


**УДК 75.03; 7.036; 80\81**
**Олег КОВАЛЬ,**

завідуючий цикловою комісією природничо-наукових дисциплін, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, член Національної спілки художників України, член Міжнародної Асоціації мистецтвознавців; Харків, ВНЗ I-II категорії, ОКЗ «Харківське художнє училище»

## СЕМІОТИКА РЕАКТУАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА «СТАРИХ МАЙСТРІВ» У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ

*Коваль О. Семіотика реактуалізації мистецтва «старих майстрів» у сучасному українському візуальному мистецтві ХХ – ХХІ століття.*

*У статті розглядається співвідношення вербального та візуального кодів культури у практиці реактуалізації мистецтва «старих майстрів» в сучасному українському мистецтві ХХ – ХХІ ст. з точки зору перифрастичних та інтерсеміотичних стратегій, узятих у якості досвіду лінгвістичного висловлювання мистця. Автор наголошує на ідеї культурної та лінгвістичної мотивації парафрази у мистецтві (живописі).*

*Ключові слова: синтез вербального та візуального, візуальне мистецтво ХХ – ХХІ ст., перифраза, інтермедіальність, реактуалізація класики, культурні та пластичні смисли, лінгвістичні вхождення.*

*Коваль О. Лингвистические вхождения в визуальный текст: семиотика письменотворчества и битекстуальности в практике реактуализации искусства «старых мастеров» в современном украинском визуальном искусстве ХХ-ХХІ столетий.*

*В статье рассматривается соотношение вербального и визуального кодов культуры в практике реактуализации искусства «старых мастеров» в современном украинском искусстве ХХ – ХХІ ст. с точки зрения перифрастических та интерсеміотических стратегий, узятих в качестве опыта лингвистического высказывания художника. Автор настаивает на идее культурной и лингвистической мотивации парафразы в искусстве (живописи).*

*Ключевые слова: синтез вербального и визуального, визуальное искусство ХХ – ХХІ ст., перифраза, интермедіальность, реактуализации классики, культурные и пластические смыслы, лингвистические вхождения.*

*Koval O. «Linguistical entries into visual art: semiotical writing and bitextuality in art reactualisation of «old masters» art of the Ukrainian visual art of the ХХ-ХХІ century.*

*The article covers forms for representation of linguistical thinking in the art of the old masters poetic and creative method and picturesque practice. In particular, based on the examples from XIX century visual arts, the author reconstruct the pictorial-verbal analogues in the artistic discourse. The author supposes that the cultural and linguistic motivation is the law of the paraphrase in painting.*

*Key words: synthesis of verbal and visual, the visual arts of the ХХ - ХХІ century, paraphrase, intermediality, reactualization classics, cultural and plastic meanings, linguistical entries.*

**Постановка проблеми. Актуальність. Мета та завдання статті.** У фокусі цього дослідження – явище рефігурації, реактивації мистецтва «старих майстрів» в художній практиці українських художників ХХ – ХХІ ст. Втім воно постає не у якості «цитування», традиційного «діалогу» з мистецтвом минулого, мистецької

гри з сюжетом і змістом картини, а як цілісний принцип семіотичної побудови художніх висловлювань складної знакової форми, наближеної до форми ідеограматичного, ієрогліфічного висловлювання (а відтак – і мислення), вмотивованого з боку лінгвістичного субстрату художньої діяльності. Більш того – реакти-



вація і ущільнення у новій візуальній формі лінгво-пластичного коду як наочного виразу взаємообумовленості співіснування слова та зображення мислиться нами як прояв значущого принципу «лінгвістичних входжень» у внутрішні прошарки візуального тексту [21]. «Зона вербальності» у випадку перекладу одного візуального тексту в площину іншого постає одночасно як «зона візуальної креації» і як втілення ідеї «візуального гнозису» (М. Ямпольский) [24] як такого.

Візуальний текст, утворений за допомогою попереднього візуального прецеденту постає як текст полізнаковий та полісемантичний, з власною граматику та лексикою, в сфері діяльності яких зростає дискретність візуального повідомлення, не зменшуючи системотворчий характер континуальності як закону побудови візуального та образотворчого тексту. Маємо випадок, коли «ліва півкуля, ствердившись у своїх мовленнєвих якостях та функціях, аналітичних за природою, переходить до експансії в такі сфери семіотичної діяльності, як візуально-зображальна» [10, 2007: 97] Традиційні пластична та лінгвістична свідомість мистця зливаються у гібридні, таутофонні форми, в яких імплікована у внутрішню візуальну форму вербальність уможливає розуміння твору мистецтва як прояв незамкненої системи, відкритої до семіотичного згущення знаків, як вираз нової пластичної мови, що набирає статусу нелінійного функціонування. Реактуалізація творів «старих майстрів» у даному випадку спричинює можливість розглядати парафразну художню практику як дію по перенесенню дискретних, подібних до мовних, знаків на континуальний текст, який постає по відношенню до «цитованого» у новітній візуальній формі твору як *тавтограма* [1, с. 213], тобто символізуюча, орієнтована на зображальний повтор одного тексту в іншій форма, що спричинює згущення семантики та прагматики новоутвореного мистецького висловлювання. Складність використання цієї гіпотези-моделі до новітнього художнього процесу спричинює **проблематизацію** питання, а відтак і загострює його **актуальність** в царині сучасних мистецтвознавства та культурології. Відтак **мета** цієї розвідки – з'ясувати, як, у який спосіб відбувається насичення візуального тексту лінгвістичними входженнями, пов'язаними з аналітичними та синтетичними стратегіями запозичення іконографічної семантики та синтаксису «старого мистецтва» у новітній

