життям постаті-муляжі, а живі звести до рівня манекенів. Неабияке значення має форма і стан маски. Троху вдалося відшукати модель, яка ідеально пасувала для реалізації його задуму, — з виразом цілковитої байдужості й заглибленості в себе водночас. Саме фотографію, що увійшла до серії «XYZ», художник розмістив на своєму авторському плакаті, надрукованому в 1995 році.

Ще одна серія, що торкається перверсійних сексуальних практик, мала назву «Садомазо». У ній Трох знову застосовує прийом перевдягання — цього разу чоловіків у жіночу білизну. Якщо відволіктися від тематики робіт, може здатися, що їх зроблено у звичайному фотоательє — статичність камери, фронтальність зображення, врешті диванчик та обов'язковий килим на підлозі були невід'ємними атрибутами таких

фотографій. До того ж герої Троха щоразу фіксують свої фігури-па, мов позують для якогось навчального посібника, адресованого майбутнім адептам садомазохізму. Skorиставшись цією подвійною підміною, він досяг подвійного ефекту — театралізації дії та її підкресленої стилізації. Серія значно відрізняється від декількох фотографій із маленькими дівчатами, одягнутими в «доросле» вбрання, — у них домінують фрагментарність, довільність великих планів, невимовленість поведінки головних дійових осіб.

Досліджуючи тему табу, Трох не здогадувався, наскільки актуальною вона є в інших країнах, зокрема в Америці. Дискусія щодо визначення межі, де закінчується мистецтво й починається порнографія, розгорілася на тлі заборони посмертної виставки американського фотографа Роберта Меплторпа, відразу торкнувшись категорії свободи як засадничого привілею художника. Цензура не оминула навіть обкладинки ворголівського «Interview» із зображенням Мадонни — контroversійний фрагмент фотографії був заклеєний червоним прямокутником. Своєрідною відповіддю на ці події стали слова Люсі Ліппард, опубліковані 1990 року в грудневому числі «Art in America»: «Найкраще мистецтво створюється сьогодні людьми, які чинять опір системі» [8, с. 131]. Двома роками раніше американський художник Річард Прінс порівнював життя в США із сексом, написавши: «Секс. Багато сексу. Усе схоже на нього. Усе звучить як він» [7, с. 163]. Своім «Порнографічним циклом» Микола Трох поставив діагноз українському суспільству — наскільки гострим буде перебіг цієї хвороби він згодом переконався на власному досвіді.

У середині 1990-х в українському мистецтві відбувається злам — на зміну романтичній ейфорії попереднього періоду приходять прагматизм, буденність, зневіра. Дехто полишає творчість і йде в бізнес, інші змушені пристосовуватися до нових ринкових умов, що охопили й мистецтво, самотужки. Троху дедалі важче вдається поєднати творчу свободу з вимогами та очікуваннями замовників. Реакцією на цю ситуацію став його текст, надрукований 1996 року у видавничому проєкті «АПОЛОГ Я», який увійшов в історію українського мистецтва під назвою «Маніфест Троха». У ньому — не тільки глибоке розуміння процесів, що відбувалися навколо, а і ключ до всієї творчості художника.

Опинившись у ролі аутсайдера, Трох обирає пасивний опір — продовжує виконувати редакційні замовлення, бере участь у виставках, з'являється з фотоапаратом, нерідко задля власного задоволення, на великосвітських тусовках. І починає дедалі більше

пити. Історія мистецтва рясніє долями художників, які не поступалися своїми переконаннями, діючи всупереч панівній системі цінностей і загальноновизнаним суспільним нормам. Деяким вдавалося перемогти — найбільш яскравим прикладом виклику, що призвів у ХХ столітті до радикальної зміни естетичних смаків, є постать Пікассо — інші, як Ван Гог чи Модільяні, закінчили своє життя у хворобах і злиднях, залишаючись незнаними широкому загалу. Трох належить до числа останніх. Ситуація ускладнювалася його особливою психофізичною організацією, надчутливістю, вразливістю.

Однією з причин повільних, однак, як виявилось згодом, невідворотних змін у житті Троха стала проблема з житлом, яка для нього набула не стільки побутового, скільки екзистенційного виміру. Усі ці роки він не задумувався над нею — квартира-студія на Харківському шосе, здавалось, завжди буде оберігати його творчу незалежність, слугуючи місцем пошуків, експериментів, наполегливої роботи. Змушений 1996 року її залишити, Трох опиняється перед банальною проблемою відсутності умов для продовження роботи, позаяк перестав друкувати, а відтак працювати над подальшим вдосконаленням фотовідбитків. Проблиском надії в житті Троха стала співпраця із журналом «НАШ», який наприкінці 1990-х — на початку 2000-х видавався в Дніпропетровську — його роботи ідеально пасували до антигламурно-войовничого стилю цього видання. 2006-го Трох замовляє остаточно. Змушений залишити чергове помешкання в Києві, він приймає радикальне рішення і повертається до Любомля.

2000 року Трох фотографує дівчину у вінку із польових квітів, яка замріялась у водоймі, вкритої ліліями. Жовто-блакитний акцент на її руці, що повторює кольори українського національного прапора, спрямовує асоціативний ланцюжок до висновку — перед нами образ України, створений уявою художника. Фотографія стала широко відомою внаслідок публікацій, здійснених часописами «НАШ» та «Афиша». Великий вінок заважає розгледіти одну деталь — дівчина голена. У Любомльському краєзнавчому музеї зберігається інший її знімок, без вінка та решти атрибутів, — на відміну від першого він справляє гнітюче враження. Попередній період життя Троха був сповнений сподівань, очікувань, планів — у Любомлі їх не залишилось. Обидві фотографії є ілюстрацією і візуальною метафорою цих змін.

У своєму Маніфесті Трох згадує колег, які прагнуть забути роки, коли вони були щасливими. Любомль щодня і щохвилини нагадував про час, коли він приїздив до нього, свідомий своїх успіхів, — 2006-го

це лише посилювало гіркоту власної поразки. У серпні Трох реєструється на трудовій біржі — виплат, що отримує, ледь вистачає, допомагає родина, колишні друзі. На прохання розповісти про цей короткий епізод у його житті, останні безпорадно розводять руками. Ніхто не бачив його з фотоапаратом, не було зроблено жодного знімка. У такому стані його застав колишній київський колега, що наприкінці року випадково опинився в Любомлі. Ця зустріч спричинилася до ще одного, останнього для Троха, доленосного рішення — повернутися в Київ і спробувати віднайти своє місце у світі нової, цифрової фотографії.

Роботи, створені в цей період, продовжують тематичні лінії, розпочаті Трохом у 1990-ті. Гостре око Троха вихоплює з візуального потоку нетипові ситуації та їх окремих героїв, однак запрограмовані виробником властивості цифрової камери настільки нівелюють, ба, вбивають безпосереднє враження від побаченого, що знімки Троха стають схожими на фотографії з глянцевого журналу. Складний червоний втрачає неповторність і перетворюється на плашку із каталогу кольорів, природні вади дзеркальної оптики силоміць виправляються чіткими, ідеальними контурами, повітряна перспектива зникає як зайва. Залишаючи цей фундаментальний технологічний аспект осторонь, маємо визнати — цифровий доробок художника мало схожий на його старі, класичні знімки, у яких неповторна образна мова поєднується з відкритістю та емоційністю. Через пів року Троха не стало. Він так і «не зміг змиритися зі світом, який його оточував» [5] — ці слова із Маніфесту художника виявилися пророчими.

## II. Життєпис Миколи Троха

**1961** — Народився 15 березня в Любомлі, Україна, маленькому містечку, розташованому поблизу україно-польського кордону. Дід Миколи Троха разом із родиною переїхав до цього міста в 1944 році із Забужжя, тобто з території сучасної Польщі. Батько, Іван Миколайович, працював головним лікарем районної ветеринарної лікарні, мати, Світлана Степанівна — вчителем англійської та німецької мови. Зазначимо, що псевдонім «Трох» художник прибрав лише 1988-го, скоротивши своє справжнє прізвище Трохимчук (у шкільних документах воно було ще й русифіковане — Трофимчук).

**1968–1978** — Навчається в Любомльській середній школі № 2. На відміну від першої, україномовної школи, навчання в другій велося російською. Вибір Троха можна пояснити тим, що в ній викладала мама,

позаяк у родині розмовляли українською. Окрім загальноосвітньої Микола відвідує музичну школу, навчаючись гри на скрипці.

**1978–1979** — Навчається в технічному училищі № 5 у м. Біла Церква, що на Київщині. І знову вибір Троха пояснюється тим, що в Білій Церкві мешкає родина по материнській лінії, а ще — записом, залишеним ним у шкільному щоденнику 25 лютого 1978 року: «Сьогодні перший раз в житті працював на токарному верстаті, і непогано виходило. Можна буде після закінчення школи вчитись на токаря» [6]. Думка, що зародилася у цей день, призвела до прийняття ним одного з найбільш парадоксальних життєвих рішень — здобути робітничий фах, якому він присвятить довгих десять років.

**1979** — Влаштується на роботу слюсарем Жулянського машинобудівного заводу КВО ім. Артема в передмісті Києва Вишневому. Забезпечений безкоштовним житлом, не обтяжений сім'єю, більшу частину своєї чималої зарплатні Трох витрачає на колекціонування платівок, які стали його захопленням на все життя.

**1983** — Робить перші кроки на шляху мистецтва. У своїй біографії, складеній у середині 1990-х, він напише: «Навчався графіки та живопису в приватних студіях Г. Грищенко (Київ) та В. Лисакова (Москва)» [1]. З Галиною Грищенко, що стояла біля витоків створення в Україні спілки дизайнерів, Троха звів випадок — подружжя Грищенків допомогло йому вирішити проблему нового житла, запропонувавши оселитися в помешканні на Харківському шосе. З Віктором Лисаковим теж познайомився в Галини. Як і Микола, він тривалий час працював на машинобудівних підприємствах, став художником, досяг успіху. Як такого навчання не було — радше спілкування, поради, взаємовпливи.

**1984** — Бере участь у великому імпровізованому вернісажі просто неба, який влаштується до Дня Києва на Андріївському узвозі — туристичній вуличній артерії, що колись з'єднувала Верхнє та Нижнє місто столиці України. Відтоді Трох щороку виставлятиме там свої роботи — спочатку графіку, а згодом фотографію.

**1986** — 15 березня, на своє 25-річчя, купує фотоапарат. Трох поринає у світ репортажної фотографії, виконуючи ситуативні знімки за участі нетипових персонажів. Водночас Трох намагається поєднати фотографію з графікою. Не втручаючись у процес проявлення плівки і друку, він маніпулює з готовими відбитками — розрізає на частини, склеює в різних комбінаціях, додає нові елементи.

**1987** — У створенні своїх робіт починає застосовувати анілінові фарби, вкриваючи ними готові чорно-білі відбитки — спочатку обережно, потім дедалі сміливіше.

**1988** — Бере участь у виставці «Ранок + Nemunas» («Київ — Каунас»). Знайомиться з художниками Глібом Вишеславським, Сергієм Паничем, Олегом Тістолом, Костянтином Реуновим, Олегом Голосієм, Валерією Трубіною. Робота Миколи Троха «Дисципліна — не мета, а лише засіб для досягнення мети», представлена на виставці, репродукується в молодіжному часописі «Ранок».

**1989** — Робить рішучий крок — полишає завод, який тривалий час був основою його матеріальної стабільності, і стає вільним художником. У його біографії згодом буде зазначено: «З 1989 року професійно займається фотографією» [1]. Надсилає роботи на конкурс мініатюр, влаштований Dell Bello Gallery у Торонто. Отримавши нагороду, бере участь у конкурсі в 1990 і 1991 роках. Бере участь у «1-й виставці вільного живопису».

**1990** — Тісно зближується з художниками, які згуртувалися в сквоті на вул. Паризької комуни. Актуальність документальних фотографій, створених Трохом у його стінах, зростає саме з огляду на численні спроби архівації та музеєфікації цього періоду — на них бачимо чи не всіх героїв легендарних 90-х. Бере участь у виставці «Столяров, Суханов, Трох — фотографії».

**1991** — Здобуває Гран-прі Другого національного фотоконкурсу «Фотомодель і фотореклама України». Бере участь у виставці «Українська скриня».

**1993** — У листопаді в Тулузі в муніципальній галереї «Le Château d'Eau» на виставці сучасних київських фотографів, з нагоди Днів Києва, Троху, єдиному з її учасників, надали окремий зал. З-посеред вісімнадцяти авторів, зустрічаємо імена Ігоря Гайдая, Віктора Маруценка, Олександра Ранчукова. Комісаром експозиції був Євген Солонін.

**1994** — Стає членом Спільки фотохудожників України, згодом виконує обов'язки секретаря Київської організації спільки. Отримує грант Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві на реалізацію виставкового проекту «Людина по ту сторону Добра і Зла», який у процесі реалізації трансформується у проект соціокультурного дослідження «Порнографія як дзеркало нашого життя». Бере участь у виставці «Фотохудожники Києва».

**1995** — 15 лютого в музеї «Київська фортеця» відбулася виставка-акція «Порнографія як дзеркало нашого життя», що увійшла до історії українського

мистецтва як найбільш вагоме виставкове висловлювання Троха. У центральній українській пресі публікується низка статей, присвячених цій події — одна з них, надрукована 24 лютого в газеті «Україна молода», закінчується запитанням: «Чи можна використовувати порнографію для виявлення якихось нових форм у мистецтві?» [4], на яке її автор Андрій Сек дає ствердну відповідь. Цього ж року Трох влаштовує ще дві персональні виставки — «Фотки на паспорт» (Бланк-Арт Галерея, 18–23 вересня), та «No Comments» (Триптих Галерея, 14–26 жовтня).

20 вересня в газеті «Наше життя», що виходить на батьківщині художника в Любомлі, друкується стаття Світлани Федонюк «Наш земляк Микола Трохимчук хоче бути незалежним». У ній опубліковано дві його фотографії із зображенням рідного міста.

Бере участь у кураторських проектах Наталії Філоненко «Чорно-біле» та «Рот медузи», які проходять у Центрі сучасного мистецтва «Брама», що в Києві.

**1996** — Фотографії художника публікується в популярному культурно-інформаційному тижневику «Досье Досуга», активна співпраця з яким розпочалася роком раніше, інших періодичних виданнях, зокрема в газетах «День», «Дзеркало тижня» тощо.

Змушений залишити помешкання на Харківському шосе, у кімнаті-студії якого була створена більшість класичних фотографій Троха і влаштовує майстерню на вул. І. Франка. Саме там із ним зустрічається Сергій Васильєв, щоб запропонувати Троху долучитися до видавничого проекту «АПОЛОГІ Я». У тексті, широковідомого нині під назвою «Маніфест Троха», знаходимо не тільки глибоке розуміння ситуації, що склалася на той час в українському мистецтві, а і ключ до всієї творчості художника.

Бере участь у низці виставок, зокрема «До сімейного альбому», «Артсинтез», «Синтетична художня реклама», «Фотомозаїка» тощо.

**1997** — У майстерні Віктора Маруценка відбулася одноденна закрита акція, на якій демонструються нові роботи Троха. Бере участь у виставці «Спекотне літо — 1997».

**1998** — Разом з іншими відомими фотографами виключається зі Спільки фотохудожників України. Формально — за несплату членських внесків, однак реальним приводом став конфлікт між старим, консервативним правлінням та представниками нової української фотографії. Переїздить із вул. І. Франка на вул. Малу Житомирську, де разом із художниками Іваном Кириченком та Ларисою Пішею створює ще один київський мінісквот, що слугує майстернею і житлом.

**1999** — Знайомство з Ігорем Николаєнком, арт-директором журналу «НАШ» (Дніпропетровськ). Перша фотографія Троха була опублікована в дев'ятому числі журналу, а вже наступне, десяте число, з повним правом можна назвати «трохівським», позаяк вісім розворотів та перша й четверта сторінки обкладинки були віддані його роботам, а спеціальний матеріал, присвячений художнику, став найбільш репрезентативним за його життя. Через десять років Николаєнко напише: «Трох ніколи офіційно не перебував в штаті журналу — ми собі цього просто не могли дозволити фінансово. Але, починаючи з 1999, він був одним із його головних авторів-будівельників, Старшим Товаришем, що задавав ту планку, яку опускати вже було соромно, і подавав наочний чесний приклад правильного ставлення до гламурного гівна і його носіїв» [2].

**2000** — Їде в Чехію на відкриття своєї персональної виставки, влаштованої в рамках Фестивалю української культури в Празі «11 літ мовчання». Журнал «LOOKS International», що виходить у Києві, друкує огляд «40 smartest kievites» — серед відомих політиків, журналістів, співаків тощо зустрічаємо ім'я Миколи Троха, як «майстра еротичної фотографії».

**2001** — Оселяється на вул. Шовковичній, самовільно зайнявши помешкання у будинку, що чекає ремонту.

**2002** — Бере участь у Перших молодіжних дельфійських іграх країн-учасниць СНД, що проходять у Брянську (Росія).

24 грудня в Галереї Марата Гельмана, що в Києві, відкривається кураторський проєкт Олександра Ройтбурда та Олександра Соловйова під назвою «Наші» — документація життя української тусовки початку 1990-х, у якій чільне місце посідають фотографії Троха.

**2003** — 15 квітня у кав'ярні-книгарні «Бабуїн» відбулася презентація фотопроєкту творчого об'єднання

«Супутник М» під назвою «Наодинці з книгою» за участі Миколи Гавлюка, Миколи Троха та Михайла Москаля. Персональна виставка Троха під назвою «Широко відкритими очима шукаємо світло» влаштовується київською галереєю «Ірена».

**2004** — Відвідує Польщу, зупиняється в Кракові, де знайомиться з творами Анджея Млечка, якими захоплювався з дитинства.

**2006** — Змушений залишити помешкання на Шовковичній, їде до Любомля, де живе мама та рідний брат, однак після кількох місяців творчого мовчання приймає пропозицію Петра Маркмана і знову повертається до Києва, де намагається віднайти своє місце у світі цифрової фотографії.

**2007** — Їде в Шаргород, що на Вінниччині. Разом з архітекторами України, Росії, Австрії, Угорщини та Ізраїлю він бере участь у пленері «Арх-Містечко: Шаргород», де виконує серію краєвидів цього міста.

**25 серпня** помирає в Києві. Похований у Любомлі.

## Висновки

Життєпис Миколи Троха тісно пов'язаний із долею, у яку йому випало жити. Це був період корінних змін: суспільних, світоглядних, побутових. Він був не тільки свідком, а й намагався впливати на них своїм мистецтвом, викриваючи, застерігаючи, епатуючи. Його центральна робота «Порнографія як дзеркало нашого життя», у якій сплелися образне й реальне, історичне й актуальне, колективне й особисте, увібрала так багато закодованих символів, що заслуговує на окреме дослідження. На відміну від більшості своїх колег Трох так і не зміг випрацювати захисний механізм, який оберігав би його від мінливостей долі: безпорадність, вразливість, оголеність емоцій часто ховалися під маскою безтурботності чи войовничості. Усе це призвело до втрати життєвої рівноваги й творчої кризи, а трагічною розв'язкою стала рання смерть художника у віці 46 років.

## Література

1. Запрошення на виставку Миколи Троха «No Comments». Галерея «Триптих». 1995.
2. Николаенко И. Николай Трох. Часть I // Nash. 2009. URL: <http://nashizdat.com/blog/photo/24.html> (дата звернення: 26.06.2022).
3. Святоченко С. Спогади про Миколу Троха. 2019. Електронний документ.
4. Сек А. Порнографія як дзеркало нашого життя. Трох як дзеркало нашої порнографії // Україна молода. 1995. 24 лют.
5. Трох М. Відкрити диво театру життя // АПОЛОГІ Я. Екзистенціально-полілогічний аконцептуальний проект. Маніфести, декларації, монологи / Ред. С. Васильєв. Київ, 1996. С. 14.
6. Щоденник Миколи Троха. Рукопис.
7. American Art of the Late 80s / Ed. David A. Ross. Boston: The Institute of Fine Arts & Museum of Fine Arts, 1988. 256 p.
8. Lucy R. Lippard. Out of the Safety Zone // Art in America. 1990. December. P. 130–139.

## References

1. Galereya «Tryptyx». (1995). *Zaproshennya na vy'stavku My'koly' Troxa «No Comments»*.
2. Nikolaenko, I. (2009). Nikolay Troh. Chast I. *Nash*. URL: <http://nashizdat.com/blog/photo/24.html> (data zvernennya: 26.06.2022).
3. Svyatchenko, S. (2019). *Svogady' pro My'kolu Troxa*. Elektronny'j dokument.
4. Sek, A. (1995, 24 lyut.). Pornografiya yak dzerkalo nashogo zhy'ttya. Trox yak dzerkalo nashoyi pornografiyi. *Ukrayina moloda*.
5. Trox, M. (1996). Vidkry'ty' dy'vo teatru zhy'ttya. *APOLOGI Ya. Ekzy'stencial'no-polilogichny'j akonceptual'ny'j proekt. Manifesty', deklaraciyi, monology'*, 14.
6. *Shhodenny'k My'koly' Troxa*. Rukopy's.
7. American Art of the Late 80s. (1988). David A. Ross (Ed.). Boston: The Institute of Fine Arts & Museum of Fine Arts.
8. Lucy R. Lippard. (1990, December). Out of the Safety Zone. *Art in America*, 130–139.

## Олег Сидор

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник  
ІПСМ НАМ України

e-mail: ogibelinda@ukr.net | [orcid.org/0000-0002-4777-196](https://orcid.org/0000-0002-4777-196)

## Oleg Sydor

Candidate of Art Studies (Ph. D.), Senior Research Fellow of the Modern  
Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

# Гаррі Піль, кумир українських студентів

# Harry Piel, the icon of Ukrainian students

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271056 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Статтю присвячено постаті популярного свого часу німецького актора 1920–1950-х Гаррі Піля, який справді був одним зі зразків для наслідування українського (радянського) студентства, при тім, що фільмовий доробок його не перевищував середнього рівня. Творчість цього митця є феноменом масової культури, яка вже за доби Великого Німого набирає зловісних образів, гіпнотизуючи публіку. Він програє навіть у зіставленні з іншими акторами подібного амплуа, та вони не користали такою (утім, нетривалою) популярністю, як він. Спробувати зрозуміти секрет його успіху — зокрема, серед наших співвітчизників (ще й на Донбасі!) — можна лише, спираючись на значний інформативний масив про нього та обставини, такому успіху супутні. Зрозумівши це, ми хоч трохи наблизимося до розуміння ментального оvidу наших нещодавніх — сторічної давності — предків, які шукали в усьому іноземному хоч якусь віддуховину від радянського жакливого побуту. Можна хіба покартати їм за їхню нерозбірливість, та факти вперто вказують саме на вибір «посереднього», «неприродного», «солодкавого», що домінуватиме в масовій культурі вже повоєнної доби, передвісником якої Гаррі Піль і виступив на кілька десятиріч раніше.

**Ключові слова:** Гаррі Піль, треш, кінопрокат, міщанська культура.

**Abstract.** The article is devoted to personality popular in the 1920–1950<sup>th</sup> actor Harry Piel, who starred in the adventure films with many stunts. As confirmed by numerous facts presented in this article and based of the media in this time (for example, essays and articles in papers, magazines, the poet-futurist Alexey Kruchenykh, the writer-patriot Ulas Samchuk and the publicist-communist Yaroslav Galan also wrote about him) he was a role model for Soviet (also Ukrainian) students, including those who came from Donbass region. However, his films were of mediocre films, none on which became a blockbuster. His works is an example of mass petit-bourgeoisie culture of the era of the silent movies. Although many actors in a similar stock character roles (like Douglas Fairbanks, with whom Harry Piel was often compared) surpassed him in skill. This article attempts to explore the phenomenon of his screen success. Having understood it, we will understand the mental level of our ancestors who were looking for salvation from Soviet reality in these films. This article is a continuation our other articles dedicated to the stars of silent films (Anna Sten, Rudolpho Valentino, Vera Kholodnaya, Alla Nazimova etc) and their connection with Ukrainian realities. In this case, it is not the artistic qualities in Harry Piel's films that are emphasized, but the sociological, psychological tendencies that can be traced in their example. Harry Piel is not just the only one of the fore-runners of popular celebrity culture (or culture of “One-Dimensional Man” as described by German-American philosopher Herbert Marcuse), but he is the most strange and paradoxical of them, because there was nothing unusual about it. He is the monster of screen mediocrity. That is why he should remain in the history of movie-art.

**Keywords:** Harry Piel, trash, film distribution, culture of common men.

### Постановка проблеми

Фільми за участі Гаррі Піля не входять до скарбниці світового кіномистецтва, однак його ім'я довго було на слуху — у тому числі українського глядача 1920-х, та й згодом мистецтво подекуди згадувало про колись дуже популярного лицедія. Найвідомішим є відгук Маяковського, але ним справа не обмежилася. Так, у нас про нього — з різних позицій — писали такі не зіставні між собою автори як Ярослав Галан, Улас Самчук та Олексій Кручоних, також Ілля Еренбург. (Резюмуємо: комуніст, націоналіст і футурист, з ними журналіст-міжнародник «в одному човні»).

### Мета статті

З'ясувати становище «середнього митця» (яким відверто нехтують серйозні дослідники кіномистецтва, можливо, окрім тих, які щільно займаються певною добою) в ієрархії його фільмових сучасників, дослідити особливості психології сприйняття кітчевих екранних образів тогочасним глядачем.

### Аналіз останніх досліджень

Особливістю нашого дослідження є те, що воно спирається саме на публікації літ минулих, газетно-журнальні нариси, витяги з української белетристики



1920-х [3], [9], [11], [17], [18] та ін. (Адже, як було сказано вище, «серйозне кінознавство» Гаррі Пілем не цікавилось). Оприлюднення (хоча б у форматі фрагменту) та їхній аналіз становить левову частку нашої розвідки. Хочеться вірити, що наша публікація стане в пригоді прийдешнім пошукувачам фільмової істини. У сенсі філософського узагальнення нам дуже допомогло соціологічне дослідження Жана-П'єра Жанкола [10]. «Від супротивного» користалими з масиву радянської літератури культурно-пропагандистського стибу [12], [28], [38], окремі тези якої теж потребували спростування, чи, як це не парадоксально, підтвердження, «з іншого боку». І, звісно, ми згадаємо кілька фільмів самого Гаррі Піля, які були нам обмежено доступні, хоч і не завжди в достатній якості.

### Виклад основного матеріалу дослідження

Мало хто з кіноакторів Заходу користав у СРСР із такої невиправданої популярності як Гаррі Піль. Успіх цей важко пояснити його акторським талантом, який не перевищував середнього рівня, екзотикою фільмів, у яких знімався (не бракувало цього добра в інших, вправніших акторів) чи динамізмом сюжетів (і тут у нього були свої конкуренти).

Можливо, відіграв свою роль ефект «від супротивного»: Піля лаяли на всі заставки — як не лаяли, наприклад, Дугласа Фербенкса, який себе «навіки виправдав» в очах радянського офіціозу показним візитом до Країни Рад разом із Мері Пікфорд, котрій Сергій Комаров присвятив фільм «Поцілунок Мері Пікфорд». Піль навіть такої, дуже умовної індульгенції не отримав. Навпаки, з легкої руки пропагандистів на якийсь час у обіг потрапив кентавривний вислів «гарріпільщина» (див.: [12, с. 323]), а такими «книгами Совкіно про Дугласа Фербенкса й Гаррі Піля (як і світлинами закордонних акторів) завзято гендлювали дівчата на чорному ринку у великих містах» [1].

Про Фербенкса (пандан) мовлено не заради красивого слова, зрештою це зафіксував Зігфрід Кракауер, назвавши Піля «німецьким Дугласом Фербенксом» [15, с. 31]. Цього, звісно, не знав герой роману Іллі Еренбурга «День другий» (1933) шалапут Гришка, горлаючи «Не гляди красавица на меня в упор! Я тебе не Гарри Пиль, не багдадский вор» [37, с. 253]. Не треба напружувати мізки, аби зрозуміти, що йдеться про голівудський блокбастер Рауля Уолша «The Thief of Bagdad» (1924) за участі Дугласа Фербенкса; фільм демонструвався на радянських екранах, мав успіх, засвідчений не тільки Еренбургом, який помітив

проникнення реалій західного маскульту в маскульт місцевий, тут — у плоть «жорстокого романсу», перенікшеного, травестованого вуличним шибайголовою.

Класик футуризму, скандаліст і синефіл (чого вартий його каламбур «Верочка Прохладная!») Олексій Кручоних у вірші-центоні «Новинка за новинкою» перші кілька рядків «віддає» під назви популярних тоді фільмів:

«Медвежья свадьба»,  
 «Три вора», «Багдадский...»,  
 «Гарри Пиль», «Проститутка»,  
 «Катя — бумажный ранет», —  
 в театрах и кинематографах  
 вся атмосфера — навыворот!  
 люмпен-обыватели в экран вцепились  
 с двух сторон...» [16, с. 206, 207].

Якщо східна казка за участі Фербенкса — поставлена безпосередньо перед фільмом нашого героя — позбавлена професійного визначального терміну, то в цьому можна вбачати лише зрозумілий страх тавтологізму, а відтак — усікновення назви фільму якраз наполовину. Але безпрецедентною є репрезентація фільму акторським прізвиськом-ім'ям, мовляв само по собі воно є могутнім узагальненням і маяком для глядача, що іде саме на актора, а не на тему, сюжет, історію, яка в іншому виконанні не мала б і сотої долі причарування.

Феномен протриває і у наступні десятиріччя: «з тридцятих років французьке кіно лишається кінематографом знаменитостей. Суботнього вечора глядачі йдуть дивитися «Табена», а не останній фільм Вернея, йдуть дивитися «останнього Бурвіля», «останнього Фернанделя»...» [10, с. 126]. У нашому випадку — якісний рівень дещо нижчий, та проведемо відповідну калькуляцію для першого десятиріччя, у якому кіно було визнане за самостійний вид мистецтва, та неосвіченість радянської публіки доби НЕПу звела все це нанівець.

Зауважимо, що із шести названих стрічок, більше половини — вітчизняного виробництва (фільми Костянтина Еггерта, Якова Протазанова, Олега Фреліха, Бориса Барнета, відповідно — 1925, 1926, 1927 і 1926 років). Закордонний кінематограф представляють лише Дуглас Фербенкс та Гаррі Піль. Крім творів Барнета і, ймовірно, Протазанова («Процес про три мільйони», екранізація п'єси Гаспаро Нотарі «Три злодії», у головній ролі Ігор Іллінський), фільми зі «списку Кручоних» достобіса одіозні, принаймні малохудожні. Насправді «Багдадський злодій» мав би фігурувати поруч із «Катюкою...», яка теж мала авантюрну фабулу (там теж був свій злодій, Сьомка

Жгут) і була зроблена на значному художньому рівні. Фербенкс, хоча й активно використовував складні трюки, але при тім був здатен створити переконливий і дуже атрактивний образ, що за Пілем не вбачаємо. Чи це снобізм сьогодення? Утім, і радянські сучасники Фербенкса сприймали його без палючої іронії, висвітлюючи кожен його крок у пресі — аж до технічної генеалогії його трюків [30, с. 3]. Йшлося навіть про «кавказького Фербенкса» в особі Абрека Заура [31, с. 3].

Але й безпосередні спостереження робітничо-студентського побуту 1920-х в Україні наводять ту саму, здавалося б парадоксальну добірку імен. Кореспондент харківської газети констатує, що на теренах Сталіно (майбутнього Донецька) «серед молоді найбільшою популярністю користувалися поки що Іллінський, Піль і Фербенкс» [5, с. 4]. Ігор Іллінський — через ігровий поцілунок до американської кінодіви долучений до іншого тандему Пікфорд / Фербенкс, тут з'являється не випадково: його серйозні сатиричні ролі, принагідні уособлення бюрократичної радянщини, ще попереду, нині він сприймається публікою як веселий розтелепа, і теж вміє користати трюками. (І хоча його порівнюватимуть з Андре Дідом та Монті Бенксом, одна фраза: «мчить на бампері автівки» [38, с. 112] вказує на більш ймовірну — гаррі-пільську — асоціацію, яка тут лишається в глухому підтексті.)

Але важливим є інше: фільмовий смак уже перевели в суспільно-політичну площину, що спричинено такою собі, явно небажаною владі «термідоріанською ініціативою» в особі передового глядацтва: «Група сталінських комсомольців виступила у пресі проти картин “Мати”, і “Тамбург”. Це, мовляв, тяжкі фільми, а після роботи хочеться побачити щось легке, що розважає». Нагадаємо: перший із фільмів — шедевр Всеволода Пудовкіна, інший — політично витримана стрічка виробництва ВУФКУ — екранізація повісті Лариси Рейснер Володимиром Баллюзеком. З ними, виявляється, вдало конкурують актори Європи та США, за вдаючи «своїм» покауту.

Редакційна реакція — під гаслом «Агітпроп бандитизму» — миттєва та безжалісна у формі риторичного заклик-питання: «Чи довго ще триватиме “Америка” на робітничих околицях і плодити кадри морально покалічених — Гаррі Пілем і Дугласом Фербенксом — дітей?... Ах, ласо, короткий карабін, пара спритних мустангів... це ж мрія...» [5, с. 4]. У запалі суперечки забуто німецьку генеалогію Піля, і вже зовсім вітчизняну фактуру Іллінського, та й Фербенкс не вестернами був уславлений (за великого бажання до цього жанру можна притягти «Знак Зорро» та «Дон Ку, син Зорро», теж на свій копил непересічні та зіставні

з «Багдадським злодієм»), а костюмовано-історичними бойовиками. Байдуже: ім'я ворога озвучено, й ім'я йому — Гаррі Піль із дуже умовною, симулякральною «Америккою» — як симулякральною, з іншого боку, був німецький порт в українській стрічці 1926 р., хоч і проредагований молодим українським письменником Юрієм Яновським, який шмат життя поклав на вітвар «десятої музи», та й роман їй невдовзі присвятив («Майстер корабля», 1928).

