

# Грааль із Жолдакової чаші, викопаної із нетрів підсвідомого, або Авангардні трансфузії у мистецтві майбутнього

ЛІЛІАНА ВЕЖБОВСЬКА

Справжні мистецькі образи розкриваються не відразу. Вони поступово проникають у наше мислення і виявляють себе за допомогою асоціацій, часом нівелюють параметри простору і часу, у які введені, і формують нові змісти у людській свідомості. Такими є й образи з вистави Андрія Жолдака «Ленін Love. Сталін Love», присвяченої пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 рр., — у погляді здалеку вони виявляються інтегруючими як для самої вистави, так і для вітчизняної культури загалом. Тому й завдання даної статті — через проекцію візуального образу театрального мистецтва у виміри іншого мистецтва — у даному випадку образотворчого — виявити дієвість образів сучасного актуального мистецтва і довести закономірність виникнення цих образів.

Завданням статті не є вичерпний аналіз ані театрального твору, ані сучасного образотворчого мистецтва, а лише окремих образів, які, на нашу думку, формують «метазмісти» сучасності, є інтегруючими між мистецькою візуальністю і культурою загалом.

Чимало моментів вистави натякають на містерійне дійство — у тому сенсі, в якому бачив театр як містерію ще Лесь Курбас [1, 51]. Окремі сцени наштовхують на можливість «прочитання» вистави як традиційного міфу, що розгортається через особливі ступені ініціації: життя —

страждання — смерть — переродження — зміна статусу.

Окрім того, що вистава розгортається як містерійне дійство — проходить за ступенями посвячення стародавньої містерії — у ній є ще багато моментів, які можна засоціювати з символікою самих містерій. І розшифровуються ці образи за принципом «карнавальності» — наприклад, те, що виголошував ієрофант при переході учня на інший ступінь, тут виконує стрілочниця, яка з'являється перед потягом щоразу у іншому стані — вона мусить перевести стрілки, ознаменувати новий етап «ініціації». Невипадково також глядач уже з перших кроків до вистави мусив проходити червоним коридором, усяним тирсою, — це був перший натяк на те, що явлене глядачеві матиме містерійне значення. Те, що розгортається, можна також читати як боротьбу містерії з «антимістерією». Тому, насправді, у виставі задіяно складну сюжетну лінію — складно розписану партитуру боротьби «сил світла» і «сил темряви».

Звертання до містерії у даному випадку здатне відіграти особливу інтегруючу роль, оскільки містерійність завжди зорієнтована на глобальну дію у світі, взаємодію мікрокосму людини і макрокосму. Містерія — одночасно таємниця і таїнство — в даному разі робить таємне явним. Тому в такому дійстві для гля-

дача повинна розкритися не стільки сама подія (історично чи ілюстративно), скільки те, що за нею приховано: її причини, її неминучість і можливості для розвитку нового, воскресіння і переродження. Подібне явище притаманне давньогрецькій трагедії: у ній дії однієї людини призводять до фатальних наслідків, які надалі людина намагається розв'язати й спокутувати. Наприклад, коли Едіп дізнається про справжні причини лиха, яке спіткало мешканців його міста, — він бере на себе відповідальність за скоєне у світі, — навіть знаючи, що його злочин був спричинений фатумом. З Голодомором ситуація інша — це не фатум, а сплановане винищення і викорінення самого ества народу; це, перш за все — у містерійному контексті прочитання — зазіхання на вготовану Богом духовну місію цього народу й бажання вписати її у чужий міф. І в цьому «чорномагічному» задумі Голодомору, введеному в дію, якраз і прочитується «анти-містерія»: вирішальною стає заздрість чужорідної спільноти, об'єднаної під гаслом більшовизму й інспірованої «двоголовим» драконом (чи «триголовим»), як було це у первинному задумі Жолдака — і в містерійному розшифруванні цієї «третьої голови» таки не вистачає). Ця спільнота з «антимістерійним» завданням у виставі покликає умертвити і підмінити не що інше, як справжню людяність.

