

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

Відділення теорії та історії мистецтв Національної академії мистецтв України
за підтримки відділення музичного мистецтва НАМ України,
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Міжнародного круглого столу на тему
**«ЧИ МОЖЕ БУТИ КУЛЬТУРА ТОКСИЧНОЮ?
ЕКСТРЕМА. ІДЕНТИЧНІСТЬ»**

16 травня 2023 р.

Київ

ОРГКОМІТЕТ КРУГЛОГО СТОЛУ

Голова оргкомітету

СИДОРЕНКО
Віктор Дмитрович

президент НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, народний художник України

Члени оргкомітету

БІТАЄВ
Валерій Анатолійович

перший віцепрезидент НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України

СКРИПНИК
Олексій Вікторович

в.о. головного ученого секретаря НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України

КОРНІЄНКО
Владислав Вікторович

академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України

ЧУПРИНА
Петро Якович

академік-секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, народний артист України

КИЯНОВСЬКА
Любов Олександрівна

член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України

САВЧУК
Ігор Борисович

директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

ЧІБАЛАШВІЛІ
Асматі Олександрівна

заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник

СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА
Рада Євгенівна

учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства

ХАРЧЕНКО
Поліна Вагифівна

учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник

ЗМІСТ

ОРГКОМІТЕТ КРУГЛОГО СТОЛУ	2
HARTMUT KRONES	
«ТОКСИЧНА» «ЛІВА» МУЗИКА В ЧАС АВСТРОФАШИЗМУ 1934-1938.....	4
HELMUT Loos	
ПРО СТАВЛЕННЯ ДО МУЗИКИ ПІД ЧАС ВІЙНИ ТА ПОЛІТИЧНИХ КОНФЛІКТІВ.....	7
АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна,	
МЕЖА ТОКСИЧНОСТІ МИСТЕЦТВА	10
АРТЕМЕНКО Андрій Павлович	
СУПЕРГІБРИДНІСТЬ ЯК РИСА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ	12
БОНДАРЕВА Олена Євгенівна	
ТОКСИЧНІСТЬ НЕУКРАЇНСЬКОГО ПОГЛЯДУ НА РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ.	14
КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович	
ОСНОВНИЙ ІНСТИНКТ: ТОКСИЧНІСТЬ КУЛЬТУРИ ОЧИМА ІНТЕЛЕКТУАЛІВ І ГУМАНІСТІВ	18
КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна	
МИСТЕЦЬКІ ЦІННОСТІ МИНУЛОГО В АКТУАЛЬНИХ СИТУАЦІЯХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПОЛІТИК ПАМ'ЯТІ.....	22
ПЕТРОВА Ольга Миколаївна	
ДЕЩО З АНТИВОЄННИХ ВИСТАВОК КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 2022-2023 РОКІВ	25
СОКОЛЮК Людмила Данилівна	
КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ ВІКТОРА КОВТУНА ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ В УКРАЇНІ.....	27
ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна	
МИСТЕЦТВО ЯК ЗБРОЯ ТА ФОРМА ОПОРУ У ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА КОРБАНА.....	29

HARTMUT KRONES

Mag. art, Mag. et Dr. phil.,
ordentlicher Universitäts-Professor,
Universität für Musik und darstellende Kunst,
Wien (Österreich)

«ТОКСИЧНА» «ЛІВА» МУЗИКА В ЧАС АВСТРОФАШИЗМУ 1934-1938

У понеділок, 12 лютого 1934 р., надзвичайне засідання ради міністрів християнсько-соціалістичного уряду Енгельберта Дольфуса постановила негайно розпустити Австрійську соціал-демократичну партію, муніципальну раду та ландтаг Відня; водночас вона також відправила у відставку мера та губернатора, а також міський сенат. І для того, щоб жорстоко залякати дисидентів, а також мати можливість належним чином помститися тим соціал-демократам, які могли б чинити опір, уряд запровадив «спрощену процедуру, за якою смертна кара, що з 10 листопада 1933 р. згідно наказу про надзвичайні ситуації може бути застосована за вбивство, підпал і зловмисне пошкодження майна, також поширюється на організацію бунту».

Федеральний лідер християнсько-соціалістичного Союзу захисту вітчизни (Heimwehr) Ернст Рюдігер Принц Штархемберг (звісно: принц — прим. перекл.) безапеляційно виступив у своєму новорічному зверненні 1934 р. «за необмежену реалізацію фашистських ідей» і за «повний розгром австробільшовизму». І саме він трактував «народну державу» так, як її інтерпретував «чорний» християнсько-соціалістичний Союз, з обмеженнями, відповідними до расових законів націонал-соціалістів: «Під національними товаришами я маю на увазі лише тих, хто несе в собі расові інстинкти. Німців, у чийх жилах тече німецька кров. Під людьми я не маю на увазі тих дивних, пласконогих паразитів зі Сходу, які нас експлуатують», – зауважте, ці слова вийшли не від Гітлера чи Геббельса, а від лідера християнсько-соціалістичного Союзу, віце-канцлера принца Штархемберга, що перебував на цій посаді з липня 1934 р.

Але ще до розпуску всіх соціал-демократичних об'єднань інакомислячі вже зазнавали різноманітних утисків, їх поступово обмежували в правах. Ці обмеження особливо посилились після того, як 5 березня 1933 р. федеральний канцлер Дольфус оголосив про «відмову від парламентаризму», а через два дні Рада міністрів прийняла рішення про відповідність діяльності до Закону про забезпечення військової економіки від 24 липня 1917 р. Спочатку обмежили свободу преси і видали заборону на демонстрації. 01 травня 1933 р. військові [!] огородили центр Відня, щоб перешкодити традиційному першотравневому маршу. 26 травня 1933 р. Австрійську комуністичну партію було розпущено, а 19 червня 1933 р. заборонено «Націонал-соціалістичну німецьку робітничу партію».

Незадовго до цього, 23 квітня 1933 р., Співоча асоціація робітників (Arbeiterversänger) звернулася до всіх «класово свідомих учасників союзу» з проханням «прогнати нічний привид реакції», щоби «через вільну пісню» відзначити «День плекання музики» без перешкод. Це святкування переросло у потужний «Концерт сорока тисяч» і демонстрацію «за свободу та відновлення демократії».

Проте святкування 40-річчя Співочої асоціації робітників Альзергрунда (назва одного з кварталів Відня – прим. перекл.) 8 жовтня 1933 р. призвело до скандалу. На віденському стадіоні зібралося 60 тисяч слухачів, у тому числі делегація міжнародної федерації

профспілок. А «хори свободи» під батугою Курта Палена виявляли «пристрасну прихильність соціалізму», втілену зокрема у масовій хорівій «Пісні солідарності» Ганса Ейслера у супроводі оркестру. Вже наступного дня (!) «Головне управління федеральної поліції у Відні» видало наказ про «припинення діяльності Співочої асоціації робітників Альзергрунда» на тій підставі, що «асоціація вийшла за межі своєї статутної сфери діяльності, оскільки її учасники виголошували політичні промови». Крім того, «2 [архівних] скриньки» асоціації були опечатані «і фортепіано взяте під охорону» [!]. Коли ж асоціація заперечила проти призупинення її діяльності, 20 жовтня 1933 р. федеральний канцлер Дольфус особисто [!] дав вказівку її розпустити.

Паралельно з цими подіями віденський «Соціал-демократичний мистецький центр» і керовані ним «Робочі симфонічні концерти» також відчували зростаючий тиск. Тим не менш, відбувався концерт за концертом, зокрема під орудою головного диригента Антона Веберна віденці почули зразкове виконання симфоній Густава Малера, а також творів Альбана Берга, Ганса Ейслера, Ернста Кшенека і Арнольда Шенберга. Їх діяльність раптово й остаточно закінчилося 12 лютого 1934 р. 11 лютого, у неділю, відбувся останній робітничий симфонічний концерт. Ним диригував Ервін Льюхтер, а в програмі були: народні пісні в обробці Пауля Амадея Піска, Концерт для чотирьох фортепіано ля-мінор Йоганна Себастьяна Баха, «Щоденні новини» Даріуса Мійо, Концерт для віолончелі Артура Онеггера та «Музика для звукового фільму» студента Шенберга Ганса Ейслера, на завершення прозвучала його ж «Пісня солідарності». Слід підкреслити, що після 12 лютого 1934 р. жоден твір Ейслера не можна було почути ніде в Австрії – музика вважалась «токсичною», навіть якщо це була, наприклад, пісня на смерть матері: «Це пісня тобі одній»; або пісня, сповнена любові до новонародженої дитини на текст Матіаса Клаудіуса: «Тож спи, маленька».

Після концерту 11 лютого велика кількість робітників із залу рушили до парламенту, щоб протестувати проти загальних репресій і проти диктаторських заходів, які, очевидно, були неминучими. До речі, Пауль Амадей Піск, який виступав на тому концерті, став головною жертвою влади як редактор відділу культури «Робітничої газети» (Arbeiter-Zeitung). Як відомо, газету заборонили, а безробітний соціаліст Піск, як «нелегал» у 1936 р. емігрував до США, щоби врятуватись від голодної смерті.

Суто гуманітарні за своїм спрямуванням «ліві» мистецькі організації переслідувались урядом Енгельберта Дольфуса із винятковою запеклістю і ненавистю, під заборону потрапляли також зарубіжні митці, якщо виникала підзора в їх соціалістичних чи комуністичних поглядах, як, наприклад, вірші французького поета Андре Жіда, що були з ідеологічних міркувань вилучені з публічних бібліотек. Диктаторські обмеження, що вводились державними інстанціями, мали відповідні наслідки і у сфері музики. У сезонах з 1933/34 по 1937/38 рр. в програмі оркестрових концертів Товариства друзів музики (Gesellschaft der Musikfreunde) не було творів Арнольда Шенберга чи Антона Веберна, зате постійно звучали твори президента Музичної спілки Німецького Рейху Ріхарда Штрауса, урочисто відбулась прем'єра ораторії Франца Шмідта «Книга за сімома печатями». Шмідт помер у 1939 р., незадовго до завершення своєї кантати «Німецьке воскресіння», яка закінчувалася радісними вигуками «Ми хочемо бачити нашого вождя!» і «Sieg! Хайль!». У ті роки пропагувались твори Фрідріха Байєра, який пізніше був тимчасовим директором Асоціації австрійських композиторів і музичним критиком «Народного оглядача» (Völkischer Beobachter), а також написаний в березні 1938 р. твір Фрідріха Рейдінгера, призначеного тимчасовим директором «А.К.М.»: Австрійського Товариства з дотримання прав авторів, композиторів і музичних видавців». З іншого боку, з творів «небажаних» авторів було виконано лише «Симфонічні фрагменти з опери «Лулу» Альбана Берга (незадовго до смерті композитора), і IV симфонію Густава

Малера. Твір Фелікса Мендельсона-Бартольді виконали лише один раз, так би мовити, в передчутті 1938-1945 рр. Як відомо, Християнсько-соціальний Союз був антисемітським; згідно з партійною програмою, прийнятою в 1926 р., він свідомо боровся «з пануванням деструктивного єврейського впливу в інтелектуальному та економічному плані».

