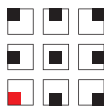


НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Особлива подяка за підтримку видання:

Валерій Павліченко

Владислав Шерешевський

Любомир Медвідь

Володимир Личковах

Ольга Соломонова

Олександр і Тамара Яновичі

Ольга Петрова

Сміх

автор
твор

З української
візуальності
1960–2000-х

Київ | Фенікс | 2022

УДК 75.038.6.072.3(477)“1960/2000”
ПЗО

Затверджено до друку Вченою радою ІПСМ НАМ України
протокол № 6 від 26.07.2022

Рецензенти:

Ольга Соломонова — доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Андрій Пучков — доктор мистецтвознавства, Національна академія мистецтв України
Олеся Авраменко — кандидат мистецтвознавства, с.н.с., Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Петрова Ольга

ПЗО Сміх, автор, твір: 3 української візуальності 1960–2000-х / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2022. 240 с.: іл.

ISBN 978-966-136-906-0

У книзі художника, доктора філософських наук, професора Ольги Петрової «Сміх, автор, твір: 3 української візуальності 1960–2000-х» сміх та сміховиння визначилися змістовною та проблемною віссю тексту.

Монографія унаочнює розвинене, нюансоване життя сміху у візуальній творчості українських художників 1960–1980-х (доба тоталітаризму), коли сміхова культура перебувала в андеграунді. Проаналізовано тему свободи художника та розвиток сміхової культури у 1990–2000-і в системі постмодерністської парадигми. Показано змістовне розмаїття сміху в мистецтві — від безжурного до іронічного, трагедійного, глузливого, «чорного гумору» тощо.

Книга може зацікавити художників, культурологів і мистецтвознавців, а також широкі коло читачів, які не байдужі до історії та форм прояву українського модерного мистецтва.

УДК 75.038.6.072.3(477)“1960/2000”

На 1-й сторінці обкладинки: Ілля Рєпін. Фрагмент картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», версія 1893 р.

На 4-й сторінці обкладинки: Ольга Петрова. Рудий. 1996, полотно, олія

ISBN 978-966-136-906-0

© Петрова О.М., 2022
© ІПСМ НАМ України, 2022
© Вид-во «Фенікс», 2022

Зміст

<i>Ольга Соломонова. Черговий казус сміху, або «Жарти жартувати — справа серйозна».</i>	7
<i>Передне слово. Його Величність — Сміх</i>	15
I. Топос сміху в українському візуальному мистецтві (1960-і — початок XXI століття).	19
Парадокси сміху	27
II. Високе та профанне. Диференціація культури по щаблях	39
Володарям не до сміху.	41
III. Тоталітаризм та сміх	45
Сміх на маргінезах.	47
Сміховий мистецький вислів в межах національної ментальності 1960-х.	55
Сміхові сплески в час духовних приморозків 1970-х	79
IV. Зламати капкан. Маргінали та аутсайдери середини 1970–1980-х	95
V. Сміховий дискурс українського постмодернізму	115
Больовий поріг сміху Арсена Савадова	139
Художній проект «Я — клоун».	142
Іронія, що не завдає страждань.	147
Парадоксальний номадизм Олександра Ройтбурда	153
Сміховий космос Владислава Шерешевського.	161
Українська демонологія в «Кантрі-Хорор» Анастасії Подерв'янської	177
Мистецько-культурологічний проект «Жлоб-арт» як соціальний гротеск.	185
Гіперреалізм струшеної свідомості	203
Заключне слово	213
<i>Андрій Пучков. Мистецький сміх Ольги Петрової, або Фахове розкодування Animal ridens.</i>	217
Список літератури.	226
Перелік ілюстрацій	232
Іменний покажчик.	234



Люсьен ДУЛЬФАН | Герой

2020

Черговий казус сміху, або «Жарти жартувати — справа серйозна»

Сміх — геній спілкування.

Жан-Поль САРТР

Мандрівка територію сміху — завжди захоплююча і, скільки б з цього приводу не було написано, доволі ковзка, сповнена оманливих шляхів. Тут кожний відчуває себе як Аліса в Країні Чудес. Досліджувати цю порську територію наважиться не всякий — маємо справу з екстраординарною протейстичною субстанцією, що невпинно змінює свої обриси, ніби водячи за ніс і насміхаючись над будь-ким, хто наважився на цей шлях. Тож екстремал, який береться за сміх, повинен мати певну фізіологічну відкритість до нього — схоплювати специфічні коди й унікальність непередбачуваних сміхових «личин», часто дуже далеких від веселощів.

Отже, писати про сміх зможе людина такої ж універсальної органіки, як і сам сміх. Отакою вільною від умовностей Протейкою сучасності є авторка рецензованої монографії Ольга Миколаївна Петрова — універсальна творча особистість, талановита мисткиня, філософиня, мистецтвознавиця, письменниця, есеїстка, редакторка, художниця, яка подужала обійняти своїм живописом всі антиномії

світу — від всеусміхнених карнавальних веселощів до кричущих фантасмагорій Дантового аду.

Пані Петрова — не з боязких. Її творчість — завжди вчинок. Вчинком є і рецензована робота, позаяк авторка взялась за тему сміху в один із найтрагічніших періодів Української Історії, під час кривавої війни, коли здається, час знову «вивихнув суглоб». Вірогідно, спрацювала компенсаторна функція сміху як психологічної опори — сформувалась територія Свободи, де поєдналися різні проєкції Незалежності: національно-ментальна, художницька, сміхова й, нарешті, свобода як протидія і звільнення від внутрішніх жахів (згадаймо М. Бахтіна, який звернувся до написання свого «Рабле» у найкривавіші часи сталінського зашморгу).

Важливим є **український наголос** книги, що прозирає в усьому — починаючи від згадування про раблезіанських «Запорожців» І. Рєпіна і закінчуючи відбором персоналій та тем для аналізу. Нагадаю принагідно, що українець, який має гарний настрій, характеризується як такий, що перебуває «у доброму гуморі». У суцільному доброму гуморі — в прямому і переносному смислі слова — перебуває й рецензована монографія.

Отже, поява книги Ольги Петрової «Сміх, автор, твір: З української візуальності 1960–2000-х» є резонансною подією. Резонансною є сама **тема сміху** — маргінального сусіда «високого» образотворчого мистецтва, до якого досі не доходили руки українських науковців. Як справедливо зазначає авторка, в українському «мистецтвознавчому ландшафті, що стосується візуального мистецтва, тема комізму та сміху не розроблена». Отож, пафос монографії — у виведенні «на арену» та осмисленні феномену сміхової візуальності 1960–2000-х років «від її категоріальних до екзистенціальних аспектів» з аналізом специфіки кожного десятиліття.

Звідси — структура книги, чітка й одночасно калейдоскопічна, репрезентована окремими часовими маршрутами-декадами, кожний

з яких сповнений специфічних сенсів. Відбиваючись один в одному і постійно змінюючись, вони утворюють смислове ціле, яке можна сприймати як метафору культури й буття останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. Ми знов осягаємо, що смислової потенції сміху дістає й на те, щоб «вийти за рамки гри і побачити світ як ціннісну ієрархію» (Л. Карасьов).

А оскільки сміх не має інваріантних побудов, калейдоскоп виведених на театр подій свідчить: кожна декада сміхового андеграунду є самоцінною, позначеною як унікальним обличчям, так і загальною еволюцією від спорадичних маргінальних проявів сміху в 1960–1980-х до постмодерністського мейнстриму 1990–2000-х років. Причина таких кардинальних змін — входження мистецтва в еру всезагальної інверсії, коли сміх і постмодернізм через загальні знаменники пародіювання, карнавалізації, антиутопічної іронії й абсурдизму, динамічно перетинаючи кордони, співпрацюють у «міцних обіймах».

Емансипована сміхова свідомість художників 1990–2000-х років — імпульс до появи сміху в несподіваних, навіть шокующе-непристойних формах і «луках». Зміна сміхової парадигми, як демонструє дослідження, є дзеркальним/криводзеркальним відбиттям соціополітичних процесів в Україні, розмова про які, незважаючи на ніби фонове положення, виростає до рівня «цупкої фігури».

Саме завдяки розкриттю таїн соціокультурного змісту епохи відкриваються смисли сміхової візуальності — вона набуває прокреслених смислових ознак, збагачується семантикою, розкодовується відповідно до реалій часу. Так народжується «поліфонічна субстанція» книги, триголосся якої — сміх, автор, твір — можна сміливо поповнити «голосом епохи». Ця тема — лейтмотив дослідження, який, в силу концентрації на проблемі диктатури в мистецтві, набуває виразності бетговенської «теми долі».

Резонансним і вкрай важливим здобутком книги є **повернення незаслужено забутих імен**. «Ім'я їм легіон» — це про тих маловідомих,

похованих у небутті громадської свідомості художників 1960–1980-х, багато з яких свого часу були зім’яті або навіть розчавлені тоталітарною п’ятою радянщини. Глузуючи над навколишньою безнадією і ламаючи пастки соцреалізму, вони викохували сміх як останній захист й уповання. Серед тих, хто оновлював «кровотворну систему» візуального мистецтва «сміховими ін’єкціями», — художники-ілюстратори літературної класики А. Базилевич, Г. Малаков, М. Компанець, В. Гордійчук, Л. Загорна, С. Якутович, авторка експресивних сміхових автопортретів Люба Рапопорт, феноменальний Ференц (Ечі) Семан, Юлій Шейніс, Броніслав Тутьельман — творці цілої плеяди трагікомічних образів блазнів та арлекінів, що спонукають згадати філософію «глибокого серця», яка була визначена Григорієм Сковородою як домінанта українського світобачення (пізніше це явище назвуть кордоцентризмом). Звідси — величезна напруга на естетичних полюсах цих робіт: поєднуючи трагічне й комічне, вони немов матеріалізують гротескну єдність «несмішного сміху» — *зредукованого*, обтяженого емоціями смутку-жалю-жаху-безпорадності-співчуття-страху.

Окрім самої наявності таких «сміхових осянь», важливим у 1960–1980-х роках, як доводить О. Петрова, є антитоталітарний зміст робіт: сміхове забарвлення стає свого роду «стратегічною хитрістю проти демонів», засобом прорвати замкнене коло безплідного соцреалізму, що постає як карнавалізоване «свято дурнів» (розділи «Тоталітаризм та сміх», «Зламати капкан»).

Потужно, крупним мазком у книзі О. Петрової представлено **постмодерністський візуальний контент 1990–2000-х**, повпреди якого беззастережно «грають у бісер» сміхом. Саме в цей період, як зазначає авторка, сміх виходить з маргінальних закутків і стає мейнстрімом, вільним проявом митця. Калейдоскопічний парад диверсійних «сміхових масок» візуального постмодернізму вельми репрезентативний: від всепоглинаючого іронізму та сміху як «больового синдрому»

Арсена Савадова до парадоксального комікування «Паризької комуні» (Київ) і одеських постмодерністів (номадизм Олександра Ройтбурда).

У життєствердних тонах грає зі сміхом В. Шерешевський, чие на рідкість світле для цього часу «уроджене сміхактво є феноменом дивовижним, напрочуд плідним та теоретично досі не осмисленим». У цьому ж ряду — Анастасія Подерв'янська з її сповненим фольклорної відвертості профанно-низовим «сміхоеротичним бароко» (проект «Кантрі-Хорор»). Роботи цих авторів немов трансплантують у візуальний простір веселе лихослів'я українських «соломіських пісень» у поєднанні з пародієманією та діонісійською безсоромністю народних комедій, «машкар» і гумористики українських сміхотворців — від Івана Сміхована (XVIII ст.), «що все робив сміхом», до Г. Сковороди, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки, Л. Боровиковського, В. Самійленка, Остапа Вишні та інших.

На протилежному, химерному полюсі української візуальності — постмодерна хаосологія, де синтез сміху і хаосу, двох сутностей «з усіма невідомими», породжує парадоксальні «біфуркаційні вибухи» образно-стильової природи. Серед розривного контенту проаналізованих постмодерних фантомів сміху — радикальні варіанти шокового мистецтва, почасти жлобізм (мистецько-культурологічний проект «Жлобологія», до якого було запрошено Івана Семесюка, Андрія Єрмоленка, Олексу Манна, Сергія Коляду, Сергія Хохла, Павла Жарка, Стаса Волязловського, Владислава Шерешевського, Ніну Мурашкіну, Нікіфора Добчинського, інших).

Тут сміх, як вважає авторка, нерідко «робиться аморальним, бо працює в реєстрі “жлобства-рагулізма” поза необхідною, у даному випадку, критичною компонентою». І дійсно, це вже не позитивні сміхові прозріння 1960–1980-х, а свого роду сміховий тероризм, помножений на бажання шокувати й «хайпувати» на вічній, як світ, темі

«тілесного низу» (М. Бахтін). Нерідко ці роботи відкривають темну завісу сміху: він являється в реаліях, які не мають нічого спільного з веселощами й вітальною радістю. Творчість цих художників здебільшого розвивається за методом «мінус-прийому», з відштовхуванням всього типового у сміховій парадигмі. Тут сміх завдає поразки самому собі, викорінюючи свою природну вітальність і життєрадісність... Думаю, у такому патологічному сміхові є й позитивний бік — це втеча від стереотипів і здатність втягувати новітні стилістичні та соціокультурні тенденції XXI століття. Розмірковуючи про людину, що сміється, М. Бахтін приходить до «заперечення заперечення». Зауваживши, що сатирик «...не буває веселим. У межі він похмурий і безрадісний», дослідник продовжує: «Сміх перемагає все». Додамо — дійсно все, навіть самого себе.

Трохи про стиль. Знайомитись із книгою Ольги Петрової приємно і легко. Це той випадок, коли здається, що ти не просто вивчаєш інформацію, а перебуваєш у безпосередньому контакті з автором, входячи в діалог і «дихаючи з ним у такт», вживаючись навіть у ритм і манеру мови — легкої і фахової, не переобтяженої термінологією. Завдяки невимушеному стилю, Ользі Миколаївні — не тільки свідку, але й учасниці описаних художніх подій — вдається не зруйнувати легкості Сміху: монографія не перетворюється на послідовний перелік тенденцій і факторів, а текст про сміхові образотворчі феномени органічно «вплавляється» у промовисту картину життя.

Розуміючи, що книга Ольги Петрової, як і все, що написано про сміх, є «відкритим текстом», який спонукає до роздумів і запрошує до діалогу, все ж іду на код і резюмую.

Необхідність видання монографії Ольги Петрової «Сміх, автор, твір: З української візуальності 1960–2000-х» є невідпорною. Актуальність та інноваційність цієї книги — мудрої, цікавої, фахової, відзначеної «особистісним нервом», — як і потреба в її упровадженні до професійної та загальнокультурної свідомості України, є беззаперечною. Отож,

дослідження О. Петрової не лишає сумнівів щодо входження в культурні реалії сучасності: такі книги треба читати — дискутувати або солідаризуватись, але неодмінно читати. І тоді, як зауважила мудра Керолова Аліса, «все стане на свої місця і вишикується в єдину красиву схему, ніби мереживо. Стане зрозуміло, навіщо все було потрібно, оскільки все буде правильно».

Ольга СОЛОМОНОВА

*доктор мистецтвознавства,
професор Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського*



Любомир МЕДВІДЬ | Пані з парасольками

1963

Переднє слово. Його Величність — Сміх

День, коли ми не сміємося, втрачений день.

Чарлі ЧАПЛІН

Промовляючи слово СМІХ, миттєво потрапляємо до багаторівневого лабіринту, якому немає ані початку, ані кінця. Найперше, що спадає на думку, скорше виникає у підсвідомості, — якщо сміх, то йдеться про веселощі. Але сміх, як вправний трикстер, починає дурити кожного, хто спокусився на обіцянки безжурної радості. Варто згадати обличчя завжди весело-сумного блазня. З-під намальованої до вух посмішки, з крейдяного гриму на обличчі на нас дивляться сумні очі, а по щоці котиться сльоза.

Мить походження сміху завжди від нас прихована. Вона невловима. Все, чого торкнувся сміх, перетворюється на гру, а гра заводить нас в глибини серйозного та навіть драматичного знання про світ.

Сміх подібний до багатогранної призми. Вона повертається до нас кожного разу іншою площиною. Призма рухається, і сміх виблискує на ній то як комічна ілюзія, то як трагедійно-несподівана машкара, чи виринає незвичними конотаціями суспільних стосунків, психічними станами особистостей і ще Бог знає чим...

«Таємниця сміху з легкістю прослизає крізь чарунки найбездоганніших класифікацій» (Л. Карасьов). Тим не менше, філософи, починаючи з Арістотеля, та аж до авторів «некласичної естетики» XX–XXI століть, потрапляють в зачаровану оманливість сміху, але не полишають героїчних зусиль, щоб описати, розкодувати, класифікувати цей феномен. А він повсякчас, як зауважує О. Соломонова, водить за ніс кожного, хто хоче визначити його сутність.

Всупереч мудрій пересторозі, авторка тексту, який пропонувано читачеві, все ж наважилася спробувати власні сили та увійти до діалогу зі сміхом, аналізуючи сміховий модус у творчості українських художників 1960–2000-х років. Спеціальним є інтерес до психо-креативних мистецьких рішень.

Книга не претендує на енциклопедичну вичерпність, утім тексти акцентують еволюцію сміхової компоненти, її диференціацію та особливість сміху в окремий відрізок 1960–2000-х років. У кожне з цих десятиліть художники інакше сприймали соціополітичне буття в Україні і по-різному реагували на нього, сміючись. Поза аналізом (цілком свідомо) залишилась царина політичної карикатури, інші форми пропагандистської графіки. Спеціальна увага зосереджена на станковому живописі та графіці, бо українське мистецтвознавство досі не приділяло уваги аналізу сміхової складової в цих мистецьких формах. Під цим кутом зору розглянуто твори (проекти) тих митців, які мають уроджену «сміхову налаштованість» і є репрезентантами цієї парадигми.

Наприкінці 1980-х, а особливо в 1990–2000-х роках в суспільному та культурному житті України відбулися «тектонічні зрушення». На цьому порубіжжі сталася низка політичних та соціокультурних потрясінь. Вони прямо чи опосередковано вплинули на світогляд митців, трансформуючи їх творчу увагу під прожектором сміху. У цей час метод соцреалізму перетворився на архів, а той сміх, який раніше, за ідеологічних утисків, був маргінальним, стає мейнстримом. Нову ієрархію сміхової культури формує постмодерністське (трансавангард, номадизм,

пост-арт) мислення. Сміх інтелектуалізується, не забуваючи при тому моделей балаганної «дуркуватості» та фольклорних веселощів.

Художники «нової хвилі» 1990-х років крізь призму сміху висвітлюють глибокі соціополітичні, культурні та етичні проблеми. Насмішкуваті, гротескні, іронічні твори перебирають на себе функцію «люстра часу». Емоційна подвійність сміху пробуджує «інстинкт сміхотворення» в яскравих творчих індивідуальностях. Ці художники відшукують больові точки в хаосології сучасного буття. Свобода художника та його «право на сміх» (вираз І. Дзюби) роблять дива та відкривають нові ареали в невичерпному космосі сміховиння.

Ще за радянських утисків вільної думки прозвучали мудрі слова Михайла Бахтіна: «Сміховий початок та карнавальне світовідчуття, що є основою гротеску, руйнує обмежену серйозність... звільнює людську свідомість для нових можливостей».

На сторінках книги читачеві пропонується увійти до сфери комічної ілюзії, яка є не стільки ілюзією фантазій, як збільшувальним склом сміху, під яким реальність перетворюється на фантазмагорію.

Анрі Бергсон, автор книги «Сміх», розмірковуючи, писав: «Я зробив спробу зрозуміти наміри суспільства, коли воно сміється. Бо те, що ми сміємося, — дуже дивно, а метод пояснення... не прояснює цієї маленької таємниці».

І все ж наважуємося зазирнути за лаштунки сміху.

* * *

Смішно, відтак не страшно.

Михайло БАХТІН

*У Фрейда та Бергсона сміх —
втілення позасвідомого, яке одержує реванш
за самопридушення.*

Марина РЮМІНА

*Сміятися — це бути зловтішеним,
але з чистою совістю.*

Фрідріх Ніцше

*Сміх має глибоке світоглядне значення,
це одна з форм правди про світ... про історію,
про людину.*

Михайло Бахтін

*Маска перетворювала людину на мандрівника по
іншим життям — ролям.*

Марина Рюміна

Наш сміх завжди є сміхом тої чи іншої групи.

Анрі Бергсон

*Гумор є засобом розхитати та розкласти
будь-яку визначеність.*

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель

*Сміх примудрився майстерно та непомітно
прокрастися в машкару радості... і на людей
злобно глянула сатира.*

Умберто Еко

Сміх як найвищий інстинкт.

Яків Голосовкер

*Дивовижна особливість сміху, радість, яка
висміює зло.*

Леонід Карасьов



Топос сміху
в
українському
візуальному
мистецтві
(1960-і — початок ХХІ століття)



Анатолій БАЗИЛЕВИЧ | «Зевес тогді кружав сивуху і оселедцем заїдав...» 1968

*З усіх живих істот тільки людині
властивий сміх.*

АРІСТОТЕЛЬ

Художник азартно працює над полотном, наповнюючи твір сміховинням. Сміх — головний герой в полотні Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Цю роботу не випадково назвуть «енциклопедією сміху». Життя сміху тут вочевидь є самопредставленим. (Початковий ескіз було зроблено 1878 року. Картину експоновано 1891-го.) В основу сюжету покладено історичний факт 1676 року, а саме — відповідь запорожців султану Магомету IV, який закликав козаків до покори. У відмові прийняти принизливу султанову пропозицію було написано лист, наповнений гумором та колективно винайденими дошкульними образами.

У центрі композиції бачимо писарчука, він ретельно нотує жарти козацтва. Отаман Сірко вирізняється серед натовпу іронічним поглядом уважних та розумних очей. Над групою козаків піднеслася огрядна постать полковника. Він регоче голосно, розкуто, як велика дитина. Лукаво посміхається бурсак, що вочевидь втік з Могилянки до війська. Всі можливі нюанси сміху зафіксовано в обличчях персонажів. Під час

роботи над картиною її автор відчув легендарного отамана Івана Сірка як співрозмовника. У свідомості І. Рєпіна Україна, в переказах народу та в документах, жила героїчним життям. У листі до В. Стасова автор полотна писав: «Веселый народ... <...> Недаром про них Гоголь писал, всё это правда. <...> Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства, братства! Во всю жизнь Запорожье осталось свободно, никому не подчинилось» [Цит. за: Лясковская 1982]. Під час роботи над «Запорожцями...» Рєпін занурювався в героїчні сторінки української давнини. Читав-перечитував «Тараса Бульбу» М. Гоголя, відвідав Україну, консультувався тут з істориком М. Костомаровим, з іншими учасниками Кирило-Мефодієвського братства. У маєтку В. Тарновського Качанівці вивчав колекцію козацьких строїв та обладунків. І. Рєпін, який був вихований у російській Імператорській Академії мистецтв, в роботі над «Запорожцями» підсвідомо та культурно відродив у собі ментальність українця — власне походження. І. Рєпін називав запорожців не інакше, як лицарями — спільнотою сильних духом людей. А їхній знущальний лист вважав викликом султана до бою. Сміх запорожців — змістовний вузол полотна. У цьому колективному сміху втілено атмосферу свободи, відвертої фамільярності та безоглядної жорсткої дотепності вояків-відчайдухів. Це сміх великої сили та здоров'я. Його імпульси породжено радістю згуртованості, потужним відчуттям колективної сили та впевненості в ній. Цей «фізіологічний сміх» є органічною реакцією життєлюбної громади, її тілесного здоров'я. Для персонажів тої історичної доби та конкретної ситуації сміх виконував функцію магічного оберегу, відлякував зло та налаштовував на беззаперечну перемогу. У сміху на рівні підсвідомості ліквідуються всі архетипові страхи.

Сьогодні втомленому культурними рефлексіями розуму сучасної людини, яка пройшла досвід постмодерної іронічної зверхності, скептицизму, гри всього з усім, важко (майже неможливо) уявити собі всеохопність світу у сміхотворенні доісторичних часів, зокрема сміх

архаїки, в тому числі давньогрецької. У сміху оживав універсум людських уявлень про світоустрій. Це був «засіб досягнення тілесної та звукової мімікрії у буянні енергетики Сакрального» [Лашенко 2006, с. 82].

Масова біснуватість, гиготіння, традиція висміювання, на думку дослідників культури, допомагали в стані екстазу звертатися до великої, непідвладної розуму сутності Неосяжного. Сміх був посередником-посередником у стосунках з лякаючою, непідпорядкованою розумінню силою. На меті було — пом'якшення фатуму.

Сміхова культура потужної моці з її амбівалентною відвертістю домінувала в періоди формування держав, коли офіційні інституції ще не було вибудовано, коли очевидно, позитивною силою виступала народна культура (архаїчна Греція, Європа за формування романського стилю в мистецтві VI–VIII ст., позацерковний, карнавальний, рекреаційний сміх готики IX–XIII ст. та рання ренесансна культура, народна стихія за часів «козацького бароко» в Україні). Цей народний сміх простецький, радісний до наївності, стверджував позитивні цінності буття. Про об'єктивну, не лише цілющу, але навіть лікувальну властивість здорового, позитивного сміху писав ще Гіппократ у «Гіппократовому романі», казали Платон, Гален та інші прадавні автори.

Михайло Бахтін, неперевершений дослідник масової культури середньовічної Європи, визнав сміх найпотужнішою силою в житті як окремих етнічних, так і релігійних громад. В атмосфері жахів повсякденного життя (за середніх віків), коли доля кожного міста та селища балансувала між життям, неочікуваними бідами, епідеміями та смертю, сміх був необхідним як антидот. А карнавальна свобода, де всевладно господарював сміх, була цілющою силою життєдайного відновлення. «Сміх в середні віки... був переважно святковим сміхом» [Бахтін 1990, с. 85]. Головною функцією ярмарку та карнавалу було «...відведення свідомості в сферу “сакрального” часу від справжньої ситуації з її безсенсовністю та звичайними “профанними” страхами» [Звиняцьковський 2010, с. 84–85]. Народна сміхотворчість, яка століттями (навіть тисячоліттями)

формувалася та повноцінно жила в позаофіційних мистецьких проявах балагану, карнавалу, народної картини, за часів Ренесансу й бароко піднялася до найвищих щаблів літературної творчості та запліднила її. Стихійний стан всенародного сміховиння надихнув таких геніїв літератури Ренесансу, як Рабле, Шекспір, Боккаччо, а в Україні XVIII ст. — І. Котляревського та в XIX ст. — М. Гоголя.

Світ комізму та сміху напрочуд живий, рухомий, загадковий. Це феномен суперечливий та багатозначний, незалежно від того, чи йде мова про архаїчний, античний або модерний сміх. Судження філософів про сміх, смішне та комічне повні протиріч. Якщо Арістотель казав про те, що сміх нікого не наведе на страждання, то філософи XVIII–XX століть — І. Кант, Г.В.Ф. Гегель, Ф. Шеллінг, А. Шлегель, Ф.Т. Фішер, А. Шопенгавер, А. Бергсон, З. Фройд — наполягали на безсумнівному зв'язку сміху зі злом*. «Справжній сміх народжується на дотик блага та зла, як відповідь блага на зло... <...> Сміхом спливає зло світу. І лише сміхом витрачене зло переплавлюється у благо... <...> Сміх віддзеркалює зло як люстро, тому його часто-густо змішують із самим злом. <...> Сміх пов'язаний зі світлом, зло — з темрявою» [Карасєв 1996, с. 60].

Сучасна філософська думка, яка має широку панораму досліджень, вважає сміхову культуру людства універсальним феноменом та пов'язує сміх зі страхом (подоланням страху), болем, криком, відчаєм, соромом, навіть зі смертю [Пропп 1999].

Сміх еволюціонував та інтелектуалізувався разом із розвитком людства. Модерна та постмодерна філософська думка плекає широку парадоксальну палітру феномену «сміх». Іронічний сміх, тим більше «чорний гумор» постмодерної доби, сучасний саркастичний жарт аж надто далеко відійшли від радісного, здорового сміховиння античної давнини, середньовічного карнавалу, свята дурнів та святково-обрядових дійств

* Огляд концепцій сміхової культури див.: Рюмина М.Т. Тайна смеха, или Эстетика комического [Рюмина 1998].

у культурі України, які так надихали М. Гоголя, І. Котляревського, а через 200 років ілюстратора його «Енеїди» — художника А. Базилевича.

Сучасна філософія, психологія, літературознавство, культурологія, які охоплюють аналіз існуючих мистецьких видів і форм, засвідчують неможливість вичерпати й описати всі прояви сміхової машкари. У постмодерній культурі смішне постає як несмішне, радісне (тілесне) протистоїть трагедійному сміху. Стихія сміху безмежно розсуває простір душі та людського сприйняття світу, формує незнані виміри в оцінюванні дійсності та у самоусвідомленні особистості.

Сміхова культура (як будь-яка інша сторона культури) передає цінності минулих поколінь до сучасності. Сміх як інтелектуальний феномен уявляється системою перенесення цінностей сміхотворення в буття людини, у сенс її життєдіяльності з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього. Культура сміхотворення — процесуальна. Вона не підноситься зі статичної побудови ідей. Сміх — імпровізаційний, мінливий. Йому властиве народження-зникнення. Тим не менше, в культурі він вказує на нереалізоване — бажане, і в цьому сенсі сміх — завжди мрія про свободу та її реалізацію в житті. Якщо йти за Гайдеггером, можна вважати сміхотворення фундаментальною цінністю з погляду культивування духовних чеснот.

М. Бахтін писав: «Сміх має глибоке світоглядне значення, це одна з найсуттєвіших форм правди про світ в його цілісності, про історію, про людину; це особлива універсальна точка зору на світ, яка бачить світ інакше, але не менш (якщо не більше) суттєво, ніж серйозність» [Бахтин 1990, с. 78].



Олександр РОЙТБУРД |
Автопортрет (Помпейський)

1996

Парадокси сміху

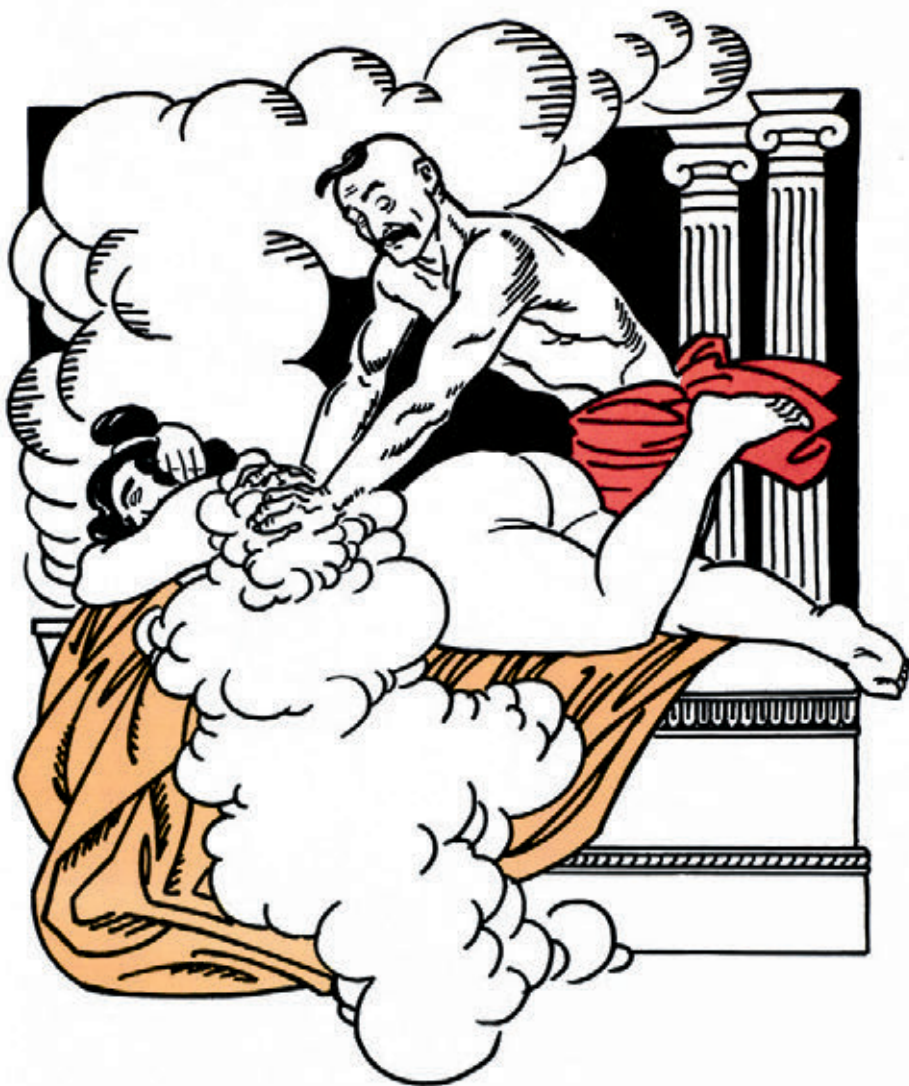
У другій половині XX століття тема особистої свободи людини зайняла домінуюче місце на теренах колишньої «в'язниці дружніх народів» — в СРСР. Сюжет щодо «сміхового розкріпачення» або, за виразом М. Поповича, «очищення сміхом від страху» дійсно набув світоглядного значення [Попович 1997, с. 183]. Пошук духовної свободи як нерв філософії був актуальним в часи радянщини. Тому не випадковим була майже одночасна поява наукових розробок теми сміху та комічного ще у 1980-х роках у монографіях С. Аверінцева, Г. Гачева, Г. Стерніна, А. Гуревича, М. Поповича, В. Проппа, М. Каган, Ю. Лотмана, Л. Карасьова та у багатьох дослідників молодших генерацій. В українському музикознавстві культурною подією стала фундаментальна дисертація (згодом монографія) О. Соломонової. Дослідниця «гуморооптики» в творчості композиторів визнає, що «сміх дурить кожного, хто намагається віднайти його сутність» [Соломонова 2006, с. 7]. Проте авторка простежила та описала втаємничені прояви «комічного», метаморфози сатирико-пародійних сюжетів у звуковому ряду композицій Д. Шостаковича,

І. Стравінського, А. Шнітке. Об'єкти дослідження — музичні твори, які не мають вербального виразу, транскрипції, яка б легко дешифрувалася. Це була езопова мова, не доступна для розуміння радянським цензорам [Соломонова 2009, с. 1–2], на відміну від творів А. Аверченка, М. Зоценка, І. Ільфа та Є. Петрова, А. Платонова, М. Булгакова, а в Україні — О. Вишні (Губенка), С. Олійника, чия сміхова складова була очевидною, явленою словом і викликала критику та різке засудження з боку ідеологів від культури.

Щодо наукових рефлексій стосовно сміху, іронічно та навіть песимістично налаштовані талановиті, професійні жартівники. Григорій Горін, відомий гострослов, вважав наукові дослідження сміху нісенітницею: «...це чистий абсурд, гаряче морозиво, бездимна сигарета, консервовані квіти» [Горин 1970, с. 123]. Про невловиме народження гумору чудово (як зазвичай) висловився Михайло Жванецький: «Наш гумор здобувається з повітря та йде у повітря» [Жванецкий 2018, с. 274].

Дослідник сміхової культури Л. Карасьов напучує науковців: «Не будемо душити сміх зашморгом аналізу. Сміх — справа легка і поводитись з ним треба легко та необразливо, тобто од початку приготуватись до того, що в істинному світлі він себе не явить» [Карасёв 1996, с. 15]. Попри це зауваження, саме Л. Карасьов є автором талановитих філософських роздумів (монографії та статті) щодо природи, особливостей, форм прояву та типології сміхової культури. Феномен сміху ретельно досліджено філософами (естетиками), психологами, літературознавцями, музикознавцями, але, як не дивно, сміх у візуальному мистецтві досі лишається поза увагою. З широкого поля образотворчого мистецтва є поодиноким видання, де лише систематизована карикатура з часописів української діаспори. Але мистецтвознавчий аналіз відсутній*. У мистецтвознавчих текстах (мистецьких критиків

* Див.: Право на сміх. Антологія сатири і гумору української діаспори / Упоряд. та передм. Івана Дзюби: У 2 т. К.: Либідь, 2020. Кн. I. 423 с.; Кн. II. 359 с.



Анатолій БАЗИЛЕВИЧ | «Уже ж було не без гріха...»

1968

та культурологів) розкидано окремі влучні спостереження та евристичні думки. Але в цілому, як цілісне та яскраве явище, «сміх» в творах художників середини ХХ — початку ХХІ ст. очікує на аналітичне дослідження. Логіка та закономірність у виборі цього часового виміру розкриється в процесі аналізу. Але вже зараз треба сказати, що в мистецтвознавчому ландшафті, який стосується візуального мистецтва, тема комізму та сміху не розроблена.

Щасливим виключенням з майже тотальної неуваги до теми «сміхової свободи» в українській культурології початку ХХІ ст. став літературно-мистецький проект «Жлобологія» (художня виставка та видання 2013 року) [Жлобологія 2013]. Основний пафос цього авангардного й унікального проекту полягав у формулюванні, окресленні такого низового явища суспільного буття, як «жлобізм, жлобство». У творах художників, спеціально виконаних для проекту, так само як і в текстах видання, унаочнено форми втрати бездуховною людиною себе як соціалізованої особистості. Інтелектуали об'єдналися, щоб мати «сміливість промовити вголос те, про що всі знають, про що говорять пошепки або про що взагалі не говорять. Бо ці “неприємні” теми порушують усталений порядок, спричиняють проблеми, призводять до конфліктів, позбавляють комфорту», — писав ініціатор проекту Антін Мухарський [Жлобологія 2013, с. 3]. Проект дослідив та під прожектором безжальної іронії, сміху та гніву талановито розгледів у деталях екологічну нішу «жлобізму». Колективна думка культурологів, мистецтвознавців та художників мала на меті зрушити з мертвої точки суспільну байдужість щодо незручного явища, яке є одним із факторів уповільненого просування України до культурної демократії.

Цей проект, особливо його візуальна складова, потребують мистецтвознавчого осмислення й оцінки під софітами «сміху».

Потребують також уваги та погляду з точки зору сміхової культури твори українських ілюстраторів до літературної класики. Ілюстрації А. Базилевича, Г. Малакова, М. Компанця, В. Гордійчука, Л. Загорної,

С. Якутовича — неоціненний внесок художників 1960–1980-х у сміхову загальноєвропейську традицію.

За короткий період хрущовської відлиги страх як психологічну домінанту сталінської доби перемагає сміхова культура інтелігенції. «Епоха Хрущова була багатою на комічні ефекти, відродилася *vis comica* як народу, так й інтелігенції, стала епохою, що сміється» [Чумаченко 2021, с. 91].

На межі XX та XXI століть розпочалася системна диверсія сміху в сфері соціокультурного простору. Зрозуміло, флагманом виступила українська література 1990-х. Та водночас до сміхової культури в образотворчості України також дотичні твори більшості постмодерністів 1990-х — початку XXI століття. У цьому ряду домінує творчість В. Шерешевського, чиє уроджене сміхацтво є феноменом дивовижним, напрочуд плідним та теоретично досі не осмисленим. Модерністське сміхотворення яскраво вибухнуло в митців «Паризької комуни» (Київ), в середовищі одеських постмодерністів, зокрема у О. Ройтбурда та інших.

Українська сміхова образотворчість не є легкою для аналізу. Тим більше, що прецеденту не існує. Вибраний ракурс аналізу української образотворчості безумовно розсуне рамці проблемного поля вітчизняного мистецтвознавства та дозволить осмислити феномен сміхової візуальності — від її категоріальних до екзистенціальних аспектів.

Українське почуття гумору загальновідоме. Воно багатополярне. Як стверджував Іван Дзюба, «...гумор як ліки — це, мабуть, щось із національної душевної спадщини українців, до якої вони звертаються навіть у безнадійні хвилини життя» [Дзюба 2021-б, с. 6]. «Ніхто і ніколи не мав влади, аби позбавити українців “права на сміх”... <...> ...і з самих себе, і з прикрощів життя, і зі своїх ворогів та недоброзичливців, близьких і далеких, і з негараздів світового устрою та курйозів людської моралі та мислення» [Дзюба 2021-а, с. 8].

Гумористична культура України — синтетична, вона увібрала в себе багатоманіття національних моделей сміху тих народів, які населяли

Україну та ставали тут частиною її культурного ареалу. Виразними є впливи польської та єврейської сміхової традиції. Дмитро Ліхачов вважав, що «кожне індивідуальне сприйняття національного не протирічить іншому... а радше доповнює та поглиблює його» [Лихачев 1984, с. 8].

Треба визнати, сміховий модус культури формують переважно індивідуальності, яким генетично дано гумористичне відчуття та перетлумачення банальних подій у яскраві, іронічні сміхоутворення.



Люсьєн ДУЛЬФАН | Маестро 2009

Психологи, соціологи та філософи доклали героїчних зусиль, щоб приборкати «сміх» як невлучимого співрозмовника. Він постійно насміхається над глибокодумними дослідниками, які бажають роздивитись «сміх» на предметному склі під мікроскопом. Але він вислизає та сміється. Всіх інтригує особистість людини-сміхотворця. Як ухопити та розкласти по полицях гумористичний дар уродженого сміхотворця? «Сміх — це мова. <...> Той, хто сміється або провокує до сміху, знаходиться всередині сміху» [Карасєв 1993, с. 121]. Людина, в свідомості якої прозаїчне, буденне або героїчно-пафосне трансформується у сміховий модус, наділена

Люсьєн ДУЛЬФАН |
Капітан (Автопортрет) 1990-і



унікальною креативністю. Навіть у середовищі талановитих особистостей цей персонаж є, вочевидь, «генієм сміху». Сміхотворення є чудом імпровізації. Ось дещо з одеського народного гумору:

«Если вам скучно, сядьте в трамвай и начните хвалить президента. Вам таки сразу сделают весело» [Чекалкин 2000, с. 6].

«“Миша, ты скоро станешь папой!” — “Софочка, милая, так я даже не католик”» [Чекалкин 2000, с. 8].

«“Фира, я брошу мир к твоим ногам!” — “Сема, не психуй, поставь глобус на место!”» [Чекалкин 2000, с. 27].

«“Изя, а шо это вы стали говорить на украинском? Вы боитесь, шо вас побьют «бандеровцы?»” — “Нет, что вы! Я боюсь, что меня придут спасать русские”» [Чекалкин 2000, с. 12].

Надзавдання одеського гумору влучно сформулював Олександр Ройтбурд:

«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 открылася 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»*.

Ось дещо від Михайла Жванецького:

«Как только мы их выбираем, в них пропадает страдание и появляется радость. Значит, мы не ошиблись. Мы настолько точно выбираем не тех, что уже не стоит беспокоиться» [Жванецкий 2018, с. 132].

«“Худеть, не пить и не любить. Для одессита это что?” — “Это смерть. И врачи здесь ни при чем”» [Жванецкий 2018, с. 286].

«“Алло! Это Додик?” — “Тоже нет”. — “Это квартира Макаревского?” — “Тоже нет”. “Значит, я ошибся?” — “Пока да”» [Жванецкий 2018, с. 287].