Важливо те, що Жолдак свою концепцію вистави формує, звертаючись до суті трагедії, якою вона виникла в своїх основах (це власне той момент, який дуже цікавив Курбаса). Але, разом з тим, звертання до стародавньої форми містерії є не звичайним перекиданням мосту із сучасності в архаїку, а намаганням вийти з лабіринту сучасності, увібравши сутнісне, знайдене попередниками на цьому шляху — оновлення театру і візуального образу. Свого роду «матриця» заданої форми не є новою, але міфологема про можливість нового народження, про проходження через смерть, переродження, завжди доступна для розуміння дітям і богошукачам, ніколи ще не втрачала своєї актуаль-

ності: у кожному епоху вона здатна наповнюватися новим змістом.

І ще одне: містерія не передбачає умисної символізації як імітації певної дії. Містерія і є сама дія, яка завжди розгортається «тут» і «зараз», і її метою є породження нового «сакруму» — у кожному історичному епоху по-новому. У наш час — у свідомості людини.

Таким чином, у контексті сучасності Жолдак створює новий містерійний продукт, у який вкладає дуже конкретний зміст. Через такого роду містерійний міф він показує значення трагедії для України, для людства. І те, чого у повісті Василя Барки «Жовтий князь» (за якою поставлено виставу) немає — це акцентовані самим Жолдаком містерійні моменти, і їх уведення виправдане режисерською і власне театральною мовою, яка покликає не ілюструвати, а власними засобами творити нове. Наприклад, форма знищення самого Катранника — розп'яття на хресті. Тут не йдеться про прирівнювання до Христа — а, швидше, проходження Його шляхом і з продовженням у воскресінні. Інший момент: Катранник є батьком Андрійка. Але хто ж є Андрійко? Важливим є саме його ім'я, яке до кінця самої вистави розвиватиметься як «андрос»- людське начало. (переважно ім'я Андрій виводять від давньогрецького *andros*, що означає «мужній, хоробрий» [2,38], а також від грецького *andros*, що означає чоловік; але окрім того це слово у перекладі з грецької означає ще й саму людину, «людське начало» — на це вже звертав увагу Л. Плющ, досліджуючи подібні образи у творчості М. Хвильового [3, 37]).

Після смерті батька, щоб не вмерти від голоду, це маленьке «людське начало» — спочатку у масці — вирушає у подорож з матір'ю. У коловороті часів, у хаотичному русі потягів він втрачає свою матір. Мати (основа, мудрість) вмирає під час його пошуків, але Андрійко нічого про це не знає. Він ховається від більшовиків і втікає з їхньої пастки (і тут можна розглядати більшовизм як явище не лише політично-ідеологічне,

але й психологічне — і тому дуже сучасне й актуальне сьогодні: адже за «більшовизмом» голосів губиться людина і її голос — Андрійко — «andro»). Тому хлоп'я дичавіє у самотності, все більше стає схожим до тваринки, але раптом в один момент пробуджується. Щось до Андрійка відлунює ізсередини — і він скидає свою маску, «вибиває» з голови усі «шори», намагається щось пригадати. Він був тим, хто колись заховав святу Чашу на ставкове дно — у нетрі підсвідомості. Тепер він пригадує, чи, можливо, чаша сама своєю «граальною» дією починає оживляти «людське начало» — Андрійка — andro — повертати до людяності. Він скидає маску (а щоб скинути маску, треба спочатку зрозуміти, що ти її носиш — тобто, віднайти самого себе). Він пробуджується через бунт свідомості (і це акт неминучий для повного «пробудження») — він вчиняє бунт проти «двоголового чудовиська» — і тільки тоді пірнає у нетрі — брудні, холодні і мокрі — і дістає чашу. Андрійко сміється: так сміється дитина у Ніцше («Так сказав Заратустра»). Так збувається міф про оновлення світу, про відкриття дитиною істини, про те, що вічно оживає. Оживає у даному випадку «andro» — людське у людині.

