

# Метаморфоза профанічного артефакту (Візитівки українських митців)

ОЛЕГ СИДОР-ГІБЕЛИНДА

## І. Колишне

Спонукою до створення цієї праці стала невелика, але цілком репрезентативна добірка візитних карток кінця XIX ст., надана 2004 р. для користування авторів цієї статті театральним художником, майстром виробничого навчання НАОМА В.Рожковим. Згодом її було доповнено численнішою (але не менш показовою) колекцією аналогічних предметів, зібраних самим автором. Тема дослідження ставить перед нами цікаву й маловивчену проблему аналізу та інтерпретації зразків матеріальної культури, зазвичай ігнорованих дослідниками історії мистецтва, тим паче — істориками з претензією на концептуальне узагальнення. Першим візитна картка видається надто дрібною, зануреною в побут, отже — не гідною уваги, дарма що її носій міг бути знаною особистістю своєї доби, та й нерідко риси його своєрідності віддзеркалювалися і в малому клаптику паперу, застосовуваному начебто з виключно прагматичною метою. (Тому візитівки українських художників, як мені вдалося дізнатися нещодавно, відсутні, наприклад, у фондах НХМУ в Києві). Останнім візитна картка ще може “стати в пригоді” як ілюстративний додаток до популярних ви-

дань — та і тут вона не посяде першого місця, поступаючись більш промовистим і традиційнішим “свідкам історії”. Хіба що краєзнавці звертають на неї більше уваги, але й вони при тім обмежуються номінальністю її адресата або ж апіорним екзотизмом її фактури в очах нашого сучасника, не сягаючи глибше і, звісно, не намагаючись дослідити її поетику та стилістичну еволюцію, наслідки якої ми спостерігаємо сьогодні. Між тим, візитівка упродовж двох століть по-різному відлунувала у творах літератури та образотворчого мистецтва, формувала життя і побут, культуру взаємин та модус персональної репрезентації. Візитівка пострадянської доби зі своєю умовною попередницею насправді має небагато спільного (передусім тому, що практично увійшла до обігу після тривалої перерви в часі), але й вона слугує меті творчого самопізнання, віднайдення додаткових нюансів для характеристики творчого процесу “зламу тисячоліть”.

Утім, для її розуміння доконечною є некоротка ретроспекція, що зможе нам прояснити метаморфозу, яка спосягла предмет побутового користування, перетворивши його на самовизнаний (але не підтверджений зовні) артефакт. Початок візитівки був ситуатив-

но-прагматичним, та в чомусь і анекдотичним, не без артівського додатку: перші її взірці створили у XVI ст. марнославні студенти Падуанського університету, німці з походження, — і створили перед поверненням додому, аби в найближчому майбутньому похизуватися перед земляками; вона містила перелік учених ступеней та кольоровий мініатюрний малюнок. І впродовж двох століть (то віддрукована, то написана від руки) візитівка декорувалася квітковим візерунком довкола імені репрезентанта, нерідко містила архітектурні пейзажі, зображення людських фігур, які заповнювали ледве не весь паперовий простір, домінуючи над іменем; з середини XVIII ст. стилістика її оформлення стає раціональнішою та лаконічнішою<sup>1</sup>. У г'єсі Ф.Шіллера «Підступність і кохання» (1784) як звична деталь придворного життя провінційної Німеччини фігурують «Visitenbillets», а послуговується ними один з негативних персонажів другого плану, самозакоханий джигун<sup>2</sup>. Якраз у цей час візитна картка входить до обігу в Росії, а саме при Єкатерині II, хоча розквіту свого сягає аж у 1860-х рр.<sup>3</sup> Тому ще у 1810-і у ретроградно налаштованих панських колах її сприймали як «мерзоту», властиву марнотним звичаям столиці: праведне обурення героїні похилого віку викликає можливість віртуалізації візиту, заміни живої персони візитера його картою, навіть переданою не безпосередньо господареві, а його служнику... від іншого служника іншого пана<sup>4</sup>. Так було за олександрівської доби, та вже за миколаївської — інакше: двоє персонажів Володимира Сологуба жваво дискутують на тему: «Які тепер візитні картки в моді: з гербами чи без гербів?» — і один з них дізнається від іншого, що обов'язково «з гербами і золотими літерами», а замовляти треба у пітерського майстра Бегтрова<sup>5</sup>. Свої адреси були і на українських теренах, де візитівки поширюються протягом усього XIX ст. Так, у Києві «усіякі друкарські роботи» від газет до візитних та адресових карток приймала Друкарня І-ї Київської артілі друкарської справи по вул. Трьохсвятительській, 5<sup>6</sup>.

Оголошена офіційно — за об'явою в газеті — функціональна диференціація картки (повідомлення адреси, здійснення візиту) — не вичерпувала всіх її можливих призначень. Одна з них, нині цілком забута: мізерикордна, ритуально-співчувальна: «У вівторок, по шестій вечора, після того, як наклали першу пов'язку, він попросив залишити його самого і принести йому візитні картки тих, хто приходив спитатися про його стан здоров'я»<sup>7</sup>. Візитівка виявилася незамінною і в дуельному ритуалі: доктор Слеммер наполегливо пропонує її супротивникові, натомість вимагаючи від нього аналогічного жесту<sup>8</sup>. Та слугувала вона і задля ділової рекомендації — і як символ протекціонізму<sup>9</sup>; показово, що оповідь ведеться від імені (майбутнього) відомого художника, приятеля Нарбута і Яремича. Без неї не можна було обійтися і під час неодмінної процедури знайомства (Анна Сергіївна (роздивляючись візитну картку): «Хто це?» — Настя: «Якийсь пан у окулярах» — тільки після того пана приймають до господи, дарма, що той — шантажист, зате всіх необхідних формальностей дотримано<sup>10</sup>). Вона виступала заміником листування: відправлена за вказаною адресою, зобов'язувала до письмової відповіді<sup>11</sup>, а її дарування передбачало рівень певної ділової довіри між раніше мало знайомими людьми, що також давало привід для шахрайств («Вячеслав став її запевняти так полум'яно і красномовно, що... дама остаточно підпала під його вплив... і, йдучи, лишила йому візитну картку»<sup>12</sup>). Вона слугувала на випадок демонстративного вибачення<sup>13</sup> і за дражливих умов, коли вгадувана ситуативна незручність змушувала її власника заміщувати нею свою особу, вочевидь небажану в тому контексті (букв.: «щоб не вклепатися!»<sup>14</sup>). Нарешті, вона являє собою просто виразну деталь панського інтер'єру — аж до королівських покоїв: «на майданчику, побіля малахітового столика, з вазою для візитних карток, стояла безрука Венера...»<sup>15</sup>, «візитні картки... лежали в порцеляновій вазі на різьбленій дубовій скрині»<sup>16</sup>, «картонне саше для візитних карток з дешевим оздобленням і бруд-