Іскристий, як вибух салюту, імпровізаційний гумор Одеси, властивий її мешканцям, це не лише ознака ментальності міста, в якому переплелось грецьке, українське, єврейське коріння, а, в першу чергу, Дар Божий кожної окремої індивідуальності.

* Из osobistix зауважень О. Ройтбурда. Рукопис, 2020.

Про английскую королеву

Разная херня лезет в голову, к старому
еврею!

Насмотревший Т.В. о моей
родственнице королеве Елизабете,
по линии бабушки из Кишинёва,
приснился мне сон.

Я одет в ярко краснѣй мундир,
усыпанный орденами. Ордена
оказались десятки марципалов,
леденцов всевозможных форм и
расцветок. На голове огромный
медвежий малохай, черный или как
сказал бы Муслимчик огромная
ФРАЖКА.

Я стою и кричу на тѣтю Елизавету, мол
моей ноги на еѣ торжестве не будет,
она старая Б...ядь, отказала Украине в
поставки КАТЮШ, залпового огня! Она
что то смущено бормочет.

Я хлопаю невидимой дверью и... не поверете... оказался в Киеве, как раз к
СЕЙДЕРУ, тут все наши. Зеленко, зажигает свечи, Вайцман (Порошенко),
Тимошенко, все на КО (Кушниревичь), естественно министр обороны Резников,
при бронжилете, обмотках, на ногах а за поясом? Торчит огромный кавказский
кинжал! Кучма, Януковичь, и все члены Укр. Парламента тут как тут! Все при
киопах, все строят лица (еврейской национальности).

Вдруг шум, гам, тарыхтение мотора.

Это к годовщине перелѣта из Германии, прилетел на лѣгком самолѣте не на
Красную Площадь, а к нам в Кев, к СЕЙДЕРУ! Приземлился, на двор Укр.Думы...
вылезает Слуцкий (в ВИКИУПЕДИИ) он сказал, мол о нации не люблю говорить!



У них у коммунистах, так Жирик сказал, мол по нации — мой папа адвокат!

А кто вылезит рядом, огромный, толстый? Сталкинист! В 200сотом карманой жилетки! Неужто мой двоюродный племянник? Онотолий! Точно он! Вылезит в жилетке, а из неё шевелятся НЕ РАСПЯТЫЕ детские ножки. У него, как у девственника под жилеткой выросли маленькие, женские груди, на спине, как на скульптуре М. Шемякина.

Детки сосут молоко, шевеля розовыми ножками!

Это всё во сне! Какая херня! Но, что только не приснится, старому еврею, на шаббес!

Так эта падло-сталинист с детскими ножками, торчащимим из жилетки, грызёт на зло всем? Огромный свиной окорок!

Свинью то закололи, но не обшмалили!

Грызёт огромный шмат свинины с торчащей щетиной! У всех евреев, естественно появился? Аппетит!

Я в ярко красном комзоле с огромной медвежьей фразкой на голове, подсказываю к нему, щоб его запи...дчить по родственному! Задел минору, которую заботливо зажигал Президент Зелёнка! Задел и обжег себе руку! Проснулся, от ожога!

Смотрю рядом лежит и сопит носиком, моя любимая Страстотерпица! А на плече СТИНГЕР, а на другой ЖЬЕВЕЛИН, сопя носиком, во сне целится прямо в? В президента Р.Ф. в ху-й-ло!

Я решил не мешать святому делу, накрыл толстенькие, всегда желанные ножки, в молодости бегающие по Украинскому Донбассу!

Пошел к себе, на твёрдый лежак, не забыл подложить пучок лука?

Это по совету Уральского шамана... потянулся и не снимая ярко красный мундир, задвинув меховую фразку на глаза... заснул...

Но что самое интресное пишу во сне!!

Бывший ДЕДУШКА Люсьен Дульфан, а ныне Лука Дульхваненко.

«Одесса есть движимая и недвижимая. Движимая — та, которую увозят в душе, покидая. Она — память. Она — музыка. Она — воображение... Эта Одесса живет в интонациях» [Жванецкий 2018, с. 291].

Дещо з гумору української діаспори:

«“Який тепер у вас в Україні напрям у малярстві?” — “Репресіонізм!..”» [Антологія 2020, с. 267].

«“Звідки пішло слово «дисиденти»?” — “Від того, де хто з них сидить: у в’язниці, в психушці чи в концентраційному таборі”» [Антологія 2020, с. 258].

Вочевидь, неможливо увійти до атомарної структури свідомості людини із властивим їй сміховим талантом, наявність «у креативної особистості “уроджених структур”, серед яких існує “специфічний інтелект” — природна чуттєвість до гумору та здатність до дотепності» [Іванова 2002, с. 78]. Здатність розуму тої особистості, якій властиво миттєво схоплювати та висловлювати протирічне, неоковирне, тої ж природи. Ці глибоко сховані у свідомості та у підсвідомості структури дійсно не надаються до допитливого аналізу. Але здивування та наукове захоплення цим «вищим інстинктом» продовжує інтригувати дослідників. Почуття гумору та «сміх» як феномени, що притаманні лише людині, провокують аналітиків до їх осмислення та вироблення типологічних характеристик з метою систематизації різних відтінків та станів «сміху». На цьому шляху у дослідженні сміхового модуса культури наука виробила два шляхи. Перший — спроба аналітика увійти до психокреативної картинки індивідуальності зі сміховим «вищим інстинктом». Другий шлях — через призму сміху побачити бінарність світу (високе та низьке) та через «подвійний зір» серйозного та сміхового проявів культури оцінити та типологізувати сміховиння як вагому частку загальнолюдської культурної скарбниці.

Сміхова аура як екзистенційна субстанція породжує нескінченний ряд реалізацій в усіх видах мистецтва так само, як і в профанній, побутовій сфері. А. Бергсон та З. Фройд переконливо довели, що сміх звільнює людину від зовнішніх і внутрішніх (психологічних) обмежень,

робить її уявно вільною. Сміх як ілюзія свободи здатен зруйнувати кордони дозволеного в роботі свідомості та навіть у способах сприйняття оточуючої дійсності.

Фундаментально вивчена компенсаторно-адаптивна функція сміхотворення. Якщо у особистості наявна «сміхова готовність», така людина в ігровій, жартівливій ситуації радше за інших матиме психологічну розрядку в подоланні афектів, негативізму та соціально важкої поведінки. «Неприємні афекти, — писав Л. Виготський, — піддаються розрядженню, нищенню, перетворюються на протилежність... естетична реакція як така по суті є катарсисом, тобто складною трансформацією почуттів» [Виготський 1987, с. 204].

Сміх, який в побуті вважається ознакою психологічного та фізіологічного здоров'я людини, бо є безпосереднім сміхом радості, інколи набуває зовсім незвичного, навіть контрастуючого змісту та закидає свідомість у такі горизонти почувань та мислення, які з діонісійською радістю аж ніяк не споріднені. Психологи пов'язують сміх з тим, що є осудним або неприйнятним, тобто зі злом (в найширших його проявах). Осміяти зло, щось жахаюче, позитивом перебороти негатив і в тому звільнитися. Цей перехід важко вловити.

Сміховина має широку палітру самопроявлення, починаючи від тілесно-нестримного як прояву радості буття: існує легка посмішка іронічного сміху; знижувальний (раблезіансько-фізіологічний), захисний сміх; цинічний сміх блюзнірства та чорного гумору; утаємничений (зашифрований) сміх іншомовності. Часто-густо сміх набуває містифікованих форм та проявів. «Сміх відкриває з власних секретів стільки, скільки ми в змозі засвоїти», — спостережливо помічає Л. Карасьов в дослідженні «Парадокс о смехе» [Карасьов 1989, с. 33]. «Таємниця сміху легко прослизає крізь чарунку найбездоганніших класифікацій та формул» [Карасьов 1996, с. 48].

• II •

Високе
та профанне

Диференціація
культури
по щаблях



Ілля ЧІЧКАН | Романтик

2011

Володарям не до сміху

*Сміх у середні віки знаходився за
порогом усіх офіційних сфер ідеології
та всіх офіційних, суворих форм
життя та спілкування.*

Михайло БАХТІН

З прадавніх часів, коли в того чи іншого народу починали формуватися державні інституції та з'являлися правлячі еліти, соціополітичний устрій намагався приборкати, підпорядкувати та санкціонувати народне сміховиння, одвічні архаїко-святкові форми. Еліти потребували величного та урочистого в мистецтві та літературі. Сміхова культура народу опинялася за порогом сфери офіційної ідеології, для якої характерною ставала закам'яніла серйозність тону. Святковий сміх вулиці та натовпу шокував як зайвина, майже як непристойність. Він опинився на найнижчому щаблі соціальної драбини, але не вмер. У всі часи народне сміховиння співіснувало з офіційною культурою. Це виглядає виразно за часів імператорського Риму, а також під час християнізації імперії за правління імператора Костянтина Першого (272–337 роки). Тоді ранньохристиянське, підпільне мистецтво катакомб протиставило себе творам римської античності (в ситуації їхнього занепаду). Але коли держава тримається міцно, вона бажає мистецтва та літератури, які унаочнювали б стабільність існуючої системи.

Те саме стосувалося взаємин церкви з народною святковою розкутістю, свободою, сміхом*.

Для церкви культура сміху ще з часів середньовіччя набула негативної конотації. Інколи церква була змушена дозволити «чадам» розважитись та відволіктися від релігійної серйозності з метою зберегти саму себе від народного непослуху. Сміхова культура була непотрібним подразником, дратівливою зайвиною для будь-якої державної інституції в усі часи. Держава та церква були змушені терпіти невмирущий сміх. Твори, які репрезентували сміхову культуру, потрапляли в непривабливу нішу чогось другорядного — несправжнього, в сферу творчої пустотливості. Сміхові прояви людини нібито не були достойними високих мистецьких талантів так само, як і наукової зацікавленості та аналізу. Про маргінальну сферу сміхового феномену було сказано багато негативного. Радісний колективний сміх дозволявся лише на регламентованих державою (церквою) святах. Але й там його призначенням було ствердження пріоритетів правлячих еліт. Ця «дозволена радість» віталась, навіть культивувалась. Але саме в ній поняття вільного прояву людського ества вироджувалося, звужувалося, робилося дріб'язковим, бо було відірваним від народного коріння.

Видовищні народні форми свята та сміховини — жарти, анекдоти, артефакти балагану, все те, що з точки зору офіційної культури було непотрібним (але саме цю культуру колись запліднило), — опустили-ся до низів жанрової ієрархії. Святковий сміх бачимо як альтернативу високій культурі, як явище, позбавлене актуальності. Ця еволюція розподілила культуру по щаблях: серйозного, високого та низького, до якого зараховано сміхоутворення. На думку Ю. Лотмана, у будь-якій національній культурі існує певна «метамовна риса», яка розподіляє всі повідомлення... на культурно-існуючі («високі», «цінні», «культурні»,

* Вичерпний аналіз діалектики у взаєминах церкви із народними святами та сміхом подано: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Бахтин 1990].



Олександр ГНИЛИЦЬКИЙ | Дискусія про таємницю

1988

“одвічні”) та культурно-неіснуючі, апокрифічні (“низькі”, “нецінні”, “чужинські” тощо)» [Лотман 2000-б, с. 610].

Але якою ж розкішною у власній вигадливості, життєвій силі та нестримності була ця «низька» святково-ярмаркова культура українського народу! Образи її сміхотворення геніально закарбовано І. Котляревським у «Енеїді», М. Гоголем у «Вечорах на хуторі біля Диканьки», у «Сорочинському ярмарку». Це сміхове дійство М. Бахтін назвав «українськими сатурналіями» [Бахтин 1990, с. 70]. І. Репін у «Запорожцях...» передав ці розкоші непоштивного сміху, шарм народної святкової розкутості.

У радянській одержавленій культурі сміхотворенню як профанному явищу знаходилося місце лише на маргінезах. Акцентування потягу до серйозного та пафосного у мистецтві відбилася також на характері та головних тенденціях українського мистецтвознавства*. Сміхова культура як «фігура замовчування» не знайшла в історії українського мистецтвознавства належної рефлексії. Поза увагою до сьогодні залишається масив візуальних сміхових творів. Їх дослідження багато в чому здатне відкрити унікальність у світовідношенні художників до життя. Воно віддзеркалено експресивно у сміху, в іронії, навіть у глузуванні в яскравих поставангардистів. Щодо усталеної зневаги до профанних мистецьких явищ Ю. Лотман зауважив: «Відмова від опису позасистемного, витіснення його за межу предмета науки відсікає динамічний резерв та подає нам дану систему в образі, який принципово виключає гру між еволюцією та гомеостазісом. <...> У сфері культури ми постійно стикаємося з тенденцією вважати чужу мову не-мовою або — в менш полярних випадках — сприймати власну мову як правильну, а чужу як неправильну...», не упорядковану [Лотман 2000-а, с. 546–547].

* Див. всі видання: Історія українського мистецтва / Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії; Голов. ред. кол.: М.П. Бажан (голов. ред.) та ін.: У 6 т., 7 кн. Київ: Мистецтво, 1966–1970.



Тоталітаризм та сміх



Арсен САВАДОВ, Георгій СЕНЧЕНКО | Без назви

1991

Сміх на маргінезах

*Модель несміяння в народі
сприймалась як хвороба.*

Ольга СОЛОМОНОВА

Подвійна експозиція в світі культури існує й до сьогодні. Зневага до сміхотворення, навіть страх перед ним, особливо, аж зловісно виразно проявили себе за тоталітарного радянського світоустрою.

Гуманітаристика (в першу чергу філологія та філософія), переживши лихоліття сталінізму та всієї тоталітаристичної системи XX століття та пострадянщини, в 1990-х активно розробляла проблему «свободи особистості». У цьому контексті було акцентовано увагу на долі сміхової культури в сучасному світі.

Загальновідомо, що за Сталіна, Гітлера, пізніше за Брежнєва та українських партократів віталася лише пафосно-серйозна творчість. Сталінська репресивна система знищила весь український авангард. Лише поодинокі митці заховалися в андеграунді. Комусь пощастило врятуватися за кордоном, як, приміром, Марку Шагала, ще поодиноким митцям з «Культур-Ліги» [Петрова 2008]. Маргінальна сміхова образотворчість опустилася на позицію нульової. Сміховина була явищем квазіестетичним. За тоталітаризму, який розтягнувся аж до короткої

хрущовської відлиги, сміховій образотворчості було визначено лише місце побутової та політичної (образи імперіалістів) карикатури та сатири, що гнівно картала «хвороби суспільства».

Серед причин негативістської культурної компресії щодо сміху було вульгарно-соціологічне заперечення мистецтва, яке в гуморі принижує образ великої радянської людини — будівника комунізму. Тенденція оспівування героя, ще з часів православної Русі, була настільки тяглою та стійкою, що дожила до радянщини та була використана нею на користь утвердження державності. Ощасливлений радянський народ, так звані трудові колективи мусили на офіційних святах гучно славити Вождя та комуністичну партію під стінами Кремля. Цей культ єдиновладдя не припускав існування альтернативних культурних проявів. Радісний сміх було унормовано так само, як і свята.

Езоповою мовою про сутність свята писав, завуалювавши це під роздуми про середньовіччя, Михайло Бахтін: «Свято... — це дуже важлива первинна форма людської культури. Її не можна... пояснити практичними умовами та метою суспільного труда чи... з біологічної (фізіологічної) потреби у відпочинку час від часу. <...> Жодна “гра в труд” та жодний відпочинок або трудова передишка самі по собі ніколи не можуть стати святковими. <...> Вони повинні одержати санкцію <...> зі світу вищої мети людського існування, тобто зі світу ідеалів. Без цього... не може бути ніякої святковості» [Бахтин 1990, с. 13–14].

Безумовно, мудрого слова М. Бахтіна не здатні були зрозуміти державотворці. Для них «світ ідеалів» кореспондувався виключно з ідеологічними настановами та лозунгами. Стратегія підцензурного виламування рук творчій інтелігенції, розпочата за сталінізму, продовжилась у 1970–1980-х роках.

У 1969 році ЦК КПРС видав одну з убивчих постанов — «Про підвищення відповідальності керівників органів преси, радіо, телебачення, кінематографа, установ культури та мистецтва за ідейно-політичний рівень матеріалів, які друкуються...». Тоді творчу інтелігенцію України,

всіх, хто був інноваційним, розшматовували на тріски. Живе слово, нотний запис, художній образ у кіно або у візуальному мистецтві пильно відстежувалися ідеологічними наглядачами та викорінювалися. За влади першого секретаря ЦК КПУ В. Щербицького (з 1972 року) ідеологічне керівництво всіх творчих спілок позбулося інакодумців. Йшлося про кастрацію мистецтва. Зрозуміло, що хвиля спротиву, яка в умовах системного гноблення національної культури (підпали бібліотек у Львові та Києві, нищення церковної скульптури Й.-Г. Пінзеля, інше) піднімалася у Львові, поширювалась і в Києві та Одесі.

Мистці мусили навчитися іншомовності, використовувати натяки, алегорії. Багато творчих особистостей зраджувало себе у компромісі. Конфлікт із владою був рівнозначним самогубству. У той час сміхотворство та дотепність (в обмеженому колі своїх) були тою нішею, в сутережах якої можна було відновити себе після ганебного компромісу та навіть сказати правдиве слово. Цей сміх був зрозумілим у колі однодумців як код.

У глухі для розвитку культури 1970-і сила дисидентського руху доводила можливість опору владним структурам та розповсюдження правдивої інформації в темряві «тихого тоталітаризму».

Сміх, який є ознакою фізичного та психологічного здоров'я людини, вбити неможливо. Сміхотворчість, дотепність, жарти були дієвим способом самозахисту художника навіть у тоталітарному суспільстві. «Цинічна влада могла робити та робила все для нищення... тисяч та мільйонів співгромадян, але їй не було під силу вбити життєдайну, вітальну силу духу...» [Зак 2003, с. 22].

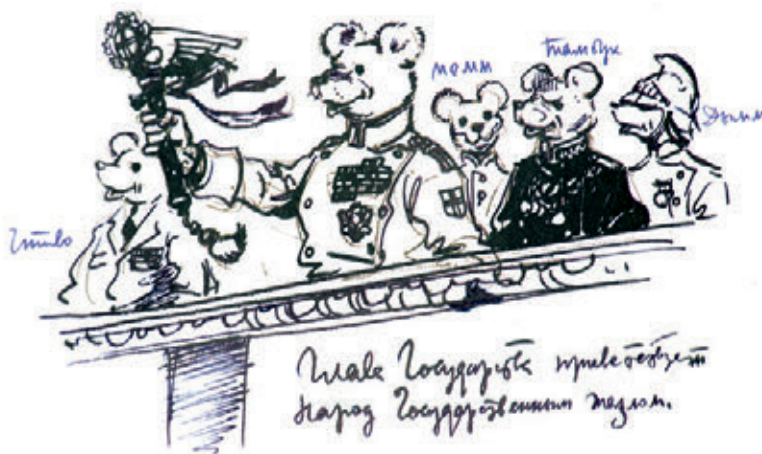
Не випадково в 1960–1980-х роках, коли по телебаченню йшла програма Аркадія Райкіна, міста наче вимирали — всі були біля приймачів. Інтелектуальні жарти, натяки геніального сміхотворця для всього населення СРСР були ліками від несвободи, сміх відновлював самоповагу в людині. На концерти Райкіна квитки завжди були в дефіциті. Спрага до дотепного жарту була тотальною. «Оточені з усіх боків ідіотизмом

та потворністю... ми плекали сміх як наш, можливо, останній захист... Тільки навчившись сміятися над навколишньою безнадією, ми зможемо дістатися краєчка надії» [Шахнович 1999, с. 120]. Сміхова культура (в першу чергу — театральна, літературна, а на побутовому рівні — анекдоти) як могла протистояла ідіотизму деградуючого радянського устрою.

Пара із закритого котла виривається з непереборною силою. Не буде перебільшенням сказати, що в руйнації радянщини сміхова культура 1960–1980-х, при системному офіційному її витісненні, відіграла значну роль. Невмирущий, переважно парадоксальний сміх фонтанував наче гейзер з андеграунду та захоплював ініціативу на сценічних площах. У театральній сміхотворчості перше слово належало московському Театру на Таганці. У виставі «Гамлет» Володимир Висоцький з гітарою в руках був одним з «сердитих хлопців» 1970-х. Юрій Любімов, постановник вистави, виявив справжню відвагу в інтерпретації відомого сюжету. Публіцистичність режисури була конкретно направлена на жорстку критику кремлівської камарильї. Гамлет-Висоцький поставав проти світу, «де бути чесним, означає — бути поодиноким серед десяти тисяч». Аби уявити сьогодні вплив сміхової культури на публіку 1970-х років, достатньо згадати резонанс пісенного репертуару барда Висоцького. Ще одна яскрава культурна подія — вистава театру «Современник» «Голий король» за Є. Шварцем, що недвозначно натякала на кремлівську владу. Особливо в сцені, коли члени королівської ради приходили на зібрання в тюремних робах та з мішечками із провізією.

Сміхова культура активно жила як у колах інтелектуальної інтелігенції, так і в таких низових прошарках соціуму, як кримінальна, позакультурна спільнота. У найглухіші роки незаперечним був вплив на маси пісень та віршів Володимира Висоцького. Концерти та телетрансляції Аркадія Райкіна, а згодом Михайла Жванецького збирали мільйонну аудиторію. Жарти Остапа Вишні та Степана Олійника в Україні сприймалися як народний фольклор. Притому, що С. Олійник, так само, як О. Вишня (Губенко), зазнали політичної та психологічної

обструкції з боку держави. Остап Вишня (1889–1956) був заарештований у 1933 р. та засланий в Ухто-Печерський табір до 1943-го. Цей «магістр сміху» був реабілітований лише 1955 року. Степана Олійника (1908–1982) вперше було заарештовано ще за студентства — за дотепні вірші та частівки у стінній газеті вишу. Двісті студентів колективним листом на захист товариша звільнили сміхотворця. З 1936 року С. Олійник жив під тиском погроз з боку каральних органів України.



Георгій МАЛАКОВ | Голова держави вітає народ...

1960-і

В. Висоцького КДБ пресувало постійно, так само як і Б. Окуджаву, О. Галича, інших бардів, котрі ставили на кпин державу своїми жартами, веселим, сумним та навіть трагічним гумором і сміхом. «Його всенародність, радикалізм, вільність, тверезість та матеріалістичність із ситуації власного майже стихійного існування перейшли в стан мистецького усвідомлення та цілеспрямованості. <...> Сміх... став виразом нового вільного та критичного історичного усвідомлення доби», — писав М. Бахтін про середньовічний карнавал, а по суті йшлося про кінець 1960-х [Бахтин 1990, с. 85].

Спостерігаючи культуру «сміху» в недавній історії образотворчого мистецтва України, водночас говоримо про свободу як ключове поняття в житті соціуму, зокрема художника як виразника ідеалів певної доби. Життя суспільства, як і буття митця, завжди співіснують у стані динамічної взаємодії та напруження. При цьому сміхова культура в певні періоди еволюції суспільства відіграє амбівалентну роль — розхитуючи та водночас перебудовуючи цінності соціуму.

У намаганні розглянути еволюцію сміхового топосу від 1960-х років до першої чверті ХХІ століття визнаємо 1970-і роки майже «випаленою зоною» щодо сміхової образотворчої традиції. Причиною того був шалений ідеологічний тиск на творчу інтелігенцію, на почуття Свободи в самому її зародку. Під кінець 1970-х в Україні, в її духовному житті, чимраз глибше западала «ідеологічна ніч». 1970-і роки — час арештів інакодумців, політичних переслідувань і навіть убивств (Алла Горська), доба маразмування соцреалізму.

Духовну свободу художники 1970-х знаходили в жанрі ілюстрації та художнього оформлення книги. Переважно це було ілюстрування класичної літератури. У той час тільки часопис «Всесвіт» друкував переклади творів сучасної літератури світу. Для українських перекладачів та художників-ілюстраторів таким було «вікно» у вільний світ. Ілюстрації зі сміховим модусом були швидше виключенням, ніж правилом. Вже згадувалися ілюстрації А. Базилевича до «Енеїди» Івана Котляревського та гравюри Георгія Малакова до «Декамерона» Боккаччо. Сміховою була рефлексія низки ілюстраторів, які працювали в книжній графіці з текстами Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, М. Салтикова-Щедріна.

Експерименти в живописі, в монументальному мистецтві, в скульптурі ретельно відслідковувалися ідеологізованими «художніми радами» Спілки художників та безпосередньо ЦК КПУ. Все живе та вільне знаходилося в андеграунді. Сміхова культура залишалася за межею дозволеного-бажаного. Цей ідеологічний морок було зірвано Чорнобильською катастрофою. 1986 рік став урочим. Лихо накрило

Україну та резонувало в Європі. Чорнобильська катастрофа поділила світ на «до» та «після». Тоді було зовсім не до «сміху». Що буде після апокаліпсиса, ніхто ще не уявляв. Але з цього хаосу народжувалась свобода творчості. Якщо у 1960–1980-х система ідеологізованого мистецтва підточувалася та розхитувалася лише неслухняними нонконформістами з андеграунду, то чорнобильська катастрофа поклала край соцреалізму з його унормованістю. До мистецтва входило ціле покоління неслухняних. Бунтівна молодь наприкінці 1980-х — на початку 1990-х ховала соцреалізм із глузливим осміюванням його ідіотизму. Теми «художник і влада», «художник і свобода» відтворювались у «творчому вертепі» із активним залученням до діалогу «його величності — Сміху». Ще й до того художники 1980-х, які мусили жити за «подвійними стандартами», використовували закодовані образи — метафори, часто гірку іронічну клоунаду. Шлях до свободи через сміх очевидний в творах Леся Подерв'янського, Сергія Шерстюка, Любомира Медвідя, інших.

На межі 1980–1990-х настав час «запитань без відповідей» та необхідності кожному шукати власний шлях до Свободи в ситуації повного соціального хаосу та безвідповідальності. За оцінкою Юрія Андруховича, це був період «випущених на волю демонів» [Андрухович 2018, с. 96]. 1990-і визначились як епоха «неготового буття», в якій іронії, гротеску та гіркому сміху судилося відіграти ледь не провідну роль в інноваційному мистецькому постмодернізмі України. Щільно зведені на одній сцені проблеми виживання мистецтва, власне художника та творчої свободи, винайдення індивідуального шляху в умовах хаосу — всі драматичні вузли часто-густо розв'язувалися у сміхотворенні постмодерністської гри. Якщо йти за Умберто Еко, це було очищення нового покоління від ганебної спадщини, заперечення її інколи надто нігілістично — в жарті, в грі, почасти в «чорному гуморі», але завжди зі сміхом.

Цей сміховий топос, його діалектику є сенс уважніше роздивитися, прояснюючи шлях сміхотворення в мистецтві України від 1960-х років до сьогодення (перша чверть XXI століття).



Любомир МЕДВІДЬ | Забава курей і хат

1963

Сміховий мистецький вислів в межах національної ментальності 1960-х

*У Гоголя в смішному розречевлюються
всі архетипи страху.*

Володимир ЗВІНЯЦЬКОВСЬКИЙ

Як було сміятися у 1960-х? Чи сміялися тоді митці, та взагалі, чи було тоді до сміху?

На сьогодні про політичну, суспільну та культурну атмосферу в Україні 1960-х існує поважний пласт інформації. Це доробок письменників, літературних та мистецьких критиків, соціологів та філософів 1960–1990-х років. Прогресивно мислячі інтелектуали, такі як І. Дзюба, М. Коцюбинська, Л. Танюк, Є. Сверстюк, Г. Кочур та інші їхні однодумці, зберегли, проаналізували та залишили в історії драматичний портрет України тої, зараз вже віддаленої доби. З огляду на мрію про незалежність України, важкий тягар правдолюбства, який взяли собі на плечі шістдесятники, сучасна історіографія (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) спромоглася достойно поцінувати. Усвідомлюємо, що в умовах тотальної, здавалося б, непорушної радянщини свободу та ідею національної незалежності виборювала дешиця сміливців. Не забуваємо А. Горську, В. Стуса, І. Світличного, Є. Сверстюка, Л. Лук'яненка, М. Гориня, В. Чорновола та інших їхніх

побратимів, яких влада прирікала на тортури та знищення. Щодо художнього кола, ситуація патріотів — М. Стороженка, І.-В. Задорожного, О. Заливахи, Л. Семикіної, О. Рапай, Ф. Гуменюка, львівських та одеських митців — була не кращою.

Чи було до сміху цим відчайдухам, які (за висловом Мирослава Мариновича) в несвобідній державі поводитись як вільні особистості? Відповідь на це запитання є обов'язковою, бо ж сльозами лихо не може бути подоланим. Сміх є великою силою у протистоянні злу. Свобода творчості, яку було вщент зруйновано сталінським терором 1930-х, стрімко набирала сил у час короткої хрущовської відлиги 1960-х у колах незалежних інтелектуалів та молодोї генерації художників. Важливим фактором у формуванні вільнодумства 1960-х років було повернення зі сталінських таборів вцілілих діячів культури. Вони внесли в інтелектуальне життя України заборонені в СРСР програми та імена авангардистів 1910–1920-х років.

Одним із провідників вільної дімки був Григорій Порфірович Кочур. Його дім в Ірпені (передмістя Києва) в середині 1960-х став центром відродження українського слова — духовності. Сюди тягнулися ті, хто повернувся зі «сталінських курортів», та водночас молодь. Для Михайлини Коцюбинської, Ліни Костенко, Марини Новікової, Леоніда Череватенка, Дмитра Горбачова, для мене особисто та ще для багатьох допитливих цей дім став «Платоновою Академією». За спостереженням В. Скуратівського, тут «розгорнулася грандіозна стратегія спасіння українського слова», яке опинилося під загрозою зникнення за тоталітаризму в 1950–1960-х та при політиці В. Щербицького у 1980–1990-х. У Кочуровому домі, як в нечисленних інших приватних оселях вільнодумців, руйнувалася психологічна модель пригніченого мислення. Тим більше, що з-за «залізної завіси», яку нещодавно відхилив Хрущов, у культурний простір СРСР свіжим подихом увірвалася до недавня заборонена література та мистецтво світу. Часопис «Всесвіт», українська школа перекладу, очолена Г. Кочуром, московський

часопис «Иностранная литература» відкривали незнані інтелектуальні галактики. Часопис «Вопросы философии» відроджував імена затаврованих П. Флоренського, М. Бердяєва, М. Гумільова, В. Вернадського, Д. Чижевського, а згодом — теоретиків модернізму. У Москві відбулися виставки Ф. Леже, А. Матісса, П. Пікассо, американських модерністів. У 1959 р. радянські художники побачили твори А. Колдера, Дж. Поллока, М. Ротко, інших.

Інноваційна інформація, її буремні хвилі не затуляли від українських шістдесятників важливого завдання по відродженню національного художнього коріння. Йшлося як про повернення імен та творчості закатованого радянською репресивною машиною українського модернізму 1910–1920-х, так і про заглиблення у фольклорну творчість у пошуках джерел національної ідентичності. До витоків української ментальності в мистецтві звернулися А. Горська, Л. Семикіна, Г. Севрук, Ф. Гуменюк, І.-В. Задорожний, О. Рапай-Маркіш, О. Заливаха, інші. За ними піде молодь, яка невдовзі почне працювати у 1970-х. Офіційній серйозності штучно-патетичних образів соцреалізму було протиставлено теплий ліричний, інколи жартівливо-хімерний світ народної образотворчості. Поряд із монументалізовано-епічними образами народних героїв та персонажів у творах А. Горської, І.-В. Задорожного, Г. Зубченко, Ф. Гуменюка з'явилися усміхнено-казкові персонажі з української демонології в кераміці Ольги Рапай-Маркіш.

У творах Ольги Рапай, в її керамічних панно, так само як і у станковій скульптурі, з'явилася іронічно-жартівлива та навіть сміхова аура. Творчість професійної скульпторки заповонила атмосфера казки, образи українського фольклору. Її надихали народна картина та наївні ринкові витвори самодіяльних малярів. Це був вхід до іншої ойкумени та системи мислення.

У 2020-х, коли в умовах творчої свободи художники вільні від диктату академічної школи, а постмодернізм зухвало мандрує по всім існуючим художнім системам, важко уявити, якою відвагою та прогностичним

мисленням треба було володіти, щоб вирватись з лабетів соцреалістичної нормативності. У 1960-х цього прориву спромоглися так звані «неофольклористи», а серед небагатьох — Ольга Рапай-Маркіш*. Створюючи гротескно-іронічні образи, скульпторка самотужки оволодіває технологічними можливостями глини та шамоту, спираючись на традиції ремесла сільських гончарів. Її образи, остаточно звільнившись від академічних прийомів скульптури, набувають небаченої гостроти, шарму веселої парадоксальності та усмішки. Стосовно академічної скульптури О. Рапай свідомо вийшла на маргінеси, зайняла самотійну позицію. На думку дослідника філософії сміху Л. Карасьова, «сміх з'являється в той час, коли світ має початок та завершення, коли мається на увазі етичне підґрунтя, та живе боротьбою світла та темряви... У посмішці та сміючись ми оцінюємо світ <...> тому що сміх володіє знанням щодо того, яким світ має бути насправді» [Карасёв 1996, с. 30]. Ця ідея філософа безпосередньо стосується творчої позиції О. Рапай-Маркіш — дочки репресованого поета Переца Маркіша. Ще студенткою вона була заарештована та відправлена в концтабір Сталіна-Берії. Зрозуміло, що позиція Ольги стосовно радянської влади (а в мистецтві — соцреалізму) була неприйнятною для художниці. Час відлиги був часом прогностичним і для неї. Вона протиставила єдиному художньому методу соцреалізму вільну народну декоративність, з якої виріс її авторський «неофольклоризм» з його стихією добра та усміненої мудрості. У власній міфотворчості О. Рапай долала екзистенційні страхи. Ольга Рапай так конкретизувала власну творчу концепцію: «Насправді, я ніколи не сприймала академізм як справжню художню систему. Витоки мистецтва знаходила в грецькій архаїці, у скульптурі

* Історія знає кілька періодів зближення вченого мистецтва з народною творчістю. Це завжди відбувалося на зламі соціально-світоглядної ситуації. На межі XIX–XX століть — звернення сецесіону до фольклору; у класичному авангарді на початку XX століття — творчість О. Архипенка, А. Модільяні, П. Пікассо, Д. Бурлюка, інших. 1960-і — епоха відлиги — позначена потужним «фольклорним рухом».



Ольга РАПАЙ | Музика

1960-і

скіфів, у народній пластиці... Через відчуття тектонічної логіки глини до мене прийшло розуміння народної образної системи»*.

До цієї системи образотворчості тоді ж прийшла Тетяна Яблонська, чия творчість вважалася ледь не уособленням методу соцреалізму. У її «Фольклорній серії», де форма тяжіла до площинної декоративності народної картини та витинанки, відбувся розворот на 180 градусів у мисленні професійного реаліста. З'явилися теплі, наївні та усміхнені образи наречених, жінок, що базарують, народних красунь. Ця трансформація у свідомості зрілого та успішного майстра теж відбулася через чутливість Т. Яблонської до загальнонаціональної атмосфери духовного звільнення, відчуття нових мистецьких норм, і це в середині 1960-х.

Але голосно, активно, беззастережно українська культура засміялася в ілюстративному циклі Анатолія Базилевича до «Енеїди» Івана Котляревського. Над серією малюнків (ілюстрацій) художник працював з 1958 по 1968 роки в атмосфері загального піднесення часу відлиги з надією української творчої інтелігенції на самопроявлення національної ідентичності. Це був час пошуків та компромісу. Навіть у публіцистичному творі Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація» (рукопис читали у самвидаві, потай) існував компроміс між намаганням вирішити «українське питання» в межах існуючого устрою країни. Але при цьому головною була стратегічна думка про особливість, інакшість України, її ментальності, історії, культури як особливого феномену в цивілізаційному процесі людства. Цей текст-дослідження коштував І. Дзюбі арешту та знайомства з комфортом в'язниці КДБ. Ідеї автора налякали керівництво країни. До того ж рукопис був відомим певному колу шістдесятників. Тоді ще не визріла в масовій свідомості та навіть у колах національно активної частини суспільства програма повноцінного звільнення від Москви та радянщини.

* З бесіди з О. Рапай-Маркіш. 24.08.1988, с. 2. Архів О. Петрової.

Але в літературі, в пошуках нової пластичної мови художниками, зацікавленими у відкриттях археології, зокрема артефактів Трипільської культури, творча спільнота шукала та знаходила шлях до самобутньо-національного, антирадянського. Ось на хвилі таких національно-романтичних сподівань у 1968 році друком з'явилася ілюстрована «Енеїда» — травестійно-бурлескна поема І. Котляревського з перекладом давньогрецьких персонажів у козацькі строї. У ній втілено ту фазу в процесі формування національного самоусвідомлення, коли воно органічно трансформувалося у самоусвідомлення сміху.

Цей класичний, навіть хрестоматійний твір не міг непокоїти всюдишню партійну цензуру. Сміхова аура травестії, її літературного, як і образотворчого, ряду був надійним заслоном проти закидів в українському націоналізмі. Тим більше, що ілюстровано було автора XVIII століття. У Пекло в І. Котляревського вміщено панів, здирників, царське чиновництво та суддів.

«Еней кричить, що “я Нептуну
Півкопи грошей в руку суну,
Аби на морі штурм утих”.
Нептун іздавна був дряпичка,
Почув Еней голосок;
Шатнувся зараз із запічка,
Півкопи для його кусок!..
І миттю осідлавши рака,
Схвативсь на його, мов бурлака,
І вирнув з моря, як карась» [Котляревський 2005, с. 12].

Попри безліч жартівливих, іронічних, навіть знижувальних образів, Котляревський картав кріпацтво та протиставляв суспільним вадам тодішнього буття вільний дух, самоповагу, гордість запорізького козацтва. Талановито та виразно крізь призму жартів, гумору, сміховиння, прикрас українцям, унаочнено силу нації, відвагу козаків, їхню дотепність, винахідливість та мужність.

«Так славнії полки козацькі —
Лубенський, Гадяцький, Полтавський
В шапках, було, як мак, цвітуть.
Як грянуть, сотнями ударять,
Перед себе списи наставлять —
То мов мітлюю все метуть...» [Котляревський 2005, с. 150].

Максим Рильський, відводячи підозру та увагу цензорів від головної ідеї — ушавлення козацтва та сили нації, — назвав книгу «Енциклопедією українського життя XVIII ст.». Двісті років живе книга в культурі України. З тексту дійсно дізнаємося про звичаї, свята, кухню, строї, розваги, про весільні та інші обряди, про музичні інструменти тощо. Запорізьку Січ І. Котляревський асоціював із Троєю, а вигадливий Еней вочевидь уособлював образ отамана. Всі події поеми просякнуті сміхом, гіготінням, майже раблезіанською відвертістю.



Анатолій БАЗИЛЕВИЧ |
«І миттю осідлавши рака...» 1968



Анатолій БАЗИЛЕВИЧ | «У нас в Гетьманщині колись...» 1968

«Еней, попливши синім морем,
На Карфагену оглядавсь;
Боровсь з своїм, сердега, горем,
Слізьми, бідняжка, обливавсь.
Хоть от Дідони плив поспішно,
Та плакав гірко, неутішно,
Почувши ж, що в огні спеклась,
Сказав: “Нехай їй вічне царство,
Мені же довголітнє панство
І щоб друга вдова найшлась!”» [Котляревський 2005, с. 35].

Анатолій Базилевич послідовно йде за текстом Котляревського, не модифікуючи та не модернізуючи образну структуру поеми. Ілюстрації виконано контурним малюнком із забарвленням його

локальними кольоровими плямами. Кожну наступну сюжетну ситуацію супроводжує ілюстрація. Цінність ілюстративного ряду — у змістовній та духовній тотожності тексту. Там, де панує травестія — жартівливе перелицьовування літературного першоджерела, — там домінує сміх. Цю сміхову, жартівливу атмосферу гри у козаків, перелицьованих з античних персонажів, відтворив виразно та адекватно автор циклу. Вчитуючись у першоджерело, в Гомерову «Енеїду», звернімо увагу на щасливий сміх та гиготіння богів, які повсякчас лунали на Олімпі.

Базилевич як уважний ілюстратор абсолютизує етнографізм Котляревського та ауру його здорового, безжурного сміху. Це здоровий, до наївності простецький сміх. Художник майстерно відтворює ауру цього природного, «фізіологічного сміху», яким просякнутий текст. Якщо йти за тезою Арістотеля, цей сміх вважається нешкідливим, таким, що не завдає болю [Аристотель 1984, с. 30].

«Троянці добре там курили,
Дали приманку всім жінкам,
По вечорницям всі ходили,
Просвітку не було дівкам.
Та й сам Еней, сподар, і паню
Підмовив паритися в баню...
Уже ж було не без гріха!
Бо страх вона його любила,
Аж розум весь свій погубила,
А, бачся, не була плоха» [Котляревський 2005, с. 22].

Філософ Жан-Поль Ріхтер, близький до романтиків XIX ст., вважав, що гумор базується на контрасті між ідеєю розуму та існуючим світом. Гумор знаходиться поза межами розміркувань та світу об'єктів... Гумор — це «піднесене навпаки». Для нього не існує глупства та дурнуватих, а є глупота та весь світ [Ріхтер 1981, с. 134].

Власне, на засадах «піднесеного навпаки» побудовано перелицьовування Гомерової поеми у її козацький варіант. А ілюстрації

А. Базилевича — художника іншої доби, який «прожив» поему в діалозі та у злагоді з її автором, — стали, значною мірою, «лакмусовим папірцем» для ментальності прогностично мислячої частини суспільства — шістдесятників, які мріяли про відродження гідності України, її побутової культури, звичаїв, обрядовості, навіть власної української церкви. По суті, ілюстративний цикл А. Базилевича тотожний програмним ідеям шістдесятництва. Мовою сміху як Котляревський у XVIII ст., так і Базилевич у XX ст. сказали про глибинні засади української ментальності, в якій зберігаються залишки міфологічної поведінки.

У цьому контексті сміх перестає бути безжурним «гиготінням богів», а набуває глибшого змісту — те, що вочевидь є простецьки смішним, звернено до критично налаштованого розуму. Від сміху як «короткої анестезії серця» (вираз Анрі Бергсона) читач Котляревського та глядач ілюстрацій приходять до інтелектуальних та культуротворчих рефлексій. Так через феномен сміху в поемі та ілюстраціях втілено діалог «анестезії серця» як безжурної радості та заглиблених розміркувань. Тут йдеться про «подвійну природу комічного» [Рюмина 2003, с. 215]. У цій дуальності-оберненості втілюється невловима природа сміху як провокатора. Саму сутність мистецтва Базилевича як ілюстратора «Енеїди» втілює цей «естетичний сміх».

«У власній основі гумор є глибоко серйозним, він викликає сміх, в якому є велич та біль» [Рихтер 1981, с. 152].

Багато що у сприйнятті різних рівнів гумористики в одному й тому ж творі залежить від здатності читача-глядача зчитувати текст та контекст.