Вагомий аргумент — педагогічний: виховання прийдешнього покоління, яке, горопашне, з пелюшок всотує романтичний міф прерій, а не суворі істини Максима Горького та Лариси Рейснер, викладені мовою «десятої музи». Показовою є інверсія — чи то фрейдівське прохоплення? — за якою контингент глядацтва йменується екранним терміном «кадри». Відтак — символічна тавтологія, яку провокує словоомонім: споглядаючи «кадри» буржуазного розкладу, зростають морально скривджені «кадри» нового суспільства.

(Згодом цей мотив стане регулярним у радянській пресі, яка по черзі звинувачуватиме в моральному розтлінні школярів усі можливі блокбастери вітчизняного репертуару, аж до «Людини-амфібії» та «Королеви Шантеклеру» у 1950–1970-і. Приклади американо-німецькі з такої нагоди вже не залучатимуться: цензура, попри деякі політичні послаблення, не лише суворіше відслідковуватиме «нові надходження» з того боку, але й максимально зменшить їх узагалі, віддавши пальму першості Франції та, особливо, Індії. Останнім антигероем радянської пропаганди стане Фантомас, зопалу угледжений у комедійно-пародійній трилогії Андре Юннебеля. З іншого боку, як «засіб боротьби з хуліганством», яке живилося враженнями від деяких стрічок, вряди-годи створюючи осередки напруженості у радянських мегаполісах [77, с. 11] пропонується іноді альтернативний закордонний автор, як-от Бастер Кітон [11, с. 4]. Вважається за добрий тон просто лягти й обурюватися, карбувати зневагою та насміхатися. Утім, зазначалося, що «Процес про три мільйони», злодійська сага радянського виробництва, вплинула на... формування персонажного тандему шахраїв у романі Ільфа і Петрова «Дванадцять стільців» [23, с. 58]).

Проте зрадлива змія заповзла вже й у *sancta sacrum*, у якусь комсомольську ланку, яка знахабніла до того, що віддала перевагу іноземній, а не радянській продукції. (Сигнал знаменний — артхауз уже тоді не сприймався масами: «робітники не розуміють цієї картини», мовилося про довженкову «Звенигору» в тому ж Донбасі [20, с. 3]. Але ж режиссер створював її не для естетів, а саме для широкого загалу!) За іронією

долі, «Гамбург на барикадах» (такою є повна назва фільму) певний час був заборонений і в Німеччині, та й на російських екранах зазнав дивного бойкотування [7, с. 37, 24], при тім його часом ставили поруч із «Панцерником “Потьомкін”», ще й у центральній пресі [23, с. 93]. Отже, фільм Баллюзека був упосліджений з обох боків, ворожого та власного; у СРСР — навіть двічі: за глядацькою ініціативою та з російської примхи. А от кінотреш його колег-співвітчизників (художник та двоє операторів «Гамбургу» були німецькими громадянами, як і Гаррі Піль) перебуває в дивному фаворі. Невідомо, чи автор нарису в україно-радянській газеті відслідковував усі ці нюанси, але для нас вони раптом проявляються, складаючись у якийсь дивний візерунок.

Це не єдиний опус на задану тему. Описано побут трудової колонії імені Шевченка, де «на стінах гуртожитку в дівчат і хлопців висять великі, перемальовані <...> портрети Гаррі Піля, Дугласа Фербенкса та інших “кіно-душок”. Тут же висять різні листівки релігійного змісту, різні херувимчики, янголи та інші» [3, с. 4]. Новий контекст куди зловісніший: актори, нічого не підозрюючи, стають сіячами клерикального дурману, а також агітаторами кітчуганського стилю оформлення інтер’єрів, який надовго пустив коріння у такому середовищі, хоч не був найбільшим гріхом, як на той час. Світліни акторів, повішені на стіну, побутовували в українському середовищі як мінімум із початку 1910-х, от лише візуальне середовище «поетів і артистів» розбавляли «фотографії видатних композиторів, різьбярів <...> поприбивані просто цвяшками <...> обвішані вінками або гірляндами польових квітів» [39, с. 646]. (Від себе: бачив зразки такого ще в київських помешканнях, які винаймала студентська молодь у середині 1990-х, щоправда, з присмаком постмодерного ретро — звісно, без вінків та гірлянд, замість цвяхів — безвідмовна ізоляційна стрічка.)

Також у розлогій статті для іншого українського часопису під назвою «Кіно для робочої молоді» негативно-іменний репертуар доповнено жіночими прізвищами, але наш улюбленець — усіх попереду: «Вже прозвучала думка, що різні Гаррі Піль, Пола Негрі та інші “зірки” західного екрану на нашу молодь роблять дуже поганий вплив. Спитайте робіників міліції, скільки їм довелося розшукувати підлітків, що втікають із дому, шукаючи “романтики”, бажаючи жити так, як стрибає Гаррі Піль, тих, що мріють, що життя — це суцільне зітхання Мері Пікфорд тощо. Відповідь утікачів одна: “кіно”... В кожному кіні ми бачимо підлітків, які, минувши всі контролю, під заборами, спинивши віддих, дивляться на білий екран, на якому різними

кольорами, “великим”. і “малим” планами, пливе обличчя знайомого героя» [17, с. 84].

З процитованої тиради стає зрозуміло, що «індульгенція» для Мері Пікфорд (про Полу Негрі зовсім не йдеться) теж була досить обмеженою, та й то через те, що вплив акторки обмежувався іншим діапазоном сприйняття, без зазіхання на сферу активних дій, за які «відповідав» її німецький колега. Сентиментальні почуття, придатні до адаптації та перекодування в іншому соціальному середовищі, не так загрожували офіційно, як ескапізм, агресивна екзотика, спорт чи злочинний романтизм, які так само часто-густо межували зі світом криміналу, часом надавали йому (з екрану) примітивно-естетичної легітимації.

Зрозуміло, усе це не можна було лишити без уваги. Реакція, у прямому та переносному сенсі, не забарилася. Знову приводом стали «принижені та ображені» радянські діти, яких, мовляв, «годуєть кіносміттям». Наслідки — серйозніші, аніж кепський смак, що дається взнаки в побутових казусах. На арену виходять «Гарі пілі в мініатюрі» (в імені актора друга «ер» то з’являлася, то щезала): «В одному з харківських колективів вихованець після перегляду картини, в якій показували пригоди людей в чорних машкарах і чорних сорочках, організували з вихованців колектору... зграю “чорної руки”. Ця зграя замовила, насамперед, штамп, такий страшенний, що він повинен був лякати всіх. На білому тлі — чорна рука, чорний кулак — “Зграя” героїчно боролася з ворогами, тероризувала всіх, поки її не ліквідували» [9, с. 4].

А далі — повна плутанина. Гаррі / Гарі Піль хаотично перемішаний з американським бойовиком «Акули Нью-Йорка» і якимись «Масками», на які (а не на соціальні умови життя, нерідко просто нестерпні) перекладено відповідальність за правопорушення, скоєні молоддю. «Немов отрута, впливали “Акули Нью-Йорка” на дитячий розум. Після демонстрації цієї картини набагато збільшилася кількість дитячих злочинів. Навіть більше — ці злочини було складено за таким саме планом, як у картині». Крещендо обурення: «Галас панує по всій країні: Дайте кінофільм для дітей! Не показуйте цього самого Гарі Піля, різнокольорових “Акул”, “Масок”, “Людей без імені”, що виховують з дітей розбишак» [9, с. 4]; більшість цих фільмів лишилися на маргінесі, деякі вгадуються як приналежні до продукції Гаррі Піля (зокрема «Маски» могли би бути «Людьми і масками» (1924), хоча вони в радянському прокаті йменувалися як «Лжепринц» і «Знатний іноземець»). Цікаво, але в тому ж числі газети було запропоновано культурний засіб, який мав протистояти засиллю кіномакулатури, а саме пропагується

«Літературний вечір» за участю таких знаних персон (сьогодні їх би назвали діячами «розстріляного Відродження»; справді, як мінімум двоє з них зазнали нагінок) як Павло Усенко, Дмитро Гордієнко, Олесь Донченко, Терень Масенко, Олексій Кундзіч. Про те, якою була відвідуваність літературного вечора (на який розподіляли «квитки по райкомах»), часопис скромно мовчить.

Від Москви до самих до околиць... і в Москві також: 1926 р. Ісаак Бабель веде Іллю Еренбурга в захланну московську пивницю, де «збиралися дрібні спекулянти, злодії-рецидивісти, візники, московські городники, занепалі представники старої інтелігенції». А кінопереваги, як і звичаї, тут панують явно не інтелігентські: «У іншому кутку почалася бійка через дівчину. Обличчям кучерявого хлопчини струменіла кров. Дівчина репетувала: “Гаррі Піль — ось хто мені подобається...”» [36, с. 463]. Агресивний дискурс персонажа лише на перший погляд дисонує із конформістськими інтенціями кіноактора: глядач робить свій, нерідко химерний висновок із побаченого, мало рахуючись з авторським наміром. Безневинне «кумурування» мутує в кримінальний (буквально — кривавий) акт.

Агресія спрямовувалася не лише на Іншого, об'єктом її сприйняття міг стати сам реципієнт, смертельно вражений драматичним розривом між мрією та щоденною реальністю. Знаменитий відгук Маяковського на суїцид комсомолки у вірші «Маруся отруїлась» (1927) (з якого чимало наступних поколінь, не посвячених в історію кіномистецтва, і дізналося про саме існування Гаррі Піля) перекладає відповідальність із вразливої дівчини на державну інституцію, яка зловживала повноваженнями, цинічно керуючись голим зиском:

«На улицах,  
под руководством  
Гарри Пилей  
расставило  
сети  
Совкино» [Маяк; с. 333].

Це не єдиний відгук щодо німецького актора у творчості радянського письменника. Так, у п'єсі «Клоп» (1928) в «молодняцькому гуртожитку», де, здавалося б, квітнули пишним квітом певні настрої та смаки, дівчина-робітниця, епізодичний персонаж п'єси (теоретично — сама симпатик того ж таки актора), лаючи героя-негідника, «зрадника класу», поведеного на міщанській культурі, спересердя каже йому таке: «У Гаррі Піля теж ця культура всією щокою пущена» [6, с. 207].

Але реакція на побачене могла бути й більш примхливою, начебто і здатною на творче переосмислення,

але справді: «начебто». У гумористичному оповіданні цієї ж доби навіть йдеться про спробу відзняти фільм руками трьох ентузіастів, за якими вгадуються екранні прототипи, сиріч кумири «Гарольд Лоевський, Гаррі Пілько, Ліліян Пономаренко», отже: Гарольд Ллойд, Гаррі Піль та Лія де Путті (останнє не так очевидно, порівняно з першими двома іменами). Отже, нашому героєві — звісно, в умовній реінкарнації серед лаштунків іншої країни — акомпанують американський комік, втілення бадьорості «просперіті» та німецька акторка драматичного плану, найбільш прославлена роллю жінки-вампа, екзотичної танцівниці в «камершпіле» Евальда Дюпона «Вар'єте» (який теж зазнавав цькування в радянській пресі: його пропонувалося засудити до «ідейного розстрілу» [27, с. 2]). Окрім Піля, обоє інших на той час уже вступили в смугу творчих присмерків, зумовлених новаціями звукового кіна і Великою Депресією (а Путті в 1931-му вмер від сепсису, спричиненого безглуздим побутовим казусом, закарбувавшись у пам'яті радянських глядачок зачіскою, «чубчиком а ля Лія де Путті» [21, с. 221]), та для широкого загалу, який вітчизняний прокат тримав на короткому повідку (хоч і не такому, як у повоєнну добу, позначену хронічним відставанням від Заходу в усіх сенсах), показуючи те, що можна було показувати, а не те, що глядач міг би забажати, вони ще важили чимало.

Утім, і в цьому радянська прокатна політика виявилася хибною: нешкідливо-дозволене вмить оберталася загрозливим, крамольним, небезпечним. Глядач плував фільмову умовність та щоденну практику, для якої непридатними були екранні поведінкові рецепти. Так і тут: надихнута закордонними зірками екрану, наша молодь занурюється в знімальний процес, заради чого Костя Стриж грабує в провулку «червонопикого піжона», у його одяг вбравши режисера Арнольдова (чи не натяк на киянина Арнольда Григоровича Арнольда, діяча радянського цирку, який епізодично з'являвся на екрані?), та, «потрапивши в ім же самим розставлену пастку, в оманливий фокус кіна», наривається на агентів НКВД, які його арештовують [18, с. 39].

Мотив *dues ex machine*, у колишні часи пов'язаний із посланцями добродійної королівської влади, як-от у «Тартюфі», у часи новітні редукувався до безжалісних представників таємної поліції. (Але ким насправді був сучасник Мольєра, Шарль де Бац д'Артаньян, як не виконавцем подібних доручень, скажімо, при арешті міністра Фуке?) Такий фінал однозначно сигналізував простому радянському громадянину: кіна не буде, будь-який мімесис є неприпустимим, ентузіастів суворо каратимуть без озирання на кінематографічні авторитети.

Самі ж каральні органи про німецького актора, в якого вони могли повчитися швидкості реагування, надалі не забували. Так, герой роману Уласа Самчука «Темнота» ось у такій, вкрай дипломатичній формі «від супротивного» отримує пропозицію співпраці від ГПУ: «Не подумайте, що пошлемо вас ганятися за дипломатичними кур'єрами, перескакувати через потяг, спускатися з даху на ринві... Ви не Гаррі Піль» [26, с. 85]. Коротка фраза резюмує три основні варіанти енергійних кінематографічних дій, які у фільмах 1920-х не були винятковою прерогативою німецького актора — скільки разів ринвою, а то й ливною спускався з даху Дуглас Фербенкс! — однак символічною «персоною узагальнення», у даному випадку, стає не він, а його європейський колега, який, певно, «намуляв очі» радянським глядачам, поміж яких не могли не трапитися і представники таємної поліції. Утім, роман написано більш як чверть сторіччя опісля можливих подій, і написано за океаном — поготів, автор запам'ятав найвагомніше, в іншому епізоді підваживши пілеве ім'я ще однією «версією Дугласа», в особі його дружини: «Хтось постукав, і на Морозове “увійдіть”, вривається Людмила. Не Людмила, а Мері Пікфорд з Голлівуду. У сірій атласовій піжамі, голова пов'язана по-турецьки білим шарфом із срібними прожилками» [26, с. 313].

Отже, якщо перевтілення Гаррі Піля лишається із самого початку запереченим, то Мері Пікфорд, ефектна «половинка» Фербенкса (на той час із ним де-факто розлучена, а офіційно з 1936 р.), хоч і в пародійній, гротесковій версії, та реалізується. Адже активна, на межі злочину, діяльність пілевських героїв була мовчазно передоручена «відповідальним персонам», а от побутування пікфордівських героїнь обмежувалося щоденним побутом і поширювалося не на вчинки, а максимум на строї та зачіски, які можна було висміювати, та «складу злочину» вони не містили, навіть дещо прикрашали сіре радянське щодення. І поза радянське: «я так часто мріяла, щоб і ми мали свого Вільгельма Телля і Гаррі Піля», зітхає героїня галанової п'єси «99%» [4, с. 59] (поєднання імен аж надто хиמרне). Утім, це не документальні свідчення, а белетристичні фантазми, хоча вони й сигналізують про те, що в інших інтонаціях оповідають ЗМІ.

Набагато переконливіше — і зловісніше — звучить фраза зі статті 1930-х відомого радянського кінорежисера, киянина за народженням Григорія Козинцева: «З моєї точки зору “Великий громадянин” значно кінематографічніший, ніж Гаррі Піль, до якого ми вже ніколи не повернемося» [13, с. 71]. Чи є збігом обставин, що в іншій своїй статті він запитує не абикого,

а знову ж «благовірну Дуга», порівнюючи її з Яніною Жеймо, звісно, на користь останньої: «Кочова біографія, яка дала їй (Жеймо — О. С.) справжнє знання життя, змушує її нічого не вигадувати, не робити копії Мері Пікфорд» [13, с. 53]. Щодо «Великого громадянина» (1939), то цей фільм Фрідріха Ермлера згідно вимог часу висвітлював обставини вбивства Кірова та закликав до помсти на найвищому рівні, себто, апелював до тих само каральних органів, які, певно, всотали цінний досвід Гаррі Піля.

Ще один значущий збіг обставин: знімкування та вихід на екран пілевого фільму «Невидимка йде містом» хронологічно наклався на прихід до влади нацистів, з якими режисер / актор і не збирався конфліктувати, на подальші роки ставши слухняним коліщатком режиму — втім, як і творчо за нього вагоміші Ліль Даговер, Вернер Краус, Георг-Вільгельм Пабст, Еміль Яннінгс та ін. (красивий міф, ніби усі видатні митці емігрували з Німеччини після 1933 р., на жаль, суперечить фактам, принаймні на теренах кіномистецтва). А проте він і не став його завзятим пропагандистом (як, наприклад Генріх Георг, що зіграв одну з головних ролей у сумнозвісному фільмі «Єврей Зюсс», а раніше ж грав у стрічках Фріца Ланга та Філя Ютці, останній, утім, теж «поцілував пантофлю папі»): влада вдовольнилася символічною покорю, на яку йому давала право ніша маргінесної розважальності, в якій він зручно угніздився. Названий фільм — красномовне підтвердження його «дозволеного ескапізму».

Але це і попередження людству про загрозу — на копил популярних у 1920-ті теорій про божевільних винахідників, від доктора Мабузе до інженера Гаріна, котрі кидають виклик усьому світові, тут травестоване, зведене нанівець, майже пародійоване. Берлінський таксист Гаррі (за ім'ям свого виконавця) знаходить у салоні автівки дивовижний пристрій, який дозволяє користувачу зникати з поля зору присутніх. Чим Гаррі й користується, за допомогою махінацій виграючи на кінських перегонах. Але пристрій крадуть лиходії, за його поміччю грабуючи вже банки, що герою стерпіти не може. І влаштовує виснажливу гонитву за ними: автівкою, бігом, вплав, причепившись до ливни, що звисає з дирижабля, яким тікають лиходії...

Цей, не надто короткий, не надто довгий епізод розкриває секрет успіху пілевого образу. Мало того, що герой Гаррі Піля перевершує середні можливості людського організму, він майже не стомлюється, демонструючи їх загалу. Принаймні не скисає: впадши, скотившись, спіткнувшись, він умить опиняється на ногах. Вивихи, забої, травматичні ексцеси, не для нього вся ця дурня. Кулі його теж оминають.

Гаррі Піль — безвідмовна машина дії, втілення агресивної моторності, яка стала ознакою ХХ ст., людина-машина з багатьма механічними функціями. Якщо вони відмовляють, вмикається аварійний режим, і героєм працює у звичному ритмі. Нагору він дряпається із тим же завзяттям, з яким раніше мчав автівкою, поки не луснуло колесо.

«Людина дії», про яку мріяли романтичні слабаки та рефлектуючі інтелігенти (вислів із першого роману Олдоса Хакслі «Жовтий Кром», героєві якого так і не судилося стати такою «людиною» [32, с. 71]), постає перед нами на екрані — без зайвих посмішок, які перетворюють усі стрибки Фербенкса на комедійний карнавал, без роздумів, що підточували свідомість персонажів експресіоністичних стрічок. Але час змінився, і навіть Піль це відчув: після двобою із суперником герой падає в безодню... Де йому простягнуть парашут? — вмить метикує глядач. Ні, безодня окошиться пробудженням із важкого сну. І поверненням до традиційної соціально визначеної ролі таксиста (забагатівши Гарі — уві сні, уві сні! — влаштував бучні бенкети та марнославно пхався до лав шляхетства). За повернення винаходу його власнику Гаррі отримує грошову винагороду, а відтак — руку прекрасної квітничарки. Новопостала іронія притлумлює сюрреалістичний динамізм.

Щодо фахової критики, то вона Пілем нехтувала, віддаючи належне його технічній майстерності, не більше: «Аби утримати за собою успіх, Гаррі Піль вигадує все більш карколомні трюки; у своєму останньому фільмі він бореться з ворогом під колесами експресу, який їде на повній швидкості», але в цьому ж довіднику 1926 р. десять (!) разів констатовано стандартною фразою «у нас з...» (себто, радянському прокаті, демонструвалися) упродовж 1922–1925 рр.: «Літаюче авто», «Скарб на дні озера», «Повелитель гір», «Унус», «Той, що зневажає смерть», «Зниклий дім», «Повітряні пірати», «Вершник без голови», «Чорний конверт», «Льодяний карнавал», кілька фільмів навіть анонсовано [22, с. 62]. Себто, ще не вечір, гаррі-пільв бенефіс не добіг кінця.

Кілька десятиріч потому радянський кінематографіст, з претензією на авангардовість, скаже, як зав'язе, знаменно плутаючи епохи: «А глядач був, на жаль, непівський... Фільмам із дешевеньким Гаррі Пілем він віддавав перевагу перед фільмами з Перл Уайт» [29, с. 203]. Мовби американська акторка середини–кінця 1910-х, яка знімалася в пригодницьких стрічках, пишаючись тим, що всі складні трюки у своїх фільмах реалізувала самотужки, могла бути серйозною альтернативою актору німецькому 1920–1950-х,

який міг би пишатися тим самим, принаймні замолоду. Хіба що була неофіткою в цьому жанрі, тож її знахідки вилискують свіжістю виконання — і привернула увагу естетів, хоча би в особі сюрреалістів, котрі ставили її «Таємниці Нью-Йорка» на один щабель із детективними серіалами Фейада [8, с. 53], що Пілеві не судилося.

Закордонний історик кіна (комуністичного гарту) вкотре пов'язав знайомі нам імена, зав'язавши вузол традиційної асоціації — цього разу вже з приводу кінокартини «Пригоди містера Веста у країні більшовиків» Льва Кулешова: «Якщо казати про іноземний вплив, то згадуються не стільки запаморочливі подвиги якого-небудь Дугласа Фербенкса, як акробатичні перегони з якихось німецьких пригодницьких фільмів, знятих у данських традиціях, за участі Гаррі Піля, у ті роки дуже популярного в Радянському Союзі» [25, с. 300]. Символічне протиставлення двох імен майже знакове і трохи полемічне, наче з поправкою для певної території, шанованої автором, попри те, що там, на відміну від Франції та США, славу відхопив дуже сумнівний суб'єкт, якого, за інших обставин, важко поставити поруч з американською кінозіркою (у скороченому виданні «Історії кіномистецтва» йому відведено аж чотири ілюстрації, Гаррі Піля не згадано зовсім, фотофіксації він, звісно, теж не вдостойвся), яку, будемо відверті, не всі теж стовідсотково сприймали на «ура» (звідси — каламбурна плутанина імені та «нуля», Зорро і зеро): «Американська трюкова картина — за участю Дугласа Фербенкса “Знак Зеро”, — перечитував Савел. — Шкода 45 копійок давати катзна за щось» [35, с. 17].

Інший історик, німецький, поблажливіший за свого французького колегу, атестуючи пілеві фільми як «блискучу і приємну нісенітницю», яка «виділялася на тлі похмурих “художніх” картин» [15, с. 31].

Після війни про Гаррі Піля у нас знову згадали. Ба, закупили один ФРНівський фільм «Тигр Акбар» (1950), за його участі, ним же і зрежисований. Підкреслимо: закупили, а не взяли в якості трофею, як це було з багатьма іншими довоєнними стрічками, наприклад, з Марікою Рьокк та Зарою Леандер. Нині він помірно приступний глядачеві в мережі YouTube, тож можемо на підставі такого, не надто досконалого (не в залі, у зменшеному форматі та невідреставрований) перегляду зробити деякі висновки щодо його творця.

По-перше, Піль постарів. По-друге, він пасе задніх на теренах власного кіна, де вийшли на авансцену інші імена, і повторює сам себе в амплуа, яке встигло набити оскомину: циркового штукаря, яким він вже

був у стрічках «Що сталося в цирку Бейлі?» (1927), «Артисти» (1935), «Люди, звірі, сенсації» (1938) [12, с. 323]. Мачо, досить обшерхлий як на 59 літ, виступає тут у строях джентльмена, уже вельми старомодного, але надійного й ефектного... за умови циркової вистави, не інакше, бо де ще можна зустріти чоловіка в циліндрі? По-третє, змінився час, і циркова тематика, хоч і не зникла зовсім (як же тоді бути з Фелліні, Жаком Таті?), та вже не користалася успіхом сама по собі, зайнявши резерваційну нішку невибагливого відпочинку — не зіставну з тими надіями, які на неї покладав авангард 1920-х.

Але є в «Акбарі» і пронизливий «момент істини». Дружина героя виступає перед глядачами у коронному своєму номері, де її тигр-улюбленець трохи збаранів і кинувся на хазяйку. Чоловік поривається її рятувати, а все намарне, Акбар навісніє, загрожуючи Джонні, відігнати звіра вдається лише струменем брандспойту. Дружина вмирає на руках чоловіка, а він, знавіснівши від горя, здійснює довгий тревелінг, йдучи до Акбара, аби того покарати. І не зможе: зрозуміє обмежену звірячу натуру, з якою нічого не вдієш. Карикатурність образу вмить подолано в останні п'ять хвилин, хоч і запізно: враження лишається, немов від кіно-трешу.

Здогадно, фільм користав у нас успіхом. Принаймні, плакат до його показу створив відомий кіно-театральний митець Ігор Зеленський, автор вправних, та не більше того, плакатів до чільних радянських фільмів «Падіння Берліну», «Донецькі шахтарі», «Велика родина», «Воскресіння» тощо, усі — настроєво-статичні (див: [24]). Чи не збіг обставин, що тут знову фігурує донецька територія? Захід вимагав іншого «градусу інтерпретаційності»: кульмінаційного спалаху, а не парадну щасливо всміхнених облич. Й отримав: динамічно-мелодрамну сцену протистояння людини та осканьженого звіра, за яким похмуро маячить декоративна паща воріт, аж надто схожа на храм Ваала в «Кабрії» Пастороне.

Ще раз Гаррі Піль вигулькнув у фільмі «ситуативного киянина» Сергія Юткевича «Маяковський сміється» (1975): малесеньким епізодом-врізкою на правах «прикмети доби», поруч із імітацією німої стрічки. Ще б пак, адже радянський поет не раз кпив із німецького актора. Наш герой із героїнею пролітає над великим містом на повітряній кулі, його марно прагнуть зупинити, припнувши кулю до флюгера на шпилі якогось даху (Піль у незмінному циліндрі); фільм «Людина

без нервів», як його представлено на афіші, споглядає персонаж комедії «Клоп» П'єр Присипкін (профіль якого порівнювали з профілем цього автора), сидючи з комсомолкою Зоєю в кінотеатрі; для неї цей перегляд стане фатальним...

Загалом же враження від минулих літ було стертим та каламутним, у пам'яті лишилися навіть не імена-знаки, а характеристики кіна 1920-х, зокрема його надприродна моторність, особливо помітна на тлі його ж німоти: «співрозмовниці мінялися, зникаючи і заявляючись з тією ж спритністю, з якою колись бігали дійові особи німого кіно...» [34, с. 293]. Вже не окремий персонаж — ціла юрба (якій і присвятив роман чільний український письменник), у якій важко вже когось розрізнити, через це — затаврувати, суцільна марнота марнот, та й годі. Час героїв минув, їх витіснили ситуації та стани, спогади та настрої. Кому потрібен «шляхетний зірвіголова, готовий покарати підступних злочинців...» [31, с. 31], якщо для того існують «відповідні органи», які ревниво реагують на применшення їхньої монополії? Спогад міг керуватися вже й не персонажем, а лише жанром, створюючи відповідну інтонацію оповіді: «Було щось неймовірне. Як у пригодницькому фільмі» [14, с. 615].

## Висновки

Що лишилося в пам'яті після цього актора? Майже нічого. Як індійське кіно, Гаррі Піль не перетнув океану, не справив жодного враження в Штатах — роки потому і артхаузний письменник-еротоман [2, с. 69], і божевільна художниця-сюрреалістка (і саме у ролях «Чорного пірата» та «Багдадського злодія» [33, с. 189]) марили Дугом, а не «королем цирку». Німецький актор лишився актором для маловибагливого плебсу (вибачте нам цей снобізм), для естетів — лише соціопатологічним феноменом; лише перші готові були регулярно споживати «солодкий присмак смугастих льодяників на паличках» [15, с. 31]. Для інших кітч лишився скороченою версією «ходіння в народ». Значущим був хіба — але то вже немало — для глядачів СРСР, смак яких не зміг розвинутися належною мірою, потерпаючи від безугавної урядової пропаганди (тож плебс все-таки виявився в чомусь мудрим, мудрішим за інтелігенцію... голосуючи ногами в кінозалах). На вістрі внутрішнього опору — чим гірше, тим краще, нате вам, виберемо — і сформувався образ пістрявого супермена, про популярність якого дізнаємося з пожовклих сторінок часописів, з уривчастих спогадів сучасників.

## Література

1. Антонов С. Царский двугривенный; Овраги; Васька: Повести. Ленинград: Лениздат, 1990. 719 с.
2. Буковський Ч. Жінки / пер. з англ. Київ: КМ-Букс, 2018. 384 с.
3. Були безпритульними і лишилися безпритульними // Комсомолец України. 1928. № 78.
4. Галан Я. Драматичні твори. Художня проза. Публіцистика. Київ: Наукова думка, 1983. 591 с.
5. Гаррі Піль у Донбасі // Комсомолец України. 1928. № 148.
6. Горький М. На дне. Егор Булычов и другие / Маяковский В. Баня. Клоп / Тренев К. Любовь Яровая. Москва: Искусство, 1978. 347 с.
7. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ: KINO-КОЛО, 2005. 461 с.
8. Деснос Р. Когда художник открывает глаза...: Заметки о живописи и кино. Москва: GRUNDRISSE, 2016.
9. Дітей годують кіно-сміттям // Комсомолец України. 1928. № 81.
10. Жанкола Ж. П. Кино Франции: Пятая республика. Москва: Радуга, 1984. 408 с.
11. Каган Я. «Боягуз» // Кіно-тиждень. 1927. № 20.
12. Кино: Энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 637 с.
13. Козинцев Г. Избранные сочинения: в 3 т. Ленинград: Искусство, 1982.
14. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади: у 2 кн. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.
15. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / пер. з нім. Київ: Грані-Т, 2009. 384 с.
16. Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. 478 с.
17. Леїн А. Кіно для робочої молоді // Молодняк. 1928. № 7–8.
18. Мар В. Кіно-кар'єра Кості Стрижа // Блискуча кар'єра: ілюстрований зб. кіно-оповідань. Київ: Укртеакіновидав, 1930.
19. Маяковский В. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: Правда, 1968. Т. 5. 567 с.
20. М. Н. «Звенигора» в Донбасі // Кіно-газета. 1928. № 3.
21. Некрасов В. Маленькая печальная повесть: Проза разных лет. Москва: Книжная палата, 1990. 398 с.
22. Немецкие кино-актеры: с 120 портретами. Ленинград: Academia, 1926.
23. Островский Г. Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Одесса: Маяк, 1989. 191 с.
24. Зеленский Игорь Васильевич. URL: reklamafilm.com/zelenskij-i (дата звернення: 17.06.2022)
25. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 8 т. Москва: Искусство, 1982. Т. 4.
26. Самчук У. Темнота. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1957. 495 с.

## References

1. Antonov, S. (1990). *Tsarskiy dvugrivennyiy; Ovrage; Vaska: Povesti*. Leningrad: Lenizdat.
2. Bukov's'kyj, Ch. (2018). *Zhinky'*. Ky'yiv: KM-Buks.
3. Buly' bezpry'tul'ny'my' i ly'shy'ly'sya bezpry'tul'ny'my'. (1928). *Komsomolecz' Ukrayiny'*, 78.
4. Galan, Ya. (1983). *Dramaty'chni tvory'*. *Xudozhnya proza. Publicy'sty'ka*. Ky'yiv: Naukova dumka.
5. Garri Pil' u Donbasi. (1928). *Komsomolecz' Ukrayiny'*, 148.
6. Gorkiy, M. *Na dne. Egor Bulyichov i drugie*. Mayakovskiy, V. *Banya. Klop*. Trenev, K. *Lyubov Yarovaya*. (1978). Moskva: Iskusstvo.
7. Gosejko, L. (2005). *Istoriya ukrajins'kogo kinematografa. 1896–1995*. Ky'yiv: KINO-KOLO.
8. Desnos, R. (2016). *Kogda xudozhny'k otkryvaet glaza...: Zametky' o zhy'vopy'sy' y' ky'no*. Moskva: GRUNDRISSE.
9. Ditej goduyut' kino-smittyam. (1928). *Komsomolecz' Ukrayiny'*, 81.
10. Zhankola, Zh. P. (1984). *Kino Frantsii: Pyataya respublika*. Moskva: Raduga.
11. Kagan, Ya. (1927). «Boyaguz». *Kino-ty'zhden'*, 20.
12. *Kino: Entsiklopedicheskiy slovar*. (1986). Moskva: Sovetskaya entsiklopediya.
13. Kozintsev, G. (1982). *Izbrannyye sochineniya (v 3 t.)*. Leningrad: Iskusstvo.
14. Kostyuk, G. (2008). *Zustrichi i proshhannya: spogady'*. (Kn. 1.). Ky'yiv: Smolosky'p.
15. Krakauer, Z. (2009). *Vid Kaligari do Gitlera — psy'xolog-ichna istoriya nimecz'kogo kina*. Ky'yiv: Grani-T.
16. Kruchenyih, A. (2001). *Stihotvoreniya. Poemyi. Romanyi. Opera*. SPb.: Akademicheskij proekt.
17. Leyin, A. (1928). *Kino dlya robochoyi molody'*. *Molodnyak*, 7–8.
18. Mar, V. (1930). *Kino-kar'yera Kosti Stry'zha. Bly'skucha kar'yera: ilyustrovany'j zb. kino-opovidan'*. Ky'yiv: Ukrteakinovy'dav.
19. Mayakovskiy, V. (1968). *Sobranie sochineniy (T. 5)*. Moskva: Pravda.
20. M. N. (1928). «Zveny'gora» v Donbasi. *Kino-gazeta*, 3.
21. Nekrasov, V. (1990). *Malenkaya pechalnaya povest: Proza raznyih let*. Moskva: Knizhnaya palata.
22. *Nemetskie kino-akteryi: s 120 portretami*. (1926). Leningrad: Academia.
23. Ostrovskiy, G. (1989). *Odessa, more, kino: stranitsyi istorii dalekoy i blizkoy*. Odessa: Mayak.
24. *Zelenskiy Igor Vasilevich*. URL: reklamafilm.com/zelenskij-i (data zvernennya: 17.06.2022)
25. Sadul, Zh. (1982). *Vseobschaya istoriya kino (T. 4)*. Moskva: Iskusstvo.
26. Samchuk, U. (1957). *Temnota*. N'yu-York: Ukrayins'ka Vil'na Akademiya Nauk u SShA.