Так, до речі, було і в концертах Віденської філармонії щодо включення творів «Віденської школи»: за цей період лише один раз виконали вже згаданий твір Альбана Берга. Шенберг і Веберн були замовчувані, лише Густав Малер кілька разів прозвучав, до честі музикантів.

У 1938 р., з огляду на австрофашистську «чистку», проведену в 1934 р., довелося внести лише незначні зміни в програми, оскільки в попередні роки в Австрії майже не звучала «дегенеративна» музика. Твори «віденської школи» Арнольда Шенберга та Антона Веберна, наприклад, уже були заборонені в лютому 1934 р., а «робітничі симфонічні концерти», що пропагували, поміж іншими, сучасну музику, були заборонені відразу після захоплення влади. Інші культурні заходи, пов'язані з соціал-демократичними осередками, також більше не дозволяли проводити. Крім того, поліція негайно конфіскувала майно всіх хорів *Arbeiterversänger*: кошти були експропрійовані, музичні архіви знищені або передані «буржуазним» чи «патріотичним» об'єднанням за призначенням. Те саме сталося з усіма існуючими меблями та інструментами; дуже часто надходили вказівки продати їх і доставити виручені кошти за призначенням. Бо навіть фортепіано чи флейти хорів і капел соціал-демократичного спрямування були «токсичними». І тому націонал-соціалісти змогли продовжити шлях, який уже існував на початку диктатури. Тож «здорове народне почуття», яке, як відомо донині, надто часто неприхильно ставиться до авангардових чи експериментальних форм мистецтва, змогло стверджувати себе, не будучи ніким контрольованим чи обмеженим. (Дозволю собі нагадати, що це «здорове народне почуття» у сьогоденні є нічим іншим, як рейтингами на радіо та телебаченні).

У період інтенсивного розвитку подій, внаслідок яких була заборонена будь-яка «ліва» музика, а також будь-яка музика демократичного змісту як «токсична» (ми залишаємось в межах заявленої теми!), Антон Веберн звернувся до американського композитора німецького походження, колишнього студента А. Шенберга, Адольфа Вайса в березні 1934 р.: «У нас весь цей час відбувались вражаючі, несамовиті події, що все цілковито змінили. Так, шановний пане Вайс, жахливі речі сталися в нашій країні, і ми все ще перебуваємо під тягарем цих подій. Слава Богу, від Шенберга надходять дуже втішні новини, я цьому радію, і дуже хочу чимшвидше прибути до Америки!!! В результаті подій, що відбувалися тут, я втратив свій хор, а разом з ним і плідну сферу діяльності, яку я старанно розширював і розбудовував протягом десятиліття, і, звичайно, також значну частину мого доходу. Немає жодної надії на те, що можна було би відновити ці речі. Для мене зруйновані всі ці можливості, любий друже. Зіброєю! Ми якраз було вивчали «Страсті за Йоанном»!».

Повторю головну думку: для християнсько-соціальної диктатури Енгельберта Дольфусса «Страсті за Йоанном» Баха були токсичною музикою, коли її виконували співаки з робітничих хорів!! Це дуже схоже на той факт, що увертюру Чайковського «1812 рік» не грають сьогодні, тому що вона була написана росіянином – хоча вона була призначена для урочистого відкриття московського Храму Христа Спасителя, на знак вдячності за перемогу над французьким агресором, диктатором і антидемократом Наполеоном.

HELMUT Loos

Prof. habil. Dr, phil. Dr. h.c.,

Lehrstuhl emeritiert,

Universität Leipzig (Deutschland)

ПРО СТАВЛЕННЯ ДО МУЗИКИ ПІД ЧАС ВІЙНИ ТА ПОЛІТИЧНИХ КОНФЛІКТІВ

Відколи вивчення історії рецепції увійшло в музикознавство, стало зрозумілим, наскільки різні слухачі та численна аудиторія сприймають, інтерпретують та оцінюють музичні твори та їхніх творців з часової дистанції. Історія рецепції може стосуватися різних контекстів, у яких записується музика, наприклад, історичних, культурних чи політичних обставин. Загалом, історія рецепції – це вивчення та розуміння розвитку історії впливу твору, який змінюється з часом. У центрі моєї концепції – спостереження про те, що художні твори не мають єдиного, фіксованого значення, а розуміються та розвиваються по-різному в різні часи в змінних історичних горизонтах сприйняття чи очікування – змінюються колективні, субкультурні та індивідуальні горизонти знання. Це також змінює імідж відповідного композитора.

Наведу приклад: Арнольд Шмітц звернув увагу на романтичний образ Бетховена ще в 1927 році, який уже не має нічого спільного з історичною особистістю, а функціоналізує його як природного генія, революціонера, чарівника чи проповідника. У 1902 році Макс Клінгер навіть зробив Бетховена богом. Таким чином, він став символом ліберальної, прогресивної німецької буржуазії, яка претендувала не тільки на особливу національну позицію, але й на загальну значимість. Наскільки довільно такий образ можна перенести в інші умови, показує сприйняття Бетховена в Радянському Союзі, де стверджувалось, що Бетховен є пролетарем і був невдоволений (монархічною) владою.

Для національних рухів у Європі культура і, зокрема, музика, яка так високо цінувалася, стали засобом ідентифікації, композитор – суспільним лідером, і обидва разом у поєднанні стали еталоном еволюційного статусу нації. Це призвело до конкуренції, якщо не до світової війни, між національними культурами, особливо тому, що нібито вищий культурний рівень також був пов'язаний із претензією на владу над нібито нижчими народами.

Побудова національної музики відбувалася за тією самою схемою по всій Європі: ім'я обраного національного композитора (ніколи не жінки-композитора) призначалося головним музичним установам, зокрема концертним залам і консерваторіям. Як у Бонні з 1845 року існує Бетховен-холл, так і в Москві є Консерваторія імені Чайковського, заснована в 1866 році, де портрет Чайковського розміщений поруч із портретом Бетховена у Великому залі. В останньому випадку йдеться про довільне "привласнення" іноземного композитора на рівних засадах з вітчизняним і з такою ж претензією на виняткову позицію. Ця ситуація виникла в результаті консенсусу провідної суспільної групи в дуже конкретній історичній ситуації. Вона аж ніяк не відповідає часто згадуваній "вічності" мистецтва, а обумовлена часом і регіонально обмеженою сферою, в якій музика функціонувала як мистецька релігія сучасності.

Культурний трансфер композитора та його музики в інший соціальний контекст завжди передбачає зміну значення. Часто цитований вислів Йозефа Гайдна «Мою мову розуміють у всьому світі» вводить в оману, оскільки він був стосувався конкретно його візиту до Лондона, і в жодному разі не повинен розглядатися як абсолют. Навпаки, саме відкритість до різної

інтерпретації музики дозволяє спостерігати різні підходи до неї навіть в одному місці. Позірний образ концерту, в якому «всі люди [...] стають братами» (братами і сестрами), приховує той факт, що кожен індивід формує власну картину і що формуються схожі рецептивні групи. Ототожнення цілого народу з національною музикою ґрунтується саме на тій передумові, що соціальні відмінності замовчуються.

Культурний трансфер в чуже середовище тим більше пов'язаний зі зміною значення. Обставини трансферу є вирішальними. Добровільне привласнення (чужої музики) може виникати на спільному зацікавленні та симпатії, нав'язування зазвичай викликає опір. Опір може виявитись навіть у разі шляхетних намірів щодо популяризації музики в "чужому" середовищі, але, переважно, сприйматиметься як провокаційний імперський наратив. Те, як музика задіяна у подібних процесах, можуть проілюструвати численні приклади.

Франко-німецька спадкова ворожнеча, що сформувалася в ХІХ столітті, призвела до жорсткого неприйняття музики «ворога». Тут слід згадати не тільки Ріхарда Вагнера з його інвективами проти французької музики, але й поширену у Німеччині думку про «світове панування німецької музики». Французькі композитори, як правило, у відповідь висміювали німецьку музику.

Гектор Берліоз казав: «Німці не відчують музики. У них є лише потужна техніка для створення звуків». Френсіс Пуленк: «Німецька музика схожа на німецьку кухню: важка, жирна і без тонкощів». Ерік Саті: «У всіх німецьких композиторів одна проблема: вони не можуть перестати думати».

Зважаючи на ототожнення соціуму з національною музикою, не дивно, що політичні умови неодноразово впливали на репертуар опер і концертів. Початок Першої світової війни супроводжувався бурхливими виступами проти музики ворога, яку слід було виключити з власного репертуару. Так чинили не тільки проти французьких, а й проти російських композиторів у Німеччині, натомість в Росії існувала войовнича опозиція німецькій культурі, до якої належав і Ігор Стравінський.

Особливо похмурий розділ в історії складають концерти німецької музики, які демонстративно проводилися під час Другої світової війни в містах, завойованих німецькими збройними силами. Ці концерти були частиною зусиль нацистів використовувати музику як засіб просування своєї ідеології та придушення культури та самобутності окупованих країн.

У вересні 1941 року Вільгельм Фуртвенглер диригував концертом у Лемберзі/Львові, під час якого виконав 5-ту симфонію Бетховена та уривки з творів Вагнера. Концерт влаштували німецькі окупаційні війська на знак своєї культурної переваги над «відсталим» слов'янським населенням. У червні 1943 року Карл Бем диригував концертом у Парижі, на якому в основному виконував твори Бетховена і Вагнера. Концерт був організований німецькими окупантами з метою придушення французької культури та популяризації власної культури.

