

6. *Краткие сведения о местной иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии* / [Ред., Ректорь Семинарии Архимандрить Далмать] // *Екатериносл. епархиальные ведомости*. – 1872. – № 19. – С. 304–305.
7. *Краткие сведения о местной иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии* / [Ред., Ректорь Семинарии Архимандрить Далмать] // *Екатериносл. епархиальные ведомости*. – 1872. – № 20. – С. 319–327.
8. *Логвин Г. Н.* Українське бароко в контексті європейського мистецтва / Г. Н. Логвин // *Українське бароко та європейський контекст* / [гол. ред. А. К. Федорук]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 10–23.
9. *Машуков В. Д.* Воспоминания старожилов об иконе «Плачущего спасителя» находящейся в городе Екатеринославе в кафедральном Преображенском соборе / В. Д. Машуков // *Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии (1904-1905)* : Вып. VI. [Ред. А. С. Синявского]. – Екатеринославь : Тип. губернского земства, 1910. – С. 132–147.
10. *Миляева Л. С.* Переддень бароко / Л. С. Миляева // *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 27–48.
11. *Піщанська В. М.* До історії одного зібрання / В. М. Піщанська // *Культура України*. Вип. 34. : зб. наук. пр. ; за заг. ред. В. М. Шейка. – Х. : ХДАК, 2011. – С. 172-180.
12. *Степовик Д.* Історія української ікони Х – ХХ століть / Д. Степовик. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2004. – 440 с.
13. *Українська художня культура* : Навч. посіб. / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.
14. *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків : у 3 т. / Д. І. Яворницький. – Л. : Світ, 1990. – Т. 1. – 319 с.
15. *Яценко Л. І.* Українська ікона кінця XVII – початку ХХ століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог / Л. І. Яценко. – Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. – 48 с.

Резюме

Розглядаються особливості естетики, стилістики та іконографії барокового іконопису українського козацтва, простежується історія козацької ікони «Богоматір Скорботна».

Ключові слова: культура українського козацтва, козацьке мистецтво, народне малярство, ікона, іконопис, козацьке бароко.

Summary

Pischanska V. Sacred art of Cossack Baroque period

The article examines the aesthetic, stylistic and iconographic Baroque iconography of the Ukrainian Cossacks, traces the history of the Cossack icon «Virgin of grieving».

Key words: the culture of Ukrainian Cossacks, the Cossack art, folk painting, icon, icon painting, the Cossack Baroque.

Анотація

Пищанская В.М. Сакральное искусство периода казачьего барокко

Рассматриваются особенности эстетики, стиллистики и иконографии барочной иконописи украинского казачества, прослеживается история казачьей иконы «Богоматерь Скорбящая».

Ключевые слова: культура украинского казачества, казачье искусство, народная живопись, икона, иконопись, казачье барокко.

Надійшла до редакції 9.10.2014 р.

УДК 044.3.75

І. Зубавіна

ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ЯК ГЕНЕРАТОР НОВИХ СМИСЛІВ (НА ПРИКЛАДІ ЕКРАННИХ ПРОЕКТІВ МЕТЬЮ БАРНІ)

Актуальність вивчення візуальних кодів екранного видовища не викликає сумнівів на тлі бурхливих процесів віртуалізації світу: візуальність стає основою опосередкованого екраном сприйняття. Не лише тому, що понад 80% інформації людина сприймає через зір, а й тому, що за відомим виразом Г. Маклуена, дослідника популярної культури та впливів на аудиторію медійних засобів комунікації: «Око все більше перебирає на себе функції вуха». Відтак, спираючись на зазначену пріоритетність для сучасної людини зорових вражень, важливо дослідити інтенції смислоутворення та комунікативну продуктивність екранного твору, побудованого без вербалізованих мовленевих актів на візуальних знаках, метафорах, символах.

З огляду на поставлене завдання логічним є звернення до осілар-центристської творчості Метью Барні, масштабні художні акції якого, перекладені на відеоплівку, репрезентували варіативність буття в символічному просторі, сповненому трансформованої еротичності і придушеної чуттєвості.

Творчість зірки світового арт-авангарду М. Барні, що працює на перетині кіно, скульптури і живопису, здається, вже досить ґрунтовно досліджена у міждисциплінарному контексті спеціалістами таких сфер гуманітарного знання, як філософія, психологія, міфологія, арт-критика, лінгвістика тощо. Зокрема, філософ Н. Маньковська вивчає естетичні особливості постмодерністської міфології в проектах М. Барні у порівнянні з екранними творами іншого художника-постмодерніста П. Грінвея [5]. Індивідуальну міфологію Барні з психоаналітичних позицій студіює арт-критик, культуролог І. Кулик [4]. Практика активного використання дискурсивних ресурсів психоаналізу доволі поширена. До психоаналітичної інтерпретації наближається версія письменника Д. Бавильського [1], який доводить, що візіонерські екзерсиси Барні розгортаються за логікою сну. Ці квазібарокові видовища, поєднуючи феєричну зображальність із псевдореалізмом нагадують, на думку дослідника, «широкоформатні сновидіння», в яких Бавильський знаходить риси, характерні для таких різних кінематографістів, як М. Антоніоні, П. Грінвей, Д. Лінч, а також помічає певні перетини з творами письменника В. Сорокіна та американського художника Д. Кунса.

