

СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХРИСТІЯНСЬКИХ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ У МИСТЕЦТВІ ПІЗНЬОРАДЯНСЬКОГО ХАРКОВА

О. А. Осадча. Стратегії репрезентації християнських образів і мотивів у мистецтві пізньорадянського Харкова

Розглянуто специфіку функціонування релігійної тематики в образотворчому мистецтві Харкова 1960-х – 1980-х рр. Наголошено, що внаслідок траєкторії розвитку тогочасного політичного дискурсу християнська образність в українському мистецтві пізньорадянського періоду була маргіналізована та існувала здебільшого в латентній, прихованій формі. Проаналізовано значний масив живописних, графічних і фотографічних робіт харківських художників, що належать до неофіційного та «дозволеного» мистецтва. Окреслено історичний контекст їх створення, який визначився широкою присутністю владного контролю. Виявлено, що для авторських візій означеної проблематики характерна рефлексія соціальної дійсності через іронію і деконструкцію впізнаваних сакральних образів та іконографічних схем (розп'яття, Мадонни, П'єти, есхатологічна мотивація). Акцентовано, що останнє часто реалізовувалося завдяки прийомам колажності та цитування, що підкреслюють розлом між буденністю та Величним.

Ключові слова: пізньорадянська епоха, мистецтво Харкова, християнська тематика, іронія, профанізація, колаж.

O. A. Osadcha. Strategies of Representing Christian Imagery And Motives in the Art of Kharkiv in the Late Soviet Period

The aim of the study is to define the multiplicity and specificity of the approaches of the Kharkiv artists of the 1960s – 1980s to the visualization of Christian imagery and motives.

Research methodology is based on the combination of general scientific methods of systematization, classification, synthesis, and specialized ones, related to the field of art history, namely formal and comparative, iconological and compositional analysis.

Results. The paper is focused on the specificity of functioning of the religious theme in the fine art of Kharkiv of the 1960s – 1980s. It's emphasized that, due to the trajectory of political discourse of that time, Christian imagery in the Ukrainian late Soviet art was largely marginalized and existed mainly in the veiled, latent form. A significant number of easel paintings,

graphic and photographic works by Kharkiv artists, who belong to the circles of unofficial and “allowed” art, was analyzed. The historical context of the creation of those works is outlined. Its development was defined by a vast presence of the state control. It is shown that the authors' perception of the given problematics was characterized by the inclination towards reflecting social reality through irony and deconstruction of the familiar sacred images and iconographic schemes (Crucifixion, Madonna, Pieta, eschatological motives). It is emphasized that such approach was often realized through the methods of collage and citation, which amplify the split between the mundanity and the Sublime.

Novelty. The study attempts to give a comprehensive overview of the development of the religious motives and characters in the Ukrainian late Soviet art.

The practical significance. The key points of the paper can be used both for further study of the representation of the category of sacred and transformation of its role in the Ukrainian culture in the second half of the XX – beginning of the XXI century, and its practical application in the educational and exhibition projects.

Keywords: the late Soviet period, Kharkiv art, Christian themes, irony, profanation, collage.

Постановка проблеми. Попри декларовану табуїзованість релігії як певного «атавізму», система соцреалізму успішно використовувала тисячорічні напрацювання церковного мистецтва, запозичуючи та перероблюючи його іконографічні схеми у творах як монументального, так і станкового мистецтва. Їх наявність, безумовно, була ретельно замаскована; тому єдиною сферою, у якій, хоча і зрідка, відкрито звертались до християнських образів, було неофіційне та «дозволене» мистецтво (термін, запропонований Є. Дьоготь і В. Левашовим у 1990 р.). Відповідно, нагальним є вивчення тих прийомів та підходів, що застосовувалися такими авторами для роботи з християнською тематикою, особливо в контексті Харкова, що вирізнявся відчутною зарегламентованістю художнього життя в пізньорадянський період.