ною блакитною стрічкою... недбало теліпалося на бронзовій ручці трохи нижче коминкової полиці<sup>17</sup>.

Сама процедура знайомства супроводжувалася реверансами та застереженнями — на взір “китайських церемоній”: “Вона лише запрагла, аби я їй дав свою адресу, та оскільки адреси у мене не було зовсім, я пообіцяв їй повідомити її днями, а поки взяв у неї візитну картку. Вона сама мені її запропонувала — зізнаюся, це мене здивувало<sup>18</sup>. Тож і не дивно, що красне письменство висміює саме існування цього атрибута, прирівнюючи його до мотлоху у своєрідних “реєстрах нікчемних штуkenцій”, “факультетах непотрібних речей”, літературних *vanitas* “залізної доби”. Те, що натяком прослизнуло у “старорежимного” Чехова (“чайник з ританського металу, сто візитних карток, план міста Москви, чайниці у формі оголеної китайки і книжка «Наречений здивований, або Наречена під коритом»<sup>19</sup>), звучить зловісно-символічно у “новочасного” Вагінова (“...метелики, поїджені міллою, весільні квитки, дитяче доміно, візитівки з коронами і без них... цигарки з мотузкою...<sup>20</sup>). Та — в його сучасника-француза: “олівець для губ, пудра, тріснуте дзеркальце, візитна картка Фрай...<sup>21</sup>”

Наприкінці XIX — на початку XX ст. візитна картка стає повсякденним атрибутом життя українського середнього класу — буржуазії та інтелігенції. Окрім того, що нею послуговуються достеменні історичні персони за призначенням, як-то Б.Грінченко (“він дав мені свою візитну картку з адресою... сказав, що краще прийти до нього в наступну неділю вранці<sup>22</sup>) чи О.Кобилянська (яка посилає “жалобну картку” Лесі Україні<sup>23</sup>), чи втрапляючи в халепу, як Д.Яворницький (який губить картку приятеля, плутає його адресу<sup>24</sup>). Без неї обходяться і персонажі української белетристики: “Як прийшов четвер, Федір заніс того букета до господи Шмідтів разом з візитовою карткою, без усякого привітального напису<sup>25</sup>, що з боку професора Андрія Лаговського, героя однойменного роману А.Кримського, мало означати неабияке зухвальство і виклик

світським звичаям. Треба сказати, що самі матеріальні свідчення цього ритуалу доводять: візитівка на той час була не лише “коліщатком і гвинтиком” системи істеблшменту, а й досконалим графічно-ужитковим шедевром. Її візуальна (і все-таки позірна) самодостатність промовляє на користь цієї опінії — і це ж саме стосується багатьох взірців матеріальної культури кін. XIX — поч. XX ст.

Чільний експонат нашої міні-колекції — візитна картка Віктора Васнецова — певно, пов'язана з його перебуванням у Києві, коли він працював над фресками Володимирського собору (1885–1896). Жовтавий прямокутник розміром 9,8 на 6,2 см прикрашено курсивним прізвищем, іменем та ім'ям по батьковій митці (два перші — під помітнішим нахилом праворуч і дещо менші за розміром), та й годі — жодної вказівки на фах чи на суспільний стан — єдина з розглянутих візитівка, якій властива така-от класова абстрагованість. Усі решта (як побачимо далі, різною мірою не ворожі до мистецтва) так чи інак указують на щабель на станово-професійній драбині, вимагаючи необхідно-пояснювального іменника до іменного рядка, як-то “Д-р Болеслав Ігнат'євич Кавінський” чи “Князь Рєпнін” (який до того ж стилізує шрифт на “давньоруський манір”, хоч це, здавалось би, більше пасувало художникові Васнецову, котрий, однак, тут надає перевагу “школярському пропису”).

Утім, можемо з того дійти висновку: чим вищим є ступінь незалежності персони, яка вимірюється шляхетним походженням (аристократія) чи наявністю всенародного визнання (митець), принаймні — суспільно корисною професією (лікар — треба гадати, свого часу популярний, з багатою клієнтурою і зв'язками, про що свідчить довге, 9-рядкове віншування з днем Янгола — 4 грудня 1899 р., — відправлене йому від імені Варвари Миколаївни Ханенко — дружини відомого вченого, мецената, засновника сучасного музею закордонних мистецтв, що нині має їхні імена, співавтора його книжки “Старожитності Придніпров'я”, робота над якою почалася саме в рік, коли

Варвара Ханенко отримала цю картку), тим меншою є потреба в супровідних уточненнях. А без них ніяк не обійтися персонам, позбавленим привілею безумовності (присутньому в “блакитній крові” чи творчому таланті), хоча самі ці персони аж ніяк не є нікчемами-сіромахами — як, скажімо, “Юліан Андрійович Кулаковський, Професор Університету св. Володимира”. (Однак “за кадром” для нас лишається те, що він три роки стажувався у славнозвісного Теодора Моммзена, був філософом-візантиністом, вивчав етику епікурійців, написав силу-силенну вчених праць, зосібна тритомну «Історію Візантії», 1906–1907).