«Коли, Нептун, мені ти дядько,
А я племінниця тобі,
Та ти ж мені хрещений батько,
Спасибі зароби собі.
Моєму поможи Енею,
Щоб він з ватагою своєю
Щасливо їздив по воді» [Котляревський 2005, с. 58].

Текст «Енеїди» та ілюстрації були «кодом» для взаєморозуміння при боротьбі інтелігенції за національну ідею.

У тому самому 1968 році у видавництві «Дніпро» (Київ) друком вийшов «Декамерон» Джованні Боккаччо в перекладі Миколи Лукаша та з ілюстраціями Олександра Данченка. Обидві книги видані до «звірячої» постанови ЦК КПРС 1969 року (невдовзі і ЦК КПУ) про закручування



Георгій МАЛАКОВ | Сповідь.
Із серії «Середньовічні сюжети»

1965

ідеологічних колішат щодо видавництв та всіх органів преси. Починалася духовна задуха 1970-х років. Але робочий план «Дніпра» 1968 року було втілено у життя виданнями «Енеїди» та «Декамерона». Це було знаковою культурною подією в Україні. Переклад «Декамерона» було схвально сприйнято перекладачами Італії та світу.

Джованні Боккаччо був флорентійцем, сучасником Петрарки та належав до кола гуманістів ранньоренесансної Флоренції. Його вважають

засновником жанру оповідки (новели). Сюжет «Декамерона» (написаного у 1350–1353 роках) достатньо відомий. Сім жінок і три юнаки під час епідемії чуми, яка «викошувала» Флоренцію, ховаються в позаміських замках та розважаються оповідками, більшість з яких (а їх — сто) мають відвертий та навіть сороміцький зміст. Ця «здорова еротика» Боккаччо виразно передавала розкуту атмосферу тогочасної



Георгій МАЛАКОВ | Покарання
Спінеллоччо. Із серії «Декамерон» 1966

Флоренції*. Це був час переходу від середньовіччя до проторенесансу. У звичаях флорентійців цього досить непоштового віку дивним чином поєднувався відгомін лицарської піднесеності з простецькими, плебейсько-карнавальними традиціями.

* Історико-літературний аналіз «Декамерона» див.: Кочур Г. Джованні Боккаччо // Джованні Боккаччо. Декамерон [Кочур 1968].

Микола Лукаш — перекладач та знавець двадцяти трьох мов (з їхніми діалектами) — переклав «Декамерон» із прадавньої італійської мови (вольгаре) та доніс до читача ХХ ст. ментальність флорентійців початку ХІV ст.

Лукаш мріяв бачити видання з ілюстраціями Георгія Малакова. Художник вже розпочав роботу над композиціями. Але це поважне замовлення одержав (я би навіть вжила слова «перехопив») відомий офіційний художник Олександр Данченко. Його ілюстрації, по суті заставки до глав, вийшли блідими, позбавленими виразності. У них не було й натяку на загострення пристрастей, що насичують текст, та, безумовно, не була також втілена та гротескно-сміхова розкутість, яка є нервом «Декамерону». Г. Малаков навіть у дешиці ліноритів, які він встиг виконати, анонсує стилістику та емоційну атмосферу ілюстративного циклу (який так і не відбувся), довів, що карнавальна свідомість та сміховий дар Боккаччо автентичні його художньому мисленню. Насмішкувата відвертість тексту, потужна сміхова атмосфера аж бринять у ліноритах художника.

Сміх був мовою цього майстра. Він, вочевидь, народився зі смішинкою у свідомості. Його мистецька «муза» жила всередині сміху як у власному домі. Гуморооптику Г. Малакова засвідчує вся його творчість — карикатури на теми німецького побуту в окупованому Києві та надзвичайно сміливі, навіть ризиковані, аж небезпечні композиції (з циклу «для своїх»): «Голова держави вітає народ» — іронічний образ Сталіна у вигляді ведмедика, а також картинка «Гімо в мундирі» (образ увішаного орденами та медалями генерала). Без будь-якого пієтету Малаков в образі лялькових звірів зобразив «політичний вертеп СРСР». Безумовно, це було не для оприлюднення*.

В ілюстраціях до «Декамерона» проявилася унікальна сміхова креативність Г. Малакова. Композиція «Продаж діжки» з повною відвертістю

* Див.: Малаков Д. «Георгій Малаков: життя в малюнках і спогадах» [Малаков 2016]. Малаков Д. «Георгій Малаков: мальовано для своїх» [Малаков 2018].



Георгій МАЛАКОВ | Шах. Із серії «Середньовічні сюжети»

1965

та відповідно до тексту літературного джерела ілюструє зміст сюжету. «День сьомий. <...> Оповідка друга. Перонелла ховає коханця в кадуб, як муж вертає додому, привівши покупця на того кадуба; жінка каже, що вже продала його чоловікові, який заліз усередину, щоб подивитись, чи він кріпкий; коханець вилізає і, велівши господареві вискоблити кадуба, забирає його потім до себе» [Боккаччо 1968, с. 435].



Георгій МАЛАКОВ | Продаж діжки.
Із серії «Декамерон»

1966

Щодо гравюри, то сцену змальовано буквально. Аби підкреслити соромницький зміст оповідки (безсоромність жінки), художник розвертає її на глядача не лише сідницями, але й обличчям. Весело та зухвало вигадлива Перонелла дивиться на нас з композиції.

Так само простецький, фізіологічний сміх вихлюпується на глядача з композиції «Монах і абат». Її сюжет: «День сьомий. <...> Оповідка п'ята. Ревнивий чоловік, перебравшись за священника, сповідає жінку...

Поки ревнивець вартує коло дверей, жінка впроваджує до себе коханця через горище та втішається з ним» [Боккаччо 1968, с. 448].

Глузлива сміховина передана Г. Малаковим в образі монаха, який сповідує наївну жіночку: «День четвертий. <...> Оповідка друга. Отець Альберт запевняє одну жінку, ніби в неї закохався архангел Гавриїл, і в його подобі ночує з нею кілька ночей...» [Боккаччо 1968, с. 273].



Георгій МАЛАКОВ | Монах і абат.
Із серії «Декамерон»

1966

З огляду на ідеї М. Бахтіна про сутність карнавальної свободи середньовіччя та Ренесансу, текст Боккаччо (за яким йде ілюстратор) адекватно віддзеркалює фізіологізм, простоту у сексуальних стосунках, позбавлених культурної рефлексії подальших століть. А головне, і це вхопив ілюстратор, протиставляє церковну фальш здоровій чуттєвості. М. Бахтін визначив епоху Боккаччо як «грубе та наївне століття» з простецькою старою непристойністю, яка, на думку дослідника, «відмінна від новітньої

розбещеної порнографії» [Бахтин 1990, с. 162]. Якщо йти за Гайдеггером, ілюстрації цілком природно передають моральний стан доби. У цьому сенсі вони набувають світоглядної значущості. Гумористичний дар Г. Малакова міг би розширити й унаочнити уяву читача про той сміливий, грубий, непоштивий світ, коли культура Ренесансу лише зароджувалася.

З погляду ренесансної теорії сміху, яка спиралася на античні джерела, за сміхом визнавалася функція «позитивного, відроджуючого, творчого значення. Це категорично вирізняє цю концепцію від наступних теорій та філософій сміху» [Бахтин 1990, с. 83]. Щодо ілюстрацій Г. Малакова, то навіть у кількох композиціях він провів майстерний діалог із ментальністю тої далекої епохи. Українська книга та мистецтво ілюстрації багато втратили, не надавши «майстру сміху» можливості повною мірою графічно втілити дух «Декамерона».

На противагу безжурному сміху Г. Малакова, в творах молодого львівського художника Любомира Медвідя (1961) з'явився неочікуваний химерний світ із лякаючими гротескними композиціями. З 1961 по 1968 рік він працював у стилістиці наївного мистецтва, надихаючись міською образотворчою картинкою. Вона аж ніяк не пов'язана з класичним сільським фольклором. Ані популярний для багатьох львів'ян 1960-х фольклоризм, ані система французького імпресіонізму (великою мірою — вплив родини Маргіт та Романа Сельських) не захопили свідомості Л. Медвідя. Він мешкає у Зимній Воді (передмісті Львова) і болюче переживає захланність та бездуховність «малої своєї батьківщини». Юний митець в час власного становлення вже читає сюрреалістичні твори Франца Кафки (польською мовою) та знаходить напрочуд багато аналогій із тим, що живе за межею батьківської оселі. Його новели, які він тоді почав писати, та листи до подруги — взірцеві прояви сюрреалістичного абсурдизму, в якому художник звільняється від сумних роздумів. «Сей клятий Львів мене розчавить... Чомусь всюди ходять люди, в магазинах продають маргарин та мертву птицю, діти просять купити їм м'ясорубку, натовп розв'язує дві проблеми: чи буде

чемпіоном “Динамо” і чи перестануть “Московську особливу” виготовляти хімічним шляхом. У всіх готове запитання: “А ви вмієте говорити животом?” Мушу відповідати: “Вмію їсти носом...”» [Медвідь 1965].

У роботах 1960-х Л. Медвідь відкриває болючу та водночас сміховинну тему «Периферії» у композиціях: «Кораблі і цукрові буряки», «Забава курей і хат», «З’ява міщан на вулиці», «Дядько-кентавр» та в інших. Ці примітивістські композиції могли б сприйматися забавою, жартом або сміхачтвом, якби не загрозлива напруга, що тривогою наповнює сюжети. Зимна вода — прообраз серії «Периферій». Це не місто і не село, навіть не хутір. Ця місцина — портретований смуток душі та свідомості — болюче переживання юнака з оголеними нервами. Пізніше Л. Медвідь, аналізуючи власний душевний стан 1960-х, скаже про час «тривожних симптомів хронічного розчарування і наступної душевної втоми» [Медвідь 2010]. Інтелектуальний та душевний неспокій, який ставив перед напроцьуд молоді людиною складні питання, знаходив розрядку у глузливо-сміховій атмосфері живописного Передмістя в серіях «Периферії» (1963–1965), «Евакуації» (1965–1968). Цей «інтелектуальний сміх», який було вжито як засіб подолання «зла» дійсності, особливо очевидної у задушливій атмосфері радянського Львова 1960–1970-х*. «Мене манила драстична можливість вєдине сплітати смішне і страшне, високе і нище, безневинне і грізне, заодно ховаючи під тою велемовною сумішшю якусь свою приховану невідступну меланхолію» [Медвідь 2010]. Говорячи про стан власної душі «в есесерівському часі» (вираз автора), Медвідь нотував: «З певністю скажу, що захоплений вільним творчим процесом, паралельно відчував душевну пригніченість, зокрема, не з приводу розгнужданої повсюдно поруч советчини, а саме із принизливої людської розгубленості в перспективі життя. Цього мене нібито ніхто не сповіщав, ніхто такого не навчав... образа за людей вражала, оскільки її зневажлива гідність не мала належного пояснення» [Медвідь 2013, с. 3].

* Львів, як вся Західна Україна — осередок українства, знаходився під тотальним ідеологічним тиском радянських спецслужб.

Тоді ж формується творче кредо Медвідя: «Звершившись художником, ти найбільше повинен пам'ятати, що творчість не має підстав, якщо вона не відповідальний акт, себто акт, за який наодинці несеш повну відповідальність» [Медвідь 1972]. Митець ставить для себе високу моральну планку.

З перших кроків у мистецтві та літературі Л. Медвідь маніфестує інтелектуальну зрілість, суверенітет особистості та «кризу легітимності» (визначення Ж.-Ф. Ліотара), тобто такий стан розуму, який сприймає абсурдизм і хаос буття за реальну картину довкілля. Вже у композиціях 1960-х простежується постмодерністська лабіринтність у свідомості Медвідя, алогізм та розірваність парадоксальної картини світу. Пафос відчаю у ранніх творах заступає сміхова гіркота іронії та самоіронії: «Пригадуєш, як ті ідіотські мазіли малювали пасторалі? Дуже вигідна тема. Наприклад: пастораль із заводом, з нивами та за нивами. Персонажі гарцюють на мотоциклах, мотовелосипедах, моторолерах. Жеруть, плодяться: м'ясо — тіло — м'ясо... “Метре, що се ви облізли з гумору?” — запитали всі. Вони стояли, суворо опустивши повіки» [Медвідь б. р.].

Це вже постмодерністський дискурс, його базовий принцип. У європейському мистецтві він почне працювати у 1970-х, а в українському — з 1990-х. Значно випереджаючи час, у творчості Медвідя 1960-х вже повноцінно живуть та моделюють його художній світ іронія, самоіронія, гра у створенні образного ладу композицій. Молодий митець унаочнив вроджену інтуїтивну всеохопність буття через сміхову естетику та амбівалентність неординарного мислення. «Сміх, — зауважує філософ Л. Карасьов, — неможливий без усвідомлення зла. Заперечення — бодай й особливе — для сміху є абсолютним... <...> Сміху потрібна протидія, без неї він трухлявіє, вироджується та сходиться на пси» [Карасьов 1996, с. 34]. Є психологічна закономірність в тому, що за абсурдистських обставин в соціумі творчі люди тяжіють до сміху, аби витримати ці обставини. Так було й у творчості Л. Медвідя. На той час юнак із стривоженою совістю ще не був знайомий з ідеями Мартіна Гайдеггера — батька «онтологічного нігілізму».



Любомир МЕДВІДЬ | Евакуація. Червоний капелюшок

1965

Але у химерних курах на колесах, в мертвих метеликах, у розчахнутій труні, в інших роботах Л. Медвідь унаочнив ідеї філософа щодо сирітства, безпритульності, закинутості людини. Такими в 1960-х ці настрої відчувалися глядачем у чудернацьких неопримітивах з присмаком дурнуватості.

Гайдеггера естетика знайде розвиток у подальших пошуках митця в 1970-х та впродовж всього творчого шляху. Редукований, високоінтелектуальний сміх, важкий для дешифрування, стає ознакою творчості художника. Його твори мають подвійне кодування та завжди тяжіють до алогізму. У цьому сміху щільно переплетено інтелектуалізм з абсурдизмом. Свій опозиційний сміх Л. Медвідь бачив як спосіб втілити

моральні принципи у творчості. Він бажав «...якось примирити розум і безтямство, красу і потворність, і в убогій “душевній недузі” людини доглянути смуток свідомості, а не вроджене збочення... Саме з тої останньої причини “Периферії” 1963–1965 років змінила перша хвиля “Евакуацій” (1965–1968)» [Медвідь 2010]. У цій темі сміх було редуковано до невпізнаності, там «сміх — біль» знайшов вихід та втілювався у притчах-роздумах про складний шлях людини. Тема втечі виникла не випадково. Вона пов’язана з першим життєвим травматичним досвідом Любомира у ранньому дитинстві. Як і кожен митець, він родом із власного дитинства: «...мама накрила мене собою, а сплеск землі між її пальців здійняла сліпа куля: ескадра літаків з високого білого неба угорі поливала фронтову смугу гарячим сліпучим оловом... тато, мама і я — безпорадно тулилися обличчям до землі...» [Медвідь 2010]. Цей трагічний досвід відбився у перших, ще повних гротескного, гіркої сміху композиціях: «Евакуація. Червоний капелюшок» (1965), «Евакуація. Сірий день» (1965), «Евакуація. Е. Миська» (1966). Надалі сміх з композицій зникає, а тема залишиться наскрізною та пройде у своєму розвитку через 1970-і та навіть відгукнеться у подальших (1990–2020) живописних серіях з їхнім філософським сюрреалізмом. Л. Медвідь, оберігаючи власну суверенну творчість, постійно, як він пише, «визирив із себе» та створював мистецтво андеграундної напруги та відваги. «За часів заграбовано-казенної радянської системи мистецтво було анклавом, затокою, фіордом, куди ти міг запливти й отримати можливість — як це не дивно звучало б — звершитись від початку до кінця, уціліти, зберегти свою особистість» [Медвідь 2010]. Філософське мислення Л. Медвідя, його допитливість та європейська освіченість (коло його читання) — все виводило його творчість на загальноєвропейську мистецьку сцену в умовах країни, категорично відокремленої від світових держав з їхньою культурою. «Це, — на думку Л. Смирної, — був радикальний нонконформізм, що визначався яскраво заявленими рисами космополітизму, орієнтувався на традиції мистецтва, пов’язаного з філософсько-інтелектуальними практиками» [Смирна 2017, с. 348].

З найперших робіт 1960-х Л. Медвідь взяв під сумнів усталеність існувавшої системи мистецтва та її нормативність. Це не був бунт заради бунту, а відчуття дефіцитарності соцреалізму та класичного реалізму. Створюючи індивідуальну міфологію в «Периферіях», художник пристає до філософської ідеї «антропології недовіри» в пошуках авторського самопроявлення. «Неспокій» та «сумнів» є засадничими принципами творчого мислення «незручного» для 1960-х років художника. Ще 1905-го Лев Шестов (уроджений киянин) писав, що мистецтво та думки «повинні розірвати диряві оболонки європейської культурності та навчитися здобувати сенси та цінності з хаосу, з темряви, абсурду та войовничого безумства» [Шестов 1993, с. 433].

«Недовіра» Л. Медвідя стала його та інших неслухняних художників зазіранням у майбутнє, принаймні у 1990–2000-і.



Любомир МЕДВІДЬ | Дядькотопля

1960



Люба РАПОПОРТ | Автопортрет

1980

Сміхові сплески в час духовних приморозків 1970-х

*Хто бажає остаточно вбити, той
сміється.*

ЗАРАТУСТРА

Після убивчої для вільної творчої думки постанови ЦК КПРС 1969 року, що надала необмеженої влади цензурі, все, що з'являлося нового в літературі, в образотворчості, у театрі, на телебаченні та навіть у музиці, ставилося під сумнів. Визнавався лише замертвілий соц-реалізм. Будь-яке відхилення від нього вважалося проявом ворожої ідеології. Інноваційні віяння в мистецтві ретельно викорінювалися. Ще до призначення Москвою на посаду першого секретаря ЦК КПУ В. Щербицького (1972) ідеологізоване керівництво всіх творчих спілок України позбавилось інакодумців. Можливість заробляти на життя творчим трудом залишилась лише для слухняних апологетів системи. Примітивізація замовлень та творчих завдань вели до кастрації мистецтва. Художні виставки, які зазвичай відкривали до радянських свят, були напрочуд одноманітними, пафосними та водночас нудними. Не буде перебільшенням сказати, що все талановите та неординарне зазвичай відкидалося. Талант був небезпечним для згуртованих у керівництві Спілки художників кон'юнктурників та слухняних посіпак ЦК КПУ.

Можна окликнути з небуття десятки імен українських художників, чий талант згас, так і не розкрившись повною мірою під тиском керівної спілчанської мафії, жорстокої та непоступливої.

Взірцевою є історія відкриття та нищення рельєфів «Стіни пам'яті» на Байковому цвинтарі — авторство Ади Рибачук та Володимира Мельниченка*. Ось вже де було не до сміху! Стіну почали монтувати у 1974 році. Її рельєфи, величні та мовчазні, були сповнені таємниці, що відповідало духу цвинтаря, та викликали у тих, хто бачив ці образи, потребу у «співбесіді» з вічністю, відповідно до психологічного стану кожної окремої людини. «Коли ми читаємо Біблію, — казав філософ Мераб Мамардашвілі, — там є смисли нашого життя». У рельєфах «Стіни пам'яті» люди могли, як в «Книзі Буття», багато дізнатись та подумати про сенс власного життя і, коригуючи його, «побудувати себе». Такі глибоко філософські образи зі світоглядним змістом були чужі та дратливі для ідеологів 1970-х. Ці рельєфи влада негайно поховала під шаром бетону. Кілька десятиліть над стіною стирчало кілька гострих скульптурних форм. У них закам'янів крик знищеного шедевра духовності. Тільки через 30 років, 2020-го, було звільнено з бетону малу частку «Стіни пам'яті».

Перші кроки діяльності Щербицького позначилися новою хвилею арештів українських патріотів, інакодумців та навіть партійного загалу. Дух партократичного міщанства отруював свідомість митців, схильних до безпроблемного, затишного існування. Таких серед успішних художників була більшість. Їм протистояла меншість по-справжньому талановитих митців з неприспаною совістю. До них долучалася молодь з іще не захищеною компромісом свідомістю.

* Про драматичну історію українського мистецтва ХХ століття сьогодні існує великий корпус літератури. Книга: Петрова О.М. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія і критика образотв. мистец. 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. [Петрова 2004-а] — віддзеркалює названу проблему. Тему нонконформізму-андеграунду в українському мистецтві часів радянщини докладно проаналізовано: Смирна Л.В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві [Смирна 2017].

У 1970-х ставилась під підозру будь-яка ініціатива, жива думка, ретельно відслідковувалися прояви самобутнього національно-ангажованого мистецтва. Українська творча інтелігенція мусила працювати на тонкій межі між повним знищенням особистості та усвідомленням індивідуальної свободи. Таких було обмаль, але вони були. «Внутрішній тиск душі піднімався, опираючись зовнішньому тиску тиранічної держави», — писала поетеса Ірина Жиленко [Жиленко 2011, с. 423]. Художник (взагалі творча людина) мусив у час так званого тихого тоталітаризму витримати соціальне напруження підцензурного існування та висловити себе як неповторну індивідуальність. Екзистенційне «Я» протистояло державній системі й байдужому натовпу. В умовах 1970-х навіть це було інакодумством. «Коли на порожнє поле душі українця падало раптово зерно національної свідомості, воно розросталося на всю душу, — нотувала І. Жиленко. — Людина тоді відчувала в собі Україну постійно, як біль. А коли болить — нам немає діла ні до чого в цілому Всесвіті, окрім цього болю» [Жиленко 2011, с. 428].

Такими центрами болю та туги за вільною творчістю були нечисленні осередки. У скульптора та колекціонера україніки Івана Гончара гостями, зазвичай, були націонал-патріоти. Його дім був і майстернею, і музеєм водночас. Влада постійно намагалася ліквідувати цей центр духовності. Тільки листи авторитетних письменників, музикантів не лише з України, але й з Москви та з закордону не дали знищити Музей Гончара. Хата Г. Кочура в Ірпені була «Академією українського слова». У майстерні А. Рибачук та В. Мельниченка збиралися художники-монументалісти та архітектори. Бували там авторитетні іноземці, приміром такі, як Рокуел Кент. Знаменитою була художня майстерня О. Міловзорова (пізніше — «Галерея 36») з її мистецькою тусовкою. Переважно там зароджувалися нові ідеї щодо монументального мистецтва, більш вільного у власних художніх формах, ніж це було дозволено живописцям та графікам. Яскраві особистості, такі як В. Григоров, Л. Довженко, Н. Дерегус, Ю. Шейніс, Я. Левич, А. Лимарєв та інші, були

завсідниками цього «клубу» дружніх співбесід у будні та свята. Варто згадати гостинні робітні О. Рапай-Маркіш, З. Лерман та Ю. Луцкевича, О. Дубовика. У цих неформальних центрах колеги зігрівалися духовно, тут визрівали нові ідеї щодо творчих можливостей та перспектив у розвитку вільної творчості (нефігуративу, зокрема). Аналогічними були рідкісні «центри свободи» в Одесі, Львові, Ужгороді та Харкові.

Після арештів 1960-х та 1970-х, які вихопили з активного життя України десятки яскравих особистостей, було очевидним, що у відкритому протистоянні владні інституції перебороти неможливо. Треба було міняти стратегію. Тоді прогресивно налаштовані живописці та графіки (художники-монументалісти та скульптори інакше вирішували завдання) перейшли до створення так званого тихого мистецтва. На відміну від бравурного стилю офіційних виставок, «тихий живопис» кохався на портретному жанрі — художники писали колег в інтер'єрах майстерень (Г. Неледва, В. Рижих, С. Пустовійт, З. Лерман, Ю. Луцкевич, інші). В. Реунов присвятив себе натюрмортам з антикварним антуражем. А. Лимарєв писав прості пейзажні мотиви, але виконував їх у фовістичній манері, що неабияк дратувало офіційних художників з їхньою одноманітною палітрою. Яким Левич, навпаки, виконував банальні міські пейзажі в такій системі письма, яка надавала побутовому сюжету космологічного звучання. Зоя Лерман захопилась сільським фольклорним декоративізмом. Цей ряд можна було б продовжити...

Виконувалося все це зі свіжим, незаангажованим поглядом на світ, але майже ніхто з цих авторів не потрапляв в експозиції офіційних залів. А інших тоді не існувало. Працювали, так би мовити, в шухляду. А заробляли на життя хто чим міг. Скажімо, працюючи у котельні чи деінде. Позитив незалежної творчої позиції дасть жнива у наступних 1980-х роках. А у 1970-х вихід на маргінеси у тихій протидії офіційному соцреалізму надавав можливість зберігати гідність художника, більш-менш вільно дихати. В андеграунді, до якого влада штучно зіштовхувала найталановитіших художників, навіть жартували та сміялися. Це не був «сміх

античних богів з Олімпу», а лише окремі сплески сміху. Замовлення окремі художники одержували у видавництвах як оформлювачі та ілюстратори видань. До прикладу, Олена Овчиннікова, Яким Левич та я ілюстрували зарубіжні твори у «Всесвіті». Як і у 1960-х, класична література слугувала заслоном від цензури. Мистецьку арену поступово опановували іронічні, гротескові образи та «езопова мова» метафоризму.



Людмила ЗАГОРНА | Градоначальник Угрюм-Бурчєєв. 1974
До роману «Історія одного міста»

У той же час рятівною нішею для частини митців також слугував український фольклор у його образотворчих формах. Продовжувалася праця Ольги Рапай-Маркіш у авторських перетлумаченнях святкової та обрядової народної стихії. Біля майстра працювали її однодумці. Взагалі, в декоративно-ужитковому мистецтві (переважно, у кераміці) домінувала сміхова аура в її позитивній фазі існування. Посмішка та навіть сміх

цих виліплених з глини та розмальованих персонажів (янголів, жінок, тварин, покритих квітами) нібито випромінювали саму лише радість. Та водночас це була пропозиція художників бачити світ, змінивши точку зору (протидія мейнстриму), протистояти злу тої системи, яка пригнічувала життя. У строгому розумінні явища, це була мистецька ніша, де художники, експлуатуючи народні взірці, ховалися від лихого ока цензури. За Анрі Бергсоном, це був спосіб «анестезії душі» — знеболення, відсування переживань, свого роду «втеча від дійсності»*.

Зміна лінз та перехід від безжурного сміху до сміху іронічного, навіть глузливого, починає з'являтися в книжковій графіці в творах окремих сміливців.

«Сміх — навпаки», сміх як біль наповнює ілюстрації до твору М. Гоголя «Нотатки божевільного» (1971, туш, перо) Людмили Загорної. Перед глядачем на книжковому розвороті виникає гротескна (але не карикатурна) постать мізернішого в чиновному світі Петербургу — Аксентія Івановича Поприщина. Він, незадоволений власним становищем, фантазує про шлюб із дочкою директора департаменту. Його неадекватність стає очевидною в листах до собаки Меджі. Нарешті, в стані хвороби, що посилюється, він бачить себе королем Іспанії. Ця ідея не покидає його і у божевільні. Знаходячись тут, Поприщин вважає, що нарешті прибув до Іспанії.

У нестійку, ірреальну атмосферу оповідки Л. Загорна вводить глядача (читача) вже на обкладинці твору, переплітаючи постать чиновника з шрифтовими арабесками, які декілька разів повторюють назву твору та сновигають як божевільні. Літери на обкладинці виконано кількома різними гарнітурами. Це підсилює відчуття фантасмагорії та передає гротескно-іронічний дух літературного твору, сумне сміхатство М. Гоголя, де міксовано сміх, сум, співчуття та біль. Гострі, хаотично накидані штрихи, розірвані лінії підсилюють дисгармонійну тканину тексту. Вони не надають можливості оку читача відпочити та зупинитися

* Концепцію філософа див.: Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного [Бергсон 1994].

на чомусь визначеному. На наступному листі циклу вміщено постать Поприщина в убогому інтер'єрі, але з королівським коміром на шиї.

Художні засоби досить прості: ілюстраторка зосередилась не на деталізації окремих сюжетів, а на атмосфері твору — на передачі сумбурної свідомості персонажа, який пригнічений власною ницістю і знайшов компенсацію у манії величі. Розробляючи маніакальну ідею, Загорна запис із щоденника Поприщина «день без числа» втілює в образі «чогось», одягненого в генеральський мундир. У Гоголя немає в тексті образу дня, одягненого в еполети. Художниця у духовному «діалозі» з автором створює образ «ніщо» та додає те, чому в тексті не було еквівалента. На ілюстрації, яка завершує книгу, небо та земля помінялися місцями. Ірраціоналізуючи простір, Загорна вирішила тему божевілья, досягла переконливості як ілюстраторка та надала ілюстративному ряду значущості прози М. Гоголя. Авторка композицій глибоко осягнула відношення іронії до дійсності через літературну колізію «Нотаток божевільного».

До речі, «божевілья» було темою вельми актуальною у 1972 році. Саме тоді Щербицький і КДБ розподіляли «неслухняних» між психушками та таборами у Мордовії і деінде.

У художньому жесті тоді зовсім юної ілюстраторки прозвучав сатиричний пафос М. Гоголя та її власний голос — суміш іронії, смішного зі страхітливим, співчуттям і сміхом.

Унаочнення в малюнках сплутаної свідомості виводить художнє рішення на тему Абсурду та Парадоксу. Вони притаманні сміховій культурі в цілому. Їй властиво бачити «внутрішнє протиріччя в тому, що назовні являє собою нібито цілісну та логічну» ситуацію [Карасёв 1996, с. 33]. Звідти ж виникає тенденція: через сміх впритул підійти до теми «зла» та можливості долати його у сміху*.

* Цю тему ґрунтовно осмислено: Карасёв Л. Философия смеха [Карасёв 1996]; Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность [Рюмина 2003]; Звенияцковский В. Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя [Звенияцкий 2010].

Пізніше абсурд, слідом за М. Гоголем, у М. Зощенка, М. Булгакова, О. Вишні, інших «сміхунів» став, на думку дослідниці О. Соломонової, «генератором змістів в сміховій культурі ХХ століття <...> це в інтелектуальному середовищі формує опозиційний сміх, що викриває абсурдизм соціального устрою. Не в змозі висловитись відверто, творчі люди знаходили свободу у сміховій ніші» [Соломонова 2006, с. 50].

У задушливій атмосфері 1970-х, коли кегебістські нишпорки відслідковували будь-яке опозиційне слово, рух, навіть подих, сміхова пересторога-ширма була життєво необхідною як засіб власного збереження. Інтелігенція уникала телефонних розмов. Спілкування відбувалося через цидулочки, які передавалися з рук у руки*.

У час «ідеологічних приморозків», коли з творчих спілок жорстко викидали митців, які не вкладалися у прокрустове ложе задубілої нормативності єдиного методу, в ситуації, коли навіть безневинні сільські пейзажі Є. Волобуєва, А. Лимарева, натюрморти з квітами та інше були небажаними на виставках, в цей час в середовищі молодих митців проростали протестні настрої**.

Дипломну роботу Л. Загорної, її ілюстрації (1974) до «Історії одного міста» М. Є. Салтикова-Щедріна, можна вважати сміливим викликом політичній системі СРСР та проявом відважної громадянської «неслухняності». У 1974-му це був підсвідомий бунт молодой авторки, художника-одинака. І все ж це був опір системі свідомої людини, яка з друзями Я. Левичем, Ю. Шейнісом, іншими читала книги у «самвидаві». Так формувалась опозиційна платформа. Все ясніше було чути голос бажаної свободи та критики тодішніх умов буття.

Як було зрозумілим із роботи Л. Загорної над «Нотатками божевільного» та над «Крисоловом» М. Цветаєвої, тема засудження духовного

* Такою була форма спілкування Г. Кочура з його побратимами, які відсиділи по 20 років у сталінських таборах. Аналогічним був мій особистий досвід у 1970-х.

** Докладно читати: Смирна Л. В. Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві [Смирна 2017].

убозства міщанства, сміхова структура образного строю ілюстрацій сформувалась як її авторська художня мова*.

В ілюстративному циклі Загорної до «Історії одного міста» М. Є. Салтикова-Щедріна метафоричність мислення художниці та її сміхова налаштованість втілюються повною мірою у образах градоначальників міста Глупова. Її сміх відповідний саркастичному сміху письменника. Це сміх гніву та болю. В ілюстраціях цьому відповідає художня стилістика — гротескно-брутальна форма зображених персонажів. Цю форму можна назвати «антиестетичною». Квадратний формат книги (макета книги) «увіпхає» глядача-читача в світ «віртуозної прямолінійності». Техніка літографії з крупним зерном каменю, загальне сіре тло, що затягує мороком композиції, дали можливість художниці витримати ілюстративний цикл в якомусь «суконному стилі». Він пробуджує відчуття трагічної безвиході, що повною мірою втілює текстову та духовну атмосферу літературного джерела.

А де ж тут сміховина? Гучний сміх ілюстраторки (слідом за автором) формують постаті звіроподібних та водночас комічних градоуправлінців. Їхні важкі напівпостаті, здається, розсувають рами, в яких їх зображено. У роботі з текстом першоджерела ілюстраторка по-новому акцентує змістовні вузли. Вона виокремлює три групи героїв: безсловесний народ (зображено світлою сплошною масою); градоуправлінців, які важкими чорними плямами нависають над землею; зображення просторів Росії акцентовано як третій об'єкт. На одній з ілюстрацій бачимо «Владімірку» — дорогу, якою гнали на каторгу нещасних. Країна, що населена приниженим народом-жертвою, була головною турботою та болем Салтикова-Щедріна.

* Жоден із цих ілюстративних (книжних) циклів не було видано. Це, по суті, була робота «в стіл» та для дружнього кола однодумців. Тільки у 1980-х ілюстрації (по суті, станкові листи) було придбано Центральною бібліотекою ім. М. Є. Салтикова-Щедріна в Ленінграді.

У типологічній структурі сміхової культури, розробленої філософією (від Арістотеля до Бергсона, Гайдеггера та філософів-постмодерністів), такий сміх вважається сміхом розуму, «синергією сміхового та трагічного» (вираз Л. Карасьова). Це «амбівалентно-синергічний сміх серця, спазмованого емоціями печалі, нудьги, суму та навіть жаху» [Соломонова 2006, с. 53]. Як у прозі М. Гоголя, в літографіях все смішно та страхотливо. Сміх крізь сльози є «неповторним симбіозом трагедії та комедії як онтологічної основи самого життя» [Бекетова 1999, с. 52].

Л. Загорна як уважний читач тексту Салтикова-Щедріна, де життя вочевидь знаходиться під владою безумства, втілила цей до сліз обурений сміх, що викривав облуду. Безумовно, що аналогії у молодій авторки ілюстрацій із безумством наших 1970-х виникали неодмінно.

На київських виставках роботи Л. Загорної не бажали бачити. Натомість московські мистецтвознавці ліберально-демократичного спрямування Г. Недошивін та Л. Шатенштейн оприлюднили композиції молодой української ілюстраторки в прогресивному часопису «Творчество» [Петрова 1975]. Це був прорив та реальна можливість для художниці потрапляти на виставки. Підтримка московських видань тоді багато важила та навіть визначала в художній долі дебютантів, бо керівництво Спілки художників України постійно озиралося на Москву.

У середині сімдесятих років в київській андеграундній ситуації з'явилося ім'я Люби Рапопорт — зовсім юної, але напрочуд зрілої художниці. Михайло Вайнштейн, живописець найвищої мистецької форми, запрошуючи відвідати майстерню Л. Рапопорт, схарактеризував цю особистість як «унікум і живописний феномен»*. На порозі майстерні відвідувачів зустріла дівчина з великими чорними та запитливими очима.

* Люба Рапопорт — дочка живописців Бориса Рапопорта та Ганни Файнерман. Вони розуміли, що буремний експресіонізм їхньої талановитої дочки не буде сприйнято традиційними соцреалістами. Саме тому, оберігаючи дочку від травм в Художньому інституті, батьки віддали їй власну майстерню та дали можливість розвиватися самостійно, не гублячи самотності у живописі. Поряд були старші колеги: М. Вайнштейн, З. Лерман, інші.



Люба РАПОПОРТ | Автопортрет у ковпаку

1980

Як на юний вік вчорашньої школярки, вона була надто огрядною. У мистецтвознавчому дискурсі ця деталь має велике значення в усьому образному світі Люби.

Молода авторка почала ставити роботи на мольберт — портрети, автопортрети, пейзажі, натюрморти з квітами. Доробок був поважним. А головне, все було виконано з шаленою енергією, експресивним письмом з очевидною та свідомою деформацією природних форм. Подібної розкутості письма тоді в українському (в київському, зокрема) мистецтві не існувало. Це був яскраво представлений експресіонізм гатунку Хаїма Сутіна, Оскара Кокошки, тобто європейського авангардизму. Вочевидь, діалоги з навколишнім світом Л. Рапопорт вела з великим драматичним переживанням дійсності в буремній пластичній формі.

У її творах інтуїтивне пізнання об'єкту зображення відкидає логіку та раціональний аналіз. Фактично, неусвідомлено художниця сприйняла як споріднену ідею Артура Шопенгавера щодо першості інтуїтивного пізнання світу та концепцію Вільгельма Дільтея про вчування (медитативне проникнення) в об'єкт зображення. Л. Рапопорт в полотнах відтворює образи персонажів у душевних стражданнях та у надриві. Звідти походить активний прийом деформації. Трактуючи персонажів в їхніх портретах властива конвульсивна збудженість. Ці особистості прийшли до живописних «двійників» зі страдницького та брехливого соціуму. Ідеалістичний суб'єктивізм Люби близький програмній творчості німецьких експресіоністів М. Бекманна, О. Дікса, К. Колльвіц, Г. Гросса та інших. А колористичний дар Л. Рапопорт беззаперечний. Він слугує переконливості творів.

Навіть квіти в її натюрмортах вибухали енергією та нервово непокоїли, а портрети людей (з близького кола батьків) було виконано з вражаючою трансформацією форм. Підкреслювалися психологічні особливості персонажів, їхні сутнісні риси. Ця молода дівчина бачила кожну свою модель як досвідчений психоаналітик та відкривала в особистості потаємне. Це мистецтво вражало неординарністю

композиційних структур, кольоровою свіжістю та очевидною тонкою іронією. Все, що жило на полотнах, було рухомим, ставало дибки, було дивним. Це втілювало підсвідомість авторки та її майстерну руку. Світ в полотнах Люби був тривким, динамічним, переорганізованим на карнавальний кшталт*. Щось в цьому живописі було від карнавальної стихії Фелліні, де поєдналась аура клоунади та трагізм маленької, закинutoї в світ людини, яка сховала сльози під машкарою карнавального дійства.

Особливо виразно Люба сміялася над собою в автопортретах. У 1975–1979 рр. вони домінували в живописному доробку. Вона була безжальною до себе, підкреслюючи фізичні недоліки тої, яка дратувала її у люстрі. Вона хапала полотно та пензель і з жорстокою іронією спотворювала дзеркального двійника на полотні. Вона любила та ненавиділа себе водночас та жила на цій психологічній гойдалці без упину. Віддзеркалення було її мукою — живопис радісною перемогою над люстром. Її сміх був жорстким та незахищеним водночас. Він був мукою, яка жила в ній як частина її ества. Це був герметичний світ особистості, яка приречена жити з власним болем. Не випадково Зигмунд Фройд виразно підкреслював думку про гумор та сміх взагалі (сміх крізь сльози) як про найвищі захисні функції людини в складних психологічних ситуаціях. За спостереженням психоаналітика, гумор — «засіб одержувати задоволення всупереч мученицьким афектам, які заважають. <...> Він забирає в афекту частину його енергії та надає йому гумористичного відтінку» [Фрейд 1997, с. 234]. Ось таке балансування між сміхом та драмою (синергія) є реальним підґрунтям образного строю всіх автопортретів Л. Рапопорт. Ця невловима подвійність надає образам гіпнотичної впливовості на глядача. Перемога в результаті боротьби автора з власними комплексами залишається за мистецтвом.

* У її доробку 1970-х вже існували портрети провідних мистецтвознавців: Євгена Фогеля, Леоніда Владича, Володимира Цельтнера. Вони залюбки позували Любі, але ніхто з них не наважився оприлюднити її творчість у пресі. Аж надто її живопис не вкладався в нормативність мейнстріму.

Необхідно і доречно згадати «сміходраму» ужгородського художника Ференца (Ечі) Семана [Петрова 2015-6, с. 159–168]. Він був одним із закарпатських «раритетів», віднайдених Сергієм Параджановим. Молодий Семан причарував маестро активним, експресивним живописом та юнацькою безпосередністю. Семан обожнював фантазійного Параджанова та написав декілька його портретів. Як художник Семан був категорично відокремлений від кола соцреалістів Ужгорода. Талановитий одинак повною мірою відчув «удавку» радянської ідеологічної системи. У соціальному та мистецькому кліматі Ужгорода він був на нульовому рівні, так само як його колеги Ліза Кремницька, Павло Бедзір, Аттіла Дунчак. Попри психологічні зриви в атмосфері соціальної безвиході та дискомфорту творча продуктивність Ечі Семана була феноменальною. Він писав як міметичний живопис, так і нефігуратив. Його працездатність та якість живопису, бурхлива творча фантазія художника неабияк дратували наглядців за чистотою соцреалістичного методу. Семан писав постійно, швидко та експресивно, бо живопис був його повітрям та формою існування як особистості. Цей унікальний живопис до 1990-х років, що ніколи та ніким не систематизований, був розпорошеним та розлітався по домітках любителів мистецтва і потрапляв за кордон.

Образи блазнів та бідаків, писані Семаном, не без впливу на нього ранніх творів Пікассо, були частиною «тихого живопису», що протистояв соцреалізму. Клоунада, машкара, намальована посмішка, що затуляють сльози скорботного арлекіна, — цю маску, побачену в образах Джульєтти Мазіні та Марселя Марсо, Ечі Семан збереже у власному живописі аж до початку 2000-х років. Сміх крізь сльози, чеховський та феллінієвський гуманізм, безмежжя страждання та співчутливості — у цьому чари сумнуватих та водночас іронічних полотен Семана. Така ж інтонація прочитується в автопортретах художника, писаних упродовж всього творчого життя. У стилістиці творів автора чим далі, то ясніше прочитується близькість із німецьким експресіонізмом Е. Нольде, Е. Кірхнера та особливо з нервовими деформаціями О. Кокошки.

Блазні та арлекіни також були «кочовою темою» київського графіка Юлія Шейніса. А екстравагантний та психологічно розкутий Люсьєн Дюльфан та художник із Чернівців Броніслав Тутельман відтворювали сміх та сльози арлекінів у власних перформансах.



Ференц СЕМАН | Автопортрет (оголений)

1990

У кожного з митців, які були запрошені до тексту, своя власна, неповторна історія входження у мистецтво України та проживання в ньому. Автономні та неподібні за вибором шляху та за способом (мистецькою формою) явлення себе світу, за творчими програмами та здобутками, вони, проте, мають сміх як спільний початок. Сміхові властиві маргінальність, двозначність та невловимість. Сміх завжди бунтує проти

усталеності, однозначності та тримає будь-який художній образ «на порозі». Сміху було не по дорозі з тогочасним соцреалістичним мейнстрімом. «Сміх змінює плюс на мінус, але його природа незмінна, бо сенси сміху існують та живуть між протилежностями» [Рюміна 2003, с. 3]. Сміх віртуальний. Його можна відчутти, але майже неможливо окреслити словом. Може саме про історичну змінюваність життя світу та мистецтва в формах сміху так заманливо писати.