27. Степовий, Сміянн, Муравин. Отрута в золотих келехах // Комсомолец України. 1928. № 108.
28. Строганов Б. Письмо в редакцию // Огонек. 1968. № 21.
29. Трауберг Л. «Леди карате» // На экранах мира. Москва: Искусство, 1977. Вып. 7.
30. Учитель «зірок» // Кіно-тиждень. 1927. № 19.
31. Ушаков М. Війна зі штампами // Кіно-тиждень. 1927. № 16.
32. Хакслі О. Жовтий Кром // Всесвіт. 1978. № 1.
33. Цюрн У. Темная весна. Москва: Митин журнал, 2006. 168 с.
34. Шевчук В. Роман юрби: Хроніка «безперспективної» вулиці. Київ: Унів. вид-во «Пульсари», 2009. 622 с.
35. Шиян А. Оповідання. К., Харків: Література і мистецтво, 1931.
36. Эренбург И. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: в 3 т. Москва: Советский писатель, 1990. Т. 1.
37. Эренбург И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 3.
38. Юренев Р. Игорь Ильинский // Актеры немого кино. Москва: Искусство, 1966.
39. Яновська Л. Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1991. Т. 1.
27. Stepovyj, Smiyany'n, Muravy'n. Otruta v zoloty'x kelexax. (1928). *Komsomolecz' Ukrayiny'*, 108.
28. Stroganov, B. (1968). Pismo v redaktsiyu. *Ogonek*, 21.
29. Trauberg, L. (1977). «Ledi karate». *Na ekranah mira*, 7. Moskva: Iskusstvo.
30. Uchy'tel' «zirok». (1927). *Kino-ty'zhden'*, 19.
31. Ushakov, M. Vijna zi shtampamy'. (1927). *Kino-ty'zhden'*, 16.
32. Xakсли, O. Zhovtyj Krom. (1978). *Vsesvit*, 1.
33. Tsyurn U. Temnaya vesna. Moskva: Mitin zhurnal, 2006. 168 s.
34. Shevchuk V. Roman yurby': Xronika «bezperspekty'vnoyi» vuly'ci. Ky'yiv: Univ. vy'd-vo «Pul'sary'», 2009. 622 s.
35. Shy'yan A. Opovidannya. K., Xarkiv: Literatura i my'stecztvo, 1931.
36. Erenburg I. Lyudi, godyi, zhizn: Vospominaniya: v 3 t. Moskva: Sovetskiy pisatel, 1990. T. 1.
37. Erenburg I. Sobranie sochineniy: v 8 t. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1991. T. 3.
38. Yurenev R. Igor Ilinskiy // Akteryi nemogo kino. Moskva: Iskusstvo, 1966.
39. Yanovs'ka L. Tvory' v 2 t. K.: Dnipro, 1991. T. 1.

## Галина Скляренко

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: galyna2010@ukr.net | [orcid.org/0000-0001-5878-6147](https://orcid.org/0000-0001-5878-6147)

## Galyna Sklyrenko

Candidate of Art Studies (Ph. D.), Senior Research Fellow,  
Senior Research Fellow of the Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine

# Творчість Владислава Мамсикова (1940–2020)

в колі спрямувань вітчизняного  
мистецтва пізньорадянської доби

# Creativity of Vladyslav Mamsykov (1940–2020)

in the context of national art  
during the late Soviet time

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271057 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Статтю присвячено творчості київського живописця Владислава Мамсикова, котра прокреслила кілька десятиліть українського малярства — від середини 1960-х до 2020 року. Вона відбила показові тенденції часу: кризу соцреалістичної доктрини, своєрідність інтерпретації «суворого стилю» 1960-х та цікавість до західних модерністських напрямів у 1970–1990-ті, 2010-ті.

**Ключові слова:** радянське мистецтво, живопис, індивідуальність художника.

**Abstract.** The article explores the work of the Kyiv painter Vladyslav Mamsykov, which traced several decades of the history of Ukrainian painting — from the mid-1960s to 2020, and reflected the indicative trends of the times: the crisis of the socialist realist doctrine, the originality the «austere style» of the 1960s, and interest in Western modernist trends in the 1970s–1990s and the 2010s.

**Keywords:** Soviet art, painting, individuality of the artist.

### Постановка проблеми

Попри те, що українське мистецтво пізньорадянської доби привертає останнім часом все більшу увагу, його спрямування та особливості залишаються малодослідженими. А втім «мистецтво індивідуальних міфологій», як влучно охарактеризував авторські спрямування періоду з відлиги до перебудови критик О. Єрофєєв, було позначене авторською індивідуальністю окремих майстрів, чиє образне мислення та суб'єктивне сприйняття виступало альтернативою соцреалістичній доктрині. Творчість В. Мамсикова в цьому плані дає можливість прослідкувати еволюцію творчої свідомості та показові тенденції доби.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Попри те, що твори В. Мамсикова стали експонуватися на виставках із середини 1960-х років, за радянських часів жодної окремої статті про них не було надруковано. Персональні виставки митця з каталогами робіт відбулися вже за незалежності України [1; 2].

Тоді ж з'явилися і кілька інтерв'ю з художником, що разом складають головний корпус інформації про нього.

### Мета

Проаналізувати творчість В. Мамсикова, еволюцію його образної мови та стилістики в контексті загальних змін у мистецтві, що відбулися з 1960-х років, окреслити місце художника в колі естетичних та світоглядних тенденцій часу.

### Виклад основного матеріалу дослідження

Творчість київського живописця Владислава Мамсикова належить до тих явищ українського мистецтва, що з часом привертають усе більшу увагу. Прокресливши майже пів сторіччя складної та неоднозначної доби в історії нашої культури — від середини 1960-х до 1990-х і далі до 2010-х — вона не лише у свій спосіб віддзеркалила показові тенденції епохи, а й окреслила власний художній світ, сповнений

виразної образності та особливої авторської інтонації. Чи не тому, попри помітну еволюцію його живопису впродовж десятиліть, його картини є одразу впізнаваними, привертають увагу своєрідним поєднанням раціональності та поетичності, пильним вдивлянням у навколишній світ і точним відбором промовистих деталей, емоційною стриманістю та медитативністю, а ще — особливим станом «уважної тиші», зосередженості, заглибленості, що запрошує глядача до спокійного споглядання, неспішної розмови, темою якої стає навколишній світ та людина в ньому, демонструють особистий шлях художника, де загальні спрямування часу, проходячи крізь авторське світобачення, наповнюються неповторністю образних змістів. До того ж уважний аналіз його малярства ламає ті стереотипи в інтерпретації мистецтва пізнорадянських десятиліть, що обмежують його своєрідність протистоянням «офіційного» та «неофіційного» мистецтва, унаочнюючи складну та різноспрямовану еволюцію вітчизняного художнього простору пізнорадянської доби.

Отже, Владислав Мамсиков народився в 1940 році в Омську, 1947 року з родиною переїхав до Києва, який став для нього рідним та улюбленим містом. У 1956–1958 роках навчався в Республіканській художній школі ім. Т. Г. Шевченка, а у 1958–1964 — на живописному факультеті Київського художнього інституту у К. Трохименка, В. Костецького, І. Штільмана. У 1971-му вступив до Спілки художників. Мамсиков прийшов у мистецтво в середині 1960-х. Славна «відлига» добігала кінця, пов'язані з нею надії на кардинальні зміни в суспільстві та культурі не справилися. Розгорнута владою у 1962–1963 роках кампанія «по боротьбі з абстракціонізмом та впливами Заходу», що супроводжувалася закриттям виставок та «викривальними виступами» партійних очільників засвідчила, що офіційній декларації про те, що радянські художники «можуть вільно експонувати на виставках свої роботи», були фальшивими [5]. Однак саме з 1960-х у вітчизняній культурі починається активне розшарування творчих пошуків, складається різноспрямований за своїми інтенціями художній простір, у якому чи не головною рушійною силою стає протидія одрялілому соцреалізму, чий пропагандистській, облудній псевдореалістичності кожний думаючий митець протиставляв особисті системи естетичних цінностей. І хоча надалі державна цензура буде постійно обмежувати самопрояв художників, заданий відлигою «імпульс свободи» та прагнення «говорити своєю мовою» зупинити вже було неможливо.

Показово, що від самого початку творча біографія В. Мамсикова розгорталася поза канонічним

соцреалізмом, у колі митців, із чікими роботами було пов'язане оновлення художньої мови та образності живопису, індивідуалізованість вислову — І. Григор'єва, М. Ванштейна, В. Реунова, І. Герасимової, О. Орябинського, І. Макарової та інших. Їхній живопис не ніс у собі радикальних новацій, не мав програмної ідеологічної опозиційності, скоріше — «повертав до мистецтва», відкидаючи нав'язливий пропагандистський пафос та відверту фальш «офіційного канону». А втім їхні роботи експонувалися на виставках, демонструючи ті зміни, які так чи інакше відбувалися у вітчизняному мистецтві й у самому суспільстві, де поступово все помітніше ширилося коло «позарежимних людей» зі своїми просторами «вільної дії», які «офіційний дискурс був не здатний описати і які система не очікує, адже вони не співпадають з її дискурсом, але й не знаходиться в опозиції до неї» [7, с. 16]. Проте у цьому колі, поза бінарним протиставленням «підтримки системи чи опозиції щодо неї», виникали нові, інші естетичні змісти, що ставили під сумнів, «розмивали», а поступово й нівелювали офіційний канон.

З відлиги радянська соцреалістична система дедалі більше втрачала свою монолітність, розшаровувалася, складаючись тепер із різних стильових спрямувань. Показовою в цьому плані стала поява, так званого, «суворого стилю», що позначив одну з тенденцій радянського мистецтва кінця 1950–1960-х. Ранні твори В. Мамсикова, що почали експонуватися на виставках з 1963 року, були пов'язані із цією стилістикою. Пізніше В. Мамсиков буде розповідати про своє сприйняття «суворого стилю»: «Він виник через відторгнення нами, тоді молодими художниками, фальшивого мистецтва Решетнікова, Григор'єва, Лактіонова — усіх цих “Знову двійка”, “Прийом до комсомолу”, “Вселення у нову квартиру...”» [3], проте буде уточнювати: «Одна з кращих робіт радянського часу, що пояснювала ситуацію, у якій ми перебували, — “Прийом до комсомолу” Сергія Григор'єва. Я нещодавно побачив її в Національному художньому музеї України й був приголомшений. Ну, задихаєшся просто в цій атмосфері загальної брехні та лицемірства. Але водночас вона дуже щира. Правда життя вийшла випадково. А ось, наприклад, картина Яблонської “Хліб” — це зовсім інше. Чиста майстерність, повна брехні. Хліба не було в країні. Був голод. А тут такий оптимізм» [3]. Свою ж творчу позицію цих років він формулював так: «Життя не настільки привабливе. У ньому багато бруду, який не міг залишити мене байдужим. Я намагався уникати показухи. Люди, які працюють, можуть бути різними — добрими чи злими, порядними чи ні. Але всі вони роблять свою справу, і дуже часто в жажливих,

нелюдських умовах. Емоційні спостереження — це головне, що цікавило мене в темі праці» [3].

А втім, поява «суворого стилю» в радянському мистецтві була закономірною, він віддзеркалював світоглядні зміни в суспільстві, що були започатковані відлигою, а разом із ними — зміну стилістичних пріоритетів. Серед них — цікавість до буденності та правди життя, позбавленої фальші сталінських «колективних полотен», суворий романтизм людської праці, емоційна стриманість, а ще — лаконічність, площинність, певна монументальна узагальненість пластичної мови, яка повертала в мистецтво «викреслені» ідеологією традиції модернізму, зокрема сезанізму, кубізму, конструктивізму, наївного мистецтва. Як писав автор назви цієї мистецької течії, О. Каменський, твори «суворого стилю» відзначалися «відкритим демократизмом, мужнім сприйняттям дійсності», «глибоко схвильованою, особистісною інтонацією розповіді», вдаючись до живописного узагальнення, «грубуватої різкості та гостроти» [4, с. 467, 480]. Ці риси виявилися близькими художнику. Показово однак, що у своїх творах він зосередився саме на «темі праці», людського повсякдення, уникаючи великих полотен на історичні теми та пафосу суспільних узагальнень, якими були наповнені програмні твори напряму. Головні з них були написані російськими митцями, як-от «Будівельники Братської ГЕС» В. Попкова (1960–1961), «Плотогони» Н. Андропова (1961), «Наші будні» П. Ніконова (1960), «Страйк» О. та П. Смолиних (1964) тощо. В Україні ж «суворий стиль» позначився саме в середині 1960-х, зокрема у картинах І.-В. Задорожного «На місці минулих боїв. Мої земляки» (1964–1965), В. Токарева «Комісар» (1967), О. Хмельницького «В ім'я життя» (1967) тощо, де до загальних рис «стилю» додавалися підкреслена романтизація зображення та декоративність кольорово-пластичного рішення. В. Мамсикова ж привертали більш камерні мотиви. Серед творів митця 1960-х років — портрети, пейзажі, жанрові композиції. «Дахи» (1960), «Натюрморт з керосиновою лампою» (1961), «Старий», «Стара з книгою» (1967), «Зоотехнік», «Літографи» (кінець 1960-х), «Замок у Тракаї» (1969) тощо — водночас мають схожість і відмінність щодо стилістики «суворого стилю». На противагу більшості представників цього напряму, він не вдається до відвертої соціальної тематики, його цікавить інше — правда та прихована поезія повсякдення, фрагменти непоказного людського життя, у якому художник відкриває драматизм та своєрідну красу. Показово, що картини в стилістиці «суворого стилю» В. Мамсиков писав і надалі, упродовж 1970-х та 1980-х поруч із роботами геть іншого спрямування. Ба більше, його сувора естетика проглядає в окремих творах

2000-х, як-от у картині «Гість» (1976–2011), де постукає бістична узагальненість художньої мови поєднується із драматичною гротесковістю образу.

Окреме місце поміж творів художника посідають роботи «на індустріальну тему», яка у 1960-х на хвилі бурхливого будівництва в СРСР набула особливого поширення. Як згадує В. Мамсиков: «Ще в інституті нас постійно відправляли на заводи. Особливо запам'яталися відвідини ремонтного депо залізничного транспорту. У режимних тоді, тобто закритих для туристів, Севастополі та Балаклаві, де ремонтували військові судна та підводні човни, ми із задоволенням писали кораблі...» [3]. «Індустріальні» полотна художника продовжують естетику «суворого стилю». Проте й у них присутнє його власне, авторське бачення. Так, зокрема, видобувні кар'єри Криворіжжя постають у полотнах художника в напруженні майже тектонічних зрушень. «Кар'єр у Кривому Розі», «Залізна руда», «Зола» (1971) та інші твори циклу побудовані на гострих ракурсах, несподіваних точках зору, виразній фактурності та глибокій сіро-чорно-вохристій кольоровій гамі. Бачення художника балансує тут на межі предметності та умовності, наголошуючи на самоцінності не лише полотна картини, як особливого образного світу, а й індивідуального сприйняття. І хоча надалі живопис митця буде змінюватися, ці риси залишаться для нього головними.

1960-ті стали для художника часом окреслення своїх тем у мистецтві, що відкривалися йому в подорожах та мандрівках, в уважному вдивлянні в навколишній світ. Як людина, що виросла у великому місті, Мамсиков був надзвичайно чутливим до його урбаністичної естетики. Велике місто, з новою забудовою, своєрідною структурованістю простору, освітлення стало темою багатьох його творів. Він мав те, що зветься «міські очі», те суто урбаністичне бачення, котре сприймає та фіксує в докільлі його конструктивну логіку, взаємозв'язок окремих фрагментів, тяжіє до колористичної стриманості. А тому у творчості митця майже відсутні зображення «чистої природи», у його картинах завжди так чи інакше присутня людина та її діяльність. Твори різних років — «Бензин» (1971), «Будівництво» (1972), «Шоссе» (1972), «Березняки» (1975), «Зупинка» (1985), «Вздовж залізниці» (2006), «Міст» (2011), «Міський пейзаж» (2012) — радше поетичні новели, що несуть у собі суб'єктивність авторського світосприйняття та певну «історію», чия сюжетна недосказаність відкриває простір для різноманітних прочитань.

Водночас із 1970-х В. Мамсиков починає працювати в іншій стилістиці, яка й тут збігалася із загальними тенденціями часу. Аналізуючи, зокрема, особливості вітчизняного мистецтва 1970-х — початку 1980-х

О. Якимович відзначатиме в ньому «по-перше, заворожливу й багато що приховуючу алегоричність, насиченість алюзіями <...> По-друге, помітну занепокоєність питаннями цілісності та взаємопов'язаності Буття <...> По-третє, ставлення до спадщини, яке (ставлення) розширюється, але одночасно дещо релятивізується, сполучаючись з ігровими складовими та невимушеним поводженням із цінностями традиції. По-четверте, певна невизначеність щодо глядача, а саме поєднання серйозності з іронічністю, відкритості із замкненістю, сповідальності з гротеском і містифікацією» [8, с. 219–220]. У творах В. Мамсікова ці риси присутні виразно, віддзеркалюючи настрої та образно-естетичні пріоритети часу. Тепер його привертає витончена живописність тональних гармоній, яку він відкриває для себе в пластичній наповненості кольорово-стриманих полотнах Дж. Моранді та класичному живописі: «Автопортрет із пензлями» (1975), «Портрет хлопчика» (1979), «Натюрморт із глечиками» (1997), «Натюрморт із кавомолкою» (2008). А одночасно в малярстві художника входять і елементи гіперреалізму, з його фіксацією фрагментів буття, ілюзорністю деталей та метафізичністю простору. Варто підкреслити, що від середини 1970-х гіпер- чи фотореалізм окреслив помітну тенденцію в офіційному радянському мистецтві, а одна з його версій склалася саме в Україні, долучивши до його стилістики доволі широке коло митців [6]. І тут знову в художній мові полотна В. Мамсікова складно перетинаються точність фіксації предметного світу з цілком реальними прикметами та ознаками й метафізична «позачасовість», що переносить їх в інший змістовий вимір. Фотореалістичні прийоми використані тут для поетизації, а то й і певної романтизації мотиву, у зображенні якого важливими стають просторові «цезури» та «паузи», що створюють стан медитативної тиші. Надалі саме ці риси стануть визначальними у творчості митця 1990–2000-х років. Показовим для художника є і «мотив порушення кордонів», що втілюється в зображенні вікна, дверей, дороги, шлагбауму тощо, які стають метафорами «виходу в інший простір», розширення кордонів.

Однак постійно змінюючи та уточнюючи суто живописну мову своїх полотен, художник залишався в «межах реального світу». Проте цей реалізм був іншим, принципово відмінним від його соцреалістичної моделі, ввібрав у себе широкий досвід мистецтва ХХ століття: був реалізмом після постімпресіонізму, кубізму, метафізичного живопису, а потім і гіперреалізму. Концентрація кольору, геометричність, умовність, деформація — усе ставало засобом виразності. Узагальнення могло переходити в пластичну формулу, але ніколи в символічну

розпливчатість чи сухість знаку, ніколи не нівелювало живописності, не руйнувало гармонії. Усі пошуки та зміни стилістики в роботах художника відбувалися у вимірах станкової картини, яка так чи інакше й визначила головні «параметри» його мистецтва.

За радянських часів окремі твори В. Мамсікова експонувалися на більш ніж двадцяти виставках, однак персональні стали можливими лише за Незалежності. У радянські десятиліття, як і більшість самостійно мислячих художників, він жив таким собі «подвійним життям», заробляючи в художньому фонді та поодинокими державними замовленнями, у себе ж у майстерні змальовуючи власний образний світ, який то збігався, а то й не збігався з офіційними вимогами. Як розповідав художник: «Я їздив по колгоспах — малював наочну агітацію. Пам'ятаю як написав якось за одну ніч портрети для дошки пошани. Платили за таку роботу добре, але ми прекрасно розуміли, що це халтура, а не творчість. Іноді траплялися і великі замовлення. Наприклад, триптих для музею Юрія Гагаріна в Саратові ми малювали цілий місяць» [3]. Поміж таких замовлень — створення у 1986–1988 роках (разом із Володимиром Волковим) великої панорами для музею «Звільнення Проскурова», присвяченого битві за звільнення міста під час Другої світової війни. Панорама збереглася до нашого часу. Порівняно зі зробленими в радянські роки подібними діорамами й панорамами вона вирізняється несподіваною живописною стриманістю, цілісністю художнього рішення, художня умовність живописного панно органічно співіснує з реальними предметами. Однак головне в житті митця відбувалося в майстерні, на його картинах.

Новий та плідний етап почався у творчості художника з перебудови. Живопис Владислава Мамсікова 1990–2000-х ніби концентрує пошуки попередніх десятиліть, але стає більш вільним і розкутим. Накопичений роками досвід виливається на полотна свободою висловлювання, визначеністю пластичної мови. А чи не найголовніше — впевненістю, зваженістю обраних прийомів, мотивів, самої емоційно-образної інтонації — уважного споглядання, що приймає життя таким, як є, і знаходить у ньому острови краси, гармонії та тиші.

Розпад СРСР відкрив можливості для далеких зарубіжних поїздок. Неабиякий вплив на художника справила поїздка в США, що простяглася на кілька років. У 1993–1995 роках у Портленді, штат Орегон, у Chetwynd Stapylton Gallery відбулася низка його персональних виставок. Нові роботи майстра, що виникли під враженнями американської провінції і продовжували його попередні напрацювання, й одночасно мали нові риси, пов'язані із новими для нього образами

«одноповерхової Америки» та захопленням американським мистецтвом, зокрема творчістю Едварда Хоппера. Співзвучність із живописом славетного художника, творчий діалог із його полотнами прозора проглядає в роботах В. Мамсикова 1990–2000 років: «Американський пейзаж», «Вітер з океану», «Недільний день» (1990), «Два будинки» (1999), «Дім біля моря» (2010) тощо. Обоє працюють у так званому «архітектурному живописі», де змальовують забудову міст і містечок, ті будинки, станції, заправки, транспортні зупинки, що складають «простір повсякдення»; обох захоплюють просторі та безлюдні морські узбережжя, золоті пляжі з поодинокими фігурами, світло й тіні сліпучого сонячного дня. Та якщо наскрізною темою Е. Хоппера стала людська самотність із її гірким, а то і трагічним присмаком, то «безлюдність» більшості полотен В. Мамсикова звучить інакше, скоріше, як свідоме усамітнення, що розкриває широкі обрії для споглядання, для відкриття змісту, краси, значення простих подій та простих почуттів.

Показово, що твори Владислава Мамсикова сьогодні, у нову медійну добу, сприймаються як цілком актуальні. Їхня медитативна споглядальність наче додається до того «погляду крізь об'єкти, екран, монітор», що дедалі більше визначає особливості сучасної

візуальності. Особливості різних медіа (живопису, фотографії, кіно) переплітаються у єдиному спільному середовищі, додаючи до нього свої нюанси. Просторі та небагатослівні картини Владислава Мамсикова залишаються розкритими в широкий світ. Їхня зовнішня позачасовість позірна, насправді глибоко пов'язана із сучасним сприйняттям. Вони продовжують захоплювати й дивувати, навчають чи не найактуальнішому сьогодні вмінню дивитися, а найголовніше — бачити.

## Висновки

Творчість київського художника Владислава Мамсикова демонструє показові особливості мистецтва пізнорадянських десятиліть, де поступові розмивання жорсткої ідеологічної соцреалістичної доктрини, що «тривалий час лишалися непоміченими і для звичайних людей, і для політичних керівників», але «завдяки яким усередині системи зріли умови для її несподіваного обвалу» [7, с. 10], й призвели до його завершення. Показово, що ці «розмивання» відбувалися в межах самого «офіційного мистецтва», яке з 1960-х дедалі більше втрачало свою монолітність, де, нехай не гучно, але все виразніше, лунали різні художні голоси, насамкінець «перекривши» його пропагандистський пафос живими образами, емоціями, змістами.

## Література

1. Владислав Мамсиков. Каталог. Київ: Ювелір-прес, 2010. 148 с.
2. Владислав Мамсиков. Опыт созерцания. Ретроспективный проект. Київ: Софія, 2015. 152 с.
3. Вспоминая 70-е. Наглядная агитация, город брезентовых роб и зубная щетка английского офицера. URL: <https://korrespondent.net/lifestyle/1603588>
4. Каменский А. Вернисажи. Москва: Советский художник. 1974. 528 с.
5. Михайлов А. Об измышлениях «Лайфа» и действительности советского искусства // Творчество. Москва, 1960. №8. С. 20.
6. Склярєнко Г. Гіперреалізм в українському мистецтві другої половини ХХ століття // Сучасне мистецтво. 2013. Вип. 9. С. 165–183.
7. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Предисл. А. Беляева; пер. с англ. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
8. Якимович А. Черты переходности. К характеристике творческого сознания 70-х начала 80-х годов // Советская живопись. Москва, 1984. Вып. 6. С. 216–222.

## References

1. Vladislav Mamsikov. *Katalog*. (2010). Kiev: Yuvelir-press.
2. Vladislav Mamsikov. *Opyt sozertsaniya. Retrospektivnyy projekt*. (2015). Kiev: Soflya.
3. *Vspominaya 70-e. Naglyadnaya agitatsiya, gorod brezentovykh rob i zubnaya schetka angliyskogo ofitsera*. URL: <https://korrespondent.net/lifestyle/1603588>
4. Kamenskiy, A. (1974). *Vernisazhi*. Moskva: Sovetskiy hudozhnik.
5. Mihaylov, A. (1960). Ob izmyishleniyah «Layfa» i deystvitel'nosti sovetskogo iskusstva. *Tvorchestvo*, 8, 20.
6. Sklyarenko, G. (2013). Giperrealizm v ukraïns'komu my'stecztvi drugoyi polovy'ny' XX stolittya. *Suchasne my'stecztvo*, 9, 165–183.
7. Yurchak, A. (2014). *Eto byilo navsegda, poka ne konchilos. Poslednee sovetskoe pokolenie*. A. Belyaeva (Predisl.), per. s angl. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Yakimovich, A. (1984). Chertyi perehodnosti. K harakteristike tvorcheskogo soznaniya 70-h nachala 80-h godov. *Sovetskaya zhivopis*, 6, 216–222.

## Hanna Tarasenko

Junior Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

**e-mail:** tarasenko@mari.kiev.ua | **orcid.org/0000-0003-3747-2936**

## Victor Luhovyi

Junior Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

**e-mail:** luhovyi@mari.kiev.ua | **orcid.org/0000-0003-4057-057X**

## Ганна Тарасенко

Молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України

## Віктор Луговий

Молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України

# Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine

The course of institutional activities

# Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Вектори інституційної діяльності

**DOI:**10.31500/2309-7752.18.2022.271058 | **УДК** 7.036(477)«19»

**Abstract.** The twentieth anniversary of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (MARI) is a milestone on a path of research, constant monitoring, and promotion of artistic achievements in various areas of contemporary art. The MARI has trained a significant number of young researchers of culture and theoretically equipped them with the latest knowledge of the art research. Research and processing of the most recent global art achievements is the ultimate goal of the multidisciplinary activity of the Institute. The description of strategic issues in art research, cultural studies, and aesthetics is integrated here with the efforts to analyze the continuity of art processes. From the very start, meeting the cultural needs of the society and providing it with mental mechanisms to comprehend contemporary art was the main aim of the Institute. An ultimate goal of its academic, creative, and educational efforts is to create a multifaceted concept of the achievements of contemporary Ukrainian art and incorporate contemporary Ukrainian art into the global cultural space.

**Keywords:** MARI, NAAU, scientific activity, education, scientific departments, creative projects, exhibitions.

**Анотація.** Двадцятиріччя Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (ІПСМ НАМ України) є віхою на шляху дослідження, постійного моніторингу та популяризації мистецьких досягнень у різних сферах сучасного мистецтва. ІПСМ підготував значну кількість молодих дослідників культури, які здобули міцне теоретичне підґрунтя для дослідження мистецтва. Дослідження та опрацювання найновіших досягнень світового мистецтва є метою мультидисциплінарної діяльності ІПСМ. Фіксація стратегічних питань у дослідженні мистецтва, культурології та естетиці поєднується тут з аналізом безперервності мистецьких процесів. Від самого початку головною метою Інституту було задоволення культурних потреб суспільства та забезпечення його ментальними механізмами для осягнення сучасного мистецтва. Кінцевою метою наукової, творчої та просвітницької діяльності ІПСМ є створення багатогранної концепції надбань сучасного українського мистецтва та включення його у світовий культурний простір.

**Ключові слова:** ІПСМ, НАМ України, наукова діяльність, освіта, наукові підрозділи, творчі проекти, виставки.

## Introduction

The Institute plans its work concerning the strategic problems in art research, cultural studies, and aesthetics, paying significant attention to analyses of the continuity of art processes, with a complete understanding of traditional and modern specifics of these processes and their coverage, taking

into account the contemporary art scene in Ukraine and the world.

Theoretical and methodological achievements of the Institute's members are marked by experimental thinking, non-standard and even provocative approach, depth and seriousness of the areas of research, and choice of topics for further research. The development

of research trends aimed at the new horizons of academic knowledge, and prolific exhibition activity beneficially impact the study of art. Combined with realizing the need in the prognosis of art phenomena, this constitutes the main fields of activities of the Institute. The analysis of the vectors of scientific, creative and educational activity will make the relevance of this research.

### Presenting main material

Modern Art Research Institute (MARI) was established within the system in the National Academy of Arts of Ukraine in December 2001 by the resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine. Its founder, visioner, and director is Victor Sydorenko, Professor, Academics of the National Academy of Arts of Ukraine, People's Artist of Ukraine, Vice-President of the National Academy of Arts of Ukraine, theoretician, and contemporary artist.

Since its founding, the MARI had a distinctive structural model: a small administrative and creative core and a flexible system of departments and laboratories. The latter was organized as an efficient team of researchers, who, being the leading theoreticians of culture and art, could consolidate their practical efforts in organizing exhibition projects and profound interdisciplinary studies in the domain of contemporary art.

During the 1990s after the proclamation of the independence of Ukraine, with former stereotypes being ruined and new progressive experiences accumulated, the overall situation of the Ukrainian art scene did not look very optimistic for its participants. Contemporary art still was a rather marginal phenomenon in the general art process of the country. The existing problems included questions of its legitimization alongside the traditional art by the official cultural establishment and popularisation of the progressive experience among the general population. State structures pursued their policy of ignoring contemporary art. Thus, the understanding of the true social and cultural reality of the country was made impossible. The authorities did little to develop a unique cultural identity in the globalized world that was much needed to form an adequate strategy for the art policy of Ukraine. The newly established institution aimed to overcome these problems by creating a favourable environment for the development and systemic research of different areas of contemporary art, as well as to represent it internationally.

During its twenty-year history, the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine accomplished a lot in the field of study, constant monitoring, and popularization of various types

of contemporary art. Research and exhibition activity of the MARI includes implementation of the new art technologies and practices, publication of research works, and training the professionals of the highest qualification (PhD in 03 branches of knowledge "The Humanities" who specialize in 034 "Cultural Research"). Since 2010, the Institute has been included in the National Register of the Academic Institutions funded by the state.

MARI carries out 12 fundamental researches: "Contemporary problems of Ukrainian art research" (headed by Glib Vysheslavsky), "Theoretical and practical context of contemporary art, aesthetics, and cultural research" (headed by Victor Sydorenko), "Theatre culture of Ukraine through the history of terms and concepts" (headed by Olexander Klekovkin), "Culture in the context of contemporary art research" (headed by Olena Kovalchuk), "Communicative processes in the art performative practices of the late twenties and early twenty-first centuries" (headed by Hanna Veselovska), "Nonconformity of Ukrainian fine art of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries" (headed by Oleksii Rohotchenko), "Contemporary Ukrainian art practices of architecture and design in the European cultural space" (headed by Natalia Kondel-Perminova), "Experiment, theory, and practice in the Ukrainian visual art" (headed by Anastasiia Goncharenko), "Contemporary aspects of art research and art legacy" (headed by Mykola Yakovlev), "The new art of Ukraine: identification of the creative legacy of Ukrainian artists on the crossroads of European cultures and traditions" (headed by Oksana Remeniaka), "The study of the legacy of Ukrainian artists: archives, funds, and private collections" (headed by Liubov Drofan), "Ukrainian music and stage art of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries in the intercontextual ties with the global art space" (headed by Igor Savchuk).

The plans of research and practical studies of the Modern Art Research Institute are focused on the development of the various aspects of contemporary art, new media technologies, research, preservation and restoration of cultural heritage, as well as on broader research of culture, art, and sources (archives and funds). To use the staff capacity more efficiently, MARI allocated the fundamental themes to the leading researchers of art, culture, architecture, aesthetics, and philosophy.

Participation in the conferences, academic discussions, round tables, and in the activities of expert boards and specialized academic councils are proofs of approbation of the research results of the MARI departments. The fact that the academic achievements of our institution are widely used in the educational process and academic circulation illustrates their true value.