Або ж іще очевидніше: “Турвон Венедиктович Кибальчич, Почесний Вільний Спільник ІМПЕРАТОРСЬКОЇ Академії Мистецтв, Почесний Член Археологічного Інституту”. Рівень його визнання обчислюється не лише славетними чинами, а й різною мірою їхньої репрезентації — літерним вирізненням ключового прикметника в одному з фахових титулів, — що з іншого боку компенсується максимальним укрупненням імені вказаного суб’єкта, яке за висотою й товщиною літер є суголосним прізвищу та імені по батькові. Лаконізм індивідуального дискурсу, виявляється, ще треба заслужити, натомість веломовність є чимось більш звичним для напівфеодального-напівкапіталістичного (вибухово-еклектичного) суспільства, яке воліє замінювати думку ритуалом, якому, своєю чергою, лаконізм ні до чого.

(З іншого боку, вважаймо це за одну з ритуальних потреб, яка вирізняла згаданих вище “фрілансерів” від осіб, завантажених державною службою, — тож у цьому випадку і вчений, і лікар, і аристократ артикулювали власне суспільне існування принципово інакше, з обов’язковим згадуванням місця своєї служби, як це й чинять, наприклад (sic: скорочення за російським оригіналом), “Олександр Іполитович Косткевич, Головний лікар Київської безкошт. лікар. Цесаревича Миколи для чорноробочих” та “Граф Олександр Олексійович Мусін-Пушкін, Камергер Двору Його Імператорської Величності, Помічник Попечите-

ля Київського Учебного Округу” — останній, до речі, проявив себе і як автор історичних досліджень, але це було не надто суттєво порівняно з його службовим становищем).

Вищезгадана візитівка є також найбільшою за форматом — 11,3 на 7,6 см (пор. з крихітними розмірами репнінської картки, що становить 8,4 на 4,8 см) і фактично конгруентною картці, яка є і найменш лаконічною з усієї колекції (9 рядків, не рахуючи декоративних прикрас — цілком відсутніх у картках традиційного стибу; 7 різновидів шрифтів) та представляє тут інший тип побутування суб’єкта у суспільстві — торгово-рекламний, буржуазно-пишномовний: “Банкірський і Комісійний дім Комерції радника С.І.Фейнберга” та ін. Однак те, що такі картки насправді могли виконувати й узвичаєно-вітальні функції, доводить друкований текст на звороті аналогічно рекламної картки (“М.С.Ашкенузі. Склад землеробних машин і знаряддя «Труд»”): “З Новим Роком!”.

Утім, як правило, візитівка сама по собі мала універсальний характер, її призначення okazально диференціювалося літерами, які писали олівцем від руки (варіант: загинанням кутиків — проте в нашому випадку ми не зустріли таких прецедентів). Так, старорежимний посібник з етикету розтлумачує, що “п” на картці “Василя Петровича Кочубея, Глухівського Повітового Предводителя Дворянства” (цілком нарбутівський персонаж! — між іншим, власник маєтків, один з яких 1915 р. спроектував Євгеній Лансере) означає “поздоровлення”. Те саме — у картці “Віктора Олександровича Квєдінського” (дивом продубльоване власне друкованим поздоровленням зі “святом Світлого Христового Воскресіння”, на звороті ж читаємо: “Христос Воскрес!”). А от потрібне “о” на картці “Сергія Козьмича Говорова, Присяжного Повіреного” може бути розшифроване як “отъезд”, “від’їзд”<sup>26</sup>. Усе в тому світі розписане як по нотах — відтепер вже можна казати “як на картках”. І останнє — адресова інформація не є обов’язковою тут: у нашій колекції лише 46% містять вказівку

про місце проживання власника чи, найчастіше, розташування його фірми. (Забігаючи наперед, повідомимо, що за сьогоdnішніх умов цей відсоток сягає рівня 100%). У цьому вгадується і повага до чужого приватного життя, і принципове розрізнення функцій візитівки, і суворі рамки класового розподілу тодішнього суспільства, які унеможлилювали небажані соціальні дифузії.

Водночас виникає усвідомлення кризи репрезентації, невдоволеність виключно умовно-називальною системою вирізнення персон, яка виламується з “прокрустового ложа” класово-професійних ієрархій (це передусім заторкує осіб декласованого штабу — криміналітет<sup>27</sup> та мистецьку богему, не розбещену офіційними відзнаками). Цікаво, що дієві спроби “змінити правила” були запропоновані саме на вітчизняних теренах. “З Києва попривозив візитні картки товаришів: прізвища, імена, по батьковій — усе якось сплуталося...: з десятків карток можу відновити у пам’яті три-чотири обличчя... А чи не можна було б до наступного з’їзду запастися візитівками з маленькими портретами? Це недорого коштує, і для нас було б цінним. Такі картки може підготувати будь-яка друкарня... А для з’їзду треба буде кілька сот карток...”<sup>28</sup> — пропонує 1911 р. нічим не прикметний, хоча й нівроку кмітливий інтелігент-книголюб. Пропозиція реформувати систему репрезентації на той час випливала з усвідомлення побутової незручності, зумовленої екстремальними обставинами спілкування (велелюдність з’їзду, звідси — вимушена лицьова анонімність його учасників). Проте за цим проглядає і щось суттєвіше: на зміну літері йде картинка, показане прагне витіснити повідомлене/натякнуте, візуальність претендує на першість, підриваючи монополію номінальності іменного. А те, що останнє могло бути не просто фіктивним — нахабно сфальшованим, підтверджує історія 20-літньої давності, повідана Г.Гессе у листі І.Маасові 1946 р.”. У ній ідеться про шахря, котрий видавав себе за письменника за допомогою — підробної! — візитної картки, чим і здобував собі матеріальні засоби на прожиток<sup>29</sup>.