візуальній формі. **Завдання**, залежно від мети, постають у спробі вибудовування засобів опису та аналізу лінгвозображального плану перифрастичної діяльності сучасного мистця. Автор статті для досягнення своєї мети спирається на **методи** візуальної та вербальної семіотики, візуальний аналіз тексту культури загалом, не кажучи вже про іконографічні та іконологічні, контемпоральні та герменевтичні методи сучасних мистецтвознавства та культурології. Крім того, автором статті висувається й обґрунтовується думка про існування різних семіотичних ступенів процесу перифрастичної діяльності, розгорнутої в культурі, – «копія – вільна копія – парафраза – аналітична інтерпретація (студія, етюд, опус) – самостійний візуальний текст-гібрид», на кшталт градації семіотичних форм, встановленої у свій час академіком Ю.С. Степановим: «мова – менш мова – ще менш мова – не мова» [14; 21].

**Аналіз досліджень та публікацій.** Питання реактуалізації класики в сучасному українському (візуальному) мистецтві, проблематизоване у вищенаведеному вигляді, в вітчизняному мистецтвознавстві та культурології не висвітлювалося. Втім існує певна кількість розвідок, які наближають автора статті до обґрунтування висунутої гіпотези. Перш за все це дослідження російських мистецтвознавців А.А.Бабіна, М.В. Бусева, Н.В. Злидневої, С.М. Данієля, Н.О. Дмитрієвої, Є.Щ. Кондратьєва, Л.Ю. Лиманської, В.Б. Міриманова, В. М. Прокоф'єва, С. М. Соколова-Ремізова, Є.С. Штейнера [2; 5; 7 – 9; 12; 15; 19; 22].

У якості досвіду розробки актуальної для сучасних мистецтвознавства й культурології лінгвоестетичної методології дослідження нашого питання слід розглядати недавнє дослідження автора та низку його попередніх статей [21].

В українському мистецтвознавстві і культурології проблема одержала теоретико-критичне витлумачення в працях Б. Пінчевської та Г. Складенко [16; 17; 18], в яких питання, що ми обговорюємо, висвітлено побіжно, з огляду на завдання встановити тенденції генези і розвитку сучасної української образотворчості, але поза семіотичною методологією, хоча й наближеної до нашої спроби аналізу розглядаемого явища. Слід зазначити, що творчість мистців, яка прислуговується нам матеріалом розвідки (О. Ройтбурд, М. Вайсберг, С. Ликов, С. Кам'яний, Р. Мінін), знайшла своє відображення на сторінках вітчизняних

видань каталогів виставок, буклетів, супроводжувальних виставкову діяльність мистців статей, оглядів мистецьких процесів, що містяться в працях В. Бурлаки, І. Демківа, О. Мокроусова, Б. Пінчевської, О. Сидора-Гібелінди, В. Сидоренка, Г. Скляренко, у маніфестарній та дискурсивній практиці самих художників (докл. див. [16; 17; 18; 5]). Цікавим варіантом розгортання теми парафрази в авангардному мистецтві Харкова є розвідка Т. Павлової, дослідившої трансформації жанру натюрморту та його стилістики *stilleven* у творчості Бориса Косарева [15, с. 171-190].

Звісно, проблема потребує подальшого дослідження і поглиблення теоретичних засад розгляду питання, що ми намагаємося висвітлити у нашій статті. Інструментарій візуально-вербального синтезу запропоновано у межах дослідницької діяльності автора та мистецтвознавчої школи О. Шила [21].

**Виклад основного матеріалу.** Звернення до художнього досвіду «старих майстрів» XVII – XVIII – XIX століть в сучасному образотворчому та візуальному мистецтві зазвичай пов'язують з модерною потребою радикального оновлення пластичної та візуальної мови, з процесами саморефлексії мистця, постмодерною практикою «переопису», цитування старих картин, кінець кінцем, – в утворенні на постмодерних творчих засадах мистецьких висловлювань «нової еkleктики», коли «картини пишуться про інші картини» (М. Вайсберг), а творчість сучасного мистця перебуває у напруженому полі «відношення нового живопису до творів минулого» (К. Грінберг). Так званий «діалог з традицією» є органічною складовою сучасного мистецького процесу, коли Великий Картинний Дискурс постає у вигляді «невербального мистецтвознавства» (С. Кусков) [18, с. 143], що розгортається у паралель мистецтвознавству вербальному та сучасним пошукам образотворення. Втім мова йде не лише про захоплення семіотичними можливостями «переопису» як чужого, так і свого живопису, що постає як продукт інтерсеміотичного перекладу та пластично-візуальних метаморфоз, – мова йде про гібридно-монтажну практику такого перекладу, що втягує у свій кругообіг екстракти мовної, лінгвальної, текстуальної та позанаративної візуальної свідомості мистця. Сам акт такого переопису мислиться як акт прямої участі природної мови в утворенні новітніх візуальних структур, внаслідок чого певні знаки цілісного візуального твору (напр., як