Several prominent foreign researchers, including Blair A. Ruble (The Wilson Center, USA), Achille Bonito Oliva (La Sapienza, Italy), and Martin Muller (Modernism gallery, USA) hold honorary degrees from the Modern Art Research Institute. The agreements between MARI and international research and educational institutions — Kennan Institute Woodrow Wilson International Center for Scholars (Washington, DC), Institute of Visual Arts of the University of Zielona Góra (Poland), Polish Institute of World Art Studies, Tbilisi State Academy of Arts, University of Arts (Poznan, Poland), Cricoteka, the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, and other cultural and art centres — have intensified contacts and academic exchange.

MARI actively participates in the Fulbright Grant Program of the academic exchange for students and scholars. In 2020, MARI joined the Erasmus program for international academic mobility for the European Union member states. Scholars from Lithuania, Poland, Italy, Austria, Sweden, and the Republic of South Africa are on the editorial boards of the Institute's periodicals.

There are nine departments in the Modern Art Research Institute. Their priority is to build credible links between the past and the future that is reflected in the results of the research works of the employees of the Institute. In this context, studying the artistic provocation becomes important; this study is being implemented through the exhibition activity and further academic discussions. Also, an up-to-date view of space and time as forms of uninterrupted continuity of the dialogue between the artist and scholar is developed. In other words, scholars create a matrix of critical views that helps to fill in the analytical gaps and form the attitude to art in society based on the balance between the art tradition and the recent cultural phenomena.

Department of Theory and History of Culture (headed by Ruslana Bezuhla) was founded in 2010 to organize research on the theory and history of culture, as well as to methodologically support the educational process for the MARI postgraduate students following the terms and conditions of the license for educational services and granting the PhD. Degree in "The Humanities" with the specialization "034. Cultural Research" (4 persons per year). A Doctor of Philosophy is the educational and first academic degree that is granted in Ukraine after completing the third level of higher education.

The themes researched by the Department are linked to the analysis of the contemporary culture and history of culture (screen culture, theatre culture, visual culture, musical culture, culture and society, contemporary art, and its main trends). Members of the Department

assembled the study plans for the specialized disciplines for the postgraduate students of the MARI. I.e., "Theory and practice of contemporary sociocultural research" and "Screen culture of the twentieth and early twenty-first centuries" by Iryna Zubavina, "Methodology and organization of the research" by Olexander Klekovkin, "Innovative teaching methods of higher education" and "The twentieth century in costumes: history, culture, fashion" by Olena Kovalchuk, etc. The Department also mentors the postgraduate students of the Modern Art Research Institute and guides them according to the themes of fundamental research.

Participation in national and international research and practical conferences, cultural and art events, international symposia, contests, and seminars prove that the results of the research and creative work of the Department are truly valuable. The best illustration of the intensive public work of the Department's staff is their work in the national creative unions of Ukraine, on the boards of experts of the Ministry of Culture and Arts of Ukraine, and in the international foundations and organizations.

The Department of Aesthetics (headed by Olexander Klekovkin) is one of the most dynamic departments of the Institute. Its personnel changes frequently as new professionals join to fulfill a wide range of objectives linked not only to research in aesthetics, culture, and art but also to editing and publishing the academic editions of the Institute, and technically supporting research and art projects of the Institute. All of the above is stipulated in the official duties of the staff, in the work plans of the Institute, and in the major research themes of the Institute. The main area of the Department's activity is organizing research in contemporary aesthetics and related sectors, interdisciplinary studies, etc. The discursive issues in various fields of art were raised by the Department's staff in their practical work, during the art events and lectures for the art professionals. Employees of the Department participated in the work of the Academic Council of the Institute, of the Research and Methodological Council, of the Specialized Council of the Institute, as well as in the various research and theoretical conferences, round tables, and other academic events organized by the MARI and other institutions, i.e. the international Lotman readings, Lotman seminar, etc. In 2021, the Department and the Institute experienced significant losses: Oleksiy Bosenko, PhD, who for over a decade was the head of the Department and Inna Bulkina, PhD, who curated the editorial boards of the Institute and was editor-in-chief of the "Contemporary Art" and "Artistic Culture" passed away.

Department of Methodology of Art Criticism (headed by Glib Vysheslavsky) focuses on a broad spectrum of cultural and art research and contemporary art practices: fine art, music, theatre, cinema, cultural research, design, architecture, and photography. Its studies encompass rethinking of the fundamental issues of cultural and art research and theoretical and synthetic generalization of the acute social problems of the humanities. This academic research fills the lacunas in the coverage of different stages of development of Ukrainian culture that were previously ignored due to ideological restrictions or suffered a non-systemic or biased criticism. The work is conducted according to the context of contemporary achievements of foreign culture and art research. The Department's staff positively affects the cultural progress of Ukraine through their publications, teaching, mentoring the PhD students, participation in the conferences and expert boards of the exhibitions, round tables, seminars, and discussions. The achievements of the Department represent and construct the current stage of art and cultural research, and transmit the panorama of the cultural life of Ukraine globally.

The theoretical and practical significance of the results obtained by the Department of Curatorial and Exhibition Activity and Cultural Exchange (headed by Nataliya Bulavina) is in defining the theoretical grounds for solving methodological, theoretical, and practical problems that appeared in the process of the development of a powerful system of contemporary art and art market in Ukraine. That goes in line with the current standards of global art, culture, and economy and opens new prospects for Ukrainian art to manifest itself in the cross-cultural and trans-cultural processes. The applied approaches broaden the scope of research on the dynamics of processes in visual art and its interconnections to culture in general. The results of the research may be used during the further studies of the art and cultural processes of the twenty-first century, for the prognosis of the new tendencies in art and aesthetics in the contemporary Ukrainian cultural and art environment. They may be a good ground for developing recommendations for state policy in the sphere of culture. The main claims, results, and conclusions of the research works of the Institute's staff were publicized at the conference reports and during the presentation of the exhibition projects. In addition, the department, from the interdisciplinary approach, conducted theoretical and practical research on contemporary art and cultural processes while organizing exhibitions and other modes of art demonstration (in the MARI and other institutions). The discussions

were held about the problems of the contemporary creative legacy and the general public was informed about the current art situation in Ukraine. While popularizing the theoretical achievements of the Ukrainian art research and establishing international connections with the related organizations abroad, the staff of the Department participated in many international research projects (i.e. in Poland). The staff of the Department has shared the experience and incorporated the global mode of communication during international art projects (in Poland and China). The Department cooperates with the art union galleries, cultural and art institutions, art research departments, and faculties of higher educational institutions in Ukraine and abroad on an ongoing basis.

Department of Cultural Strategies, Initiatives and Technologies (headed by Serhiy Vasyliiev) since the moment of its foundation had rather unusual objectives for the academic institution. Among them were shaping the concepts of development of art culture and initiating experimental and socially significant art events. The ultimate aim of the Department was to break the walls between theoretical research and social action. As the artist's direct gesture becomes an artefact in the contemporary era, one of the main goals of the Department was not only to capture and study this gesture but to provoke and inspire it, being involved in the cultural development of the county to the maximum possible extent. For that reason, during the last five years, the staff of the Department regularly participated in the development of various public art events, for instance, in forming the programs of the art forums (GogolFest, Golden Lion, Melpomene Tavrii, Scena Luidstva, etc.), curated art projects, and planned the new ways of representation for the artworks in the exhibition space. Serhiy Vasyliiev implemented the annual program of design exhibitions in the Modern Art Research Institute, while Valeriy Sakharuk curated the exhibitions *Khudshkola* (National Museum "Kyiv Painting Gallery"), *Mykhailo Vainshtein: Photography against the background of tapestry, Color* (solo exhibition of Mykola Malysenko), *Velykyi Pereviz* (solo exhibition of Yevhen Svitlychnyi, Ivan Honchar Museum National Centre of Folk Culture), *Canon Frypulia* (PinchukArtCenter, Kyiv), *Pornographic series by Mykola Trokh* (StedleyArtFoundation, Kyiv). Olena Kashuba-Volvach assembled the exhibition *Oleksandr Bohomazov: A Creative Laboratory* at the National Art Museum of Ukraine and developed the concept for the exposition *Modernism in Ukraine* from the early twentieth century for the same museum.

During her time working in the Department, Natalia Moussienko was a prolific curator, presenting

the travelling exhibition *Art of Maidan* at the Ukrainian Museum in New York City in 2017 and the Stowe School in London. The staff of the Department also participated in developing the state programs and drafting legislation. Serhiy Vasyliiev was a member of the working groups to elaborate the legal basis for the theatre reform in Ukraine and enhance the work of the national theatres within the system of the Ministry of Culture of Ukraine. He participated in the expert selection board of the Ministry of Culture of Ukraine for the projects financially assisted by the state. Serhiy Vasyliiev also is an expert of the Shevchenko National Prize, head of the committee of the Les Kurbas Prize, expert for the Ukrainian Cultural Foundation, of the Ukrainian Theatre Festival and Award *GRA*, of the National Book of the Year rating, and a member of several other experts and artistic boards. Valeriy Sakharuk is a member of the expert board of the Museum of Contemporary Art and curates the Stedley Art Critics Prize, an art research contest for young critics. Being directly and actively involved in the art process, the staff of the Department contributes to the publication of numerous articles about the events and figures of Ukrainian art and culture in the academic periodicals of the Modern Art Research Institute (for the last five years, Serhiy Vasyliiev, Olena Kashuba-Volvach, Natalia Moussienko, and Valeriy Sakharuk authored 15 publications) and in other specialized and general editions.

Department of Visual Practices (headed by Olesia Avramenko) deals with the range of issues in the organization and implementation of the practical precedents of art and art research in the art life of Ukraine and integrates them into the international art space. The research fellows of the Department create concepts and practically fulfil them in their academic, research, practics, and publishing projects. Such activity legitimized the progressive achievements of contemporary experimental art, filling the cultural field of Ukraine with new experiments and models of functioning of contemporary art.

In the area of theoretical studies, the Department produced a series of analytical papers on the history and theory of art based on the philosophical and psychological inquiries concerning the contemporary socio-cultural phenomena and their visual interpretations. The academic work of the Department's staff resulted in several monographs and other publications that the Academic Council of the Institute either curated or approved: Victor Sydorenko's *Hero, Object, Phantom: A Lexicon* (2018), two-volume edition *Ukrainian Artists: Since the Thaw to Independence* by Galyna Sklyarenko

(2020), monograph *Post-media optics. Ukrainian Version* by Victoria Burlaka (2019), monographic series *Accent* by Olesia Avramenko that includes the following editions: *Zaretsky* (2018), *Kryvolap* (2018), *Pokrova* (2019), *Bilokur* (2020, 2021), *Prykhodko* (2021). The staff of the Department of Visual Practices participated in and curated the exhibitions *Untimely* by Victor Sydorenko (2020), *Inversion of Egocentrism* (2020), *Lexicon* (2020), etc.

In recent years, the experts of the Department systematically formed new professional relationships, refined the course of action, and set up the events, and art products that were relevant to the contemporary art processes. The Department participates in research and practical conferences in the MARI and other Ukrainian and international institutions, organizes art exhibitions and plein-air sessions, facilitates cooperation with the international creative community, and gains and shares the experience of the global art system.

Department of New Media Art (headed by Oksana Remeniaka) aims to create a complete theoretical model that reproduces the dynamics of the contemporary art process in the domain of visual arts; also, it popularizes the achievements of the Ukrainian art research. The staff makes relevant generalizations about the historical experience of solving research problems and defining the perspectives for the emergence of new imagery to determine the trends of further development. In these works, the legacy of the newest Ukrainian art undergoes rethinking in the context of European art history and criticism of the twenty-first century. Previously unknown material was introduced into scientific circulation that allows to significantly alter the coverage of the history of Ukrainian culture and art.

In 2019–2020, Oksana Remeniaka, the head of the Department, visited the Harriman Institute of Columbia University under the Fulbright Program. During this period, she researched the rare archive documents from the Bakhmetief Collection (Butler Library, Columbia University), UVAN (Ukrainian Free University), and private archives. She lectured at the Shevchenko Scientific Society, presented a report for the Ukrainian American Cultural Club of Houston, and interviewed the well-known Ukrainian American artist Lydia Bodnar-Balahutrak. All these materials will be used to support the research of the fundamental topic “The new art of Ukraine: identification of the creative legacy of Ukrainian artists on the crossroads of European cultures and traditions” (2020–2024).

Oksana Remeniaka along with the Małgorzata Wrześniak, Prof. (Cardinal Stefan Wyszyński

University) carried out a virtual project *Art in the time of plague / L'arte nei tempi dell'epidemia*. This project presents the colour palette of the artists' reflection of the new uncharted reality and was used as a basis for organizing the virtual exhibition of the artworks created during the Covid pandemic in 2020. The exhibition is presented on the websites of the Cardinal Stefan Wyszyński University (Warsaw, Poland), Modern Art Research Institute, and other institutions that expressed their interest in the project.

The Fulbright Program, supported by the US embassy in Ukraine, and in partnership with the American House Kyiv, established a series of discussions *Education and culture during the Covid-19 pandemic*, with the staff of the Department of New Media Art in attendance. These discussions focused on the new art forms that emerged as a reaction to pandemics, i.e.: is Ukrainian culture ready for the new challenges? Are there ways out of the cultural crisis? What is the future for the higher education and science of Ukraine?

The staff of the Department practically implements the academic results in the projects and exhibitions, popularizes their theoretical and analytical conclusions, and cooperates with the art unions, galleries, cultural and art institutions, departments of the art research, and departments of the higher education institution in Ukraine and abroad.

Department of Theatre Studies (headed by Hanna Veselovska) pursues the fundamental research topics of the most recent art history and the present-day situation in performative arts and music, including the contemporary modes of stage and drama communication, the synthesis in Ukrainian music, etc. Another key area of the Department's activity is the contemporary problems of theatre and music, when new art forms, genres and technologies. These topics are professionally analyzed and theoretically proved. The staff of the Department published the results of their work in several academic papers.

Head of the department Hanna Veselovska participates in the activities of the National Union of the Theatre Workers of Ukraine, leading the theatre studies of this organization. She is a member of the expert group of the Ukrainian Theatre Festival and Award "GRA"; she is also a member of the Shevchenko National Prize expert committee, the Kyiv Pectoral theatre award, and panels of experts for many other creative initiatives that shape the art reality of our country.

Department of Design and Architecture (headed by Nataliya Kondel-Perminova) researches the evolution of Ukrainian and global design and sheds light

on the unknown and little-known pages of art history. The area of academic interest of the Department encompasses the arsenal of graphic means and the social role of an architect and designer in solving social problems. Aside from studying the history of design, the Department investigates the contribution of social design to analyzing the communities and their interaction. It studies the recent art practices that go beyond the established exposition of forms and spaces (museum, galleries, exhibition halls, art salons) and gradually conquering new venues, including the abandoned industrial buildings. Art practices that use the newest technologies were implemented during the organization of art residencies, exhibitions, and festivals at the post-industrial venues as well as during the educational activities for the general public (workshops, educational laboratories). Many designer projects were commissioned by Ukrainian and international brands.

The staff of the Department participated in developing the "Concept of public administration in city planning" that was initiated by the National Union of the Architects of Ukraine. Within the interdisciplinary team of experts, MARI staff contributed to creating an effective management model for the cultural heritage of Ukraine, aimed at regulating the processes of interaction between the state, business, and society, at achieving a balance of interests in compliance with the law.

The Department of Design and Architecture introduced several research areas that arose in architecture and design due to the Covid-19 pandemic which actualized the need to reflect on the foundations of community life and the possibilities to implement these foundations in their social organization by the means of architecture and design. In addition to participation in the scientific conferences and round tables, the staff of the Department organized and carried out 24 events (exhibitions, festivals, art residences, workshops, and educational laboratories).

Being true to its statute, the Academic Council of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (head Victor Sydorenko, deputy head Igor Savchuk, academic secretary Asmati Chibalashvili) discusses art and research problems linked to the work of the Institute, deals with the strategic and tactical issues of development of contemporary art and main lines of the Institute's activity. Also, it discusses and approves the main areas and themes of research, projects of creative and research works, thematic and prospective plans of fundamental research, leads the pre-press procedures of the periodicals and monographs and organizes conferences,

seminars, and academic discussions of the works of contemporary visual art; revises and approves the performance review of the Institute and its departments; approves for publication the research and creative works of the staff and other authors; reviews and approves the themes of research theses, considers staff training and internship, etc.

Specialized Academic Council D 26.460.01 (head of the council Olexander Klekovkin, academic secretary Hanna Veselovska), is entitled to accept for consideration, hold public examination of dissertations and award academic PhD in Art Studies in the field “Theory and history of culture”. It began its work in the Modern Art Research Institute under the Resolution No. 358 of the Ministry of Education and Science of Ukraine on 15.03.2019. Specialized Academic Council K 26.460.01, with the right to consider Candidate’s theses, was created back in 2012. During 2019–2021, over twenty theses were successfully examined there.

At the present time, the MARI carries out 12 fundamental research topics: “Contemporary problems of Ukrainian art research” (headed by Glib Vysheslavsky), “Theoretical and practical context of contemporary art, aesthetics, and cultural research” (headed by Victor Sydorenko), “Theatre culture of Ukraine in the history of terms and concepts” (headed by Olexander Klekovkin), “Culture in the context of contemporary art research” (headed by Olena Kovalchuk), “Communicative processes in the art performative practices of the late twenties and early twenty-first centuries” (headed by Hanna Veselovska), “Nonconformity of Ukrainian fine art of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries” (headed by Oleksii Rohotchenko), “Contemporary art practices of architecture and design of Ukraine in the European cultural space” (headed by Natalia Kondel-Perminova), “Experiment, theory, and practice in the Ukrainian visual art” (headed by Anastasiia Goncharenko), “Contemporary aspects of art research and art legacy” (headed by Mykola Yakovlev), “The new art of Ukraine: identification of the creative legacy of Ukrainian artists on the crossroads of European cultures and traditions” (headed by Oksana Remeniaka), “The study of the legacy of Ukrainian artists: archives, funds, and private collections” (headed by Liubov Drofán), “Ukrainian music and stage art of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries in the intercontextual ties with the global art space” (headed by Igor Savchuk). The fundamental themes of the research of the MARI encompass different aspects of contemporary art, new art technologies, problems of research, preservation, and restoration of cultural heritage,

as well as processing the archival and funds materials and collections.

The results of the fundamental works are published in the collected works of the Institute, collective monographs, and are publicized in the reports at the international and national conferences, symposia, round tables, etc. These results are incorporated into academic circulation through the courses of lectures for the PhD Students of the Institute, the joint activities with the other leading art educational institutions of Ukraine and humanitarian foundations in Ukraine and abroad.

Theoretical and methodological achievements of the staff of the Institute are notable for their experimental thinking, non-standard and even provocative approach, for the depth and seriousness of the themes, and daring choice of topics for the further research. It should be noted that during the existence of the Institute, its research fellows authored over one hundred monographs. Among the latest are *The Pages of the Art History of Nova Generatsiya; 1927–1930* (2016) by Olena Kashuba-Volvach; *The Moves. The Sixth. Pastoral* (2017), *Free Atonality* (2020), and *The End Time. I. Free Time as a Fullness of Life* (2021) by Oleksiy Bosenko; *Mise en scène: Ideas. Concepts. Trends* (2017), *Art: Methodology of Research* (2017), *Theatre Culture of Ukraine: Scenarios. Roles. Statuses* (2019), *The Structure of Cultural Revolution: Scenarios and Roles. Ukraine. Theatre. 1917–1934* (2020) by Olexander Klekovkin; *A Century of Nonconformity in Ukrainian Visual Art* (2017) by Lesia Smyrna; *Victor Sydorenko’s Hero, Object, Phantom: A Lexicon* (2018); *Nigra sed Formosa: Drowned in Sorrow but Beautiful... Tracing the Path of the icon of Our Lady of Chełm* (2018) by Oksana Remeniaka; *Zaretsky* (2018), *Kryvolap* (2018), *Anatoliy Kryvolap. Ihor Stypachenko. Pokrova. Step 1* (2019), *Bilokur* (2020), *Prykhodko* (2021) by Olesia Avramenko; *Mykola Sadovsky’s Theatre* (2018), *More than Theatre. Ivan Franko National Drama Theatre. 2001–2012* (2019) by Hanna Veselovska; *Art Studies: Reflections and Life* (2018) by Oleksii Rohotchenko; *Synthetic Theatre* (2019) by Maryna Grinishina; *Stage Design in the Practice of the Twentieth Century: Kyiv Situation* (2019) and *Anatoliy Petrytskyi: The Set Design Artist. Practice and Experiment in Ukrainian Set Design of the Twentieth Century* (2021) by Olena Kovalchuk; *Metamodel of Ukrainian Painting* (2019) by Maryna Yur; *Contemporary Art Ukraine: From Underground to Mainstream* (2020) by Glib Vysheslavsky; *The Art of Post Culture: Trends, Risks, Perspectives* (2020) by Maryna Protas; *Borys Liatoshynsky and Polish*

Culture: Communications, Collaboration, Concepts (2020) by Igor Savchuk; two-volume edition Ukrainian Artists: Since the Thaw to Independence (2020) by Galyna Sklyarenko; Mykola Trokh: Enfant Terrible of Ukrainian Photography (2020) by Valeriy Sakharuk; Art of Maidan (2020) by Natalia Moussienko; The Artist Olga Petrova in the Texts of Her Contemporaries (2020); Art Kyiv of the 1990s. A Reconstruction (2020) by Olga Petrova; Khreschatyk as a Communicator between the Times (2021) by Nataliya Kondel-Perminova; A Palette of Words and Colors of the Tablet (2021) by Liubov Drofan; Ontology of the Virtual Space: Notes of Screen Studies (2021) by Iryna Zubavina; La Biennale di Venezia: The Engines of Art (2021) by Oleg Sydor, etc.

Under the resolutions of the Ministry of Education and Science of Ukraine that regulate the incorporation of the Ukrainian humanities into the global science, in 2020 the academic periodicals of the Modern Art Research Institute *Artistic Culture: The Topical Issues* and *Contemporary Art* were included to the list of scientific professional publications (category B) where the results of Candidates' and Doctors' of Science in art dissertations may be published. According to the requirements of the Ministry of Education and Science of Ukraine, the journals have their respected web pages: *Contemporary Art* (<http://sm.mari.kiev.ua/>), *Artistic Culture: The Topical Issues* (<http://hudkult.mari.kiev.ua/>), "Art Research of Ukraine" (<http://mystukr.mari.kiev.ua/>). These periodicals are indexed in the well-known scientometric bases: Art & Architecture Complete, EBSCOhost, Bielefeld Academic Search Engine, Directory of Open Access Journals, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS), WorldCat, *Scientific Periodicals of Ukraine* of the Vernadsky National Library of Ukraine. MARI also established several other periodicals for the art experts and general public: *MIST: Art Research, History, Modernity, Theory, Artistic Horizons, Contemporary Problems of Research, Restoration and Preservation of the Cultural Heritage, Contemporary Issues of Art Education in Ukraine*, and *Artkursyv*. These periodicals aim to disseminate the research results of the MARI staff both in the Ukrainian academic circles and internationally. The integration of the MARI periodicals in the international scientometric bases positively contributes to this, as these publications cover almost all topical research themes.

Therefore, the Institute has focused and will continue to focus on exploring the promising trends of research, striving for the new horizons of academic knowledge, prolific exhibition activity, effective art-history studies,

and understanding the need in the prognosis of the art events in their genre diversity. Activities of the MARI are linked to the practical implementation of its theoretical findings: organizing and carrying out various art projects accompanied by academic discussions. These platforms of research and practice emerge from the consideration of different practical forms of creativity: from the contests of young artists and up to the large-scale group exhibitions of the leading national artists in Ukraine and abroad or Ukrainian exhibitions at the International Art Exhibition in Venice.

In 2003, Modern Art Research Institute represented Ukraine at the 50<sup>th</sup> International Art Exhibition in Venice. *Millstones of Time* by Viktor Sydorenko evoked a response in mass media and positive reviews by the critics; it was shown at the international art venues on several occasions. Participating in the most prestigious art forum became a tradition for the Institute: staff members of the MARI organized Ukrainian National Pavilions for the 52<sup>nd</sup> and 55<sup>th</sup> International Art Exhibitions in Venice in 2007, and 2013 respectively.

In addition, the MARI regularly contributes to the joint art events in France, Germany, Italy, Poland, the UK, and the USA. In Ukraine, the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine cooperates with the leading institutions and festivals of contemporary art: Mystetskyi Arsenal, PinchukArtCentre, Izolyatsia, and GogolFest, creating several joint projects over the years.

The coordination of exhibitions is a long-standing part of the MARI activities. Expositions are constantly changing in the MARI exhibition hall, implementing various exhibition models and daring curatorial ideas, presenting the most recent phenomena of the visual art and culture of Ukraine. These initiatives have drawn the attention of professionals and connoisseurs of contemporary art. These initiatives highlight the recent art experiments, incorporate Ukrainian art in the global context and form the trends in the contemporary Ukrainian culture for years to come by creating an intense information field.

Engagement of the young artists and curators and cooperation with them is also among the priorities of the Modern Art Research Institute, along with coordinating art projects for the development and creative fulfilment of the talented youth. *The Newest Trends* curated by Andriy Sydorenko and Iryna Yatsyk should be specially mentioned. *The Newest Trends* is a development and support platform for contemporary art and is a long-term periodical exhibition and research project set up by the Modern Art Research Institute. The curatorial team

coordinated the eleventh platform and broadened it with the conceptual sections *Action* and *Theory* by adding a theoretical discussion in the form of the open call for the art research papers in 2018.

The main goal of *The Newest Trends* is to create a communication field to implement visual art and space projects where the new senses of creativity could emerge. *The Newest Trends* are a research tool of sorts for producing experimental content in the field of contemporary art. More than 200 artists from all over Ukraine participated in the platform. The success of the Modern Art Research Institute in its exhibition activities is the result of hard teamwork in cooperation with the leading artists and numerous partners and patrons of the arts.

## Conclusions

The Institute plans its work concerning the strategic problems of the art research, cultural studies, and aesthetics, paying significant attention to the analysis of continuity of the art processes, with the complete understanding of traditional and modern specifics of these processes and their coverage concerning the contemporary art situation in Ukraine and globally.

From the start of its research work, the articulated objective of the Modern Art Research Institute is to produce a mental mechanism of the understanding of art by the society, and the ultimate goal of the Institute is to represent the artistic legacy of Ukraine to a wide range of professionals and scholars, incorporating Ukrainian art in the global cultural space.

## Марія Шкепу

Доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: mariashkepu@gmail.com | [orcid.org/0000-0003-0210-4674](https://orcid.org/0000-0003-0210-4674)

## Maria Shkepu

Doctor of Philosophical Studies, Professor, Senior Research Fellow of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

# Алогізми vs логіка в контроверзі «пост» та класики

# Alogisms vs. logic in the “post” and classics controversy

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271059 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Осмислення колізій фундаментальних вимірів класичної історії не є актуальним для постмодерну, оскільки постмодерн не рефлексує себе в аспекті фундаментальності. Будучи періодом остаточно розшатованою на фрагменти об'єктивної та суб'єктивної реальностей, постмодерн постає остаточною деформацією всесвітньої історії. А, згідно Карлу Розенкранцу, така деформація впадає в абсурд, супроводжуючись пануванням зла, божевілья та злочину. Отже, постмодерн не є особливим напрямом чи періодом у розвитку мистецтва – він є штучно утвореним періодом божевільної політичної економії історії. Ця неусвідомлена базова ознака постмодерну спричинює розпад усього «ансамблю» модусів суспільної будови, починаючи від складових матеріального виробництва та форм суспільної свідомості і завершуючи тим, що мало б розглядатися як початковий атрибут історичного життя – сутності людини. В статті представлені визначальні контрапункти класичного становлення історії та постмодернової реальності у їх категорійному значенні.

**Ключові слова:** класичне становлення, постмодерн, логіка, вичерпаність лінійного часу, політична економія, деформація, категорійний розпад.

**Abstract.** Understanding the collisions of the fundamental dimensions of classical history is not relevant for postmodernism, since postmodernism does not reflect itself in the aspect of fundamentality. As a period of objective and subjective reality finally torn apart into fragments, postmodernity appears as the final deformation of the world history. And, according to Karl Rosenkrantz, such a deformation descends into absurdity, accompanied by the reign of evil, madness and crime. Therefore, postmodernism is not a special direction or period in the development of art – it is an artificially formed period of the crazy political economy of history. This unconscious basic feature of postmodernity causes the disintegration of the entire “ensemble” of modes of social structure, it starts in the components of material production and forms of social consciousness and ends in with what should be considered as the initial attribute of historical life – the essence of man. The article presents defining counterpoints of the classical formation of history and postmodern reality in their categorical meaning.

**Keywords:** classical formation, postmodern, logic, exhaustion of linear time, Political Economy, deformation, categorical breakdown.

### Постановка проблеми

Бували ще трагічні часи в історії людства, коли базові суперечності розвитку розщеплювалися на удавано самостійні протилежності, що начебто ставали дибки. І тоді історія марила злочинами жаху відчуження, яке було закладено в основу суспільних антагонізмів і супроводжувалося не менш жахливими «іноваціями» в способах людського взаємознищення. Цей синдром «хворого Логосу» (К. Нойка) вкарбований в історію мистецтва, в історію релігії, в історію моралі, в історію політики. Але всім історичним періодам відповідає певна логічна ситуація, яка відображала в категоріальному вимірі панораму реальних колізій та прагнула вивести їх із полону екзистенційної сліпоты в простір теоретичного прориву меж.

Сумною особливістю сучасного жаху історії є її позбавленість адекватної саморефлексії в усіх сферах суспільної свідомості. Марно намагаються філософи чи політики, виконуючи обов'язки просвітників,

пояснювати реальність за допомогою окремих думок тих чи інших мислителів, що поєднані не стільки за відповідністю логіки об'єктивних процесів, скільки за впадобою. «Інсайти» некласиків (бо класика не в тренді) та сучасників не спроможні окреслити межі, які необхідно подолати.

За переконливими невдачами соціополітичного та філософського мислення рівня «ток-шоу» стоїть нерозуміння або свідоме ігнорування природи постмодерну як феномену історії. Тобто, *постмодерну як особливого часопростору трансформованої логіки історії*, котра нікуди не зникає, але зі стану «хворого Логосу» може бути штучно перетворена на алогізм як такий. Саме цей алогізм і зумовлює абсурдні трансформації культури сьогодення в усіх її іпостасях.

Оскільки ж базовою передумовою всесвітньої історії в її відчуженому часопросторі залишається політична економія, то постмодерн як період переключених засад історії є тим відрізком, який побудований



на зруйнованих засадах політичної економії. Ви чуєте дисонанс такого твердження? Побудоване на зруйнованих засадах? Як це? А так, як вишукано представив цей феномен у всій «красі» його «перемагаючих» денонацій (теж саме, правда?) Ж. Бодрійар у дослідженнях «Символічний обмін та смерть» [1], «Критика політичної економії знаку» [2] як супровідний симптом штучної хвороби історії, коли системи ідей деградували в «Систему речей» [3].

### Виклад основного матеріалу дослідження

Семантична деструкція змістів, що охопила наприкінці ХХ сторіччя форми суспільної свідомості, не могла не проявитися і в «манії руйнування історичного синтаксису» (Печерський М.). А поліфонія деструкцій семантичних критеріїв культурних мір і меж історії не могла не актуалізувати проблему *логіки історії*. Як свідоме утримання об'єктивної основи історичних закономірностей і можливості їхнього пізнання, логіка історії містить у собі іманентність закономірностей становлення сутності людини через логіку способів матеріального виробництва, разом з ідеальними формами, які відображають цю логіку. Поза такою іманентністю сутність історії взагалі не може адекватно розумітися. Тим більше не може розумітися культура як її атрибутивна дійсність, оскільки феномен повернення в логічно й історично вичерпані параметри класичного становлення виявляє негативну форму відчуження історії і системи наукового пізнання. Збіг такого повернення із суперечностями інформаційної ери обумовлює штучну трансформацію процесу інтеграції наук у новий тип ідеологічного маніпулювання ходою історії, імперативами культури зокрема. Через парадокси сучасної історичної і філософської свідомості, єдність логіки історії (як практичного генезису предметності сутнісних сил людини) й історії логіки (у значимості ідеального генезису категоріально-понятійного вираження таких) не розв'язується як діалектичне протиріччя і набуває сенсу негативної трансформації, безкінечної регресії.

Знаменно, що актуалізація проблеми практичних і логічних параметрів логіки історії виявилася деструктивною навіть там, де вона виражала себе позитивно — «скасування» логіки історичного процесу підводиться під два хибних імперативи: 1) критики так званої лінійності історії; 2) концепцій про кінець історії. Обидва ці «імперативи» взаємозалежні й у модернізованих інтерпретаціях суттєво суперечать один одному. Щодо критики «лінійності» історії, то вона ведеться із чисто ідеологічних позицій. І справа полягає не тільки в тім,

що метою сучасної ідеології є спроба обґрунтувати капітал як найдосконаліший тип суспільного устрою. Заперечення фундаментальних закономірностей і векторності логіки історії не тільки виявляє нерозуміння логіки сходження ідеальної форми всезагального через генезис його знаряддевого коду. Цим воно заперечує також атрибутивну роль капіталістичного способу виробництва в цій логіці. Отже, заперечується те, що ставиться за мету захистити, адже капіталістичне виробництво в становленні класичної історії посідає місце першого універсального способу виробництва. Хоча його універсальність і є відчуженою в усіх вимірах.