## 2. Сьогоdnення

З одного боку, в радянській дійсності візитна картка просто зникла з обігу (найавторитетніший тогочасний енциклопедичний довідник обмежує сферу її побутування передусім “протокольною дипломатичною практикою”, а вже насамкінець, наче перепрошуючи, мовиться про зону приватного спілкування<sup>30</sup>). З іншого — вона супроводжувала негативних персонажів іноземного походження — не позбавлених демонічного серпанку (приміром Воланд у романі «Майстер і Маргарита» М.Булгакова<sup>31</sup>). Зате візитівка пострадянської доби (власне, періоду її фактичного відродження і повсюдного поширення) стала прерогативою митців, навіть якщо користувалися картокою люди, далекі від мистецтва. Вони й раніше подавали приклад елегантної непоштивості (легенда про поета Рілінквіміні, котрий передав Гейне візитівку з кривавим відбитком свого пальця<sup>32</sup>). Бувало, візитну картку застосовували як допоміжний матеріал до колажу на взір якої-небудь трешевої сировини, як це 1914 р. зробив італійський футурист Карло Карра у «Натюрморті з сифоном»<sup>33</sup>.

Нині в тому немає потреби, ба більше, навіть неоконсервативані тенденції у сучасному житті змушують усіх — і митців також — імітувати ознаки “хорошого тону”, який відтепер асоціюється зі звичаями позаминулого століття (насправді позбавленими гаданої досконалості). Ознаки ці — лише позірно формальні, адже колись вони виражали певні суспільні умовності, глибоко закорінені серед певного прошарку населення, — а ось це вже імітації не підлягає. Звідси, візитна картка сьогодні є не менш яскравим (хоч і не до кінця усвідомленим) представником постмодерної ситуації, аніж, наприклад, постмодерне відео чи постмодерна інсталяція (звісно, у нас, а не за кордоном). Надлишковий пафос, еkleктика, цитатність властиві їй повною мірою. Далі побачимо, що й цитатність може бути подвійною: візитівка сама цитує картину, яка (у більшості сучасних митців) неминуче цитує іншу картину — “лиха

нескінченність” віддзеркалень, край якій може покласти хіба що виняткове самолюбство автора, котрий демонстративно не визнає жодних запозичень.

Природно, ні про які вітально-співчувальні функції (не кажучи вже про дуель!), передбачені ще у 1910-х рр., не йдеться, хоча б тому, що нові типи зв'язку (у згаданий період телефон був коштовною рідкістю), а разом з тим — супутні їм процеси дегуманізації (і секуляризації, адже частина ритуалів стосувалися саме релігійних свят) релятивізують жести, що в минулому вважалися само собою зрозумілими та непорушними у їх побутуванні — мов пори року, повторення яких уособлювало неминучість. Більше того, сама назва “візитна картка” звучить оксюморонно: урочисті візити в їх колишньому розумінні зникли, поступившись місцем демократичній безпосередності плебейського спілкування. (Як профанація була сприйнята мешканцями одного великого російського міста ініціатива влади, котра 1992 р. ввела “візитні картки”, які насправді мали на меті дискримінаційно визначати особу власника, щоб відмежовувати “свого” від “чужого”<sup>34</sup>). На іншому рівні легітимації це зажадало апробованих “старим режимом” форм репрезентації, не помітивши, що старий дух із тих форм давно випарувався. Не треба думати, ніби це характеризує тільки стан нашого суспільства: Захід слабує на ту саму хворобу імітації, лише там це відбувається відвертіше, цинічніше, а за часом — ледве не з блискавичною швидкістю (гурт паризьких халявників спеціально замовляє візитні картки за півгодини до відкриття якоїсь, для них важкоприступної, арт-презентації<sup>35</sup>). Тож єдина достеменна функція сьогоднішньої візитівки — рекламна інформація про її власника, яка надається під час першого знайомства. Тож тут відсутні єдині правила: кожен рекламує себе як може і як хоче. Візитна картка корелюється не так з об'єктивним станом речей (хоча відтепер обов'язковим є вказування координат її власника — телефона і/або адреси), як з емпативною фазою його самовідчуття — інша річ, що вона може виявитися

недалекою від дійсності у тому разі, коли художнику властиві здоровий глузд та іронія.

Перший різновид карток, з якого варто почати наш розгляд, становлять візитівки традиційного типу, створені у кін. 1980-х — серед 1990-х рр. (Одразу застерігаємо: не проведено жодних паралелей між творчістю митця та його офіційним атрибутом репрезентації; крім того, названі майстри раз по раз гуртуються не за їхнім справжнім місцем у культурному житті; ми залучили матеріал про художників усіх рівнів та рангів — талановитих і безталанних, “хороших та різних”, але розмежовування їх не входить у наші наміри, і жодної оцінки згаданим авторам ми не даємо). Естетику цих візитівок можна охарактеризувати двома словами: “нічого зайвого”. Справді, ніяких прикрас, жодних надмірностей; розмір стандартизовано: приблизно 9 на 5 см. Папір доволі цупкий (це не є очевидністю: на поч. 1990-х Володимир Любий та Борис Фірцак обмежилися невеличкими і благодійними паперовими смужками); прізвище, ім'я, іноді — по батькові; адреса і/чи телефон. Однак, придивившись уважніше, помітимо, що між ними немає жодної схожої за більшістю формальних ознак — від шрифту до композиції. Почнімо з мови — частина митців віддає перевагу російській, частина — українській, а хтось — лише англійській мові (Vladislav Shereshevsky); усе частіше трапляється варіант дублювання рідної мови іноземною — на звороті (Микола Кононенко, Анатолій Криволап). За Російської імперії таких різночитань не траплялося, попри більш розвинуте поліглотство. Свою професійну приналежність митці теж артикулюють неоднаково — то як просто “художник” (Криволап), то як “artist painting” (Шерешевський — він, як і декотрі інші митці, представлений тут картками різних часів), додаючи до “живописця” (Генріх Нечипоренко) чи “живописця-художника” (Кононенко) факт спілчанського членства, — при тім, що, за невеликими винятками, практично всі згадані тут і далі митці вступили до НСХУ, — та службову посаду, почесне звання (“...член