Герберт фон Караян провів концерт в окупованому Парижі 14 березня 1942 року, на якому виконав твори Ріхарда Вагнера та Антона Брукнера. Іншим прикладом є його концерт в Амстердамі 4 листопада 1943 року, на якому він диригував музикою Бетховена і Брамса. В обох випадках це були концерти, організовані німецькими окупаційними військами і використані як засоби пропаганди.

Це культурне приниження може здатися незначним у порівнянні з війною та Голокостом, але воно є свідченням ретельно організованого панування терору націонал-соціалістичної системи. Думка про те, що німецьке мистецтво вийшло неушкодженим із цього періоду зловживань, є ілюзорною не лише в самій Німеччині, а тим більше за кордоном. Ріхарда Вагнера більше не виконували в Ізраїлі після Другої світової війни, і подібні спостереження можна зробити в інших місцях та з іншими композиторами.

Хоча відмова від виконання твору в цьому контексті є зрозумілою на основі рецептивного досвіду, безглуздо покладати на композитора особисту відповідальність за це. Належить історично з'ясувати в кожному окремому випадку, за якої ситуації і з яким задумом композитор створював ті чи інші твори. Але навіть при найдокладнішій реконструкції первинного значення залишається усвідомлення наступних перекирчень і буде важко абстрагуватись від них. Ім'я композитора та його творчість, звісно, залишаються, але тепер набувають зовсім іншого значення.

Чи слід як і раніше відтворювати музику, яку використовували неправильно, чи ім'я композитора все ще здається доречним для назви репрезентативних інституцій чи будівель через неправильне використання – це складне питання, яке можна вирішити лише в рамках широкого соціального обміну. Саме тут вступають у гру соціальні відмінності, які неодмінно впливатимуть на прослуховування музики, оскільки інтерпретація є відкритим процесом. Кожен, хто вірить у незнищенну вічність музики, судитиме інакше, ніж той, хто стурбований поточним ототожненням із певною музикою. Наука не може вирішити таке питання, вона може лише спробувати зробити процес прийняття рішення та його основу прозорими.

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна,

доктор мистецтвознавства, професор,

зав. кафедри методологій крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

МЕЖА ТОКСИЧНОСТІ МИСТЕЦТВА

Опис людської подієвості завжди парадоксальний, бо він демонструє певні протиріччя, які завжди закладені у Всесвіті, і такий опис намагається ці протиріччя виявити. Питання про те, де пролягає межа між мистецтвом і дійсністю актуалізувалось з модерної доби, і досі є важливим, адже ця межа зникає, або, вірніше, людина все відчутніше стає фронтіром цієї межі. Постмодерна культурна ситуація продемонструвала, що розуміння того, що є мистецтвом, а що — ні, ілюзорне, адже це розуміння на сьогодні формується ситуативно під дією багатьох чинників. Референтні зв'язки з дійсністю формуються під їх впливом, а інколи і зовсім руйнуються. Парадоксом є і те, що попри терапевтичну місію мистецтва, ми вимушені осмислювати і його токсичність. Така постановка проблеми, безумовно, є більш метафоричною, аніж аналітично-науковою, і тому питання про токсичність мистецтва може бути поставлено як узагальнено, так і доволі предметно, але більш емоційно-психологічно, аніж суто теоретично.

Щодо узагальнених уявлень про «токсичність» мистецтва, то мова, на мою думку, йде про безсенсовість, симулятивність мистецьких форм, які не конвертуються в гуманістичну аксиологію. Постмодернізм актуалізував симуляцію як інструмент руйнування тоталітарної ідеології, між тим, тотальна симуляція в мистецтві призвела до руйнування референтних зв'язків з дійсністю, з повсякденністю, що виявилось доволі небезпечним для культури і мистецтва.

Щодо актуально-предметного уявлення про токсичність мистецтва в контексті російсько-української війни, то для нас, українців, російськість культури і мистецтва на сьогодні є ознакою токсичності. Це не тільки російські пропагандистські наративи, але більш глибока ментальна прірва, яка була утворена цієї війною та попередніми століттями боротьби українців за власне існування в історії. Це виявлення антицивілізаційності російської культури як такої, її імперськості, антилюдяності в радикальних проявах. Урок минулого року великої війни – це урок сили нашої нації, враховуючи і силу нашої культури, нашого мистецтва. Це усвідомлення українцями так званої «зовнішньої» загрози російськості в широкому сенсі, і рашизму — у вузькому.

Але існує безліч внутрішніх загроз, які сприяють утворенню «токсичних бляшок» у вітчизняній культурі і мистецтві. По-перше, це так званий "постколоніальний дискурс", який процвітає в багатьох українських мистецьких інституціях, тобто це спроба мистецького самопису, але з позицій минулої імперської спадщини, спроби, які не рефлексують тісний зв'язок, заперечуючи її насадження. Ми тільки-но розпочинаємо мистецьке самопізнання як незалежної політичної нації, яка повинна досягнути власні корені і віднайти відповідний інструментарій такого самопису, з одного боку, а іншого, — усвідомити наявність різних культурно-мистецьких реальностей в яких ми онтологічно сьогодні перебуваємо.

Нас дехто закликає не ідеологізувати мистецтво, але це неможливо, тим більше у таких драматичних обставинах, в яких виковується наша політична нація. До речі можна пригадати випадки, коли й європейські поважні інституції, спонсоруючи наше мистецтво та

допомагаючи його просувати на міжнародний арт-ринок, запевняли нас у тому, що ми децю перебільшуємо токсичність цієї імперської культурно-мистецької спадщини.

Ще один ризик — це «шароварщина». Вона вже не така явна, але все ж таки змістовна спрощеність певних проявів вітчизняного мистецтва виправдовується зараз екстримом ситуації. Дійсно, в екстремальних умовах мистецтво намагається спроститись, щоб бути почутим та побаченим. Але нам треба бути дуже обережними з подібним спрощенням.

Ще одне. Це — герметизація вітчизняної арт-комунікації. Це теж парадокс: війна нас об'єднала, ми намагаємось допомагати один одному, діяти спільно, між тим, виникає безліч скандальних ситуацій в мистецькому середовищі свідчить про відсутність нормальної комунікації між державними інституціями та різними стратами професійної спільноти (скандал з «Довженко-центром»), позови до Держкіно, слабка впливовість на означену комунікацію творчих спілок, тощо). Цей процес розгортається повільно, він не є наочним, але загрози існують.

Ще один парадокс, це домінування етнічного дискурсу в мистецтві. Домінування такого дискурсу, на мою думку, теж є небезпечним, зловживання ним може призвести до дуже негативних наслідків для вітчизняного мистецтва, для нації. Ми повинні при звичаїтись бути відкритими до «чужого, але й свого не цуратись», як казав поет. При цьому ми повинні віднайти нові сенси власного світобуття після війни. Це тяжка праця. Треба пізнати свою справжню історію, народні традиції, мистецькі витоки. Певним чином нам треба відмовитись від соціальної інженерії у мистецтві, вона не притаманна нашій нації, як на мою думку, нам треба поступово повернутись до природності нашого буття. Свобода — це вагома частина цієї природності. Якщо повертатись до метафорики проблеми, то саме моральні імперативи є тим «етичним коридором», за яким пролягає межа токсичності мистецтва.

АРТЕМЕНКО Андрій Павлович

доктор філософських наук, професор,

кафедра методологій крос-культурних практик

Харківська державна академія дизайну та мистецтв

СУПЕРГІБРИДНІСТЬ ЯК РИСА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Евристичний потенціал концепції метамодерну дозволяє зрозуміти, як аналіз культурних тенденцій однієї історичної ситуації (наприклад, Нью-Йорка, Лондона чи Берліна) може стосуватись аналізу культурних тенденцій іншої історичної ситуації (скажімо, Києва, Пекіна або Стамбула). Поняття метамодернізм постає у вигляді абстрактної тотальності, що пояснює явища культури, які виникли в один історичний час, у загальних умовах, але в різних локальних ситуаціях.

Сьогодні виник інформаційний простір, у якому транснаціональні, національні, класові та поколінські середовища можуть взаємодіяти, виявляти розбіжності та спільності способів мислення, поведінки, сприйняття, поширювати свої уподобання та смаки. У цій мережі відносин та оцінок проявляється метамодерністська структура чуттєвості (sensibility) з відповідною їй культурною логікою, яка стає домінуючою у сучасному світі. З'являється «новий метамодерний режим історичності» зі своїми можливостями ідентичності та автентичності. Людина метамодерну відчуває себе в ситуації метаксису – переходу, коливання між різними моделями сприйняття світу. Ідентичність і автентичність сприймається як можливість естетичного переживання, набуття досвіду потрапляння в інше середовище.

Єдиний спосіб уловити цю структуру sensibility та простежити культурну логіку – виявити систему сучасних культурних уподобань та тенденцій розвитку у сфері мистецтва. При цьому використовується топологічний метод в описі явищ культури, їх сприйняття та взаємодії з оточенням. Спрацьовують принципи контенгентності та контекстуальності у описі культурних феноменів. Метамодерн ніби сумнівається в універсальних сенсах, але все-таки намагається визначити їх у новій ситуації.

В цих обставинах виникає явище супергібридності культури. Супергібридність – це не лише творчі практики, що залучають різні культурні джерела до твору мистецтва. Це формування нових політичних міфів та привласнення рис інших культур. На думку Йорга Хейзера, це результат одночасної присутності та взаємодії різних реальностей. Це сталось через технології децентралізованого обігу інформації у перших десятиліттях нашого століття, а також завдяки гібридним культурним технікам.

У 2000-х актуалізується проблема автентичності культури, навіть з'являється тема «ностальгії за автентичністю», яка переросла у комерційну технологію виробництва автентичності. У цій еволюції досліджень та їх практичних реалізацій ми зустрінемо ідеєю експлуатації нашої здатності переживати, відчувати. Це відбувається, коли простір культури стає декорацією автентичності, коли причетність до культури «купується» разом із нерухомістю чи чашкою кави у стилізованому кафе, а не формується та проживається. Таким чином, автентичність може здаватися в оренду або продаватися. Відбувається культурна рекуперація - властивість капіталізму привласнювати і робити товаром все що завгодно.