Броніслав ТУТЕЛЬМАН | H2O

2022

• IV •

Зламати
капкан

Маргінали
та аутсайдери
середини
1970–1980-х



Любомир МЕДВІДЬ | Студія моменту

1964

*Хоч як би хто хотів,
Це ясно кожній миші:
Часи уже не ті,
А стануть ще нетіші.*

Микола ЛУКАШ

Соцреалізм у його завершальній стадії, вироджений у безглузду нормативність, здавалося, все ще був незаперечним. У 1970-х — на початку 1980-х на шляху мистців, не готових до обслуговування влади, залізобетонним муром стояла держава. «Неслухняних» систематично відстежували та паралізували. Агенти КДБ нишпорили повсюдно. До кожної творчої людини було приставлено наглядача. Декого без вагомих причин викликали на «виховні» співбесіди у КДБ*. «Навіть у такій безвиході окремі сміливці жартували: щоб не кинути тінь на радянський спосіб життя, редактори Академічного словника не вмістили слова **СТУКАЧ** навіть у безневинному його значенні (птах — дятел)» [Лукаш 2003, с. 33]. В автобіографічному начерку Любомира Медвідя читаємо: «1972-го <...> прокотилася друга хвиля арештів серед українських дисидентів. У Львові заарештовано Ірину й Ігоря Калинців, художницю Стефу Шабатуру.

* Покладаюся на власний досвід та на «увагу» спецслужб до друзів С. Параджанова.

Дрімуча радянська аномалія знічев'я застосувала звичні превентивні заходи — щось на зразок тренувально-навчальної тривоги, — а вони відізналися несподівано могутнім резонансом по усій бетонній оболонці системи» [Медвідь 2010].

Є безліч сумних та драматичних історій з українського художнього життя 1970-х. Це долі зацькованих радянською владою (на місцево-регіональному рівні особливо старанно) закарпатських мистців Адальберта Ерделі, Ференца Семана, Лізи Кремницької, Павла Бедзіра. Це існування у сутінках напівпідпілля львів'янина Карла Звіринського, його учнів та однодумців. Серед них — Л. Медвідь, О. Мінько, Б. Жданюк, С. Шабатура. Небезпеці піддавалися львівські «парижани» — Роман і Маргіт Сельські. Було й більш трагічне розв'язання протиріч між владою та свободою мистця — у самогубствах та вбивствах (Алла Горська).

Хіба не в такій самій атмосфері Ігор Григор'єв — авторитетний мистець — знищив безліч своїх полотен через постійну відмову приймати їх до експозицій. Хіба не з тієї ж причини вкоротив собі віку автор сонячного експресіонізму Анатоль Лимарєв? Викликали в КДБ Юрія Луцкевича, не давали експонувати твори Я. Левичу, Г. Григор'євій, О. Агафонову та й авторці цих рядків.

У немилосердній боротьбі сірості з усім новим найбільш страждала творча молодь. З єврея Михайла Вайнштейна — справжньої жертви офіціозу — знущалися так само, як із українців Михайла Грицюка та Миколи Стороженка. Під ідеологічним тиском опинилися Д. Мирецький, Л. Семикіна, Г. Севрук, В. Зарецький, О. Рапай-Маркіш, Г. Гавриленко, інші. У них була одна національність — інтелігент. Керівництво Спілки художників України систематично морально травмувало «неслухняних».

Усіх тих, хто працював поза нормами радянського мейнстріму, виносили «за дужки». Офіційне мистецтво закам'яніло однозначно. Професійних художників, які не обслуговували мейнстрім, маргіналізували, чим спрямовували до аутсайдерства. Художник, котрого, поза його волею, зсунули на маргінези, як особистість набував

відбитка прикордонності у світі мистецтва та навіть у психологічній оцінці власного існування*. Найвиразніше ця «прикордонність» проявилася в житті та художній долі Федора Тетянича, Давида Мирецького, Олександра Дубовика, Івана Марчука, Якіма Левича, Павла Бездіра, Лізи Кремницької, Ференца Семана та ще десятка нескорених. У даному контексті доречно згадати й суспільну ситуацію Сергія Параджанова як художника — автора колажів та асамбляжів. Мейнстрим не сприймав навіть класичні (усталені) художні системи: імпресіонізм, фовізм чи сезаннізм, не кажучи вже про абстракціонізм. Абстракціоністів все ще вважали «ворожими елементами». Нефігуративісти Києва, Одеси, Львова, Харкова перебували навіть не на маргінезах, а в глибокому підпіллі. Вони, власне, й були (як художники та особистості) персонами, котрі існували між двома світами-системами. Для них не існувало можливості встановити стабільні, функціональні зв'язки з соціумом на рівні власної професійної діяльності. Влада утримувала їх поза статусом художника в національній культурі. І яскраві, талановиті особистості опинились поза лаштунками художнього світу. Такою була ситуація 1970-х. Вона готувала якщо не вибух, то принаймні протидію.

Дехто з художників єврейського походження одержав тоді змогу виїхати до Ізраїлю. Л. Дульфан, Д. Мирецький, інші потрапили у різні країни. Мирецькому, який працював охоронцем котельної, навіть Тетяна Яблонська порадила виїжджати: «Вам тут працювати не дозволять». Таким було її резюме після знайомства з творами живописця**.

Ніде правди діти: крім бунтівних, більшість художників були конформістами. Конформізм не є синонімом кон'юнктури. Хоча небезпека

* Філософія та соціологія до маргінальних груп відносить: декласованих особистостей соціального дна; всіх особистостей, які протистоять мейнстриму; бунтівників проти магістральної системи як в соціумі, так і в мистецтві. Поняття «маргінал» стосується також людини, що існує між двома світами-системами — проміжковий тип соціальності.

** Інформацію одержано від Д. Мирецького. Інтерв'ю 1998 р., Київ. Архів О. Петрової.

сповзання до неї існувала. Конформізм без ознак бунту підтримує традицію та високу пластичну форму, але не має претензій відкривати нові береги в мистецтві. Відвертих кон'юнктурників у ці важкі для розвитку мистецтва роки не бракувало. Але не про них йдеться на цих сторінках.

В українському мистецтві наприкінці 1970-х — у 1980-х виросло нове покоління, опозиційне до академічного соцреалізму. Поряд із андеграундними мистцями 1960-х Ф. Юр'євим, О. Дубовиком, В. Ламахом, А. Сумаром, іншими на художню арену входили М. Вайсберг, Т. Сільваші, Л. Рапопорт, Ф. Тетянич, Д. Нагурний, В. Ласкаржевський, Л. Загорна, В. Морозова, Є. Гордієць, В. Ананян, Б. Тутельман та ще з десятків молодих «неслухняних». Це були вже не поодинокі персонажі, яких можна ігнорувати. Складно ставало не помічати вчорашніх студентів — випускників державних художніх вишів України. Представники мейнстріму нещодавно були їхніми вчителями. Так формувався психологічний казус.

Світ нового покоління не був тотально закоркованим. Багато інформації приходило з «самвидаву», у спілкуванні (складному, але все ж існуючому) з колегами, що потрапили за кордон та стали «кочовими» мистцями. Серед них А. Соломуха, Л. Дульфан, Є. Гордієць, Л. Пушкаш.

У свідомості творчої молоді образи нескорених представників нефігуративу 1960-х романтизуються. Це стосується представників одеської групи, очоленої Л. Ястреб; киян О. Дубовика, Ф. Юр'єва, В. Ламаха, інших, так само, як і учнів К. Звіринського у Львові. Усі, зіштовхнуті на маргінези, стають для молоді «культовими героями». Їх прирівнюють до бунтівників як проти художньої, так і проти соціальної системи. В українському мистецькому прошарку створюється потужне маргінальне середовище. Так наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років в українському мистецькому полі формується маргінальна ситуація на кордонах неспоріднених форм мистецького (культурного) досвіду. В ньому акумулюються нові ідеї, мистецькі підходи до професійних завдань, нові інтелектуальні горизонти.



Зоя КРУЖКОВА | Дерево

2009

Поволі, попри велике небажання офіційних художніх рад (по суті, цензури), вони мусили приймати роботи нового покоління, яке все-таки прокладає собі шляхи до виставок. Їхні твори переважно не були аж надто революційними — майже всі художники трималися фігуративного (міметичного) мистецтва. У цьому сенсі це був конформізм. Але новими сюжетами та незвичною формою в тихому спротиві засадам соцреалізму він спричиняв його руйнацію. У ті роки був звичай по завершенні кожної експозиції проводити її публічне обговорення. Ці зібравання перетворювалися на компліментарне оспівування здобутків художнього керівництва. Коли на виставки почали приймати роботи молоді, зарядженої протуберанцями опозиційності, атмосфера публічних обговорень мінялася. Бо в одній залі, як у Ноевому ковчегу, сходилися твердолобі ідеологи від мистецтва та молодь. Тоді зависала напруга: протистояння було неминучим, бо набундючене керівництво Спілки художників вже розуміло, що молодь думає інакше та працює цікаво, на достойному фаховому рівні. Тим більше, що в Москві, на яку постійно озиралися київські керманічі, на виставкових стендах Манежу стилістичне різноманіття ставало чим далі, то очевиднішим. Ігнорувати процес звільнення молодих — «неслухняних» — від диктату системи надалі було би безглуздя*. Про молодь починала писати московська преса**.

Дратівливим для художньої цензури виявилось мистецтво «тихого опору» мейнстріму. Феномен «нетрадиційної графіки» (термін О. Петрової) був відверто протестним [Петрова 1987]. У роботах Л. Загорної, З. Кружкової, В. Вольського, В. Морозової маргінальні сюжети та персонажі перебрали на себе перші ролі. Художники зосередили увагу на пересічній «маленькій людині», на її побуті та клопотах.

* У молодому мистецтві з'явилися імена дітей керівництва Спілки художників України. Перекривати їм шлях батьки-соцреалісти не наважувалися.

** Починаючи з 1974 р. в журналі «Творчество» з'явилися мої статті про Л. Загорну, Г. Неледву, І. Григор'єва, А. Лимарєва, З. Лерман, інших. У московських виданнях друкувалися В. Цельтнер (Павлов), Г. Островський.

Сюжети було позбавлено патетики. Це аж надто контрастувало з героями офіційних експозицій, де славили «героїчні справи» радянських персонажів. Роботи «тихої графіки» виконано нібито рукою самодіяльного художника, що не знається на грамоті академічного малювання. Повсякчас порушувалися масштабні співвідношення між зображеними об'єктами. У художників, яких офіційна система щосили виштовхувала на маргінеси, виробився особливий інтерес до демократичного наївного мистецтва. Задивлялися на композиції Марка Шагала. Усі його літаючі корови, кози, персонажі зі скрипочкою перемістилися до творів Ю. Шейніса, Б. Тутельмана, М. Глейзера, В. Векслера. Провінційний дух, що у свій час надихнув М. Шагала, а ще й «внутрішня еміграція», в якій опинилися художники 1970–1980-х років, формували глибоке, метафоричне мистецтво, зігрите теплом емоцій та щирістю. Воно, при наївності художньої форми та домінуванні незвичних сюжетів, було не надто легким для дешифрування, бо художники — автори композицій — відчували, що світ стоїть догори ногами.

Ще у 1972–1974 роках, коли Л. Загорна увійшла до української графіки як ілюстраторка М. Гоголя та М. Салтикова-Щедріна, в її творах увага до пересічної людини та біль за її знедоленість об'єдналися з іронією та навіть із сарказмом. Іронічне відчуття світу є неоднозначним. Філософи (до прикладу, Ф. Шлегель) вважають іронію формою парадоксу та способом філософського охоплення того чи іншого явища. Є автори, котрі в іронії вбачають справжнє середохрестя мистецтва, в якому з'єднано розміркування з дотепністю, бо гумор перевершує межу розсудливості*. Всі ці тонкощі інтелекту, властиві художньому мисленню Л. Загорної, втілено в її зовні не показних графічних аркушах. Специфічні риси її світобачення (як особливого сміхового

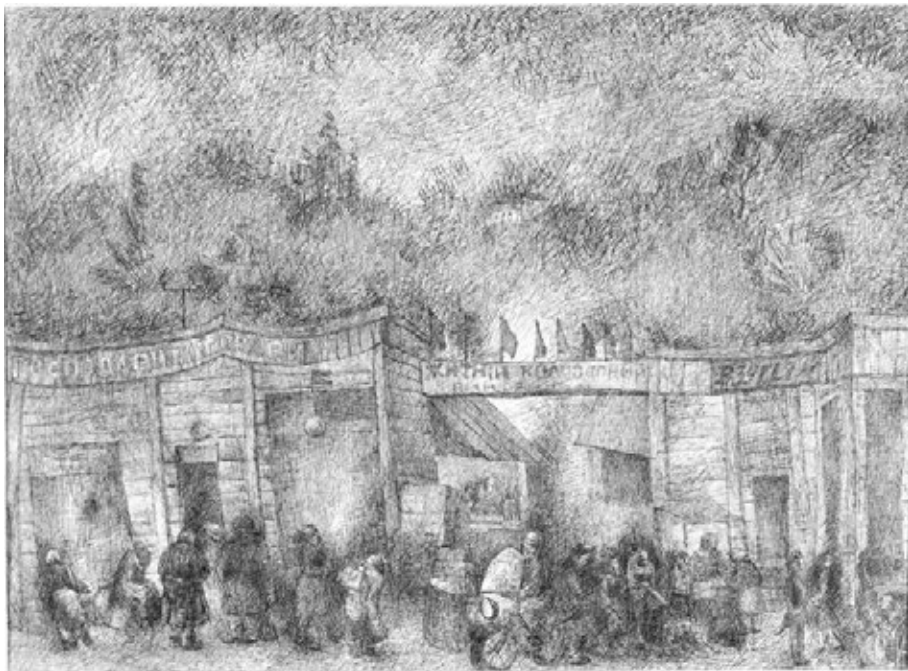
* Філософські розробки щодо поняття «іронія» як частини сміхової культури див.: Бергсон А. Сміх: Нарис про значення комічного [Бергсон 1994]; Шлегель Ф. Естетика, філософія, критика [Шлегель 1983]; Гегель Г. В. Ф. Естетика [Гегель 1968–1973]; Делез Ж. Логика смысла [Делез 2011]; Фуко М. *Theatrum philosophicum* [Фуко 1998].

таланту) визначилися як стійкі «кольори індивідуальності» в композиціях «Подільський ринок» (1976), «Зупинка автобуса» (1978), «Черга» (1982), «Онук» (1986) та в інших.

Людмила Загорна виросла на Подолі (нижній район Києва). Зараз ця місцина упорядкована. Колись це була торговельно-ремісницька частина міста, тут мешкав бідний люд, але Поділ завжди мав «індивідуальну фізіономію». Потрапляючи з «верхнього» Києва на Поділ, ви переносилися у світ заплутаних провулків, тісняви та сум'яття їхніх маленьких хатинок, що дерлися нагору до сяючої, наче свічка, Андріївської церкви. Побут мешканців Подолу був ледь не жалюгідним, але атмосферу насичував дух добросусідства, гумору та своєрідного народного мистецтва, взірці якого переповнювали ринок.

Усе це залишило в душі Загорної невитравний слід, виховало в ній чутливість до людини та особливу чуйність до неї. У її творах з'явилися теплі інтонації, саме такі, що створюють особливу гуманістичну ауру у прозі Шолом-Алейхема чи Ісаака Башевіс-Зінгера. «Жанри» з втіленим провінційним побутом Подолу в графічних листах Загорної так само, як і в пейзажах Л. Рапопорт, і у В. Морозової, просякнуті подвійним, складним почуттям. З одного боку, Загорна та її колеги-одномумці не приховують убозтва цього побуту, зображують його іронічно, а з іншого боку, бринить протест: «Так не має бути!». Водночас автори «нетрадиційної графіки» не годні думати про цей майже відмерлий світ без сердешного тепла. Для втілення цих складних та суперечливих почувань авторки (Загорна, Морозова, Кружкова, інші) використовують стилістику наївного мистецтва, породженого на цих вулицях талановитими самоуками. У цьому є художній резон. У «неопримітиві» живе та трансформується складний (уявний) діалог художників «нетрадиційної графіки» зі світом «маленьких людей», закинутих у шпарини буття. Авторки композицій не драматизують сюжети, але й не ідеалізують персонажів та їхній побут. Стилiстика самодiяльного мистецтва мешканцiв цих вулиць та ринкiв, що використана професiйними художниками,

зберігає пам'ять про першоджерела без суму та ностальгії, проте іронічно, як це властиво мистецтву геніального Ніко Піросмані та інших представників «третьої культури» (визначення В. Прокоф'єва) [Прокоф'єв 1983]. Міський неопримітив із його гротеском та сміхом запліднював мистецтво тихих «неслухняних» 1970–1980-х. Це був сміх із підпілля.



Людмила ЗАГОРНА | Подільський ринок

1976

Неопримітив оточував художників повсюдно: на ринках, у побуті пересічних громадян (всі ці слоники, серветочки на піддзеркальниках, прикрашені мушлями пуделки та фігурки котиків зі шпаринками для накопичення дрібних монет). Це мистецтво інколи досягає високої мистецької якості, скажімо, як у випадку Анрі Руссо або Ніко Піросманішвілі,

але неопримітив (наївізм) переважно тяжіє до кічу. Ця «третя культура» позбавлена цілісності та стабільності, тим більше канонічності (на відміну від сільського фольклору, пов'язаного з усталеною традицією народу). Тому все, що нагадувало зближення професійно виконаного твору з вуличним мистецтвом, викликало відразу та розлючення, навіть несамовиту нестерпність офіційного художнього «бомонду». Публіка теж не була готова до сприйняття «професійного наївізму». На голови «тихих бунтівників», що нібито лагідно співіснували з офіційними експонентами виставок, каменем впала безжальна критика. Особливим ворогом тихого опору професійних художників та водночас «наївістів» був офіційний мистецтвознавець (в штатському) Юрій Белічко*. Його опонентами на обговоренні виставок виступали Григорій Островський, Володимир Цельтнер, Ольга Петрова.

Художню досконалість і мистецьку гідність молоде покоління здобувало в нерівній боротьбі з невігласами — реакціонерами та конформістами зі Спілки художників України. Мракобісся 1970–1980-х власноруч формувало андеграунд як живу думку в мистецтві.

У нотатках і статтях авторів 2000-х про найактивніших художників дуже непростого десятиліття наче у збільшувальному склі відкривається весь трагізм ситуації, відчайдушний спротив цій приреченості на поразку та реальність, в якій існував мислячий художник. У мистців з маргінезів, що не йшли на договір із владою, кожен крок уперед наражався на протидію. Такі, як О. Рапай-Маркіш, О. Дубовик, М. Вайнштейн, З. Лерман, А. Лимарев, О. Павлов, Д. Нагурний, М. Вайсберг, М. Грицюк, Ф. Семан, Л. Кремницька, Л. Медвідь, О. Мінько і ще багато їхніх колег, відбулися в ті роки як майстри поза зговір із мейнстримом**.

* Стосовно Л. Загорної та її колег Ю. Белічко вимагав «не на словах, а по-справжньому перекрити шлях недоброякісному мистецтву». Див.: Петрова О. Нетрадиционная графика [Петрова 1987].

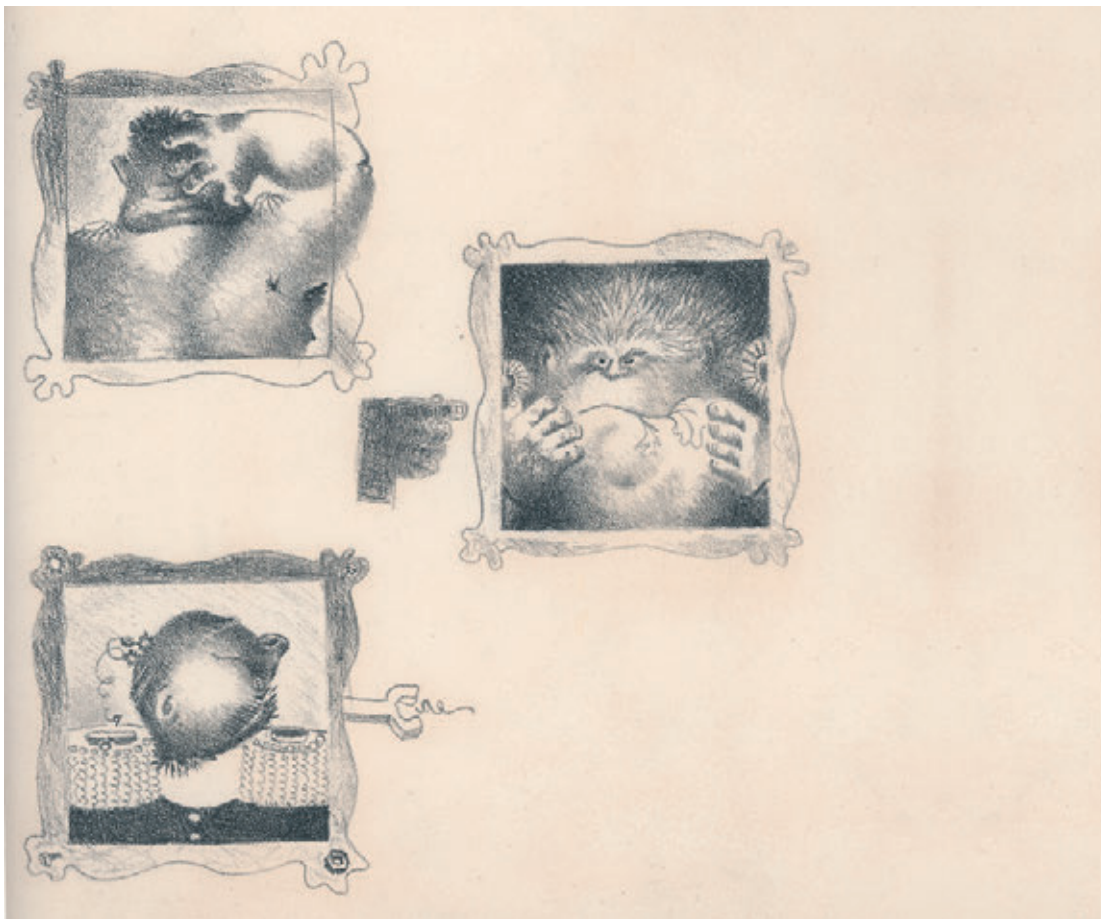
** Широку панораму творчих портретів українських художників 1970–1980-х див.: Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого

Ідеологічна війна була жорстокою та велася на винищення тих, хто соцреалістичним канонам протиставив роботу в інших художніх системах, у тому числі в «зниженні до примітиву» з його гротеском, жартами та непоштивим сміхом. Але все це вже відбулося в мистецтві раніше в класичному авангарді — у Давида Бурлюка, Олександра Тишлера, Наталі Гончарової, Ладо Гудіашвілі та у Василя Ларіонова. Тоді, на початку ХХ ст., зароджувалась нова світоглядна модель та інноваційна художня мова. У 1970-х у неопримітивістській системі мислення вже працювали московські митці Наталя Нестерова, Тетяна Назаренко, інші; поширювалося сміхове та гротесково-зухвале мистецтво ленінградських «Митьків», але в Україні соцреалісти все ще тримали оборону від «згубних віянь».

Провінціалізм Києва, помножений на агресію, зашкалював. Радянська офіційна критика відчувала власну непотрібність (незатребуваність), що наближалась, бо поряд із художниками 1980-х в Україні народжувалося нове покоління мистецтвознавців та мистецьких критиків. Вони розуміли, що «...»зниження до примітиву» означає смерть вчено-артистичної професійності, але смерть особливого гатунку... Це процес продуктивного перелицьовування високих взірців... Це омолодження, зниження (зазвичай сміхове, пародійне)» [Прокоф'єв 1983, с. 24].

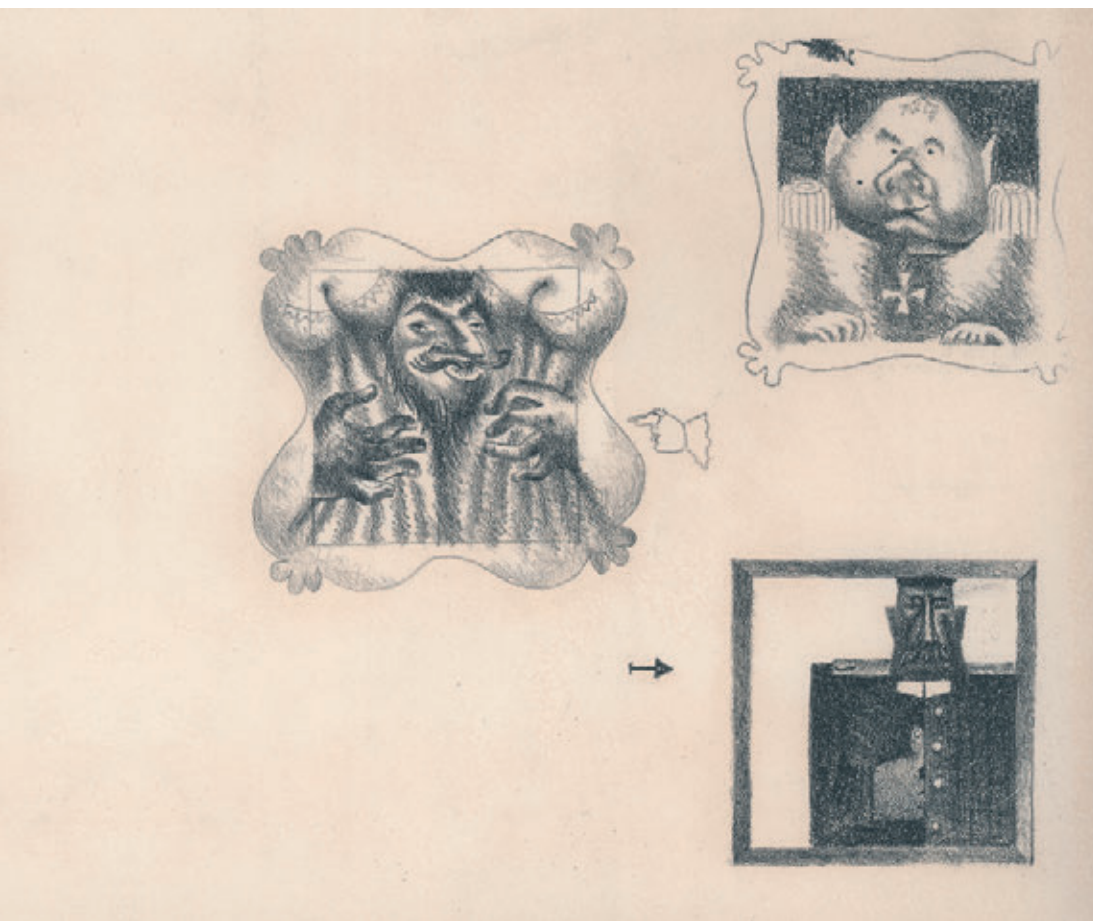
Українському мистецтву властива карнавальна свідомість як у фольклорний період його розвитку (він яскраво відтворився в народному мистецтві та в прозі М. Гоголя), так і в ХХ ст. — у мистецтві А. Петрицького, О. Тишлера, В. Меллера, у творчості художників «Культур-Ліги», а в 1960-х — в ілюстраціях А. Базилевича, інших. Гумористична культура України життєдайна. Та відверта ворожнеча щодо іронії, гумору, сміху, карнавалу в мистецтві, що її демонструвала майже відмерла соцреалістична критика (та весь правлячий прошарок),

мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. [Петрова 2004-а]; Петрова О. М. Третє око: Мистецькі студії [Петрова 2015-а].



а також потяг до пафосного та величного унаочнювали неминучу зміну світоглядної моделі в суспільстві, яке застрягло у власному цивілізаційному розвитку.

Мудрій XX століття Михайло Бахтін писав: «Сміховиння та карнавальне світовідчуття, які є підґрунтям гротеску, руйнують обмежену серйозність та будь-які претензії на позачасову значущість та беззаперечність



Людмила ЗАГОРНА | Малюнки до роману «Історія одного міста»

1974

уявлень про необхідність поважного та звільнюють думку та уяву для нових можливостей. Ось чому великим перевтіленням навіть у сфері науки передує, готуючи їх, карнавалізація свідомості» [Бахтин 1990, с. 58].

Уже з середини 1980-х мистці сформували потужну антитезу офіційним виставкам із їхніми трухлявими нормами, які штучно підтримувались Спілкою художників аж до початку 1990-х. Саме нонконформісти

від 1960-х до завершення 1980-х стали тою реальною силою, тим ґрунтом, на якому на межі 1980–1990-х піднеслася свобода творчості та мистецький індивідуалізм українських неомодерністів.

Неофіційний художній рух створював потужну протидію нормативності усталених експозицій та активно розхитував систему. Одесити (нефігуративісти) починали експонуватися у «квартирних виставках» Москви. За ними потягнулися кияни та львів'яни. У Ленінграді експонувалися Ф. Гуменюк, О. Аксінін, С. Гета, С. Базилев, інші.

1976-го року ЦК КПРС прийняв постанову «Про роботу з творчою молоддю», бо московська влада з її гаслом «соціалізму з людським обличчям» дбала про власну міжнародну репутацію, заграючи з Заходом. Художники негайно скористалися «ліберальним» кокетуванням влади. Молодь починала ґуртуватися у незалежні творчі осередки. Нонконформісти з України збагачувалися та міцнішали в контактах із колегами з прибалтійських республік, з грузинськими та вірменськими художниками у творчих групах Будинків творчості (Сенеж, Паланга, Гурзуф). У сумісній роботі йшла інтенсивна самоосвіта, розширення інформаційного обрію*. Для авангардно мислячого художника творити — означає підривати фундамент традиційної системи з метою новоутворень, актуального в мистецтві. Вже з кінця 1970-х та у 1980-х «антропологія недовіри», що протистояла залишкам соцреалістичної непоступливості, набула життєбудівного змісту. Підривні стратегії нищили нормативність.

Наближався час свідомого та системного протистояння молоді віджилій соцреалістичній системі. По суті, ще чіпляючись за владу, ця система вже була минувшиною, хоча й далі оберігала себе все новими безглуздими партійними постановами. Але про реалізм як творчий

* Деталізацію перебігу художнього звільнення українських митців від соцреалістичного мейнстріму див.: Петрова О. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція [Петрова 2019-а]; Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві [Смирна 2017].

метод у новій генерації художників вже не йшлося. Життя кількох поколінь із художніх маргінезів спричиняло появу в їхній творчості неоднозначних метафор, закодованих образів, часто гіркої іронічної клоунади. Йдеться про твори молоді кінця 1980-х: Сергія Базилева, Сергія Гети, Леся Подерв'янського, Сергія Шерстюка — у них підтекст, що потребував дешифровки, був важливішим за текст. Прообразами вже бачились міражі задзеркалля.

Ідея щодо змістовної двозначності (багатозначності) твору в європейському мистецтві працювала ще з 1960-х років, коли Умберто Еко (Італія) порушив проблему «відкритого твору» (пізніше — твору в системі постмодернізму)*. Такі мистецькі роботи радше ставили запитання, ніж давали відповіді. «Відкритий твір» виключав однозначність змісту та пропонував глядачеві «поле вірогідності», закликав його до співпраці. Ці принципи інтуїтивно намацували найчутливіші художники 1980-х років. Молодь почала опрацьовувати можливості мистецтва як втілення суб'єктивних реакцій на світ, тобто вже працював принцип «зображення як відбиток “ландшафту душі” індивідуума».

Це звільнення давалось не кожному. Лише тим, хто, попри тиск все ще агресивного радянського застою, був готовий до духовного перекодування. Лідерка одеського андеграунду Людмила Ястреб писала: «Ніколи до наших днів на художників не падав тягар виключного стоїцизму в ім'я прекрасного, як зараз» [Басанец 2001, с. 188–194].

Наймолодше покоління 1980-х входило в мистецтво під гаслом особистої свободи. З індивідуальних екзистенційних проявів «Я» формувалися передпочатки мистецтва «нової хвилі». Вона визначилась та термінологічно оформилася після Всесоюзної молодіжної виставки в Ташкенті у 1982 році. Контраст найрадикальнішого українського розділу в Ташкенті з офіційними виставками, що їх Спілка художників

* Термін «відкритий твір» Умберто Еко запропонував як робочий 1958 року на XII Міжнародному філософському конгресі. Йшлося про полісімію, яка руйнувала змістовну однозначність мистецького твору.

привозила для експонування в Москві, був приголомшливим. Полотно Т. Сільваші «Регбі», де з кольорового тла назовні виринала постать гравця, сприймалось як прорив українського молодого мистецтва до нових берегів. Саме тоді сформувалася новітня мистецтвознавча термінологія: «українське необароко трансавангардного характеру», «гарячий постмодернізм», «мистецтво асоціативних структур», «український неоренесанс». Прогресивна московська арт-критика з подивом шукала ключ до розуміння інновацій в мистецтві молодого покоління України. Київ мовчав, злобно та безсило стуливши пельку.

Настав час усвідомленого та систематичного протистояння молодих мистців віджилій системі. По суті, вона вже стала історією тої доби, яка все ще не бажала завершуватись, чіпляючись за владний соціальний стан та загороджуючись від реально узаконених правил свіжозліпленими документами.

У квітні 1986 року весь цей «соціалізм з людським обличчям» заваляло радіаційними уламками Чорнобиля. А вже 1987-го ряд художників-нонконформістів ініціювали авангардну виставку вільного українського мистецтва «Погляд»*.

Надалі звільнення мистецтва від догматів розгорталося стрімко в кожному культурному центрі України. Київ, Львів, Одеса вели перед. До активного творчого процесу у кризовий постчорнобильський період увійшло яскраве та незалежне покоління: В. Бажай, О. Тістол, А. Савадов, К. Реунов, Д. Кавсан, О. Голосій, С. та О. Животкови, М. Кривенко, М. Гейко, С. Панич, В. Кауфман, А. Криволап і ще багато інших**.

* Виставка експонувалася в коридорах Політехнічного інституту (Київ). Спілка художників України зал для експозиції не надала.

** Творчі портрети зазначених та не названих тут художників, характеристику їхніх світоглядних та мистецьких моделей див.: Петрова О.М. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. [Петрова 2004-а]; Петрова О.М. Третє око: Мистецькі студії [Петрова 2015-а]; Петрова О.М. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція [Петрова 2019-а].



Дмитро КАВСАН | Аве Цезар

1988

Невдовзі під ослоною Т. Сільваші буде засновано групу пластиків «Живописний заповідник», і найрадикальніші художники, які культивували власну маргінальну ситуацію, а в ній — роль бунтівників, об'єднуються у нестійку групу «Паризька комуна». Про них йтиметься далі.

На зламі 1980–1990-х формувався талант Владислава Шерешевського — уродженого пересмішника, жартуна з феноменальним почуттям гумору. Його психологічна оптика од початку творчого шляху і до сьогодні налаштована на сміхове перетлумачення світу. Мистецтво Шерешевського унаочнює широку образотворчо-сміхову палітру — від сміху «олімпійських богів», м'якої іронії до інтелектуальних жартів та чорного гумору*.

Світоглядні й формальні трансформації в мистецтві молодих художників на зламі 1980-х років перетворили донедавна маргіналізованих нонконформістів на новий мейнстрим. Офіційне українське мистецтво, що ледь функціонує — вся соцреалістична система та її образотворчий продукт, — набували статусу «архіву». Досліджуючи український андеграунд, Л. Смирна пропонує поняття «розгерметизація класичного нонконформізму». Авторка пише: «1977–1984 роки — завершальна фаза розвитку країни, що отримала назву “розвинутий соціалізм”, коли нонконформізм, перед тим як стати мейнстримом, залишався напівлегальним явищем українського мистецтва, що намагалося вийти з підпілля. У цей час він <...> втрачає статус герметичного, стає визначальним феноменом не лише мистецького, а й культурно-політичного життя України та інших союзних республік» [Смирна 2017, с. 155].

* Див. каталоги: Владислав Шерешевський. К.: Фокстрот. Група компаній, 2006; Владислав Шерешевський. «Золотий альбом». К.: Р.К. Майстер-принт, 2013. 320 с.



Сміховий
дискурс
українського
постмодернізму



Игор Гусев | Ноги

1998

*...Боги поверталися з вікового вигнання.
Піднявшись над натовпом, відкинувши
голови і розправивши плечі, вони звисока
приймали наше покоління.*

Хорхе Луїс БОРХЕС

*Виникнення комічного не має кінця, тому
що ми любимо сміятися.*

Анрі БЕРГСОН

В останні роки 1980-х найчутливіші художники України, у першу чергу молодь, остаточно подолали банальність нормованої оповідальності (мімесіс) і гарячкувато опановували модерністські системи художнього виразу. Навіть митці старшого покоління з кола Миколи Стороженка, Юрія Луцкевича, Галини Неледві, одеської групи нефігуративістів, прихильники фовізму — послідовники Миколи Глуценка, мистці Західної України у Львові, Ужгороді, Івано-Франківську, Тернополі — всі вони експериментували в різноманітних системах: неопримітиві, фовізмі, фольклоризмі, необароко, неопластиці, інших. Широке віяло модерної художньої мови випробовувалося в майстернях та з'являлося в експозиціях. Йшлося про полістилізм. Низка інноваційних проєктів тоді відбулася у Львові, зокрема приголомшлива виставка «Шлях».

Молодь виривалась з обіймів Української спілки художників, особливо реакційної в столиці, — К. Реунов, О. Тістол, Я. Бистрова, О. Харченко, М. Скугарева створили художній феномен з дивною назвою «Вольова грань національного постеклектизму» (1987). Уникаючи київської

офіційної критики, ця група спочатку працювала в Москві (майстерня у Фурманному провулку), але з часом почала експонувати твори у Києві. Маніфест «Вольової грані...» співпадав із творчими засадами авангардиста Енді Воргола з його декларацією «боротьби за красу стереотипів». Але кияни у власні композиції вводили елементи з мистецтва українського бароко. Олег Тістол зауважив: «Як і кожне покоління, ми намагаємося створити новий живописний вираз свого власного часу» [Петрова 2004-6, с. 267]. Ця потреба, гостро відчута новим поколінням митців, з'явилася у час, коли накопилася величезна хвиля раніше невідомої інформації. Тоді, нарешті, до України потрапила література, що стосувалася американського та європейського постмодернізму з його неklasичною філософією та художньою практикою 1960–1980-х.

У системі постмодерністського мислення (та практики) першу роль перебрала на себе естетична гра та сміх. У середовищі молодих бунтівників сміхова культура була інституалізована. Злам 1980–1990-х був безпрецедентним часом зміни свідомості на всіх соціокультурних щаблях.

Найрадикальніші твори українська молодь мусила експонувати в Москві, бо там у 1980-х існувала прогресивна мистецька критика. Зокрема, у часописах «Творчество» та «Декоративное искусство СССР» редакційна політика була зорієнтована на підтримку всього інноваційного та неординарного. Це була досить впливова опозиція щодо соцреалістичного мистецтва. Іноземні журналісти, які в той час перебували в Москві, теж відстежували зміни у суспільній думці часів «гласності» та підтримували інноваційних рух митців.

Постмодерн із принципами міксування, колажування всіх існуючих художніх систем, довільна гра з ними, орієнтація художника на суб'єктивне мислення — все це зачаровувало молодь та відкривало інтригуючі можливості в мистецтві. Першовідкривачами у постмодерній грі заявили себе Арсен Савадов та Георгій Сенченко — автори полотна «Печаль Клеопатри» (1987). Поява цієї композиції має химерну історію.



Арсен САВАДОВ, Георгій СЕНЧЕНКО | Печаль Клеопатри

1987

Ймовірно, картина не була б експонована, якби не щаслива випадковість. Під час попереднього перегляду творів, надісланих з усіх радянських республік на виставку «Молодість країни», композицію помітив французький збирач (та журналіст) неформального радянського мистецтва Жозе Альварес. Покидаючи зали «Манежу», він іронічно кинув фразу: «Подивимось, яка у вас “гласність”, якщо “Печаль Клеопатри”»

не потрапить в експозицію»^{*}. Наглядачі з КДБ (а такі були обов'язково в журі) вирішили не загострювати ситуацію, і полотно опинилось в експозиції як візитна картка тоді інноваційного в СРСР постмодернізму.

Полотно київських молодих авторів з'явилося як твір «з відкритим змістом» та було запрограмоване на безліч інтерпретацій. У ньому було втілено один із засадничих принципів постмодерної естетики. «Печаль Клеопатри» — своєрідна гротескно-сміхова переробка композиції Дієго Веласкеса «Кінний портрет інфанта Бальтазара Карлоса». Твір Савадова — Сенченка провокує до різноманітних варіантів домислювання. Множинність смислів твору зацікавила паризького журналіста — шукача нонконформізму серед нескінченного ряду полотен традиційного гатунку. Так художники України у 1987 році відкрили шлях до ще не знаної вдома, але такої заманливої творчої системи. У «Печалі Клеопатри» було явлено родові риси постмодерністського мислення: звернення до взірця класичного мистецтва — цитування та перегравання його на чудернацький лад. У полотні бриніла художня іронія, глузування, свобода інтерпретації. Все це поряд з тим, що зображення в картині пустельного пейзажу та загрозливого звіра створювали тривожну атмосферу. Не буде перебільшенням сказати, що, ймовірно, постчорнобильський синдром, щойно пережитий Україною, жорстко в'ївся в свідомість та підсвідомість кожного, а особливо чутливої молоді.

Чорнобиль унаочнив системну кризу радянщини та зробив українську реальність (в тому числі й мистецьку) частиною модерністського світу. З репресивного соцреалізму останній покров було зірвано саме чорнобильським виром. У цій атмосфері картиною «Печаль Клеопатри» заявила про себе «нова хвиля» українського мистецького

^{*} «...Из-за этой фразы картину поместили в экспозицию. Чуть позже репродукция картины появилась в крупнейших парижских газетах и художественных ревью. Это была настоящая популярность и признание имен художников». З інтерв'ю Катерини Яковленко з Георгієм Сенченком / Дослідницька платформа Pinchuk Art Centre та KORYDOR.

руху. Починало формуватися мистецтво «спойдегілойону» — поєднання сміхової рефлексії та ерудованості.

У постмодернізмі Європи та Америки ще у 1970–1980-х роках була сформована система нових художніх кодів, які було трансплантовано до мистецтва з посткласичної естетики. Кодування розумілося як створення умовних образотворчих систем. Їх декодування (розгадка, тлумачення) зробилося важливою складовою в прочитанні (розумінні) твору. Ерудований глядач, таким чином, ставав своєрідним «співавтором» художника. Мова йшла про елітарного, освіченого поціновувача мистецтва. Такого глядача інтригували недовомлено-провокативні образи та пластичні метафори. Після експозиційного успіху «Печалі Клеопатри» в молодій «новій хвилі» розпочнеться справжній «парад» постмодерністської метафоричності, недовизначеності в творах О. Ройтбурда, В. Цаголова, О. Гнилицького, інших їхніх однодумців. «Нова хвиля» української образотворчості ставала «новим небом» вітчизняного мистецтва, що зламало десятилітні стереотипи.