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз масиву сучасної вітчизняної мистецтвознавчої літератури продемонстрував відсутність прицільної розробки питання існування християнських образів та мотивів у роботах українських художників останніх десятиріч, чия творчість, зрозуміло, не стала предметом осмислення зарубіжними науковцями. Від початку 2000-х рр. християнська традиція потрапляє у фокус уваги вітчизняних дослідників, щоправда, спочатку в контексті безпосередньо церковного мистецтва (Х. Береговська, В. Жердєв, Р. Студницький) або загальнотеоретичних праць із питань сакрального в образотворчості (В. Головей). Репрезентація сакрального у світському мистецтві досліджується на прикладі трансформації візантійського канону в художніх системах неklasичної естетики (В. Черепанін), зокрема спорадично згадується в кореляції із розвитком вітчизняного нонконформізму (І. Дундяк, О. Котова, Л. Смирна) та нефігуративного живопису (Т. Ємельянова, Н. Мархайчук, О. Петрова). В оглядових працях з українського мистецтва ХХ та ХХІ ст. здебільшого узагальнено подається історичний фактаж та теоретизуючі роздуми. Попри те, що такі фахівці, як О. Голубець, О. Петрова, Н. Усенко та ін. розцінюють релігійну тематику як значущу для художнього життя означеного періоду, як цілісне явище художнього процесу 1960-х – 2010-х рр. вона не розглядалася. Виняток становлять дослідження сучасної української скульптури (А. Гончаренко, Н. Журмій та ін.) та розвідки творчості окремих художників (Р. Корогодський, Б. Пінчевська, Р. Яців та ін.).

Мета статті — розкрити множинність і специфіку підходів харківських художників 1960-х – 1980-х рр. до роботи з християнськими образами та мотивами.

Виклад основного матеріалу дослідження. У Харкові 1960-х рр., попри поширену думку щодо його «зразкової соцреалістичності», існувала розвинена андеграундна літературно-художня, музична і театральна спільнота, яку формували молоді тоді художники: Вагрич Бахчанян, Ірина Бахчанян (його дружина),

Володимир Григоров, поети Борис Чичибабін та Володимир Мотрич, письменник Едуард Лимонов, композитор Марк Кармінський та інші знакові персоналії (*Искусство украинских шестидесятников*, 2015, с. 78–85). Утім, сформувати активного локального нонконформістського осередку цій спільноті не вдалось. За слушним зауваженням Л. Савицької, «нонконформізм у мистецтві Харкова був “тихим” і епізодичним, як постріл у глухому провулку» (Савицька, 2012, с. 8). Мовчазне підтвердження цього знаходимо в тому факті, що в колективній монографії «Мистецтво українських шістдесятників» (2015) серед статей, присвячених київським, одеським, львівським, ужгородським митцям, практично відсутні імена харків'ян.

Чи не єдиним його знаковим проявом («пострілом») стала влаштована в травні 1965 р. у дворіччі по вул. Сумській одноденна виставка митців андеграунду, що супроводжувалась читанням віршів. Це була одна з перших на теренах СРСР виставка нонконформізму, яка проводилася в публічних не-мистецьких просторах¹. Пізніше вона дістала назву «Під аркою», або «лимонівська виставка» (Усенко, «“Лимонівська виставка” у Харкові», 2015). Учасниками виставки були вже згадані В. Бахчанян, І. Савінова, В. Григоров, а також Михайло Басов, Юрій Кучуков, Анатолій Шулик, Володимир Щеглов та ін. Більшість із них після 1966 р. залишать Харків. Не в останню чергу це було спровоковане соціально-культурною ситуацією, яка склалася в Харкові в 1960-х – 1980-х рр. через помітно жорсткіший нагляд державних інституцій, передусім місцевого відділення Спілки художників, яку очолював В. Сизиков. Влада останньої була настільки сильною та беззаперечною, що дозволяла спочатку реагувати на подібні прояви художньої опозиційності не заборонами і приховуванням, а «опубліченням» позиції молодих митців, за відмовою від якого послідувало цькування.

Епізод з «лимонівською» виставкою лише підтверджує, що ситуація з радянською інтелігенцією, за спостереженням О. Аронсона,

¹ Йдеться про позаінституційні, андеграундні виставки, що відбувались по всьому Радянському Союзу, починаючи від другої половини 1960-х рр. Їхнім кульмінаційним моментом стала сумно- і славнозвісна «Бульдозерна виставка» в Москві (1974). Перші з подібних акцій (тривалість життя експозицій була настільки короткою, що цей термін видається найдоречнішим) відбувались саме в Українській РСР. У 1965 р., тоді ж, коли й у Харкові, у Києві відбулась виставка групи «New Bent» (М. Трегуб, В. Бакицький, В. Борозинець) на покинутому цегляному заводі біля вул. Сирецької. Найвідомішою є «парканна виставка» 1967 р. в Одесі художників С. Сичова та В. Хруща.