Тепер, власне, час перейти до іншої частини нашої статті, яка стосується сучасного образотворчого мистецтва. Дещо дивним є таке перехрещення мистецтв, але це викликано асоціативним рядом, спровокованим назвою самої конференції «Сучасне мистецтво: трансценденції майбутнього», як і вибраною секцією — «Мистецька візуальність: трансфузії відображення і відображення трансфузій».

Сучасні мистецькі твори змушують нас переглянути своє ставлення до мистецтва як такого: що власне, є мистецтвом? Чи тільки краса його визначає? Чи варто відразу «ставити діагноз» самому художнику, чи, радше, побачити у його витворі віддзеркалення свідомості масової у її сучасному прояві?

Відразу зазначимо, яке саме мистецтво мається на увазі, оскільки однозначного трак-

тування його на сьогодні немає. Мається на увазі радикальне або активно спрямоване у соціум мистецтво, яке інакше називають актуальним або contemporary art. Для прикладу назвемо лише два імені з цього ряду, які за останній рік мали значний розголос — принаймні, у вітчизняному мистецькому просторі: це англійський митець Демієн Герст і польська художниця Катажина Козира. Це справді радикальне мистецтво, яке у багатьох викликає запитання: чи може взагалі таке явище називатися мистецтвом?

Тому сьогодні важливо виробити науковий підхід для пошуку відповідей на запитання, поставлені часом, відкинувши емоційні звинувачення, які закидаються сучасному мистецтву, і неупереджено проаналізувати причини появи такого мистецтва. До речі, у вітчизняному мистецтві ще немає настільки радикальних проявів, як це є у мистецтві сусідньої Польщі. Але це також не означає, що такого мистецтва не буде. І певною мірою це залежить від самої науки — її готовності (чи неготовності) неупереджено дивитись на відтворене мистецькою візуальністю.

На початку ХХ століття філософ-містик Рудольф Штайнер, який захопив своєю антропософією багатьох митців, сказав стосовно мистецтва: «Цінність має тільки те, що спричиняє біль, коли це повідомляєш» [4, 251]. І творчість сучасних йому митців, які були не байдужі до ідей антропософа, була справді перейнята саме цим болем, саме пошуком невимовного: це творчість письменників і поетів Г. Гессе, А. Штеффена. Х. Моргенштерна. М. Хивльового, П. Тичини; художників В. Кандинського, Ф. Марка, П. Клее, М. Шагала, К. Малевича, О. Явленського; режисера Л. Курбаса і драматурга М. Куліша. Про такі тенденції у мистецтві 20–30-х є вже дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві [5–6–7] та літературознавстві [8]. Як бачимо, серед шукачів «болю», хвороби і кризи, яка, за Г. Гессе, стає передумовою не смерті й занепаду, а одужання

[9, 254], є й українські митці, які здійснили значний поступ в українській культурі.

Сучасне ж мистецтво Герста й Козири — не для домашнього вжитку. І хоч мистецькі твори обох художників дуже відрізняються, у обох ці твори є шокуючими для масового глядача. І якщо сам Демієн Герст не заперечує свого комерційного підходу до мистецтва [10, 92], то мистецтво Катажини Козири має яскраво виражений соціальний зміст і спрямоване на виявлення хворих ділянок соціальної свідомості (особливо, її цикли «Кровні зв'язки», «Піраміда звірів», «Чоловіча лазня» тощо).