правління Художнього фонду УРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР” — Нечипоренко). Проте іноді така інформація ігнорується — художник розраховує на поінформованість свого клієнта, друга, партнера (Костянтин Мілітинський, Володимир Яковець, — зате останній називає ще й адресу свого електронного сайту). Настають інші часи, коли важливим стає не лише *що* написано на візитівці, а *як*, або навіть *що є відсутнім*. “Фігура замовчування” (раніше приступна хіба що визнаним класикам) нині виступає чимось на кшталт “накривала Ізиди”, за яким мусимо вгадувати химерні бганти, читай: незлічені творчі скарби. Утім, надалі інформаційний різнобій триватиме.

Візитівка ж т. зв. “бюрократичного типу”, коріння якої тягнуться з радянської доби, скоро відіме, поступившись місцем картці, яка припускає (чи навіть вимагає) елементів невимушеного арту. Найпростіше — у вигляді облямівки по периметру (Сергій Лисицин) або горизонтальної риски, яка відмежує ім’я автора від його адреси (Георгій Сергєєв, Юрій Пшеничний, Галина Неледва, Андрій Блудов) чи іноземного варіанту його артикуляції (Микола Соколов), часом — у кольорі (Іва Павельчук, Олена Рижих — у цьому випадку написання імені-прізвища вирізняється деякою вигадливістю, яка виосібнює ці картки серед інших карток певної групи). Однак загалом така візитівка є поміркованою модифікацією попереднього типу — це при тім, що дублювання імені англійською на звороті стало для автора майже обов’язковим. Радикальнішим є варіант “три з простором”: ім’я автора перекочує у верхній кут візитної картки, шрифт помітно індивідуалізується (Петро Бевза, Павло Литовченко). А розфарбуванням тла — у рожевий (Володимир Чорнобай) або ж чорний колір (Леонід Гопанчук, Анатолій Федірко) — узагалі створюється враження “новочасного шик” (двоє останніх авторів навіть імена свої вирізняють, відповідно — сріблом та золотом), що має контрастувати з “пролетарським аскетизмом” попередньої доби. Та в усьому іншо-

му (композиція, офіційні регалії) такі картки є гламурно-модернізованим розгалуженням старої візитівки. Художник зараз або натякає на своє покликання (скажімо, неприхованою розкішною дизайну) — або ж прямо називає його, поки не візуалізуючи. Така тенденція є типовою для середини 1990-х рр.

Надалі іменне написання стає виключно-авторським, перед нами ніби не банальний аксесуар ділового/світського життя, а обкладинка персонального каталогу (Наталія Зозуля, Дмитро Добровольський, Віктор Шпаковський). Паростки нового проглядають також і в тому, що другий з названих митців повідомляє адресу своєї лондонської майстерні, а останній — як таку називає форт Мітрідат у Феодосії. Проте паралельно узвичаюється і такий метод мистецької репрезентації, який дозволяє уособлювати артистизм творчої персони в її монограмі (Віктор Дейсун, Олег Смаль, Олексій Владимиров, Андрій Барановський, Володимир Гарбуз, Володимир Іванов-Ахметов, Вадим Правдохін, Володимир Микитенко, Віктор Медведєв, Леонід Гопанчук), мозаїці-повторенні монограм (Діна Марголіна) чи факсиміле підпису (Олександр Левич, Олександр Назаренко). Стиль монограмного відтворення коливається між шерехатою безпосередністю ієрогліфа, яка імітує навіть тремтіння авторських пальців (Правдохін, Дейсун, Барановський, Медведєв) та зимною відстороненістю знака, завдяки чому образ митця постає ніби закутим у латну оболонку загадки (Владимиров, Гарбуз, Іванов-Ахметов, Смаль). І не йдеться про якусь уніфікацію — митці все сміливіше експериментують із кольором, перетворюючи власну візитівку в артефакт, несподіваніше — і точніше — називають свій фах чи коло своїх умінь (“усі види художніх робіт” — Дейсун, “архітектор, карикатурист, журналіст” — Смаль, “master” — Барановський, “new era sculpture” — Владимиров). Часом підпис, монограма візуально вагоміші від прізвища-імені, поданого за “офіційним стилем”, — мовляв, творче є первиннішим, не те що номінально-паспортне (Левич, Дей-

сун, Барановський, Правдохін, Іванов-Ахметов), та в іншому випадку згаданий елемент відіграє роль такої собі “інтригуючої родзинки”, яка однаково контрастує з елементом офіційно-персональної констатації, або підносячись над нею композиційно (Микитенко), або незворушно домінуючи у нижньому регістрі, на відведеній для нього території (Медведев). Словом, рішуче та різноманітне самоствердження художника сьогодні вже є фактом, не лише декларацією — і підтвердження цьому ми знаходимо навіть на прикладі простої візитівки.