визначалась як «її крайня видимість та незахищеність» (2002, с. 51). Вона підштовхувала митців до самоцензури й вироблення специфічної, закодованої мови, зрозумілої лише «своїм», а також існування в режимі «поза знаходження», як його називає антрополог О. Юрчак. Водночас навіть в умовах такого невиспного контролю з'являлись острівці неконвенційної естетики. Таким острівцем для Харкова була студія О. Щеглова, яка стала тією ланкою, що зберегла зв'язок між українським авангардом початку ХХ ст. та молодією генерацією, оскільки до неї були вхожі такі головні актори харківської художньої сцени 1920-х — 1930-х рр., як В. Єрмілов та Б. Косарев.

В. Бахчанян згадує, що «він у всьому був неконвенційний та давав свободу» (Дьяконов, 2016). Укотре ми стикаємось з утвердженням вагомості поняття «свободи» для нонконформістів. Недаремно представник московського концептуалізму Ерік Булатов в інтерв'ю так сформулював власну візію мистецтва: «Для мене головне завдання мистецтва — це свобода. А свобода — це завжди вектор, спрямований за межі соціального простору» (Буланова, 2015, с. 192). З одного боку, свобода полягала у відхиленні від соцреалістичного диспозитиву, в експерименті з візуальною мовою, з іншого, в умовах знаходження в заідеологізованому середовищі, яке переповнене ритуально-сакральними формулами. Виходом був протилежний рух — до дегероїзації та профанації. У цьому випадку використовуємо це слово в сенсі, запропонованому філософом Дж. Агамбеном — повернення речі в загальнолюдське використання (Агамбен, 2016, с. 78). Профанація, переведення сакрального до реєстру повсякденного стають одними з інструментів репрезентації релігійної тематики у творчості харківських авторів. Серед них насамперед згадаємо одного з учнів студії О. Щеглова — Віталія Куликова (1935 — 2015). Його живописний натюрморт «Дійові особи» (1978) із гіпсовою головою Іоана Хрестителя виставлено на одній з молодіжних виставок. Попри той факт, що вона була організована без виставкому, навіть подібне залучення релігійної тематики виявилось достатнім для того, аби полотно майстра зрештою було вилучено з експозиції (Куликов, 2009, с. 59).

На противагу великій літературно-романтичній «картинності» соцреалізму, В. Куликов фокусується на позачасових, «вічних» мистецьких темах і жанрах, що були витіснені з соцреалістичної системи — окрім натюрморту, одним з них є оголена жіноча натура. Поруч з численними анонімними «натурниціями», «красунями», від 1970-х рр. у графіці та живописі майстра періодично з'являються героїні біблійних історій: від праматері людства до Саломеї та Богородиці. Автор транслює християнський погляд на жінку як на джерело гріховних імпульсів, адже сам номінативний ряд уже надає чіткі сигнали наявності в роботах мотиву спокуси. Реалізується він і в полотнах, де головним героєм стає чоловік, зокрема в такому сюжеті, як спокуса Св. Антонія. В. Куликов не адаптував свою творчу манеру до християнських образів, а обирав ті образи, які є найбільше відповідними до його творчої візії. Для його графіки та живопису характерна жорстко відпрацьована система формотворення, у якій, на думку В. Немцової, форма «сама по собі стає змістом» (Куликов, 2009, с. 10). Учень Г. Бондаренка (1892–1969), він через нього долучився до авангардних методик, вироблених, з-поміж інших, учителем Г. Бондаренка, К. Петровим-Водкіним: ця методика передбачала розщеплення, «розречевлення» форми. У кубістичній розгортці тривимірного простору на площині народжується протистояння не лише між реальним простором та його проєкцією, а й між відстороненою самодостатністю сповненого динаміки геометричного ритму та чуттєвістю предмета зображення — жіночого тіла (Куликов, 2009, с. 268–285). Цей антагонізм умовно «сакралізованих», тяжіючих до автономії, засобів виразності та «профанної» сюжетики породжує гротескність, що властива харківському сприйняттю релігійної проблематики.