У даному випадку з експериментальною метою спробуємо вдатись до рефлексії. Якщо проаналізувати власне сприйняття такого мистецтва, то виявиться, що при всій неоднозначності образів Катажини Козири виникає симпатія до цієї художниці через сміливість порушених у її мистецтві сучасних проблем і знайденої для них форми (є відчуття подоланого матеріалу). Щодо Герста — це, можливо, й талановите, але надто «низькочастотне» випромінювання, — «позитивом» може бути лише згадка, що шматки м'яса у вітринах магазинів мали б викликати подібне відчуття. Тому не дивно, як спародіював реакцію глядача український контемпорарист В. Цаголов у своїх полотнах «Убити Герста» і «Убити Герста 2». Але науковець повинен аналізувати свої симпатії і антипатії і робити з них висновки. Можливо, варто цьому мистецтву ставити інші запитання. Очевидно, що це мистецтво не покликане «насолоджувати» нас, прикрашати те, що ми називаємо навколишнім середовищем. Воно навіть не повинно подібати (бо й не ставить собі такого завдання): таке мистецтво створюється не для того, щоб лоскотати чийсь смаки. Воно має більш глобальний характер: фіксує стан нашої свідомості — розтерзаної, втомленої нав'язуваними змістами і такої, що втратила відчуття цілісності.

Тут є ще одне питання: коли ми стаємо на таку точку зору, чи не боїмося бути ошукани-

ми просто чийось експериментом? Адже цілком імовірно, що художник зовсім не вкладав у твір те, що ми в ньому знаходимо (як, наприклад, насміхався зі своїх шанувальників Енді Вархол). Тут, звичайно, виникає спокуса аргументувати дану тезу теорією «історії мистецтва без імен» Г. Вельфліна [11] — тобто, ствердити, інтерпретуючи теоретика, що художник втілює те, що є формотворчим у самому часі й таким чином сама форма несе і втілює в собі певну есенцію часу, той зміст, який культивує сучасність. Але митець є не просто медіумом цього духу історії, який поза волею митця виливається у його твір. Все виглядає інакше: в індивідуальному мистецькому акті митець підіймається до певного трансцендентного потоку, в якому йому відкриваються нові змісти — але проходять вони через свідомість митця — і ось це нове навантаження, не завжди усвідомлене митцем, власне, й фіксує стан свідомості людства у сучасності. Тому, на нашу думку, сьогодні варто пильніше придивитися до мистецтва як історії свідомості людства.

Мистецтво — старе і нове — дає нам багато розгадок щодо нас самих. Заперечуючи сучасне мистецтво, ми, фактично, припускаємось тієї ж помилки, що й Вайльдівський Доріан Грей, який, убиваючи відображення на полотні, убив самого себе. Сучасне мистецтво лише фіксує образи, викинуті у реальний простір із нетрів підсвідомості, далекої, незважаючи на всі хвилі гуманізму, від самої людяності. Тут у самому творчому методі прослідковується апокаліптичний мотив: це виплеск апокаліптичного чудовиська з моря підсвідомості у світ реальності. Позитив цього явища лише в тому, що більше воно не ховається у «морських нетрях» — воно вийшло назовні — і з'являється шанс його подолати. Не митець його насправді випустив, не Катажина Козири чи Демієн Герст, — художник як надчутлива людина лише фіксує стан нашої свідомості у сучасності. Допокі кожен не візьме на себе відповідальність за те, що такі змісти в свідомості є — неможливо

йти далі: художня культура нам вперто нагадує про це безкінечними повтореннями. І доки ми не наберемося мужності і не визнаємо самі перед собою, що це таки мистецтво, бо тут присутній власне мистецький акт творення, що фіксує реальний стан речей, — ми не зможемо піти далі. Ми не зможемо звільнитися від того баласту свідомості, який, як Ніцшевський дракон на ім'я «Ти повинен», говорить нам: «Усі цінності всіх речей виблискують на мені. Всі цінності вже створені, і кожна створена цінність — це я сам. Воістину, «Я хочу» не сміє більше існувати!» [12, 25].