Після рішень Біловезької пущі (1991) та набуття Україною незалежності художня «революція» молодого покоління митців далася їм досить легко та безкровно. Причиною тому був суспільний безлад, який запанував в країні*.

Якщо лаконічним терміном визначити суспільну свідомість населення, економічний стан України та українців, а також розгубленість комуністичної еліти перед невідомим завтра, доречно скористатись поняттям Хаос. У країні запанував безлад. Безгрошів'я громадян було тотальним. Прагматична спільнота комуністів зосередилась на хижачькому привласненні державного майна. Це був час зі стрімкою руйнацією моральних критеріїв та сплутаною свідомістю. Відбувався загрозливо-чуждернацький синтез віджилого зі ще не сформованим. Затоптані радянські ідоли у гнитті з'єдналися зі сміттям нового побуту.

* Після 25 грудня 1991 року Президент СРСР Михайло Горбачов оголосив про власну відставку. СРСР припинив існування як єдина держава. Новий 1992 рік кожна республіка колишнього СРСР зустріла як самостійна, незалежна країна.

Головними персонажами хаотичних 1990-х років стають буйволопо-дібні молодики у червоних піджаках з мірильним ланцюгом на могутній шиї. Вони активно почали займатися напівгангстерізмом-напівбізнесом. Тюремно-табірна тематика опанувала театральню-концертні підмостки. Нехтуючи культурою, знищуючи конкурентів, персонажі суспільного дна самоуправно привласнили собі статус «еліти». Тюремно-плебейська меншість та жлобізм піднялися як піна над Україною, яка перетворилася на «паузу в розумінні». З цією псевдоелітою залюбки входила в ділові контакти нашвидку перефарбована радянська партійна номенклатура. «Життерадісний дикий бізнес утверджує себе всіма можливими для нього, тобто найпримітивнішими, способами, комбінуючи совкові традиції та рудименти старих структур (постанови якихось незрозумілих “сесій”) — із безладними “відгуками на вимогу часу”» [Дзюба 2017, с. 57]. Під виглядом політики роззброєння України, колишні партократи різали коштовне заводське обладнання та продавали його як металобрухт за кордон, набиваючи власні гаманці. Починали формуватися корупційні клани. Корабель новонародженої вітчизняної демократії, борти якого були одразу сильно поточені нечистими водами нового буття, повернувся на 180 градусів. Влада Л. Кучми прибирала з політичної арени послідовних та активних опонентів. Декого з них заколисала озоном елітних дач у Кончі-Заспі. Хтось самоусунувся. Деформації в суспільстві 1990-х років відбувалися стрімко. Меркантильність прокладала собі широку дорогу.

Історія людства є історією великих ідеалів та великих психозів. Походження масового психозу вочевидь пов'язане з розгубленістю волохатого предка перед грізною силою природи. Цей страх примушував тулитися до вождя. Влада одних людей над іншими почалася з психозу. Але в 1990-х та аж до сьогодні у тих, хто шукає ласки Президента України, на меті не захист від надприродних сил, а егоцентризм циніків.

На початку 1990-х відбувся бурхливий процес зрощування адміністративного апарату з криміналізованим капіталом. Час від часу він

губився в тіні, коли новообраний Президент оголошував боротьбу з корупцією, але невдовзі цей симбіоз відновлювався з небаченою силою. Тоді знову все заглушав дзвін кришталевих келихів з Маріїнського палацу, а надалі... все йшло по колу.

Володимир Горбулін писав про «кримінальну карту України»: «Це був час кривавого рекету повсюдно, розборки кримінальних угруповань, нахабних погромів та провокацій, “великая криминальная война”... набирала оберти» [Горбулін 2019, с. 55–56].

У цьому суспільному Хаосі, в аурі катастрофи політика керівництва Спілки художників України була дворушницькою. Керманичі від мистецтва товкли як воду в ступі тезу про «незалежність СХУ від політики та держави» (з Уставу СХУ) та водночас розпочали дербан спілчанської маєтності*. Про цензуру щодо молодого покоління художників вже не йшлося. Соцреалізм, формалізм, модернізм — яка різниця, коли керівникам треба було спасати власний добробут.

Хаос у свідомості керманичів, хаос у суспільстві відлунював у бутті та творчості художньої молоді, яка щойно увійшла до мистецтва. Їхнє життя було динамічним та хаотичним.

Постмодерністський проект у мистецтві України створювався поколінням «струшеної свідомості». У цій атмосфері молодь була змушена дозрівати та мужніти. У творах молодих, на денці їхньої свідомості та підсвідомості, жило передчуття драматизму в подальшому шляху України. Передвісник юних художників, поет та письменник Андрій Боднар з гіркотою фіксував: «...Я — дивний виплід страшенної мозаїки уявлень, ідеологій і переконань... Я — людина, до жодної традиції не прив’язана, натуральне перекотиполе... Мій світ завжди був пошматований і зламаний... Я в сьогоднішній бандитській стабільності згадую ті бандитські й анархістські дев’яності та двохтисячні роки як найвільніший час у житті

* Без погодження з колективом художників, керівництво СХУ продавало творчі будинки, земельні ділянки, будинки в Криму — все те, що було колись здобуте силами колективу.

країни... Я живу в ситуації, де країна так і не перестала бути чимсь іншим, ніж уламком великої безглуздої імперії... якоюсь дивною кашею ідентичностей» [Боднар 2017, с. 166]. З подібними думками молодь 1990-х починала життя. У такій ситуації, у тотальному безладді єдиним опертям для покоління слугувала їхня індивідуальна свобода.



Ілля ЧІЧКАН | Без назви 5. Із циклу «LSD Кролики» 2000

У 1988-му, 1989-му та у 1991-му роках за ініціативи Тіберія Сільваші в творчому будинку «Седнів» для вчорашніх студентів було проведено пленери, виставки-звіти молодих художників унаочнили остаточну вичерпаність соцреалістичної образотворчої системи*. До початку 1992 року до активного творчого процесу увійшло ціле покоління

* За радянської влади будинок творчості «Седнів» слугував літньою резиденцією для провідних офіційних художників та їхніх родин.



Олександр ПАНАСЕНКО | Із циклу «Фабрика з переробки візуальних образів» 1998

яскравих індивідуальностей, чия свідомість формувала суспільна атмосфера «неготового буття» та «антропологія недовіри». Якщо «пластики» пропонували мистецтву нові позитивні цінності, то більшість з тих новаторів, які пристали до розвитку контемпорарі-арту, зробили установку на «негативну естетику» та хаос*.

* Деталізований поіменний аналіз творчих індивідуальностей та їхніх стилістичних особливостей подано: Петрова О.М. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція [Петрова 2019-а].

Аксіологічна анархія контемпорарі-арту була заявлена ще у 1930–1940-х роках в Америці й виплекана у 1960-х левацькими рухами неомарксизму в інтелектуальному середовищі Європи (у Франції — в першу чергу). Лівацькі ідеї неомарксизму прижилися в групі українських радикалів від мистецтва початку 1990-х років. Художня молодь, із притаманною їй чутливістю, стала свідком безсенсовності в правовому полі країни, довільного варіювання законів, насильства, криміналізації, ерозії культурності населення. Вочевидь це був образ соціокультурного та політичного Абсурдизму. Генерація художників психоделічного спрямування, долаючи екзистенційні страхи, навчилася захищатися від хаосу та абсурду сміхом. Якщо їх неможливо подолати, то можна було висміяти. «Абсурд не утворює комічне, — писав А. Бергсон, — воно походить від нього» [Бергсон 1994, с. 148]. За З. Фройдом, абсурд є чимсь незрозумілим, непроясненим, тривожним.

На початку 1990-х головна мистецька тенденція проявилася в «антропології недовіри». Вона працювала у всі періоди розвитку мистецтва та була дуалістичною. У творах великих майстрів заперечення нормативів носило позитивний характер, бо відкривало перед культурою нові рівні світобачення (творчість Данте, Шекспіра, Мікеланджело, Гойї — тому підтвердження). У молодому мистецтві України, коли нове покоління протиставило себе радянській ментальності, «недовіра» мала життєбудівний зміст. Вона працювала зі знаком плюс в час «Кучмагейту», коли знищували прогресивно мислячих людей (Г. Гонгадзе, В. Гетьмана, В. Чорновола, інших), коли визрівав прошарок олігархів. «...Ми ніби потрапили на великий з'їзд мародерів, які, назавжди покидаючи окуповану країну <...> велику радянську імперію, хотіли взяти якомога більше на пам'ять про небіжчицю» [Жадан 2015, с. 299]. Саме тоді «антропологія недовіри» стала свого роду «культурною формою психозу». Художник О. Панасенко сказав: «Основою сучасної картини є висловлювання не естетичне. Сучасна картина висловлюється не образами, а психічними станами» [Панасенко 2003, с. 14].

Для розуміння логіки та еволюції молодіжного мистецтва початку 1990-х років важливо знати, що відбувся розподіл руху на два річища: художників-пластиків та адептів психоделічного контемпорарі-арту та пост-арту з їх чорною романтикою неокресленого та недовизначеного. Художники-пластики (коло Т. Сільваші) захищали позитивні мистецькі цінності: форму картини, її поверхні, обстоювали принципи нефігуративу в дусі класичного авангарду та пост-авангарду. Йшлося про «медіума живопису», про культуру форми та кольору тощо*.

«Психоделіки» об'єдналися в нестійку групу «Паризька комуна» (1990) з очевидною установкою на радикальний негативізм. Бунтівний контемпорарі-арт, на жаль, не закликав мистецтво до активного спротиву одержавленому насильству та здичавінню суспільства. Він споглядав їх та занурював глядача в чорну діру негативізму, часто-густо перетворюючи власний «активізм» у бідненький світ суб'єктивізму. Але зі сміховою аурую «психоделіки» повсякчас були нерозлийвода.

«...Сміх, — як зауважує Л. Карасьов, — є способом протистояти злу... Це протидія злу веселощами, які й визначають справжній образ зла» [Карасёв 1996, с. 31].

Ядро «Паризької комуни» складали Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Василь Цаголов, Ілля Чічкан, Дмитро Кавсан, Валерія Трубіна, Леонід Вартиванов та інші. До групи час від часу наближалися Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов та Георгій Сенченко. Переважно вони працювали поза групою. Всі учасники інноваційного

* За ініціативою Т. Сільваші в 1990-у сформувалася група «Живописний заповідник» (Т. Сільваші, О. та С. Животкови, М. Гейко, М. Кривенко, А. Криволап). Але реально в Україні, в усіх її мистецьких центрах Одеси, Львова, Харкова, Ужгорода, інших міст працює велике коло художників-пластиків як нефігуративістів, так і фігуративістів. Історію формування пластичної метафізики в мистецтві України, зокрема в групі «Живописний заповідник», див.: Петрова О.М. Мистецтво «нової хвилі» // О.М. Петрова. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція [Петрова 2019-6, с. 162–174].

художнього процесу були різними за мірою обдарованості, але кожен був зачарований естетикою постмодернізму та програмами радикальної творчості. О. Гнилицький, В. Цаголов, І. Чічкан, Л. Вартиванов та де-хто з інших художніх осередків, потрапивши під вплив мистецтвознавця Олександра Соловйова, почали працювати з формами шокового та знущально-глузливого мистецтва. В мистецькому радикалізмі акцент робився на демонстрацію потворних рис буття, ірраціонального та навіть патологій. Виставки часто-густо нагадували трупарні («Книга мертвих» А. Савадова, «Парниковий афект» — куратор О. Соловйов, інші). Моральна занедбаність суспільного буття віддзеркалювалась у виставках, що нагадували брудні звалища*. У такий антиестетичний спосіб негативної естетики художники болюче та, водночас, сміючись реагували на одержавлений та побутовий Хаос. Естетична програма «Паркомуні» була розмитою, але всіх її учасників об'єднував гіркий, знущально-безжальний сміх.

«Сміх, перш за все, — зауважує А. Бергсон, — виправлення. Створений аби принижувати, він повинен надавати особі, яка є його об'єктом, тяжке враження. Суспільство через сміх мстить за ті вільності, які дозволяють собі по відношенню до нього. Сміх не досягав би своєї мети, якби був відмічений симпатією або добротою» [Бергсон 1994, с. 158].

До прикладу, сміх авторів скандального проекту «Алхімічна капітуляція» (1995) (куратор М. Кузьма). Там було багато сексуальної відвертості (фільм В. Цаголова), крові та натяків на «фалоцентризм».

«Епатаж є одним із подразників та імпульсів суспільних і культурних рухів, він більшою чи меншою мірою присутній у творчій практиці або й особистій поведінці багатьох видатних і не дуже видатних

* Витоки естетичного радикалізму маніфестовано в текстах Бориса Гройса, який наголошує на «похованні культурних архівів»: «Сьогодні все має бути плинним, постійно змінювати форму, втрачати ідентичність, ставати нерозрізненим, мультимедійним та інтерактивним... <...> ...найцінніший той, хто швидко та радикально вміє децентруватися та розчинятися...». Див.: Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа [Гройс 2006].



Василь ЦАГОЛОВ | Без назви. Із циклу «Службовий роман»

2004

діячів мистецтва й літератури. В актах епатажу можуть поєднуватися як принципове неприйняття суспільних норм... так і потяг до популярності, жага самоствердження будь-якою ціною, жага красивої гри й дразливих ефектів» [Дзюба 2017, с. 47].

У проектах 1994–1997 років, за каденції Марти Кузьми на посаді директорки Центру сучасного мистецтва (Київ), Б. Михайлов, І. Чічкан, О. Гнилицький, О. Ройтбурд та інші прихильники «естетики потворного» пропонували ошелешеним відвідувачам виставок гидливо посміхатися, спостерігаючи фізіологічні подразники (мертві тіла, гіпертрофовані геніталії, зафільмовані статеві акти, закривавлені об'єкти, інше). Висміюючи моральні заборони минулого, витиснені жахи, будь-яку патологію, молоді українські представники «нової хвилі» нібито змагалися один з одним у глумливому цинізмі. В їхньому словнику поняття «параноїдального реалізму», «метапсихозу», «маячливого симбіозу» стали робочими. Приміром, родзинкою проекту «Косий капонір. Мазепа» було сорокахвилинне батькування (матерщина, проголошена московським гастролером). Сміх, який викликали виставкові дійства під орудою О. Соловйова, був злим та навіть огидним. Глядача, поза його волею, обливали брудом. За А. Бергсоном: «...на ці виклики суспільство відповідає сміхом, який є, в свою чергу, ще більшим викликом. Отже, сміх не містить в собі нічого доброзичливого. Він скоріше відповідає ЗЛОМ НА ЗЛО» [Бергсон 1994, с. 156].

Такий злий сміх кидав у обличчя глядачам Василь Цаголов в циклі полотен «Українські X-files» (2002). У композиціях «Неземна музика», «В городі», «Прополка», «Шостий елемент», «Сніданок» та в інших автор варіює образ дитини-мутанта як наслідку впливу чорнобильської радіації на новонароджене покоління українських дітей (та людності взагалі). Створіння з блакитною шкірою та різками-антенами на головах зображені в банальних, побутових ситуаціях українського села. Чорнобильська катастрофа дійсно не надавала багато надій на позитив у бутті України. Але погляд В. Цаголова на постчорнобильську

футурологію — агресивно безжальний, з оскалом глумливого сміх-виння, він смакує створену ним трагічну «міфологію», яку зображує без проблиску гуманізму. Художником керує демон неспокою, на взірець фаустівського, та скептицизм ніцшеанського гатунку. У сукупності все це є джерелом його думання.



Василь ЦАГОЛОВ | Прополка. Із циклу «Ukrainian X-files»

2002

Попри те, що в постчорнобильському глузуванні можна побачити соціально-критичну функцію сміху, Цаголов її заперечує: «...мета — не критика суспільства, а спроба висвітлити культового негативного “героя” з його специфічною “хореографією” кримінальних вчинків та розваг» [Цаголов 2003, с. 12]. Іронія та сміх Цаголова не знають ані доброзичливості, ані веселощів. Мабуть, подібний феномен мав на увазі А. Бергсон, коли писав: «Сміх не може бути абсолютно справедливим...

він не повинен бути також і проявом доброти. Його функція — залякувати, принижувати. Він не виконував би її, якби природа не залишила для нього... трохи злості або, принаймні, злоби» [Бергсон 1994, с. 159].

Відповідно до концепції Вальтера Беньяміна щодо «антикультурності мистецтва», В. Цаголов в 2004 році пише цикл полотен «Службовий роман». Нібито зазираючи в шпарину офісних приміщень, автор нав'язливо пропонує глядачу інтимні сцени позаустановних стосунків середньостатистичного шефа з його секретаркою. Автор заохочує до сміху, але якого ґатунку? У цьому пост-арті проявлена схиблена псевдореволюційність та навіть парканно-клозетне варварство. Тема фізіологічного випорожнення є «мандрівною» в творчості Цагорова. «Службовий роман» до критики бездуховності стосунку не має. Автор шокує фізіологічними подразниками в низці своїх творів та запрошує глузувати з табуйованого. Цьому вбивчо-аморальному посміховищу немає альтернативи, тобто амбівалентності, про яку писав М. Бахтін. В аналізі низової культури середньовіччя завжди була дуалістична пара «низу-верху». Цей зв'язок був діалектичним. Відкриваючи низову (анально-випорожнювальну) зону людського ества, Бахтін постійно спрямовує читача до духовних верхів. Бо зрозуміти сміх як універсальний феномен «...можливо лише у розгляді теми протистояння Блага та Зла... Зв'язок є рухомим... живе у взаємоперетіканні та взаємодії», — зауважує філософ Л. Карасьов [Карасьов 1996, с. 55].

У власному пост-арті Цаголов, по суті, орієнтується на той контингент нуворишів, які щойно піднялися з люмпенізованих (бандитських) прошарків соціуму. Це персонажі зі здичавілою свідомістю. Такі самі, які чинили варварський тероризм населення в Бучі, Ворзелі, Ірпені, деінде під час ганебної війни в Україні 2022 року. Саме такі персонажі мандрують у творах Цагорова. Теми насильств, гвалтувань художник опрацьовує систематично як холодний регістратор варварства в «Службовому романі», в композиціях «Кримінальний тиждень» (1994), «Гроші, секс та стволи» (1997), в інших. Коли духовна культура митця

мінімальна, а екстаз бунтівника спирається на ідею В. Беньяміна щодо «революції як благословенного сифілісу», з'являється творчість із домінантою шокуючого та потворного сміху*.

Для учасників та симпатиків групи «Паризька комуна» (початок 1990-х) та їхніх adeptів у 2000-і роки в межах «актуального мистецтва» домінувала відраза до краси («категорії прекрасного»). Вони переважно спиралися на ідеї В. Беньяміна про привілей художника з вулиці з його жорстокістю, безапеляційною іронією до будь-якої культурності. У лімітарності Цаголова дається взнаки не бунт, а прийняття плебеїзації мистецтва та його особиста сексуальна компенсаторна історія в симулякрі.

Виправдання власній мистецькій, а головне, моральній «одірваності» прихильники пост-арту знайшли в ідеї Ю. Крістєвої щодо вседозволеності в аурі нещодавно пережитої соціальної травми. Дехто з молодих занурився в інфантилізм так званого дитячого дискурсу**. І. Чічкану, В. Шерешевському, В. Кожухарю, О. Гнилицькому, О. Панасенку здавалось веселим та смішним малювати у відвертих позах німфеточок, лоліточок, маленьких збоченців та дитяче злягання.

Після української експозиції «Авангард-2» (1999) Хорватія довго не могла оговтатися від шоку. На паризькій виставці «Три погляди на українське мистецтво» (Passage de Retz, 2004) пропагандисти табуйованого трансформували еротизм у порнографію. На фотокомпозиціях С. Браткова дівчисько з напівзнятими колготками між тоненьких суглобів стискала баночку з чоловічою продуктивною рідиною. Ляльки в проекті О. Гнилицького зазирали одна іншій під спіднички та в напівзастібнуті штанцята. Маестро фотографії Б. Михайлов експонував на фото власний збуджений пеніс. Все це, на думку авторів,

* Тему розроблено в статтях: Петрова О. М. Шокує як мистецтво — від бунту до ринку [Петрова 2015-в, с. 48–59] та Петрова О. М. Звільняючий ефект українського образотворчого радикалізму [Петрова 2015-г, с. 60–73].

** Художню поживу прихильники «мистецького інфантилізму» знайшли у американських проектах Д. Кунса, П. Маккарті, М. Келлі.

мусило смішити, давити глядача та лезом врзатися в його підсвідомість. Художники — трикстери та провокатори — позиціонували «концепцію шоку» (за В. Беньяміном) і «табуйованого» (за Ж. Батаєм), а по суті заперечували духовність та чистоту людини (дитини — в даному випадку). У текстах О. Сидора-Гібелинди (1995) знаходимо виправдання



Олександр ГНИЛИЦЬКИЙ | Покажи своє

1998

«особливому модусу рафінованого цинізму» [Сидор-Гібелинда 1995, с. 13]. Але переконливим все ж є визначення цього явища Ліною Костенко: «Це оптика, поставлена на примітив ще з радянського часу» [Костенко 1999, с. 3].

Гумор в проектах, що вписувалися в систему «актуального мистецтва», навряд чи підвищує життєвий тонус глядача та його стресову стійкість. Треш, гідота породжують лише короткотривале подразнення нервової системи, можливо, у декого викликають брудненьку посмішку, і не більше. Мистецтво трешу — це навіть не чорний гумор, де змішані сміх і жах. Духовного звільнення для глядача в трешових проектах бути



Антон СОЛОМУХА | Фрейліни

2007–2008

не може, бо насправді сутністю сміху є перехід від деякої несвободи до деякої свободи. Сміх на уламках «третьої культури».

Відчутний абсурдизм і захланність «суспільного ландшафту», особливо в провінційних містах України, провокували художню молодь, що жила на бридких уламках пострадянського побуту, захистити себе у гротескно-трагедійному жарті. Їй у нагоді ставала естетика «третьої культури» (за В. Прокоф'євим) та кічеве «сире мистецтво». Їхні візріці повсюдно оточують художника, який виріс у провінції. Блюзнірськими іграми та знижувальним сміхом позначено досить великий масив

художніх творів 2000-х років. Серед них «Ковчег» Добрині Іванова, «Сила знання» М. Маценка, «Гіганти» Л. Хоменко, серія «Шансон-арт» С. Волязловського, «Автопортрет з троянд» М. Шубіної, «Наодинці з собою» Г. Зінковського, групова виставка «Арт-бомжі» і ще багато іншого. Домінування іронії, а почасти й жорсткого знущального сміху є провідною тенденцією кожного проекту*.

У вітчизняному арт-брюті сформувалося декілька тенденцій. На жаль, соціокритичний «активізм» проявлено хіба що в експозиції групи «Р.Е.П.» (відеоінсталяція «Mediators»), у Г. Зінковського в його вуличних фотосесіях, у відеоінсталяції «Арт-бомжі», інших. Друга тенденція пост-арту пов'язана з повною недовірою до естетики прекрасного. На українському ґрунті А. Сагайдаковський, С. Волязловський, О. Сай, І. Чічкан, К. Гнилицька працюють за програмою Й. Бойса, Ж. Дюбюффе, інших прихильників «мистецтва після мистецтва»** . С. Волязловський у малюнках кульковою ручкою на реальних речах з провінційного побуту (килими, рушники, серветки тощо) маніфестує: «Я би хотів повної ясності з будь-якою аудиторією... говорити з людьми дешевою, популярною мовою... шансон-арт». Художник навіть не намагається подумати про те, що люди зі смаками шансону та кічу бажали б піднятися над плебейством, що їх оточує.

Третя тенденція арт-брюту визначилась в плагіаті, цитуванні, що є ознакою постмодернізму. Сміховинням просякнуті всі проекти пост-арту. Вочевидь, сміх підвищує стресову витривалість художника. «Чорний гумор» зазвичай одержує розвиток у періоди соціальних потрясінь та перебудов, а також у потребі людини подолати страхи. Сміх знижує градус тривоги перед невідомим. Щодо молоді, яка на озброєн-

* Див.: Каталог виставки «Арсенале-2012»: Перша київська міжнародна бієнале сучасного мистецтва [Кааталог 2012].

** Першопочаток ідеї щодо мистецтва після мистецтва бачимо у Марселя Дюшана в його «Фонтані-пісуарі» (1917). Ідеї щодо розхитування будь-яких критеріїв краси знаходимо у філософії Жоржа Батая. Він розвинув теми табуйованого, сороміцького (антропології сороміцького), підривного та страхітливого.

ня взяла тотальну іронію, «чорний гумор» у проектах губить властиву їй соціальну напругу та трагедійність і часто перетворюється на полегшену гру з глузуванням над всіма та усім*. А можливо, цей сміх — «анестезія душі» (за А. Бергсоном) — знеболення, відсування переживань та свого роду втеча від дійсності?



Леся ХОМЕНКО | Гіганти

2006

* Увага до категорії потворного є засадничою в постмодерністській концепції Юлії Крістєвої (проф. лінгвістики та семіології, Париж). Її цікавить феномен жакіття, так би мовити «рентген жаху». Крістєва побудувала феноменологію потворного, в якій пише про відразу щодо моральності, гуманізму, яка, на думку філософа, може бути величною. Відразу до себе та до норм буття, захоплення жакливим у літературі та мистецтві авторка називає «занепаолою сублімацією». Психокритика Крістєвої апелює до творчості Ф. Достоевського, М. Пруста, Ж. Батая, А. Арто, Ф. Кафки. Постмодерністи в Україні, зокрема В. Цаголов, І. Чічкан, інші, знайшли для себе цілком прийнятною філософську нішу «формоутворюючої відрази». У ній, переживаючи творчий катарсис, художник звільняється від жакливого та потворного, але транслює їх глядачу.



Арсен САВАДОВ | Из серії «Донбас-шоколад» 1997

Больовий поріг сміху

Арсена Савадова

*Спричиняючи біль, сміх дає нам шанс
на переродження.*

Леонід КАРАСЬОВ

Серед болотяних випаровувань сміховиння сумнівної художньої якості височить потужний фотопроєкт Арсена Савадова «Донбас-шоколад» (1998). Його сміх — рідня обуреному критичному сміху М.Є. Салтикова-Щедріна. Савадов у формі гротеску викрив облуду, брехню держави стосовно шахтарів Донбасу та показав пекельну безвихідь їхнього буття. Чорні від вугільного пилу, спітнілі у задушливому забої люди позували художнику, який одягнув на них білопінні балетні пачки. Контраст вражаючий. Сміх як перша реакція глядачів на аналогічний сюжет миттєво перетворюється на відчуття жаху та образи за знедолених людей. Життя шахтарів під тиском соціальної байдужості та божевільної ситуації провокувало бунт та породило його. Трагічна безвихідь розвернула багатьох з них до провокативної ідеї «русского мира» та національного розшарування Донбасу.

Проект «Донбас-шоколад» був гірким пророцтвом художника, попередженням про біду. Сміх художника звучав набатним

колоколом* [Звисяцьковський 2010, с. 41]. Але влада, якщо й бачила цей фотопроєкт, то сприйняла як парадокс постмодерніста. Сором не заступив (як антитеза) сміх. «Сміх все перебільшує. Ця його магічна особливість дається взнаки, до чого б сміх не торкнувся... крізь перебільшення прозирає істина» [Карасєв 1996, с. 121]. Страшної правди про реальний стан шахтарів Донбасу та взагалі всього регіону ніхто не бажав чути у комфортабельних київських кабінетах.

«А в цей час — писав С. Жадан. — великі промислові об'єкти помирають, мов динозаври, лишаючи по собі красу руїн і терпкий запах безробіття. Індастрел проходить сім кіл виробничого пекла і перетворюється на мертвий індастрел...» [Жадан 2011, с. 123]. Цикл фотокomпозицій А. Савадова — відбиток трагізму та побутового ідіотизму, в який штучно занурили шахтарів із їхніми родинами. Тому шизохаосологія «Донбасу-шоколаду» сприймається як безкомпромісний образ Донбасу 1990–2000-х років: «...весь Донбас з його тисячею приміських вокзалів і тисячею затоплених штолень... і мотелями, де сплять мертві водії... марксистський Клондайк, де вугілля залягає на рівні могил...» [Жадан 2011, с. 125]. Цілком логічно Савадов фіксує увагу на содомії. Антигуманізм дійсності мотивував художника звернутися до переконливого метафоризму, властивому актуальному мистецтву. У ньому сфера підсвідомого набула особливої уваги та значущості. Пошуки «невимовного» як «життєвого пориву» (ідеї І. Канта, А. Шопенгавера, А. Бергсона) приваблювали «неслухняних» митців. Інтуїція вочевидь домінувала, підносила над раціональним мисленням, ставала «художнім інстинктом». Підсвідоме (за З. Фройдом, Ж. Батаєм) задовольняло заборонені потяги митця та формувало його «внутрішній ландшафт». Парадокс, парадоксальний образ, що вписуються в парадигму сміхової культури, стали звичним «робочим інструментом»

* На злущі та перетині сміху й жаху працював М. Гоголь у його «Вії», а особливо — у «Петербурзьких повістях». «Гоголівський сміх... це засіб подолання екзистенційних жахів», — пише В. Звисяцьковський [Звисяцьковський 2010].

постмодерніста. «Теофіль Готьє, — зауважував А. Бергсон, — казав про екстравагантне комічне, що є логікою абсурду. <...> Нас примушує сміятися абсурд в конкретному вигляді, “видимий абсурд”, — або ще ймовірність абсурду...»* [Бергсон 1994, с. 147].



Арсен САВАДОВ | Із серії «Донбас-шоколад»

1997

* Проблема інтуїтивного охоплення світу присвячено твори Анрі Бергсона «Вступ до метафізики», «Питання філософії та психології», «Сміх: Нарис про значення комічного».

Художній проект «Я — клоун»

Щоб не плакати, я сміялася.

Леся УКРАЇНКА

Коли 1996 року італійський теоретик і фундатор термінів «транс-авангард» 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» [Оліва 1996, с. 7]. «...Таким чином, на ідеї “транс”, тобто переходу й розриву кордонів, трансавангардизм рве, ламає ідею, й відбувається цитування ідей... так виробляється концепція еклектизму... Ось вам і концепція номадизму. Номадизм — це явище, яке дозволяє кочувати в історії мистецтва з надзвичайною свободою» [Оліва 1996, с. 12].

Професор Володимир Личковах, український дослідник постмодернізму як неklasичної філософської концепції, писав: «В Україні трансавангард виник як передчуття кризи марксистського “перфекціонізму” — ренесансно-просвітницької та дарвінської ідеології прогресу в безупинному вдосконаленні суспільства. Ідеї “лінійного” розвитку була протиставлена ідея “коловороту”, “вічного повернення” історії і культурних образів» [Личковах 1998].

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 [Личковах 1998]. Автор естетичної розвідки зауважив своєрідність постаті Ольги

Петрової, яка в одній особі поєднує художника й філософа. «Вона сама — “людина-колаж”, яка весь час перебуває у творчому еквілібрізмі між рацією теоретика мистецтва та чуттєвістю художника... Яка сама про себе (може, навмисно) говорить: “Я — клоун”. ...Вертепний характер її творчості буквально “висвітлився” в галереї “Ірена” (Київ, 1996),



Ольга ПЕТРОВА | Дядя Вася 1972



Ольга Петрова на виставці «Я — клоун» 1996

коли раптово (?) згасла електрика і клоунада ожила у місячному сяйві, у відблисках свічок і “вогнів великого міста”. Образи і зліпки інсталяцій перетворили всю залу на театр ляльок, де різнобарвні клоуни і навіть гіпсовані фрагменти розчленованого тіла розпочали оповідання про комедію і трагедію людського життя, про драму пізнання, кохання і творчості. Це був німий полілог ляльок, що наче випадково, саме на Різдво Христове, зіграли “профанний” план вертепної вистави» [Личковах 1998, с. 51–57]. Тут змішалися сміх та сум, бо в манекенах та образах блазнів

йшлося про непростий духовний та душевний вимір людського. У сумних очах блазнів та в гротескно-декоративному гримі з гіпертрофованими посмішками, в протиборстві зійшлася драма та бажання радити світу*.

Кураторка виставки Катерина Цалик писала про «Автопортрет з Арлекіном»: «Обличчя жінки на ньому є аскетичним. Нога блазня в кроваво-червоному трико простромилася крізь ребра розчахнутої грудної клітини художниці, викликаючи у глядача майже фізичне відчуття болю.

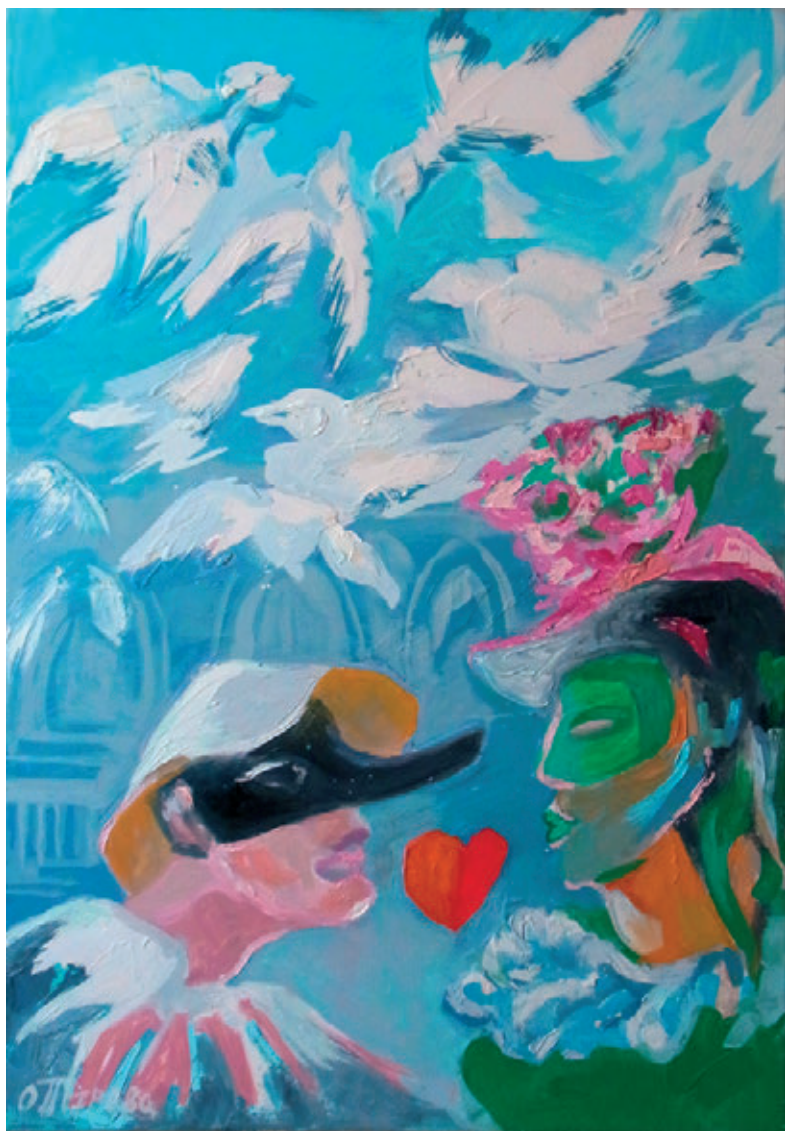
Цей автопортрет — метафоричний образ долі покоління, яке пройшло крізь допити в КДБ, брехливі звинувачення, вигнання з творчих спілок, з країни, а іноді, як у випадку з Аллою Горською, і фізичне знищення...

За визнанням мисткині, образ блазня повертається до неї в моменти випробувань... Що це?.. Зіслизання в площину гри, де внутрішній біль лягає гримом на обличчя? А можливо, звільнення від драми — пошук душевного спокою?

<...> Згадаємо про одвічну дуалістичність блазня: зараз він плаче, за хвилину — сміється. Він як саме життя з його невловимістю» [Цалик 1996].

Стосовно сміхової аури проекту, де, крім експозиції на стінах галереї, молодими акторами гралася вистава, що навіювала думки про плинність буття і де авторка проекту виступала також в ролі персонажа театралізованого дійства, доцільно говорити про «удвоєну подвійність» образу та згадати сказане А. Бергсоном: «Той, хто сміється, відразу ж повертається до себе... і починає розглядати іншу особу як маріонетку, нитки від якої тримає в руці. У такому самовдоволенні... помітно трохи егоїзму... зародження якогось песимізму, який посилюється відповідно до того, наскільки свідомо той, хто сміється, ставиться до сміху» [Бергсон 1994, с. 159–160].

* Проект «Я — клоун» (Київ, гал. «Ірена», 1996) було зроблено невдовзі після відходу з життя Зої Олександрівни Петрової — матері авторки.



Ольга ПЕТРОВА | Машкара

2020



Микола ШИМЧУК | Із серії «Джаз»

2015

Іронія, що не завдає страждань

Я сам хотів би знати — хто я такий!

Микола ЛУКАШ

Діалог Миколи Шимчука з традицією високої класики, при зовнішній відмінності від будь-якої конкретної стилістичної системи минувшини, є очевидним. У центрі творчого всесвіту художника завжди залишається людина, насамперед жінка. До ренесансної категорії «прекрасного» в творах автора тяжіє типовий прийом зображення груп персонажів. Це перегукується з кватрочентистською темою фризowego «шестя» на взірць композицій Беноццо Гоццолі та П'єро делла Франческа. Духовні «співбесіди» Шимчука зі стилістичними прийомами високих взірців не мають нічого спільного з довільним цитуванням класики або з номадизмом — із грайливо-знижувальною трансформацією творів минувшини. Шимчук всотує красу світу і мистецтва й перебуває у стані постійного здивування перед ними.

В організації ритмічних структур полотен Шимчука відкривається не лише мистецька і культурна освіченість художника, його інтелектуалізм, а ще більшою мірою, і це є основою особистості, сутність його власної мистецької свідомості. З неї випливає потреба

у граничній організації ритмічно та музично узгоджених композиційних рядів. Це, як не дивно, не заперечує «властивого вразливий людини почуття хронічного смутку», за спостереженням Любомира Медвідя. У творах біблійного циклу в Шимчука безумовно домінує настрій печальної зосередженості, навіть драматичного напруження.



Микола ШИМЧУК | Процес

2014

Але щойно художник потрапляє в атмосферу сьогодення, яке так контрастує з думанням про одвічне, сум і драматизм з його композицій зникають. Спостережливий художник переналаштовує власну оптику на іронічне сприйняття дійсності. «Іронія — зміна знаку переживання з мінуса на плюс... <...> ...людина, яка іронізує, по-новому бачить ситуацію, бо знаходиться вже не в середині, а біля неї» [Иванова 2017, с. 65].



Микола ШИМЧУК | Фанаберії

2015

У Шимчукових композиціях «Пісня» (2000), «Серед біла дня» (2007), «Сталося» (2008), «Білий обрус» (2009), «Викликання коханих» (2009), в інших переробка художником сприйнятої інформації, в поєднанні з креативним мисленням митця, з іронічною природою його реакцій на оточуючу дійсність, одразу перемикає автора на роботу в реєстрі м'якої насмішкватості. Якщо послатися на Арістотелеве розуміння сміху та комічного, «іронія не спричиняє страждання».

У тих творах Шимчука, де акцентовано іронічне ставлення до дійства персонажів, гротеск як складова комічного виникає безпосередньо. Деякі дослідники вважають гротеск найвищою формою смішного. Мабуть, з цим важко погодитись, але безумовно приймається ідея щодо метафізичної іронії, яка втілює думку про сутність іронічного погляду на світ як на «гру буття з людиною». «Платон казав про людей як про “ляльок богів”, маріонеток. Боги бавляться, не шкодуючи їх» [Рюмина 2003, с. 244]. У іронічному «мистецькому театрі» Шимчука є композиція «У озера» (2004), в ній фризову, майже єгипетську ритміку жіночих фігур поєднано з зображенням свійського птаства, яке випасається на городі у кожній сільській садибі. Цей же «режисерський хід» застосовано в полотнах «Вечір» (2009), «Господар коня» (2009), «Ранок» (2009) та у вищезгаданих. У повторах постатей, де одноманітні тіла та обличчя-маски насправді нагадують маріонеток, очевидна іронічна відстороненість автора, а також притчевість оповідача як його авторський прийом.

Таким є філософське сумне міркування досвідченого майстра про буття, де під сонцем немає нічого нового. Цей сум пом'якшується теплою іронією щодо старого й вічно заманливого світу. Так починається підґрунтя авторської метафізичної іронії. У ній, до певної міри, оживає язичницьке діонісійство з його циклічністю у повторах життєвих ритмів.

«Метафізична іронія, з одного боку, тяжіє до Ніцше, з іншого погляду на неї — стосується античної традиції... та песимізму Шопенгавера. Принцип є тим самим у всіх випадках — “гра буття з людиною”» [Рюмина 2003, с. 244].

У цьому філософському еклектизмі, де протилежності зцементовано в чудернацьку систему, є тотожність художньому мисленню Миколи Шимчука. Він у любові до життя в усіх його проявах залишається талановитим споглядачем-іроністом. Почуття гумору, на думку багатьох мислителів, є рідкісним та найвищим талантом. Воно споріднене

з креативністю Шимчука та надає йому сили бути пластичним стосовно сюжетів та власних почувань щодо них. Сміхова налаштованість мудрого митця втілюється не лише в іронічній рефлексії, але, такою ж мірою, в емпатії до світу.



Микола ШИМЧУК | Зустріч

2012



Олександр РОЙТБУРД | Из цикла
«Повсякденне життя в Помпеях»

1990-і

Парадоксальний номадизм Олександра Ройтбурда

*На нашу долю залишаються лише
цитати.*

Хорхе Луїс БОРХЕС

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 стаккато 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» [Авраменко 2008, 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».

Не викликає заперечень думка арт-критика Андрія Ковальова, який вважав мистецький світ Ройтбурда «археологією персональних культурних неврозів» [Авраменко 2008, с. 231].

Олександр Ройтбурд відбувся як маестро українського транс-авангарду. У кожній роботі художника, при вражаючому сюжетному різноманітті, працює єдиний принцип — «цитата» як засаднича ознака номадизму. У власній живописній практиці, зокрема в проектах «Прощай, 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 волюнтаристськими 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



Олександр РОЙТБУРД | Інфанта

2011

однойменного малюнка 1791 року. Полотно (2011) з чотирма фігурами монахів ель-греківського типу знову означено чужою (Давидовою) назвою «Клятва Гораційв». 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



Олександр РОЙТБУРД | Суд Париса 2011

сюжети, окремі фрагменти фігур, облич, 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 еклектик 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» [Рюмина 2003, с. 279].



Олександр РОЙТБУРД | Автопортрет

2012–2013

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 «культових 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 надривність 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 складали неповторно-впізнаваний букет авторської живописної стилістики» [Рашковецький 2012, с. 5].