Деконструкція тривимірного образу та його реконструкція вже в системі неевклідової геометрії відповідає, згідно з Ж.-М. Лашо, стадіям продукування колажу / монтажу (Лашо, 1999, с. 59). Тому цілком логічно, що, розмірковуючи про творчий метод В. Куликова, О. Шило долучає до його складових «геометричний монтаж» (Куликов, 2009, с. 275–276). Монтаж стає одним з найпоширеніших інструментів репрезентації християнської традиції в харківській пізньорадянській художній спільноті. До нього звертається

й інший вихованець студії О. Щеглова — В. Бахчанян. Він належав до небагатьох авторів, хто послідовно дотримував у своїй практиці позицій концептуалізму — напряду, чия наявність в історії українського мистецтва розцінюється лише як побіжна, аморфна й здебільшого фіксується в контексті одеського мистецтва 1960-х — 1980-х рр. Однак причетність В. Бахчаняна до концептуалістського кола беззаперечна. Центральною проблемою концептуалізму є питання мови в усій широті цього поняття. Якщо західний концептуалізм, як зауважує Г. Склярєнко, під впливом філософії структуралізму досліджував переважно природу мистецтва як мови, оприявнюючи систему художнього продукування, то його радянський варіант працював з конструктами «авторитетної мови» ідеології (Юрчак, 2014, с. 218–219). На відміну від В. Куликова, який знайшов свого роду прихисток в естетичних експериментах, концептуалісти не відмежовувалися від офіційного дискурсу, а експлуатували його. З. Зінік у статті «Соц-Арт» (1979) так описує цей принцип: «Зрештою кожен, хто намагається довести ворогові, що той неправий, неминуче вимушений говорити мовою, яка зрозуміла ворогу — тою ж мірою, у якій пропаганда в лавах противника під час війни ведеться мовою солдат противника» (Зінік, 1979, с. 81).

Відтак, у роботах В. Бахчаняна щоразу постає радянська символіка, у яку подекуди влітаються християнські мотиви. Назвемо його колаж «Вісті» (1983), створений автором уже в еміграції, однак органічно пов'язаний з його харківським періодом. Основою його композиційного і концептуального рішення є заголовна частина газети «Вісті» від 10 червня 1976 з усіма її «атрибутиками» — назвою, слоганом, нагородами видання, календарними даними випуску тощо. Єдиним привнесеним елементом є акварельне зображення розп'яття з фігурою Ісуса, що заміщує літеру «Т». Не «зшивання» різнорідних елементів (з чим найчастіше асоціюється колаж), а накладання також наявне в фотоколажі «Розп'яття» (1985): на місце голови страченого Христа митець вмонтовує зображення Ордена Леніна. Аналогічно до попередньої роботи, тут змінюється лише один елемент, що докорінно перевертає сприйняття всієї картини. За словами самого В. Бахчаняна, «Чим я займаюсь?

Підміною займаюсь. Змінюю зміст, поняття, іноді одну літеру» (Бахмет, 2010, с. 19).

Химерне сполучення радянської та християнської символіки в обох випадках глибоко сатиричне, а отже, профанізуюче. В. Бахчанян спрямований не на виявлення пієтету перед релігійними образами чи критику атеїстичності радянської системи: через використання християнської символіки митець фіксує наявність у механізмі ідеологічної пропаганди прийомів, аналогічних релігійним культам — месіанський образ (Христос — Ленін), «вищі категорії» (жертвність, істина, правда), текстоцентричність (слово Біблійне — слово з вчення Маркса-Енгельса). Одивлення (за В. Шкловським) атрибутів, що стали рутинною частиною інформаційного поля, указує на їх законсервованість, позбавленість живого змісту. Жест негативного вказування на невідповідність офіційного нарративу і чинних тоді реалій, згідно з О. Аронсоном, був способом самоідентифікації радянської інтелігенції (2002, с. 54). Неофіційне мистецтво часто існувало саме в цій ситуації дискурсивного розлому, що підштовхувало їх до гри з текстом, вербальними сенсами. Серед різноманітних режимів цієї «гри» В. Бахчаняна часто фігурує цитатія — спосіб, використаний ним під час створення фотоколажу «Малевич. Мал-мала-менше» (1979), у якому в єдиному зображальному просторі поєднано дві культурні «ікони» — «Трійця» Андрія Рубльова та «Чорний квадрат» Каземира Малевича. Останній заміщує собою в колажі чашу — композиційний і змістовний центр ікони. Цей артжест миттєво трансформує сакральну площину сприйняття зображення в історичну, схематично окреслюючи весь шлях, що пройшло російське мистецтво за більше ніж пів тисячоліття, від однієї умовної системи передання інформації до іншої. Повторимо, що проаналізовані вище роботи В. Бахчаняна створені вже під час еміграції. Але сам факт звернення до релігійної проблематики після від'їзду з Харкова не був винятком.