Генеалогічні зв'язки творчості М. Барні з мистецтвом 1960-1970-х розглянуто у праці О. Келлер та Ф. Ворда [12], які сприймають найвідоміший екранний твір М. Барні, квазіблокбастер «Cremaster» як парадокс нео-авангарду. Лінгвістиці тіла у його творах присвячує розвідки кінознавець К. Караєва [3], що розкривають певні аспекти онтології і семіології тіла, його чуттєвості, та відстежують співвідношення мови тіла з урбаністичними ландшафтами у роботах художника. Таким чином, діалог між текстом і його творцем, а також текстом і реципієнтом вводиться у контекст відношень тіла та простору оточення. Дослідниця, інтерпретуючи екранні арт-тексти Барні у параметрах тілесності, розглядає «органи тексту як органи прихованого об'єкту, винайдення якого пов'язано з доторком, що сприймається м'язовою системою тіла». Йдеться про специфічний, найінтимніший м'яз чоловічого тіла, що й дав назву серії (термін «кремайстер» взято з медичної енциклопедії: так називається м'яз, що скорочує мошонку чоловіка, чутливо реагуючи на зміну температури, почуття страху, емоційні переживання тощо). Як «урок анатомування» розглядає цикл «Кремайстер» і філософ, відомий своїми роботами з естетики, Артур С. Данто [11]. Він категорично не погоджується з визначенням автора «Кремайстера» за Пікассо або Леонардо нашого часу, спираючись на особливості творчості Барні, не характерні для його попередників: використання сучасних артистичних ресурсів (продуктивних видів contemporary art – інсталяцій, хепенінгів, боді-арту, перформансу), реактуалізацію танцю, музики, скульптури, архітектури, а також нове відкриття живопису та фотографії як протокінематографа. Спираючись на цілковиту актуальність символів тілесності й реалізації статевих стратегій лібідо, серед іншого, Артур С. Данто надає цікаву інтерпретаційну версію такого візуального символу, як спрямування догори маршруту ембріона – центрального символу найбільш відомої, третьої частини циклу – «Cremaster-3». Філософ інтерпретує таку векторну спрямованість як умову чистої потенціальності і водночас – як шлях до здолання перешкод, серед яких – нівелювання банальної різниці, протиріччя між експонуванням простору та його вмісту.

«Про тіло як базу образів» М. Барні пише й відомий поет О. Парщиков [9] у нарисах «Дигітальний сатир». Утім, досліджуючи арт-хуас та відеоарт, загалом естетичний досвід ХХ ст., О. Парщиков зосереджується у своїх есе на нових можливостях сприйняття творчості Барні як провісницької щодо майбуття медій, доля яких зникнути-розчинитись в образах. Не тільки у зовнішніх образах кіно, телебачення та дигітальної фотографії, а також у матричних, привнесених людською плоттю. О. Парщиков пише про образи магнітних резонансів, КТ-сканування і термографію. Доводячи помилковість вивчення творчості Барні за кінематографічною шкалою, Парщиков все ж визнає, що з кіно у Барні є певний зв'язок: художника пов'язує з традиційним мистецтвом рухомих зображень допуск в образотворчий ряд літератури (йдеться про використання оповідних структур як базових конструкцій для метафор). Утім, слід визнати, що Барні, вочевидь, «симулює» оповідність, не обмежуючи текст лінійністю драматургії, не покладаючись на суверенну значимість форм. Тому твори Барні парадоксальним чином сприймаються одночасно і як абстрактні, і як фігуративні. До числа дослідників різних аспектів творчості М. Барні можна додати ще чимало імен, у числі яких – А. Рахманова, А. Горохов, В. Кирхмайер й ін. Утім, при цій об'ємності та багатомірності аспектів у розвідках численних «барнізнавців», кінознавчо-культурологічні підходи до візуалістики постмодерних екранних практик М. Барні відкривають нові обрії досліджень, чому є кілька вагомих підстав.

По-перше, перспективність кінознавчих ракурсів вивчення творчості митця базується на парадоксальності вихідної максими (основного принципу): відеополотна Барні демонструють результативність повернення рухомого зображення до його візуально-артистичних витоків, організації на екрані художнього простору, у якому домінують візуальні смислові коди. При цьому принцип «зворотнього плину» позначається також на відмові від нарративу, дрейфуванні до міфологічних основ, коли «екранна графія» базується на уламках опису форми, що знаходиться у процесі становлення, поєднуючи у собі елементи начебто непоєднувані.

Другою мотивацією звернення до візуалістики екранних творів Барні слід визнати перекоптивність культурної спадковості арт-проектів митця – зв'язок із кінематографічним авангардом, експериментальним художнім рухом, що відмовляється від традиційних форм. У кіно цей термін відносять до кількох груп радикальних експериментаторів, таких, як – представники німецького експресіонізму, французького кіно авангарду і радянських «новаторів» 1920-х, американського кіно андеграунду 1940-60-х, а також сучасного відеоарту.