Ми стикаємося з конструюванням автентичності та штучним створенням ідентичності спільнот. Крім естетичного запиту та естетичної пропозиції є ще й естетичне маніпулювання як створення міфів.

Феномен супергібридності з'являється разом з її міфологією, суперечливою естетикою та політикою, багатополлярними конфліктами. Пошук історичного коріння стає підставою для нової ідеології єднання на кшталт «ми всі різні, але ми усі європейці» чи «тюрки», «іранці», або «українці». І разом з цим виникає своєрідна апеляція до братерського пробачення перед загрозою вже не Іншого, яким так переймались за часів постмодерну, а Чужого.

По суті це реверсивна дія мультикультуралізму, що проявилася у загостренні відносин між локальними групами. І, як наслідок, - феномен стигматизованої ідентичності, що в свою чергу призводить до жорстких етнічних та культурних конфліктів.

Таким чином, Мова йде не про токсичність культури як такої, а про brutальні і цинічні спроби її використання для політичних інтриг. Говард Рейнгольд описав нові форми комунікації студентів, але його дослідження відкрили методологію кольорових революцій. Умберто Еко описав процес рекодування семіотичної моделі і зараз це використовується як теоретичний засновок технології культури канселу. Найбільша загроза у застосуванні культури як м'якої сили і інструменту соціального конструювання. Метамодерн рухається від відкриття співприсутності різних реальностей і множинної/чи мінливої ідентичності, до комерційного та ідеологічного використання здатності людини відчувати.

БОНДАРЕВА Олена Євгенівна

доктор філологічних наук, професор

Київський університет імені Бориса Грінченка

головний науковий співробітник

ТОКСИЧНІСТЬ НЕУКРАЇНСЬКОГО ПОГЛЯДУ НА РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ.

Імперські спроби контролювати розвиток української драматургії і театру від початку української Незалежності.

Ретроспективний погляд на розвиток української драматургії після проголошення української Незалежності дозволяє говорити про те, що, передчуваючи розпад Радянського Союзу, в імперському центрі заздалегідь готували “агентів впливу” на культурні середовища тодішніх республік. Зокрема, під таким кутом зору в контексті України можна розглядати проєкт

“Центр сучасної експериментальної драматургії”, створений у Києві у 1991 році звільненим у запас кадровим російським офіцером Анатолієм Дяченком. Показово, що саме звільнення відбулося ще 1988 року за письмовим поданням тодішнього Міністра культури УРСР, досвідченого партійного функціонера Юрія Олененка, який просив перевести Дяченка “на роботу до іншого міністерства” (що, власне, є відкритою інформацією, оскільки зафіксовано на персональному сайті Анатолія Дяченка). У 1988-1991 рр. ідею авторського театру, створеного під А. Дяченка, було обкатано у Севастополі – так легітимізувалося ім'я нового начебто українського менеджера культурних процесів, а після проголошення Незалежності цей проєкт було масштабовано у всеукраїнський: Дяченко переїздить до Києва і має тут безпрецедентну державну підтримку – від приміщення у центрі української столиці до потужної реклами публічних заходів (у репертуарі деяких українських театрів досі є його п'єси, наприклад, “Бельведер” у КАМТМ “Сузір'я”). Варто визнати, що, з одного боку, “Центр сучасної експериментальної драматургії” позитивно вплинув на інтенсивність драматургічно-театральних процесів у Києві, а з другого – одразу почав вмонтовувати у середовище української драматургії ідею спільного культурного простору з центром у Москві та налагоджувати імплементацію талановитої творчої молоді у російський рух “нова драма”.

Російська “нова драма” як ідеологічний проєкт

Будучи заявленою як новаторська естетична платформа, російська “нова драма” швидко стала центром та інструментом культурного впливу московської метрополії на колишні колонії. Драматурги з колишніх республік СРСР, рекрутовані на навчання до московського Літературного інституту, з одного боку, були вмонтовані у російські культурні процеси, а з другого – згодом ставали амбасадорами метропольної культури у нових незалежних державах, організуючи власні центри впливу на творчу молодь, яку вдавалося орієнтувати на те, що справжнє драматургічно-театральне життя може відбуватися тільки в імперському центрі, тому престижно і важливо для подальшої кар'єри брати участь у російських літературних конкурсах і театральних фестивалях, частина з яких нарочито називалася “незалежними” або “опозиційними”. Зараз ми чудово розуміємо, що у путінській

Росії жодна реальна опозиційність не мала шансу вижити та отримати публічний простір, відповідно, “незалежні” та “опозиційні” російські культурні проекти розвивалися у форматах “псевдо-” і “квазі-”, стаючи проімперськими культурними центрами та напрацьовуючи власні стратегії залучення потенціалу колишніх колоній у свою орбіту. До відома тих, хто, наприклад, досі вважає опозиційним російський театральний фестиваль “Любимовка”: жодна агресія Росії проти суверенних держав, причому не лише пострадянських, цією платформою не була засуджена — навіть така демонстративна, як у ситуації повномасштабного вторгнення в Україну. Українські драматурги, які пройшли через “Любимовку” упродовж 2014-2022 років (уявіть, в Україні є навіть ті, хто брав участь у цьому фестивалі вже після початку повномасштабної агресії Росії, у 2022 році), у своїх творах транслювали на українську та міжнародну аудиторію російське нівелювальне бачення українських Майданів та інтерпретацію російської агресії як внутрішнього конфлікту в Україні. До того ж, проєкт російської “нової драми” просувався в Україні за потужної інституційної підтримки — було створено віртуальні території (“Teatre.com.ua”), драматургічні фестивалі (“Тиждень актуальної п’єси”) і творчі лабораторії (“Лабораторія актуальної драматургії” при НСТДУ). Через “Тиждень актуальної п’єси” на театральні сцени України потужно зайшли російські драматурги (Васілій Сігарєв, Вячеслав Дурненков, Іван Вирипаєв та інші), їх тексти ставили, жваво обговорювали як взірці, і в цьому контексті обов’язково вели мову про те, що сучасна українська драма “не дотягує” до їх рівня. Так формувалася нова українська “ідентичність підпорядкованих” з усіма її маркерами: пристосування, роздвоєння, маскування, неунікненність компромісів. Незорієнтована на Росію українська драматургія у цей же час розвивається переважно на ентузіазмі та коштом самих авторів, але це окрема історія.

Варто зафіксувати тих українських драматургів, хто співпрацював з російськими драматургічно-театральними платформами вже після 2014 року: Олена Астасьєва, Наталія Блок, Дарина Борисенко, Віталій Гавура, Ірина Гарець, Олексій Доричевський, Тетяна Кіценко, Анастасія Косодій, Віктор Красовський, Лена Лягушонкова, Олександр Мардань, Олег Михайлов, Олена Нестерина, Катерина Пенькова, Олексій Росич, Олександр Середик, Данііл Стрелецький, Людмила Тимошенко, Тамара Трунова, Сергій Филиппов, Віталій Ченський, Олександр Юшко. Це далеко не повний перелік, а лише імена тих, хто потрапив у преміальні списки “Любимовки” та фестивалю “Действующие лица” (персонального грантового проєкту від президента Росії Владіміра Путіна). Саме це середовище усі роки стабільно має інституціональну підтримку від українського Міністерства культури, інших державних культурних інституцій, Національної спілки театральних діячів України. Прикро, що кілька поколінь драматургів не переймалися токсичністю співпраці з ворогом під час війни та не усвідомлювали, що після російської агресії, після анексії частини території нашої держави спільні майданчики з росіянами дискредитують український опір, нашу суверенну країну та її національну культуру.

Неукраїнська оптика Майданів

Там, де інкорпоровані у російську “нову драму” українські драматурги виявляли критичне мислення та осмислювали власну гомадянську ідентичність як українську, а не проросійську, застосовувалася стратегія замовчування або напівправди. Так, наприклад, одеська авторка Анна Яблонська створила цикл із трьох п’єс “Діалоги про Батьківщину”, в якому продемонструвала вплив Помаранчевої Революції на молодь її покоління як стимул до нової антиімперської самоідентифікації. Продовжуючи експлуатувати ім’я і творчість цієї авторки, яка, на жаль, загинула під час теракту у московському аеропорті Домодедово у січні 2011 року, і росіяни, і українські адепти російської “нової драми” послідовно замовчують

наявність таких текстів у її творчому доробку, беручи до уваги або згадуючи у будь-яких біографічних описах і контекстах лише п'єси, написані у стилістиці російської “нової драми”. У створених безпосередньо під формат “Любимовки” драматургічних текстах про Революцію Гідності зчитується рельєфна антиукраїнська позиція: наприклад у п'єсі Анастасії Косодій “Захвати мне облгосадминистрацию”, “любимівська” читка якої відбулася у Москві 12 грудня 2014 року, не лише подано Майдан як антимайдан, але у фіналі ще глядачам роздають російські триколори і георгіївські стрічки. У “Гірчичному зернятку” Віри Маковій Майдан вписано у контекст паломницької спільноти від російської православної церкви – це гріх, який тепер треба відмолювати у пості й молитві. У п'єсі “Жінки і снайпер” Тетяна Киценко урівнює в моральності та мотивації тих, хто протестував на Майдані, і тих, хто його розстрілював. У “Мавпах з апельсинами” Віталій Гавура робить Революцію Гідності плацдармом лише для гомосексуальних пригод свого протагоніста, розвиваючи тезу роспропаганди, що на Майдан виходили самісінькі маргінали.