Анатолій Кринський, який також відвідував студію О. Щеглова (хоча й лише рік), почав створювати живописні та графічні роботи на християнську тематику майже одразу після переїзду до Москви. Якщо ситуація з В. Бахчаняном може цілком пояснюватись потраплянням у ліберальне американське середовище, що очікувало від художника некон-

венційних пошуків, то переїзд А. Кринського до Москви аж ніяк не був зміною політичної системи. І в Харкові, і в Москві він залишався художником позасистемним, не входив до Спілки художників СРСР. Однак тоді як Москва парадоксальним чином давала лазівки для свободи і можливості для існування «андеграунду», у Харкові будь-які його паростки всіляко придушувались¹. Відповідно, в умовах меншої пильності органів контролю, релігійна образність активніше виявляла себе в роботах майстрів.

Біблійний цикл гравюр А. Кринського (листи «Благовіщення», «Монахині», «Сповідь», «Вигнання», усі — 1968 р.) створений у техніці високого друку, щоправда, на достатньо незвичний манер, адже майстер подає образи в «негативному» варіанті, міняючи місцями світло й тінь. Завдяки цьому персонажі набувають примарного контурного саява. Потойбічність, позавимірність героїв проступає і у футуристичній ритміці бганока, яка прекрасно зчитувалась сучасниками художника, що визначали стиль А. Кринського як необкубізм або неокубофутуризм. Особливо схвалювався відхід автора від «псевдофольклористики» стилю «а ля Рюс» (Завалишин, 1982, с. 88). І хоча з сьогоднішньої позиції зображення сприймаються дещо анахронічними, для кінця 1960-х — 1970-х рр. футуристичні мотиви дійсно були актуальними, не в останню чергу завдяки романтичному захопленню дослідженнями Космосу та, як наслідок, лавиноподібним зростанням масиву науково-популярної фантастики, якою зачитувався весь СРСР. Вплив футуристичних принципів формотворення в той час був очевидним не лише в нонконформістському мистецтві, але й у цілком офіційних, публічних видах художньої продукції, як то ілюстрації до журналів («Техніка — для молоді», «Знання — сила» та ін.).

У Харкові «традиційні» види мистецтва (живопис, графіка, скульптура) були регламентовані політикою Спілки художників. Фотографія ж, завдяки своїй колективній природі, активному розвитку від середини 1950-х рр. «фотоклубного руху» й, водночас, своєму маргіналізованому статусу в офіційній

«ієрархії» мистецтв, сформувала в лавах так званих аматорів неабиякий неофіційний рух. Харків був одним з його провідних центрів. У контексті нашої проблематики з-поміж тих фотографів, хто стояв біля витоків харківської школи фотографії, означимо Євгенія Павлова. Тяжіючи до пошуку «тотальної» мистецької природи фотографії, подолання традиційних бар'єрів «чистої» світлини та виходу в монументальну форму, він нерідко апелював до класичних схем церковної художньої традиції. У колажі «Наодинці з собою» (1987), що в оптиці автора постає «колективним портретом» харківських фотографів, використаний іконописний принцип симультанності зображення подій, що реалізувався через «клейма» в житійних образах (Бернар-Ковальчук, 2020, с. 303). Цей же принцип покладено в основу серії колажів «Життя заводу» (1990): створена з архіву анонімної фотографії одного з заводів, вона організована за схемою «клейм», що оточують центральний образ. Водночас ця схема перегукується з алгоритмом типових для радянських установ дошок пошани (Pavlov, 2016, с. 104). Через паралелізм християнського й радянського, як і в роботах В. Бахчаняна, знов проступає шизоїдна роздвоєність радянської реальності.