окремі зорово-графічні та живописні екстракти живопису В. Кандинського, П. Клеє, П. Філонова, П. Пікасо, Ф. Бекона, М. Вайсберга, О. Ройтбурда, С. Ликова, С. Кам'яного, Р. Мініна та інш.) постають як знаки форми, які можна виділити з цілісної безперервної сітки полісемантичних знакових утворень, що складають окремий мистецький твір. Процес текстуалізації візуального твору у даному випадку базується на засадах людського сприйняття простору, що має цілком дискретний характер, який підлягає законам ритму та семіотичним засадам співставлення символізуючого та символізуемого, про що в свій час вказували П. Флоренський, Вяч. Вс. Іванов та С.М. Даниєль [7; 9; 10].

Ще більш насиченими постають темпоральні відносини у структурі живопису та візуального тексту загалом, які, за Н.В. Злидневою, є показовим втіленням прихованої вербальності: «темпоральне в образотворчому наративі еквівалентно вербальному компоненту» [10, с. 19].

Ми намагаємося показати (і довести), що цьому вербальному компоненту («лінгвістичним входженням», «*linguistical entries*») еквівалентна сама перифрастична діяльність сучасного мистця. На чому базується наша думка?

По-перше, на тому, що ставлення (і вибір) мистця до твору – основи майбутньої парафрази – відбувається на дискурсивних, лінгвоестетичних засадах, він відбирає окремий твір у якості завершеного візуального тексту, в якому виокремлює окремі типи знаків, що підлягають подальшому асоціюванню та монтажу, звідси й подальша полісемантичність мистецького повідомлення, на навмисне виокремлює іконічну та індексальну семантику та граматику мистецького твору, що призводить до переосмислення його змісту, фактури, перспективних та темпоральних відношень, характеру ритміки та повторів кольорових сполук та об'ємних форм живопису (перш за все – такі парафрази відбуваються у межах традиційної образотворчої мови); подруге, – у тому, що візуальність, втягнута у контекст перифрастичної діяльності, базується на конкретно-індивідуальному візуальному та мовному схематизмі, у межах якого візуальна структура постає як окремий гештальт та лінгвокультурний концепт («Караваджо», «Веласкес»), а окрема композиційна чи пластична схема, що отримує нове пластичне втілення, функціонує як пластична ідеограма,



ієрогліф. Візуальна орієнтація сучасного мистця на попередній зоровий текст мистецтва не лише базується на лінгвістичних та перспективних характеристиках зображення, а й на спільності перцептивних та мовних схем, які потребують використання саме «знання» про форму і зміст мистецького твору. Крім того, як показали дослідження М. Баксандала та Л. Лиманської [12], найголовнішим доказом лінгво-пластичного синтезу перифрастичної діяльності мистця є той факт, що сама ця діяльність є формою інтерпретації мистецького твору, що будується на вибірковості пластичних та вербальних категорій, репрезентуючих саме мислення про картину. Мова тут є своєрідним культурним медіатором, що зв'язує відповідний культурний досвід художника і посередницький характер запозичуваного образу, який представляє основу новоутвореного мистецького висловлювання. Мова інтелектуалізує сам процес запозичення та мистецької інтерпретації, оскільки, як довів Е. Гомбрих, вербальні елементи є класифікуючими патернами художньої форми, а «сприйняття художніх форм відбувається через царину відповідних лексичних (лінгвістичних) понять» [12, с. 60]. Тим більше, що вербально-візуальний монтаж, яким є новітній парафрастичний твір, відбиває логічні та референтні зв'язки між експресією та функціональністю форми і її змістом. Ба більше. Осмислення твору мистецтва, що інтерпретується сучасним майстром, відбувається з позиції аналізу цього твору як здійсненого факту мистецтва, як готового нарративу, «посередництвом якого відбувається більш-менш повна реконструкція мети та завдань утворення твору мистецтва, що інтерпретується» [12, с. 68], – а це вже свідчить на користь думки про те, що живописне потрактування попереднього мистецького твору в певній мірі обумовлено традиційними для європоцентричної (та далекосхідної) культури формами культурного та мовного досвіду. Пастіш, живописний центон, парафраза тут отримують дієву комунікативну цінність, стверджуючи не лише амбівалентність та посередницький характер існування мовних та культурних концептів, а й ізоморфізм мови, культури та мистецтва, без якого б жодного парафрастичного твору не існувало. Цікаво, що у такому самому напрямку розгорталася думка Флоренського, коли він писав про роль ритму у сприйнятті художнього твору – з виділенням у його структурі елементів спокою та формальних елементів-скреп, що