Війна від 2014 року: неукраїнська оптика

Драматургічні нарації про російську агресію проти України від українських адептів російської “нової драми” продовжували ввинчувати в український та європейський культурний простір наративи російської пропаганди. Наприклад, драма Дена та Яни Гуменних “Дочке Маше купил велосипед”, по суті, була сповіддю донецького сепаратиста, який начебто не підтримує ані Україну, ані Росію, але взяв від росіян зброю і стріляв з неї в українців, а потім спокійно перебрався у Київ, де, маючи від української держави пільги “біженця”, продовжує жити та ненавидіти Україну, насаджуючи своїм співрозмовниками антиукраїнські=російські наративи. Драматурги спробували влити у цей образ достатню долю емпатії, і з власним приватним театром PostPlay возили виставу за цією п'єсою (сепаратиста грала талановита Галина Джикаєва) багатьма регіонами України, влаштовуючи після показів обговорення про те, що сепаратисти – це такі ж люди, як і ми, і їх варто зрозуміти та пробачити. До обговорень переважно залучалася молодь. А одним із найбільш знакових текстів, які репрезентували війну для західного читача/глядача, стала драма “Погані дороги” Наталки Ворожбит — авторки, яка, власне, десять років і розвивала в Україні середовище російської “нової драми”, орієнтуючи талановиту молодь на Москву. Більша частина п'єси є російськомовною, тобто, український сегмент навіть у такому підході редуковано, але головне не це, а те, що війну показано як внутрішній український конфлікт, українських захисників — як демотивованих аморальних злочинців, а мешканців Донбасу – як ненажерливе бидло. Війну жодного разу не названо війною, росіяни як сторона конфлікту взагалі відсутні, у своїй аморальності майже урівнюються колишній Кіборг – захисник Донецького аеропорту та морально вироджений сепаратист, а більшість проблем, привнесених війною — це наслідок нашого глибинного провінціалізму та незрілого націоналізму, які засліплюють нас від того, щоб розгледіти та зрозуміти Іншого.

Чи є токсичним кон'юнктурний патріотизм?

На жаль, колоніальне мислення і сьогодні, при такій страшній війні, продовжує почасти формувати український драматургічно-театральний простір. Так, у національних та муніципальних театрах навіть у центрі Києва зберігаються репертуарні вистави від російських драматургів (“Мрії оживають” Івана Вирипаєва у Театрі на Подолі, “Варшавська мелодія” Леоніда Зоріна у Національному академічному театрі імені Лесі Українки). Багато хто з драматургів досі своїм контекстуальним полем бачить російську культуру, навіть не прагнучи натомість пізнавати українську (“Ведмеді для Маші” Марисі Нікітюк, “Мать Горького”, “Чапаєв і Василіса” Лени Лягушонкової тощо). Зараз дуже сильно змінилася кон'юнктура — не лише

в Україні, але в Європі і в світі. Зараз можна і модно бути українцем... Зараз за українство дають міжнародні гранти, запрошують на міжнародні події та резиденції. Вже не комільфо писати про українського воїна так, як це робилося у "Поганих дорогах". Тепер начебто вже не працює матриця "не всьо так однозначо" — прийшли вороги і їх треба вбивати, а не "поняць і простіть". Проте наші драматурги подаються на європейські та інші резиденції та фестивалі (наприклад, Вірменія, Грузія), куди показово запрошують росіян і білорусів, досі підтримують своєю творчістю російську "Любимовку" (2022 року туди з'їздила молода харків'янка Ірина Серебрякова, чиї п'єси вже після Любимівки фестиваль "Липневий мед" визнав вартими призового місця, а Український інститут рекомендував для перекладу та постановки у Європі). У нас колаборантство у сфері культури не є запобіжником для отримання державних премій і нагород (у 2022 році за "Погані дороги" Шевченківську премію отримали Наталка Ворожбит і Тамара Трунова). Тож лишаю відкритими та адресую українській мистецькій/мистецтвознавчій спільноті два питання. 1) Колеги, чому ми це толеруємо і що ще з нами має статися, аби наша позиція була іншою? 2) Чи віримо ми кон'юнктурному "патріотизму", чи, навпаки — визнаємо його токсичність?

КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович

доктор мистецтвознавства, професор,

член-кореспондент НАМ України,

завідувач відділу естетики

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

ОСНОВНИЙ ІНСТИНКТ: ТОКСИЧНІСТЬ КУЛЬТУРИ ОЧИМА ІНТЕЛЕКТУАЛІВ І ГУМАНІСТІВ

У праці, присвяченій інтелектуалам середньовіччя Жак Ле Гофф розмежував представників двох видів розумової праці – інтелектуалів і гуманістів. Розподіл цих видів у різних сферах діяльності істотно відрізняється, залежно від галузевих традицій, вікових груп, більшої або меншої визначеності об'єкта дослідження і ще цілої низки соціокультурних обставин, котрі, врешті, й зумовлюють як психологічні акцентуації, так і професійні деформації.

Інтелектуали, за Ле Гоффом, - це ті, чийм ремеслом були мислення і викладання своїх думок; інтелектуал, за Ле Гоффом, - це ремісник.

На відміну від інтелектуала, гуманіст, по суті, є антиінтелектуалом, його середовищем є двір правителя, де гуманіст претендує на геніальність, а на першому місці серед його чеснот стоїть гречність, що й спровокувало Ле Гоффа охрестити гуманістів куртизанами (oops!). Про свою працю куртизани висловлюються завзвичай натхненно, адже все, що роблять у житті, оголошують подвигом заради Майбутнього — мистецтво майбутнього, майбутнє людства, Третій Рим (Райх) і т. ін. (так, ніби комусь щось відомо про Майбутнє). Натомість інтелектуалів вони зневажають, шельмують як ремісників, прагматиків, циніків, сподіваючись цим принизити.

Звісно, справа не лише в конкретних особистостях, котрі представляють ту або іншу групу, але у принципах, у підході.

Незалежно від того, до якої із цих спільнот віднести авторів концепції «нового середньовіччя» — інтелектуалів чи гуманістів, оголошений ними підхід до історії ХХ століття не скасовує, а навпаки, — надто у часі війни, — загострює протистояння цих двох видів, даючи нові приклади для підтвердження цього поділу.

Для гуманістів культура — це передусім художня культура, позовклі сувої видатних творів і списки отців, відтак ключовими поняттями для розуміння культури в їхній системі уявлень про світ є таємнича, ледь не містична геніальність і загальнолюдські цінності (хоча насправді ніяких загальнолюдських цінностей не існує, існують цінності панівної культури, представники якої щиро вважають або удають, що вірять буцімто її цінності і справді мають загальнолюдський характер).

Під час війни гуманіст пропагує об'єктивність і нейтралітет (тобто байдужий егоїзм), відтак і відповідь на питання про можливу токсичність культури йому відома заздалегідь: ні, неможлива, адже Культура (як і Висока Духовність, Велике Мистецтво, вона у нього завжди пишеться з великої літери) — перебуває в якомусь нейтральному просторі, на нічийній землі, має екстериторіальний статус, немов посольство високої духовності і високохудожності у гніздилищі Пекла. Токсичність культури він допускає лише у випадку, коли йдеться про вигадану ним масову, низьку культуру, котра — у системі його понять — жодним чином не перетинається з культурою високою.

Інакше, як до робочої процедури, ставиться до культури ремісник. Він пише про неї з малої літери, немов хірург, який, здійснює резекцію, ставить латку або видаляє токсичну пухлину. І розуміє, що високодуховна і бездуховна культури — це частина одного організму, і невідомо хто від кого залежить і хто ким керує — мізки гормонами чи гормони мізками; а про смак, навіть високий і вишуканий, взагалі не розводиться, бо досвід навчив його, що здатність (нездатність) диференціювати смак духовної їжі залежить від індивідуальної системи травлення; і здоровий організм перетравить все, що завгодно, хоч би й цвяхи, і в усьому знайде поживне; вибірковою ця система стає лише у разі хвороби, котра вимагає дієти.

Усі ці відмінності зумовлено лише однією обставиною — змістом, вкладеним інтелектуалами і гуманістами у термін культура.

Гуманіст відштовхується від першого рядка у найпоширенішому визначенні культури — сукупність матеріальних і духовних цінностей, котрі, на його думку, зберігаються у музеях, бібліотеках, театрах та інших установах, підпорядкованих міністерству культури, а ще краще — унаочнених в об'єктах, визнаних рішенням ЮНЕСКО *всесвітньою спадщиною*. Отже, якась архітектурна споруда, Пантеон, святилище, в якому гуманісти, жерці високої духовності, здійснюють *жертвопринесення Минулому* і періодично, немов з примусу, поблажливо висвячують на статус сакрального, високохудожнього живі і мертві фрагменти сучасності.

Ремісник не справляє враження високодуховного, навіть навпаки, радше невігласа; і все, що він створює, з погляду гуманіста, є не лише малохудожнім, але здебільшого ще й цинічним, адже, на відміну від гуманіста, він сприймає себе як хірурга, який порається з брудними нирками, селезінками, печінками, котрі, зрештою, хоч і не керують, однак впливають на мізки. І з досвіду знає, що ліки й отрута — це одне й те саме, вони відрізняються лише залежно від місця, часу, обсягу і завдань.

Відає і саме поняття культура ремісник сприймає як досвід адаптації, накопичений видом, до якого належить; набір прийомів та інструментів, які забезпечують виживання його виду у мінливих обставинах. Не маючи довіри до балачок про вічні, загальнолюдські цінності, він спирається лише на спостережені факти, які неспростовно доводять йому, що метою життя є життя, а формою життя — міжвидова боротьба. Ототожнюючи себе з якимось видом, він тікає від нібито загальнолюдських визначень, адже розуміє, що сам він є представником якогось виду. Спостерігаючи за культурою Московщини останніх десятиліть, бачить як вона все більше криміналізується — популяризує кримінальні серіали, наслідуючи і легітимізуючи мову кримінальних авторитетів («мачіть в сартіре», «нравітца, не нравітця...»), «пацан сказан — пацан сдєлал»), пластику, тактику і стратегію поведінки.

Знаючи зі свого ремісничого досвіду, що між головою і сечовим міхуром існує взаємозалежність, ремісник так само, всупереч балаканині про «велику культуру» і, можливо, навіть проти власної волі, бачить зв'язок між умовно високим і низьким шаром культури. Бо розуміє, що культура — це цілісний, неподільний організм і симптоматика на її умовно нижньому поверсі свідчить про хворобу, котра охопила всю систему. Адже хрестові походи і полювання на відьом — така сама складова історії християнства, як і її сакральні тексти, і реліквії.

У часі війни, йдеться, звісно, не про якісь абстрактні категорії, але про невиліковну хворобу — *mania grandiosa*, котра впродовж кількох століть призвела до мільйонних жертв у країнах, які намагалися завоювати і завоювала Московщина; це та сама *mania grandiosa*, роги якої стирчать з усіх творів її умовно великих представників, навіть тоді, коли вони писали, що люблять свою батьківщину «странною любов'ю»; саме тому ця любов і була «странною», що реальність не відповідала пропагованому ними образу величі.

Війна розгортаються не лише на полі бою; війна — це міжвидова боротьба з використанням накопичених духовних і матеріальних цінностей — інструкцій до виживання і панування, котрі утворюють фундамент культури будь-якої спільноти.