Утім, далі митець прагне не тільки назватися, а ще й виразити своє кредо за допомогою асоціативно-сторонніх зображень, арсенал яких не підлягає стрункій класифікації. Запитується будь-що та будь-звідки: автор починає усвідомлювати п'янку всевладність. (Згадаймо також нині вже архаїчний варіант — використання державної символіки, популярне на початкових стадіях української державності, ув Олександра Дубовика, Анатолія Марчука, Сергія Глушука). Це можуть бути традиційні символи малярства — палітра з пензлем, тюбик з фарбами (Олександр Гембік, який внаслідок регулярної праці в Угорщині представляє себе тут як “Kunstmaler’a”, хоча поряд указано і його українську адресу) та декоративна квітковка галузка (Микола Сіробаба), графічний знак інь і ян — основи натурфілософії Давнього Китаю (Олександр Бутенко), елегантні арабески без помітних перспектив інтерпретації (Ута Кільтер), також схоже на це, але в рельєфному виконанні (Алла Сокол), начерк птаха (Іванна Московка), перевернутий серп човна як елемент індивідуальної міфології автора (Андрій Блудов). Отож-бо, простежуємо виразне адресування до власного малярства, і це змушує нас перейти до наступного розділу дослідження, де розглянуто, як митець використовує репродукцію артефакту, а не туманний натяк на нього, “ціле” замість “частини”. Художник вже не дозволяє собі “розпорошуватися”: навіть ритуально-репрезентативний папірець містить у собі еманацию його особистості —

що, до речі, стає в пригоді й у системі товарно-грошового обміну.

Карткове тло виступає простором відтворення картинного фрагмента, рідше — чужого (Саваофів жест “сотворіння Адама” у Володимира Куца, котрий запозичив його з ватиканської фрески Мікеланджело), частіше — власного, представленого на стадії хтонічної фактурності (Олексій Малих, а надто ж Олена Лапко), чи, навпаки, тотальності артефакту в повному його обсязі (Олександр Клименко; ув іншому випадку він-таки розгортає перед глядацькими очима пістряву мозаїку **одинадцяти** картин, узагальнюючи це слоганом “painting for the joy of life”). Та зазвичай зразок творчості пропонується увазі глядача поряд із текстуальною частиною, у зоні латеральності, відтак простір візитної картки бінарно розширюється на територію інформативного повідомлення й територію імпресійно-візуальної ілюстрації, яка насправді виступає домінантною, а варіації поєднань різних блоків тексту (де відсутній і натяк на будь-який канон: хто обмежується називанням телефонного номера, хто надає повну інформацію про власне місцезнаходження — від електронної до традиційної адреси) здаються невичерпними. Образотворчий додаток уподібнює візитівку до персональної сторінки гуртового каталогу, де з одного боку спостерігаємо перелік сухих фактів про автора (бракує тільки “виставкового розділу” та бібліографії з curriculum vitae), а з іншого — епізодично-символічне унаочнення його творчих можливостей. У більшості випадків візитівка оприлюднює останнє на кшталт міні-листівки з чітко обмеженими берегами (Віктор Медведев, Георгій Філатов, Ігор Прокоф'єв, Сергій Поярков) або ж із тональною облямівкою, заміною картинної рами (Олена Придувалова). Специфіка скульптурної творчості дає змогу авторам узагалі обходитися без такої умовності (Ігор Гречаник) або ж демонстративно порушувати територіальні межі (Олександр Ратушний). Одначе, щось подібне “не заборонено” і малярству та графіці — за умови виокремлення картинного



епізоду і його елегантної “віньєтизації” (Марина Семесюк, Олександр Калмиков — обоє при тому послуговуються нестандартною композицією візитівки: вона, вдаючись до вертикального вектора, розміщує візуальний елемент як своєрідне підніжжя до власного імені, він — знаходить оптимальне місце для цього по центру картки). Або ж фрагмент подається у дифузно-настрєвому стані радше акомпанементу тексту, ніж його ілюстрації (Олексій Аполлонов), чи переводиться із соковито-малярського стану в умовно-графічний (Борис Єгіазарян, Владислав Шерешевський — останній демонструє ще й доволі рідкісний приклад “іронічної візитівки”, називаючи себе, ні багато ні мало, а “Художником від Бога”).

Як закономірний розвиток цієї тенденції (що годиться передусім для майстрів декоративно-ужиткового мистецтва і лише як виняток — живопису та графіки) виступає показ фактурного фрагмента — або ж у всій оголеній безпосередності, висмикнутим шматком уявного гобелена (Ірина Проніна, яка супроводжує це ще й цитуванням Біблії), або ж скромно-опосередковано, через хвилясту бланковисть карткової поверхні (Анна Попова-Хижинська) чи монохромну трансплантацію візерункових переплетень полотняної субстанції (Петро Лебединець, Людмила Бруєвич). На іншому полюсі — розмежування “сфери впливів”, завдяки чому “картинка” перебирається на зворотний бік візитної картки, обіймаючи зазедве не всю його площу (Неллі Ісупова, Ігор Яремчук, Микола Трох, Саша Прахова, Віктор Покиданець). Теперішня метаморфоза візитівки наближає її до жанру кишенькового календарика, а може, вітальної поштівки, наслідком чого є “зняття” пафосної напруги, загроза якої відчувається при завеликій промоційності автора. А допомагають авторам хороший смак та почуття гумору, які впливають на вибір репродукованого твору — як правило, позначеного рисами самоіронії, а то й самокепкування (“болотне ню” Троха, під яким “старорежимний” підпис: “Негативи зберігаються”; “блазневий” сюжет Яремчука; сюрреалістична посудина Ісупової). Ще один

вислід такої метаморфози — подальше узвичаєння візитівки й “очищення” її саме на рівні щоденного побутовання, звільнення від ознак парадно-світської пиhi.