У такий спосіб, заперечення логіки історії приховує заперечення закономірності поступовості способів виробництва й необхідність виходу історії з простору «лінійності» через долання її формаційних сходиночок. Але історія не може законсервувати себе ані в абстрактних параметрах становлення із супровідним дуалізмом сутності, ані в удаваній конкретності людини, як вона представлена некласичними концепціями «філософії життя». Така ситуація була б (і є) новим відтворенням того ж дуалізму сутності, але в неозначеній системі логічних координат, що спостерігається в усіх некласичних та посткласичних «логічних» конструктах.

Щодо сумнівного імперативу модернізованого тлумачення «кінця історії» очевидна еkleктика історичних, політологічних і філософських поглядів. У них не ймовірно заплутані підстави й наслідки. Тому необхідно розрізняти постановку питання про кінець історії, представленої Гегелем (коли «кінець історії» тлумачиться як логічне завершення її класичного становлення), і Шпенглером, який представляє агонію цього завершення в розпаді культури Західної Європи. У цьому сенсі, попри принципову відмінність логічних та історичних передумов філософствування класичного Гегеля і некласичного Шпенглера, обидва філософи постають представниками класичної історії (коли «кінець» є логічним завершенням класичного становлення історії).

Якщо ж у межах кантівської філософії неможливість реалізації волі не перетворюється на песимізм, то у «філософії життя» історія не індивідуалізується в загальній принциповості і значущості. У цьому сенсі гегелівський варіант «кінця історії» як логічне завершення кантівських основоположень носить прогресивний характер — цей варіант підноситься до всезагальності й не зрікається неї (інша справа, що консервує її в регресивну форму реальності Пруської монархії).

Через неможливість індивідуалізувати всезагальне в сучасних йому реаліях, варіант «кінця історії» Шпенглера зрікається такої мети і спостерігає за його

згасанням у занепаді Європи. Як порівняти з гегелівським варіантом, регресивність шпенглерівського «кінця історії» обертається позначенням її феноменологічних меж, хоча можливості долання таких меж філософам неklasичного часу залишаються невідомими, звідки й тотальний песимізм філософської думки цього періоду.

Регрес Гегеля від захопленого прийняття французької буржуазної революції до абсолютизації Пруської монархії і проголошення її абсолютною державою був детермінований історичним простором розгортання його «Науки логіки». Вона не тільки виводилася з логіки генезису природничих наук, але й об'єктивно спиралася на логіку ідеалістично інтерпретованих способів матеріального виробництва. Інтегрування *логіки форм науки*, викладеної Гегелем у «Філософії природи», *логіки форм становлення теоретичної самосвідомості*, викладеної ним в «Лекціях з історії філософії», *логіки форм матеріального виробництва*, інтерпретованих із позицій об'єктивного ідеалізму у «Філософії історії» як «сходинки руху духу до самого себе» (до власного самопізнання) і *логіки гносеологічного становлення індивідуальної свідомості*, викладеної у «Феноменології духу», не було еkleктичним, а поставало різними аспектами одного й того ж процесу збігу матеріальних та ідеальних форм розвитку взагалі. Адже якщо «Абсолютний дух» приходить до своєї «абсолютної істинності» в реальному просторі Пруської монархії, то остання автоматично стає його тотожною формою. Правда, саме ця форма демонструє безсилля всесвітнього розуму в його об'єктивно-ідеалістичному завершенні. Зрозуміло, що філософським ототожненням «Абсолютної Істини» та «Пруської монархії» реальна історія не закінчувалася. Не закінчувалася навіть у формі історії розуму, із розуміння чого й народилися фейєрбахівські «Основні положення філософії майбутнього».

Шпенглер описав форми вичерпаності класичної європейської культури в її матеріальних, теоретичних, моральних, естетичних, політичних, культурних параметрах. І завдання, яке він ставив перед собою, визначалося як необхідність «простежити подальші долі тієї культури, що зараз є єдиною на землі і проходить період завершення, саме культури Західної Європи, у всіх її ще не закінчених стадіях» [4, с. 128]. Як відомо, майбутнє цієї культури представлене досить похмуро. Саме Шпенглер виявив проблему специфічного розриву сутності й існування в межах європейської культури, коли існування може знайти собі позитивність самоствердження тільки як кількісне поширення. Причому однаковою мірою в прогресивному

й регресивному значенні культури. Згодом виявиться, що, за умов нерозпредметнення суспільних (політико-економічних, соціальних, антологічних та гносеологічних) засад класичного часу, поширення регресії має більше шансів. Тому що, якщо в цьому існуванні сутнісні принципи не супроводжуються розпредметненням закону основи в способах суспільного розвитку, то відчужена культура може поширюватися лише як регресія Європи й соціумів, які потрапляють у простір її інтересів. Ця проблема є актуальною, оскільки провокує унікальну логічну трансформацію, коли регресивні реалії перетворюються на агресивний, завуальований аргумент ідеології вичерпаності історії.

Як логічні передумови тлумачення кінця класичної історії, і гегелівська, і шпенглерівська постановка проблеми обумовлені об'єктивно. Іншу варіацію являє собою ультрамодне на початку 1990-х оголошення Фукуямою про кінець історії у вигляді ідеалізованого ліберального суспільства (правда, пізніше Фукуяма відмовився від цієї ідеї). Через доведений до краю антагонізм своєї основи історія дійсно може закінчитися моторошною простотою останньої світової війни. А таку можливість цілком переконливо вивів І. Валлерстайн: «Тією мірою, якою ми будемо рухатися від обмеження прав усередині держави, під погрозою виявиться рівноправність на світовому рівні. Можливо, що вперше в історії Америка перестане бути напіврабською й напіввільною. Водночас, увесь інший світ виявиться в ще більш вираженій формі поділений на вільну й рабську половину. Якщо з 1945 по 1990 рік для підтримки вищого рівня доходу 10 відсотків нашого населення нам приходилося постійно підсилювати експлуатацію інших 50 відсотків населення, уявіть собі, що знадобиться для підтримки 90 відсотків нашого населення на досить високому рівні доходу. Буде необхідна ще більша експлуатація і це напевно, буде експлуатація народів “третього світу”» [6, с. 75]. У контексті характеру сучасних всесвітньо-історичних протиріч і їх подальшого загострення, Валлерстайн прогнозував останню світову війну на середину 2020-х — 2030-і роки. Він помилився — третя світова війна вже йде.

Якщо ж ми будемо орієнтуватися на еkleктичну синхронність будь-яких соціумів та властивих їм форм культури, то світ постане агностичним, оскільки на емпіричному рівні буде здаватися алогічним і вимушеним співіснування без єдиного критерію розвитку.

Отже, розуміння фундаментальної векторності логіки історії можливе через виявлення відтворення її субстанціальної спрямованості в загальноцивілізаційному просторі. Власне кажучи, якщо розглядати історію

не лише структурно, але й у перспективі розвитку, її «лінійність» тільки в тім і полягає, що вона концентрує цю фундаментальну спрямованість від абстрактно-теоретичної до предметно-практичної тотальності, котра може бути реалізована через універсальні засади розвитку людини. Такою спрямованістю є рух людини до опанування власною сутністю й одночасне пізнання основи історії. З цієї причини, тотожність онтології і гносеології в класичному часопросторі виступає культурою лише тією мірою, якою становлення і є розкриттям фундаментальної основи всесвітнього розвитку й закріпленням її в категоріальності розвитку матеріальних продуктивних сил (знарядь праці) й ідеальних продуктивних сил (філософських понять, законів, категорій, які мають пронизувати гносеологічний статус суспільної свідомості).

«Лінійність» класичної історії є не менш об'єктивною і у структурному відношенні. Тут принципово значимою є така зміна способу виробництва, котра обумовлює пізнання нового рівня розвитку всезагального, у якому класичний індивід перебуває анонімною. Якщо ж вникнути в логіку історії, відбиту у вищих технологічних системах, виявляємо, що суперечність позначеної межі й нездатності її подолання спостерігається як нестерпність геометричної прогресії загострення протиріч, які не розв'язуються. Якщо еволюційна логіка історії (що знаряддево представлена в розвитку техніки) не виходить за межі відчуженого суспільного розподілу праці, виникає вибухонебезпечна ситуація для розвитку самої техніки. З консервацією відчуження суспільного розподілу праці вступають у конфлікт уже інформаційні технології. Цим обумовлюється виникнення песимістичних технологічних теорій, які виражають скепсис як із приводу власної методології, так і з приводу соціальної перспективності подальшого розвитку техніки. Цілком закономірно, що слідом за М. Хайдеггером та К. Ясперсом, західні філософи техніки поєднують кризу західної цивілізації й культури саме з розвитком техніки. У технократичному просторі культура зводиться до науки, а науці надається цінність лише в її техніко-прагматичному використанні. Логічним завершенням цієї колізії виступає укорінення антигуманізму: «Скажімо, лікар, який пристрасно виконує план, забуває про те, що його професійним обов'язком є лікування пацієнтів, а не психічно хворих, божевільних, калік та неугодних, тобто забуває зв'язати свої професійні рішення з голосом совісті» [7, с. 505–506].

Прагматичне ставлення до продуктивних сил й ігнорування їхньої сутнісної предметності обертається безглуздістю існування й культури загалом. На думку Ф. Юнгера, «позаісторичне не можна протиставити

історії у вигляді її протилежності, оскільки воно являє собою підґрунття, яке підживлює історію, є її субстратом, її *hypokeinotom*. Позаісторичне — це не пройдений, а не майбутній етап, воно перебуває в нас самих. Якщо це підґрунття зруйнувати й знищити, не буде ніякої історії. Як і будь-яка свідомість, історична свідомість пов'язана з певною субстанцією, котра підтримує її життєвою силою, з якої воно здобуває вогонь і світло. Ми не можемо собі дозволити взяти й знищити цю субстанцію, ми повинні її зберегти. І вона не виникає з Ніщо: вона є, або її немає. Чисто споживацька свідомість поводить себе як розбійник, як (злодій), тому наукова свідомість стала двозначною» [7, с. 507]. Отже, «субстанцією», що викристалізовується у взаємоопосередкуваннях логіки історії та історії логіки є тотожність ідеального й практичного самовизначення людини у статусі абсолютної універсалії. Саме в цьому розумінні культура має достатньо підстав аби вважатися дійсною. Фундаментальні зміни вимагають і фундаментального мислення, а останнє є неможливим поза засвоєнням імперативів класичного становлення історії. Без методології діалектики становлення можна описувати реальність, але не можна досягнути її закономірності.

Розглянемо конкретні логічні міри, в яких відбувалося становлення всезагального в теоретичній формі.

Завершення становлення всезагального в ідеальній формі конституювалося в абстрактно-логічному вимірі гегелівського Абсолютного Поняття. Так, у своїх логічних параметрах, становлення «уніфікує світ із метою оформлення його як єдності. Воно відкриває предметному світові істину того, що поки не стане одним, він не матиме форму» [8, с. 7]. Але, як зазначалося вище, завершення становлення виявляється й в антиномічності відчуженого прогресу, який постає регресією сутнісних сил людини в просторі виробничої діяльності, а також стагнацією розвитку самої логіки в її діалектичному значенні. Гегель обґрунтовує абсолютну природу логічного поняття через критику формально-логічного розуміння мислення, але стверджує при цьому, що «логічне <...> є всезагальним способом, в якому всі окремі способи зняті й замкнені. Логічна ідея є сама ідея у своїй чистій сутності, ідея як така, котра у простій тотожності замкнена у своєму понятті і ще не виявлена в якій-небудь визначеності форми» (переклад мій — *М. Ш.*) [9, с. 289]. Незважаючи на факт теоретичного подолання логічних підстав гегелівського Абсолютного Поняття наступною філософією, реальна історія не тільки не здійснила це подолання, але і не розпредметила практично логічні кульмінанти його ідеалістичної діалектики.

Фундаментальне протиріччя відчуженого прогресу виявляє внутрішні межі матеріальної й ідеальної логіки класичної історії. Логічні й історичні протиріччя класичного індустріального суспільства є не тільки протиріччями продуктивних сил і виробничих відносин у політико-економічному вираженні взаємовиключення і взаємообумовлення економічного базису та ідеологічної надбудови. У взаємовідношенні мислення і буття за типом всезагального фундаментальне протиріччя відчуженого становлення може бути зрозумілим як *завершене відчуження самої основи* і, як наслідок, як неможливість подальшого розвитку мислення в просторі та формах вичерпаних форм логіки становлення. Приміром, форма умовиводу як опосередковане доведення одиничного до всезагального осягла себе як логічну форму — «логічна ідея, стало бути, має своїм змістом саму себе як безкінечну форму, — форму, що складає протилежність змістові, оскільки зміст є поверненою до себе і знятою в тотожності визначення форми у такий спосіб, що ця конкретна тотожність протистоїть тотожності, котра розвинулася як форма» [9, с. 289]. Але прозорість тотожності форми ідеї і ідеальної форми, що абстрактно зняла (і тим самим змертвіла) у собі опосередкування власного становлення, є обернено пропорційною деформованості змісту реального буття. Цей феномен розгорнуто представлений Карлом Розенкранцем у розділі «Деформація» його «Естетики потворного».

Оскільки ж у власному феноменологічному становленні реальні індивіди не іманентні логіці становлення історії, класичне індустріальне суспільство поєднує в собі аморфність безпосередності людини й деформацію характеру суспільних відносин. Парадокс полягає в тому, що капіталізм як вища форма практичного розвитку історії є можливим як сполучення сутнісної аморфності відчуженої людини й сутнісної деформації історичного прогресу в його науково-технічному вигляді. У цьому сполученні відбувається згортання становлення в систему ідеологічно обґрунтованої деструкції. Логічна незбагненність даного феномену полягає в тому, що він заперечує собою логіку розвитку і, за удаваністю звільнення від належного, затверджує ірраціональне як позірність свободи волі (в екзистенціалізмі ми зустрінемо ситуацію негативної деструкції феноменологічного становлення, коли індивід прагне відредувати від себе власну еволюцію через спробу руйнування присутнього в ньому самому й у культурі минулого часу [10]).

Ця особлива ірраціональність є причиною ірраціонального божевілля наступної за класикою філософії, котра не могла вже знайти нову предметність

у класичному просторі й тому поставала проти нього і його теоретичних вимірів, але не була спроможною звільнитися від його історико-онтологічних обмежень. Перетворена феноменологія цього періоду філософії і культури загалом демонструвала завершеність теоретичної поступальності духу, хворобливість його вимушеної абсолютизованої статичності, теоретично й естетично виражений персоніфікований симбіоз такої. Адже в її класичному варіанті, феноменологія онтологічно не була спроможна вирватися з полону кошмарів нерозумної форми розуму. Ця логічна форма вже не знаходить для себе ані опосередковано, ані безпосередньо адекватної почуттєвої форми, приречена на втрату волі до реальності й на підміну останньої волюнтаризмом «тепер» і «тут».

Марність німецької класичної філософії виявилася в спробі обґрунтувати власні засади. Вона знов повернулася до пережитої Аристотелем логічної ситуації неспроможності обґрунтування власної системи силогізмів. Неспроможність німецької класичної філософії обґрунтувати абсолютну Основу розвитку й вимушеність її підміни хибною реальністю була, як продемонструє некласична філософія, розставанням логіки із цією самою основою. У межах класичного прагматизму логіці не лишалося нічого іншого, окрім як перетворитися на самодостатню математичну логіку і стати утилітарно-функціональною. Адже, якщо перевага віддається «чистій формі», котра вичерпала свою роль у попередньому розвитку філософії, то логіка автоматично стає прерогативою і власністю математики, яка оперує чистими формами. Отже, всезагальна логічна форма (у гегелівському тлумаченні Поняття) не стає гносеологічною основою суспільних відносин, внаслідок чого наступній теорії логіки нічого іншого не залишалося, як забути про Гегеля, або відвести йому місце несуттєвого теоретика аж до повного ігнорування його філософії. Дійсно, регресії діалектичної логіки в простір математичної логіки, що яскраво продемонстрував «нео-» та «пост-» позитивізм, народилися з факту розбіжності часопростору теорії і практики діалектики.

Водночас обмеженість визначення всезагального у формі логічного поняття недостатньо розглядати лише в контексті протиріччя методу й системи Гегеля. При абсолютизації кінцевої мети становлення у вигляді ідеального поняття, таке протиріччя виражає свідому й несвідому замкненість становлення, коли виникає ситуація парадокса логічно вираженої всезагальності й сумарної одиничності емпіричного світу речей. Але «там, де виникає парадокс, гине система і торжествує життя» — констатував Е. Чоран [11, с. 19].

«Як реальна ситуація і як теоретична форма парадокс народжується з незавершеності (нездійсненності). Сам по собі, він підірвав би себе самого, оскільки він є демонічним розривом розуму, кровною трансфузією в Логіку й стражданням форм» [11, с. 15]. Іншими словами, ідеально-логічна виразність становлення стає його логічною замкненістю через свою практичну незавершеність, унаслідок чого вся історія перетворюється на процес добровільного самопозбавлення Сутності та її підміни феноменологічними імпровізаціями «інсайтних» позірностей життя.

Загибель ідеальної системи становлення (і в значенні її завершеності, і в сенсі вичерпання системного періоду філософської самосвідомості історії) не супроводжувалася життєвими перемогами сутнісних модусів людини. У негативному просторі нерозв'язаного протиріччя існування і сутності виник феномен штучного розтягання беззмислового історичного часу. Але, якщо певна реальність продовжує існувати після того, як вичерпала свій зміст, її існування зумовлює трансформацію заперечення на спосіб життя. Ця регресивна заперечність здобуває статус наявного буття і перетворюється на репресивну щодо історії й культури заперечення. У просторі безпосередності людини така трансформація полягає в тім, що виникає феномен запізнення індивідуальних людських почуттів зглядно теоретичного змісту філософської свідомості історії. Чиста негативність, або естетика чистої негативності, котра наполегливо провокує психопатію історії.

Регресивність культури визначається і як стихійна відмова людини від ролі творчого суб'єкту суспільного розвитку. Історія трансформується на нескінчене очікування і актуалізація кантівського питання «На що я можу сподіватися?» констатує стан безсилля людини в історії, яку вона ставить *перед* і *над* собою, але не містить у собі. Прорив почуттів намагається здійснитися як інтуїтивне передбачення буття, але, з огляду на теоретичну неопосередкованість людської безпосередності за семантикою всезагального, такого роду передбачення трансформується на наслідок феноменологічної ситуації, котра в житті окремого індивіда виявляється випадковим проявом історичної необхідності. Трансформація логіки на добровільно ірраціональну форму метафізики обмежує почуттєве антигносеологічною функціональністю і обертається іррефлексивністю індивіда. Самозречення розуму й обумовлене ним повернення в нерозумну форму історії супроводжується не тільки перекрученням її суті, але і регресією. Форми як основи всесвіту. Відбувається повернення логічної

форми до пройдених ступенів, що супроводжується їхньою імпровізаційною інтерпретацією і свавільною репрезентацією.

Будучи деградацією логічного в ірраціональність першого (чуттєвого) рівня пізнання, таке повернення абсолютизує скептицизм, виводячи його зі статусу самокритичного пізнання істини і зводячи його в статус свідомого заперечення можливості пізнання такої. Відбувається трансформація скептицизму на особливу форму емпіризму, що виступає вже не чуттєвою, а логічною передумовою позитивізму. Отже, позитивізм логічно обумовлений оберненими формами ідеального, які «звільнені» від минулих підстав, але не спроможні відшукати собі власні логічні підстави, які мали б характеристики фундаментального. Звідси твердження, що «смерть у жодному разі не повинна розумітися як реальна подія, котра відбувається з деяким суб'єктом і тілом, але як деяка форма (у відомих випадках форма соціальних відносин), у якій втрачається детермінованість суб'єкта й цінності. Саме вимога оберненості і кладе кінець розрізненню детермінованості й не детермінованості» [1, с. 48]. Отже, «оберненість» логіки обертається і спробою «оберненості становлення» і регресивністю феноменології, тому логічна замкненість становлення перетворюється на ірраціональну життєву деструкцію семантики історії.

Ідеологічне табу на «рух за логікою історії» виключило можливість самообґрунтування Основи всезагального практичним подоланням власного відчуження. Це змушувало філософію повертатися до минулого власного становлення, але намагатися водночас підмінити його штучністю теоретичних підстав. «Неогегельянство», «неокантіанство», як і всі інші «нео-» минулого і є формами такого повернення. Як констатував М. Бердяєв, цей процес підкарбовує епігонство й занепад. Загублено центр, усе роздрібнилося. Деякі переходять від неокантіанства до неофіхтеанства. Намічається можливість і подальший рух до неогегельянства. Але філософська думка не рухається творчо вперед цим шляхом, не виходить із глухого кута. Неофіхтеанство й неогегельянство можуть легко перейти знов у неоматеріалізм і неопозитивізм. І так до безкінечності. Зрештою, усі можливі типи й комбінації філософської думки вже випробувані й у минулому геніально визначені, констатував мислитель. Нового майже вже нічого не можна видумати. Необхідно вийти з кола, а для цього потрібно усвідомити, що відбувається не тільки філософська криза, яких чимало було в історії думки, а і криза філософії, тобто в корені піддається сумнівові можливість і правомірність чистої раціоналістичної філософії. І думка про те, що за

негативністю зверненої назад думки стоїть «хвороба споживання», клініка якої виявляється тим, що філософія «говорить лише про щось, а не щось», констатує факт втрати філософією реальної історичної предметності.

Марні ж форми заперечення «органічно-логічного наслідку, завершення і результату культури» (О. Шпенглер) створювали умови для перетворення логіки на алогізм. Але, перетворюючись на абсурд, алогічне не може стати ані предметом логічної рефлексії, ані самою логічною рефлексією — у втраті предметної саморефлексії воно втрачає себе. Алогічне може стати тільки негідністю чуттєвого, тому що предметний світ як первинний образ чуттєвого підмінений вторинними імпровізаціями його реалій. Звідси корені постмодернізму з його випадковістю чуттєвого сприйняття і чуттєвої пам'яті, разом з агресивним запереченням логічної рефлексії. У контексті поширення постмодернізму на сферу історії і заперечення логічного в будь-якій формі (насамперед у формі закону-належного), набуває нового значення питання О. Шпенглера: «Йдеться про справу найбільшої серйозності: чи є можливим узагалі сьогодні або завтра існування дійсної філософії?» [5, с. 63].

Оскільки філософське мислення неможливе без рефлексії основ і їхнього опосередкованого становлення в конкретно-історичній семантиці розвитку, така рефлексія є постійною логічною ретроспективою, поверненням мислення до початку явища й відтворенням логіки його становлення як умови феноменологічного оволодіння часом і свідомого розв'язання такого протиріччя. Адже, якщо в кожній культурі філософія і наука слугують радше знаряддями подолання часу, аніж є самим цим подоланням, то феноменологічне оволодіння часом як розвиток людської сутності є закономірним змістом кінця становлення як розв'язання протиріччя його відчуження.

За браком позитивної рефлексії, обернені форми логічного стають регресивною часовою логікою. Але така логіка не тільки розбещує розум і деформує реальність — ігноруючи факт безвиході завершення становлення, вона змушена повертатися до його початку за відсутності перспективи його подальшої еволюції, оскільки вона (деструктивна логіка) починає (як ілюзорно, так і реально) цей «початок» з ігнорування його наявного історичного наслідку. Відбувається декаданс теоретичного розуму в штучну й реальну деформацію кінця перекрученої негативності («вивороту») становлення і в аморфність його категорійного початку. Як наслідок, цей «початок» присутній у вигляді позбавленої проєкції в майбутній час

діалектичної негативності як умови розвитку суперечностей. Звідси — вічне починання з початку, надання чуттєвому інсайту статусу безпосередності, котра має відігравати роль ілюзорної, кількісно повторюваної, але не новизни, яка розвивається, тому що в предметності такої безпосередності не присутнє опосередкування загальнозначущим. Сполучення ілюзійного подолання (а точніше — ігнорування) *форми як однієї форми єдиного* за відсутності опосередкування, як суттєвого відношення до *іншого*, не могло не призвести до повторюваного в усіх неокласичних формах відображення світу феномена самотності.

Деградація ж чуттєвої форми не тільки перебуває в прямій залежності від деградації форми логіки. Вона виявляється і деструкцією мотивації людського життя, котра екстрагує себе з історичного часу. За такої умови в регресивності історії час стає негативною паузою. У її просторі народжуються вже не логічні, а чуттєві міфи. Цим обумовлюється розташування Розенкранцем у своїй системі естетики обезображеного феноменів абсурдного, спустошеного, мертвого, божевільного в такому самовизначенні деформації, у якому життя здобуває форму смерті, а смерть здобуває форму життя [12, с. 184–227].

Отже, замкнена форма логіки історії обертається замкненістю самого логічного, перетворюється на логічно-ірраціональне замикання самої форми в значенні чуттєвої підстави. Отже, замкненість становлення прирікає чуттєву безпосередність на тавтологічне нарощування власної перекрученості. Форма вивертається і у такому вигляді представляє нам виворітну форму самої передісторії. Пошук розумом новизни перетворюється на апофеоз надуманого й навіть на прагнення до божевілья. Неможливість реального компенсується можливістю божевільної фантазії, тому що в реальному житті вже ніщо суттєве не є можливим. Життя як реально пережита смерть, смерть як осьове навантаження життя. Феноменологічний обрив як розпад центру і єдності світу.

Конституювання алогічного, що відбиває цей процес, виявляється підміною фігур логіки фігурами мови. Якщо з логіки зникає об'єктивний зміст (що завжди відбувається при декадансі історії), то і зміст мови неминує деградує до «негативного мовчання». Не випадково мислення софістів розглядалося як погроза афінській державності. Якщо абстрагована від логіки мова перестає бути практичною свідомістю істини й утверджується незв'язністю, то вона заперечує не тільки саму себе, але і природу свідомості. У цьому моменті здійснюється відхід межі від власної визначеності, її абсурдне замикання у формі негативної

безмежності. І тоді феноменологія духу регресує в божевілля духу, тому що «дух, який визначає себе тільки як сущий, оскільки таке його буття перебуває в його свідомості в нерозчленованому вигляді, постає хворим. Змістом, що звільняється в цій своїй природності, є себелюбні визначення серця, марнославство, гордість і інші пристрасті — фантазії, надії, любов і ненависть суб'єкта» (переклад мій — *М. Ш.*) [13, с. 176] і лише «будучи здоровим і розсудливим, суб'єкт має у своєму розпорядженні наявну свідомість упорядкованої тотальності власного індивідуального світу, у системі якої він підпорядковує будь-яке особливий зміст чуття, уявлення, пристрасті, прихильності тощо, розміщуючи його на належному місці цієї системи;» [13, с. 175–176].

Чи є правомірним співвіднесення попередніх гегелівських думок із проблемою алогізму почуттєвого в сучасній культурі? Адже у «Філософії духу» Гегель розглядає можливість божевілля як несвідому передумову феноменологічного початку індивіда, а проблема замкненості логічного самовизначення людини виступає негативним феноменом консервації завершеного становлення історії у вичерпані межі. Така правомірність може знайти для себе підставу у поверненні духу в перекручену (завершено відчужену) емпірію буття, коли негація позитивного опосередкування феноменології культури посідає місце наявного буття. У таких випадках дух приречений на те, аби збожеволіти, втратити себе як розум (мислення). Справді, обернена форма духу в його теоретичному самозапереченні є характерною тим, що з його стихії зникає опосередкування ним світу і його власне самоопосередкування світом як можливість бути тотальністю чуттєвості у розвитку. Втрата, яка настає після перекручування міри одиничного й всезагального в людині виявляється як конфлікт всезагального й часткового. Розрив і протиставлення двох — ідеального й чуттєвого — планів людської сутності не сприяють подоланню антиномічності, що створилася у феноменологічній ситуації, коли «всезагальне містить у собі особливе» (Гегель), але реальне «особливе» (конкретний індивід) не містить у собі всезагальне. Поряд з абстрактною всезагальністю утверджується вульгарний емпіризм одиничного з його хибно узагальнюючою індуктивною свідомістю. У логічному вираженні дана ситуація є безпідставністю існування, тому що проблема правомірності суб'єкта, що «індукує» себе екзистенційною фрагментарністю, залишається нерозв'язаною. Звідси небезпека «загибелі людства у випадку несправедливості індуктивних висновків про існування всезагальних закономірностей» (Штилер).

Природу й походження замкненої силлогістичності кінця становлення не можна розуміти поза доведенням до логічного кінця фундаментального протиріччя суспільного розподілу праці у всіх його іпостасях. Причому позначення межі становлення вже не може не виражати себе як трансформація суспільного розподілу праці з фактора прогресу стихійного становлення класичної історії у фактор регресу всесвітньої історії — у негативну величину. Протиріччя методу і системи Гегеля, що виражає вичерпаність відчуженої форми єдності діалектики, логіки й теорії пізнання, може бути зрозумілим лише в завершеності, що ним досягається в парадоксі історичного часу і простору, коли час закріплюється за духом, а простір за одиничністю емпіричних форм. Природа даного парадокса позначалася тим, що логіка втрачала вже не тільки зміст, але і форму як єдину можливість своєї цілісності. Адже вона оперувала формою лише доти, поки виступала діалектичною абстракцією від реальних процесів. Тому, природа даного парадокса (з усіма супровідними його «хитрощами розуму») обумовлювалася остаточною розірваністю основи на дві уявно самостійні сутності — матеріальну й ідеальну.

Проблемою подальшої можливості розвитку діалектики як процесійної логіки тотожності матеріального й ідеального виступала можливість і здатність діалектичної теорії подолати метафізику зовнішніх форм і збагнути логіку внутрішньої форми. Тобто, засвоїти логіку позитивного вивертання основи, її трансформації із «сутності-в-собі» у визначеності буття як «сутності-для-себе». Формальна логіка як логіка зовнішніх форм справитися з діалектикою другого заперечення була не в силах, а діалектика Гегеля була змушена обґрунтовувати себе чисто логічно і ірраціонально, адже основу тотожності мислення і буття в остаточному підсумку приходилося приймати на віру. Звідси логічна концепція М. Васильєва, в якій доводиться необхідність виходу формальної логіки за власні межі вже з позицій розуміння вичерпаного обсягу межі класичного історичного процесу. Помітивши особливість перетворення заперечення «усередину протиріччя», М. Васильєв констатував: «якби існувало у якому-небудь світі інше джерело негативних суджень, крім несумісності, тоді для логіки цього світу втратив би свою силу закон протиріччя в його другому виді. Тоді заперечення перестало б бути за визначенням тим, що є несумісним з твердженням і могло б бути сумісним із ним» [14, с. 128]. Отже, концепція Аристотеля про негативні судження (а дану проблему, на мій погляд, варто розглядати з основ критики здатності судження взагалі в єдності постійного

(закону) і актуального (конкретного)) історично не могла вийти на цю внутрішню «увігнутість» метафізичного заперечення через відсутності такого навіть у період трагічної загибелі грецького поліса.

Логічна форма як абстрактна форма єдиного обертається в судженнях замкненої логіки і повторюється кількісно. У межі негативного буття єдиного кількісність (наявне буття) останнього з'являється безособовим діячем, а реальність такого перетворення з'являється роздрібною людиною, перетворенням її з одиниці в дріб. Звідси категоріальний статус імперіалізму бути такою «інтегральною історією», у якій «кожен тільки інтеграл, і ніхто не знає, що таке історія» (Т. Імамичі). Історія в такому випадку розташовується (розтягується) у площинному просторі й метафізика даного факту вперто чіпляється за «лінійність», яка завзято критикується. Адже недіалектична кількісність не спроможна досягнути природу безкінечності, як і того, що безкінечність взагалі не є кількістю. А, виходить, простір безкінечності не вміщується у площині амбівалентного мислення і стереотипного способу життя. Межа в такому випадку виступає встановленою границею, коли «насправді поняття “межі” є чисто порядковим поняттям, що взагалі не включає поняття кількості (за винятком випадків, коли ряди виявляються тотожними)», — стверджував Б. Рассел [15, с. 94].

За умов непереборності еволюційної поступовості історії, логіка розуміння логіки світу розривається зсередини і перстає бути такою. Отже, сучасна постмодерністська міфологія народжується в межах перетвореної логіки. Тим самим, замкненість межі у своїх внутрішніх самовизначеннях розриває логіку зсередини, замінюючи розвиток геометричною послідовністю простого ряду. «Ряд називається “замкненим”, коли кожна прогресія або регресія, що відбувається в ньому, має в цьому ж ряді межу» [15, с. 189] і тоді «одне» як кількісна визначеність сутності підмінюється виокремленою одиницею, до якої можна додати нескінченну кількість одиниць. Підміна такого порядку руйнує тотожність міри й розвитку і «живе» у кількісній повторюваності повсякденного. Історія не відбувається (не здійснюється) в людині, оскільки в схематичній одноманітності удаваного різноманіття, сутність і буття приречені на вічний дисонанс. При цьому

єдність світу шукає себе не в матеріальності, а в бутті, а «досконалість» також набуває схематичного характеру. Логічно, що в такому випадку ряд є «завершеним», коли він конденсований у собі і замкнений, тобто коли «кожен термін є межею прогресії або регресії і кожна прогресія або регресія, що утримується в ряді, має в ньому межу» [15, с. 189].

В іншому випадку, подібна регресія є феноменологічною і технологічною неможливістю розвитку. Проектуючи вираження схематизму сходження на міфічні трансформації поскласичних напрямів мистецтва, М. Ліфшиць констатував штучний перенос лінійного становлення на внутрішню логіку сучасного міфу, коли сама логіка стає містком до алогізму. Для цього потрібно лише перебільшити формальну чистоту логічного порядку, перетворивши його на відірваний від реального змісту голий факт.

### Висновки

Отже, логічна замкненість становлення виявляється і парадоксом одночасного твердження й заперечення «лінійності» становлення самої Логіки. Але і збереження, і заперечення такої відбувається марним або уявленим структуралізмом, що, своєю чергою, здійснюється не менш парадоксальним образом через деконструкцію світу і свідомості.