З такої генеалогії випливає третя причина дослідницької уваги до екранних творів М. Барні, а саме – продуктивний зв'язок з «окулярним ренесансом» [8]. Адже практично всі значущі представники авангарду та модерну так чи інакше пов'язані з відродженням елементів окультизму. Не таїна, що представники футуризму, кубізму, супрематизму, навіть ті, що заперечували свої зв'язки з «містичним бекграундом», у деклараціях,

маніфестах та й у творчості спиралися на окультні техніки. Щоправда, такий «окультний ренесанс», пов'язаний насамперед із поширенням ідей Блаватської, Штайнера й ін., у другій пол. XX ст. втрачає свою сакральну серйозність. Введення елементів іронічного ставлення та постмодерної гри у твори художників-окультистів стало першим кроком певного дистанціювання від сакральних змістів. Згодом адаптація містицизму маскульту призвела до «вульгаризації» сакральних ідей та практик із наступним зняттям будь-яких табу щодо їх екранних інтерпретацій.

Невипадково, об'єктом нашого дослідження обрано п'ятичасний арт-проект митця «Кремастер» («Cremaster»), створений з голлівудським розмахом і просякнутий амбітною ідеєю осмислення багатовікової історії людства засобами промовистої екранної пластики, музики, танцю, архітектури, карнавалу й суцільного перформанса. Без жодного слова. Відтак, проект може слугувати яскравим прикладом підходів, характерних для ситуації сьогодення, коли надається очевидна перевага аудіовізуальним засобам передачі інформації. За влучним обґрунтуванням канадського теоретика М. Маклуена «галактика Гутенберга» починає здавати свої домінуючі позиції під тиском зорієнтованих на ефект аудіовізуальності засобів електронної, а вслід за тим і цифрової фіксації. Суть такого «візуального повороту» міститься у тому, що *слово*, насамперед письмовий культурний код, поступається першістю: *вербальне* витискується *візуальним*. Для кінематографа як мистецтва, пов'язаного з творенням рухомих зображень, *візуальна* складова є однією з онтологічних складових художньої образності. Відтак, саме у сучасному аудіовізуальному мистецтві, де зв'язок вербального і візуального традиційно базується на генетичній спорідненості «зорових» мистецтв живопису, взаємодія *пластичного* та *звукового* набуває все нових моделей та форм.

Художник і скульптор, М. Барні цілком закономірно звернувся до екранного мистецтва, яке входить до числа найбільш ефективних репрезентаційних систем, мистецтва візуального за своєю природою. Хоча, строго кажучи, екранні проекти М. Барні, зокрема, п'ять частин «Кремастера» – не стільки фільми, скільки відеофіксація яскравих арт-перформансів, замішаних на особистій міфології автора, сутнісними рисами якої є еkleктика, жонглювання уламками різних міфологічних структур, мерехтіння смислів, що цілком відповідає родовим рисам постмодерного твору. Базовими поняттями для міфосвіту Барні є: тіло, архітектура, простір, що, адаптуючись до художньої реальності, повсякчасно переживають мутації, трансформації, деформації під впливом різноманітних факторів – від зміни емоційних станів то стрибків температурних режимів. Тому серед важливих символів «Кремастера» – скульптурні форми з органічних матеріалів, архітектурні споруди із статусом діючих персонажів, оголена плоть, скривавлені органи тощо.

Смислова структура відеоробіт Барні, створених на перетині культурної та візуальної антропології, спирається на складну систему алегорій і метафор, нетривіально проявлених у фантастичних образах. Міфічні персонажі, тіла, що постійно піддаються зміні під впливом страху, холоду, страждань від гендерної невизначеності чоловічого і жіночого начал.

Один із наскрізних образів «Кремастера» – молодий масон, що прагне духовної досконалості і від першої до останньої частин циклу виходить на все нові рівні ритуального посвячення, відповідно до трьох ступенів ієрархії – учень, підмайстер, майстер. Барні змушує юнака долати ланцюг провалів та неуспішності на цьому шляху духовного зростання. Симулювання псевдосакрального дійства обумовлює активну експлуатацію символів масонської ієрархії, що складають один із смислових рівнів/шарів арт-полотна. Втім, постмодерновий символізм М. Барні має яскраву відмінність: оскільки символи базуються на підмурках його особистісної міфології, то з легкої руки Майстра знаковими атрибутами масонського церемоніалу постають і ліфт, наповнений цементом, і вежа «Крейслер-білдінг».

Окрім численних посилань на символіку та сакральну ритуалістику «вільних кам'янів» – від виконання хард-рок групою пісні на масонський текст, до завзятого використання в оздобленні кадру знакового інвентарю (фартухів, циркулів, срібних мастерків, одвісів та угольників), ключові образи фільму, серед іншого, містять алюзії до давньогрецької міфології, Ветхого завіту, робіт Фрейда, Батая, асоціюються і з «низькими жанрами» газетних репортажів, бульварної літератури, відсилають до енциклопедичних статей, а ще – до підручників з анатомії та фізіології. Саме тілесність в усіх модусах і вимірах свого існування центрує творчість М. Барні. Тіло – своєрідний «лейбл», емблематичний знак його відеополотен. Понад це – художник у своїх екранних хепінінгах ніби солідаризується з думкою Жана-Люка Нансі: «Кожна думка є тіло» [7; 149].