Отже, наука, навіть мистецтвознавча, не може ставити рамки самому мистецтву, як не можуть їх ставити і громадські смаки: саме цю аксіому справжнє мистецтво вперто доводить упродовж усього свого існування. І цим самим констатує й зміни, й одночасно можливості нашої свідомості на даному етапі. Не до смаку були свого часу Рембрандт, Ван Гог, Малевич (їхній ряд можна сміливо продовжувати в минуле і у сучасне), а тепер вони великі — так би мовити, пройшли естетизацію. Але мистецтво щоразу пропонує нам складніші формули для вловлення суті — і на сьогодні це справді те, що неможливо просто естетизувати, що справді вимагає нового підходу до виявлення мистецького елемента і його дії у сучасності. Бо час і в науковій сфері створювати мости від консонансного мистецтва минулого до дисонансного (хай навіть радикально дисонансного) сучасного. Мистецтво іде тим шляхом, що іде ним і людина: і воно мусить увести в людську свідомість як найвищі, так і найнижчі точки людського буття — зробити їх візуально видимими і поставити як питання свідомості. Лише згодом в історичному контексті буде встановлена неминучість такого мистецтва та з'ясована його роль у світі, адже мистецтво повсякчас окреслює зрізи свідомості на межі узвичаєного («закону») і знайденого («благодаті»). Сучасне мистецтво засвідчує необхідність неупередженого підходу до його розгляду, воно ставить

перед нами питання про необхідність пошуку власне мистецької суті — того, що визначає мистецтво у кожному сучасному йому історичному епоху. І те, що нам може відкритися у результаті такого пошуку, — може виявитися справді найактуальнішою проблемою сучасності. А відшукати проблему — вже наполовину розв'язати її.

Але ще одна теза з назви даної статті залишилася нерозкритою: про авангардні «трансфузії» у мистецтві майбутнього. На нашу думку, однією з головних функцій сучасного мистецтва залишається деконструкція «законсервованого» змісту — певна руйнація «кришталевих палаців», вибудованих із наших ілюзій. Але у цьому мистецтві закладений ритм перехідності — і важливо вловити ту мить, коли ритм прагне змінитися з руйнівного на твореносний. Саме авангардне мистецтво — особливо в його українському варіанті — з концепціями К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, О. Богомазова, В. Єрмилова та багатьох інших — вже посіяло такі формотворчі можливості — побудову нових змістів з «нуля форм», з «виходу в мінус» (К. Малевич), з «порожнього простору» (О. Архипенко), з можливості розгорнути живопис у «кольорову подію» (В. Пальмов). Це рівнозначно заявленій Йозефом Бойсом необхідності «творити з нічого», який хоч і проголосив кінець авангарду, але й виявив себе справжнім послідовником авангардистів у їхніх духовних і соціальних пошуках. Тому здобуття «Жолдакової чаші» є справжньою містерійною подією для нашої затьмареної свідомості — але житиме вона не стільки сучасне мистецтво (якому ще довго доведеться залишатися на етапі «зривання масок»). Формотворчою вона стане у мистецтві майбутнього, коли на звільненому місці свідомості почнуть проявлятися змісти нової духовності, рівнозначної самій людяності.

Тому, з одного боку, слушною є думка куратора однієї з найвпливовіших у Європі виставки «Dokumenta-XII» Роджера М. Брюгера, який, спостерігши при проведенні майстер-класу з українськими митцями їхню надмірну заці-

кавленість «перетворенням світу», висловив сумніви щодо того, що мистецтво спроможне «змінити світ» [13]. «Коли говорити більш формально й професійно, мушу сказати про намагання української молоді знову стверджувати модерність у мистецтві. Дивує відсутність бажання — принаймні, в тих проектах, презентацію яких я бачив, — залишити цей стиль радянській добі. Й у такий спосіб попрощатися з нею» [13]. Проте, з іншого боку, саме ця українська «модерність», яка так дивує західного куратора, цілком може виявитися симптоматичною не у виявленні хвороби нашого мистецтва,

а саме у ствердженні появи нових орієнтирів у мистецтві, які б вели українську свідомість через «чисті мислеформи» до індивідуалізації. Невипадково саме Україна виплекала стільких непересічних митців, які свого часу виступили в авангарді: О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, Д. Бурлюка, О. Екстер, К. Малевича та багатьох інших. І цілком можливо, що «авангардні трансфузії» є своєрідним шансом для української свідомості в контексті її культуротворчості: свого роду «Граалем», який в непередбачених обставинах буде здатний оживити не лише українське, але й світове мистецтво.