Рядопокладеність кількісного різноманіття є і причиною, і наслідком суб'єктивістських передумов повертання основи логіки у математичну логіку, перетворення всезагального на множинність, знеособлення кількості і зведення його до числа, як і переклад світу в простір математичної свідомості штучного інтелекту. Тому, «число є безособовим діячем нашого століття, а пам'ять — для цих чисел» (Т. Імамичі). Звеличення математики, під яку підводиться логіка (що продемонстрував Г. Спенсер модифікаціями логічної системи Аристотеля) є доцільним в технологічно-функціональних межах інформаційної ери. Але феномен технократичного мислення абсолютизує математичну схему і репрезентує її як вище досягнення культури. Семантична патологія математичного схематизму (коли такий зводиться в імператив суспільних відносин) обумовлена вимушеністю редукування усього, що в нього не вміщується. А в ньому не вміщується різноманіття і різнобарвність життя.



## Література

1. Baudrillard J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976. 347 p.
2. Baudrillard J. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972. 268 p.
3. Baudrillard J. *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard, 1968. 288 p.
4. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Москва: Мысль, 1998. Т. 1: Гештальт и действительность. 663 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Москва: Мысль, 1998. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. 606 с.
6. Валлерстайн И. Америка и мир: вчера, сегодня и завтра // Свободная мысль. 1995. № 4. С. 67–77.
7. Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. СПб.: Владимир Даль, 2002. 553 с.
8. Noica C. *Scrisori despre logica lui Hermes*. Bucuresti: Cartea Romaneasca, 1986. 230 p.
9. Гегель Г.В.Ф. Наука логики: в 3 т. Москва: Мысль, 1970–1972. Т. 3. 371 с.
10. Sartre J.-P. *L'age de raison*. Paris: Gallimard, 1945. 441 p.
11. Cioran E. *Amurgul gandurilor*. Bucuresti: Humanitas, 1991. 207 p.
12. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев: Феникс, 2010. 448 с.
13. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Москва: Мысль, 1975–1977. Т. 3: Философия духа. 471 с.
14. Васильев Н. А. Воображаемая логика. Москва: Наука, 1989. 264 с.
15. Рассел Б. Введение в математическую философию. Москва: Гнозис, 1996. 240 с.

## References

1. Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
2. Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard.
3. Baudrillard, J. (1968). *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard.
4. Shpengler, O. (1998). *Geshtalt i deystvitelnost. Zakat Evropyi. Ocherki morfologii mirovoy istorii* (Т. 1). Moskva: Myisl.
5. Shpengler, O. (1998). *Vsemirno-istoricheskie perspektivy*. (Т. 2). *Zakat Evropyi. Ocherki morfologii mirovoy istorii*. Moskva: Myisl.
6. Vallerstayn, I. (1995). *Amerika i mir: vchera, segodnya i zavtra. Svobodnaya myisl*, 4, 67–77.
7. Yunger, F. G. (2002). *Sovershenstvo tehniki*. SPb.: Vladimir Dal.
8. Noica, C. (1986). *Scrisori despre logica lui Hermes*. Bucuresti: Cartea Romaneasca.
9. Gegel, G. V. F. (1972). *Nauka logiki*. (Т. 3). Moskva: Myisl.
10. Sartre, J.-P. (1945). *L'age de raison*. Paris: Gallimard.
11. Cioran, E. (1991). *Amurgul gandurilor*. Bucuresti: Humanitas.
12. Shkepu, M. A. (2010). *Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa*. Kiev: Feniks.
13. Gegel, G. V. F. (1977). *Filosofiya duha*. (Т. 3). *Entsiklopediya filosofskih nauk*. Moskva: Myisl.
14. Vasilev, N. A. (1989). *Voobrazhaemaya logika*. Moskva: Nauka.
15. Rassel, B. (1996). *Vvedenie v matematicheskuyu filosofiyyu*. Moskva: Gnozis.

**Марина Юр**

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: yur\_marina@ukr.net | [orcid.org/0000-0003-3487-1480](https://orcid.org/0000-0003-3487-1480)

**Maryna Yur**

Doctor of Art Studies, Senior Research Fellow, Senior Research Fellow  
of the MARI of the National Academy of Arts of Ukraine

# Українське малярство першої третини ХХ століття в науковому дискурсі

Національний аспект

# Ukrainian painting of the first third of the 20<sup>th</sup> century in scientific discourse

National aspect

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271060 | УДК 008:75: 75.01: 7.036: 75.051 (477)

**Анотація.** У статті розглянуто наукові праці, у яких поняття «національне» досліджувалося крізь призму творчих інтенцій українських художників у царині живопису. На основі аналізу літературних джерел показано, що формування національного контексту українського малярства першої третини ХХ століття обумовлене рядом чинників — історичними та культурними особливостями часу, цінностями та світоглядними засадами творчості митців. Актуалізація наукового дискурсу в руслі національного мистецтва, сприяла поглибленому вивченню розвитку та функціонування українського малярства вказаного періоду, творчих візій митців. Методологія дослідження ґрунтується на засадах історизму й системності, застосовано культурно-історичний метод для з'ясування передумов, причинно-наслідкових зв'язків, реконструкції розвитку українського живопису в діахронному та синхронному вимірі, герменевтики — для обґрунтування поступу українського живопису і його значення для культури. Осмислення візії українського малярства першої третини ХХ століття в публікаціях учених, базується на огляді виставок, аналізі творів, вивченні біографій та етапів творчості художників. Аргументовано, що у творчих інтенціях митців, які сповідували реалізм чи формували засади українського модернізму та авангарду, поняття «національного» визначало стратегію розвитку українського малярства.

**Ключові слова:** українське малярство, художник, національне мистецтво, національний контекст, реалізм, модернізм, авангард, науковий дискурс.

**Abstract.** The article explores scientific works in which the concept of “national” was studied through the prism of the creative intentions of Ukrainian painters. Based on the analysis of literary sources, it is shown that the formation of the national context of Ukrainian painting in the first third of the 20<sup>th</sup> century is determined by a number of factors — historical and cultural features of the time, values and artist’s worldview. The actualization of scientific discourse of national art contributed to the in-depth study of the development and functioning of Ukrainian painting of the specified period, creative visions of artists. The research methodology is based on the principles of historicism, the cultural-historical method is applied to clarify the prerequisites, cause-and-effect relationships, reconstruction of the development of Ukrainian painting in a diachronic and synchronous dimension, hermeneutics — to substantiate the progress of Ukrainian painting and its significance for culture. Understanding the vision of Ukrainian painting of the first third of the 20<sup>th</sup> century in the publications of scientists is based on a review of exhibitions, analysis of works, study of biographies and stages of artists’ creativity. It is argued that in the creative intentions of artists who professed realism or formed the foundations of Ukrainian modernism and avant-garde, the concept of «national» determined the development strategy of Ukrainian painting.

**Keywords:** Ukrainian painting, artist, national art, national context, realism, modernism, avant-garde, scientific discourse.

## Постановка проблеми

Розвідки з історії мистецтва, біографічні сторінки та окремі аспекти творчості художників другої половини ХІХ століття стали підґрунтям для формування мистецтвознавства як галузі науки в Україні. На той час більше уваги приділялося постаті Т. Шевченка, літературна і художня діяльність якого здебільшого висвітлювалася на шпальтах часопису «Киевская старина».

Започаткована біографістика спорадично доповнювалася матеріалами, у яких аналізувалися твори, їхній контекст, слідування тенденціям мистецтва. Національні особливості малярства не мали теоретичної артикуляції в періодиці, загалом поняття «національне» визначало належність до культури. Власне його семантика, значення і знаки, які були ідентифікаторами у творах потребували артикуляції, хоч історично вони були там присутні.

Історію українського малярства прийнято розпочинати з монументальних розписів у культовій архітектурі ХІ століття, станковий живопис започатковують портрети (парсуна) історичних діячів, знаті, духовних осіб кінця ХVІІ–ХVІІІ століть. У них по-різному ідентифікувалася суть «національного». Найбільш яскравим був образ ідеалізованого героя в «козацькому портреті» виконаному в стилістиці бароко, як-от М. Миклашевського, Д. Єфремова, В. Гамалії, І. Сулими. Монументальність і статурність постатей з усіма військовими атрибутами, пишна рослинна орнаментика та яскрава декоративність, визначили стиль українського портрета, його художню та естетичну концепцію, у якій поєднано європейську барокову традицію з національними уподобаннями та устремліннями [38, с. 42]. У живописі ХІХ століття особливості національної культури виявлялися в зображенні українських типажів — жінок, чоловіків, дітей у національних строях, краєвидів з історичними пам'ятками чи сільськими хатами. Їхній національний колорит увиразнювали художники В. Тропінін, В. Штернберг, Т. Шевченко, І. Сошенко, К. Трутовський, які слідували традиціям академічного мистецтва, класицистичному та романтичному стилю, а також формували основи реалізму. Сформувалося коло мотивів та образів, що мали яскраві національні ознаки, які визначали контекст українського живопису. Художники другої половини ХІХ — початку ХХ століть, зокрема Є. Крендовський, А. Мокрицький, І. Репін, Г. Родаковський, Д. Безперчий, М. Брянський, О. Рокачевський, В. Орловський, М. Ярошенко, А. Куїнджі, К. Трутовський, К. Устиянович, С. Васильківський, М. Кузнецов, С. Світославський, К. Крижицький, К. Констанді, І. Похитонов, О. Сластїон, М. Пимоненко, Ю. Панькевич, М. Мурашко та інші, в інтерпретації образів чи дійсності, змінювали стилістичне рішення, але не зміст, що може свідчити про формування національної моделі живопису, у якій варіювалися мотиви, образи, знаки, символи, вибудовувалися семантичні зв'язки в художньому просторі твору.

### Аналіз досліджень і публікацій

Мистецтвознавча оцінка розвитку українського живопису в різноманітних творчих практиках художників здійснювалася вже на початку ХХ століття. Початок ХХ століття в українському живописі позначився різноманітними художніми практиками: одні експериментували, досягаючи нові здобутки в мистецтві модернізму та авангарду, інші доводили до вершин художньої виразності реалістичне трактування навколишнього життя. І в тих, і в інших по-різному виявлялися національні особливості. Мистецтвознавча

рефлексія щодо цих практик, показала глибину мислення художника, його творчі інтенції, світоглядні засади. У 1910–1930-х роках опубліковано нариси про портретні роботи українських художників (М. Башкирцевої, Д. Ярошенка, І. Похитонова, О. Мурашка, Д. Безперчого, П. Холодного, О. Новаківського, М. Сосенка, С. Васильківського, П. Левченка, М. Бойчука, М. Жука, М. Самокиша, М. Рокницького, М. Бурачека, І. Репіна та інших), авторства Д. Антоновича [1; 2], С. Качмарської, М. Голубця [11; 12], В. Залозецького [13], І. Свенціцького [27], О. Ніколаєва [21], М. Павленка [23], М. Рутковського [26], О. Сліпко-Москальціва [19; 22], Ю. Михайлова [20], О. Величко [8]. У загальному огляді біографічних сторінок митців, увага приділялася освіті, джерелам творчості, художній мові, естетичному та контекстуальному характеру творів.

Актуальними є дослідження творчості митців у національному аспекті авторства С. Білоконя [5; 6], Л. Соколюк [29–33], І. Литовченка [17], Н. Присталенко [7; 24], з початку з 1990-х В. Афанасьєва [3], Н. Бенях [4], Л. Волошин [10], С. Гординського, О. Лагутенко [16], Б. Лобановського [18], Я. Кравченка [14; 15], А. Сидоренка [28], О. Тарасенко [34], О. Федорука [36], М. Шкандрія [40], М. Юр [41; 42] та інших.

### Мета статті

Формулювання мети обумовлене необхідністю розгляду наукових праць, у яких висвітлено особливості мистецької інтерпретації української культури в малярстві.

### Виклад основного матеріалу дослідження

У першій третині ХХ століття художній процес відрізнявся досить широким спектром творчих практик, генерованих митцями Західної та Східної Європи. У динаміці різних спрямувань формували власне творче кредо й українські митці. Їхнє становлення, здобутки в малярстві, участь у виставках, знакові події в житті висвітлювали вчені, відзначаючи ставлення художників до національної культури та мистецтва. Д. Антонович у статті «Олександр Мурашко» зазначав, що: «Кожного літа з Академії Мурашко обов'язково виїздив на Україну <...>. Не останню роль грало і романтично-патріотичне піднесення, яке манило молодого артиста на шлях історичного жанру. Данину цьому настроєві не без впливу І. Репіна, заплатив Мурашко вибором теми для своєї конкурсної праці. Це була побутово-історична картина “Похорон кошового”» [2, с. 9]. Далі автор пише: «В останні роки життя Мурашка

в українському мистецтві панував певний націоналізм, відживлений могутнім поривом національної революції, націоналізм, що живився з українського мистецтва 17 і 18 віків. Це був час Нарбута, школи Бойчука і навіть класично строгий Василь Кричевський платив данину цьому націоналізмові і славився як майстер українського орнаменту» [2, с. 13]. О. Сліпко-Москальців зауважує, що О. Мурашко добре знав західні мистецькі здобутки, але прямував дорогою самостійно [22, с. 22].

Творчість Д. Безперчого, останнього учня К. Брюллова, розглядає Д. Антонович у контексті академічного малярства та класичного мистецтва, але зазначає, що він був видатним художником у Харкові свого часу та одним із перших, після Штернберга, почав малювати образи сільського українського життя [1, с. 5] і підкреслює, що українське мистецтво з класицизмом «зжилося міцно» і смак до нього сягав високого рівня. М. Голубець відзначає, що новаторством трьох молодих малярів — П. Мартиновича, С. Васильківського, О. Сластіона, було відродження української пластики у формах, що виростили з глибин творчого духа Нації [11, с. 3], торуючи шлях, який став дороговказом для прийдешніх поколінь митців. Автор вказує на В. Кричевського та П. Холодного, які відроджували українську мистецьку культуру не лише по формі, а й по суті. Перший фундував український стиль в архітектурі і «вперше підійшов по українськи до українського пейзажу» [11, с. 5]. Його колористичні ефекти мали певний вплив на живопис П. Холодного, якому «судилося піти далі в шир і глиб того, що називаємо “національним” в українському малярстві» [11, с. 5]. Одним із джерел його творчості були ікони з Національного музею у Львові, сакральний світ яких він відкривав для себе, вивчаючи колірні співвідношення, просторові ритми, що позначилося на станковому живописі, а також власному виконанні ікон і вітражів. Мистецька індивідуальність М. Сосенка формувалася на засадах давньоукраїнського іконопису, інтерпретованого й перетвореного в стилістиці українського модерну, у якому він виконував монументальні розписи церков та ікони. У них присутній вплив візантійської традиції та мистецьких тенденцій Європи межі ХІХ–ХХ століть, які відобразилися і в станковому живописі [27]. М. Голубець у статті «Сто літ галицькому малярству» пише, що О. Новаківський в 1911 році представив свою першу виставку у Львові, «на якій заманіфестував свою українськість — українськими підписами деяких картин та вишиванкою, в якій змалював себе на автопортреті. <...> Українське походження артиста було заєдно ядром, довкола якого, мов шовкова основа, омотувалися, раз грубшою

то знов тоншою ниткою, посторонні впливи...» [12, с. 153]. Символічне уособлення України художник втілює у картині «Пробудження» (1910-і), саме в образі дівчинки, яка стоїть перед образами Богоматері з немовлям та Ісуса Христа, спросоння здійнявши руки. З тяжкого сну будиться Україна до нового життя, зауважує О. Величко, і додає, що варіанти цієї теми автор розроблятиме в інших творах [8, с. 207]. Свою оцінку «національного» у творчості О. Новаківського дає М. Хмурий у статті 1931 року, відзначаючи, що митець стояв над своїм культурно-національним середовищем і вривався актуальністю в інтернаціональний потік життя, оскільки його творчий і соціальний імпульс бився в ритмі свого часу. «Це ознаки значного художника, що вершить ідеологію не вузького національного поля, що не позад нації йде, а свою націю тягне в інтернаціональний біг життя» [37, с. 22]. Синтез художніх новацій у живописі О. Новаківського спирався на підґрунтя його індивідуальної творчості — іконописну спадщину Поділля, її «дух, колорит, форму і питомий вислів», що відбилися у авторському стилі митця, пише В. Залозецький у монографії «Олекса Новаківський» [13, с. 9].

Власне розуміння України втілював у численних етюдах та картинах С. Васильківський, бо їй, як зауважує О. Ніколаєв, він віддавав весь час свого життя, а зацікавившись українською старовиною, іздив, розшукував стародавні церкви, зокрема в Галичині, відроджуючи цікавість до будівництва в українському стилі [21, с. 12]. Автор каже, що С. Васильківського можна назвати співцем України, порівнюючи його творчість із тим, що Т. Г. Шевченко зробив на ґрунті письменства [21, с. 16], оскільки твори його охоплюють майже винятково українське життя, природу, народний побут, історію. М. Рутковський зазначає, що художник присвятив своє життя і талант мистецькому виявленню глибинної істоти й душі рідного побуту і країни, його картини та акварелі незмінно мали українські мотиви [26, с. 5]. Подібна творча стратегія щодо художньої інтерпретації української природи, вияву її культурного коду, спостерігається і у П. Левченка. Як стверджує М. Павленко, де б не перебував художник, він завжди линує душею в Україну, увесь свій талант і любов віддає її своєрідній красі і природі, не оминає український побут [23, с. 6]. Він був переконаний, що бути в тісному зв'язку із навколишнім життям, природою, це єдиний правильний шлях у творчості. Полтавщина, а особливо Слобожанщина були улюбленими місцями для етюдів, у яких митець зображував хати, млини, церкви, типові для українських сіл і містечок, криві вулички з калюжами тощо [23, с. 9]. У живописі М. Жука

національний контекст відтворено в портретах відомих українських діячів культури. Художній простір образів заповнювали ритмічно організовані абстраговані форми природних реалій, орнаменти, стилізовані архітектурні форми, своєрідний монтаж яких увиразнював час. Як зауважує Ю. Михайлів, гротескність із пишним бароковим ухилом проходить через усі його праці декоративної концепції [20, с. 13].

Інший ракурс вияву «національного» в мистецтві притаманний творчості М. Бойчука, фундатора школи монументалізму, який розширив хронологічні межі осягнення української культури минулих віків, що включали мистецтво Давньої Русі та Візантії (фрески, мозаїки, іконопис). Їх вивчення та реінтерпретація вплинули на еволюцію форми у живописі, позначену узагальненням, локальним колоритом, статичністю. Митець враховував і нову оптику сприйняття зображення. О. Сліпко-Москальців у виданні «М. Бойчук» (1930) ґрунтовно аналізуючи мистецький доробок художника, відмічає, що ознайомлення зі зразками минулої мистецької культури було дуже корисним для М. Бойчука [19, с. 17]. У своїх роботах він піднімав проблему формотворення, її «прочитання» глядачем [19, с. 18]. У нечисленних статтях про митця початку ХХ століття визначений контекст зберігався в загальній оцінці творчості М. Бойчука, вирізнялися аспекти, пов'язані з навчанням, концепцією та генеалогією «школи» тощо. Важливою для розуміння сутності творчого процесу художника стала опублікована 1947 року в мюнхенському журналі «Арка» стаття Ів. Вигнанця «Михайло Бойчук» [9], у якій автор подає оцінку Ю. Липи ролі М. Бойчука, який «став творцем нового синтетичного українського малярського стилю, <...> ступив на єдино правильний для цього часу шлях відродження забутого монументального малярства, монументального не лише назвою, а й низкою специфічних технічних прийомів та своєрідного мистецького мислення» [9, с. 20]. Автор статті додає, що заради розквіту і піднесення українського мистецтва, творення власного українського стилю монументального та інших форм мистецтва бойчукісти жертвували всім, навіть життям [9, с. 21]. Це є можливим саме на синтезі минулого і сучасного. М. Бойчук підкреслював, що «скрізь треба шукати “зерна” твору — чи у класиків, чи у невідомих народних майстрів, бо вони є спільними для творів усіх епох, усіх країн і народів, тому не можна ігнорувати спадщину при навчанні, а навпаки, як дорогий скарб уміло використовувати» [9, с. 22]. Він зауважував, що мистецтво має бути проявом духовної якості як митця, так і народу, до якого він належить [9, с. 24].

У 1930-і панівна ідеологічна доктрина в Україні призвела до репресій бойчукістів та проукраїнських мистецьких сил, відбулося нівелювання національного контексту в живописі, і не лише, імена цих митців були вилучені з історії вітчизняного мистецтва. І лише незворотний процес занепаду тоталітарної системи, що відчувався наприкінці 1980-х, сприяв появі нечисленних розвідок про творчість М. Бойчука, його школи й загалом «Розстріляного відродження». Тут можна говорити про дослідження С. Білокося «Михайло Бойчук: джерела і література» [6] та «Михайло Бойчук і проблеми монументалізму» [5]. Зі здобуттям Незалежності ці процеси пошвидко, в 1991 році опубліковано «Програму майстерні монументального мистецтва 1922–1923 рр. М. Бойчука» [25], того ж року проведено виставку і видано каталог до неї «Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи» [7]. Л. Соколюк аналізує творчі здобутки бойчукістів, означуючи нову концепцію формування «національного стилю» в мистецтві [29–33]. Тенденції українського монументального живопису розглядає І. Литовченко в публікації «Бойчук і сучасність» [17] і звертає увагу на творчі пошуки М. Бойчука в новій презентації монументальних за формою та нових за темою образів. Н. Присталенко в статті «Доля школи Михайла Бойчука — нашої гордості, слави, скорботи» наводить слова його учня Климента Редька: «Бойчук запроваджував свою систему. Він — за школу засновану на зв'язку зі стародавніми майстрами <...>, й яка живиться національним ґрунтом», прагнув створити в Україні мистецтво варте назви народного скарбу» [24, с. 16]. Різні аспекти творчості та життя М. Бойчука підіймали у своїх публікаціях учені з початку з 1990-х, зокрема О. Федорук [36], Б. Лобановський [18], Л. Волошин [10], М. Скиба, В. Афанасьєв [3], І. Диченко, С. Гординський, Д. Горбачов, О. Лагутенко, О. Ковальчук, Н. Беняк [4], Я. Кравченко [14; 15], Г. Міщенко, О. Рибалко, Б. Стебельський, В. Сусак, Л. Череватенко, Є. Шимчук, М. Шкандрій [40], М. Юр [41; 42], А. Сидоренко [28] та інші.

Л. Соколюк присвятила чимало праць питанню «національного» у творчості М. Бойчука та його школи, зокрема цей контекст прослідковується в монографії «Графіка бойчукістів», де автор зауважує, що після повернення в 1911 році до Львова М. Бойчука приваблюють образи діячів української культури — поета й художника Т. Шевченка, митрополита А. Шептицького, історика М. Грушевського, він прагнув засобами виразності показати духовну основу образу [29, с. 14]. Пошуки довершеної форми в мистецтві привели митця

до неоміфологізму, який став новою доктриною творчості, оскільки уможлиблював звернення до загального і вічного [29, с. 15]. У статтях «Проблема національного стилю в українському мистецтві ХХ — початку ХХІ століття» [31], «Проблема національної форми в українському мистецтві та мистецтвознавстві ХХ століття» [33], «Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття» [32] Л. Соколюк розглядає такі концепти як «національна самобутність мистецтва», «національний характер культури», «національна тенденція та стиль у мистецтві», «національна специфіка мистецтва», «національна свідомість», «національний зміст», «національна форма». Автор зазначає, що на початку ХХ століття були спроби серйозного теоретичного осмислення проблеми національного стилю, вбачаючи його еволюцію в цікавості до «художньої археології», іконопису, народного мистецтва [31, с. 73]. Так, проблема національного характеру українського мистецтва стала одним із найважливіших завдань художньої культури доби українізації в 1920-і [31, с. 73]. Осмислювалося значення художньої форми в українському мистецтві, і на думку Л. Соколюк, чи не найбільше у вирішенні «національної форми» тоді зробила АРМУ [33, с. 54]. Неоднакові погляди щодо шляхів розвитку національного образотворчого мистецтва у 1910-і виявилися при визначенні його стильових витоків, зокрема такими відомими діячами української культури, як М. Бойчук (візантійські корені), Г. Нарбут (українське бароко), Я. Струхманчук (ренесансна основа) [32, с. 26]. Для М. Бойчука «національний стиль» визначала «національна форма», через яку реалізовувався зміст, її виразність проявлялася в узагальненні й монументальності як традиційній рисі української художньої творчості [32, с. 26]. Л. Соколюк у докторській дисертації «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» ґрунтовно досліджує проблему національного стилю і форми в українському мистецтві першої третини ХХ ст. та її вирішення у творчій практиці бойчукістів і відзначає провідну роль у цьому національно-культурного руху в Україні та формування національної свідомості [30].

У докторській дисертації досліджувала проблему національного стилю в живописі модерну та авангарду О. Тарасенко, звернувшись до творів українських та російських художників кінця ХІХ — початку ХХ століть [34]. Дослідниця стверджує, що український модерн тяжів до образної фольклорної традиції [34, с. 13] і розглядаючи ці тенденції в розділі «Національна традиція як формотворчий фактор модерну», відзначає переосмислення традицій давньоруського іконопису та язичництва [35, с. 22–30]. Іntenції художників М. Бойчука, П. Кузнецова, М. Реріха, Г. Нарбута, К. Петрова-Водкіна, у творчості яких національна спадщина набула нового життя, виражалися через неоміфологізм та символічну мову [34, с. 23]. О. Лагутенко, досліджуючи творчість М. Ткаченка, наголошує, що майстер опоетизовував українську природу, багато працював над етюдами під час перебування в Україні, особливо натхненим відчував себе на Харківщині, Полтавщині, змальовував Лубни. Українській тематиці майстер присвятив численні полотна, зображуючи безкрайні степи, мальовничі села й хати, дерев'яні церкви, вітряки, ліси, гаї, сади [16, с. 210].

Мистецтво народу — важливий чинник збереження національної свідомості і його спадщину необхідно освоювати, зауважує І. Удріс у статті «Український стиль у вітчизняному мистецтві та мистецтвознавстві початку ХХ століття: національний та європейський контекст» [35], досліджуючи розвиток і специфіку національних форм українського мистецтва в контексті творення художниками початку ХХ століття національного стилю, а також їхню оцінку мистецтвознавцями того періоду. Особливості формування об'єднань художників України у 1920-х розкрив в однойменній статті В. Шейко [39].

## Висновки

Огляд публікацій, присвячених питанню національного контексту українського живопису, дає підстави стверджувати, що митці в художніх візіях безпосередньо чи опосередковано відображали українську культуру, особливості якої визначали національний контекст малярства означеного часу.

## Література

1. Антонович Д. Дмитро Безперчий (1825–1913). Прага: Вид-во укр. молоді, 1926. 14, [1] с.: іл., портр.
2. Антонович Д. Олександр Мурашко (1875–1919). Прага: Вид-во укр. молоді, 1925. 14, [1] с.: портр.
3. Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення селянського санаторію на Хаджибєєвському лимані біля Одеси, 1928 рік // МІСТ: Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія. Київ: ВХ[студіо], 2003. Вип. 1. С. 17–33.
4. Бенях Н. Чотири заяви Михайла Бойчука до Виділу Наукового товариства ім. Т. Шевченка // Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. 2003. Вип. 3. С. 332–335.
5. Білокінь С. І. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму // Пам'ятки України. 1988. № 2. С. 10–13.
6. Білокінь С. І. Михайло Бойчук: джерела і література. Київ, 1986. 22 с.
7. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи: каталог виставки / авт. тексту та упоряд. О. Ріпка та Н. Присталенко. Львів: Ред.-вид. відділ обл. упр. по пресі, 1991. 88 с.
8. Величко О. Олекса Новаківський // Червоний шлях. 1930. № 5–6 (86). С. 205–210.
9. Вигнанець Ів. Михайло Бойчук // Арка. № 4. 1947. С. 19–24.
10. Волошин Л. «Бойчукіст» Охрім Кравченко // Образотворче мистецтво. 1998. № 2. С. 19–21.
11. Голубець М. П. Холодний. Львів: Укр. мистецтво, 1926. 25 с.: іл.
12. Голубець М. Сто літ галицького малярства (1804–1904) // Стара Україна: часопис історії і культури. 1925. Ч. 7–10. С. 140–153.
13. Залозецький В. Олекса Новаківський. Львів: Наклад Укр. т-ва прихильників мистецтв, 1934. 53, [1] с.: портр., XXVIII арк. іл.
14. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко: художник і час. Львів; Київ: Оранта, 2005. 311 с.
15. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ: Майстерня Книги-Оранта, 2010. 399 с.
16. Михаил Степанович Ткаченко. 1860–1916: Альбом / авт. текста О. А. Лагутенко. Киев: Корнес, 2010. 320 с.
17. Литовченко І. Бойчук і сучасність // Образотворче мистецтво. 1994. № 2. С. 6–8.
18. Лобановський Б. О Михайле Бойчуке и «бойчукістах» // Византийский ангел. 1996. № 2. С. 46–52.
19. М. Бойчук / [ст. О. Сліпка-Москальцева]. Харків: Рух, 1930. 51, [6] с.
20. М. Жук / ст. Ю. Михайлова. [Харків: Рух, 1930]. 31, [1] с., [18] арк. репрод.
21. Ніколаєв О. Сергій Васильківський: життя й творчість (з нагоди десяти років з дня смерті маляра): 1917–1927

## References

1. Antonovych, D. (1926). *Dmytro Bezperchyj (1825–1913)*. Praga: Vy'd-vo ukr. molodi.
2. Antonovych, D. (1925). *Oleksander Murashko (1875–1919)*. Praga: Vy'd-vo ukr. molodi.
3. Afanas'yev, V. (2003). *Kompleksne xudozhnye oformlennya selyans'kogo sanatoriyu na Xadzhy'beyevs'komu ly'mani bilya Odesy', 1928 rik. MIST: My'stecztvo. Istoriya. Suchasnist'. Teoriya, 1, 17–33.*
4. Benyax, N. (2003). *Choty'ry' zayavy' My'xajla Bojchuka do Vy'dilu Naukovogo tovary'stva im. T. Shevchenka. Visnyk L'vivs'kogo universy'tetu: Seriya my'stecztvoznnavstvo, 3, 332–335.*
5. Bilokin', S.I. (1988). *My'xajlo Bojchuk i problemy' monumentalizmu. Pam'yatky' Ukrayiny', 2, 10–13.*
6. Bilokin', S.I. (1986). *My'xajlo Bojchuk: dzherela i literatura. Ky'yiv.*
7. Ripko, O., Pry'stalenko, N. (avt. tekstu ta uporyad.). (1991). *Bojchuk i bojchukisty', bojchukizm: monumental'ne my'stecztvo. Zhy'vopy's. Grafika. Kny'ga. Dekoraty'vno-uzhy'tkove my'stecztvo. Fotografiya. Dokumenty': katalog vy'stavky'. L'viv: Red.-vy'd. viddil obl. upr. po presi.*
8. Vely'chko, O. (1930). *Oleksa Novakivs'kyj. Chervonyj shlyax, 5–6 (86), 205–210.*
9. Vy'gnanecz', Iv. (1947). *My'xajlo Bojchuk. Arka, 4, 19–24.*
10. Voloshyn', L. (1998). «Bojchukist» Oxrim Kravchenko. *Obrazotvorche my'stecztvo, 2, 19–21.*
11. Golubecz', M. (1926). *P. Xolodnyj'. L'viv: Ukr. my'stecztvo.*
12. Golubecz', M. (1925). *Sto lit galy'cz'kogo malyarstva (1804–1904). Stara Ukrayina: chasopy's istoriyi i kul'tury', 7–10, 140–153.*
13. Zalozecz'kyj, V. (1934). *Oleksa Novakivs'kyj'. L'viv: Naklad Ukr. t-va pry'xy'l'ny'kiv my'stecztv.*
14. Kravchenko, Ya. (2005). *Shkola My'xajla Bojchuka. Oxrim Kravchenko: xudozhny'k i chas. L'viv; Ky'yiv: Oranta.*
15. Kravchenko, Ya. (2010). *Shkola My'xajla Bojchuka. Try'dcyat' sim imen. Ky'yiv: Majsternya Kny'gy'-Oranta.*
16. Lagutenko, O. A. (avt. teksta). (2010). *Mihail Stepanovich Tkachenko. 1860–1916: Albom. Kiev: Kornes.*
17. Ly'tovchenko, I. 1994. *Bojchuk i suchasnist'. Obrazotvorche my'stecztvo, 2, 6–8.*
18. Lobanovskiy, B. (1996). *O Mihayle Boychuke i «boychukistah». Vizantiyskiy angel, 2, 46–52.*
19. Slipko-Moskal'cov, O. (1930). *M. Bojchuk. Xarkiv: Rux.*
20. My'xajlov, Yu. (1930). *M. Zhuk. Xarkiv: Rux.*
21. Nikolayev, O. (1927). *Sergij Vasy'l'kivs'kyj: zhy'ttuya j tvorchist' (z nagody' desyaty' rokov z dnya smerti malyara): 1917–1927. Xarkiv: Druk. vy'd-va «Proletaryj».*
22. Slipko-Moskal'cov, O. (1931). *O. Murashko. Xarkiv: Rux.*
23. Pavlenko, M. (1927). *Petro Levchenko (1859–1917)*. Praga: Vy'd-vo ukr. molodi.