Окрім того, що різноманітні символи і образи тілесності, анатомо-морфності, фізіологізмів репрезентують себе як невід'ємні складові одного з центральних смислових шарів творчості М. Барні, художник при конструюванні простору організує його як своєрідний обшир для існування тіла, болючі рецепції якого передаються через здолаття перешкод різного штибу.

Просування ембріона у початкових сценах «Кремастера-3» цілком може бути прочитано як метафора тіла, що чинить опір, пручаючись середовищу. «Такого роду тіло, – як пише дослідник американського кіноавангарду А. Хренов, – стало дієвим чинником не тільки альтернативної самоідентифікації у жінок, у гей- і лесбійській культурах, а й трансгресивної квірсуб'єктивності (від «квір» – дивний, ексцентричний). Цю суб'єктивність, що знаходиться у постійному становленні, розвитку, неможливо редукувати до будь-яких стабільних, сталих ідентифікаційних моделей, серед яких гомо- і гетеро сексуальні, чоловічі і жіночі, білі й кольорові» [10; 184].

Барні знайшов вдалий візуальний еквівалент усебічної невизначеності: ембріон протискається крізь земну твердь, повзе затісними лабіринтами під шпилеподібною будівлею корпорації «Крайслер» у Нью-Йорку, що її Барні ототожнює з масонським храмом. Сексуально поліморфне тіло ембріона розвиває межі стабільної гендерної орієнтації, сприяючи осмисленню альтернативних форм тілесності. Ще одна «фішка» проекту –

запровадження ідеї багатошарової ідентичності: одні й ті ж самі виконавці перетворюються на різних персонажів. Ось сам Барні в одному лише білому фартуху та жіночих босоніжках на голих ногах, тримає рожеву ганчірку у скривавленому гнилозубому роті. Тісно до нього у напівоберті стоїть жінка (цю роль виконує безнога американська актриса і модель Е. Маллінз) у такому ж фартуху на оголеному тілі, замість ніг – прозорі протези. З композиції ясно: чоловік і жінка гранично відчужені. А ось та ж сама виконавиця-ампутантка – вже жінка-гепард, яка пересувається на протезах, спеціально сконструйованих за подобою лап хижака породи кошачих. Понад це, красуня час від часу приймає подобу цієї граціозної тварини з відповідною пластикою рухів. Узагалі артистичні ескапади М. Барні сповнені імпульсивних тілесних випадів, хаотична агресивність яких свідчить про своєрідний бунт проти ущербної редукції особи до окремої функції, проявленої емоції, знакового жесту. На екрані вирує суміш маскультових кліше, з яких незрозумілим чином Барні вибудовує світ, де вирують стихії еросу та діонісійських містерій, врівноважуючись урочистістю масонських ритуалів, настроями цивілізаційного есхатологізму і іронією контркультурного хеппенінгу.

Епатажні, шоківі кадри помпезних екранних дійств, синтезовані Барні з гротеску, насилля та іронії, демонструють схильність сучасної візуальної міфології до оголення патологічних симптомів несвідомого. Йдеться про символи і знаки, здатні вступати у резонанс із змістами глядачевих нетрів несвідомого, отже, забезпечувати готовність цієї глибинної сфери до сприйняття архетипової, езотеричної символіки, елементів магічних окультних практик, наближаючи екранний текст до різновиду магії.

Дійсно, пишні, необарокові видовищні постановки М. Барні справляють чарівливе враження: суггестивно впливають на глядача, вражають, втягують у поле тексту. Їх часто порівнюють із творами П. Грінвея, К. Тарантіно, Д. Лінча, проголошуючи візуальним символом кінця 1990-х. Дійсно, арт-проекти Метью Барні – справжній гіпервізуальний учт для очей. Водночас, у певному розумінні «фільми» художника – високоорганізовані дискурси, самодостатні роздуми про основні універсалії культури – народження, життя, смерть. Кожна епоха по-своєму відтворює та інтерпретує їх у свій спосіб. Саме ці інтерпретації обумовлюють з'яву смислів, нове образне вираження універсалії культури, нове бачення світобудови, життя і смерті, краси природи й людського тіла.

У порівнянні з мистецтвом модерну, що було ціннісним, смисловим і змістовним, нинішня ситуація постмодерну, з усіма after- і пост- розгалуженнями, дозволяє розвивати інтерпретацію у будь-якому напрямі. Відбувається ре-інтерпретація з утворенням нового ціннісно-смислового ядра, з іронічним акцентуванням відносності цінностей різного гатунку – від сакральних до звичаєвих. Постмодернізм програмно маніфестує цю відносність, попри небезпеку тотальної реляції. Ствердження постмодерністської диспозиції дуалістичних протилежностей практично нівелює бінарні опозиції верху і низу, добра і зла, високого і низького, дня і ночі, чоловічого і жіночого, духовного і тілесного тощо. Світ втрачає «параметри сцени», усталені виміри світобудови, характерні для модерну. А разом із тим відбувається поступова девальвація цілісного й ціннісного смислу. Зокрема, в екранних творах М. Барні, з притаманним постмодерну маніпулюванням уламками різних міфологій, еkleктичним розгортанням візуально насичених фрагментів фейкової реальності, з легковажним «серфінгуванням» по дотичній до багатозначних змістів, екран ніби перебирає на себе роль смислової матриці.