уводять у структуру твору темпоральний компонент та наочні стратегії синтаксичного членування мистецького твору, з яких вибудовується його іконічна семантика. С. Ейзенштейн це довів аналізом творів Е. Дега та портрету Єрмолової В. Серова і аналізом творів далекосхідних живопису й каліграфії [10, с. 131-133]. У наш час це доводять художники-трансавангардисти та концептуалісти, майстри нової візуальної форми. Метафорично процес утворення палімпсесту – живописного центону можна уподібнювати процесу індивідуалізації «крапки» як матриці живопису («Чорний квадрат» Малевича), причому крайня індивідуалізація кожного фрагменту запозиченого твору приростає інтелектуалізацією та індивідуалізацією «мікроктин», з яких обов'язково складається твір інтерпретаційно-парафрастичного характеру. Прихована вербальність в сучасному мистецькому творі, базуючись на монтажному, гібридному принципі, вводиться у внутрішню структуру візуального тексту посередництвом співставлення просторово та темпорально суміжних образів, збіг яких відбувається на мовно-асоціативній та візуально-асоціативній основі. Класифікативний зсув елементів форми, що має семантичний характер, відгомоном постає в структурі образотворчого твору зсувом синтаксичних елементів форми та самореферентності її прагматичної та дейктичної структури. Наслідком чого є загушення візуально-пластичного мовлення як диглосії, бітекстуальності, наявності «картини в картині».

Важливим є й те, що змістоутворюючі формальні елементи візуальної структури, що постають у якості окремого нового твору мистецтва-штудії з «старих майстрів» навмисно тематизуються (як «парафраза-штудія з...») та лексикалізуються («етюд», «штудія», «імпровізація», «вільна копія»), виступаючи своєрідним метанаративом історії мистецтва, звідси і постає як «невербальне мистецтвознавство», що розкриває мовно-культурну модальність візуальної репрезентації певного розуміння попереднього твору й власної творчості. Двувекторний рух від твору-зразку до твору-оригіналу відбувається через мерехтливу вербальність форми та її візуальну формотворчу екстатичність, що разом утворюють інтерактивну матрицю художньої творчості як такої. Формально-мовний і пластичний експеримент, що відбувається засобами візуальної парафрази, зреалізовано, як правило, мистцем з опорою на синтаксичну семантику

візуального твору та тематичні елементи візуальної репрезентації, які набувають статусу складного знаку. У своєму прицілі – знаку полімодального характеру, що будується на засадах інверсії та монтажу: за принципом Ж. Матьє, – «якщо є знак, він стверджує себе, якщо знаходить втілюване» [13, с. 127], тобто утворюється нова семіотична конфігурація, внаслідок чого ця галузь творчості підлягає виокремленню у якості самостійного творчопошуку. Цікаво, що інверсованості формально-візуального експерименту відповідає як фігуративний живопис, так і абстракція, навіть абстрактна каліграфія, якщо вони витримують тест на семіотичну полізнаковість та фрактальність формоутворення. Твір мистецтва, немов би навмисно підлягає вторинній модалізації та «форії» («те, що несе до...») – живописних та зорових, ілюзіоністичних і пластичних ейфорії та дисфорії, за наявності яких лінгвальна присутність діє на глибинному метанаративному та поверхневому нарративному рівні структури мистецького (візуального) твору.

«Актуальна ретроспекція» класики, що відбувається в мистецтві постмодерну, є наслідком відсутності у соціокультурному та мистецькому просторі будь-якої сталої концептуальної та стильової домінанти. Бажання утриматися у межах «Великого стилю» штовхає мистця на пошук тих «позначуваних» та «позначуючих» форм репрезентації світу мистецькими засобами, які у якості зображальних та візуальних конструктів є образами світу, перцептивний характер яких ставиться у відповідність когнітивному стилю самої епохи, у межах якої висловлюється мистець. «Перцептивними ці образи (включаючи абстрактні та квазіморфні і фігуративні) роблять стилістичні субстрати» [13, с.157-158]. Базуючись на зоровій аналогії та асоціативній грі з мистецькими формами, живопис та візуалістика ХХ-ХХІ століть намагаються переводити речі, фігуративні зображальні та візуальні форми, сюжетну основу картин, зорові аналогії на рівень зображальної мови, де кожний елемент твору постає частиною єдиного процесу селекції та комбінації форм на зразок тих, що відбуваються у поетичній мові. Так мова художника набуває автореферентності, самоподібності та аналоговості у відношенні до природної мови, яка для мови сучасного живопису є матрицею смислотворення та конструктивною основою формального експерименту зі знаками форми. Мистецька параномазія дзеркально відобра-