Внутрішня розкутість митця з уродженим почуттям гумору (як даності) сформувала в Ройтбурда установку на знаходження 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. В роботах «Автопортрет» (2011–2012), «Великодушність Александра Македонського», «Зустріч по дорозі до Еммаусу» (2011) та ще в багатьох трагедійні інтонації і драматичний накал щільно переплетено з «веселим жахом» (вираз О. Блока). Вочевидь, багато що, зокрема серію полотен «Арт-Хаус», написано під знаком «трагічної іронії»*.

* Трагічна іронія відома ще з драматургії античної трагедії: зокрема, у Софокла в його п'єсі «Цар Едіп» персонаж одержує зворотній бік бажаного.



Олександр РОЙТБУРД | Клятва в залі для гри у м'яч

2011



Владислав ШЕРШЕВСКИЙ | Зайка 2003

Сміховий космос Владислава Шерешевського

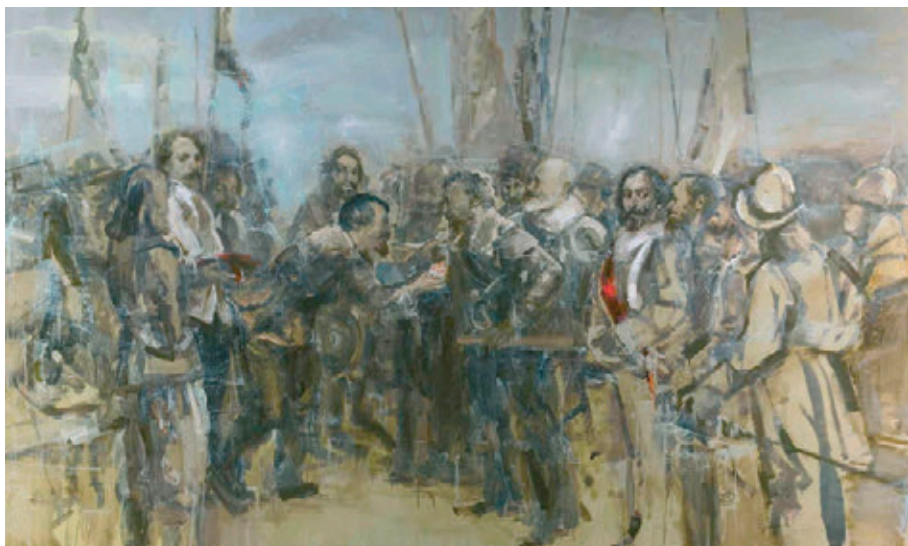
Комічне є частиною потворного.

АРИСТОТЕЛЬ

Виставки київського живописця Владислава Шерешевського сприймаються як один великий жарт, що складається з безлічі жанрових епізодів. Шерешевський свідомо працює з маргінальними темами, знаходячи в них поживу для уродженого почуття гумору.

Він уособлює тип художника-іроніста. Іронія та сміхацтво для митця є способом пізнання світу та реакції на нього. Мистецтво Шерешевського виглядає необмеженим полем комізму. «Сміх порівнювали з давньогрецьким божком Протеєм, який вмів приймати різні личини та розчинятися в світі в такий спосіб, що його не можна було відшукати» [Рюмина 2003, с. 4]. Щось ковзке та слизьке є у гуморі Шерешевського. Його світобаченню властивий феномен «дволикого Януса». Відвертою є симпатія митця до пустощів, сюжетних теревенів, артистичної дуркуватості — це код «сміхового професіоналізму» Шерешевського. Сміх є сутнісною ознакою особистості цього художника (унікуму, великою мірою), стану його душі та духовного життя. Сміхові реакції автора живописних творів можуть здатися спонтанними, але все ж в основі непередбачуваних

образотворчих реакцій лежить унікальна спостережливість, вміння бачити неадекватне в оточенні та майстерно трансформувати заявлене у вибухово смішне. Артур Шопенгавер дивився на «смішне» як на гносеологічне, інтелектуальне, як на розумову розбіжність між об'єктами та думанням про них. Сміх унаочнює таке неспівпадіння*.



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Діло — табак, або Герцог Мальборо

2009

Образний світ Шерешевського, зображення навиворіт завжди є переконливими. Сміх художника відкриває утаємничену машкару пихи, штучної величі або авторитарності, ницості та глупства без моралізаторства та дидактики. Позитивне та негативне перебувають у рухомому стані маятника. «Мить народження сміху схована від нас так само

* Погляди Артура Шопенгавера на природу смішного викладено у його творах «Світ як воля та уява» та у «Parerga und Paralipomena».



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | На смерть поета

2005

надійно, як таємниця народження думки та слова» [Карасёв 1996, с. 32]. Перехід потворного, недоладного у смішне та навіть у позитивне трансформується в творах Шерешевського ненав'язливо, нібито жартома.

Вершина порогу в сміху художника — «...це точка збігу на мить, наче в калейдоскопі, багатьох факторів, багатьох мозаїчних елементів» [Рюмина 2003, с. 102]. Жанрова та змістовна мозаїчність властива всій творчості Шерешевського, так само як і сміхова атмосфера. Вона як нервова система пронизує кожен сюжет.

Персональна виставка В. Шерешевського (Музей сучасного мистецтва, Київ, 2013) вражала масштабом експозиції. У ній глядач зустрівся з майже незатребуваною вже років із двадцять п'ять багатофігурною тематичною картиною, побутовими композиціями, портретом, натюрмортом і полотнами, в яких фіксувалося жанрове різноманіття. І це в наш час, коли під тиском постмодерністської доктрини про жанрову диференціацію більше не йдеться.

Шерешевський залишив за собою право на стовідсоткову свободу та самостійність. Він охоче зазирає до сторінок історії європейського мистецтва, не оминає увагою реалізму, постімпресіонізму, а особливо салонного живопису XIX століття та наївізму провінційної київської листівки того ж часу. Повсюдно спостережливе око художника знаходить поживу не лише для творчого натхнення, але й для пересмішництва.

Починав він власну творчість із жанрових композицій, які нагадували родинні фотографії з альбомів у плюшевих палітурках. Образи показної благопристойності чоловіків та дружин, лялькового вигляду дітлахів — все це було писано з ніжною іронією. Ідилії сентиментального затишку упродовж творчих років зберігають привабливість для автора композицій. Крім особистого милування мемуаристикою, бачимо стійкий інтерес художника до провінційного портрету XIX сторіччя як своєрідного мистецького явища.

Інша тенденція (творча сторінка) живописної творчості Шерешевського означена пошуком постмодерніста. Вона відкривається в тематичних полотнах із розгорнутим оповідально-літературним сюжетом: «Ясна поляна» (2008), «Діло — табак, або Герцог Мальборо» (2009), «Знімання з хреста» (2013), в інших. Будь-який запозичений в історії мистецтва сюжет є підставою для художньої гри іронічно налаштованої особистості. Цей уроджений асоціативно-гротескний спосіб бачити та переосмислювати світ є підґрунтям всієї творчості автора. Веселою іронією експозиція персональної виставки Шерешевського заряджала глядача — жоден не був байдужим на цьому бенкеті людської комедії.



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Пилосос

2010

Штовханина персонажів на стінах виставкового простору спантеличувала глядачів галасливим сміхом, гиготінням картинних героїв, сороміцькими сюжетами, анекдотичними жанровими замальовками, сексуальною відвертістю та темами-перевертнями. За двадцятиліття напруженої праці Шерешевський відтворив на полотнах специфічний космос київської обивательщини, поданої у шатах довершеної сміхової культури та живописності. У плідному вивченні пластичних можливостей реалізму він засвоїв широкий репінський мазок і елегантність пензля Валентина Серова, вишукану салонність Андреса Цорна, інші професійні системи. Шерешевський також дослідив та опанував живописні особливості київського маестро Валентина Реунова. Сьогодні набутим арсеналом професіоналізму художник користується з артистичною віртуозністю.

Час від часу безжурну веселість жартівника заступає філософське розмірковування. Тоді з'являються полотна біблійного спрямування: «Знімання з хреста» (2013), «Христос та гуцули» (2009), «Пустіть дітей приходити до мене» (2005). У масштабній, багатофігурній композиції «Явлення Христа народу» (2010) сумно, по-сирітському почувається Ісус Христос у натовпі київського чи одеського ринків. Його світлого слова немає кому почути у побутовому гармидері. Переосмислення усталених сюжетів — типовий для Шерешевського творчий принцип. У цьому, безумовно, не знайдемо новаторства. Біблійні сюжети з часів середньовіччя, Ренесансу, XIX століття є мандрівними. Кожна епоха та кожен майстер перетлумачували їх, із печаллю спостерігаючи недовершеність власної доби. Шерешевський в цьому поважному ряду не одинокий. Та все ж необхідно визнати неординарність тем-перевертнів за методом Шерешевського в полотнах «Ясна поляна», «Діло — табак, або Герцог Мальборо», серії полотен за сюжетами Ван Гога, сміхових рефлексій на теми українських фольклорних картин. Тут вже працює принцип номадизму. У «Ясній поляні» аранжовано композицію «Сніданок на траві» Е. Мане. Відбулася перестановка персонажів, серед яких провідне місце посів Лев Толстой. Композиція «Діло — табак,

або Герцог Мальборо» повністю повторює структуру «Здачі Бреди» Веласкеса. Замість ключів від міста провідник голландської фортеці вручає іспанському генералу — герцогу Мальборо — пачку цигарок з однойменною назвою. Заради жартівливої гри, цієї дрібниці, автор витрачає власний хист на масштабну композицію. Там, де гра змістами, завжди є сміх, бо ігрове ставлення до будь-чого, від початку, включає в структуру авторського задуму легковажну несерйозність.

Прийом перестановок (переозначень) є типовим для постмодерніста у розгорнутій серії на теми полотен Ван Гога. Веселі жарти Шерешевського підсилено гарячим колоритом — імітацією вангогівського письма. У пародійно-примітивізуючу композицію «Кіно» автор вводить постать Веласкесової «Венери», яку розміщує на тлі українського ландшафту з церквою. Гра йде на контрасті між зображенням сакральної спороди та чарівної оголеності. Інколи Шерешевський, захоплений зухвалою розкутістю, створює образливо-знижувальний, навіть вульгарний образ. У полотні «Система Станіславського» (перевертень Рембрандтового «Повернення блудного сина») «блудний» прочитано художником не як «той, що заблукав», а як персонаж, що вдався до блуду. Аналогічних прикладів із живописного доробку Шерешевського безліч. У такому способі використання класичних композицій для власних потреб бачимо очевидну постмодерністську всеосяжність, коли йдеться про цитату та засвоєння чужого як власного. Це щось подібне до безпардонності Пабло Пікассо. Він закладав у мистецтві ХХ сторіччя звичай довільно варіювати будь-які сюжети, композиції, теми світової мистецької спадщини ще у 1930–1950-х. Постмодерністський хіт — повернення від класичного, новаторського авангарду до історії, сюжетності та оповідальності — 1989 року розпочав Клас Ольденбург у творі «Бібліотека ентропії» (Центр Помпіду, Париж). Але задовго до визначення «цитатності» як постмодерністського «методу», 1952 року, Пабло Пікассо написав 27 варіацій на тему полотна Е. Мане «Сніданок на траві». Це він твори Ель Греко, Караваджо, Рембрандта, Веласкеса, Делакруа першим переозначив

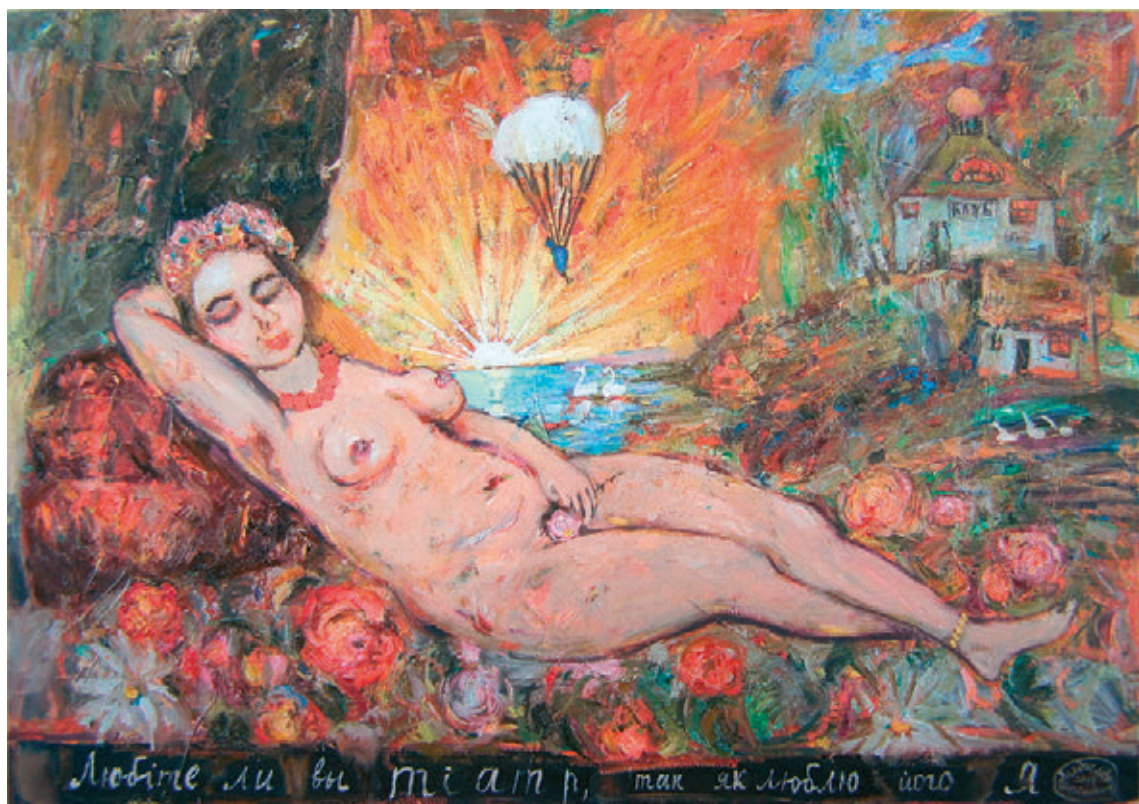
в іронічно-карнавальній грі. Пікассо відкривав принципи постмодернізму, який у 1950-х ще не оформився у систему. Переозначення відомих змістів під геніальною рукою Пікассо породжувало гостре інноваційне мистецтво. Відсутність знижувальних або глузливих інтонацій у темах-перевертнях Пікассо була принциповою особливістю його гри.



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Ти чуєш мене — Прийом

2012

На жаль, рефлексорні візії Шерешевського інколи не позбавлені глумливого пересмішництва, схованого за машкару безтурботної іронії. Дуже зрідка Шерешевський вдається до агресії стосовно його персонажів — хіба що у проєкті «День учителя» (2008). Тут дісталось від саркастичного автора всім класикам як російської, так і української літератури. З огляду на фрейдистську концепцію «витіснення», цей проєкт — мабуть, своєрідна помста вчителям-мучителям. Надзавданням бачимо зняття ореолу



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Театр

2008

недоторканості з хрестоматійних образів. Так на повну силу була явлена критична та профануюча форми сміху. У цьому зниженні «святого» — недоторканого — пролунав злий сміх як вислів особистості, яка відчуває зверхність до персонажів, з образами яких досить непоштиво грає.

Владислав Шерешевський працює в час вичерпаності та ненадійності усталених моральних, художніх, світоглядних і цивілізаційних цінностей. Саме тому він захищає себе жартом та іронією від таких руйнівних

потенцій сучасної творчості, як актуальний або галюцинарний живопис, іншого. Шерешевський — креативний іроніст. Він не сповідує інституалізованого негативізму; постійно працює на межі, балансує між любов'ю до пластичної якості живопису та тематичним зниженням сюжету. Не пропагуючи антицінностей, автор все ж піддає сумніву всі сюжетні, етичні та смакові чесноти. Позитивні характеристики людини, її почуттів, будь-яких ситуацій — під постійною підозрою в мистецтві Шерешевського. І в цьому він довершений постмодерніст. Його теми — пересмішники та перевертні — виразно промовляють: «Гармонії немає та не буде. Є лише усміхнена гримаса, сміховисько, що заступила колишню повноту захвату буттям». Якщо Ван Гог, творчість якого надихнула Шерешевського, завмирав від краси ландшафту або болюче страждав від самотності та гіркоти життя, то псевдовангогівські візії Шерешевського є полегшеними іграми зі справжньою почуттєвістю. Екстатичну цінність полотен Ван Гога перетворено на артистичну забаву. У ній немає карнавального, очищувального сміху, натомість чуємо хихотіння, властиве постмодернізму, що втомився від культури, експлуатуючи її. Емоційне напруження та біль Ван Гога, його колорит та форму нервового мазка відтворено майстерно, але з посмішкою благополучного художника, який відверто у слові «Кра\$ота» використовує символ долара. У багатьох композиціях Шерешевського відчутна згущена атмосфера комерції, яка прикидається найщирішим товаришем вільної творчості. Особливо це стосується безкінечної низки дитячих та жіночих портретів із гламурними личками, бантами та біжутерією. Що ж до видання «золотої книги» Шерешевського, то там представлено весь цей «мармелад» із «пташиним молоком». Це гарненькі, янголоподібні малюки та напівоголені красуні у найсексуальніших позах. Свіжоспечені українські буржуа — замовники автора, — вочевидь, втішені таким актом самоспалення художньої честі заради «кра\$и».

Як постмодерніст автор гламуру не розминувся з модною в колі його сучасників концепцією «шокового мистецтва». У редакції Шерешевського шок не є жорстким, його автор подає в оксамитовій



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Система Станіславського

2008

обгортці, коли працює з улюбленими еротичними сюжетами. Еротика Шерешевського також є напівприкритою та пом'якшена іронією. Це не міць оголеності у Рубенса, не екстатична, хвороблива пристрасть персонажів Егона Шіле, навіть не паризька відвертість будинків розпусти в Тулуз-Лотрека. Сороміцькі сюжети Шерешевського — «У рожевих



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Куріння вбиває

2022

панчішках», «Молоді вчені», «Спідниця», «Руда», «Пилосос», «Робітниця», «Досвідчений напутник» і ще безліч інших — всі вони побачені нібито через замкову шпарину. Табуйовані теми та зазвичай закриті частини тіла — на видноті. Таємне відкрито настільки, наскільки може розбурхати приховану, втім гарячкувату, цікавість сторонніх до чужих таємниць. У цьому є тріпотіння гріховності, гидкого сластолюбства, хтивості. Шерешевський подразнює глядача та з посмішкою спостерігає за його

реакцією. Композиції однозначно говорять глядачу про недосконалість людини, про її заяложеність, дріб'язковість, вульгарність, непристойність. З усього цього автор глузує за машкарою професійної майстерності. Двозначні композиції «є портретом соромітності у пристойній краватці» (вираз Ж. Батая). Шерешевський створив поблажливо-кумедний еротичний апокаліпсис про персонажів, які є не більш ніж «машинами бажань» (формула Ж. Делеза). Інколи автор використовує принцип «кемпу» — «так брутально, що стає прекрасним». Це щось на кшталт образу Сердючки. Але всіх його німфеток та повій писано віртуозним пензлем, якісним живописом. Отже, глядач відчуває ентузіазм естетичного піднесення, не зважаючи на низькопробний сюжет, який тхне старою канапою з рипучими пружинами. Мабуть, читання в юні роки «Ями» О. Купріна настільки приголомшило Шерешевського, що тема «будинку розпусти» визначилась у зрілій творчості як домінантна.

Опонентом Шерешевського бачимо В. Кандинського в його текстах про духовне в мистецтві. Ще 1912 року Кандинський зауважує: «Художник, який використовує власну силу для обслуговування низьких потреб, в художню форму вводить “нечестивий зміст”... постійно роблячи мішанину між позитивним та негативним. <...> Мистецтво в такі часи використовують приземлено, для обслуговування матеріалістичних потреб. <...> Як передати тілесність світу? Це питання замінює духовність — стає символом віри для прагматика. Мистецтво губить душу» [Кандинский 2008, с. 111].

Утім, часи інші, тож всі позитивні цінності опинилися у постмодерністів під підозрою. «Антропологія недовіри» заступила художній ідеалізм та духовність. Поряд із недовірою до гуманізму запропоновано відмовитись від жалю за культурністю, гарним смаком, моральністю. Нового слова в мистецтві сказати неможливо, але можна перетасувати знаки. «Чудове приниження, захопليه соромітництво», за Ж. Бодріаром, — того самого походження. Після читання текстів В. Беньяміна та Ж. Дюбюффе про піднесене та прекрасне прихильники «актуального мистецтва»

говорять лише як про нісенітницю та фальшиву вигадку. У цьому естетичному контексті бачимо твори Шерешевського: «Кабаре» (2005), «Піонерська» (2005), «День учителя», «Система Станіславського» (всі — 2008) та багато інших. У них є особливий артистичний цинізм та сміх.

Художник-пересмішник ніколи не шмагає гострою сатирою персонажів. Він дивиться на світ з легкою посмішкою, як на смішний та трохи печальний театр. Його гумор тримається добродушної, поміркованої іронії. Гумористичне пересмішництво — принципова психологічна установка розуму цього артиста.

Як постмодерніст, він нерозлучний із карнавалом. На ньому можливо все, а головне — не потрібно дбати про етичне та мудре. Жанри автора — своєрідний словник пересмішництва. Мистецтво віртуоза — така собі психологічна анестезія від больових суспільних запитів, захист від будь-яких проблем. Ніякого занудства! Сміємося, веселімося, підморгуймо одне одному...

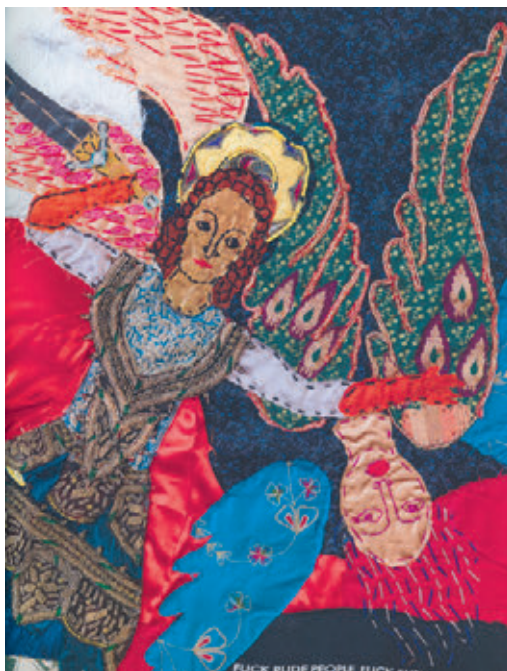
Шерешевський відпочиває від власного сміхацтва та глумливості, коли пише натюрморти в душі розкішного колоризму І. Машкова, П. Кончаловського чи В. Реунова. Наївні композиції з корабликами «Ной», «Полуботок», «Буксир № 3, 4, 5», «Морський вовк», інші повертають душу артиста до дитинства, ауру якого втілено пензлем колориста. Ці твори у великому доробку автора є справжнім піднесенням живопису, вільним диханням та дарунком самому собі. Важливо те, що досвід творчих зусиль Шерешевського заперечує концепцію «смерті картини» й живопису та повертає фах живописця з маргінезів на чільне місце, поновлює його у високому статусі.

Через 100 днів після російської навали на Україну Владислав Шерешевський, стрімко написавши цілу виставку «Воєнний стан», експонував її у галереї «Білий світ» (Київ). Робота автора з трагічної теми війни, яка кровоточила в душі митця як відкрита рана, не знищила його уродженої сміхової налаштованості, що очевидно в композиціях «Куріння вбиває», «Для збереження обличчя», «Ze End (Путін у труні)» (всі — 2022 рік).



Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ | Для збереження обличчя

2022



Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА |
Архангел Миха (фрагмент)

2015

Українська демонологія в «Кантрі-Хорор» Анастасії Подерв'янської

*Врешті маємо як все у житті — коктейль,
мікст, поєднання несподіваного...*

Леся АВРАМЕНКО

Серед низки ефектних художніх проектів Анастасії Подерв'янської виставка «Кантрі-Хорор» (2016) вражає входженням мисткині в глибинні шари народного світобачення*. У стислому терміні, визначаючи сенс та образну структуру експозиції, назвемо проект «сміхоеротичним бароко». Авторка надихнулася книгою Георгія Булашева «Український народ у своїх релігійних поглядах та віруваннях» (видання 1909 р.). Попри те, що авторка проекту у двадцяти трьох полотнах з текстилю спирається на конкретні легенди, притчі та казки української спадщини, серію композицій не назвеш ілюстрацією тексту. Це самостійні артистичні твори з вибуховою життєствердною енергією постмодерніста**. А. Подерв'янська у чарівному наївізмі (неофольклоризмі) виступає інтерпретаторкою

* Мисткиня часто навідується до села на Полтавщині — батьківщини національної ідентичності.

** Леся Авраменко — авторка текстів в каталозі А. Подерв'янської — нотує: «...У полотнах традиційні народні мотиви поєднуються із декором нинішньої доби: етнічна вишивка і орнамент із сучасними принтами і текстами-мемами».

української демонології (композиції «Адам і Єва», «Фараони», «Жінка та змії», «Гадюка 12 голів», інші). Міксуючи етнічні сюжети, майстриня уникає стилізацій під усталені народні взірці. Інтерпретуючи теми оповідок та казок на модерний лад, авторка говорить нове слово (у новій формі аплікацій з тканини) про казки та замовляння українського фольклору.



Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА | Єва та жаба

2016

Композиції наповнює безжурний сміх народних видовищ. Вони живуть на емоційних та змістовних хвилях піднесення-зниження. Ця діалектика янгольського-диявольського передає енергію народної демонології, артистично виконаної мисткинею.

Мистецтво українського бароко часів козаччини було тою інтелектуальною атмосферою, в якій сформувався талант Анастасії (коло наукових інтересів родини). У проєкті «Кантрі-Хорор» необароко авторки явлено у приголомшливій надмірності декору. Вочевидь, барокова нестри-

маність є у нагромадженні квітів, орнаментики, у палаючих кольором площинах, нарочитій примітивізації швів, що визначають абрис облич, фігур, персонажів. У межах однієї композиції поєднуються фрагменти автентичної вишивки, ринкових килимів з янголами, лебедями, чортами та сучасний гротескний малюнок (швидше, знак-позначник) персонажів.



Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА | Жінка та змії

2015

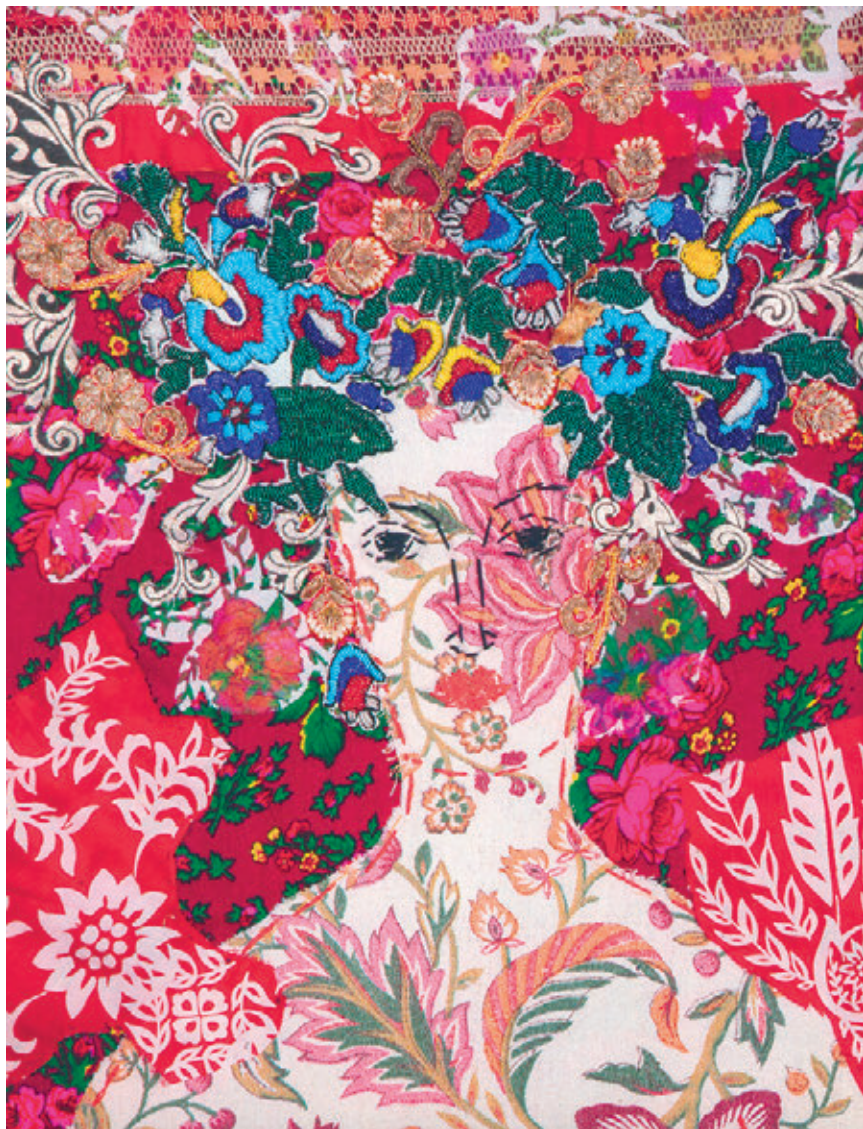
Працюючи з текстами народних переказів, у композиціях «Кантрі-Хорор» авторка спиралася не на монументальне та урочисте храмове бароко, не на декор палаців, а на його низовий народно-ринковий варіант із характерними знаками-архетипами (кінь, змії, диявол, дерево, інше). Цей лубочно-бешкетливий примітив завжди несе в собі зернину веселого видовища — вертепу. Вигадливість ринкового наївізму, його напівпрофесіоналізм і святковість зачарували та надихнули професійну художницю.

Народний примітив (картина, вишивка тощо) живе на галасливому культурному перехресті, згадуючи традиційне, перелицьовує його за власним розумом та додає до нього знаки сучасної цивілізації та кічеві принади (на взірць зірки на голові Вірки Сердючки). У сучасному примітиві, в порівнянні з класичним фольклором, — більш складне і нервово життя через вплив на нього нових топових, рекламних, інших означників. В. Прокоф'єв писав: «На відміну від фольклору структура



Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА | Фараони (фрагмент)

2016



Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА | Єва (фрагмент)

2015

примітиву в принципі позбавлена цілісності та стабільності»; вона визначена «...постійним коливанням між “низом” і “верхом” та невпинно проникливими хвилями “знижень” і “піднесень”... <...> ...долею примітиву є еклектична мішанка впливів...» [Прокофьев 1983, с. 22]. Вони врістають у «новий фольклоризм» так само, як і в композиції Анастасії Подерв'янської (зображення черепів, будд, транспортних знаків, рекламних написів, англійських мемів тощо). Авторка «Кантрі-Хорор» точно відчула бродильні інтенції неопримітиву та парадоксальну зустріч фольклору зі знаками сучасної цивілізації (її ринково-рекламного варіанта). Вона точно та дотепно опрацювала її у власному номадизмі.

У індивідуально неповторній, навіть екстравагантній, техніці шитва, аплікації, вишивки та автентики Анастасія Подерв'янська творить видовище в душі народних вертепів України часів заснування Києво-Могилянської академії. У XVIII столітті з неї лунали віршовані пародійні тексти спудеїв. Вони виплескувалися зі стін Академії, наповнювали жартами та сміховинням Контрактову площу та прилеглі вулиці. Безжурний простецький сміх також котився Сорочинським ярмарком та в періоди «сакрального часу» уводив свідомість в ірреальність карнавальної стихії. А в наш час постмодернізм (номадизм) Анастасії Подерв'янської так само вражає життєствердним образотворчим театром, здатністю авторки захоплюватись, випромінювати здивування та втілювати його у безмежжя колажованих структур. Сміхова та святково-фантазійна складова композицій дарує мистецтву (глядачу) креативний продукт високої естетичної якості. Відповідно до концепції М. Бахтіна, такий твір символічно відроджує життєдайну силу, є проявом любові до життя в цілому як позитивний афект.

У карнавалізації циклу «Кантрі-Хорор», в налаштованості мисткині на свято сміху віддзеркалюються її національні симпатії та укоріненість в культуру України при модерній її інтерпретації. Авторка творить структури образотворчого вертепу, де у вигадливих образах

збережено її дитячі та етнічні стереотипи. Та хіба це не геніально? В проєкті «Кантрі-Хорор» Анастасія Подерв'янська у власній імпровізованій вигадливості, у евристичності дивовижно наблизилась до унікального способу перевтілювати фольклор Марією Приймаченко.



Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА | Гадюка

2016



Іван СЕМЕСЮК | Остановочка

2013

Мистецько-культурологічний проект «Жлоб-арт» як соціальний гротеск

*Завдаючи болю, сміх... дає шанс на
переродження.*

Леонід КАРАСЬОВ

Проект «Жлоб-арт» свідомо витриманий у межах естетичного негативізму з метою висвітлити ганебність політичного експерименту над буттям України за президентства Януковича. Нескорена інтелігенція (учасники проекту), а згодом широкий рух Помаранчевої революції піднялися на бунт проти повзучої деградації та прірви, до яких московський «наглядач Кремля» штовхав Україну. Зрозуміло, чому протистояння прогресивної громади, в нашому випадку — творчої інтелігенції, обрало мову гротескного реалізму та «негативної естетики» для вислову власної позиції. Плебеїзація соціуму, підтримувана з високих кабінетів, жлобізм, близький свідомості Януковича та його оточенню, потрапив під яскравий промінь безжального сміху. Художники — учасники проекту — творчо скористалися арсеналом «негативістської діалектики» (за Т. Адорно) з її тяжінням до антидуховного, матеріального низу («замість обличчя — сидниця», за виразом М. Рюміної). Образотворча складова «Жлоб-арту» висвітлює духовне убозтво жлоба та акцентує примітивний фізіологізм його життєвого простору.

У проєкті, безумовно, не знайшлося місця ані «сократичним веселошам», ані еллінському діонісійству. Навпаки, йдеться про «негативну свободу» проти безкультурності людини, яка плекає в собі тваринний стан. У бутті жлоба абсолютна бездуховність обертається на модерний сатанізм.

Проект народився тоді, коли політичний авантюризм Януковича та його побутова розбещеність дійшли краю та перевершили межу політичної та соціальної доцільності. Народ України очікував на зближення з «колективним Заходом», натомість Кремль в особі Януковича тягнув Україну під парасольку Москви. Протидія прислужникам Кремля запалила протестний рух Помаранчевої революції. Це була боротьба народу за реальну незалежність України, за її європеїзацію, а також за звільнення від аморальності та низькопробного міщанства кліки Януковича. Його середовище вочевидь підпадало під визначення «жлобство». Воно набуло агресивних та водночас гротескних форм.

Наприкінці 2013 року у виставковому центрі «Мистецький арсенал» було презентовано екстравагантний та шокуючий художній проєкт під назвою «Жлоб-арт». Явище жлобізму — модерне, народжене у колисці радянщини та виплекане соціумом у пострадянське двадцятиліття 1990–2013 років. Гниття розпочалося після 1917-го, коли той, хто був нічим, але при шкірянці комісара та з маузером, став усім, а «шарікови» заповнили собою територію, яка важко піддається виміру.

Автор і куратор мистецько-культурологічного проєкту «Жлобологія» — Антін Мухарський. Реалізація ідеї побачила світ у розмаїтті матеріалу: видання двох книг, художньої виставки та телевізійних шоу (режисура А. Мухарського). Автори текстів книги — представники інтелектуальної еліти України: Ю. Андрухович, С. Васильєв, В. Бебешко, О. Доній, О. Сидор-Гібелінда, О. Лютий, інші (32 автори). У стислих есеях, розмірковуючи над феноменом жлобізму, вони подали рентгеноскопію та кардіограму цієї соціальної хвороби. До співпраці, як супровід тексту у книзі «Жлобологія», було запрошено художників



Сергій ХОХОЛ | Графіня Прівокзальная

2009

Івана Семесюка, Андрія Єрмоленка, Олексу Манна, Сергія Коляду, Сергія Хохла, Павла Жарка, Стаса Волязловського, Владислава Шерешевського, Ніну Мурашкіну, Нікіфора Добчинського. Їхні твори також експонувалися в «Мистецькому арсеналі».

Походження жлобізму сягає часів, коли «кухарка почала керувати державою» (за Ленінім). Динаміка процесу виявилася фантасмагорійною — країною править колишній зек, а його колеги по поняттям посіли місця очільників держави. Після ленінського перевороту в Російській імперії фіксуємо тенденцію до плебеїзації культури та соціуму. Керівний прошарок країни — як тоді, так і зараз — складався з малоосвічених особистостей. Звідси ненависть до інтелігенції як носія незалежної думки та культурності.

Під час першої хвилі міграції селян у міста ще у 80–90-х роках ХІХ століття місто, де існувало чітке розмежування соціальних груп, було у змозі «опрацьовувати» цей людський матеріал, окультурювати його. Прибульці з часом перебирали нормативність середовища. У другій половині ХХ століття (звільнення від сталінізму за короткої відлиги), коли селяни одержали у власність паспорти, втеча до міста стала масовою. Тікали від безгрошів'я та майже рабської залежності від місцевих «царьків».

У двадцятиліття 1990–2013 років «сільське населення міст» відкидає всі моральні норми села та, не набувши ментальності міста, розмиває його культурний рівень. Манкурту не важливі спадкоємні цінності містян. Як слушно зауважує Сергій Васильєв, «...маса обживається тут по-господарськи, починає диктувати захоплений місцевості свої правила та стиль поведінки. У ХХ сторіччі цей людський зсув, принаймні в нашій країні, мав катастрофічні наслідки. Відбулося обидлювання міського світу, м'яко кажучи, його люмпенізація... <...> ...жлобство — це вже наша ментальна характеристика» [Васильєв 2013, с. 31].

Іван Семесюк — автор композицій «Це моя остановочка», «Братело», «Нас має бути 52 млн», «Поплавський», «Пацанська екзистенція»

і ще багатьох — створює образ «пацана-братана». Синонімом є «рагуль» (побутує у словнику вихідців зі Львівщини). «Пацанчик» Семесюка — як звичайний нероба, так і кримінальний персонаж або навіть «співучий ректор». Пафос творчості учасників «Жлоб-арту» полягає у протистоянні поглиблюванню плебеїзації суспільства як з низів, так і згори.



Іван СЕМЕСЮК | Пацанчик і голуби

2008

На протилежних щаблях суспільної драбини бачимо особистостей зі здичавілою свідомістю. А таких, як це гірко і трагічно передбачає І. Семесюк, може стати 52 млн... Суспільство, керівництво якого било студентів мирної ходи, виробляло оточення без проблиску божої іскри. На композиції Семесюка «Нас має бути 52 млн» три пики зі свинячими рилами впевнено вдивляються у простір буття. Їхні обличчя — не люстро душі, а дзеркало шлунку. Для того щоб побачити під софітами

суспільного протесту та культурницької критики цей «колективний шлунок», шлях є один — висміювати це агресивне явище. Згадаємо безапеляційність Заратустрового присуду: «Хто бажає остаточно вбити, той сміється». Сміх є інваріантною структурою. Він здатен міняти власне значення — позитив на негативний сміх за різних обставин. У соціально мотивованому сміху завжди присутня парадоксальність, пародійність та потужна критична складова. У цьому випадку про «грецькі веселощі» мова йти не може. «...Сміх не тотожний радості... в його глибинах дійсно присутня “радість з приводу зла”» [Рюміна 2003, с. 7]. Сміх проекту «Жлоб-арт» унаочнює широкі можливості «злого сміху».

Тридцять два автори, чиї тексти увійшли до видання «Жлобологія», не відмовилися від важкого інтелектуального завдання та фактично виробили типологію феномену «жлобство».

Юрій Андрухович пояснює «свободу хамовиявлення» за часів Януковича орієнтацією маси на успішного жлоба — на перших особистостей держави. «З них пацани... (на кожному соціальному щаблі)... беруть приклад» [Андрухович 2013, с. 16]. Стадний, тваринний синдром — ще одна зовсім не людська риса жлоба-рагуля. Композитор та музичний продюсер Володимир Бебешко, який просував Поплавського на естраду, з власного досвіду, якого зараз соромиться, знає, що таке «співучі труси». Дівчата без голосу, слуху, чиїсь коханки, які за великі гроші видираються на сцену, звідки їх вже не вичавити. Успішний кічмен Поплавський, діви української естради — вибуховий концентрат жлобізму. Їхні типажі талановито втілював Іван Семесюк. «Співучий ректор» та вся проплачена попса розкладають смаки, мораль кількох поколінь молоді. «Аншлаги на концертах Поплавського — повний рагулізм», — зазначає Бебешко [Жлобологія 2013, с. 24].

Типології жлоба також стосуються невігластво, лінощі до самовиховання, пасивне прийняття власного соціального місця. Живуть, як трава чи тварини, «Братело», «Вася» у творах І. Семесюка. У композиції «Пан на районі» персонаж, типовий «пацанчик», підносить власну значущість

на тлі національно-державницьких символів. «“Жлобізм” — це діагноз», — констатує Бебешко.

Плебеїзація соціуму визначила головну тему проекту «Жлоб-арт».

Плебеїзацію багатьох сфер буття в Україні за часів Кучми — Януковича логічно маркувати як бренд державницької верхівки. Вона у парадоксальний спосіб позиціонувала себе елітою. «Коли Й. В. Сталін правив, він винищував мільйони так званих мислячих людей і в свій спосіб став провідником всезагальної комуністично-глобалістичної ідеології. <...> Вінцем нашої державності стало те, що до влади прийшов рецидивіст із грабіжників, “двічі несудимий”. Який у власній персоні щасливо об’єднав слюсаря з професором... <...> ... ця людина не обтяжена морально... публічно демонструє свою відрубність від таких, хто знає Чехова з Шевченком, і будь-які рефлексії цьому чоловікові чужі. Недаремно (і ми це вітаємо!) в зонах мав поганяло “Хам”, що у звичайній лексиці тотожне слову “жлоб”... <...> Сталін... підготував собі чудового спадкоємця, гаранта найкращої одностайності» [Жолдак 2013, с. 102].

Провідники — як і полярний їм, але генетично та ментально споріднений плебс — репрезентували варіанти спрощеної, не обтяженої інтелектом моделі сприйняття світу. Власне, це і є жлоби, яких дратують будь-які прояви культурності. Вони краще знищать кожного, хто намагатиметься зруйнувати зрозумілі їм схеми, ніж спробують змінити власну свідомість. Зло людського серця закорінене у ненависті до чогось непідсильного в собі самому. Далі бачимо проекцію жлобської свідомості на світ, який є зарозумілим, а тому — ворожим.

Глобальна деградація через маскультуру (зокрема, TV) — тема гостросатиричної фотокомпозиції «Дебілізуйся» (автор — Сергій Хохол). На тлі килима — знаку затишку й достатку родини — бачимо персонажів, які втупилися у телевизор. Маскультурного продукту, що лунає з телевизора, цілком достатньо всім присутнім: від глави роду з газетою «Правда» в руці, юнака у спортивному строї, нерозлучного з пляшкою

пива, до доці з цигаркою, дружини та навіть малюка, якого зомбує невибагливе видовище. З дня у день повторюється ця роговізація-дебілізація нації. Як каже Андрухович, аж «роги стонуть».