Одною з типових ознак екранного світу М. Барні є шалене експериментування з художніми формами, властиве авангарду, принципи якого художник послідовно розвиває. Власне, *поставангард* Барні виріс на звалищі культурних штампів, серед яких помітне місце посідають розхожі кліше, що на них перетворилися унікальні свого часу «індикатори авангарду». Автор веде провокативну гру з глядачем, ніби прагнучи перетворити його зі споживача своїх артистичних текстів на співтворця. Змушує реципієнта самотужки шукати внутрішню форму творів. Таке «самоусунення» може сприйматись як один з аспектів «смерті Автора». Тексти ніби «відчужуються», а їх інформаційна насиченість і пластичне багатство, неоднозначність меседжу, його зашифрованість гранично ускладнюють процес «зчитування» глядачем полісемантичних кодів. Йдеться про використання насамперед кодів візуальних, адже фільми М. Барні фактично безсловесні, хоча в них багато музики і звуків. У цьому можна простежити маніфестацію оновлених принципів екранного мовлення, коли пластичний ряд трактується не у якості «заготовки» під вербальне оздоблення, а як самодостатній процес мовлення. Слід зазначити неабиякий транскультурний потенціал таких «дислексичних» екранних послань, адже міміка, жести, музичні звуки, хореографічна пластика, об'єднані в систему, також мають знакову природу. І ця невербальна комунікація як мова мистецтва, виявляється транснаціональною.

Відеотвори Барні провокують до роздумів, адже пантомімічні й мімічні, інші ізольовані художні знаки не завжди легко піддаються автоматичному перекладу, передбачаючи наявність певного інструментарію для передачі й зчитування смислів, володіння «ключами» дешифрації різних пластів складної художньої моделі.

Своєрідним кодувальним елементом у мистецтві, у тому числі й у відеоарті Барні, є метафора (як альтернативний спосіб висловлювання). Метафора – продукт мови (формального коду), а й мислення. Нині, коли відбувається, за влучним висловом культуролога В. Мітіної, «зміщення проблеми метафори у центр філософської інтерпретації, усвідомлення метафори в якості однієї з форм людського мислення» [6; 50], комунікація між глядачем та твором здійснюється як розкодування метафор-знаків.

Барні пропонує глядачеві зануритися в естетично осмислену фрагментарність тексту, перенасиченого метафорами, алегоріями, приголомшливими образами, що провокують здивування на межі шоку. Згадати б, як ніби оживає, перетворюється на організм хмарочос «Крейслер», поданий у суто експресіоністичній естетиці, з належною запаморочливою геометрією площин, тьмяним освітленням, різноплановими деформаціями простору. Не антропоморфний архітектурний об'єкт наділяється психологічними і фізіологічними характеристиками. Щось

подібне спостерігалось у фільмі Пітера Грінвея «Кухар, злодій, його дружина та її коханець», де Ресторан інтерпретовано як образ сакральної споруди – храму сучасної цивілізації. Декорації ресторану стилістично вирішені як аналоги органів шлунково-кишкового тракту, що поступово перетравлює людину.

Для глядача спілкування з арт-проектами Барні, як і з будь-яким твором мистецтва, припускає декілька рівнів включеності/занурення – від пізнавальних, соціально-психологічних до знаково-комунікативних. Частина з них активізується у фазі передчуття і зустрічі з твором, частина відноситься до післядії, але для насичених полісемантичних знакових образів у фільмах Барні особливу важливість набуває фаза залученості реципієнта в процес сприйняття, радше – комунікації з процесуальністю екранного твору. Де твір, який за відомою дефініцією Гегеля є певною «естетичною реальністю», водночас є системою знаковою. Знаки необхідні, аби комунікація відбулася.

Які ж базові принципи комунікації між Барні та його глядачем? За відсутності слів, основне смислове навантаження припадає на візуальні зображальні знаки. «В якості знака у мистецтві можуть виступати колір, форма, лінія, жест, ритм тощо. Їх можна розглядати як нижчі форми художнього знаку. Зображальний знак значимий, оскільки є або зображенням реального об'єкту або символом, що має образний характер, передає інформацію про нереальний, абстрактний об'єкт, або простим індексом, за котрим закріплюється суть умовне значення» [6; 39].