жає лінгвальну параномазію поетичної творчості, а сам художник переймає на себе роль поета-філософа і поета-автопоетика, що мисленнєво переводить вербальні образи на мову зримого та баченого, і зворотно – перевозжу зображального у слово. Когнітивна сконцентрованість лінгвально-візуального образу відливається у процес перекодування пластичних та візуальних смислів у просторі культури, у процес подвоєння знаковості, у решті решт – утворення нової знаковості, яка, за висловом М. Бессонової, «глибше пустого трюку, механічного цитування мистецтва минулого» [4, с. 181], у процес перекодування смислів, за якими – трансформації досвіду, духу і пластичні та візуальні метаморфози. Пошук нового позначуваного є пошуком адекватного задуму візуальної та зображальної формули-схеми, концепту, лейтмотиву творчості, узятого у якості гри з семіотичними екстрактами та категоріями. Причому візуальна семіотика парафрази вимагає від художника налаштуватися та налаштувати глядача на цілий цикл метаморфоз, внаслідок чого перифрастична діяльність постає як діяльність серіальна, результатом якої є самостійно вибудована композиція. Почавшись «Сніданком на траві» та «Олімпією» Мане (які самі по собі є парафразою творів Джорджоне та Гойя, що теж свідчить на користь знакової множинності образів та їх подвоєння), пройшовши шлях крізь «метаморфози картини» Пікасо та Бекона, парафраза ХХІ століття виходить на рівень вільної візуальної асоціації, аналітичної інтерпретації змісту і форми, присутньої, напр., у «Ермітажній школі Я. Длугача, яка, хоча і є невимовною, втім є такою, що вимагає «значний ступінь розвитку свідомості, що дається лише природною мовою» (О.О. Потебня).

Означені семіотичні стратегії у царині візуальної та пластичної парафрази, отримавши вираз на рівні культурних проєкцій та ретроспекцій, контрастно та якісно втілені в індивідуальній творчості художників, до інтерпретації яких ми і переходимо.

Метамовний характер перифрастичної рефлексії засвідчено ще у творчості Ван Гога, декларувавшого у свій час, що «робити картини за рисунками Мілле означає скоріше перекладати їх на іншу мову, ніж копіювати» [6, с. 500]. Стратегії конфронтативного перекладу дотримувався і Пікасо, звертаючись до творчості своїх великих попередників – 15 варіацій «Алжирських жінок» Делакруа, 58 «Менін»



Веласкеса, 30 живописних і близько 150 графічних творів за мотивами «Сніданку на траві» Мане, парафрази на теми «Вірсавії» за Кранахом та Рембрантом, картин братів Ленен, численні «Вакханалії» Пусена, рисунки на тему «Розп'яття» за Грюневальдом, живописні імпровізації за творчістю Альтдорфера, Гальса, Гойя, Ель Греко, Давида, Енгра, Курбе (перелік погрожує бути неповним) [2]. Саме творчість Пікасо у сфері інтерсеміотичного перекладу творів старих майстрів стає матрицею постмодерної візуальної інтерпретації сучасних українських художників. Тут є все – і використання робіт старих майстрів у якості сюжету, і стильові варіації форми, і вільне копіювання, і метаморфози живописної інтерпретації. Аналітично розбираючи рисунок, колірну складову, фігуративний ряд попередників, граючи предметно, зображальними асоціаціями, Пікасо не лише вибудовує наочну формулу власного стилю, а й розробляє механізм утворення нового означаючого, що будується на засадах «геометричного» та синтаксичного монтажу і індексальної метонімічної трансформації (напр., у «Менінах» Веласкеса-Пікасо сценка з рухом карлика Ніколасіто та фігурою карлиці Барболи перетворюється на метафорично-метонімічний асоціативний ряд образів, що перетворюються на самостійну композицію з музичною семантикою [7, с. 229; 2]). Руйнуючи первісний образ-прототип («моя картина – наслідок ряду руйнацій»), Пікасо послідовно вибудовує та конструює нову композицію, яка з оригіналом зберігає спільність лише на рівні концепції, смислу та цінності прототипу, де пізнаваними є лише загальний сюжет, герої, а новим – нова модель картини як такої, утворення нової зорової формули. Цікаво, що «таємна логіка» утворення такої формули відштовхується не лише від оригіналу (як у випадку з «Менініми» у Пікасо), а перш за все від репродукції (у Ван Гога, Бекона), що загострює семіотичну ситуацію в перифрастичній творчості мистців. Формульність, присутня у репродукції, перетікає та помножується у візуально-пластичну формульність. Поетика парафрази у Пікасо, попри те, що він мислить виключно пластичними, візуальними образами, намагаючись досягти динамічної композиції і напруженості пластичних, візуальних ритм та ритму, вибудовується як поетико-драматургічний текст, в основі якого закони поетичного тропу [8, с. 112]. За Н.О. Дмитрієвою, Пікасо поширив на пластичні мистецтва принципи поезії, де вже

сам живопис внутрішньо народжує «літературні», лінгвістичні концепти форми: «літературні методи не привнесені у живопис ззовні, а немов би наново народжуються самим же живописом, з його власних, внутрішніх ресурсів» [8, с. 112]. А. Бабін нагадує, що складна драматургія в розробці тем «Менін» Веласкеса в своєму підґрунті має театралізацію живопису та рисунку, що відповідають захопленню власне літературною творчістю (драматична поема «Погроб графа Оргаса» 1968) [2, с. 105-106], більш того – сам сценарій такої пластичної, візуальної драматургії повністю відтворює сценарії утворення драматургічного твору на кшталт лялькового театру, з прологом, 45 картинами, епілогом [2, с. 105-106]. Зазначимо, що «театралізація» загалом є природною рисою живописних імпровізацій та «живописних п'єс» в семіотиці парафрази.