Всупереч глобалізації, у різних видів ці інструкції відрізняються, як відрізняється від героїчної поезії східне прислів'я про те, що найкращий спосіб виграти війну — це мир, як відрізняються інструкції кримінальної культури від інструкцій ремісників.

Найпідступніша зброя культури як стратегії панування і поневолення одного виду іншим — культура художня — такий собі данайський дарунок, який базується на експлуатації основного інстинкту — інстинкту естетичної насолоди, який, спокушаючи чуттєвість, ушляхетнює всі інші інстинкти, котрі зазвичай сприймаємо як нижчий прояв, і блокує раціональне, особливо ж тоді, коли спирається на звичку, прищеплену у дитинстві (перекладаючи вислів Паскаля про довжину носа Клеопатри, можна сказати, що, якби наші умовно нижчі інстинкти не мали підтримки основного — естетичного інстинкту, вся історія людства пішла би в інший бік).

І тоді, аби подолати очевидну суперечність, у нагоді стає один з універсальних інструментів культури — логіка гуманіста, призначеного до інтелектуальних кульбтів або, як звично говорити сьогодні, перевзування у повітрі. Так, — говорить гуманіст, — безперечно, цей твір пропагує імперський наратив, однак це всесвітня культурна спадщина і тому бла-бла-бла.

Розводячись про загальнолюдські цінності в образі Печьоріна, гуманіст відмахується від питання про причини перебування «героя нашого часу» на Кавказі і так само не помічає, що вірш про «клеветників росії» адресовано європейцям, нездатним зрозуміти героїзм «асвабодітелів», котрі, придушивши польське повстання, залили Польщу ріками крові.

З точки зору теорії «походження видів», гуманісти та інтелектуали — це також види. Генеза перших тягнеться від «іскусства внє палітікі», будівників світлого майбутнього, споконвічної мрії людства, вічних цінностей та іншої маячні. Генеза інших тягнеться від мисливців, котрі усвідомивши, що врятувати і рідкісного хижака, хоч би той і входив до Червоної книги, і людину, котра опинилася під загрозою бути з'їденою цією скаженою тварюкою, неможливо, робить правильний вибір, хоч би цей вибір і суперечив інстинктові естетичної насолоди; егоїстичний вибір тут і зараз на користь свого виду. Тоді як гуманіст, удаючи, що не здатен відрізнити хижака від жертви, витинає мережива аргументів і розводиться про те, що «не всьо так просто, не всьо так адназначна», а посутньо — обслуговує того, кого сприймає як сильнішого і найвірогіднішого, з його точки зору, переможця. Тому що над ним панує естетична звичка, через яку все ніяк не може визначитися із питанням де він свій, де чужий, до якого виду належить, чий він або нічий.

Обидва вони живуть нібито в одній події — у події порятунку свого виду. Різниця лише в тому, що належать різним видам, отже, іншої крові.

Аргумент, який висуває гуманіст, захищаючи чужу культуру, видається йому неспростовним: токсичність ми виявимо в усіх чужих культурах, а імперський наративс — у культурах всіх імперій, хоч би і колишніх або неназваних.

І це правда, тому, не сперечаючись із цим діагнозом, його опонент розмірковує про інше: в якій спосіб здійснювати детоксикацію, тобто знешкодження отрути, якою насичено культурний організм України?

І видається йому, що спосіб цей дуже простий і не вимагає, навіть від гуманіста, особливих зусиль. Для цього достатньо лише усвідомити, що культури завжди перебувають у стані латентної або неприхованої боротьби за панування, забути про «не всьо так просто» і,

нарешті, всупереч основному інстинктові, долаючи нарешті роздвоєння особистості, її розтроєння й остаточно розщеплення на атоми — прибитися до якогось берега.

Передбачаючи закид опонента про «мухи окремо, котлети окремо» (мовляв, велика культура імперії існує окремо від злочинів в Ірпені, Бучі, Маріуполі та інших містах України), проаналізуймо уважніше ці котлети; і тоді побачимо, що зліплені вони з отих самих мух; зліплені інколи дуже майстерно, просто фантастично, немов для вітрини або виставки досягнень народного господарства. Настільки майстерно, що інколи навіть здається, ніби ці художні фантазії і рекламні ролики віддзеркалюють культуру цього різновиду людини.

Опинившись у більшості і скориставшись темрявою, гуманісти намагаються скасувати парадигму несумісності генія і злочину, внаслідок чого ми й посуваємося у нову реальність, в якій галасливий злочин і мовчазне невтручання, котре присутньо є співучастю, наповнюють термін гуманізм новим змістом, тоді як основний інстинкт — той, що естетизує навіть убивство, настільки підкорив собі людей, що змусив повірити і у щирість проповіді про сльозинку дитини, і розповіді про розіп'ятого хлопчика. Хоча, насправді, і те й інше — лише спекуляція, транслювання емоційної картинки, більш або менш майстерна. Саме тому й спекуляція, що мета її — картинка, а не правдивий факт.

До якого висновку веде зіставлення двох поглядів — погляд гуманіста та інтелектуала? До того, що основний інстинкт — інстинкт естетичної насолоди — здатен блокувати культурні сценарії, котрі забезпечують адаптацію і продовження життя видів.

Різниця між гуманістом і ремісником ще й у тому, що перший ототожнює культуру і мистецтво і, таким чином, стоїть на боці основного інстинкту, тоді як інший відрізняє естетичний інстинкт і художній смак від культури, отже, стоїть на боці культури.

КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна

кандидат архітектури,

старший науковий співробітник,

завідувач відділу дизайну й архітектури

ІПСМ НАМ України

МИСТЕЦЬКІ ЦІННОСТІ МИНУЛОГО В АКТУАЛЬНИХ СИТУАЦІЯХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПОЛІТИК ПАМ'ЯТІ

Одним з наслідків російсько-української війни є актуалізація політик пам'яті (що і як ми пам'ятаємо), зміна наративів щодо ставлення до власної культурної спадщини. Злободенними стали питання щодо засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів, російської імперської політики в Україні і деколонізації топонімії, згідно з відповідними Законами України. 3 травня 2023 р. Верховною Радою України прийнято Закон № 3097-ІХ «Про внесення змін до деяких законів України щодо особливостей формування Державного реєстру нерухомих пам'яток України». Законом передбачено протягом трьох місяців з дня набрання чинності «забезпечити перегляд статусу пам'ятників та пам'ятних знаків, які є об'єктами культурної спадщини та містять символіку російської імперської політики».

Як має відбуватися «перегляд статусу», на яких засадах? Чи маємо ми нові наративи сучасної української культурної політики, які є потужною протидією пропаганді РФ, що продовжує використовувати нашу культурну спадщину для просування власних імперських амбіцій? Чи стали ми нарешті суб'єктами власної історії, чи продовжуємо боротися в історичних картинах інших (зовнішніх) трактувальників нашої історії?

З остаточної редакції зазначеного Закону вилучено ключовий аспект, який був у другій редакції, а саме: «у процесі очищення публічного простору від російської імперської та радянської тоталітарної політики важливо не допустити знищення пам'яті про значущі для України та конкретного населеного пункту історичні постаті та події». Це свідчило про розуміння законодавцями складності і багатозаровості змістів, сфокусованих у культурній спадщині; розуміння важливості й актуальності культурного потенціалу у подальшій розбудові незалежної України. Культурне надбання — це аж ніяк не «база даних», це сучасні наративи про набутий історичний досвід з усіма його здобутками і втратами, звітягами і поразками, це усвідомлення нашої ідентичності, розуміння подальшого напрямку руху.

Трансформації політик пам'яті (що ми маємо пам'ятати, зберігати, примножувати тощо і в яких контекстах) — надзвичайно болісний процес, який вимагає постійної публічної комунікації з метою висвітлення всіх аспектів культурної спадщини, оприлюднення наукових і громадських позицій. Консолідація зусиль громадян необхідна для збереження культурної спадщини, в якій віддзеркалюються цінності, вірування, знання та звичаї, саме те, що ідентифікує людей, які проживають у певних місцевостях.

Розглянемо проблему на прикладі культурної спадщини Полтави, якої з вересня 2022 року Міністерство культури та інформаційної політики України наполегливо вимагає позбутися.

Полтава належить до категорії історичних міст, зазначених у Списку історичних населених місць України (затверджено Постановою КМ України від 26.07.2001). Цінною містобудівною спадщиною, що обумовлює перебування Полтави на рівні визначних

населених українських місць, є історичний центр міста, який розплановано й забудовано на європейських класицистичних засадах.

Класицизм (від лат. *classicus* — зразковий) — напрям, що символізує упорядкування, гармонізацію соціального простору (на противагу хаосу), притаманний мистецтву всіх європейських країн з власним трактуванням історичних форм античного світу і доби італійського Відродження. Архітектурі класицизму властиві геометричність розпланування, логічність та врівноваженість композицій, гармонійність пропорцій та різноманітність у застосуванні ордерної тектонічної системи. Класицизм віддзеркалений в архітектурі всіх європейських країн, відрізняючись у кожній з них своєрідними особливостями розвитку.

На початку ХІХ століття значним поштовхом до перетворення Полтави з невеликого повітового містечка на місто європейського зразка стало призначення її центром новоутвореної Полтавської губернії. Зусиллями багатьох поколінь майстрів, починаючи від архітектора М. А. Амвросимова, історичний центр Полтави розплановано й забудовано як цілісний містобудівний ансамбль, гармонійно інтегрований у мальовниче природне довкілля. Його каркас складає композиційна вісь (суч. вул. Соборності), що з'єднує Соборний майдан та Круглу площу, та розпланувальна сітка кварталів зі співвимірною людині забудовою. У центрі Круглої площі, на перехресті восьми радіальних вулиць від 1810-х років вивисується тріумфальна колона Слави авторства французького митця Тома де Томона з античною символікою тріумфу. Ансамбль Круглої площі, невід'ємними частинами якого є розпланувальна система, забудова у єдиній стилістиці й у поєднанні з парковою зеленню та пластикою монументу, — автентична класицистична пам'ятка, взірць майстерного синтезу різних видів мистецтв: містобудування, архітектури, монументально-декоративного мистецтва, скульптури європейського рівня. Цей мистецький спадок є не лише полтавським, але і загальнонаціональним надбанням.