Як винятково-еґоцентричну можна б сприйняти демонстрацію митцем власної зовнішності, яку він вряди-годи практикує на своїй візитній картці. Та ми не припустимося цієї помилки, віддавши належне вітчизняним художникам, котрі й за такого вибору зостаються митцями, здатними на очуднення свого лица, яке, наприклад, подається у профільно-силуетному ракурсі (Євгеній Ржанов), кадрується, тонується їдко-зеленим кольором (Іоанна Захарія) чи занурюється у вишневе марево, а текстова смуга перетинає підбірдя автора (Покиданець). Митець постає перед нами стомленим, хоча і в обрамленні пишного багета, з палітрою і пензлем у руці (просто “Ростислав”, який обирає квадратний формат картки, як це робить — у іншому випадку — Гречаник; принагідно відзначимо також складаний трикутник Андрія Матіяша). Від обличчя лишається погляд насторожених очей (Дмитро Кавсан). Утім, навіть, здавалося б, одіозний варіант “паспортної репрезентації” лише виявляє у репрезентованого ознаки відвертої, аж ніяк “не паспортної” рефлексії. Також не може вестися в оману симуляція рекламного плакату в мініатюрі (Олександр Лідаговський), позаяк в основі його лежать зразки першої чверті ХХ ст. (“моорівський архетип”), а не новочасні бігборди, апеляцію до яких наче заявлено із самого початку. Таким чином, автопортретність митця швидше камуфлюється, отримувач візитівки мусить про неї здогадуватися, виконуючи в умі складну асоціативну операцію, метою якої є захват від артистичної вигадливості художника. Ідентифікаційний момент відступає на другий план; лицева впізнаваність (нерідко фіктивна — що б на це в 1911 р. сказали наші предки?) є лише точкою відліку в довгій вервечці спровокованих емоцій. Гра врешті-решт превалює над прагматикою буденності — принаймні в межах одного, нарізно взятого побутового предмета.

Насамкінець ми не можемо не згадати ще один ґатунок візитних карток, що на різних етапах творчої біографії супроводжував діяльність багатьох, хоч і не всіх, митців. Назвімо його ситуативним — за такого стану речей автор усвідомлює себе керівником/учасником важливої справи і не соромиться цієї почесної причетності, виводячи на перший план логотип проекту, видання, фірми (наприклад, “Leo Burnett”, Олександр Друганов). Це може бути міжнародна виставка — як-то Венеціанська Бієнале 2003 р. (Віктор Сидоренко, котрий виступив на ньому як представник української держави), тривала концептуальна експозиція, замислена автором («Utopia» Павла Макова, «Нескінченна фотографія» Юрія Косіна), галерея, що в ній митець виступає як куратор («Mixt» — у В.Цаголова), журнал, який автор редагує («Синтези» — Петро Бевза, «Terra Incognita» — Гліб Вишеславський) чи фотостудія журналу, який редагує той самий автор («24 карати» Віктора Хоменка). Мова не йде про субординаційну залежність автора від якоїсь інституції (тим паче, що подекуди він сам її очолює), а лише про тверезе диференціювання власної діяльності (і його візитівка представляє не всю його багатогранну особистість, а лише окремо взятую іпостась), — або про період захоплення тією чи тією справою, в яку митець поринає з головою так, що часом не відділяє себе від неї, — явище, яке годі уявити в ХІХ ст., коли творча і будь-яка інша персона мислилась як неподільна та незмінна, хоча й тоді, звісно, автори вряди-годи віддавали себе якомусь своєму омріяному задумові, і не з меншим завзяттям, аніж наші сучасники.

Що доводить кумулятивне розмаїття візитних карток останнього десятиліття?<sup>26</sup> Те, що криза особистості стала фактом, а єдність вислову обернулася пістрявою ряснотою валоризованих самостверджень? Це було очевидним і раніше, але ми побачили, і як збільшилося поле мистецького маневрування. Опукліше, виразніше проступила різниця між автором та не-автором (щоправда, фальсифікації можливі й у цьому випадку, тільки їх помітно з першого погляду). Митець уже не дорівнює — з урахуванням особливостей відповідної проєкції — своїй соціальній ролі, бо така роль у нього є однією із можливих ролей-масок (і жодна з них не сприймається як конче вирішальна, та кожна з них в останню мить може обернутись іншою, часом несподіваною). Він у змозі не те що їх раз по раз скидати й надягати — досить лише кількома штрихами внести новий відтінок в усталений образ. Градації офіційного, приватного, стихійно-творчого та й просто примхливо-дивацького змінюються у різних пропорціях, яким кінця-краю не видно (і жодна з цих поведінкових стратегій не наділена привілеєм “чистоти жанру”). Утім, перевтілюючись у маски чинownika, клоуна, денді чи ділка, художник однаковою мірою лишається художником... але він вже не просто художник. Калейдоскоп візитних карток являє собою калейдоскоп репрезентацій. З відміною певних візиткових функцій — спалахує гарячковим сьйвом карнавал тих нечисленних виборів, які ще zostалися митцеві та яких йому, зрештою, задосить.