Здається, у фарватері пікасівської стратегії вибудовує свої «діалоги» зі «старими майстрами» О. Ройтбурд – знаний представник «трансавангардного необароко» та метафізичного сюрреалізму. Цикл творів «Ройтбурд vs Караваджо» (2008-2010, галерея «Коллекція», Київ), що складається з дев'яти монументальних полотен (п\о, 120 x 200 см.), видовжених по горизонталі, переказують впізнаваною мовою насиченого, в'язкого та густого ройтбурдівського живопису класичні сюжети полотен Караваджо, але у такий спосіб, що лінгвальна складова парафрази семіотично унаочнюється і добігає своєї межі трансформації. Запускає механізм вербально-візуального синтезу перш за все пансеміотичний засіб – назва виставки, циклу творів та їх номінативні позначники («Опус 1», «Опус 2» і так далі). Контраверсійна та конфронтативна назва відбиває сам механізм формотворення, коли художник: а) деформує, анаморфує пластичні знаки, «переодягає» відомі фігури-образи Караваджо, часто-густо перекручує та змішує іконографічні мотиви полотен великого натураліста-реаліста XVII століття, б) навмисно поєднує різні сюжети італійського класика в форматі цілісної картини, а головне – в) накладає на її живописну основу розпрямлені лінії-каліграми, подібні до тих, які малюють «при розмові телефоном» (О. Ройтбурд) чи на стінах вуличних нефігуративних графіті. Візуальні стратегії О. Ройтбурда, що утримуються у межах живописної техніки та стилізації «Великої картинної форми», можна сприймати як виключно легітимацію писемнотворчості у живописі, яка базується не на «конфлі-

кті мов» – пластичної та візуальної, – а на навмисній нарративізації та оповідності візуального нарративу. Звідси його іронія, грайливість, задерикуватість назви твору та його форми. Безсюжетні, округлі, м'якоморфні лінійні каліграфічні форми, що накладаються поверх пастонової, густої живописної основи твору, надають йому більшої текстоподібності, переводять континуальні форми у ряд дискретних знаків, мікрокартин. Як вірно зазначила Б. Пінчевська, «розташовані на площі єдиного полотна, архетипові модифікації тієї чи іншої ментальності не знаходять між собою жодної спільної мови» [16, с. 229], натомість не можна погодитися з думкою дослідниці, що вказані архетип альні (когнітивні) моделі не мають «нічого спільного» [16, с. 228-229]. Навпаки, – спільним є те, що і деформації фігур, і деформації лінійно-каліграфічного плану є своєрідною схематикою композиційно-змістовних перетворень, що складаються в цілісну живописну імпровізацію, яка не має нічого спільного з копією. Втручання поза живописного елемента в пластичну форму семіотично виводить її з ланцюга «копія – вільна копія – вільна асоціація – парафраза» у простір абстрактної каліграфії, яка вже ставить під сумнів концептуальну складову живопису як такого, постає у вигляді знаку візуальності та знаку візуального отілеснення Логосу. Аналогічні функції твору мистецтва у такому випадку виявляються функціями текстуальними та паратекстуальними, де живопис сприймається за принципом «pro lectione pictura est» – як еквівалент тексту, візуальний знак читання та нарративу й писемнотворчості. «Природноромовність» та текстуальність тут репрезентовано формою. А сама вона актуалізується у вигляді метанарації. Багатократно тиражований графічно-каліграматичний елемент, що за своєю біоморфністю та характером деформації повторює і схематизує деформацію фігуративного строю полотен Караваджо, уподібнюється одиниці природної мови та деформує цілісність пластичного висловлювання, переводячи його у реєстр поезики авангардного мистецтва та візуального перформансу. Композиційне ціле вислизає з тенет суворості та стійкості і набуває відчутного експресивного динамізму, що формується на засадах аструктуризації та прозорості форми. Таке взаємне накладання знаків однієї форми на знаки іншої є рисою ієрогліфічності нової мови візуального мистецтва XXI століття. Вихрообразні графічні каліграми (дискретні одиниці фор-

ми), що накладаються на фактуру роїтбурдівського живопису (пульсуючий простір пластичного цілого), моделюють форму як лінгвальна інтерактивну матрицю значень, вписаних у семантичне поле писемнотворчості як процесу смислотворення. Процес метаморфози, розкручений наочно перед глядачем, вносить у живопис момент непередбачуваності та стикання смислів, серед яких і акцент на тілесному дейксисі, який актуалізується у такий спосіб. О. Роїтбурд утворює метафору живопису як живої писемності, майже повторюючи за Пікасо – «Я писав би (écrivais) мої картини (цит. за [8, с. 112]). Візуальний конструкт, що утворено художником, мультиплікує атомарність й прозорість форми, надаючи їй таку ж потужну силу метафорики, яку має і вербальне висловлення, переведене у живописний код. Таким чином, парафраза О. Роїтбурда постає чимось більшим, ніж «діалог» з мистецтвом минулого і типами художньо-культурної свідомості, – маємо навмисну експериментальну візуальну стратегію, яка повертає глядача до роздумів щодо витоків мистецтва, налаштовує його на замислення над природою художньої, пластичної форми і результатами найтоншого сюрреалістичного експерименту зі знаками пластичної, природної та візуальної мови [4; 5; 13; 21].