У «Кремайстері» щільно запаковані знакові ряди складаються в метаповіді, що перетинаються, перетікають одна в одну, не залишаючи жодного шансу вибудувати з них лінійний сюжет. Непростий шлях до посвячення молодого масона вигадливо сполучено з подіями світового значення та фантазійними симуляціями за принципом поєднання уламків «різних реальностей» – соціальної, історичної, міфологічної. У вирі провокативної гри, у відвертій опозиції до прагматизму споживацького видовища Барні осмислює давні міфи і цілком сучасні стереотипи в кодах нової тілесності, нової «постмодерністської чуттєвості» (*sensuellement*, Р. Барт) з характерним «ковзанням по поверхні» – побіжним та ілюзорним розумінням дійсності. Така постмодерна практика запровадження різних кодів поєднується у Барні із звичкою до містифікації, імітації, створення ілюзії, видимості/позірності. Відтак, знаходячи опертя насамперед у зображальності, виражальна палітра митця передбачає сприйняття/розуміння, як на раціональному, так і інтуїтивному рівні.

Художник і скульптор, він активно включає в креативну структуру своїх екранних творів просторові об'єкти – скульптури з білої стеаріноподібної субстанції, перетворює їх на елементи зорового ряду, де особливості важливості набувають форма, об'єм, принципи зв'язків предметів, колір, освітленість. Зчленовувавши такий «інвентар» з іншою фантазійно-художньою наочністю, Барні досягає високого рівня виразу. Думка, емоція, настрої набувають у нього конкретику форм, що тяжіють до гіпертрофії, епатажу, містерії, клоунади, охоплюються сферою карнавалу і гри. Неодноразово доводилось чути визначення фантастичних екранних перформансів Барні як «візуальних опер», що має певні підстави, внаслідок дискретного розвитку їх сюжету – від однієї ситуації – до іншої. Водночас парадоксальне поєднання у словосполученні зорової та звукової категорій викликає асоціації з подібним оксюморонем – «симфонії для очей». Саме так називала свої екранні твори Ж. Дюлак, яскрава представниця французького кіноавангарду 1920-х.

Порівняння «фільмів» Барні з оперою видається закономірним ще з однієї причини: музика єднає у фантастичну, сюрреалістичну цілісність різнопланові витвори поетичної свідомості – від алегорій архаїчних легенд та міфів до контемпоральних скульптурних елементів – стереометричних форм, вироблених з білого стеаріноподібного матеріалу, вазеліну, криги, желе й воску – практично «живої» органіки, яка реагує на зміну температурних режимів за аналогією до емоційних станів.

Здавалося б, закономірне звернення художника і скульптора до елементарних просторових структур, залишає між тим своєрідну не розшифрованість, таїну, породжену несподіваністю використання цих предметів у кадрі. Вони, наче кінематографічні «монтажні перебивки», стають у пригоді при перенесенні тем, сюжетів, символів та інших семіотичних схем з одного шару культури на інший. Такі хаотичні переміщення у постійних пошуках умовної «точки переходу» – між чоловічим та жіночим, страхом і зухвалістю, між формою та аморфністю – один із найулюбленіших художніх прийомів у творчій майстерні Барні.

У пролозі до «Кремайстера-3» спостерігаємо взаємину/комунікацію двох казково-міфологічних персонажів, один з яких нагадує античного Циклопа. А інший – троя або Лепреконеа, схиленого замість золота на абстрактних формах із білого пластику подібного матеріалу. Кожен із цих персонажів характеризується особливим, доволі умовним стилем поведінки, організації життя, побуту, ставленням до живої субстанції – природи або сусіда, а також специфічною тембральністю звукового супроводу.

Свідомо відмовившись від слова, Барні зосереджується на невербальних носіях культурної інформації: обрядах, міміці, жестах, стильових особливостях поведінки, звукових атестаціях персонажів тощо. При цьому карнавальні, еkleктичні екранні перформанси Барні своєю надмірною візуальною перенасиченістю, декоративністю, штучним шиком, програмною відсутністю балансу між формою та змістом, вочевидь тяжіють до естетики «кемпу», що, за визначенням, безупинно апелює «до неприродного: штучності і перебільшення» [2; 235]. Як зазначає дослідниця «кемпу» С. Зонтаг, зважаючи на те, що дефініція «кемпова» чуттєвість спрямована до образу андрогіна [2; 238], транссексуальність, травестизм, натяки на гомоеротизм у проекті «Кремайстер» дають додаткові підстави віднести його до «кемпу», особливо з огляду на характерну для «кемпа» схильність «до всього штучного, до поверхні, симетрії, смак до живопису, до того, від чого може перехопити дух, його вишуканої умовності» [2; 240].

На підтвердження цієї гіпотези – прояв принципового для естетики «кемпу» протиставлення природного й штучного, зокрема, в образі моделі-ампутантки, яка пересувається на спеціально сконструйованих протезах, або у сцені танцю-дуелі автомобілів у холі Крейслер-Білдінг, у результаті якої п'ять лімузинів-переможців

плющать машину-жертву, перетворюючи її на шматок спресованого металу, а також в образах і символах таємничих операцій на статевих органах. Ці та безліч інших сцен репрезентують «безумне» кемпове бачення режисера. Епатажна видовищність таких епізодів, унікальна стилістика надмірності та іронії підривають основи консервативного мислення, поєднуючи непоєднуване: уламки міфоструктур із бульварними вульгаризмами, строкату іконографію індустрії культури з лаконічною стриманістю сакральних ритуалів.