- / Музей слобідської України ім. Г. Сковороди. Харків: Друк вид-ва «Пролетарий», 1927. 25, [1] с.: портр., [11] арк. іл.
22. О. Мурашко / ст. К. Сліпка-Москальцева; [заг. ред. А. Березинського]. Харків: Рух, 1931. 55 с., [9] арк. іл.: портр.
23. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917). Прага: Вид-во укр. молоді, 1927. 14, [1] с.: іл., портр.
24. Присталенко Н. Доля школи Михайла Бойчука — нашої гордості, слави, скорботи // Українська культура. 1997. № 7. С. 15–19.
25. Програма майстерні монументального мистецтва 1922–1923 рр. М. Бойчука // Образотворче мистецтво. 1991. № 6. С. 39–40.
26. Рутковський М. Сергій Васильківський (1854–1917). Прага: Вид-во укр. молоді, 1927. 14, [1] с.: іл.
27. Свенціцький І. Модест Сосенко (1875–1920). Прага: Вид-во укр. молоді, 1927. 14, [1] с.: іл., портр.
28. Сидоренко А. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2009. Вип. 13. С. 148–160.
29. Соколюк Л. Графіка бойчукістів: монографія / М-во освіти і науки України, Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2002. (Видання часопису «Березиль»). 224 с.: іл.
30. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.05 / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2004. 35 с.
31. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві ХХ — початку ХХІ століття // Вісник Харківської держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2002. Вип. 6. С. 72–75.
32. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття // Мистецтвознавство України. К.: СПД Кравчук В. К. 2003. Вип. 3. С. 25–31.
33. Соколюк Л. Проблема національної форми в українському мистецтві та мистецтвознавстві ХХ століття // Вісник Харківської держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2002. Вип. 7. С. 51–59.
34. Тарасенко О. А. Проблема національного стилю в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX — начала XX вв.): автореф. дис. ... д-ра искусствознания: 17.00.05 / Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского. Львов, 1996. 47 с.
35. Удріс І. Український стиль у вітчизняному мистецтві та мистецтвознавстві початку ХХ століття: національний та європейський контекст // Молодь і ринок. 2010. № 11. С. 53–58.
36. Федорук О. Штрихи до портрета майстра // Українське мистецтвознавство. Київ: Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 134–141.
24. Pry'stalenko, N. (1997). Dolya shkoly' My'hajla Bojchuka — nashoyi gordosti, slavy', skorboty'. *Ukrayins'ka kul'tura*, 7, 15–19.
25. Programa majsterni monumental'nogo my'stecztva 1922–1923 rr. M. Bojchuka. (1991). *Obrazotvorche my'stecztvo*, 6, 39–40.
26. Rutkovs'kyj, M. (1927). *Sergij Vasy'l'kivs'kyj (1854–1917)*. Praga: Vy'd-vo ukr. molodi.
27. Svyenciczkyj, I. (1927). *Modest Sosenko (1875–1920)*. Praga: Vy'd-vo ukr. molodi.
28. Sy'dorenko, A. (2009). Monumental'ni rozpy'sy' «bojchukistiv» u Nacional'nij akademiyi obrazotvorchogo my'stecztva i arxitektury'. *Visny'k Xarkivs'koyi derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv: zb. nauk. pracz'*, 13, 148–160.
29. Sokolyuk, L. (2002). *Grafika bojchukistiv: monografiya*. Xarkiv; N'yu-York: Vy'd-vo M. P. Kocz'.
30. Sokolyuk, L. D. (2004). *My'hajlo Bojchuk ta jogo koncepciya rozvy'tku ukrajins'kogo my'stecztva (persha trety'na XX st.)*. (Avtoref. dy's. ... d-ra my'stecztvoznav.: 17.00.05). Xarkivs'ka derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv; In-t my'stecztvoznav., fol'klory'sty'ky' ta etnologiyi im. M. T. Ry'l's'kogo. Ky'yiv.
31. Sokolyuk, L. (2002). Problema nacional'nogo sty'lyu v ukrajins'komu my'stecztvi XX — pochatku XXI stolittya. *Visny'k Xarkivs'koyi derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv*, 6, 72–75.
32. Sokolyuk, L. (2003). Problema nacional'nogo sty'lyu v ukrajins'komu my'stecztvi pershoyi trety'ny' XX stolittya. *My'stecztvoznavstvo Ukrayiny'*, 3, 25–31.
33. Sokolyuk, L. (2002). Problema nacional'noyi formy' v ukrajins'komu my'stecztvi ta my'stecztvoznavstvi XX stolittya. *Visny'k Xarkivs'koyi derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv*, 7, 51–59.
34. Tarasenko, O. A. (1996). *Problema natsionalnogo stilya v zhivopisi moderna i avangarda (tvorchestvo ukrainskih i russkih hudozhnikov kontsa XIX — nachala XX vv.)*. (Avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.05). Yuzhnoukrainskiy gos. pedagogicheskiy un-t im. K. D. Ushinskogo. Lvov.
35. Udris, I. (2010). Ukrayins'kyj sty'l' u vitchy'znyanomu my'stecztvi ta my'stecztvoznavstvi pochatku XX stolittya: nacional'ny'j ta yevropejs'ky'j kontekst. *Molod' i ry'nok*, 11, 53–58.
36. Fedoruk, O. (1993). Shtry'xy' do portreta majstra. *Ukrayins'ke my'stecztvoznavstvo*, 1, 134–141.
37. Xmuryj, V. (1931). *Novakivs'kyj*. Xarkiv: Rux.
38. Chlenova, L. (2003). *My'stecztvo XI–XVIII st. Nacional'ny'j xudozhnij muzej Ukrayiny': Al'bom*. Ky'yiv: Atraniya Nova.
39. Shejko, V. (2012). Formuvannya ob'yednan' xudozhny'kiv Ukrayiny' u 20-x rr. XX st. *Kul'tura Ukrayiny': zb. nauk. pracz'*, 39, 4–15.



37. Хмурий В. Новаківський. Харків: Рух, 1931. 37, [2] с.
38. Членова Л. Мистецтво XI–XVIII ст. // Національний художній музей України: Альбом /авт. концепції, керівн. проекту А. Мельник, наук. керівник, упоряд. О. Лагутенко. Київ: Атранія Нова, 2003. 415 с.: іл.
39. Шейко В. Формування об'єднань художників України у 20-х рр. ХХ ст. // Культура України: зб. наук. праць. Харків: ХДАК, 2012. Вип. 39. С. 4–15.
40. Шкандрій М. Вступ // Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва: Альбом. Київ: Галерея, 2010. С. 9–13.
41. Юр М. Український селянський настінний розпис і безпредметний живопис К. Малевича 1915–1917 рр.: конструктивна ідея // VI Міжнародний конгрес україністів. Музикознавство, образотворче мистецтво, театрознавство, кінознавство. Донецьк; Київ: Вид-во Асоціації етнологів, 2005. Кн. 2: Доповіді та повідомлення. С. 344–353.
42. Юр М. Ритм як стилеутворюючий чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчукістів // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Київ: ІПСМ АМУ; КДЖ «Софія», 2009. Вип. 10. С. 21–28.
40. Shkandrij, M. (2010). *Vstup. My'xajlo Bojchuk ta jogo shkola monumental'nogo my'stecztva: Al'bom.* (S. 9–13). Ky'yiv: Galereya.
41. Yur, M. (2005). *Ukrayins'ky'j selyans'ky'j nastinny'j rozpy's i bezpredmetny'j zhy'vopy's K. Malevy'cha 1915–1917 rr.: konstrukty'vna ideya.* VI Mizhnarodny'j kongres ukrayinistiv. *Muzy'koznavstvo, obrazotvorche my'stecztvo, teatroznavstvo, kinoznavstvo*, 2, 344–353. Donecz'k; Ky'yiv: Vy'd-vo Asociaciji etnologiv.
42. Yur, M. (2009). *Ry'tm yak sty'leutvoryuyuchy'j chy'nny'k u pobudovi prostoru zhy'vopy'sny'x tvoriv M. Bojchuka ta bojchukistiv.* *My'stecztvoznavstvo Ukrayiny': zb. nauk. pr*, 10, 21–28.

**Микита Пучков**

магістр дизайну, дослідник, провідний редактор Центральної бібліотеки імені Т. Г. Шевченка для дітей м. Києва

e-mail: nickoniker@gmail.com | [orcid.org/0000-0003-4450-318X](https://orcid.org/0000-0003-4450-318X)

**Mykyta Puchkov**

Master of design, Researcher, Lead editor T. G. Shevchenko Central Library for Children in Kyiv

# Поняття «художня система» у візуальній культурі та кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації

До постановки проблеми

# The concept of “artistic system” in visual culture and the movie poster as a phenomenon of social and cultural communication

Before posing a problem

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.273493 | УДК 316.334.2; 659.133.11

**Анотація.** У статті на прикладі студювання кіноплакату до неігрового кіно пропонується постановка проблеми (в загальному вигляді) формування художньої системи суспільно-культурної комунікації як засадничої моделі створення виразного візуального і смислового повідомлення. Показано, що потік візуальної інформації («вулиця мистецтва») впродовж короткого часу отримує популярність, привертає увагу, здатний впливати на формування тих чи тих рис повсякденного і мистецького світогляду людини. Уособлена переважно в плакатній формі, що за допомогою цифрових технологій набуває нових рис візуального впливу, ця інформація привертає певну аудиторію інтригуючими зображеннями, дотепними повідомленнями й незатертими візуальними ідеями у ланцюжку: «плакат — споживач», «споживач — суспільство». Відтак мета дослідження полягає в тому, аби виявити підхід до формування цілісного уявлення про природу й теоретичні засади формування рекламного плакату до неігрового кіно в контексті сучасної візуальної культури з огляду на їхню суспільно-культурну роль. Студія базується на методологічних засадах загальногуманітарного аналітико-синтетичного підходу до з'ясування взаємодії між візуальним та суспільно-культурним, між об'єктивною формою та її суб'єктивним сприйняттям.

**Ключові слова:** художня система, візуальна культура, візуальна комунікація, кіноплакат, засоби масової інформації.

**Abstract.** In the article, using the example of studying a movie poster for a non-fiction movie, it is proposed to pose the problem (in general) of forming an artistic system of social and cultural communication as a basic model of creating an expressive visual and meaningful message. It is shown that the flow of visual information (“street art”) within a short period of time gains popularity, attracts attention, and is able to influence the formation of certain features of a person’s daily and artistic outlook. Embodied mainly in the form of a poster, which with the help of digital technologies acquires new features of visual impact, this information attracts a certain audience with intriguing images, witty messages and fresh visual ideas in the chain: “poster — consumer”, “consumer — society”. Therefore, the purpose of the study is to reveal an approach to the formation of a holistic view of the nature and theoretical foundations of the formation of advertising posters for non-fiction films in the context of modern visual culture considering their social and cultural role. The research is based on the methodological principles of the general humanitarian analytical-synthetic approach to clarifying the interaction between the visual and socio-cultural, between the objective form and its subjective perception.

**Keywords:** artistic system, visual culture, visual communication, movie poster, mass media.

## Постановка проблеми

З історії становлення людини як творчої істоти зрозуміло, що мистецтво здавна посідає особливе місце серед інших засобів «обробки людей людьми». Воно змінює не лише окремі стосунки — глибоко втручається в особистісний світ людини, впливає

на основи багатоманітного ставлення людини до світу, до самої себе. При цьому мистецтво за допомогою творів діє ненав'язливо, поза будь-яким примусом, непомітно, ба більше — приносить особливе задоволення і, якщо не викликає духовний підйом, то нищить у людині її побутову заспокоєність,

збуджує «корисні» не тільки художні, а й просто позитивні емоції.

Особливо важливою така роль мистецтва видається сьогодні, у час, коли людина вимушено мешкає в просторі надлишкового спілкування, а надто в умовах воєнної агресії й необхідності вести прицільну боротьбу.

У реальності Інтернету й засобів масової інформації, коли всі бачать, що все є ніби симулякром (Ж. Делез, Ж. Бодріяр), і часто суто практично не можна розпізнати оригінал, в арсеналі художника завжди є можливість розпочати цікавий експеримент: впровадити твір мистецтва в міське довілля (переважно міське), тим змінивши, «порушивши» сталість його візуальності з намаганням по-своєму його індивідуалізувати, а відтак «присвоїти».

Невпинний потік візуальної інформації, відомий під назвою «вулиця мистецтва», впродовж короткого часу отримує популярність, привертає увагу, здатний впливати на формування тих чи тих рис повсякденного та мистецького світогляду людини. Уособлена переважно у плакатній формі або в художній формі муралізму, графіті, мадоннарі, вуличної інсталяції та міської скульптури [14], що набуває нових рис візуального впливу, ця інформація привертає певну аудиторію інтригуючими зображеннями, дотепними повідомленнями й свіжими візуальними ідеями. Різні ігрові форми викликають захоплення одних і невдоволення інших.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Наразі мистецтву плаката як особливій формі мистецтва та дизайну присвячено в Україні розмаїте за напрямками віяло праць Андрія Андрейканіча [1], Андрія Будника [3], Лесі Даниленко [6], Олени Калашнікової [8], Василя Косіва [9], Валентини Криштопайтіс [10], Світлани Рибалко [13], Ігоря Шалінського [15], Олени Яремчик [16] та ін. Деякі питання формування плакату як реалізації синтезу мистецтв розглянуто в публікації автора [12]. У цих працях плакат унаочнюється не тільки як засіб репрезентації смислів шляхом їхньої візуальної метафоризації, а й як самостійна художня форма, варта подальшої дослідницької уваги з боку її семантичного й композиційного утворення, виявлення засобів у вираженні мистецького повідомлення, студіювання місця цих засобів серед інших прийомів і принципів візуальності та ін.

### Мета дослідження

Полягає в тому, аби виявити підхід до формування цілісного уявлення про природу й теоретичні засади формування рекламного плакату до неігрового

кіно в контексті сучасної візуальної культури з огляду на їхню суспільно-культурну роль.

### Художня система як модель спілкування митця з суспільством

Погляд на безпосереднє спілкування людей між собою як на реальне першоджерело власне художнього змісту охоплює і утверджує в правах справжню суспільно-культурну й суспільно-історичну основу мистецтва. Хоча будь-яка спеціальна людська діяльність так або інак пов'язана з безпосереднім спілкуванням людей між собою й зі світом природи, мистецтво в такому відношенні перебуває в особливому зв'язку з життям. Як відомо, функція творів мистецтва — віддзеркалювати життя в предметній формі свого артефакту [7], і не лише через те, що за допомогою творів мистецтва людина пізнає своє життя і життя інших людей у вигляді абстрактних уявлень, а й у тому, що в творі мистецтва ставлення до життя художник висловлює в конкретній формі «спілкування» людини із довіллям. Саме з огляду на це, мистецтво виконує таку важливу суспільну функцію, яку не владна виконати жодна інша форма ані практичної, ані теоретичної діяльності.

Ми не часто замислюємося над тим, що свідомість людини має здатність проникати у свідомість іншої людини, розуміти інших людей, співпереживати їм. Людина нібито намагається увійти у внутрішній світ іншої людини, будучи заглиблена у своє власне життя, щоразу зі свого погляду. У такий спосіб — погляду на чуже буття як на щось, що не належить «мені», — вдається розглядати інших людей та їхні точки зору й почуття як свого роду середовище, в рамках якого і заради якого художник створює художні твори й об'єкти дизайн-творчості (у нашому випадку — плакатні форми). У такому смислі художник бачить в своєму потенційному читачеві, слухачеві, глядачеві, «сприймачеві» не лише «приймач» візуального або інтелектуального повідомлення, не об'єкт, що підлягає збагаченню, а повноправного суб'єкта, живу особистість, із власним духовним світом, здатністю емоційного відгуку, особливим життєвим досвідом, що служить джерелом особистих асоціацій під час зустрічі з твором, який він сприймає. Інакше кажучи, для художника і дизайнера його творчість це форма діалогу із майбутнім читачем, слухачем, глядачем, тобто свого роду акт нагального спілкування.

Отже, відношення «художник — публіка» це відношення спілкування, а не простої комунікації, не лише повідомлення комусь про щось. Звісно, це спілкування до певної міри удаване, воно є *квazi*-спілкування, оскільки глядач або слухач, до якого звертається

художник, може відповісти йому тільки в своїй уяві, тільки «про себе». І для художника, і для глядача/слухача їхній діалог опиняється лише *само*-спілкуванням, внутрішнім діалогом. Але від цього «квазі-», від перетворення реального спілкування на уявне, на само-спілкування, природа цього типу зв'язку людини з людиною як суб'єкта з суб'єктом, а не об'єктом, не змінюється, а саме в ній закладено глибинну специфіку мистецтва.

В останні десятиліття питання про комунікацію, тобто про культурно впорядковану взаємодію людей, в гуманітаристиці й особливо мистецтвознавстві є одним із центральних. Це зумовлено розвитком технічних можливостей сучасних ЗМІ, спрощенням системи спілкування між людьми за допомогою різних гаджетів, девайсів, соціальних мереж.

Зростання ролі публіки (глядача/слухача) як безпосереднього адресата і «тлумача» художнього твору (твору дизайну) взагалі є характерним для XX–XXI століть, коли на зміну усталеним канонічним «правилам гри» між ними є діалог, де співмовці є рівноправними і однаково не знають, чим цей діалог може закінчитися. Повідомлення, яке «надсилається» автором у вигляді художнього твору, потребує адресата, оскільки без нього твір не отримує актуалізації. Звідси стає очевидним, що художній твір народжується як продукт єдності (і протиборства) авторської і глядацької, слухачької свідомості, їхніх обріїв, що, як правило, не співпадають.

У твору мистецтва може бути багато тлумачень, але звідси не витікає, що однаково правомірними є будь-які тлумачення. Якщо твір байдуже «сприймає» будь-які інтерпретації, це, напевно, є свідченням його провалу, його «неспроможності», а можливо, він просто розрахований на іншого глядача або інший час.

Автор і глядач/слухач мовби «тягнуть» твір у різні сторони, однак як суб'єкти художнього «спілкування» вони долають свою роз'єднаність і рухаються назустріч одне одному. Взаємозіткнення цих тенденцій було свого часу описано професором Тартуського університету Юрієм Лотманом. З його погляду, читач схильний розглядати художній текст як звичайне мовне повідомлення, видобувати з кожного епізоду окрему інформацію, зводити композицію до послідовності в часі, мінімально витратити зусилля для отримання інформації (спрощення, контрастні характери тощо), сприймати смислову структуру як максимально уявлену в тексті (масова культура) [11, с. 358]. А от прагнення автора в усіх згаданих відношеннях є протилежним.

У контексті нашої студії таку суперечність слід трактувати як протиборство між комунікацією

та спілкуванням, коли глядачу/слухачу емпірично доводиться мати справу з досить *звичайним* предметом, котрий він намагається правильно сприйняти: без помилок прочитати текст, добре роздивитися зображення на екрані (або — в нашому випадку — на плакаті). Звідси можна зробити висновок, що як одинична річ художній твір нічого більшого собою і не являє. Однак як твір мистецтва він може містити в собі цілий світ, про що глядач/слухач спочатку нічого не знає, в той час як автор, навпаки, знає, але приховує. У такій «прихованості», можливо, міститься майстерність і унікальність *саме цього* художника. Така своєрідна «хитрість» художнього спілкування і полягає в тому, що автор немовби потаємно «підсовує» публіці світ, реально пропонуючи їй лише плакат або серію кінокадрів. Кажучи ненауково, художник (дизайнер) хоче сказати глядачеві/читачеві все, але каже щось, у той час як глядач/слухач бачить/чує щось, але хоче побачити/почути все.

Якщо розглядати таку ситуацію подвійно («сказати — побачити», «побачити — зрозуміти») з погляду типології, можна виявити два різні типи комунікації: перший тип комунікації, «художник — споживач», передбачає намір зробити максимальне смислове повідомлення; другий тип комунікації, «споживач — візуальна інформація», передбачає намір споживача з мінімального повідомлення витягти максимум інформації. Звісно, головна роль тут належить дизайнеру як людині, яка цю інформацію продукує.

Через те сприйняття художнього твору (твору дизайну) це не просто «весела естетична гра», але серйозний вольовий вчинок глядача / слухача, що вимагає від нього довіри до тієї над-мовної реальності, яку несе в собі художній твір.

Але жодний твір мистецтва або дизайну не існує у безповітряному просторі: він функціонує, естетично або предметно, в конкретних умовах візуальності або вжитку, тобто завжди — в певному середовищі, для якого він не є чимось чужим, неприйнятним. У такому разі стосунки між автором твору і глядачем / слухачем набувають певних більш-менш чітких окреслень, які іноді вдається якщо не структурувати, то принаймні поглянути на них як на свого роду *модель візуальних відносин*.

Можна сказати, що відношення між творчою людиною і середовищем споживачів можна репрезентувати у вигляді моделі, в рамках якої, за бажанням споживача, відбувається саме *творче* засвоєння наданої художником інформації, навіть якщо спостерігач не має творчого начала. Тобто споживач збагачує зміст власного життя за допомогою простого акту сприйняття твору мистецтва або твору дизайну, яким є плакат.

Виходячи з цього усвідомлення, можна стверджувати, що, сприймаючи конкретний зміст твору мистецтва (плакатну художню форму), людина може «за-разитися» і тими творчими принципами, на підставі яких було створено цю художню реальність, а не лише сприйняти твір мистецтва як інформаційний подразник. Отже, принципи, на ґрунті яких зміст реальної дійсності перетворюється на власне художній зміст, це і є творчий метод у мистецтві [4, с. 31]. Саме творчий метод становить принципову змістовну основу певної художньої системи, що складається історично. В такій якості творчий метод художника зумовлює і загальні особливості створеної художником художньої форми, а відтак він здатний впливати на дві важливі речі: по-перше, на складення художнього стилю всередині цієї художньої системи, по-друге, на формування художнього сприйняття зовні цієї художньої системи. Тобто: творчий метод виступає як комунікативний засіб перетворення сформованої візуальної форми на *інформаційний потенціал* необхідно художнику повідомлення. Вже таке повідомлення створює у свідомості споживача те, що було потрібно художнику.

Іван Волков вважає, що принципова змістовна єдність *художньої системи* чітко простежується на матеріалі епічних і драматичних творів літератури, коли їхній зміст аналізується в поняттях характерів і обставин. «Літературознавці, — пише І. Волков, — з давніх-давен відносять одні твори до романтичної літератури, інші — до реалістичної передовсім за типом характерів героїв та їхнього зв'язку з оточуючими обставинами, тобто за структурою їхнього змісту <...> Усе це являє собою, по суті, ніщо інше, як розмежування різних художніх систем за структурою їхнього змісту» [4, с. 52]. У нашому випадку, коли ми розглядаємо як художню систему плакат (серію плакатів) до неігрового кіно, одне з завдань полягає в тому, аби у візуальний спосіб «уточнити» змістові структурні компоненти системи «плакат — споживач», «споживач — суспільство».

Для цього, на наш погляд, є необхідним, по-перше, виконати дослідження базових художніх систем плаката, що сформувалися упродовж часу його існування, і, по-друге, спробувати встановити основні риси можливої взаємодії між художньою системою плаката та її сприйняттям відповідно до адресатів візуальних повідомлень, що пропонуються плакатними формами.

У рамках цієї статті таку студію в усьому розмаїтті її завдань здійснити, звісно, не можна (оскільки вона передбачає більшою мірою практичне втілення теоретичних результатів, аніж вироблення окремої теоретичної концепції), але ж конспективно показати,

як саме аналіз процесу художньої творчості в галузі дизайну поєднується із підходом до віддзеркалення у плакаті художніх явищ, а художня система в цілому є породженою певним часом і певною суспільною тенденцією і через те має власні ознаки, власні характеристики і рамки в суспільстві і в часі, — таке завдання слід принаймні поставити в його загальних рисах.

Як зазначає І. Волков, в цілому поняття художньої системи в його найширшому значенні можна визначити як специфічно художній різновид історично складеного типу суспільної свідомості і діяльності, що має власні змістовні компоненти і свій тип зв'язку між ними, а відтак, і свої найзагальніші особливості художньої форми [4, с. 64]. І. Волков, щоправда, розуміє під художніми системами такі значні художні утворення, як антична класика, гуманістична література Відродження, класицизм, література доби Просвіти XVIII століття та ін., тобто пов'язує це поняття з певним історичним відрізком, що відрізняється за певними ознаками від того, що було раніше або в іншій країні поряд. Але ж він каже і про можливість існування «сукупності художніх систем тієї або тієї доби, про їхній взаємозв'язок, але не про структурну єдність, не про цілісність мистецтва доби або одного з його видів» [4, с. 65].

Слід зауважити, що можна розглядати художню систему не лише так, як це пропонує І. Волков, тобто не лише як сукупність певних художніх рис у межах одного *культурно-стильового напрямку* (доба Відродження, класицизм, доба Просвіти), а й як сукупність певних художніх рис, притаманних одному твору або низці творів, споріднених темою (як у нашому випадку: серія плакатів), тобто не як історико-культурне явище, а як предметне сьогоденне явище. Тобто: можна розуміти художню систему як сформований механізм впливу художнього висловлювання дизайнера на свідомість споживача, або ж — «спілкування» між художниками не в рамках однієї історичної художньої системи (як, скажімо, доба Ренесансу), а в рамках моделі «художник — споживач».

У такому разі використання щодо плакатної форми поняття «художня система» за умов сучасного су-місного існування різних форм мистецтва не видається некоректним.

Таким чином, поняття «художня система» поряд із єдністю творчого методу, виникаючи як специфічно художній різновид певного типу духовно-практичного освоєння світу [7], може бути визнане найбільш влучною категорією, за допомогою якої відбувається дослідження співіснування творів мистецтва і здатності людського сприйняття цих творів.

Виявлення основних, показових рис художнього спілкування (*художньої комунікації*) уявляється тим рятівним механізмом, що дозволяє створювати передумови для вивчення багатоманітних соціальних процесів, пов'язаних з візуальним мистецтвом.

### Кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації

Перед тим, як звернутися до виявлення рис художньої системи у стосунку між плакатною формою, присвяченою неігровому кіно, і глядачем, слід розглянути його в цілому як феномен суспільно-культурної комунікації.

Подолання суб'єктивного психологічного трактування художньої комунікації передбачає спирання на два істотних теоретичних положення.

Перше — це визнання «предметності» спілкування між художником і суспільством та розуміння творів мистецтва споживачем. Твір мистецтва (зосібна твір дизайну як «прагматичне» утворення) як «предмет» особливого роду не є тільки продуктом творчого самовираження художника, — він є результатом художнього узагальнення певного роду інформації, яка оприлюднюється художником для її *правильного* сприйняття споживачем. Отже завдання художньої комунікації розв'язуються за допомогою художньої репрезентації змісту рекламного твору, за допомогою його орієнтації на певний загальний споживачів, із наголошенням на об'єктивно-художньому значенні твору (плаката), причому таке розв'язання відбувається у конкретно-співвідношенні з поточною дійсністю та практикою сучасного візуального мистецтва. Коли плакат виконав свою функцію нагального повідомлення, час його візуальної актуальності спливає, він перетворюється на твір візуального мистецтва, отже — він був ним із самого початку, тобто створювався саме як мистецький продукт, а не тільки як продукт дизайну. Саме *внутрішні* характеристики твору мистецтва визначають змістові й процесивні особливості комунікації, взаємні позиції учасників цієї комунікації, можливу її інтенсивність, глибину тощо.

Друге — це більш точне і диференційоване уявлення про суб'єктів художньої комунікації. Звісно, як це було показано у декількох працях (зокрема, у Михайла Бахтіна [5]), суб'єктами художньої комунікації є не «емпіричний» художник і не «емпіричні» глядачі/слухачі, але: образ і функції автора і публіки, втілені в структурі твору. Згідно з М. Бахтіним, який активно обстоює такий погляд, художній діалог здійснюється між автором і читачем як учасниками самого твору, а ніяк не між реальними соціальними і психологічними

особистостями. Мистецтво, за іншим дослідником 1920-х В. Волошиновим, є «особлива форма суспільного спілкування, реалізованого й закріпленого в матеріалі художнього твору» [5, с. 384]. Звідси можна навіть зробити висновок, що художник може поставати перед глядачем як слуга і як пророк, як учитель і як повноправний співрозмовник.

На рейках зазначених двох позицій існування художньої комунікації можна показати основні характеристики формування плаката «зовні», по-перше, як особливої форми *художнього впливу*, по-друге, як особливої форми *інформаційного повідомлення*, і «зсередини» — по-перше, як *результату дизайн-творчості*, по-друге, як віддзеркалення природи одного виду мистецтва (кіно) в іншому виді (графічний дизайн). Інакше кажучи, показати основні характеристики й техніко-технологічні можливості складення форм *комунікаційного дизайну*, в яких одна сторона звернена до інформативності, інша — до того, про що свідчить, повідомляє плакат, а центром такої складної трансляції виступає художник як провідний агент художньої комунікації.

*Комунікативний дизайн* (Daren C. Brabham, Kristen L. Guth,) однією з провідних форм якого є плакат, має переваги в столітті мінливих інформаційних технологій, відіграючи все більш істотну роль в полікультурному співіснуванні людей.

Мешканці великих міст відчують ворожість навколишнього середовища — урбанізм сприяє інтенсивному розвитку безлічі субкультур зі своєю поезією, модою в одязі, музикою і графікою. Різні форми молодіжної субкультури, що з'явилися на початку 1970-х у зародкових формах, сьогодні є популярними у всьому світі, сказати б, користуються візуальним попитом. Як спосіб спілкування, ці форми зберігають упродовж десятиліть свою самобутність і мають багато стильових напрямів, впливаючи і на дизайн одягу, і на врахування особливостей цих субкультур засобами графічного дизайну, зокрема плакатного.

Сучасний плакат у всіх проявах це інформаційний елемент, з одного боку, міського середовища, з другого боку, Інтернет-простору.

Для вирішення комунікативного завдання і для створення графічного образу в плакатній графіці, зверненій передовсім до молоді, дизайнери часто використовують графічні елементи, немовби створені самим споживачем рекламної інформації. Тобто художник/дизайнер під час роботи уявляє себе споживачем власної продукції тією мірою, якою йому вдається усвідомити себе такою усупільненою людиною. Це характер шрифтових графічних композицій, експресивна «вулична каліграфія», зображення характерних

персонажів, намальованих нібито невмілою рукою. Все це та інше створює особливий дух неформального спілкування, звичного для представників субкультурних спільнот. Створення таких шрифтових елементів вимагає від дизайнера належної власної графічної культури і майстерності, адже добре відомо: аби порушувати правила, слід їх знати.

Для вирішення складних комунікативних завдань дизайнер повинен розуміти, що масова культура — це свідоме жонгливання, творча гра зі стереотипами масової свідомості, стереотипами знакових систем, і плакат бере участь у цьому процесі чи не найперше, на передньому фланзі візуальності. Можна сказати, що мова сучасного плаката є зрозумілою людям різних етнокультурних спільнот, а самий плакат це важлива ланка міжнародної та міжкультурної комунікації в умовах урбаністичного середовища, що не має меж завдяки обов'язковому вже доповненню його Інтернет-просторінню.

Персональний комп'ютер, що з'явився наприкінці ХХ століття, і мережа Інтернет привнесли цифрову реальність в життя сучасної людини, й у результаті цього майже всі види інформації стали набувати цифрової форми.

Етап розвитку суспільства, пов'язаний з прогресом в галузі інформаційних технологій, прислужився появі значної кількості досліджень, серед яких передовсім слід звертатися до програмних праць Маршалла Маклюєна, Джона Негропонта й Елвіна Тоффлера. У зв'язку з цим стали особливо актуальними теоретичні дослідження в області комунікації, осмислення етапів її розвитку: від невербального до електронного. Сьогодні електронні носії, цифрові медіа й Інтернет стали необхідною реальністю життя. М. Маклюєн визнав неминучу потребу в медіа афоризмом: «Медіа — це й є інформація». Основна ідея висловлювання полягає в наступному: якщо простежити довгу історію людства, виявиться, що справжню цінність матиме не так та інформація, що передавалася в різні епохи, як більшою мірою ті засоби, способи й інструменти, за допомогою яких ця інформація передавалася, а також потенціал для створення нових способів передачі. Таким чином, медіа — це базова рушійна сила в першу чергу для візуального розвитку суспільства.

Звідси можна сказати, що ціль Інтернет-технологій і веб-дизайну, які стрімко розвиваються, змінюються й ускладнюються, співвідноситься з головною метою плакатного мистецтва: графічна комунікація і спілкування. Можливо, саме через те вдається простежувати вплив традицій плаката на виразні засоби рекламних повідомлень в електронному середовищі.

Відмінність у фізичних розмірах між плакатом як видом зовнішньої реклами і плакатом як елементом Інтернет-повідомлення полягає в тому, що традиційний плакат, який використовується переважно в зовнішній рекламі, розрахований на сприйняття з відстані, неодмінно тиражується, плакатний аркуш є матеріальним носієм інформації, в той час як банер «складається» з світла екранних пікселів. У створенні рекламної кампанії ці відмінності не мають особливого значення: часто один і той самий художній образ ми бачимо і на плакаті, і на банері.

Виразна плакатна форма, що сповіщає у різний спосіб про вихід чергового фільму, використовується в Інтернет-рекламі: образність, яскравість, шрифтова графіка й візуальна конструкція, доповнені динамічністю, експресивністю зображень, привертають увагу користувача і, якщо справді вдало виконана, провокує його інтерес.

Отже, плакатна форма візуального висловлювання, попри деяку зміну її матеріальної природи, виявляється затребуваною перш за все у віртуальному середовищі. У зв'язку з цим можемо розширено використовувати термін «плакат», позначаючи ним сучасні засоби Інтернет-реклами, де використовуються засоби художньої виразності, характерні лише для нього.

Наприклад, сьогодні все частіше застосовується рекламний хід із використанням одного візуального висловлювання на різних рекламних носіях: і на плакатах, і на банерах, через те можна вести мову про взаємодію традиційних засобів реклами (плакат) і засобів Інтернет-реклами (банер). Особливо це стосується рекламного плаката як важливого елементу «зв'язку з громадськістю», що сам по собі є комунікаційною системою, саморозвивається, має інноваційний потенціал й інтегрує як реальні, так і віртуальні інформаційні процеси, пов'язані з культурою та мистецтвом.

Кожен із нас зі власного досвіду знає, що з безлічі плакатів привертають увагу і запам'ятовуються лише одиниці. Саме людська увага є найбільшою цінністю для дизайнерів, рекламистів, рекламодавців. Інформаційний вибух, розвиток інформаційних технологій та електронних ЗМІ неухильно ведуть до збільшення кількості рекламної продукції та друкованої реклами, в тому числі плакатів (банерів), які мерехтять на екрані, візуально перебиваючи один одного, ніби торговки на східному базарі.