1. *Курбас А.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К., 2001.
2. *Скрипник А. Г., Дзятківська Н. П.* Власні імена людей: Словник-довідник / За ред. В. М. Русанівського. — К., 1996.
3. *Плющ А.* Містерія української антропософії // Слово і час. — 1994. — № 9–10. — С. 33–40.
4. Энциклопедия духовной науки Anthropos: Опыт энциклопедического изложения Духовной науки Рудольфа Штайнера: В 2 т. — М., 1999. — Т. 2
5. *Корниенко Н.* Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). — К., 2005.
6. *Корниенко Н.* Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. — К., 1991.
7. *Вержбовська А.* Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст.: Дис. ... канд. мист. — К., 2006.
8. *Плющ А.* Його таємниця або «Прекрасна ложа» Хвильового. — К., 2006.
9. *Гессе Г.* Сіддхартха: Повесть; Степовий Вовк: Роман / Пер. з нім. — К., 1992.
10. *Ключковська Г., Шлапак Г.* По кому звучить «Реквієм» Демієна Герста? // «ART-Ukraine». — С. 87–93
11. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств / Пер. с нем. — М., 2002.
12. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра / Пер. з нім. — К., 1993.
13. *Даниленко А.* «Мистецтво не здатне змінити світ» // Тиждень. — 2008. — № 25(34) — <http://www.ut.net.ua/art/169/0/1040/>.

**Анотація.** У статті розглядається містерійний аспект вистави А. Жолдака «Ленін Love. Сталін Love», присвяченої пам'яті жертв голодомору 1932–1933 рр. Певні образи розглядаються як інтегруючі не лише для всієї вистави, але й для сучасної вітчизняної культури. Через призму цих образів здійснена спроба виробити «свідомий» підхід до «дисонансних» образів сучасного візуального мистецтва — виявити їхню «катарсичну» роль у сучасності. Також здійснюється спроба відшукати нові формотворчі тенденції у сучасному вітчизняному мистецтві й доводиться, що їх витоки ведуть до українського авангардизму.

**Ключові слова:** Андрій Жолдак, містерійність, формотворчі тенденції, авангардизм.

**Аннотация.** В статье рассматривается мистери́йный аспект спектакля А. Жолдака «Ленин Love. Сталин Love», посвященной памяти жертв голодомора 1932–1933 гг. Некоторые образы рассматриваются как интегрирующие не только для всего спектакля, но и для современной отечественной культуры. Через призму этих образов осуществлена попытка выработать «сознательный» подход к «диссонансным» образам современного визуального искусства — выявить их «катарсическую» роль в современности. Также осуществлена попытка отыскать новые формотворческие тенденции в современном отечественном искусстве и доказывается, что их истоки ведут к украинскому авангардизму.

**Ключевые слова:** Андрей Жолдак, мистери́йность, формотворческие тенденции, авангардизм.

**Summary.** The article considers mystery aspect of Zholdak's performance «Lenin Love. Stalin Love» devoted to the memory of Holodomor 1932–1933 victims. Proper images are considered as integrant not only for the whole performance but also for the modern national culture. Trough the prism of these images there was made an attempt to develop a «conscious» approach of «dissonance» images of contemporary visual art — to reveal their «cathartic» role in modernity. There is an attempt to and new forming trends in contemporary national art and a proof that their origins are in the Ukrainian avant-gardism.

**Keywords:** Andrew Zholdak, mystery aspect, forming trends, avant-gardism.