Сміх художника народжується від образи за зниження поняття «людина», за приниження української нації. Сміючись крізь обурення



Іван СЕМЕСЮК | Кандидат в депутати

2012

та гнів, художник має надію, що сміхом можна подолати зло. «Сміх дійсно є вищим та найбільш відповідним людині способом протистояти злу» [Карасєв 1996, с. 31].

Репрезентуючи типологію жлоба, Юрій Винничук, письменник та літературознавець, зауважує щодо універсальності жлобства. Він говорить про бажання персонажа бути не лише при дипломі, а й навіть при мандаті депутата. Куплені за гроші документи різної суспільної



Іван СЕМЕСЮК | Поплавський

2008

ваги підносять особистість на верхівку тієї чи іншої структури. «Типові жлоби в політиці — це кнопкодави» [Винничук 2013, с. 38]. Ще жорстокішою є оцінка феномену жлоба як біомаси, що перетворює Україну на країну-симулякр, на думку Ореста Лютого. Ця країна у сексуальних вправах народжує «жлобозвірів». Автор терміну називає це виробництвом «жлобосили» [Лютий 2013, с. 145]. «Рости, моє жлобенятко, хай тобі живеться сладко» — малює відповідний сюжет І. Семесюк.

Тексти авторів-дослідників феномену жлобства в усіх його модифікаціях повинні зацікавити соціальних психологів. Отже, зосередимося на тенденціях, проявлених в образотворчій частині проекту, на феномені національного жлобізму в художній інтерпретації.

Сила творчої людини (художника, письменника, режисера, актора) — у здатності звертатися до сміхової культури. Як відомо, українська сміхова традиція має поважну історію. Вона укорінена в народній ментальності від сороміцьких пісень, частівок, від «Енеїди» І. Котляревського до сьогодні. Людина, не здатна сміятися, жартувати, вважається ледь не психічно обмеженою.

У пострадянський період все ще спрацьовують рудименти вульгарно-соціологічного погляду на сміхову культуру як на таку, що оббріхує важливі теми загальносуспільного значення. Мейнстрим соцреалізму жартів та сміху не припускався. Але в молодіжній культурі (мистецтві, літературі, театрі) «сміховий модус» сприяв обвалу мейнстріму — відбулася тотальна емансипація сміху. У мистецтві покоління 2000-х наявний «веселий апокаліпсис сучасної культури» [Якимович 2009, с. 193]. Аналогічні тенденції знайдемо в контркультурі, у сміховому люстрі «Жлоб-арту».

Есеї та «картинки» склали у проекті своєрідну «граматику сміху» у деталізованих його модифікаціях: гумористичній, сатиричній, гротескній, саркастичній, трагікомічній, пародійно-деструктивній. У «Жлоб-арті» не знайшлося і не могло знайтися місця вітальному, життєстверджуючому сміху, бо феномен жлобізму-рагулізму-чортизму не викликає ані радості, ані замилювання в розвиненої людини. Натомість є перебір в образливому сміху, скажімо у композиціях Сергія Хохла «Принц Чарльз» та «Принцеса Діана», хоча жлобство часу Януковича, бажання його оточення миттєво перетворитися з хама на пана, замовивши портрети в строях аристократії, заслуговують найжорстокішого сміху. Жлобізм проростає як бур'ян.

Профанний, знижувальний сміх гучно озивається у композиціях І. Семесюка «Нас має бути 52 млн», С. Коляди «Проституція у Верховній Раді»,



Сергій ХОХОЛ | Дебілізуйся

2010

Я К С О Ц І А Л Ь Н И Й Г Р О Т Е С К

195

«Велика Окружна» — там образ Шевченкової покритки Катерини алогічно (безпідставно) зіставлено з сучасними повіями. Подібна композиція викликає сум з приводу культурного розвитку автора. Такого ж роду знижувально-глузливий модус сміху закладено в композиції Д. Кришовського «Леся на Найке» (Леся Українка), його ж «Гоголь на Найке» та «Франко на Пуме». Одягнути класиків української літератури у стрій, який носять жлоби, і з того сміятися — хіба це не безглуздя? На жаль, у власній постмодерністській грі з національними святинами автор інколи скочується до бездарного пересмішництва або до розумового інфантилізму. Сміху піддається те, що слугує нації, Україні за духовний маяк.

Значно вигадливіше та делікатніше працює зі сміховим модусом І. Семесюк — беззаперечний лідер у художній колекції «Жлоб-арту». Його композиції — це інтелектуальний гротеск, скоморошество з присмаком трагічного. Композиції «Братело» подають образ типових «пацанчиків», не обтяжених ані думкою, ані культурністю. Гротесково-дражливої наповненості є образ «Пан на районі» та композиція «Вася, подвінь раму», інші. Малювальна манера Семесюка навіяна примітивною картинкою «міського фольклору». Композиції завжди вигадливі, оригінальні та міцно побудовані. Малюнок впевнений, конструктивний. Гротеск Семесюка викликає посмішку, яку за мить заступає гіркота та сум. Амбівалентність образів, синергія сміхового та трагічного — культура «подвійного бачення» (обійми сміху та гіркоти) — є сильною стороною таланту Семесюка.

У багатьох творах художника приваблює збалансованість суспільно вагомої теми з кічево-зухвалою «відірваністю» підтексту, синтез комічного та сумного. «Неофольк» Семесюка у своєрідний, карнавальний спосіб резонує з публіцистичністю, яка була притаманна мистецтву критичного реалізму. Твори, виконані за законами кічевої естетики, репрезентують гострокритичну, сміхову лінію в найновітнішому мистецтві України. Тільки досягнувши межі гніву, можна так сміятися, як сміється автор у роботі «Кандидат у депутати» — персонаж цього полотна «Щиро Ваш, Леонід Пиздачук» посилає виборців на три літери, одержавши мандат.

Естетика жлоб-арту — несмакове мистецтво парканного штибу. Мова використання низових, антиестетичних прийомів не є абсолютно інноваційною. «Жестом звільнення» ще 1912 року позначилася творчість російського авангардиста М. Ларіонова (серія «Солдати», «Маня — курва», інші). Таку ж антикультурницьку образотворчість у Європі культивував Жан Дюбюффе у арт-брюті. Він сповідував «внутрішній хаос» (за Ф. Ніцше) та вважав усе прекрасне брехливим. Від 1948 року ці ідеї запалили європейських митців із паризької групи «Кобра». З 1972-го для арт-брюту стали використовувати термін «сире мистецтво» (автори — Ж. Дюбюффе, А. Бретон, А. Тапієс). Взірцем була творчість маргіналів: божевільних, самоук, дітей. У час перебудови (кінець 1980-х) в Росії за програмою «сирого мистецтва» об'єдналася група «Митьки» (Санкт-Петербург). Використовуючи прийоми маргінального зниження образів, вони втілили національний російський типаж: п'яничка, тільняшка, капуста в бороді — таким був образний світ у творах Д. Шагіна, В. Шинкарьова, інших митьків. Шарм їхнього «сирого мистецтва» полягав у чарівності беззлобного примітиву. «Митьки нікого не хочуть перемогти» — програмна ідея групи. Але їхній антимейнстрім переміг офіційну серйозність підупалого соцреалізму. Цей сміх був беззлобним, але провокативним. Вони звільнили офіційне мистецтво від мертвечини штампів, набридлих жанрових дефініцій та сюжетів. Формувалася творчість поза дискурсом.

У середовищі молодих художників України 1990-х років ламінарний спосіб життя у сквотах («Паризька комуна», інші) приваблював новизною та свободою. У молодіжному мистецтві відтоді та до сьогодні популярним став чорний гумор, тотальне пародіювання, поганий (навмисно непрофесійний — сирий) живопис, засвоєння художником вуличних форм зображальності (графіті, малюнків на парканах та у вбиральнях тощо). Такими є твори Л. Хоменко (пародіювання радянської урочистості), М. Маценка (псевдофольк), «Шансон-арт» С. Волязловського. Постмодерністський культ іронії, блюзнірські

ігри у кіч — органічна частина образотворчого ряду «Жлоб-арту». Позитив маргіналізованих тем проекту — в гострокритичній тенденції без нудного моралізаторства.

У творах С. Хохла «Хахол, підтримай російський шоу-бізнес», «Говно в золотих рамах», «Україна наша» (зображення Януковича з братками Путіним та Медведевим на тлі неозорих українських полів), у І. Семесюка в «Законотворцях» і «Пацанській екзистенції» та в інших композиціях існує нерозрізненість «слабомогутності» та тупості. Авторі полотен перебирають на себе роль блазнів іронічної сучасності.

Та не все добре в «королівстві Датському». У проекті сміх переважно виходить за межу «етичного», не працює він, зрозуміло, з «категорією прекрасного». Він реалізує себе в іронії, сарказмі та у жорстокому непоштивому сміхові та послуговується «категорією потворного», бо його живильним матеріалом є дисгармонія соціальної та політичної складової життя. У цьому це «моральний сміх». Але в деяких художніх творах проекту, а саме в роботах Н. Мурашкіної, А. Єрмоленка, Д. Кришовського, С. Коляди, сміх робиться аморальним, бо працює в реєстрі «жлобства-рагулізма» поза необхідною, в даному випадку, критичною компонентою. Маючи намір вдарити по жлобству радикально, ці автори, на жаль, не надто дбають про творчу режисуру та моральну відповідальність артиста. «Тю, хто це мені семочок у ліфчик наплював?» — запитує цицьката дівка в композиції Коляди «Анекдот». Художник використовує примітивну оповідальність та стилістику, які підгледів у мальованих американських коміксах. У роботах О. Манна — «Альфа-самець», «Кінець епохи мультикультурності», «Рекламне агентство», «Кієвлянин каренной, житловий масив Лесной» або композиціях «Морда кірпича просить», «Вова», «Купе» — вирує злоба щодо всіх, хто їде у транспорті чи живе не в історичному центрі міста. Всі люди (тотально) для нього — чорти-жлоби. Снобістське, зверхнє ставлення до людей є очевидним. Якщо брати за основу гасло модернізму типу «все мистецтво, що названо мистецтвом», то твори Манна не викличуть сумніву. Але чи не цього



Сергій ХОХОЛ | Україна наша

2010

випадку стосується оцінка Леся Подерв'янського: «Жлобство в мистецтві для мене тісно межує з поняттям бездарності» [Подерв'янський 2013, с. 175].

Художник зазвичай гостріше від будь-кого реагує та відгукується на спрощено-варваризовані моделі буття, деформацію моралі, культури в різних прошарках населення, особливо у декласованій його частині.

Коли ж ідеться про «шедеври» Ніни Мурашкіної «Адам», «Ukrainian Eyblya», «Blyadi Toskuushie», то, по-перше, можна говорити про продемонстрований авторкою духовний та творчий жлобізм

(жлобо-само-розкриття). Юна пані зосереджена на функції залоз внутрішньої секреції, а також на крайньому радикалізмі шокового мистецтва (за В. Беньяміном). За його концепціями, на думку неомарксиста 1970-х років, цивілізація виробляє лише потворність, яка не може бути подолана критикою. Вона може похитнутися лише під ударом шоку.

Власне, звідти в європейському постмодернізмі розпочалася пропаганда справжнього хамства у творчості (того ж самого жлобства), безпардонності, потворного. Беньямін у цьому бачив (у смітнику буття) бунт проти буржуазності.

Навряд чи Н. Мурашкіна у власних порнокомпозиціях, як і А. Єрмоленко у «Блядознавстві», С. Коляда у «Пацанській мечтє», користуються «тілесним сміхом», але мають на меті не щось інше, як зухвало шокувати глядача, вдарити його якнайсильніше. Шок безпардонності в авторів набрав статусного характеру. Це художньо-жлобський екстремізм, або, за В. Беньяміном, «благословенний історичний сифіліс», а зовсім не «профанні осяяння». Мурашкіна, чиї композиції зовсім не подібні до художньої якості Тулуз-Лотрека, та інші автори знижувальних тем і табуйованих сюжетів виступають як люмпени від мистецтва у зображенні анально-тваринних зон тіла та фізіологічних відправлень. Сміх працює з ефектом дзеркальності. Неусвідомлено людина може побачити в люстрі себе... Згадаємо М. Гоголя: «Чого смієтесь? Із себе смієтесь!.. Ех, ви!..». Кошунственне люстро — теж буття, але зі знаком мінус. Його створює той, чия культура мінімальна, а екстремізм надмірний. «Мавпою Бога» називав подібних художників Павло Флоренський.

Прихильникам тотального бунту все-таки варто було б озиратися на сказане їхнім гуру Антіном Мухарським: «Ми працювали над цим проектом, керуючись бажанням зробити власне життя й життя інших чистішим...» [Жлобологія 2013, с. 6].

Доречно також не зневажати «культури мислення», зокрема художнього, про що у власних текстах постійно нагадують М. Мамардашвілі, С. Кримський, М. Попович.

Сміх — невловимий, багатогранний, химерний трикстер-жартівник, а інколи — жорсткий суддя. На цьому «карнавалі сміху» всі проживають власне, неповторне життя. Нікому його не уникнути. Спричиняючи біль, сміх дає нам шанс на вдосконалення. Уклін сміху!



Ніна МУРАШКІНА | Ukrainian Eyblya

2010

РУССКИЙ ВОЕННЫЙ КОРАБЛЬ — ИДИ НАХУЙ



titv

Гіперреалізм струшеної свідомості

Смішно, відтак не страшно.

Михайло БАХТІН

Війна путінської Росії проти України, її жахи, страхи, тривоги та небезпеки перевтілили грайливо-іронічне сміхачтво та навіть критичну репрезентацію сміху в мистецтві українських художників на трагічний сарказм. До 2022 року навіть в екстремальних творах з програми «Жлоб-арту» — у О. Мання, Н. Мурашкіної, С. Коляди, А. Єрмоленка — було більше «жлобо-рагулізму», ніж його критики.

Психологічний та моральний стрес, в якому на довгі місяці опинився український соціум, струсив свідомість всіх та кожного не лише в Україні, але й в широкому світі.

Драматична зміна обставин життя з першими руйнуваннями у Києві, з нелюдським варварством у Бучі, Ірпені, Маріуполі, Херсоні, в концтаборі села Оленівка та по всій Україні перебудувала й свідомість художників. Хтось завмер у шокованому заціпенінні, інші, навпаки, у гніві та через внутрішній опір катастрофі включилися до активної творчої роботи.

Протестне мистецтво з жорстким сарказмом, в тому числі й твори з гарячим сміховим градусом, український та зарубіжний глядач побачив вже через 100 днів війни. Першу роль у мистецькій опозиції війні відіграв політичний плакат з його непоштивим сміхом. В розтиражованому «Російський воєнний корабель, йди на...» у свідомому низовому



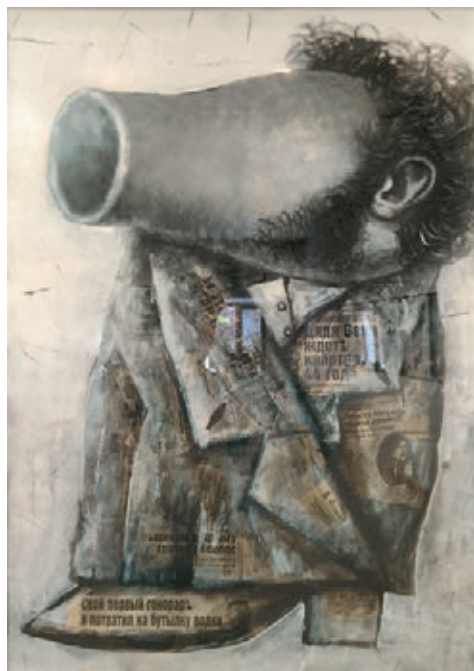
Віталій КРАВЕЦЬ | Мото-баян

2022

гуморі військові, а слідом за ними й художники-плакатисти проявили незламну силу духу, презирство до ворога та готовність перемагати ще й ще. Цей плакат, як й інші, активізували свідомість та підтримували психологічно. Гумор і сміх на війні — Велика Сила.

Ті українські митці, яких війна розігнала по світах, у Польщі, Німеччині, в Іспанії, Ізраїлі та США у власних художніх ініціативах

привертати увагу до України, виконуючи місію «культурного посольства». Набули надзвичайної актуальності «солдатські сюжети» у серіях полотен В. Сидоренка. Через 100 днів війни В. Шерешевський репрезентував широку антивоєнну виставку «Воєнний стан». О. Животков виконав цикл скульптурно-живописних рельєфів відповідної тематики.



Віталій КРАВЕЦЬ | Дуелянт-реваншист 2022

У США з аналогічною програмою експонувалися українські мисткині К. Гнилицька, М. Куліковська, В. Трубіна, А. Звягінцева та інші. Гендерне спрямування їхніх творів — реакція на трагедію та загибель жінок у Бучі та по всій Україні. В авангарді антивоєнного опору бачимо О. Чепелик з її проектами «Українська Голгофа», «Живий музей нерозказаних історій» (цикл «Другий архів») та фільмом «Лист з України».

У сміховій традиції, поряд зі знушально-саркастичним військовим плакатом народився потужний проект Віталія Кравця «Анатомія Безхребетних» (станкова графіка, галерея «Дукат», Київ, куратор — О. Соснов). 25 аркушів (90х60) було зроблено в час активного опору українського війська проти навали росіян на Київ.

Антін Проненко — автор супроводжуючого виставку Кравця тексту — в прес-релізі занотував: «...єдиним “вікном в емоції” були проміжки часу від початку і до кінця повітряних тривог... Щоб якось сублімувати напруження від повітряних тривог, він починає працювати за їхнім графіком, проводячи сеанси від початку і до кінця». Так робилося це мужнє, дійсно актуальне мистецтво. Композиції не вигадувалися, вони з гнівом виплескувалися на папір як кров з відкритої рани. Бо душа і розум художника волали.

У свідомості В. Кравця відбулося активне переосмислення русистики, цінностей, з якими донедавна було пов'язане уявлення про російську культуру. Війна проти України показала всьому світу зовсім іншу Росію. Втім, імперська зверхність щодо України там завжди існувала, але зараз набула агресивних, позакультурних, навіть дикунських форм. Тому не випадково у композиції Кравця «Дуелянт-реваншист» зображено гротескного персонажа з впізнаваним образом Пушкіна.

Путінська Росія (де народ «безмолвствує») показала у 2022 році звіриний оскал державності, зневагу до цивілізованого світу та будь-яких моральних засад, навіть до міжнародних законів у веденні війни. Хамство, безпринципна брехливість політиків, невігластво в армії, жорстокість гвалтівників у Бучі, в селах та містечках, тотальний розгул мародерів — все це перетворило обличчя армії на її сідницю. Ці антикритерії мотивували В. Кравця та породили в його графічній серії гротескні метафори з абсолютизацією низової зони людини-напівзвіра. Образи-гротески подано з накалом потужної гіперболізації. Всеросійське «тіло» путінської армії — суцільний кишківник з функцією звільнення від фекалій. В композиції «Лучник-кишківник»



Віталій КРАВЕЦЬ | Гробоносець-безхребетник

2022

постать сплетено з кишок та органу каловиділення. В роботі «Палочка-рятівниця» бачимо монструозного персонажа з гіпертрофованим прутнем (виразний прообраз гвалтівника). В малюнку «Жива сила» зображено химерну істоту, що стріляє з кулемета та водночас випорожнюється.



Віталій КРАВЕЦЬ | Какарда

2022

Соціальна налаштованість автора композицій з їхнім публіцистичним акцентом підносить мистецтво Кравця до рівня гнівної суспільної сатири Оноре Дом'є — автора «Людської комедії». Щодо апології «абсолютного низу» (в творах всієї серії), то беззаперечним є звернення до концепції М. Бахтіна щодо карнавальної функції матеріально-тілесної сфери. Гротескний метафоризм автора «Анатомії

Безхребетних» не є випадковим. Зниження всього піднесеного, пафосного взагалі є кінцевим результатом «гротескного реалізму» як напрямку у мистецтві. Гротески Кравця, його подвійна експозиція сміху як втілення антисвіту та антикультури зображують життя, яке опинилося під владою бузувірства та безумства. Бо сміх (за М. Бахтіним)



Віталій КРАВЕЦЬ | Крокодил

2022

є сутнісною формою правди про світ. А гротеск — тіло та втілення цієї правди.

У творі «Лебедине озеро» є іронічний натяк на російську частівку «...а также в области балета мы впереди планеты всей». Зображено приземкуватого персонажа з грубезним черевом, без голови та зі схрещеними крилами замість рук. В композиції «Гробоносець-безхребетник»

безголова постать підносить труну. З неї стирчить голова з озвірілими виразом обличчя та зі зброєю на маківці. Дослідниця природи сміху М. Рюміна пише: «...гротескний образ нібито зависає між двома вимірами — між життям та смертю, між реальністю та ірреальністю. Це — нереальна реальність, тобто з'єднання непок'єднуваного» [Рюміна 2003, с. 225].

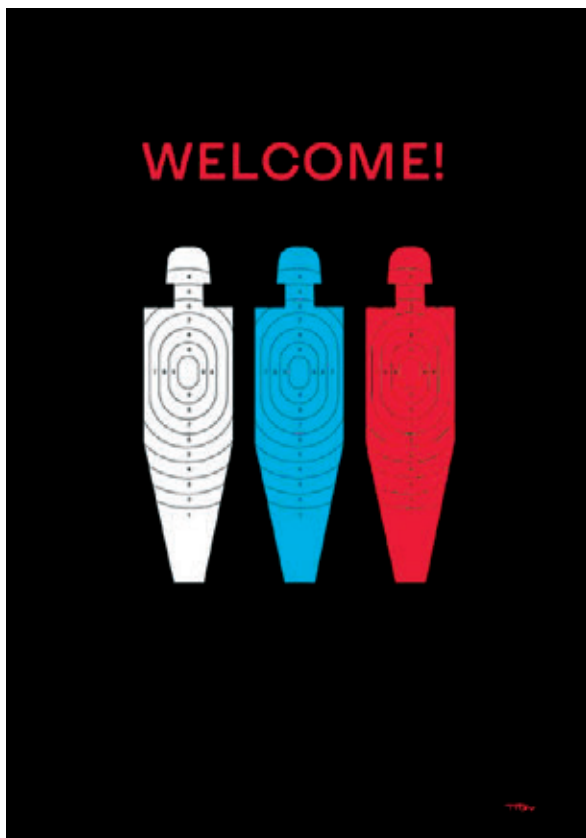
В названих творах та в інших композиціях серії автор її унаочнив остаточну вичерпаність всього духовного в істоті, яку вже ані людиною, ані звіром назвати неможливо. Персонажі Кравця — монстри, де вся людина перетворилася на істоту-екскремент. Безумовно, раблезіанський сміх автора композицій був тою опорою, яка дала йому силу, зберігаючи гідність, протистояти злу в той спосіб, який є можливим для художника. Так, «Герніка» Пабло Пікассо у 1939 році набула сили опору у боротьбі з фашизмом.

В серії «Анатомія Безхребетних» автор відродив феномен «карнавального сміху» з його трагічним забарвленням й антилогією. В малюнках із надмірністю авторського перекодування, гіперболізацією та з'єднанням, здавалося б, непок'єднаних елементів у нову цілісність є близькість з філософією німецького експресіонізму в творах Еміля Нольде, Отто Дікса, Георга Гросса, Макса Бекманна, а в українському мистецтві — з творами Ф. Семана, Л. Загорної, Л. Рапопорт, О. Павлова.

Гротескні образи Кравця жорстко прив'язані до актуальності. В них акумульовано час болю всієї України. Трагічна іронія та сміховий сарказм автора композицій набуває в цій ситуації якості «іронії історії» та «гри долі». Вони руйнують російський міф про непереборність путінщини. У роздумах митця про буття між життям та смертю сміх живе на прикордонні цих понять. На тонкій межі між гнівом та відразою сміх змінює плюс на мінус. Але сама природа сміху, як зазвичай, залишається невловимою.

Художники 1990-х — початку 2000-х, сміючись, бавились та доволіно грались з «естетикою потворного» Це особливо стосувалось номадизму. Мистецтво Віталія Кравця бунтує проти потворного в житті, яке

нам насильницьки нав'язано чужою силою. Гротескний реалізм автора малюнків, жорстке висміювання потворного виводять його мистецтво за межу виключно мистецького та роблять активною соціальною силою, що віддзеркалює реальність у цей трагічний час.



Нікіта ТІТОВ | Welcome!

2022



Люсьєн ДУЛЬФАН | Натхнення

2022

Заключне слово

З міркувань наукової об'єктивності авторка тексту намагалася відсторонитися від притаманних їй як художнику та людині етичних та естетичних уподобань. Це було важливо для неупередженого аналізу та оцінки творів тих художників, які працюють у межах сміхової парадигми. Необхідним було побачити та дати об'єктивну картинку динамічного життя сміху в творах українських митців кількох поколінь у просторі 1960–2000-х років.

Трансформація візуального сміховиння протягом п'яти десятиліть робить очевидною диференціацію у стосунках зі сміховою налаштованістю тих художників, які працювали в атмосфері соцреалістичного мейнстріму, та митців 1990–2000-х, які використовують широкі можливості сміху без будь-якого тиску на них. Останні два десятиліття — час активної фази розвитку сміхової традиції у візуальному мистецтві.

Свідомо авторкою не охоплено увагою творчість художників-«пластиків», які не працюють із традиціями та новаторством сміхотворення. Їхні цілі та завдання реалізовано в пошуках довершеної пластичної форми (поверхні, фактури твору, колориту тощо). Пластичні рішення поглинають їх талант повною мірою. Це інша група питань, яких свідомо, в цьому випадку, уникала авторка тексту.

В українському мистецтві часів хрущовської відлиги (1960-і) та у пізніший період так званого розвиненого соцреалізму (1970-і — кінець 1980-х) сміх взагалі жив на маргінезах культури. Вітався безжурно-діонісійський сміх, але знаходив собі дорогу й соціально-критичний,

іронічний та навіть саркастично-глузливий сміх. Останні форми сміху важко пробивали собі шлях до глядача крізь унормованість соцреалістичних догматів.

Чорнобильська катастрофа поклала край ілюзіям і правилам соціального життя у комуністичному «раю» з його утопіями. Мистецтво почало звільнятися від обважнілого мейнстриму. Відбувся обвал офіційної серйозності та кидок в протилежний бік — до сміху знижувального, непоштивого, глузливого й навіть образливого. Сміхова налаштованість допомагала художникам навіть визначати власну громадянську позицію.

На межі XX–XXI століть відбулася повноцінна емансипація сміху — традиційних та інноваційних його форм. Сміх змінює способи виразу, але не сутність люстра, в яке дивиться сучасність. Зміна якості сміху обумовлена зміною політичних та соціальних реалій та формуванням нової картини світу в постмодерний час. У цей період трагічна іронія визначилась як магістральна лінія у розвитку сміхової культури.

На межі 1990–2000-х років українські митці відкрили для себе чари постмодернізму як творчого методу та почали активно використовувати принципи хаосології в її сміховій інтерпретації. (Процес зміни парадигми подано в тексті.)

Коли бунтівне мистецтво молоді зайняло нішу мейнстриму, відбулася установка нової ієрархії цінностей на змістовному та формальному рівнях та принципова зміна сміхових конотацій. Сміхова культура бунтівних художників зачарована шоковою функцією сміху, поетикою кічу (кемпу), маргінальними мистецькими формами та темами плебеїзованої еротики. Гра, карнавалізація культури та сміхова парадигма в ній, які є родовими рисами постмодернізму, відбулися в українському «актуальному мистецтві», в пост-арті. Пародійний, знижувачий, ірраціонально-парадоксальний, критичний сміх — ці тенденції утворили його блюзнірське люстро зі знаком мінус. У нього дивиться сучасність, яка на краще, переважно, не заслуговує.

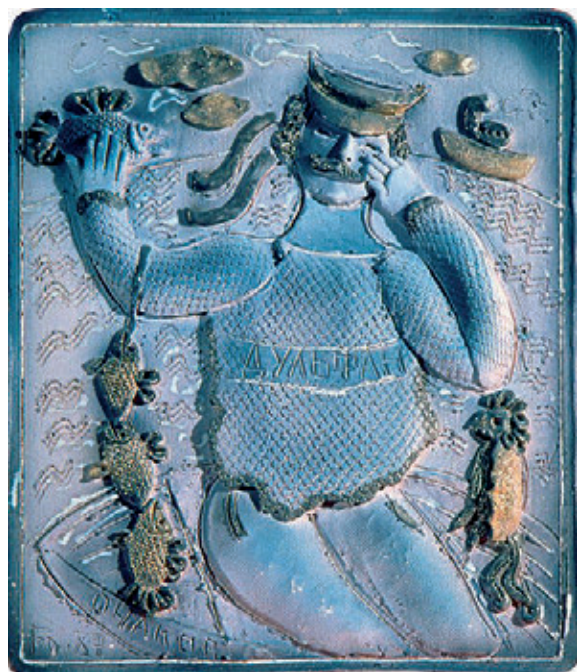
Але гумор та сміх зберігають у цей час також і властиві їм класичні функції посередників: між сакральним і профанним, між комічним і трагічним, розумним і божевільним, високим і низьким. Сміх вміє з'єднувати полярні почування та погляди, відшукувати систему цінностей (аксіологічна функція), відроджувати позитивні цінності (креативна функція), звільняти від тиску стереотипів. І ще багато чому прислужився сміх в постмодерній культурі. Важливою є його культуроформуюча функція в свідомості сучасної людини, особливо митця.

Багато проблем соціального, політичного буття акцентується крізь призму сміхової налаштованості (приклад — проект «Жлобологія») в сучасному мистецтві України.

Сміховий абсурдизм підводить життя соціуму до межі безглуздя та активно маніфестує потребу у змінах та прогресі.

Психологічно-компенсаторна функція сміху відкриває безмежні можливості самовдосконалення особистості.

Усі ці особливості та чесноти сміху вочевидь присутні в творах тих митців, чия творчість стала дослідницьким полем. Дійові особи мистецтвознавчо-культурологічної розвідки — наші сучасники. Вони в художніх творах рефлексують на світ властивою їм мовою. Ймовірно, вони й воліли б бути «діонісійцями» та сміятися Арістотелевим сміхом, «який нікому не завдає болю». Але об'єктивна реальність, зокрема в Україні, змушує їх бачити драматизм та недовершеність світу, пересічність оточення, суспільну брехню. Обстоюючи честь особистості, художники сучасності звертаються до гострокритичного сміху, до блюзнірського люстра, до вигадливої, часто приголомшуючої клоунади та до фаустівської зневажливої іронії. «Я зрозумів, що коміки — найкращі люди на світі, — зауважує художник Люсьєн Дульфан, — тому що вони вміють сміятися над собою і вміють бути трагіками». Художники сміються. Це завжди сміх талановитих і чесних митців. Від цього світ стає кращим і навіть досконалішим.



Люсьен ДУЛЬФАН | Мореман

1970-і

Мистецький сміх Ольги Петрової, або Фахове розкодування Animal ridens

*Людина регоче — і не знаєш, чи вип'є
вона наразі, розлучившись зі мною,
оцтової есенції, чи побачу її ще раз?*

Олександр БЛОК

Про сміх можна писати лише серйозно. Смішно про сміх — не смішно.

Коли читав рукопис книги Ольги Миколаївни, невідступно майоріла цитата (адже людина є тим, якими цитатами живиться) веселого францисканця Вільгельма Баскервільського із «Імені рози». Вільгельм наставляє учня:

«Бійся, Адсоне, пророків і тих, хто прагне віддати життя за істину. Зазвичай вони разом зі своїм віддають життя інших. Іноді ще до того, як віддати своє <...> Обов'язок кожного, хто любить людей, — вчитися сміятися з істини, *вчити сміятися саму істину*, бо єдина тверда істина — що треба звільнитися від нездорової пристрасності до істини»*.

Тобто: сміх повинен існувати не через *комічне* (стан) або *комедію* (сценічне втілення стану комічного), а через саму гру в життя, яке здається і комічним, і трагічним, і будь-яким ще, головню — драматургічним, — коли його безглуздість усвідомлюється і попри те вимагає істини як своєї гносеогенної і, гірше, онтологічної підстави.

* *Еко У. Имя розы* / Пер. с ит. Е. Костюкович. Москва, 1989. С. 420.

Античний сміх і комічне. Ми ж пам'ятаємо, що безумний (як усі фанатики) Хорхе Бургоський ніби спалює другу частину «Поетики» Арістотеля, присвячену комедії. А якби збереглася? Нічого б особливого в європейській естетиці не сталося, оскільки сміх, як каже Леонід Карасьов, є парадоксальним уже через те, що не відповідає предмету, який його викликає*, і нічого надскладного тут немає, навіть якщо сміх спровокувала неприємна давньогрецька комедія. Втім, Аристофан його і досі викликає, але це вже *мистецтво виклику*.

Книжка Петрової саме про те, як мистецтву викликати сміх — цього незрівнянного дивака-чудотворця, як народився мистецький помисел, ба більше, помисел українського художника останнього півстоліття і особливо зламу XX–XXI віків. Просто кажучи, народився зі сміху, унаочнив смішне в сталій формі, віддався глядцю на посміх, але не перетворився на посміховисько. Але не все так просто: лиш «весела безстрашність стає передумовою пізнання»**. Сміючись, можемо щось *зметикувати*.

Отже, Хорхе Бургоський «спалює» Арістотеля, і з'ясовується, що «питання, чому виникає сміх, було в давнину не вирішене» (Річард Фолькманн). Але ж саме розрізнення комізму грубого й тонкого, виявлене в античному світі, дає можливість трактувати сміх і смішне в річищі саме перипатетичної традиції, до якої долучається у свій спосіб і Ольга Петрова.

Не все смішне є дотепним — попереджає Цицерон (*De orat.* II 251) і додає, що «особливо легко висміюється те, що не гідне ні більшої ненависті, ні великого співчуття» (*De orat.* II 238). Сміх античності, що «припиняє гнів і злість», це радісне, позитивне *переживання*. Ми сміємося тим самим античним сміхом, коли стикаємось із світом мистецтва, особливо актуального. Книжка, власне, також і про це.

* Карасьов Л. В. Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 49.

** Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 135.

Чому? Тому що античний світ далекий од універсального гумору європейських романтиків, який руйнує дійсність в ім'я «найвищої цінності індивідуальної особистості» та суб'єктивного духу: давні надто насолоджувалися життям, аби мати до нього зневагу гумориста.

Поділ серйозного і смішного, а в смішному — його чуттєвих і раціональних форм, — співвіднесення сміху з відпочинком і *грою розуму*, виділення в самій сфері смішного достеменно-смішного та дотепно-комічного, докладна класифікація його сюжетних і словесних форм, детально розроблена етика смішного і, зрештою, розуміння сміху як винятково людського явища — все це постає як значне досягнення античної теорії комічного. Вона лишилася як пам'ятка людському здивуванню тим, чому я можу сміятися, а хом'ячок — ні. Петрова вводить читача і на цей нібито дитячий майданчик.

Бергсонове: смішне, дотепне, комічне, іронія і гумор. Ольга Петрова спирається на Анрі Бергсона, «філософа життя», який написав три статті про сміх*, причому, сміх, викликаний саме *комічним*, а не чимось іще. Бергсон показав, що не існує комічного поза власне людським, що в сміху немає більш сильного ворога, ніж переживання (на відміну від антиків, які вважали навспак), що сміх має суспільне значення і що комічний персонаж є смішним достоту, наскільки не усвідомлює себе таким, бо комічне є несвідомим.

Виявилося, що сміх, як і судження, не є емоційним. Приміром, *смішне* і *дотепне*, за Бергсоном, розрізняються в тому, що дотепне є здатність мислити драматично, отже має стосунок до театру, а між *дотепним* і *комічним* існує те саме відношення, як між завершеною сценою і швидким нарисом мізансцени, котра ще підлягає розробці.

Ролан Барт за вісімдесят років після Бергсона, 1979-го зауважив: *фотографія* дотична до мистецтва не завдяки живопису, а завдяки театру**.

* Бергсон А. Смех / Пер. с фр. Москва, 1992.

** Барт Р. Camera lucida: Нотування фотографії / Пер. з фр. Харків, 2022. С. 49.

Наразі бачимо, що так само поводить себе і сміх: фотографія сміхотуна в дзеркалі не так комічного, як ігрового, навіть драматичного, десь поряд із лаштунками.

Між іронією і гумором Бергсон теж вибудовує модель співвідношення: коли, вдаючи, кажуть про належне як про те, що існує насправді, це *іронія*, коли докладно і ретельно описують існуюче як належне, це *гумор*.

Михайло Гаспаров зізнавався, що позбавлений почуття гумору, і цю лакуну змушений заповнювати точністю формулювань, — віриш, оскільки зануда, який усвідомив себе занудою, вже не смішний, до нього починаєш дослухатися, придивлятися. Художник своє природне занудство вивертає у твір — точність художньої форми фіксує драматургію репрезентованого розумового сюжету. П'ятий розділ книжки саме про це.

Авторка показує, що художнику в «занудовому» смислі складніше, ніж драматургові: на рівні творів маємо справу, як правило, із добре вихованим, ввічливим хуліганом. Утім, Бергсонова «логіка твердих тіл» саме у творі мистецтві, про який ідеться у Петрової, є чинною — принаймні як логіка провокування *твердого сміху*. На інше ж твір іноді й не розрахований.

Сміх як небезпека. Тут прихована небезпека, на яку наражаєшся, розумуючи про необмеженість сміху, що криє в собі безвіль забеганок. «Самого мене ламає біс сміху, — терпляче зізнається Блок 1908 року, — і мене вже *немає*. Нас обох нема. Кожен із нас — лише сміх, обидва ми — лиш роти, що нахабно регочуть»*. Поет вважав *іронію* хворобою й усіляко застерігав од неї. Пекельний драматизм «звіриної серйозності» хом'ячка, здається, був йому ближче. Блок помер від туги, і це якщо не смішно, то геть іронічно.

Animal ridens (тварина, що сміється) Арістотеля це, як показав Йоган Гейзинга, більш точна характеристика людини, ніж Homo sapiens: «суто

* Блок А. Ирония (1908) // Блок А. Искусство и революция. Москва, 1979. С. 116–117.

фізіологічна відправа сміху притаманна винятково людині, натомість змістовна функція гри є в неї з тваринами спільною»*. Додати б, посиливши: усе, *крім сміху*, є в людині спільним із твариною. Сміх пом'якшує страх перед стражданням і мукою, зневажає їх, і це лиш людину убезпечує від принаймні *зорових негараздів*: тварині байдуже.

Сміх як безпека. Людина є комічною, коли рухається автоматично своєю дорогою і не думає, що може стикнутися з іншими, коли думає, що може, — стає драматичною.

Петрова показує, що художник, який передбачає зустріч із глядцем (з читцем), створює сміховий світ пародіювання, поведінкової трагедії, просуненням гри в серйозну поведінку, — на українському матеріалі вперше у візуальному мистецтвознавстві стимулюючи інтерес до цієї тематики й показуючи ширину шляхів зустрічі та тривалість її.

Ольга Миколаївна стверджує, що сміх не може бути на когось спрямований, навіть якщо викликаний кимсь або чимсь: спрямований *од* сміхотуна — в космос, і тому кожен саме в сміху є найвільнішим, бо прагне дивитись на зірки. «Я не можу зрозуміти, де закінчується іронія і починається небо», — зізнався Гейне. Зрозуміло, де: в міліметрі від землі, — ніби відповіла Цветаєва. Якщо сутність смішного залишається в усі часи однаковою, в тих самих межах між землею і небом, переважання тих чи тих рис у сміховій культурі (М. Бахтін, Д. Ліхачов, О. Панченко) дозволяє розрізняти в сміху водночас і *етнічні* риси, і риси *доби*.

З соціологічного боку, середньовічний сміх відрізнявся від нашого з вами, французький від українського: «веселі проповіді» у Франції та чернечі жарти в душі гоголівських бурсаків — різні підстави сміху. У сатиричних творах художника зазвичай висміюється не щось таке, що не зображено, а створюється сміхова ситуація *всередині* самого твору: сміх спрямований не так на інших, але на себе і ситуацію, твором

* Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий: Опыт определения игрового элемента культуры (1938) // Хёйзинга Й. Осень средневековья. Homo ludens. Эссе / Пер. с нидерландск. Москва, 2019. С. 519.

завдану, зображену, вкинуту в глядне тіло. Криве дзеркало в королівстві кривих дзеркал — серйозно побудований привід для сміху над собою, віддзеркаленим. Вщент віддзеркаленим.

Сміхова бароковість українського постмодернізму. Петрова показала, що барокове продовження комічних текстів минулого, явлене українським постмодернізмом останніх двох десятиліть ХХ століття, скероване на розширення сфери смішного й включення туди матеріалу, який перебуває нібито в опозиції до матеріалу твору тривкого, видовженого в часі. Саме добі бароко, головному візуальному часу в *історії* української культури, було властиве звернення сміху на того, хто сміється. Той, хто сміється (сміхотун), і осміюваний, — як пише Ігор Смирнов (Констанцький університет), — це не розкладне утворення, а купно єдність і контраст*. Бароко виводить сміхотуна за межі комічного тексту, аби потім знову його туди повернути. Можливо, саме з європейського ХVІІ століття сміх став охоплювати історію людини в її *інтонуванні* поведінки, зокрема з пензлем і муштабелем в руках. У цього була своя історія: якщо для Бахтіна західноєвропейський карнавал базувався на моделі «смішно відтак не страшно», сміх у культурі давньоруській для, скажімо, Ю. Лотмана і Б. Успенського базується на моделі «смішно і страшно водночас»**, а наразі — ще й огидно.

Надсадна жлобологія. Сміх зобразити не можна, ситуація персонажів «Король п'є» Йорданса або фландрський «Курець» Броувера тут не доречні.

Але ж можна зобразити ситуацію, що, малюючи смішне, *має з'являтися* бажання посміятися, принаймні посміхнутися. Причому на час створення реципієнт був один, наразі інший, і приводів для сміху може не бути взагалі.

* Смирнов И. П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. Москва, 2000. С. 375.

** Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси [Рец. на: Лихачёв Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Ленинград, 1976] // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148–166.

Здавалося б, що смішного в прикладах із збірки «Жлобологія» А. Мухарського (2013), в роботах І. Семесюка? Це ж сміх і сором водночас. «Гріх сміятися з хворих людей» — каже інтелігентний алкаш із гайдаєвського фільму про Шурика. А з яких можна? З Семесюкових можна? Можна: вони не хворі, вони тупі. Вони виправну «Жлобологію» не читали і ніколи не прочитають. Тут інша модель, бо тупі — наші рідні, свійські, і якщо хочеться посміятися, то винятково за Лесиною моделлю:

«Що, болить?» — мене питали,
Але я не признавалась —
Я була малою горда, —
Щоб не плакати, я сміялась.