У колажі «Альтернатива» (1985) автор звертається до образу Мадонни, що поєднується з протиставленням природності-екології та цивілізації-прогресу (Павлова, 2007, с. 159). Створений напередодні Чорнобильської аварії, він ніби вібує катастрофічними інтуїціями. Буквально роком раніше товариш та колега Є. Павлова Юрій Рупін створює два варіанти колажу «Армагедон» (1984), у якому розп'яття посеред безжиттєвого індустріального пейзажу теж стає знаком перестороги проти нерозважливого техноцентризму. Інший колаж Ю. Рупіна, «Свято Пасхи», що існує в трьох версіях, належить до 1984 р. Попри заявлене в назві провідне християнське свято (яке продовжувало, хоча і в достатньо вихолощених варіантах своє існування за радянської доби), та наявність на фотоколажі головного пасхального мотиву — яйця, — композиція несе радше язичницький зміст. Поруч з оголеною жіночою фігурою серед хащів, що, вочевидь, асоціюється з Євою в

¹ В. Куликов згадує суперечку стосовно його літографій, що були вилучені з однієї місцевої виставки: «На заперечення, що ці літографії вже експонували на престижних виставках, зокрема й у Москві, Сизиков, голова правління, відреагував так: "У Москві гав ловлять частіше"». Цит. за: Куликов (2009, с. 295) (Київ: Родовід).

Едемі, яйце стає символом зародження світу, його витоків. Вивітрення теологічних сенсів відбувалось і з ритуалами релігійних урочистостей, коли Пасха перетворювалась на «загальновесняне свято» (Келли, Сиротинина, 2008, с. 286).

Техніка колажу дозволяє буквально конструювати сюрреалістичні цитати відомих канонічних схем. Водночас Є. Павлов також вдається до їх «реенактменту». Наприклад, серія «Blatari Vospoda» (1989) містить численні класичні композиційні відсилки, зокрема до сюжету зустрічі Діви Марії та Праведної Єлисавети. В іншій серії автора, «1x7» (1987), безпомилково зчитуються елементи іконографії оплакування Христа (П'єта) та пози рембрандтівського блудного сина. Серійність зумовлює тяглість споглядання зображень, а участь як протагоністів самого фотографа і його близьких (дружини Тетяни Павлової та сина Іллі) задає перформативну тональність. Ця ігрова модальність базується на естетичності сприйняття: на першому етапі глядач зчитує фізіологію поз, потім співвідносить їх зі знайомими мистецькими пам'ятками. У такий спосіб ідентифікується семантична значущість цих тілесних кодів, надаючи образам статусу «культурного тіла», де тісно переплітаються біографічний та сакральний наративи. Цікаво відзначити, що хоча перформативність першопочатково сприймалася як інструмент трансгресії традиційних рамок репрезентації, у фотографії вона реверсивно повертає та утверджує легітимність художнього образу.

Якщо фотографічна спільнота Харкова гартувалась у єдності спільноти та тісноті зв'язків усередині неї, то місцеві живописці і графіки, як згадує Євген Світличний, тримались відокремлено (Глеба, 2019). На думку майстра, колаборації є формою соціальної взаємодії, до якої митець виробив стійке відторгнення. На противагу соціальному вектору, Є. Світличний обирає для своєї творчості онтологічну проблематику, яка виходила з орієнтації на «дохристиянські цивілізаційні архетипи», за визначенням І. Павельчук (2008, с. 100). Водночас їх репрезентація часто відбувається через сюжети та формальні рішення, «виплавлені» безпосередньо всередині християнського егрегору. Дослідниця вказує на наявність іконописних інспірацій у ранніх роботах живописця, як то «Сутність» (1968),

що послуговується формулою Рубльовської «Трійці» (2008, с. 100). Принцип роботи автора з абстрактним живописом І. Павельчук порівнює з емблематичним сюрреалізмом П. Клеє, що повністю ніколи не відмовляється від предметності, виводячи її через пластичні метаморфози та символізацію на рівень ірраціонально-суб'єктивної гармонії (2008, с. 102). Формотворення відбувається через аналіз натурної форми, а радше просторових відношень її складових. Композиційні «конфлікти» візуалізують й принципову нонконформістську позицію самого митця, яка підштовхувала його для творчого ескапізму, що виливався у потяг до сфер містики, метафізики. Серед полотен Є. Світличного є як ті, що присвячені безпосередньо біблійним персонажам (диптих «Апостол Петро та Павло», 1989), так і картини, де використана християнська символіка — «Свічки» (1989), «Риба» (1989), «Човен» (1989).