Історичний центр Полтави — належний приклад синергії античних греко-римських засад містобудування та природних ландшафтних особливостей, завдяки чому й утворено комфортне, привабливе для життя урбаністичне середовище, в якому народилося, сформувалося не одно покоління полтавців. Колективна ідентичність полтавчан та кожного мешканця зокрема ґрунтується на значній кількості наявних пам'яток архітектури та монументального мистецтва високого рівня, певна кількість яких пов'язана з Полтавською битвою 1709 року (зокрема, Тріумфальна колона, пам'ятник захисникам Полтавської фортеці і коменданту О. Келіну, пам'ятник «на місці відпочинку Петра І»), але давно вже є невід'ємною частиною міської міфології, місцевого простору з іншими культурними смислами.

Полтавська битва як важлива подія Великої Північної війни (1700–1721) здійснила вирішальний вплив на геополітичний розвиток Європи і мала фатальні наслідки для України (про які слід пам'ятати, щоб не повторювати помилок). Тому у контексті її сучасного неупередженого переосмислення, інтерпретації, а також останніх чотирьох століть російсько-українських відносин важливість артефактів, пов'язаних з битвою під Полтавою, тільки зростає.

У буремному ХХ столітті, попри кількох руйнівних пропагандистських хвиль мистецькі архітектурно-монументальні твори як найцінніший міський «нерухомий антикваріат» були збережені завдяки неймовірним зусиллям полтавських архітекторів та реставраторів.

У ХХІ столітті Україна впевнено повертається до співдружності європейських країн зі спільними греко-римськими витоками в архітектурі і монументальному мистецтві. Тлумачення високохудожніх об'єктів Полтави, що мають охоронний статус та загальнонаціональне значення, лише як символів російської імперської політики є вкрай

хибними, помилковими і загрозовими для їх подальшого існування. Будь-які дії з пам'ятками (демонтаж/перенесення) призведуть тільки до їх знищення, до цілковитої руйнації історичного середовища міста, до непоправної втрати Полтавою своєї унікальності та самобутності. У ст. 1 Закону України «Про охорону культурної спадщини» вказано, що «нерухомий об'єкт культурної спадщини не може бути перенесений на інше місце без втрати його цінності з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду та збереження своєї автентичності».

Зазначені полтавські пам'ятки, перш за все, є частиною спільного з європейськими державами соціально-історичного досвіду та архітектурно-мистецького надбання. І зараз, коли Україна повертається до європейської співдружності, у Полтаві, яка володіє мистецькими артефактами європейського рівня і позиціонує себе як духовний центр України, виникла загроза втрати культурного надбання. Й до того ж — знищення власними руками. Історичні події Північної війни з її травматичними наслідками для України ніхто не в змозі відмінити. Намагання забути власне минуле, власні доленосні помилки, витерти з пам'яті конкретні події й історичні постаті, з ними пов'язані, шляхом знищення пам'яток мистецтва — це штучна, «клаптикова амнезія», наслідки якої будуть вкрай важкими. Знищення призведе до непоправних втрат. Невже спадкоємці всесвітньовідомих високохудожніх ювелірних виробів Карла Фаберже стали б їх фізично знищувати тільки через те, що вони створювалися на імператорське замовлення? На жаль, ми маємо критичну ситуацію щодо «нерухомого архітектурного антикваріату» — пам'яток архітектури і монументального мистецтва. Внаслідок знищення культурної спадщини ми отримуємо численні пустки, на кшталт тих, що залишала по собі радянська влада, реалізуючи варварську політику щодо історико-культурних, особливо сакральних об'єктів, руйнуючи їх на теренах України у 1930-х роках і в наступні десятиліття.

Що висвітлює ця проблема? Перш за все, відсутність нормальної змістовної комунікації між владою, фахівцями, громадами — прихильниками протилежних точок зору. Майбуття автентичних пам'яток високого мистецького рівня, які підпадають під дію вищезазначеного Закону, повинно обговорюватися і вирішуватися містянами у публічному просторі. У цьому контексті надзвичайно актуальним є опрацювання нових дієвих наративів, підґрунтям для створення яких є неупереджене краєзнавство.

За роки незалежності України з небуття до нас повернулося краєзнавство, розквіт якого наприкінці XIX — на початку XX ст. з притаманним пошвавленням діяльності місцевих осередків, формуванням засад пам'яткознавства, розбудовою музейної справи, на льоту був обірваний у 1920-х роках радянською владою, яка вимагала підпорядкування всіх досліджень виключно завданням нового «соціалістичного будівництва».

У Полтаві також активізувалося неупереджене студіювання складних сторінок історії міста, діянь його мешканців, відомих громадян міста. Тому зараз як ніколи на часі консолідація зусиль і, можливо, створення нових інституцій, на кшталт муніципального Музею історії Полтави з науково-дослідним підрозділом в царині полтавознавства. Адже осмислення наявної культурної спадщини, введення її в контексти сучасного життя найефективніше здійснюється силами місцевих кадрів, місцевих закладів, в яких формуються дослідницькі традиції. Краєзнавчі школи мають розвиватися на місцевому підґрунті та сприяти формуванню образу цілісного історичного процесу, чинити опір провокаційним імперським наративам, інформувати населення через ЗМІ, музейно-виставкову діяльність тощо. Робота зі створення власних наративів вкрай необхідна для забезпечення власного культурного надбання, для досягнення суспільної згоди, оскільки культурна спадщина є важливим ресурсом подальшого міського розвитку.

ПЕТРОВА Ольга Миколаївна
доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України
заслужений діяч мистецтв України

ДЕЩО З АНТИВОЄННИХ ВИСТАВОК КИЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 2022-2023 РОКІВ

Драматична зміна суспільного клімату в Україні та обставини життя кожного з нас з першими руйнуваннями в Києві, з нелюдським варварством в Бучі, Ірпені, Маріуполі, Херсоні, в концтаборі села Оленівка та по всій Україні перебудувала свідомість більшості художників. Хтось завмер в шоковому заціпенінні, інші, навпаки, у гніві та через внутрішній опір катастрофі активізувалися в роботі. Тема війни визначилась як домінуюча.

Протестне мистецтво з жорстким сарказмом, в тому числі й твори з гарячим сміховим градусом, український та закордонний глядач побачив вже через 100 днів війни. Першу роль у мистецькому супротиву війні, безумовно, відіграв політичний плакат (часто, анонімний як народний, військовий фольклор) з його непоштивим сміхом – " Російський корабель йди на ..." та інші.

Ті українські художники, яких війна розігнала по світах, до Польщі, Іспанії, до Ізраїлю, у США привертала увагу до України, виконуючи місію "культурної дипломатії". Надзвичайної актуальності набули "солдатські сюжети" у серіях полотен Віктора Сидоренка (2023 році експонувалися поряд з роботами інших авторів в Королівській Академії мистецтв (Лондон)).

В квітні – травні 2023 р. в Українському домі (місто Київ) було експоновано виставку Олександра Животкова "Вівтар". За 100 днів війни майстерня художника перетворилася на його особистий фронт. В скульптурних рельєфах (дерево, камінь) митець втілює весь той жах, який зненацька, злою блискавкою впав на життя України. В цих рельєфах, де втілено людський біль та жах, автор сягнув верхівки власної люті до ворогів та співчуття до співгромадян. В творах втілено сучасну драму України, страждання її "колективного тіла".

В квітні 2023 р. в Національному Музеї ім. Т. Г. Шевченка живописці Ольга Петрова, Олена Придувалова, Владислав Шерешевський експонували антивоєнні твори в експозиції "Рік тривоги".

В київській галереї "Білий світ" В. Шерешевський експонував персональну виставку "Воєнний стан" (живопис).

Під звуки канонад в київській майстерні Віталія Кравця народився його публіцистичний проект "Анатомія Безхребетних": станкова графіка, гал. "Дукат", м. Київ, 2022 р.). Ця графічна серія мала потужний суспільний резонанс та згодом була відзначена присудженням автору Державної премії імені Т.Г. Шевченка.

Київська галерея "Білий світ 2" в 2023 р. провела низку антивоєнних виставок. В травні було експоновано твори двох одеських митців – Сергія Божка та Ігоря Гусева. Полотна Божка (живопис) передають фундаментальні конфлікти "русского мира" з нормами в житті України та кожного з нас в Україні. Графічні та колажовані роботи Гусева – візуальний щоденник художника. Він працює з репродукціями відомих класичних творів російського

мистецтва, вдаючись до переозначення сюжетів на чудернацький лад. Сюжети набувають знущально-іронічного та парадоксального змісту.

В тій самій галереї на виставці "Ніколи знову" (травень 2023 р.) експоновано твори художників Влада, Дмитра та Олександри Кришовських (графіка, живопис та аплікація на тканині). Поряд з ними власні роботи показав художник-фронтвик Айдар Муждабаєв, а також В. Шерешевський, Матвій Вайсберг, Серж Захаров, Дмитро Коломієць. Кожен з авторів всебічно розробив антивоєнну тему, а також теми культурної пам'яті, національної спадщини крізь призму болю та всенародної біди.

У 2022-2023 рр. з аналогічними темами в США експонували власні твори киянки – К. Гнилицька, М. Кулакова, В. Трубіна, А. Звягенцева та інші. Цілий антивоєнний тур Європою виконала в 2023 р. відома мисткиня Оксана Чепелик з проектами "Українська Голгофа", з циклом "Другий архів", з фільмом "Лист з України".

Творча робота в майстернях художників та в експозиціях триває.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна

доктор мистецтвознавства,

професор, член-кореспондент НАМ України,

професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ ВІКТОРА КОВТУНА ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ В УКРАЇНІ

13 квітня в художньому житті Харкова відбулась знаменна подія: двері Харківського художнього музею, закриті для глядача після обстрілів російської артилерії і нанесених приміщенню пошкоджень, нарешті відкрилися. Прошло більше року, поки маленька група співробітників на чолі з директоркою В. Мизгіною, працюючи в неопалювальному приміщенні з вибитими шибками і пробитим дахом, не лише врятували музейну колекцію, а й знайшли спонсорів, щоб замінити вікна, зберігши їхню ідентичність в цій старовинній харківській будівлі, і якось полагодити стелю. Незважаючи на постійні повітряні тривоги, що продовжують лунати в небі нескореного Харкова, зали музею ледь вміщували ту кількість глядачів, що прийшли на відкриття виставки Народного художника України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, Голови Харківської організації НСХУ Віктора Ковтуна. Назва виставки — «Там, де ми є».