Для українських мистців початку ХХІ століття важливою є ситуація, коли мистець працює, за влучним висловом Г. Склярєнко, «у середині мистецтва», сприймаючи «історію мистецтва» як поле співставлення напружених семіотично пластичних ідей. Навіть ззовні зовсім не схожі на свої прототиби твори О. Роїтбурда з влучними назвами-індексами «Останній день Помпеї», «Бал у Фолі-Бержер», «Урок анатомії доктора Тюльпа» стають не лише індексальним знаком історії мистецтва, а метафорою самої пластичної метаморфози класичного мотиву. Такої ж метаморфози він піддає класичний кінематографічний нарратив: згадаємо його «Психоделічне вторгнення панцирника «Потьомкін» у тавтологічний галюциноген С. Ейзенштейна» (1998) та «Ерос і Танатос перемагаючого пролетаріату у психомоторній параної дзиги Вертова» (2001) [18, с. 155-174]. Маємо розширення перифрастичної стратегії до оптико-динамічних картин кінематографу і відео-арту, між тим, вони, стратегії, повторюють механізм імпровізаційної аналітики, вживаний художником у своєму живописі. Втім у кінематографічному сімейку О. Роїтбурда творів Ейзенштейна та



Вертова валоризується таж сама атомарність форми, наближуючи вислів художника до складного мовного відповідника. У фокусі трансформації – механізм монтажу, що підлягає аналітичному розкладанню і новій мистецької аплікації.

Штудії до картин великих майстрів минулого М. Вайсберга відбуваються по той бік постмодерного мейнстріму. Вони засвідчують актуальність саме живописної техніки парафрастичної трансформації живопису минулого та сталість Великої Художньої Традиції. Історія мистецтва в його творчості є царною продукування самостійних і значущих образів, що межують зі світом фантазії та візуальної метафізики. «Цитатність», еклектичне співставлення пластичних мов, стилів, формальних засобів зображальності знаходить у Вайсберга дотичну до мистецтва ХХ–ХХІ століття форму пластичної сублімації. Деконструкція класичного твору мистецтва виокремлює елементи, здібні стати ядром нової образотворчої системи. Його досвід парафрази слід визнати як найбільш просунути та перспективну форму мистецької діяльності, найвищий щабель інтерсеміотичного перекладу. Живопис М. Вайсберга, знаходячись на останньому рівні свого існування, коли він ще залишається живописом, повністю відкидає пізнавану сюжетність та фігуративність, уникає оповідності та денаративізує запозичений зі старих майстрів іконографічний мотив. Це формула творчості, наближена до Імені. Його живопис утворює новий суб'єкт та об'єкт художньої мови. Штудії до Джотто (2014-2015), Брейгеля (2012-2013), Уччелло, Курбе, Давида, Караваджо, Жоржа де Латура, Руо демонструють новий механізм парафрази, менш усього подібний на мовний. Тонко нюансований живопис М. Вайсберга в неокласичних композиціях досягає тієї рівноваги між напівфігуративністю та абстракцією, коли предметом перифрастики опиняється мова самого живопису. Такі проекти, як «Стіна» (32 полотна, 40 x 60 кожний, 2014), цикл «Сцени з Танаху» (по мотивам Г. Гольбейна мол.), «Поклоніння волхвів» (2009, п\о, 200x150) вже не мають нічого спільного з тими живими імпровізаціями ХХ і початку ХХІ століття, з якими ми стикалися у минулому [17; 18, с. 263-278]. Будучи живописними еманациями внутрішнього стану і авторського світоглядного устрою, вони виводять літературність творів поза межі живопису. Чіткі, врівноважені за композицією, наближені до «музейного» кольору роботи, саму

суть яких складає лаконічна техніка розтяжок певного кольору та розмивання силуету фігур, надання формі пульсуючого фактурного характеру наближаються до еманаций духу, що втілюється зазвичай у каліграфічно-живописній далекосхідній стратегії [19]. Як і в далекосхідному живописі й каліграфії тут важливими є контрасти порожнечі й тісноти форми, живопис постає згустком високої духовності, що переливається у живопис, сприйнятий й утворений як каліграфію, де лінією є цілісне полотно, а пляма утворює значущий за змістом і не позбавлений семантики ієрогліф. Каліграфія видозмінюється у сфуматизований і розтягнутий за пластично-живописною субстанцією живопис, який сам набуває статусу поетичного афоризму. Матвій Вайсберг перетворює запозичений пластичний мотив в окрему пластичну ідеограму, схожу за статусом на слово у цілому. Художник вимовляє посередництвом живопису, на його тихій мелодичній основі, ідеї слів, які отримають широкий розвиток в монтажних за схемою творення серійних циклах автора. Синтетичний живопис М. Вайсберга, зберігаючи ілюзорну «осязаемість слова», вивільняє живопис від необхідності промовляти сюжет, літературне та історикомистецьке підґрунтя його генези, – узагальнює, досягає виключно живописного втілення когнітивного стилю епохи. Живопис майстра – гра живописно-пластичними субстанціями, екстрактами форми, втім і протейстична метаморфоза мови вченого живопису, яким він є насправді. Рівень інтелектуалізації форми тут приголомшує, втім живопис М. Вайсберга, слідуючи шляхом злуки писемнотворчості та образотворення, живописання, відчутно та відкрито демонструє *punctum* та «антропний принцип» пластичного мовотворення, суголосного мовотворенню природному. Текстуальність та візуальне вираження думок мистця, втрачаючи свою окремість, хоча й зберігаючи амбівалентність, зливаються у єдине ціле, залишаючи у свідомості суб'єкта сприйняття живопису «голу» ментальну сутність – знак форми. Після того, як осягнуто думку, втілену мовою живопису, образ набуває відчутної сили культурно-свідомої трансформації та формульності, яка надовго утримується у культурній пам'яті людини.