Провокативна ризикованість змістів екранних експериментів Барні міститься у маніфестації/відображенні новітніх тенденцій в мистецтві, насамперед таких, як:

- поступове перетворення візуальності на домінуючу складову культурних артефактів;
- орієнтованість твору не тільки (і не стільки) на глядача, скільки на самого творця, на проблеми його самовираження;
- реактуалізація герменевтичних концепцій тексту, питань розуміння та інтерпретації.

М. Барні співставляє, змикає різномірні явища та ідеї, котрі раніше сприймалися як непов'язані між собою, передбачаючи тим самим активний (радіше інтерактивний) тип сприйняття своїх відкритих творів. В артистичних проектах митця, що послідовно демонструють «відсутність серйозності», змішування різних стилів, жанрів і художніх рішень, на перший план виходить не стільки семантичне наповнення, скільки стилістична виразність – незвичність, новизна, візуальна перенасиченість карнавального штибу, зухвала надмірність та інші похідні від гранично індивідуалізованих просторів. Сприйняття такої сучасної візуальності передбачає й відповідні рівні рефлексії.

Пишні, необарокові складно структуровані арт-тексти символіста, метафориста, філософа Барні передбачають множинність прочитань, отже відкривають перед глядачем нові неосяжні обрії для вільної гри уяви у пошуках інтерпретаційних рішень. По суті М. Барні пропонує матрицю, утворену множиною всезагальних культурних кодів, символічних кодів візуального мовлення, котрі кожен реципієнт зчитує по-своєму. Розкішні постановки, багатомірні образи, створені митцем, сюрреалістично інтоновані та вельми неоднозначні, є лише певними динамічними формами, що їх кожне покоління глядачів може наповнювати новим сенсом та змістом. У цьому розумінні візуальні коди арт-авангардних проектів М. Барні за сутнісними ознаками виявились актуалізаторами *нових смислів*.

Список використаної літератури

1. **Бавильский Д.** Арт-критика / Д. Бавильский // Арт-азбука. Словарь современного искусства / ред. Макс Фай <http://azbuka.gif.ru/>
2. **Зонтаг С.** Заметки о «кэмпе»/ С. Зонтаг // Киноведческие зап., 1999. – № 22. – С. 235–242.
3. **Караева К.** Мэтью Барни: лингвистика тела // <http://artukraine.com.ua/a/metyu-barni-lingvistika-tela/#.VQVM59KsWgQ>
4. **Кулик И.** Мэтью Барни – Луиз Буржуа. Психологический анализ и индивидуальная мифология // Лекции об искусстве и дизайне. Лекция 16. [club66624341](http://club66624341.vk.com/) http://onlaynfilmy.com/onlain/-66624341_169398223
5. **Маньковская Н. Б.** Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века. – М. : Гос. ин-т искусствознания, Канон плюс, 2011. – С. 680–690.
6. **Митина В. А.** Сквозь призму знака (Знаки в искусстве) / В. А. Митина. – К. : САМБАТАС, 1996. – 108 с.
7. **Нанси Ж.-Л.** Corpus / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской. – М. : Ad marginem, 1999. – 256 с.
8. **Павленко А.** Оккультизм в авангарде и современном искусстве / А. Павленко // <http://alexander-pavl.livejournal.com/99458.html>
9. **Парщиков А.** Рай медленного огня: Эссе, письма, комментарии / А. Парщиков. – М. : Новое лит. обозрение, 2006. – 328 с.
10. **Хренов А.** Маги и радикалы : век американского авангарда. – М. : НЛО, 2011. – 408 с.
11. **Danto Arthur C.** The Anatomy Lesson // *Nation* 276 (17): p. 25–29, *Nation* 276 (17), 2003. – pp. 25–29.
12. **Keller A., Frazer W.** Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster / Keller Alexandra, Frazer Ward // *Cinema Journal* – № 45, # 2, Winter, 2006. – pp. 3–16.

Резюме

Розглядаються особливості візуальних кодів екранних творів Метью Барні. Досліджує мультигенеалогію арт-проекту «Кремайстер»: зв'язок з кіно, фотографією, танцем, музикою, архітектурою, образотворчим мистецтвом, а також такими продуктивними видами *contemporary art*, як інсталяція, боді-арт, перформанс й іншими складовими сучасної візуальності, що ламають історично усталене ставлення до традиційної екранної культури.

Ключові слова: візуальність, постмодернізм, перформанс, контркультура, неоміфологізм, новий смисл.

Summary

Zubavina I. Visual code as generator of new senses (on the example of Matthew Barney's screen projects)

The article examines the features of visual codes of Matthew Barney's screen works. It is the analysis of the multi genealogy of the art-project «Cremaster»: communication with a cinema, picture, dance, music, architecture, fine art, and also with the such productive types of contemporary art, as installation, body-art, performance and other constituents of modern visual arts, which break the historically set attitude toward a traditional screen culture. The article studies conformities to the law of update of semantic matrix.

Key words: visual arts, postmodern, performance, contra-culture, neo-mythologist, new sense.