Нам болять ці ідіоти, і ми, нехтуючи сміхом, хочемо позбутися болю: жлоб, наче Вічний жид, *Iudaeus Vagans*, безмірний у редуплікаціях й намаганнях зневажати всіх, не подібних до себе. Своєрідна *художня форма* (об'єктивне) породжує і своєрідний *естетичний предмет* (суб'єктивне), а з нього й своєрідний *художній образ* (суб'єктивне), вартий *осмисленого* осміювання, а не просто так, хіхі-хаха за півасіком.

У цій прогалині — між спонукальним до сміху зображенням (мовчазною художньою формою) і бажанням гигикнути над сюжетом, тобто знятою формою «людського, надто людського», — і розташований момент правди життя, уособлений, як не дивно, у грі із самим собою: розумієш чи ні, почуття гумору наявне чи відсутнє.

У книзі Петрової щодо смачних Семесюкових жлобів унаочнено: спонукання до сміху може тікати із сюжету, розпорошуватися в історичному часі. «Законодавче черево», «Гаргантюа» або сатиричні скульптурні портрети з циклу «Парламент Липневої монархії» Оноре Дом'є — це теж наші рідні депутати, «не гірші за французьких», які не є смішними, навіть коли дивитись, як під галас, без (заздалегідь знятих) краваток вони лупцюють одне одного. Це ж Чаплін, це ж тортом у писк, — примітивна *розвага*, аби не ридати над рештою їхньої діяльності, це *серйозна* політична гра, що її слід розуміти саме як гру, поза жанром комедії

чи трагедії. У неї немає смаку, навіть присмаку. Одвічно наше все, рідне. «Англіїці вішаються, аби згаяти час», — цитує Кант паризьке спостереження про лорда Мордона*. Ми посміхаємось над часом, аби насолоджуватися життям і сміятися далі, невпинно. Жлобство в кожному з нас виявляється на рівні сміху. Хороший художник чітко це уособлює: вичавлює із себе жлоба, ніби Чехов рабиню.

Сміх через гру. Вже після трьох знаменитих «Критик» розумово втомлений, підстаркуватий Кант демонструє розуміння цілі й завдань прагматично зорієнтованої антропології, аналізуючи вислів, що «*знати життя і вміти жити* за своїм значенням аж ніяк не однакові». Це пов'язано з мерехтінням позицій, що їх людина час від часу посідає у світі: «Перше означає *розуміти* гру, свідком якої була людина, друге — *брати участь* у цій грі»**. Якщо засміявся, — вже перебуваєш у грі. Коли дивишся на сміхотуна, починаєш прозирати в ситуативний момент природи життя. Пояснюючи відмінність між спогляданням світу й участю в його подіях, Кант застосовує не традиційну метафізичну чи природничонаукову мову, а якусь нову, сказати б, «трансцендентально-прагматичну мову» (В. Козловський). Приблизно те саме намагається робити Ольга Миколаївна, міркуючи в другому розділі про високе і профанне як відсторонені сутності, що їх можна спостерігати збоку або ж над якими рефлексувати, тобто — сміятися.

Петрова показує, що не лише комедія розташована між мистецтвом і життям, а й гра, яка здатна породжувати комедійні, навіть кумедні підстави для розваг, і драматичні, де цинік неодмінно буде намагатися сміх втамувати, а романтик стече сльозами. І все це відбуватиметься насправжки.

Яким інструментарієм обладнаний художник у такому смислі? Пародією та сатирою. Якщо *пародія* намагається надати повноти світу непорядкованому, але цілісному в цій непорядкованості, *сатира*

* Кант И. Антропология с прагматической точки зрения (1798) // Кант И. Сочинения: В 6 т. Москва, 1966. Т. 6. С. 476.

** Там само. С. 352.

унаочнює принизливе викриття явищ за допомогою різних комічних засобів, насамперед сарказму, але обидва створюють *виворітний* світ, гідний осміяння. Тоді дозвільна людина сміється, коли й не дуже смішно. Художнику ж для якостей провокації сміху важлива повнота здатності вивертання: аби бути смішним, слід подвоюватися, повторюватися, підтанцювувати. І хоч жарт може бути одноразовим, він не має тривалості, він раз і назавжди, поки існує пам'ять, що колись над ним ти вже посміявся. Такий собі черевний сміх крізь *байдужість*.

Категорія гри в книзі Ольги Петрової проживає яскраве життя. Втім, оточена безліччю синонімічних визначень, що пов'язують її з колом предметної діяльності, зокрема художньої, історична *поетика гри* показує, що гра належить до розряду *блукаючих* категорій, принципово не еквівалентних її частково-термінологічній однорідності. Втім, саме ця неодномірність гри однозначному визначенню найпереконливіше свідчить про безумовно універсальний характер тих сфер діяльності, які покриває.

Про що назагал мовить книжка? Про мистецькі засади гри як розваги і гри як діяльності, про задоволення од творчості і про сміх, викликаний художнім твором, про сміх крізь моральний біль, спричинений безпомічністю змінити причину сміху, навіть повністю позбутися її заради майбутнього, але не втратити почуття смішного, коли навколо тоскно. Ця книжка про необхідність лишатися веселим попри всі негаразди, які не спонукають до веселощів, про художню драматургію смішного і засоби утворення її архітекτονіки, зрештою, про радість, яку несе будь-який творчий акт. Книжка Ольги Петрової — радісна книжка, оскільки містить фіксоване буквами почуття незворотної виповненості смислів, а це, за Марселем Прустом, критерій істини і таланта в мистецтві й науці — стан радості у творця, себто винятково художній стан. А це, за Вільгельмом Баскервільським, істина як вона є.

Андрій ПУЧКОВ

доктор мистецтвознавства

Список літератури

- Авраменко 2008.** — Авраменко О. Avis Rara, или Ройтбурд // Воля к безмерному: Опыт постижения метафизического. Киев: Оранта, 2008. 372 с.
- Андрухович 2013.** — Андрухович Ю. Верховний жрець жлобів // Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 9–19.
- Андрухович 2018.** — Андрухович Ю. Коханці Юстиції. Чернівці: Meridian Czernowitz, 2018. 304 с.
- Антологія 2020.** — Право на сміх: Антологія сатири і гумору української діаспори / Упоряд. та передм. І. Дзюби: У 2 т. Київ: Либідь, 2020. Кн. І. 423 с.; Кн. ІІ. 359 с.
- Аристотель 1984.** — Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Москва: Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
- Басанец 2001.** — Басанец Т. Ответственность за время (Живопись Людмилы Ястреб) // Черный квадрат над Черным морем: Сб. статей / Сост. Е. М. Голубовский и др. Одесса, 2001. С. 188–194.
- Бахтин 1990.** — Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. л-ра, 1990. 543 с.
- Бекетова 1999.** — Бекетова Н. От сатиры к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 49–52.
- Бергсон 1994.** — Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного / Упоряд. К. Сігов; Пер. Є. Єременко. Київ: Дух і Літера, 1994. 165 с.
- Боднар 2017.** — Боднар А. І тим, що в гробах. Львів: Вид-во Старого Лева, 2017. 175 с.
- Боккаччо 1968.** — Боккаччо Дж. Декамерон / З італ. переклав Микола Лукаш. Київ: Дніпро, 1968. 723 с.
- Васильєв 2013.** — Васильєв С. Феномен жлоба // Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 10–18.

логічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 33–39.

Винничук 2013. — Винничук Ю. Жлобство по-президентськи та проституція // Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 41–50.

Выготский 1987. — Выготский Л. Психология искусства. Москва: Наука, 1987. 385 с.

Гегель 1968–1973. — Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Москва: Искусство, 1968–1973.

Горбулин 2019. — Горбулин В. Мой путь в зазеркалье: Не только путевые заметки. Киев: Брайт-Букс, 2019. 273 с.

Горин 1970. — Горин Г. Хочу харчо! Москва: Искусство, 1970. 127 с.

Гройс 2006. — Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа / Пер. с нем. А. Фоменко. Москва: Худож. ж-л, 2006. С. 57–69.

Делез 2011. — Делез Ж. Логика смысла. Москва: Академический Проект, 2011. 472 с.

Дзюба 2017. — Дзюба І. М. Чорний романтик Сергій Жадан. К.: Либідь, 2017. 112 с.

Дзюба 2021-а. — Дзюба І. «Нашого цвіту — по всьому світу» // Право на сміх: Антологія сатири та гумору української діаспори: У 2 кн. Київ: Либідь, 2021. Кн. І. 423 с.

Дзюба 2021-б. — Дзюба І. Від упорядника та видавництва // Право на сміх: Антологія сатири та гумору української діаспори: У 2 кн. Київ: Либідь, 2021. Кн. ІІ. 359 с.

Жадан 2011. — Жадан С. Біг Мак. Харків: Фоліо, 2011. 320 с.

Жадан 2015. — Жадан С. Біг Мак. Перезавантаження: Збірка. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015. 302 с.

Жванецкий 2018. — Жванецкий М. Солнце. Море. Аркадия / Сост. Н. Жванецкая. Киев: Основы, 2018. 336 с.

Жиленко 2011. — Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Передм. Михайлини Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.

Жлобологія 2013. — Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. 286 с. іл.

Жолдак 2013. — Жолдак Б. Батько жлобства // Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 133–149.

Зак 2003. — Зак В. Д. Шостакович и дети // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 19–30.

- Звиняцковский 2010.** — Звиняцковский В. Побеждающий страх смехом: Опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя. Киев: Лыбидь, 2010. 240 с.
- Иванова 2002.** — Иванова Т.В. Остроумие и креативность // Вопросы психологии. 2002. № 1. С. 76–87.
- Иванова 2017.** — Иванова Е.М. Идеи классических отечественных мыслителей о юморе и смехе и современная психология юмора // Studia Culturae. С.-Петербург, 2017. Вып. 1(31): Simposium. С. 57–74.
- Кандинский 2008.** — Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись) // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства (1901–1914). Москва, 2008. Т. 1. 390 с.
- Карасёв 1989.** — Карасёв Л.В. Парадокс о смехе // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 47–65.
- Карасёв 1993.** — Карасёв Л.В. Смех и грех // Знание — сила. 1993. № 2. С. 121–125.
- Карасёв 1996.** — Карасёв Л.В. Философия смеха. Москва: РГГУ, 1996. 226 с.
- Каталог 2012.** — Каталог выставки «Арсенале-2012»: Перша київська міжнародна бієнале сучасного мистецтва. Київ, 2012.
- Костенко 1999.** — Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала // Наукові записки НаУКМА. 1999. Т. 17: Філологія. С. 3–10.
- Котляревський 2005.** — Котляревський І. Енеїда. Харків: Фоліо, 2005. 950 с.
- Кочур 1968.** — Кочур Г. Джованні Боккаччо // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. М. Лукаша. Київ, Дніпро, 1968. С. 5–26.
- Лашенко 2006.** — Лашенко С.К. Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян. Москва: Ладомир, 2006. 317 с.
- Лихачев 1984.** — Лихачев Д.С. Заметки о русском. Изд. 2, доп. Москва: Сов. Россия, 1984. 62 с.
- Личковах 1998.** — Личковах В. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду // Київська старовина. 1998. № 4. С. 51–57.
- Лотман 2000-а.** — Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург: Искусство, 2000. С. 543–556.
- Лотман 2000-б.** — Лотман Ю.М. К построению взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург: Искусство, 2000. С. 603–613.
- Лукаш 2003.** — Лукаш М. Шпикачки. Київ: Ярославів Вал, 2003. 154 с.

- Лютій 2013.** — Лютій О. Україна — країна-симулякр // Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 197–205.
- Ляковская 1982.** — Ляковская О. А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. 1844–1936. Москва: Искусство, 1982. 480 с.
- Малаков 2016.** — Малаков Д. Георгій Малаков: Життя в малюнках та спогадах. Київ: Мистецтво, 2016. 232 с.
- Малаков 2018.** — Малаков Д. Георгій Малаков: Мальовано для своїх / За ред. В. Заболотького. Київ: Мистецтво; Чудемайстер, 2018. 224 с.
- Медвідь б. р.** — Медвідь Л. Лист до О. Петрової [б. р.]. Архів О. Петрової.
- Медвідь 1965.** — Медвідь Л. Лист до О. Петрової, 1965. Архів О. Петрової.
- Медвідь 1972.** — Медвідь Л. 3 листа до подруги, 1972. Архів О. Петрової.
- Медвідь 2010.** — Медвідь Л. Ремінісценції. Львів, 2010. 200 с.: іл.
- Медвідь 2013.** — Медвідь Л. Ремінісценції'2. Львів, 2013. 274 с.: іл.
- Оліва 1996.** — Оліва, Акілле Боніто. Культурний номадизм та діаспора. Лекція. Київ: Вид. ЦСМС, 1996. 25 с.
- Панасенко 2003.** — Панасенко А. Картина в условиях глобальной технической коммуникации // Современное визуальное искусство. Киев, 2003, № 1. С. 14.
- Петрова 1975.** — Петрова О. Н. Становление графика // Творчество. 1975. № 9. С. 18–19.
- Петрова 1987.** — Петрова О. Н. Нетрадиционная графика // Творчество. 1987. № 9. С. 9–11.
- Петрова 2004-а.** — Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст.: Зб. ст. Київ: КМ Академія, 2004. 400 с.
- Петрова 2004-б.** — Петрова О. М. Вольова грань національного постеклектизму // О. М. Петрова. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. Київ: КМ Академія, 2004. С. 267.
- Петрова 2008.** — Петрова О. М. Культур-Ліга повертається // Дзеркало тижня. 2008. 12 січ. № 1(686). С. 16.
- Петрова 2015-а.** — Петрова О. М. Третє око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Київ: Фенікс, 2015. 479 с.

- Петрова 2015-б.** — Петрова О. М. Ференц Семан. Живопис як автобіографія // О. М. Петрова. Третє око: Мистецькі студії. Київ: Фенікс, 2015. С. 159–168.
- Петрова 2015-в.** — Петрова О. М. Шокуюче як мистецтво — від бунту до ринку // О. М. Петрова. Третє око: Мистецькі студії. Київ: Фенікс, 2015. С. 48–60.
- Петрова 2015-г.** — Петрова О. М. Звільняючий ефект українського образотворчого радикалізму // О. М. Петрова. Третє око: Мистецькі студії. Київ: Фенікс, 2015. С. 60–73.
- Петрова 2019-а.** — Петрова О. М. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.
- Петрова 2019-б.** — Петрова О. М. Мистецтво «нової хвилі» // О. М. Петрова. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. С. 162–174.
- Подерв'янський 2013.** — Подерв'янський Л. Жлобство в мистецтві // Жлобологія: мистецько-культурологічний проект / Автор та куратор проекту Антін Мухарський. Київ: Наш формат, 2013. С. 245–251.
- Попович 1997.** — Попович М. В. Рациональність і виміри людського буття. Київ: Сфера, 1997. 290 с.
- Прокофьев 1983.** — Прокофьев В. Н. О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Москва: Наука, 1983. 206 с.
- Пропп 1999.** — Пропп В. Проблема комизма и смеха. Москва: Лабиринт, 1999. 284 с.
- Рихтер 1981.** — Рихтер Ж.-П. Приготовительная школа эстетики. Москва: Искусство, 1981. 152 с.
- Рашковецкий 2012.** — Рашковецкий М. Артхаус Александра Ройтбурда. Текст каталога. Одесса: Галерея «NT-арт», Галерея «ХудПромо», 2012. 47 с.
- Рюмина 1998.** — Рюмина М. Т. Тайна смеха, или Эстетика комического. Москва: Знак, 1998. 251 с.
- Рюмина 2003.** — Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. Москва: Эдиториал УРСС, 2003. 320 с.
- Сидор-Гібелинда 1995.** — Сидор-Гібелинда О. Неіснуюча виставка. Київ, 1995. 38 с.: іл.
- Смирна 2017.** — Смирна Л. В. Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.

- Соломонова 2006.** — Соломонова О. «И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Київ: ТОВ «Задруга», 2006. 380 с.
- Соломонова 2009.** — Соломонова О. Композитор-homoRidens у соціокультурному ландшафті епохи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75. С. 127–140.
- Фрейд 1997.** — Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. С.-Петербург; Москва: Унив. книга, 1997. 318 с.
- Фуко 1998.** — Фуко М. *Theatrum philosophicum*. Москва; Екатеринбург, 1998. 189 с.
- Цаголов 2003.** — Цаголов В. Украинские X-Files. Современное визуальное искусство // Київ. 2003. № 1. С. 12.
- Цалик 1996.** — Цалик К. Веселый грустный клоун... // Зеркало недели. 1996. 27 декаб. № 51.
- Чекалкин 2000.** — Чекалкин Д. Услышано в Одессе. Киев, 2000. 196 с.
- Чумаченко 2021.** — Чумаченко Б. М. Визволення від минулого: Карнавал Бахтіна у дзеркалі радянського досвіду // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. Київ, 2021. Т. 4. С. 90–98.
- Шахнович 1999.** — Шахнович М. Христос-Арлекин: «Комическая теология» Х. Кокса // Метафизические исследования. С.-Петербург: Алетейя, 1999. Вып. X: Религия. С. 119–122.
- Шестов 1993.** — Шестов Л. Избранные сочинения. Москва: Наука, 1993. 511 с.
- Шлегель 1983.** — Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика: В 2 т. Москва: Искусство, 1983. Т. 1. 297 с.
- Якимович 2009.** — Якимович А. К. Полёты над бездной: Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. Москва: Искусство — XXI век, 2009. 461 с.

Перелік ілюстрацій

Анатолій БАЗИЛЕВИЧ

«Зевес тогді кружав сивуху і оселедцем заїдав...» 1968	20
«Уже ж було не без гріха...» 1968	29
«І миттю осідлавши рака...» 1968	62
«У нас в Гетьманщині колись...» 1968	63

Олександр ГНИЛИЦЬКИЙ

Дискусія про таємницю 1988	43
Покажи своє 1998	134

Ігор ГУСЕВ

Ноги 1998	116
-----------------------	-----

Люсьєн ДУЛЬФАН

Герой 2020	6
Маестро 2009	32
Капітан (Автопортрет) 1990-і	33
Натхнення 2022	212
Мореман 1970-і	216

Людмила ЗАГОРНА

Градоначальник Угрюм-Бурчєєв 1974	83
Подільський ринок 1976	105
Малюнки до роману «Історія одного міста» 1974	109

Дмитро КАВСАН

Аве Цезар 1988	113
----------------------------	-----

Віталій КРАВЕЦЬ

Мото-баян 2022	204
Дуелянт-реваншист 2022	205
Гробоньсець-безхребетник 2022	207
Какарда 2022	208

Крокодил 2022	209
---------------------------	-----

Зоя КРУЖКОВА

Дерево 2009	101
-------------------------	-----

Георгій МАЛАКОВ

Голова держави вітає народ... 1960-і	51
Сповідь. Із серії «Середньовічні сюжети» 1965	66
Покарання Спінеллоччо. Із серії «Декамерон» 1966	67
Шах. Із серії «Середньовічні сюжети» 1965	69
Продаж діжки. Із серії «Декамерон» 1966	70
Монах і абат. Із серії «Декамерон» 1966	71

Любомир МЕДВІДЬ

Пані з парасольками 1963	14
Забава курей і хат 1963	54
Евакуація. Червоний капелюшок 1965	75
Дядькотополя 1960	77
Студія моменту 1964	96

Ніна МУРАШКІНА

Ukrainian Eyblya 2010	201
-----------------------------------	-----

Олександр ПАНАСЕНКО

Із циклу «Фабрика з переробки візуальних образів» 1998	125
---	-----

Ольга ПЕТРОВА

Дядя Вася 1972	143
Машкара 2020	145

Анастасія ПОДЕРВ'ЯНСЬКА

Архангел Миха (фрагмент) 2015.	176
Єва та жаба 2016	178
Жінка та змії 2015.	179
Фараони (фрагмент) 2016	180
Єва (фрагмент) 2015.	181
Гадюка 2016	183

Ольга РАПАЙ

Музика 1960-і.	59
--------------------------	----

Люба РАПОПОРТ

Автопортрет 1980.	78
Автопортрет у ковпаку 1980	89

Олександр РОЙТБУРД

Автопортрет (Помпейський) 1996	26
Із циклу «Повсякденне життя в Помпеях» 1990-і	152
Інфанта 2011	155
Суд Паріса 2011	156
Автопортрет 2012–2013	157
Клятва в залі для гри у м'яч 2011	159

Арсен САВАДОВ

Із серії «Донбас-шоколад» 1997	138
Із серії «Донбас-шоколад» 1997	141

Арсен САВАДОВ, Георгій СЕНЧЕНКО

Без назви 1991	46
Печаль Клеопатри 1987.	119

Ференц СЕМАН

Автопортрет (оголений) 1990	93
---	----

Іван СЕМЕСЮК

Остановочка 2013.	184
Пацанчик і голуби 2008.	189
Кандидат в депутати 2012	192
Поплавський 2008.	193

Антон СОЛОМУХА

Фрейліни 2007–2008	135
--------------------------------	-----

Броніслав ТУТЕЛЬМАН

H2O 2022	94
----------------------	----

Нікіта ТІТОВ

Русский военный корабль... 2022	202
Welcome! 2022	211

Леся ХОМЕНКО

Гіганти 2006	137
--------------------------	-----

Сергій ХОХОЛ

Графіня Прівокзальная 2009	187
Дебілізуєся 2010.	195
Україна наша 2010	199

Василь ЦАГОЛОВ

Без назви. Із циклу «Службовий роман» 2004	129
Прополка. Із циклу «Ukrainian X-files» 2002	131

Ілля ЧІЧКАН

Романтик 2011	40
Без назви 5. Із циклу «LSD Кролики» 2000.	124

Владислав ШЕРЕШЕВСЬКИЙ

Зайка 2003.	160
Діло — табак, або Герцог Мальборо 2009	162
На смерть поета 2005	163
Пилосос 2010	165
Ти чуєш мене — Прийом 2012	168
Театр 2008	169
Система Станіславського 2008.	171
Куріння вбиває 2022	172
Для збереження обличчя 2022.	175

Микола ШИМЧУК

Із серії «Джаз» 2015.	146
Процес 2014.	148
Фанаберії 2015	149
Зустріч 2012.	151

Іменний покажчик

- Аверінцев Сергій Сергійович 27
Аверченко Аркадій Тимофійович 28
Авраменко Олеся Олександрівна 153, 177, 226
Агафонов Олександр Олександрович 98
Адорно Теодор 185
Аксінін Олександр Дмитрович 110
Альварес Жозе 119
Ананян Ваган Вазгенович 100
Андрухович Юрій Ігорович 53, 186, 190, 192, 226
Арістотель 16, 21, 24, 64, 88, 149, 161, 218, 220, 226
Арістофан 218
Арто Антонен 137
Архипенко Олександр Порфирівич 58
- Бажай Василь Теодозійович 112
Базилевич Анатолій Дмитрович 10, 20, 25, 29, 30, 52, 60, 62–65, 107
Базилев Сергій Миколайович 110, 111
Барт Ролан 219
Басанець Тетяна Василівна 111, 226
Батай Жорж 134, 136, 137, 140, 173
Бахтін Михайло Михайлович 8, 12, 17, 18, 23, 25, 41, 42, 44, 48, 51, 71, 72, 108, 109, 132, 182, 203, 208, 209, 218, 221, 222, 226
Башевіс-Зінгер Ісаак 104
Бебешко Володимир Володимирович 186, 190, 191
Бедзір Павло Юрійович 92, 98, 99
Бекетова Наталія Вікторівна 88, 226
Бекманн Макс Карл Фрідріх 90, 210
Белічко Юрій Васильович 106
Беньямін Вальтер 132–134, 173, 200
Бергсон Анрі 17, 18, 24, 37, 65, 84, 88, 103, 117, 126, 128, 130–132, 137, 140, 141, 144, 219, 220, 226
- Бердяєв Микола Олександрович 57
Бистрова Яна Борисівна 117
Блок Олександр Олександрович 158, 217, 220
Боднар Андрій Володимирович 123, 124, 226
Бодріяр Жан 173
Бойс Йозеф 136
Боккаччо Джованні 24, 52, 66–68, 70, 71, 226
Боровиковський Левко Іванович 11
Борхес Хорхе Луїс 117, 153
Братков Сергій Анатолійович 133
Брежнев Леонід Ілліч 47
Бретон Андре 197
Броувер Адріан 222
Булашев Георгій Онисимович 177
Булгаков Михайло Опанасович 28, 86
Бурлюк Давид Давидович 58, 107
- Вайнштейн Михайло Ісакович 88, 98, 106
Вайсберг Матвій Семенович 100, 106
Ван Гог Вінсент 166, 167, 170
Вартиванов Леонід 127, 128
Васильєв Сергій Геннадійович 186, 188, 226
Векслер Абрам Соломонович 103
Веласкес Дієго 120, 154, 167
Вернадський Володимир Іванович 57
Виготський Лев Семенович 38, 227
Винничук Юрій Павлович 192, 193, 227
Висоцький Володимир Семенович 50, 51
Владич Леонід Володимирович 91
Волобуєв Євген Всеволодович 86
Вольський В. 102
Волязловський Станіслав Васильович 11, 136, 188, 197
Воргол Енді 118

- Гавриленко Григорій Іванович 98
 Гайдеггер Мартін 25, 72, 74, 75, 88
 Гален 23
 Галич Олександр Аркадійович 51
 Гаспаров Михайло Леонович 220
 Гачев Георгій Дмитрович 27
 Гегель Георг Вільгельм Фрідріх 18, 24, 103, 227
 Гейзинга Йоган 220, 221
 Гейко Марко Степанович 112, 127
 Гейне Генріх 221
 Гета Сергій Андрійович 110, 111
 Гетьман Вадим Петрович 126
 Гіппократ 23
 Гітлер Адольф 47
 Глейзер Мойсей Борисович 103
 Глущенко Микола Петрович 117
 Гнилицька Ксенія Олександрівна 136, 205
 Гнилицький Олександр Анатолійович 43, 121, 127, 128, 130, 133, 134, 142
 Гоголь Микола Васильович 22, 24, 25, 44, 52, 84–86, 88, 103, 107, 140, 200
 Гойя Франсіско-Хосе де 126, 154
 Голосій Олег Миколайович 112, 127
 Голосовкер Яків Еммануїлович 18
 Гомер 64
 Гонгадзе Георгій Русланович 126
 Гончар Іван Макарович 81
 Гончарова Наталія Сергіївна 107
 Горбачов Дмитро Омелянович 56
 Горбачов Михайло Сергійович 121
 Горбулін Володимир Павлович 123, 227
 Гордієць Євген Якович 100
 Гордійчук Валентин Олександрович 10, 30
 Горинь Михайло Миколайович 55
 Горін Григорій Ізраїльович 28, 227
 Горська Алла Олександрівна 52, 55, 57, 98, 144
 Готьє П'єр Жуль Теофіль 141
 Гоццолі Беноццо 147
 Гребінка Євген Павлович 11
 Григор'єва Галина Сергіївна 98
 Григор'єв Ігор Павлович 98, 102
 Григоров Виктор Федорович 81
 Грицюк Михайло Якимович 98, 106
 Гройс Борис Юхимович 128, 227
 Гросс Ганс Густав Адольф 90, 210
 Гудіашвілі Ладі Давидович 107
 Гулак-Артемівський Петро Петрович 11
 Гуменюк Феодосій Максимович 56, 57, 110
 Гумільов Микола Степанович 57
 Гуревич Арон Якович 27
 Гусєв Ігор Михайлович 116
 Давид Жак-Луї 154, 156
 Данте Аліг'єрі 126
 Данченко Олександр Григорович 66, 68
 Делакруа Ежен 167
 Делез Жиль 103, 173, 227
 делла Франческа П'єро 147
 Дерегус Наталія Михайлівна 81
 Дзюба Іван Михайлович 17, 28, 31, 55, 60, 122, 130, 226, 227
 Дікс Отто 90, 210
 Дільтей Вільгельм 90
 Добчинський Нікіфор (Євген Петров) 11, 188
 Довженко Леся Григорівна 81
 Дом'є Оноре Вікторен 208, 223
 Доній Олександр (Олесь) Сергійович 186
 Достоевський Федір Михайлович 137
 Дубовик Олександр Михайлович 82, 99, 100, 106
 Дульфан Люсьєн Веніамінович 6, 32, 33, 36, 93, 99, 100, 212, 215, 216
 Дунчак Аттила Яношович 92
 Дюбюффе Жан 136, 173, 197
 Дюшан Марсель 136, 157
 Еко Умберто 18, 53, 111, 217
 Ель Греко 154, 167
 Ерделі Адальберт Михайлович 98
 Єрмоленко Андрій Іванович 11, 188, 198, 200, 203
 Жадан Сергій Вікторович 126, 140, 227

- Жарко Павло 11, 188
 Жванецький Михайло Михайлович 28, 34, 37, 50, 153, 227
 Жданюк Борис 98
 Животков Олександр Олегович 127, 205
 Животков Сергій Олегович 112
 Жиленко Ірина Володимирівна 81, 227
 Жолдак Богдан Олексійович 191, 227
- Загорна Людмила Олександрівна 10, 30, 83–88, 100, 102–106, 109, 210
 Задорожний Іван-Валентин Феодосійович 56, 57
 Зак Володимир Ілліч 49, 227
 Заливаха Опанас Іванович 56, 57
 Заратустра 79, 190
 Зарецький Віктор Іванович 98
 Звиняцьковський Володимир Янович 23, 55, 85, 140, 228
 Звіринський Карло Йосипович 98, 100
 Звягінцева Анна 205
 Зіньковський Гамлет Олександрович 136
 Зоценко Михайло Михайлович 28, 86
 Зубченко Галина Олександрівна 57
- Іванова Олена Михайлівна 148, 228
 Іванова Тетяна Володимирівна 37, 228
 Іванов Добриня 136
 Ільф Ілля Арнольдович 28
- Йорданс Якоб 222
- Кавсан Дмитро Вадимович 112, 113, 127
 Каган Мойсей Самійлович 27
 Калинець Ігор Миронович 97
 Кандинський Василь Васильович 173, 228
 Кант Іммануїл 24, 140, 224
 Караваджо Мікеланджело Мерізі да 167
 Карасьов Леонід Володимирович 9, 16, 18, 24, 27, 28, 32, 38, 58, 74, 85, 88, 127, 132, 139, 140, 163, 185, 192, 218, 228
 Кауфман Влодко 112
- Кафка Франц 72, 137
 Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович 52
 Келлі Майк 133
 Кент Рокуелл 81
 Кірхнер Ернст Людвіг 92
 Клименко Олександр Іванович 127
 Ковальов Андрій Олексійович 153
 Кожухар Володимир 133
 Козловський Віктор Петрович 224
 Кокошка Оскар 90, 92
 Колдер Олександр 57
 Колльвіц Кете 90
 Коляда Сергій 11, 188, 194, 198, 200, 203
 Компанець Микола Іванович 10, 30
 Кончаловський Петро Петрович 174
 Костенко Ліна Василівна 56, 134, 228
 Костомаров Микола Іванович 22
 Костянтин I Великий 41
 Котляревський Іван Петрович 11, 24, 25, 44, 52, 60–65, 194, 228
 Коцюбинська Михайлина Хомівна 55, 56, 227
 Кочур Григорій Порфирівич 55, 56, 67, 81, 86, 228
 Кравець Віталій 204–210
 Кремницька Єлизавета Людвігівна 92, 98, 99, 106
 Кривенко Микола Євгенович 112, 127
 Криволап Анатолій Дмитрович 112, 127
 Кримський Сергій Борисович 200
 Кришовський Дмитро 196, 198
 Крістева Юлія 133, 137
 Кружкова Зоя Іллівна 101, 102, 104
 Кузьма Марта 128, 130
 Куліковська Марія 205
 Кунс Джефф 133
 Купрін Олександр Іванович 173
 Кучма Леонід Данилович 122, 191
- Ламах Валерій Павлович 100
 Ларіонов Василь 107
 Ларіонов Михайло Федорович 197
 Ласкаржевський Валерій Цезаревич 100
 Лашенко Світлана Костянтинівна 23, 228

- Левич Яким Давидович 81–83, 86, 98, 99
 Леже Фернан 57
 Ленін Володимир Ілліч 188
 Леся Українка 142, 223
 Лерман Зоя Наумовна 82, 88, 102, 106
 Лимарев Анатолій Григорович 81, 82, 86, 98, 102, 106
 Личковах Володимир Анатолійович 142, 143, 228
 Ліотар Жан-Франсуа 74
 Ліхачов Дмитро Сергійович 32, 221, 222, 228
 Лотман Юрій Михайлович 27, 42, 44, 222, 228
 Лукаш Микола Олексійович 66, 68, 97, 147, 226, 228
 Лук'яненко Левко Григорович 55
 Луцкевич Юрій Павлович 82, 98, 117
 Любімов Юрій Петрович 50
 Лясковська Ольга Антонівна 22, 229
- Магомет IV, султан 21
 Мазіна Джульєтта 92
 Маккарті Пол 133
 Малаков Георгій Васильович 10, 30, 51, 52, 66–72
 Малаков Дмитро Васильович 68, 229
 Мамардашвілі Мераб Константинович 80, 200
 Мане Едуар 166, 167
 Манн Олекса 11, 188, 198, 203
 Маринович Мирослав Франкович 56
 Маркіш Перец Давидович 58
 Марсо Марсель 92
 Марчук Іван Степанович 99
 Матісс Анрі 57
 Маценко Микола Іванович 136, 197
 Машков Ілля Іванович 174
 Медвідь Любомир Мирославович 14, 53, 54, 72–77, 96–98, 106, 148, 229
 Меллер Вадим Георгійович 107
 Мельниченко Володимир Володимирович 80, 81
 Мирецький Давид Борисович 98, 99
 Михайлов Борис Андрійович 130, 133
 Мікеланджело Буонарроті 126
 Міловзоров Олександр Петрович 81
 Мінько Олег Терентійович 98, 106
- Модільяні Амедео Кліменте 58
 Мордон, лорд 224
 Морозова Віра Леонідівна 100, 102, 104
 Мурашкіна Ніна Юріївна 11, 188, 198–201, 203
 Мухарський Антін Дмитрович 30, 186, 193, 200, 223, 226, 227, 229, 230
- Нагурний Дмитро Васильович 100, 106
 Назаренко Тетяна Григорівна 107
 Неледві Галина Олександрівна 82, 102, 117
 Нестерова Наталія Ігорівна 107
 Недошивін Герман Олександрович 88
 Ніцше Фрідріх Вільгельм 18, 150, 197
 Новікова Марія Олексіївна 56
 Нольде Еміль 92, 210
- Овчиннікова Олена Василівна 83
 Окуджава Булат Шалвович 51
 Оліва Акілле Боніто 142, 229
 Олійник Степан Іванович 28, 50, 51
 Ольденбург Клас 167
 Орест Лютий. *див.* Мухарський Антін Дмитрович
 Остап Вишня (Губенко Павло Михайлович) 11, 28, 50, 51, 86
 Островський Григорій Семенович 102, 106
- Павлов Олександр Федорович 106, 210
 Панасенко Олександр 125, 126, 133, 229
 Панич Сергій Ігорович 112
 Панченко Олександр Михайлович 221, 222
 Параджанов Сергій Йосипович 92, 97, 99
 Петрарка Франческо 66
 Петрицький Анатолій Галактіонович 107
 Петрова Зоя Олександрівна 144
 Петров (Катаєв) Євген Петрович 28
 Пікассо Пабло Руїс 57, 58, 92, 157, 167, 168, 210
 Пінзель Йоган-Георг 49
 Піросмані Ніко 105
 Платон 23, 150
 Платонов Андрій (Климентов Андрій Платонович) 28

- Подерв'янська Анастасія Олександрівна 11, 176–183
 Подерв'янський Лесь (Олександр) Сергійович 53, 111, 199, 230
 Поллок Джексон 57
 Поплавський Михайло Михайлович 190
 Попович Мирослав Володимирович 27, 200, 230
 Приймаченко Марія Оксентіївна 183
 Прокоф'єв Валерій Миколайович 105, 107, 135, 180, 182, 230
 Пропп Володимир Якович 24, 27, 230
 Проненко Антін 206
 Пруст Марсель 137, 225
 Пустовійт Сергій Гаврилович 82
 Пушкаш Ласло Ласлович 100
- Рабле Франсуа 24
 Райкін Аркадій Ісаакович 49, 50
 Рапай-Маркіш Ольга Перецівна 56–60, 82, 83, 98, 106
 Рапопорт Борис Наумович 88
 Рапопорт Любов Борисівна 10, 78, 88–91, 100, 104, 210
 Рашковецький Михайло Маркусович 158, 230
 Рембрандт Гармензон ван Рейн 167
 Репін Ілля Юхимович 8, 21, 22, 44
 Реунов Валентин Амплійович 82, 166, 174
 Реунов Костянтин Валентинович 112, 117
 Рибачук Ада Федорівна 80, 81
 Рижих Віктор Іванович 82
 Рильський Максим Тадейович 62
 Ріхтер Жан Поль (Йоганн Пауль Фрідріх) 64, 65, 230
 Ройтбурд Олександр Анатолійович 11, 26, 31, 34, 121, 127, 130, 142, 152–159
 Ротко Марк 57
 Рубенс Пітер Пауль 172
 Руссо Анрі 105
 Рюміна Марина Тулеуханівна 17, 18, 24, 65, 85, 94, 150, 156, 161, 163, 185, 190, 210, 230
- Савадов Арсен Володимирович 11, 46, 112, 118–120, 127, 128, 138–142
 Сагайдаковський Андрій Валеріанович 136
 Сай Олексій 136
 Салтиков-Шедрін Михайло Євграфович 52, 86–88, 103, 139
 Самійленко Володимир Іванович 11
 Сартр Жан-Поль 7
 Сверстюк Євген Олександрович 55
 Світличний Іван Олексійович 55
 Севрук Галина Сильвестрівна 57, 98
 Сельська Марія (Маргіт) Іванівна 72, 98
 Сельський Роман Юліанович 72, 98
 Семан Ференц (Ечі) Іванович 10, 92, 93, 98, 99, 106, 210
 Семесюк Іван Леонідович 11, 184, 188–190, 192–194, 196, 198, 223
 Семикіна Людмила Миколаївна 56, 57, 98
 Сенченко Георгій Миколайович 46, 118–120, 127
 Серов Валентин Олександрович 166
 Сидор-Гібелінда Олег В'ячеславович 134, 186, 230
 Сидоренко Віктор Дмитрович 205
 Сільваші Тіберій Йосипович 100, 114, 124, 127
 Сірко Іван, кошовий отаман 21, 22
 Сковорода Григорій Савич 10, 11
 Скугарева Марина Вадимівна 117
 Скуратівський Вадим Леонтійович 56
 Смирна Леся В'ячеславівна 76, 80, 86, 110, 114, 230
 Смирнов Ігор Павлович 222
 Соловйов Олександр 128, 130
 Соломонова Ольга Борисівна 16, 27, 28, 47, 86, 88, 231
 Соломуха Антон Павлович 100
 Соснов Олег 206
 Софокл 158
 Сталін Йосип Віссаріонович 47, 68, 191
 Стасів-Калинець Ірина Онуфріївна 97
 Стасов Володимир Васильович 22
 Стернін Григорій Юрійович 27
 Строженко Микола Андрійович 56, 98, 117
 Стравінський Ігор Федорович 28
 Стус Василь Семенович 55
 Сумар Анатолій Семенович 100
 Сутін Хайм 90

Танюк Леонід (Лесь) Степанович 55
Тапієс Антоні 197
Тарновський Василь Васильович 22
Тетянич Феодосій Константинович 99, 100
Тишлер Олександр Григорович 107
Тістол Олег Михайлович 112, 117, 118
Тітов Нікіта 202, 211
Толстой Лев Миколайович 166
Трубіна Валерія 127, 205
Тулуз-Лотрек Анрі де 172, 200
Тутельман Броніслав 10, 93, 94, 100, 103

Успенський Борис Андрійович 222

Файнерман Ганна Львівна 88
Фелліні Федеріко 91
Фішер Фрідріх Теодор 24
Флоренський Павло Олександрович 57, 200
Фогель Євген 91
Фолькманн Ріхард фон 218
Фройд Зигмунд 24, 37, 91, 126, 140, 231
Фуко Мішель 103, 231

Харченко Олександр Петрович 117, 142
Хоменко Леся 136, 137, 197
Хохол Сергій 11, 187, 188, 191, 194, 195, 198, 199
Хрущов Микита Сергійович 31, 56

Цаголов Василь 121, 127–132, 137, 231
Цалик Катерина 144, 231
Цветаєва Марина Іванівна 86, 221
Цельтнер Володимир Павлович 91, 102, 106
Цицерон Марк Туллій 218
Цорн Андерс 166

Чаплін Чарлз Спенсер 15, 223
Чекалкін Дмитро Валерійович 33, 34, 231
Чепелик Оксана Вікторівна 205
Череватенко Леонід Васильович 56
Чехов Антон Павлович 224
Чижевський Дмитро Іванович 57

Чічкан Ілля Аркадійович 40, 124, 127, 128, 130, 133,
136, 137
Чорновіл В'ячеслав Максимович 55, 126
Чумаченко Борис Миколайович 31, 231

Шабатура Стефанія Михайлівна 97, 98
Шагал Марк 47, 103
Шагін Дмитро Володимирович 197
Шатенштейн Л. 88
Шахнович Маріанна Михайлівна 50, 231
Шварц Євген Львович 50
Шейніс Юлій Петрович 10, 81, 86, 93, 103
Шекспір Вільям 24, 126
Шеллінг Фрідріх Вільгельм Йозеф фон 24
Шерешевський Владислав Леонідович 11, 31, 114,
133, 160–175, 188, 205
Шерстюк Сергій Олександрович 53, 111
Шестов Лев Ісаакович 77, 231
Шимчук Микола Олемович 146–151
Шинкарьов Володимир Миколайович 197
Шіле Егон 172
Шлегель Август Вільгельм 24
Шлегель Фрідріх 103, 231
Шнітке Альфред Гаррійович 28
Шолом-Алейхем 104
Шопенгавер Артур 24, 90, 140, 150, 162
Шостакович Дмитро Дмитрович 27
Шубіна Маша 136

Щербицький Володимир Васильович 49, 56, 79,
80, 85

Юр'єв Флоріан Ілліч 100

Яблонська Тетяна Нілівна 60, 99
Якимович Олександр Клавдіанович 194, 231
Яковленко Катерина 120
Якутович Сергій Георгійович 10, 31
Янукович Віктор Федорович 185, 186, 190, 191, 194,
198
Ястреб Людмила Луківна 100, 111

Наукове видання

Ольга Петрова

Сміх, автор, твір
З української візуальності 1960–2000-х

Редагування — Алла Григор'єва, Ірина Ковальчук

Комп'ютерний набір — Вікторія Павліченко

Переклад англійською мовою (резюме) — Надія Тимчук

Дизайн і верстання — Олександр Червінський

Формат 70×90 $\frac{1}{16}$ (170×215 мм). Гарнітура Adonis.

Ум. др. арк. 17,55. Обл.-вид. арк. 10,48. Наклад 200 прим. Зам. 22-082

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано з готового оригінал-макету в друкарні «Видавництво “Фенікс”»

03067, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б, www.fenixprint.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 271 від 07.12.2000

Printed in Ukraine