Наведені розмисли провокують низку **висновків:** 1) реактуалізація класики в живописній та візуальній творчості українських транс авангардистів знаменує радикальне





оновлення ситуації візуально-вербального синтезу, позначаючи новий етап взаємообумовленості зображення та слова; 2) в пост- та трансавангарді полісемія та полісеміотичність мистецького висловлювання реалізує лінгвістичний характер мистецької свідомості та художньої дії через згущення живописного та візуального плану вираження, що базується на імплікованій через атомізацію та ієрагліфізацію живопису вербальності мистецького твору. 3) візуальна-вербальна парафраза набуває вигляду градуїрованої шкали культурно-пластичних цінностей, що збігається зі шкалою ступеней знаковості, поширеної у культурному та художньому семіозису; 4) Мовні та візуальні знаки, знаходячись у пансеміотичній єдності, можуть бути проінтерпретовані лише за умов звернення до фізичних та ментальних координат комунікативного акту, що відбувається кодом візуального мистецтва.

**Перспективи подальшого дослідження** автор вбачає у розширенні кола інтерпретаційних стратегій та більшої систематизації мистецьких явищ, відображаючих наявність «лінгвістичних входжень» у пластичний та візуальний текст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Азарова Н.А. Поэзия Ду Фу и стратегии современного поэтического перевода // Ду Фу. Проект Наталии Азаровой. – М.: ОГИ, 2012.
2. Бабин А.А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусства, – М.: Советский художник, 1985. – Вып. № 8.
3. Базен Ж. История истории искусства. – М.: Прогресс, 1995.
4. Бессонова М. Избранные труды. – М.: Балтрус, 2004.
5. Бурлака В. Історія образу. Мистецтво 2000-х. – К.:ФПВД, 2011.
6. Винсент Ван Гог. Письма. – М.-Л.: Искусство, 1966.
7. Даниэль С.М. Статьи разных лет. – СПб.: изд-во ЕУ в СПб-ге, 2013.
8. Дмитриева Н.А. Пикассо. – М.: Наука, 1971.
9. Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: Опыт мифопоэтического прочтения. – М.: Индрик, 2013.
10. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М.: ЯСК, 2007. – Т. IV.
11. Изобразительное искусство Одессы на рубеже веков. Коллекция музея современного искусства Одессы. Одесса, 2011. С. 21.
12. Лиманская Л.Ю. Оптические миры. – М.: РГГУ, 2008.
13. Мириманов В.Б. Императив стиля. – М.: РГГУ, 2004.
14. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык, природа, Культура. – М.: Академия, 2004.
15. Павлова Т.В. Мистці українського авангарду в Харкові. – Х.: Графпром, 2014.
16. Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві: творчість олександра Ройтбурда 2008-2010 рр. // Сучасне мистецтво. – К.: ІПСМ НАМУ, 2009. – Вип. VI.
17. Пінчевська Б. Матвій Вайсберг: Милосердні тумани індустріального краєвиду // Сучасне мистецтво. – К.: ІПСМ НАМУ, 2013. – Вип. IX.
18. Скляренко Г. Современное искусство Украины: Портреты художников, – К.: ИПСИ, 2015.
19. Соколов-Ремизов С.Н. Литаратура. Каллиграфия. Живопись. – М.: Наука, 1985.
20. Петровская Е. Теория образа. – М.: РГГУ, 2012.
21. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: ЯСК, 2014.
22. Штейнер Е.С. За чертой: наивность, безъязыкость, недо- и посткультурность хх В домике наива. – М.: Совпадение, 2012.
23. Юр. М. Анаморфизм: Умови існування в сучасному живописі України. Сучасне мистецтво. Наук. Зб. К., 2010. Вип. VII. С. 320-321.
24. Ямпольский М. Визуальный гнозис. – М.: НЛО, 2015.
25. Bryson N. Vision and Painting. The Logic of the Gaze. New Haven, CT: Yale University press, 1983.
26. Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.

*Надійшла до редакції 30 липня 2015 р.*

Підписано до друку 07.09.2015 р. Формат 60x84/8. Папір Офс.

Ум. арк. 12,56. Наклад 300 примірників.

Видання та друк: ФОП Грінь Д.С.,

73033, м. Херсон, а/с 15, e-mail: dimg@meta.ua

Свід. ДК № 4094 від 17.06.2011