Було представлено близько 160 картин мистця. Більше третини куратор виставки М. Філатова не змогла прийняти через нестачу виставкової площі, і автору довелось повернути їх до майстерні. В холі музею і в головній залі були встановлені скульптурні композиції з фрагментів ворожих ракет, що вдарили неподалік. Самому Віктору Івановичу, у якого і помешкання, і майстерня заходяться неподалік будівлі Харківської облдержадміністрації, зруйнованої у перші дні розпочатої РФ війни, сповна довелося відчувати наслідки терору носіїв «руського міра»: вибиті шибки вдома, те ж саме в майстерні, ніде придбати фарби, а навкруги палає від російських «прильотів». Утім, Ковтун свідомо залишався у фронтовому Харкові разом з його героїчними мешканцями і захисниками, день за днем фіксуючи на своїх полотнах жахи російського вторгнення за хронологією військових подій. Понад 250 картин невтомного мистця не залишили без уваги громадськість міста. До дня Збройних Сил України В. Ковтуну була присуджена премія ім. Богдана Хмельницького, якою удостоюють «за найкраще висвітлення військової тематики у творах літератури і мистецтва». Серед присутніх на виставці був і мер незламного Харкова, Герой України І. Терехов, академік НАН України В. Семиноженко, голова НСХУ К. Чернявський, і чимало видатних діячів від громадськості міста, і молодих мистців, для яких В. Ковтун виступає прикладом справжнього патріотизму і натхнення.

На експонованих полотнах — зафіксовані в художніх образах події в місті, що відбувалися, починаючи з 24 лютого 2022 року. На одному з полотен бачимо масове скупчення людей на пероні, які намагаються втекти з міста, коли під залпами російської артилерії стиралася з обличчя землі Північна Салтівка, палали П'ятихатки, спалахували будівлі в середмісті Харкова. На іншій картині — обтягнутий українським прапором пам'ятник Тарасу Шевченку, як символ незламності України, на тлі синього неба і відблисків пожеж позад нього в центрі міста. Далі — вікно з вцілілими металевими ґратами, але без шибок в Харківському художньому музеї, куди «прилетіло». А далі — знову і знову палаючі або у відблисках полум'я старовинні будівлі міста і воїни ДСНС, що борються з вогнем.

Ковтун передусім майстер пейзажного жанру. Утім, не обійшов увагою і портрет. Серія включає портрети представників українського уряду (Президента України В. Зеленського, міністра оборони О. Резнікова), Головнокомандувача Збройних Сил України В. Залужного. Особливою вишуканістю і контрастністю кольорів відзначається портрет української дівчини в національному костюмі із запаленою свічкою на знак пам'яті про тих, хто віддав життя, захищаючи Україну. Серед експонованих натюрмортів своєю колоритністю притягує той, що присвячений Великодню. Мистець не залишив поза увагою і наших чотирилапих друзів: на одній з картин пес у під'їзді будинку з вибитими шибками, піднявши догори голову, напружено чекає на свого хазяїна, що, вочевидь, залишався там, де стався вибух. Іншого рішуче виносять з небезпечного місця. І знову — образи тих, хто захищає нас там, де ми є: воїн ДСНС з твердим рішучим поглядом очей, а інший — характерний лірик в рожевому обмундируванні з пташеням у руці, яке намагається врятувати.

Виходець із старовинного с. Мізин на Чернігівщині, а нині почесний громадянин Харкова і Харківської області, вихований як фахівець в стінах Харківського художньо-промислового інституту (нині ХДАДМ) з його глибокими традиціями реалістичного мистецтва, В. Ковтун зайняв раз і назавжди тверду позицію в своїх художніх уподобаннях. Його не приваблюють модні напрями .Contemporary Art. Він продовжує розвивати реалістичний напрям, удосконалюючи його новими прийомами, доводячи, що нікуди не зникли ні імпресіонізм, ні постімпресіонізм, бо мають ще чимало можливостей для переосмислення і розширення свого діапазону за нових історичних умов. Представлені на виставці етюди мистця, як невеличкі перлинки, вражають своєю живописністю.

Колір і світло, як основні засоби художньої виразності, набувають в полотнах В. Ковтуна нової сили: посилюється звучання національної символіки, напруженішим стає контраст. Червоні і жовто-гарячі кольори, вступаючи у протиборство із синьо-голубими, підтримані різнокольоровими рефlekсами, не лише демонструють багатство мистецької палітри художника, красу світло-повітряного середовища, а й додають декоративний ефект. Драматичні ситуації в сюжетах картин В. Ковтуна, пов'язаних з жахами і трагедіями російської агресії в Україні, в кольоровому рішенні мистця звучать підбадьорююче, життєстверджуюче, вселяючи віру в перемогу добра над силами зла, перемогу українського народу в боротьбі за свою свободу і незалежність.

ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна

аспірантка Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(наук. кер. Соколюк Людмила Данилівна, доктор мистецтвознавства,
професор, член-кореспондент НАМ України,
професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ)

МИСТЕЦТВО ЯК ЗБРОЯ ТА ФОРМА ОПОРУ У ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА КОРБАНА

Муралістський рух з притаманною йому оперативністю є важливою частиною сучасної культурної сфери України в її діалозі із суспільством і підтримці українського народу в його прагненні до свободи і повного розриву з радянською тоталітарною та імперською спадщиною, у висвітленні подій російсько-української війни. Незважаючи на неповторність окремих творчих особистостей, тематика і стилістика їхніх муралів після нападу РФ на незалежну Українську державу 23 лютого 2022 р., змінилася, наповнилася новим змістом, обумовленим зростанням історичної ролі України у світі, а також її самобутньої багатовікової культури, сповненої своєрідної символіки, свого національного почуття кольору, що відзначилося на стилістиці сучасних муралістів, які продовжують сьогодні активно використовувати міський простір, наповнюючи його своїми новими творами, що перетворилися на один із засобів боротьби проти російського агресора. Серед них і художник-самоучка Олександр Корбан, який під час російсько-української війни став відомим своїми сміливими художніми висловлюваннями.

Олександр народився у березні 1987 р. у містечку Кіровське Донецької області. У 2006 – 2011 рр. працював шахтарем на шахті «Комсомолець Донбасу». Намагався малювати на вулицях ще в 2002-му, але початок своєї мистецької біографії веде з 2009 року. Потім він захопився створенням портретів аерозольними фарбами на полотні, а також оформленням інтер'єрів та екстер'єрів. Сьогодні він київський майстер вуличного мистецтва, відомий не лише в Україні, а і далеко за її межами.

До антивоєнної тематики О. Корбан підключився ще за кілька років до широкомасштабного вторгнення путінських військ в нашу країну, ще коли РФ у 2014 році почала захоплювати Донбас, поливаючи артилерійським вогнем мирних мешканців на прифронтовій українській території. Під час одного з таких ударів по Маріуполі від російської ракети в місті в мікрорайоні «Східний» загинуло більше 30 мешканців 15-поверхового будинку. Серед загиблих мешканців опинилася мати трирічної дівчинки Мілани Абдурашитової, яка, прикривши собою донечку, врятувала їй життя. Мілані довелося перенести низку операцій, але ніжку врятувати не вдалося. У 2018 році О. Корбан на стіні цього будинку по вул. Миру, де мешкала Мілана, створив надзвичайно зворушливий образ цієї маленької тендітної дівчинки, яка притискає до себе свою улюблену іграшку — ведмедика, на синьому тлі стіни. В очах глядачів цей образ, облетівши світ, сприймався як обвинувальний акт агресору, що не зупиняється перед вбивством і каліцтвом дітей задля завоювання нових територій. Стійкість і життєлюбність цієї маленької українки, життя якої вже тоді скалічила війна, надихало на подвиги оборонців «Азовсталі», коли рашисти вже у 2022 році намагались зрівняти місто із землею, зруйнувавши в Маріуполі більшу частину будівель, а з ними майже повністю знищивши цей мурал, аби приховати свої військові злочини.

У 2014 р., після початку розв'язаної РФ війни на Донбасі, Корбан був вимушений переїхати з Донецька до Києва, де з того часу створив чимало відомих муралів, головним чином у спальних районах міста. Він має і талант портретиста, працюючи, як правило, у реалістичному стилі з виразним впливом фотореалізму та поп-арту. Мистець брав участь у графіті-фестивалях “Newton Street Degustation” (Харків, 2010), “Space Jam” (Миколаїв, 2011), “Yalta Summer Jam” (Ялта, 2011—2013), «КерамоГрафітіФест» (Опошня, Полтавщина, 2013, 2014). Паралельно зі стріт-артом він виконував і станкові твори для галерей. Нині О. Корбан — відомий у світі український стріт-арт художник. Його часто запрошують попрацювати за кордоном, де він уже прикрасив своїми муралами міста Італії, Грузії та Туреччини.

З початком широкомасштабного вторгнення путінських військ в Україну 24 лютого 2022 р. О. Корбан залишився у Києві, де займається волонтерством, а під час початку визволення Київщини від російських окупантів створив новий зворушливий мурал на столичній Оболоні — «Воїн зшиває прапор України». На ньому зображено руки військового, які зшивають синьо-жовтий прапор, що символізує Україну. Мурал з'явився у дні визволення Ірпеня та Бучі. Автор закарбував цей історичний момент, продовжуючи використовувати своє мистецтво як зброю в боротьбі за свободу українського народу.

Також під мостом на Оболоні майстер у серпні 2022 р. створив новий мурал — “When the rich wage war, it's the poor who die” («Коли багаті воюють, бідні помирають»), де на горці з черепів сидить молода дівчина, закинувши назад у відчаї голову і притулившись спиною до застиглого у формі стиснутої пружини хлопця. Наче у паралельному світі цю сцену спостерігає молодий чоловік, показаний у значно меншому масштабі. «І доки ж це відбуватиметься?» — таке питання викликає у глядача цей мурал О. Корбана. Своєю творчістю цей майстер показує, що мистецтво може бути терапевтичним виплеском болю та ненависті українського народу та його героїчного воїнства, що разом відстоюють нашу свободу. Мистецтво — це також наша зброя та форма опору.