Анотація

Зубавина И. Визуальный код как генератор новых смыслов (на примере экранных проектов Мэтью Барни)

Рассматриваются особенности визуальных кодов экранных творений Мэтью Барни. Исследует мультигенеалогию арт-проекта «Кремайстер»: связь с кино, фотографией, танцем, музыкой, архитектурой, изобразительным искусством, а также с такими продуктивными видами contemporary art, как инсталляция, боди-арт, перформанс, другими составляющими современной визуалистики, ломающими исторически установившееся отношение к традиционной экранной культуре.

Ключевые слова: визуальность, постмодернизм, контркультура, перформанс, неомифологизм, новый смысл.

Надійшла до редакції 9.11.2014 р.

УДК 331.556:39(477)+(470.45)

В. Сінельнікова

**СХІДНА УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА СЬОГОДНІ: ПЕРСПЕКТИВИ І РЕАЛІЇ
КУЛЬТУРНОЇ СПІВПРАЦІ З УКРАЇНОЮ (УКРАЇНЦІ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ)**

Постановка проблеми. За різними інформаційними джерелами світова українська діаспора сьогодні налічує від 10 до 15 мільйонів осіб. Концепція співпраці України та світової діаспори в своїй основі має такі засади: підтримка світового українства як стратегічний напрям політики української держави; зазначення і вивчення здобутків української діаспори як інтегральної частини досягнень України та світової цивілізації; визнання української діаспори як інструменту політичного, економічного та культурного впливу у країнах проживання, а також як потужного засобу утвердження позитивного образу нашої держави у міжнародній спільноті.

В українській етнологічній та історичній науці існує традиційний розподіл діаспоральних осередків на західну (європейські країни, Австралія, Америка) і східну (Російська Федерація і країни СНД) діаспору. Якщо західна діаспора в науковій, освітній, політичній й інших сферах є давнім партнером нашої держави у співпраці, то східна українська діаспора – явище малодосліджене. В першу чергу ідеться про важливість і необхідність дослідження питань, пов'язаних із розселенням та чисельністю українців (історією і сучасним станом), а також особливостями їх адаптації в іноетнічному середовищі, змінами в етнічній самосвідомості і трансформаціями в етнокультурній ідентичності, характером взаємодії з іншими етнопонаціональними спільнотами тощо. Питання співпраці з українцями східної діаспори є неоднозначним: на жаль, у суспільній свідомості українців материнської території західна діаспора асоціюється з грошовими інвестиціями, що, здебільшого підкріплюється практикою, як, наприклад, відновлення (матеріальне і наукове) Острозької Академії, здійснене, переважно, за рахунок американських і канадських українців – благодійників. Українці східної діаспори здебільшого самі потребують хоча б моральної підтримки (не говорячи про матеріальну підтримку як з боку провладних структур країн проживання, так і з боку України), на жаль, часто існують лише зусиллями місцевих патріотів – ентузіастів, або перебувають, як, наприклад, зараз у Російській Федерації, в стані глибокої організаційної кризи і документального протистояння з органами влади, що здебільшого навмисно посилюють психологічні, політичні та інші протиріччя між місцевими осередками українців у російських регіонах.

Мета статті: дослідити історію формування і сучасний стан побутування українців Нижнього Поволжя як складової світового українства, визначити сучасний стан асимілятивних процесів і процесів деетнізації в середовищі нижньоволзьких українців, зауважити на необхідності підтримки українських осередків на Нижній Волзі і налагодження співпраці з українцями східної діаспори в контексті стратегії розвитку української держави.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні за межами материнської території проживає майже третина етнічних українців. Понад 2,5 млн. (за неофіційними даними – понад 10 млн.) мешкає в Російській Федерації – це одна з найбільших і найдавніших українських діаспор у світі. Регіоном компактного заселення в Росії було й залишається Нижнє Поволжя (зокрема Волгоградська обл.). Згідно з переписом 2010 р. кількість українців на цих теренах становить майже 56 тис., 42,2% вважає українську мову рідною [4].

Дослідники, вивчаючи понад 300-річну історію переселення українців у Нижнє Поволжя, виділяють кілька етапів української колонізації названого регіону: військово-стратегічна (XVII – перша пол. XVIII ст.); громадянська самовільна (XVII-XIX ст.); кілька стадій урядової колонізації (сер. XVIII – перша пол. XIX ст. – вербування українських чумаків для обслуговування солевиодобувної промисловості на заволзькому озері Ельтон; перша пол. XIX ст. – переселення малоземельних державних селян із Лівобережної України; друга пол. XVIII-XIX ст. – поміщицькі переселення з дозволу уряду; протягом XX ст. – масові переселення на радянські будівництва та інші індустріальні об'єкти). Міграції українців на землі межиріччя Волги та Дону призвели до виникнення там понад 100 українських поселень; на північному сході сучасної Волгоградської обл. науковці навіть вирізняють своєрідний «український етнічний острів» (Руднянський, Данилівський, Жирновський райони) – місцевість із найдавнішими в краї (к. XVII – поч. XVIII ст.) компактними українськими поселеннями [4].