- <sup>1</sup> The Encyclopedia Americana. — Vol.28.— Danbury: Grolier Incorp., 1998.— P.181.
- <sup>2</sup> *Schiller F.* Werke in drei Banden.— B.1.— München: Carl Hanser Verlag, 1966.— S.275.
- <sup>3</sup> Див.: История визитных карточек [www документ].— Доступний з: <http://graphic.org.ru/visitte.html>.
- <sup>4</sup> *Грибоедов А.* Избранные произведения.— Л.: Советский писатель, 1964.— С.256. Аналізується монолог Марії Савівни з комедії «Своя семья, или Замужняя невеста».
- <sup>5</sup> *Сологуб В.* Тарантас: Избр. произвед.— К.: Дніпро, 1989.— С.84.
- <sup>6</sup> Див. афішу, оприлюднену в кн.: *Анисимов А.* Киев и киевляне.— Кн.2.— К.: Телеграф, 2003.— С.287.
- <sup>7</sup> *Пруст М.* Утехи и дни.— Л.: Мысль, 1927.— С.167.
- <sup>8</sup> *Диккенс Ч.* Собрание сочинений: В 13-ти т.— Т.2.— М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957.— С.42.
- <sup>9</sup> *Добужинский М.В.* Мои воспоминания.— М.: Наука, 1987.— С.175.
- <sup>10</sup> *Шиманский С.* Игра в кошки-мышки//Библиотека театра и искусства.— Кн.2.— Пб., 1917.— С.10.
- <sup>11</sup> *Гамсун К.* Полное собрание сочинений.— Т.4.— М.: Изд-во Т-ва Маркс, 1910.— С.334.
- <sup>12</sup> *Бebutova O.* Дуэль.— Рига: Изд. М.Дидковского, 1930.— С.28.
- <sup>13</sup> *Саки.* Омлет по-византийски: Рассказы.— СПб.: Азбука-классика, 2005.— С.299.
- <sup>14</sup> *Ростопчина Е.* Счастливая женщина.— М.: Правда, 1991.— С.386.
- <sup>15</sup> *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4-х т.— Т.2.— М.: Правда, 1990.— С.357.
- <sup>16</sup> *Голсуорси Д.* Сага про Форсайтів.— К.: Дніпро, 1976.— С.286.
- <sup>17</sup> *По Э.* Полное собрание рассказов.— СПб.: Кристалл, 1999.— С.483.
- <sup>18</sup> *Чулков Г.* Петербургские туманы//Нива: Ежемесячное литературное и научное приложение.— Т.3.— СПб., 1915.— С.180.
- <sup>19</sup> *Чехов А.П.* Собрание сочинений: В 12-ти т.— Т.3.— М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1930.— С.315.
- <sup>20</sup> *Вагинов К.* Козлиная песня: Романы.— М.: Современник, 1991.— С.373.
- <sup>21</sup> *Муссінак А.* Стрімголов.— Харків: Худ. літ., 1935.— С.39. Фрая — популярна паризька гадалка 1920-х рр.
- <sup>22</sup> *Григор'єв Г.* У старому Києві.— К.: Радянський письменник, 1961.— С.208.
- <sup>23</sup> *Леся Українка.* Зібрання творів: У 12-ти т.— Т.12: Листи (1903–1913).— К.: Наукова думка, 1979.— С.170.

- <sup>24</sup> Там само.— С. 305.
- <sup>25</sup> *Кримський А.* Твори: В 5-ти т.— Т.2.— К.: Наукова думка, 1972.— С. 268.
- <sup>26</sup> Правила светской жизни и этикета. Хороший тон.— СПб.: Типография и литография А.Тиханова, 1889.— С. 181.
- <sup>27</sup> Так, легендарний Арсен Люпен, аби подратувати своїх супротивників, навмисно залишав “візитні картки у найбільш неприступних місцях” (*Деблан М.* Графиня Калиостро.— Ростов-на-Дону: МПК «Вояж», 1992.— С. 186).
- <sup>28</sup> Съезд подписчиков «Вестника Знания» в Киеве 10–11 июля 1911 г.//Культурная жизнь Киева в 1911 г.— К.: б. изд., 1911.— С. 19.
- <sup>29</sup> Хоча “вона виглядала так, що будь-хто, подивившись на неї, розреготався б” (*Гессе Г.* По следам сна.— М.: АСТ, 2004.— С. 403). 1920-і рр., про які йдеться у листі, являють собою час зневаження (або навіть і рішучої ліквідації) більшості побутових конвенцій попередньої доби — як в СРСР (з політичних причин), так і на Заході (розчарування/ейфорія після Першої світової війни).
- <sup>30</sup> БСЭ.— 3-е изд.— Т. 5.— М.: Советская Энциклопедия, 1971.— С. 50.
- <sup>31</sup> *Булгаков М.* Собрание сочинений: В 5-ти т.— Т. 5.— М.: Художественная литература, 1990.— С. 18.
- <sup>32</sup> *Пастернак Б.* Охранная грамота: Проза разных лет.— М.: Советский писатель, 1982.— С. 20.
- <sup>33</sup> У кн.: *Wescher H.* Die Geschichte der Collage.— Köln, 1987.— II. 5.
- <sup>34</sup> *Толстая Т., Толстая Н.* Двое.— М.: Подкова, 2002.— С. 224. Авторка болісно рефлексує за “вишуканим папірцем з віньєтками”, який можна, “представляючись новому знайомому, вийняти *недбало* з кишені...”. Натомість сучасній людині пропонують “не карту, ціле досьє. Фотографія. Адреса. Прописка. Штампи” (там само).
- <sup>35</sup> Див.: *Бенаквиста Т.* Укусы рассвета.— М.: Free Fly, 2003.
- <sup>36</sup> Суголосність практично всіх перерахованих стилістик західним аналогам підтверджують деякі картки нашої колекції. Зразок консервативної візитівки, з додатком “розкішного тла” становить візитна картка Михайла Туровського, колишнього киянина, а нині мешканця Нью-Йорка. Репродукцію власної скульптури вміщує на звороті картки Кароль Сейденвурм, скульпторка з Центральної Америки (а над своїм ім’ям — короткий поетичний девіз, чого у нас поки що уникають). А польський графік Анджей Каліна, перерахувавши всі свої офіційні звання, надалі обмежився скромною чорно-білою віньєткою. Образ концентричних кіл у верхньому куті використовує фотохудожник Геннадій Маслов із Цинциннаті, дещо радикалізуючи простір офіційного повідомлення.