Й у такому розмаїтті інформаційних повідомлень, серед яких переважають текстові (з адресами і номерами телефонів, цінами на вхідні квитки тощо) роль

дизайнера як фахівця, який працює переважно з зображенням, переоцінити важко. Як не дивно, саме дизайнеру плаката належить маже «останнє слово» у формуванні глядацького інтересу до фільму, який цим плакатом не так репрезентований, як уособлений. Інакше кажучи, дизайнер, лишаючись дизайнером, виступає в розробленні плакатної форми як мислитель, як людина, яка у візуальний спосіб намагається закарбувати у 2D-форматі прогнозоване уявлення про ті відчуття, які отримав сам автор під час графічного «перекладу» динамічної форми кіно у статичну форму площинного зображення.

### Висновки

Конспективний аналіз соціокультурної значущості кіноплаката як явища комунікації показує, що він

активно сприяє встановленню споживчих пріоритетів, впливає на психологію й ідеологію суспільства, бере участь у формуванні суспільної системи цінностей. Наразі ми спостерігаємо розвиток рекламних плакатів, що формують прагматичне мислення, яке не пов'язане з рішенням соціальних, ідеологічних та інших суспільних проблем. Вузько скерований у більшості випадків характер сьогочасних плакатів, які спрямовані на суспільство споживацтва, на висвітлення матеріальних благ і нівеляцію реальних суспільно-соціальних проблем, підкреслюють важливість повернення до відображення духовних й інтелектуальних цінностей людства, показ тих соціальних проблем, що перебувають у тіні, проте потребують вирішення. Окреслені в статті аспекти вимагають дальшого копіткого дослідження на конкретних прикладах.

### Література

1. Андрейканіч А. І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів : Довбуш, 2012. 120 с.: іл.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. Москва : Худож. л-ра, 1986. 544 с.
3. Будник А. В. Засоби і прийоми дизайну українського видовищного плаката першої третини ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
4. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. Изд. 2-е, исправ. и доп. Москва : Искусство, 1989. 254 с.
5. Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Из истории советской эстетической мысли: 1917–1932: Сборник материалов / Сост. Г. А. Белая. Москва : Искусство, 1980. С. 383–396.
6. Даниленко Л. В. Сильова еволюція графічного дизайну Великої Британії другої половини ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2015. 20 с.
7. Искусство: Художественная реальность и утопия / Отв. ред. В. И. Мазепа. Киев : Наук. думка, 1992. 216 с.
8. Калашнікова О. А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2011. 20 с.
9. Косів Василь. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років. Київ : Родовід, 2019. 480 с.: іл.
10. Криштопайтіс В. В. Класична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2011. 20 с.

### References

1. Andrejkanich, A. I. (2012). *Antologiya ukrajins'kogo plakata pershoji trety'ny' XX stolittya*. Kosiv: Dovbush.
2. Bahtin, M. M. (1986). *Literaturno-kriticheskie stati*. Moskva: Hudozh. l-ra.
3. Budnyk, A. V. (2017). *Zasoby i pry'jomy' dy'zajnu ukrajins'kogo vy'dovy'shhnogo plakata pershoji trety'ny' XX stolittya*. (Avtoref. dy's. ... kand. my'stecztoznavstva). Ky'yiv. nacz. un-t kul'tury' i my'stecztv. Ky'yiv.
4. Volkov, I. F. (1989). *Tvorcheskie metody i hudozhestvennyje sistemyi*. (Izd. 2-e, isprav. i dop). Moskva: Iskusstvo.
5. Voloshinov, V. N. (1980). *Slovo v zhizni i slovo v poezii. Iz istorii sovetskoy esteticheskoy mysli: 1917–1932: Sbornik materialov*. G. A. Belaya (Sost.), 383–396.
6. Danylenko, L. V. (2015). *Sty'l'ova evolyuciya grafichnogo dy'zajnu Vely'koyi Bry'taniyi drugoyi polovy'ny' XX st.* (Avtoref. dy's. ... kand. my'stecztoznavstva). L'viv. nacz. akad. my'stecztv. L'viv.
7. Mazepa, V. I. (otv. Red). (1992). *Iskusstvo: Hudozhestvennaya realnost i utopiya*. Kiev: Nauk. dumka.
8. Kalashnikova, O. A. (2011). *Zobrazhal'ny'j aspekt vizual'noyi movy' grafichnogo dy'zajnu (na materialy plakata)*. (Avtoref. dy's. ... kand. my'stecztoznavstva). Xarkiv. derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv. Xarkiv.
9. Kosiv, Vasy'l'. (2019). *Ukrayins'ka identy'chnist' u grafichnomu dy'zajni 1945–1989 rokiv*. Ky'yiv: Rodovid.
10. Kry'shtopajtis, V. V. (2011). *Klasy'chna ty'pografika drukovany'x vy'dan' v umovax cy'frovogo naboru: funktsional'ni ta estety'chni aspekty'* (Avtoref. dy's. ... kand. my'stecztoznavstva). Xarkiv. derzh. akad. dy'zajnu i my'stecztv. Xarkiv.
11. Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura hudozhestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo.



11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
12. Пучков М. А. Кіноплакат як форма реалізації синтезу мистецтв // Культурно-мистецькі обрії '2017: Зб. наук. праць НАКККиМ / За ред. К.І. Станіславської. Київ : НАКККиМ, 2017. Вип. 3. С. 217–218.
13. Рибалко С. Б. Польська школа плаката (на матеріалах колекції театральної афіші Генерального консульства Республіки Польща у Харкові) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство: Зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2015. № 4. С. 98–104.
14. Станіславська Катерина. Мистецькі форми сучасної видовищної культури: Навч. посіб. Київ : СтилоС, 2020. 208 с.: іл.
15. Шалінський І. П. Культурний код українського плаката Революції гідності: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ, 2017. 17 с.
16. Яремчук О. М. Композиційні засади дизайну аркушевих шрифтових видань: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2012. 20 с.
12. Puchkov, M. A. (2017). Kinoplakat yak forma realizaciyi sy'ntezu my'stecz'tv. *Kul'turno-my'stecz'ki obriyi '2017: Zb. nauk. pracz' NAKKKiM*, 3, 217–218.
13. Ry'balko, S. B. (2015). Pol's'ka shkola plakata (na materialax kolekciji teatral'noyi afishi General'nogo konsul'stva Respubliki Pol'shha u Xarkovi). *Visny'k Xarkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dy'zajnu i my'stecz'tv: My'stecz'tvoznavstvo: Zb. nauk. pracz'*, 4, 98–104.
14. Stanislavs'ka, Kateryna. (2020). *My'stecz'ki formy' suchasnoyi vy'dovy'shnoyi kul'tury': Navch. posib.* Ky'yiv: Sty'los.
15. Shalins'ky'j, I. P. (2017). *Kul'turny'j kod ukrayins'kogo plakata Revolyuciji gidnosti.* (Avtoref. dy's. ... kand. my'stecz'tvoznavstva). In-t problem suchas. my'stecz. NAM Ukrayiny'. Ky'yiv.
16. Yaremchuk, O. M. (2012). *Kompozy'cijni zasady' dy'zajnu arkushev'y'x shry'ftovy'x vy'dan'.* (Avtoref. dy's. ... kand. my'stecz'tvoznavstva). Xarkiv. derzh. akad. dy'zajnu i my'stecz'tv. Xarkiv.

**Олександр Червінський**

молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: chervinsky@mari.kiev.ua | [orcid.org/0009-0005-7924-671X](https://orcid.org/0009-0005-7924-671X)**Oleksandr Chervinskyi**

Junior Research Fellow of the MARI of the NAA of Ukraine

**Катерина Червінська**

студентка КНУ імені Тараса Шевченка

e-mail: chervinska.kathrin@gmail.com | [orcid.org/0009-0006-4512-5108](https://orcid.org/0009-0006-4512-5108)**Kateryna Chervinska**

student of Taras Shevchenko National University of Kyiv

**БіоАрт — новий міждисциплінарний напрям в сучасному мистецтві та перспективи його розвитку в Україні****BioArt — a new interdisciplinary trend in contemporary art and its development prospects in Ukraine**DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.277715 | **УДК** 7.072.2:7.036

**Анотація.** Розвиток науки і технологій упродовж кінця ХХ — початку ХХІ століть сприяв появі у культурному просторі мистецьких напрямів, що ґрунтуються на науковій основі і об'єднані загальною назвою сайенсарт. Його частиною є БіоАрт (або біомистецтво), що тісно пов'язаний із дослідженнями і науковими розробками у царині біології та біотехнологій. У нашій розвідці спробуємо окреслити загальні засади БіоАрту, познайомитися з окремими його представниками і визначити перспективи його розвитку в Україні.

**Ключові слова:** БіоАрт, сучасне мистецтво, біологічна наука, міждисциплінарність.

**Abstract.** The development of science and technology during the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries contributed to the emergence in the cultural space of artistic trends that are based on a scientific basis and are united under the common name of science art. The part of this trend is BioArt, which is closely related to research and scientific development in the field of biology and biotechnology. In our investigation, we will try to outline the general principles of BioArt, get to know its individual representatives and determine the prospects for its development in Ukraine.

**Keywords:** BioArt, modern art, biological science, interdisciplinary.

**Постановка проблеми**

Розвиток науки і технологій ніколи не оминав царини творчої діяльності. Технологічні інновації та досягнення науки привертала увагу митців і сприяли появі нових течій у мистецтві. Одні швидко набували популярності, деякі тільки розкривають свій потенціал і поки маловідомі. У нашій розвідці розглянемо, як біологія та біотехнологія вийшли за межі суто практично-наукової діяльності вчених і стали одним з екстраординарних інструментів мистецтва, започаткувавши новий напрям сучасного мистецтва — БіоАрт.

БіоАрт водночас є перспективним та контроверсійним, оскільки в його основі лежить поєднання естетики з химерним, почасти шокуючим і потенційно

небезпечним. Оскільки цей напрям передбачає використання живих організмів як артоб'єктів, він спричиняє чимало етичних суперечок і питань. Водночас саме це додає йому унікальності і збуджує цікавість науковців, митців і глядачів.

Прагнення до сміливих експериментів, що змінюють живу природу, вже давно було відображено у творчості, зокрема фантастичній літературі як-от «Франкенштейн» Мері Шеллі чи «Острів доктора Моро» Герберта Веллса. Розвиток науки і її більша доступність уможливили реалізацію багатьох творчих ідей.

Синтез творчості та науки торують шлях до нового підходу щодо досягнення нашого ества та вивчення буття живої природи. БіоАрт варто розглядати не лише

як продукт впливу науки на мистецтво, а й систему обопільного зв'язку, коли запит митця може спонукаати науковця до нових досліджень і відкриттів у царині природничих наук. У нашій статті ми розглянемо саме біологічну науку як інструмент творення мистецтва.

### Аналіз досліджень і публікацій

Напрямок БіоАрту є доволі молодим поміж інших напрямів мистецтва, і тому на цей час існує не багато досліджень на цю тему. Переважна більшість творів та імен стають відомими завдяки дописам на сайтах науково-популярних ресурсів, у персональних блогах, поширенню в соціальних мережах. Деякі твори можуть лишатися невідомими через незначний розголос або коротку тривалість життя самих творів. Найбільшого розвитку біомистецтво набуло в країнах Європи та Північної Америки. Наразі по всьому світу налічується приблизно 15 лабораторій-студій та понад 1500 художників-біологів.

Серед наукових розвідок, де порушуються питання взаємодії науки (зокрема біологічної) і мистецтва, значимо книгу Сюзанни Анкер (Suzanne Anker) і Дороти Нелкін (Dorothy Nelkin) [5], статті Клер Пентекост (Claire Pentecost) у низці наукових журналів та збірників і чимало дописів різних авторів (переважно журналістів і блогерів) у наукових, науково-популярних виданнях і пресі. Поміж українських дослідників теми БіоАрту згадаємо Володимира Боднара [1] та Юрія Іщенка [3].

### Мета дослідження

Метою цієї розвідки є огляд БіоАрту як нового напрямку в сучасному мистецтві та перспективи його поширення в Україні.

### Виклад основного матеріалу дослідження

Появі БіоАрту сприяли не лише вдосконалення та винайдення нових технологій для біологічних досліджень і популяризація біології як науки, його виникнення є логічною ланкою в розвитку сучасного мистецтва. Швидкий розвиток сучасних технологій, відкриває нові можливості, які дають змогу втілювати сміливі і новаторські ідеї, використовуючи для створення артоб'єктів живі організми із залученням біотехнологій. Можна стверджувати, що характерною рисою біомистецтва є симбіоз митця, науковця і природи. У митця (котрий водночас може бути науковцем-біологом) з'являється ідея, яку він бажає втілити в життя, а живий організм відтворює її за певними природними законами. Художник не має остаточного уявлення про кінцевий результат, оскільки на процес впливає

не тільки людина, а й природа. Чим більше експериментального присутньо в процесі створення біоарт-об'єкту, тим більш непередбачуваним є результат.

БіоАрт швидко став розлогою галуззю, тому західні митці і дослідники напряму розрізняють такі основні течії як генетичне мистецтво, художня біотехнологія, мікробіологічне мистецтво. Не поодинокими є випадки, коли ці течії можуть на певному етапі перетинатися, поєднуватися і доповнювати одна одну. Різноманітні живі істоти (бактерії, гриби, рослини, тварини) та біологічні матеріали (культура клітин, тканини, поживне середовище) можуть використовуватися або як матеріал чи інструмент, за допомогою якого буде створюватися подальший витвір, або як середовище, в якому будуть відбуватися певні біологічні процеси, результат яких стане плодом співпраці художника з природою.

Митці, які постійно працюють в БіоАрті або час від часу надихаються цим напрямом, постійно стикаються з певними перешкодами, що стають на заваді творення та популяризації цієї мистецької галузі. Це може бути несхвалення та осуд з боку суспільства через використання специфічних матеріалів та методів, що виходять за рамки етичних норм, чи просто відсутність широкого розголосу через закритість певних експериментів, або через дуже короткий термін життя твору та його мінливість (бо він створений із живих організмів).

Попри всі труднощі біомистецтво має, що продемонструвати і донести світові, та може похизуватися знаменитими представниками, їхніми витворами та наявністю поціновувачів цього напрямку.

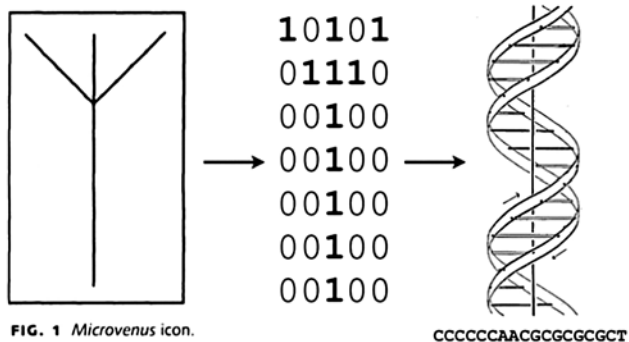
Одним з піонерів БіоАрту і найбільш відомим його представником є бразильсько-американський художник Едуардо Как (Eduardo Kac) (часто його прізвище в українсько- та російськомовних текстах перекладають як Кац). Його творчий шлях почався у 1980-х із перформансів, робіт з голографією, телекомунікаційними технологіями і робототехнікою. У перформансі «Капсула часу» (1997) він вперше використав термін «біомистецтво», коли імплантував собі RFID-чип, розроблений для домашніх тварин, і став першою людиною, зареєстрованою у базі домашніх тварин. У 1998–1999 роках він створив трансгенний твір «Буття», переклавши цитату з Книги Буття азбукою Морзе в генну базову пару, яка потім була введена у ДНК бактерій. Але найвідомішою його роботою стало створення у 2000 році живого флуоресцентного кролика Альба (проект GFP Bunny). В основі твору лежать методи генетичної інженерії. Кролик був створений шляхом введення гена одного з видів медуз, який кодує зелений флуоресцентний білок (green fluorescent protein, GFP), в яйцеклітину кролика. Внаслідок цього



Едуардо Как | GFP Bunny, 2000

експерименту народився білий кролик, який при освітленні його синім світлом починав світитися флуоресцентним зеленим. Спершу цей твір спричинив бурхливі дискусії щодо етичності такого експерименту. Проте вже 2008 року на засіданні Нобелівського комітету з присудження премії за відкриття і розвиток використання зеленого флуоресцентного білка, було визнано культурний внесок цього твору в розвиток науки. Надалі Как звертався до біомистецтва у роботі «Природна історія загадки» (2003–2008), яка полягала в поєднанні ДНК митця з ДНК петунії, внаслідок чого було вирощено нову рослину, яку він назвав «Едунія» — з червоними прожилками на листі, що імітували кровотік людськими судинами.

Американець Джо Девіс (Joe Davis), науковий співробітник кафедри біології Массачусетського технологічного інституту, є не тільки науковцем і дослідником, а й активним діячем біомистецтва із залученням розробок молекулярної біології, біоінформатики та генної інженерії. В ЗМІ його нерідко називають піонером БіоАрту [10], що можна вважати цілком слушним. Ще у 1986 році він привернув увагу роботою

FIG. 1 *Microvenus* icon.

Джо Девіс | *Microvenus* (схема твору), 1986



Стеларк | Ear on Arm, 2007

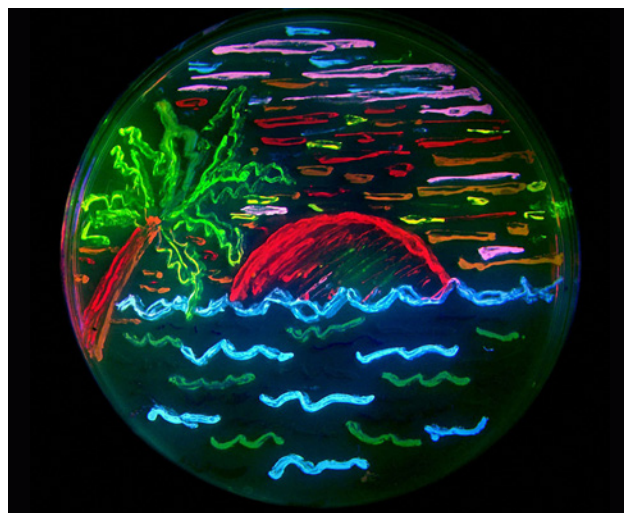
«*Microvenus*» [9] у співпраці з молекулярним біологом Даною Бойд (Dana Boyd). Сенс роботи полягав у тому, щоби перетворити певне небіологічне повідомлення на бінарну кодовану послідовність і розмістити його у молекулі ДНК. Реципієнтом став бактеріальний штам *E. coli* (кишкова паличка) у геномі якого було вміщено символ схожий на руну Альгіз, що, на думку митця, символізує життя та жіноче начало Землі. Девіс і Бойд подавали це як альтернативну версію послання до позаземних цивілізацій у рамках програми НАСА «Піонер» (а саме «Піонер-10» 1972 року). У публікації «*Washington Post*» присвяченій синтезу науки і мистецтва, зазначено, що «Девіс унікає протиставлення мистецтва і науки, наполягаючи на тому, що він розмовляє обома мовами і не може розділити дві дисципліни у своєму розумі» [8]. Водночас Девіс не хоче аби його твори порівнювали з роботами деяких інших представників біомистецтва. Про це свідчить його заява, що аніж створювати «зелених кроликів чи фіолетових собак» (натяк на кролика Едуардо Кака), краще працювати з масами тихого «ДНК-мотлоху», що складає понад 90% генетичного коду організму [15]. У доробку Джо Девіса є чимало цікавих робіт, де він експериментує з мікроорганізмами, генною інженерією та звуковими коливаннями як-от «*Milky Way DNA*» та «*Audio Microscope*». Цікавим є проєкт «*Malus ecclesia*» (з 2013 року), що має на меті створення своєрідного дерева пізнання шляхом інкорпорації текстів Вікіпедії до геному яблука. Девіс розглядає яблучний геном, як книгу, що налічує 750 млн літер, а процес додавання нового тексту схожий на записи поміж рядками вже існуючого. На його думку, це збереже природні генетичні властивості яблука і, водночас, збагатить його новим сенсом, відсилаючи нас до біблійного сюжету.



Анніке Фло | Remediation, 2018–2020

Австралійський художник кіпрського походження Стеларк (Stelarc), котрий працює у жанрі перформансу і робо-арту, ще з 1980-х зосереджений на проблемі розширення можливостей людського тіла. У зв'язку з цим він сформулював власну концепцію того, що «людське тіло застаріло» [13] і не здатне розвиватися далі. Це спонукало його шукати вирішення проблеми у робототехніці, а згодом у біотехнологіях, що породило чи не найтриваліший біоарт-проект «Ear on Arm» (з 2007 року). У 2006 році він розпочав підготовку з імплантування у свою руку розширювача шкіри. Подолавши деякі проблеми, зокрема початковий некроз шкіри й інфікування, Стеларк імплантував собі у ліву руку штучно вирощену з живих клітин людську вушну раковину. Його колега й однодумиця Ніна Селларс (Nina Sellars) фотографувала процес вживлення імпланту і фото згодом були використані у груповій виставці, яка була висвітлена у публікації медичного журналу «The BMJ» [7]. Пізніше Стеларк додав до вуха імплантований мікрофон із функцією bluetooth аби «хтось у Венеції міг почути, що чує моє вухо у Мельбурні» [11].

Непересічною художницею, яка працює на перетині мистецтва, науки та екології, є сценограф з Норвегії Анніке Фло (Annika Flo), котра також експериментує з біомистецтвом. Вона використовує живі організми як середовище та створює інсталяції й скульптури, що демонструють красу та складність світу природи. У роботах Фло часто порушує проблеми, пов'язані з екологією, зміною клімату та впливом діяльності людини на довкілля. На її думку, БіоАрт доходить до суті «проблем, з якими ми зараз стикаємося. Походячи від театру, де зазвичай йдеться про щось, біомистецтво є неймовірно цікавим, оскільки дозволяє працювати безпосередньо з чимось.



Натан Шанер (Nathan Shaner) | Малюнок флуорисцентними бактеріями в чашці Петрі. Лабораторія Роджера Цієна (Roger Tsien), Каліфорнійський університет, 2006

Не потрібно створювати фальшиве сценічне дерево, натомість можна працювати зі справжніми деревами» [14]. Інсталяція «cocreat:ures» (2018) є дуже цікавим твором Фло, і являє собою підземну споруду, в якій створено спеціальне середовище і ростуть деревні гриби *Pleurotus ostreatus*. Людина може заходити туди тільки в захисному костюмі. В основі цього твору лежить ідея про співіснування істот різних видів: *Homo sapiens* та грибів. Сама художниця пояснює свою роботу як «простір зустрічі між людьми та нелюдьми, перехід із людської “лабораторії” у спільний простір, який закінчується територією грибів, що недоступна для людей. Речі, які зазвичай створює людина для людей, тепер відповідають потребам і ритму її грибного партнера, який переходить від темряви до світла під час росту, а волога стає ключовим елементом сценографії» [6]. Фло ставить запитання: «Чи може зміна самих механізмів наших творчих процесів допомогти нам вплинути на екологічну кризу, в якій перебуваємо?» Того ж року Фло розпочала роботу «Remediation» (2018–2020), під час якої на вживану джинсову куртку було поселено спори тих самогрибів, що й у «cocreat:ures». Упродовж двох років грибна колонія жила на куртці, живлячись барвником з тканини і бавовною. 2021-го року вона започатковує мистецьку майстерню «Metaorganismisk» спільно з навчальним центром DKS-lab Адгеру (Норвегія). Ця майстерня розрахована на учнів 4–7 класів. Її діяльність покликана досліджувати симбіотичність людського тіла і створювати художні твори з живих мікроорганізмів вміщених на біорозкладних та вживаних речах. У роботах «HAV» (2020) та «Underflute, Salt» (2021) художниця прагне привернути увагу суспільства до проблем морських екосистем, забруднення



Сусума Оно та Мідори Аояму | Фрагмент музичної трансформації людського Х-з'язаного фосфогліцерату кінази, 1983

моря пластиковими відходами та впливом людської діяльності на морське життя. Через мистецтво Фло спонукає нас критично задуматися про наші стосунки з природою та надихає взяти на себе відповідальність за планету, яку ми називаємо домом. Роботи Фло є чудовим прикладом того, що БіоАрт може не тільки створювати красиві чи шокуючі твори, торувати нові шляхи розвитку прикладної науки, а й привертати увагу до важливих екологічних питань. Мисткиня вірить, що, об'єднавши мистецтво та науку, ми можемо надихнути нове покоління мислителів, які будуть готові долати складні виклики майбутнього.

БіоАрт не обмежується лише візуальною формою, але проникає в аудіосферу, у царину музики. Величезний простір для творчості надає так звана молекулярна музика, коли для створення мелодії використовують записи зі звучанням ДНК-послідовностей. Ще у 1986 році японо-американський генетик Сусума Оно (1928–2000) разом з дружиною музикантом Мідори Аояму були першими, кому вдалося покласти нуклеотидну послідовність ДНК на музику. Вони запропонували присвоїти дві сусідні ноти нотного стану: do–re, mi–fa, sol–la, si–do кожній з чотирьох нуклеотидних основ ДНК у порядку зростання від найважчих нуклеотидів (аденін і гуанін) до найлегших (тимін і цитидин). Оскільки за умов дотримання лише такого правила розкладки створена композиція не мала гармонійного звучання, вони додали кілька музичних фраз, подібних до класичної музики, до різних моделей повторення в генах, кожен з власним ключем, темпом і ритмом, після чого відібрали ті, що звучали якнайкраще. Найбільш вдалий їхнім твором називають перекладення «ДНК-фрагменту мишачого імуноглобуліну гамма варіабельної ділянки важкого ланцюга зі специфічністю анти-4-гідроксил-3-нітрофенілацетил» на музику.

Співзасновник американського музичного потокового сервісу Pandora Тім Вестергрєн (Tim Westergren) на початку 2000 року створив проєкт Music Genome. За мету він та його команда поставили «виловити саму суть музики на її найбільш фундаментальному рівні». Музику було створено на основі нуклеотидних послідовностей, узятих із електронної бази даних генетичних бібліотек, за допомогою кремнієвого процесора, який перетворював за певним алгоритмом ці послідовності на звуковий ряд. Цей процес (перетворення даних на звук) названо соніфікацією. Різновидом генетичної музики є протеїнова музика, суть якої полягає в тому, що соніфікуються не послідовності генів, а продукт їхньої експресії — білки.

Треба зазначити, що БіоАрт не є широкодоступним видом сучасного мистецтва, оскільки потребує потужної матеріальної та наукової бази. Важливим чинником є достатність фінансового і часового ресурсу. Тому розвиток цього напрямку можна спостерігати тільки в країнах з розвинутою і передовою науковою системою з достатнім фінансовим підґрунтям.

З огляду на це на теренах України БіоАрт ще не набув поширення. Можна фіксувати лише поодинокі ініціативи та проєкти, пов'язані з використанням біотехнологій у мистецтві. У цьому контексті варто назвати ім'я Володимира Боднара, який ще в бутність студентом біологічного факультету Львівського університету імені Івана Франка, 2003 року на засіданні генетичного клубу кафедри генетики та біотехнології, яке проходило під слоганом «Поезія — це життя, а життя по-грецьки bios», читав під мікроскопом вірші, «написані» бактеріями та дріжджами, що були вирощені у чашці Петрі в термостаті. Надалі Володимир Боднар продовжив працювати в напрямі біомистецтва і сайнс-арту [2].

Якщо казати про художників, які у своїй творчості наближаються до БіоАрту, то слід згадати мультимедійний проєкт «Початок/Origin» (2007) Оксани Чепелик. У ньому було задіяно соніфікацію ДНК, що супроводжувала відеопроєкції немовлят на повітряні кулі [4].

В Україні існують наукові інститути та лабораторії, які займаються біотехнологіями, і за умов достатнього фінансування, забезпечення й оснащення сучасними технологіями, неодмінно зацікавлять художників перспективами співпраці. Попри все, коли йдеться про самовираження та творчість, жодні перепони у вигляді браку грошей чи обладнання, не стають на заваді досягнення мети. Також не варто забувати, що в Україні, як і в решті цивілізованих держав, існують певні етичні та правові обмеження, пов'язані з використанням живих організмів у мистецтві та науці, через

що для подальшого розвитку біомистецтва, важливо забезпечити відповідність технологій та експериментів етичним стандартам та правовим вимогам.

### Висновки

Біомистецтво, будучи міждисциплінарним напрямом, має безліч переваг у різних сферах діяльності людини. При правильному підході БіоАрт може стати важливим інструментом для підвищення обізнаності про проблеми довкілля та збереження біорізноманіття. Художники порушують важливі екологічні та соціальні проблеми, своїми творами вони привертають увагу та нагадують нам про важливість збереження природних екосистем та їхню цінність у нашому житті. БіоАрт стає новим донині ще невипробуваним простором для фантазій, натхнення та творчості, він надає простір для втілення сміливих ідей у реальність та можливість митцю стати науковцем та попрацювати в справжній науковій лабораторії, науковцю ж — побачити естетику в своїй роботі та надихнутись нею. Іонат Зурр (Jonat Zurr), австралійська художниця і засновниця мистецької дослідницької лабораторії SymbioticA, зазначає, що біомистецтво створює «сильний образ для художників — мрія сюрреаліста стає реальністю. Ми зрозуміли, що життя можна використовувати як сировину» [12].



Володимир Боднар читає вірш, написаний бактеріями, 2003

Біомистецтво може стати одним із рушіїв прогресу та допомогти у створенні нового та більш досконалого обладнання, відкрити нові перспективи у біоінженерії, науці, медицині та фармацевтиці, віднайти ефективні методи діагностики та лікування різних захворювань. Звісно, при цьому важливим є забезпечення дотримання екологічних та етичних норм при застосуванні технологій.

### Використані джерела

1. Боднар В. Біо-Арт — транскультурна парадигма науки та мистецтва // Spheres of culture. Lublin, 2015. Vol. 10. P. 336–343.
2. Загакайло О. Володимир Боднар: «Сайнс-арт — це бомба сповільненої дії, закладена у зроговілу тканину позитивної науки» // Дзеркало тижня. 2016. 12 серп. URL: [https://zn.ua/ukr/science/volodimir-bodnar-sayns-art-ce-bomba-spovilnenoyi-diyi-zakladena-u-zrogovilu-tkaninu-pozitivnoyi-pauki-\\_](https://zn.ua/ukr/science/volodimir-bodnar-sayns-art-ce-bomba-spovilnenoyi-diyi-zakladena-u-zrogovilu-tkaninu-pozitivnoyi-pauki-_) (дата звернення: 21.08.2022).
3. Іщенко Ю. А. Біогносис: подвійний топос життя (нарис з трансформації філософської культури біології). Київ: ЦГО НАН України, Житомир: Волинь, 2010. 300 с.
4. Чепелик О. Мультимедійний проект «Генезис» // Сучасне мистецтво. 2008. Вип. 5. С. 93-101.
5. Anker S., Nelkin D. The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age. Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2003. 216 p.
6. Annike Flo. cocreat:e:ures. URL: <http://www.annikeflo.com/cocreateures> (дата звернення: 18.08.2022).
7. Carter S. The emergence of art-science // British Medical Journal. 2011. Vol. 343. № 7819. 13 aug. P. 372.
8. Ferdin P. In Massachusetts, Science Gives New Life to Art // Washington Post. 2000. 29 Dec. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2000/12/29/in-massachusetts-science-gives-new-life-to-art/4e144185-b0c8-4545-8ae1-0be14c94a4e8/> (дата звернення: 18.08.2022).
9. Joe Davis, from Microvenus to Astrobiology // Clot. 2017. 29 Sept. URL: <https://clotmag.com/biomed/joe-davis> (дата звернення: 18.08.2022).
10. Joe Davis: In Search of Paradoxes // Ars Electronica. URL: <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2021/11/22/joe-davis-paradoxes/> (дата звернення: 18.08.2022).
11. Rodriguez-Fernandez C. Stelarc — Making Art out of the Human Body // Labiotech. 2018. 10 nov. URL: <https://www.labiotech.eu/trends-news/stelarc-ear-art-human-body/> (дата звернення: 16.08.2022).
12. Solon O. Bioart: The Ethics and Aesthetics of Using Living Tissue as a Medium // Wired. 2011. 28 jul. URL: <https://www.wired.com/2011/07/bioart/> (дата звернення: 21.08.2022).
13. Stelarc In Conversation With Liz Carr. 2008. URL: [http://www.youtube.com/watch?v=4pb\\_u6vIB7s](http://www.youtube.com/watch?v=4pb_u6vIB7s) (дата звернення: 16.08.2022).
14. Vaage N. We are all chimeras: Annike Flo's multispecies meetings // Noba. URL: <https://noba.art/we-are-all-chimeras-annike-flos-multispecies-meetings/> (дата звернення: 18.08.2022).
15. Voigt E. The Art is Alive! // Isotope. 2009. Fall–Winter.

Наукове видання

# МІСТ

мистецтво історія  
сучасність теорія

Збірник наукових праць

ВИПУСК 18

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 24614-14554 ПР від 26.11.2020

Українською та англійською мовами

У оформленні обкладинки використано:

*Владислав Мамсіков. Вітер. 2013*

Випусковий редактор — *Д. В. Тимофієнко*

Дизайнер, верстальник — *О. С. Червінський*

Формат 205 × 290 мм.

Гарнітура Adonis, Neue Haas Unica Pro.

Обл.-вид. арк. 12,77. Ум. друк. арк. 13,86

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: [www.mari.kiev.ua](http://www.mari.kiev.ua)

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20

Свідоцтво про внесення до державного реєстру

видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів

видавничої продукції: ДК № 2776 від 26.02.2007