На межі між сакралізацією і профанацією релігійної образності діє Володимир Шапошников. Його проєкт «Великий харківський поліптих» (1989) як серед мистецтвознавців (Т. Павлова, Н. Усенко), так і серед колег майстра (Є. Світличний), був охрещений «іконостасом» (Павлова, 2018; Усенко, 2015; Глеба, 2019). На виставці 1989 р., організованій творчим кооперативом «Панорама» під кураторством Т. Павлової в Палаці культури ХЕМЗу, 36 полотен були експоновані в чотири ряди — така конструкція, з одного боку, нагадувала вівтарну перегородку, з іншого, відповідала давньоіндійському канону дев'яти поетичних настроїв «дхвані-раса» (Павлова, 2018, с. 363). Однак і площинно-графічна манера автора, і пози, жести, ракурси персонажів явно запозичені з візантійського канону. Найочевидніші іконописні конотації має перший ряд: центральне місце в ньому посідає зображення жінки з дитям, решта 8 картин — це геометричні композиції, що утворюють фігури «святителів», без облич, але в умовних «філонях», прикрашених повторюваним патерном хреста. Провокативним моментом цієї роботи В. Шапошнікова стала не тільки і не стільки уподібнена іконостасу конструкція, скільки її поєднання з абсолютно десакралізуючими сюжетами, оскільки героями картин стають не святі, а звичайні радянські люди, homo sovieticus, та епізоди з їх повсякдення (мітинги, поховання, прогулянки), що роз-

гортаються на тлі (sic!) однієї з архітектурних доміант міського краєвиду Харкова — Олександрійської дзвіниці Успенського собору. І знову ми маємо справу з жестом вказування на розщепленість стандартів, цінностей та, як наслідок, роздвоєність буття за радянської епохи.

Інакшої інтонації набуває серія В. Шапошнікова «Апокаліпсис» (1990), що репрезентує події з 1–6 розділів «Одкровення Іоана». Якщо традиційна ікона вдається до симультанного розміщення всіх подій в одному зображальному просторі, то серійне подання в 16 живописних полотнах, навпаки, активує фактор процесуальності, коли сам глядач зводить усі епізоди в єдиний стереоскопічний образ. Тут згадуються слова А. Тарковського про «Апокаліпсис»: «Це образ. У тому сенсі, що символ можливо інтерпретувати, то образ — неможливо. Символ можна розшифрувати, точніше, витягнути з нього певний сенс, певну формулу, тоді як образ ми не здатні зрозуміти, а здатні відчути та прийняти» (Тарковский, 1989, с. 96). Серія В. Шапошнікова визначається піднесенням, урочистим «звучанням», яке, з-поміж інших засобів, забезпечується інтенсивною палітрою. У трактуванні есхатологічної мотивіки тут відсутній надрив, характерний для його модерністської рецепції. За спостереженнями К. Шерпе, для постмодерністської візії типовішим є радше «не-драматизація», беземоційна констатація ідеї прийдешньої катастрофи (Scheppe, 1986–1987). Спадкування прийомів церковного живопису надає авторові бажаного ефекту відстороненості, оскільки іконописний канон сутнісно є «умоглядним», проходячи спочатку раціональний рівень сприйняття, лише потім переростаючи в трансцендентний досвід (Бельтинг, 2020, с. 169–181).

Лариса Савицька зауважує, що однією з прикметних ознак мистецького процесу в пізньюрадянському Харкові є заміщення описовості акцентом на ігровому комунікативному аспекті, просякненість іронією та ухил до пластичного декоративізму (Савицька, 2012, с. 13). Драматичне відчуття розриву з духовним корінням та, водночас, інтровертне переживання властиві полотнам Павлова Тайбера («Згоріла ікона», 1989) та Сергія Алімова («Мадонна», 1991 та «Різдво», 1990). Сюрреалістичні інтонації в їхньому доробку поєднуються

з театральністю аранжування композицій, яка підтримується і вплетінням у сюжети підкреслено наївних, карнавальних героїв, пов'язаних з простором дитинства (мушкетери, маленькі хлопчики в гострих капелюшках з іграшками). Подібна театралізація християнської тематики суперечить традиційній монументалізації євангельського тексту: оптика авторів переломлює універсальне відчуття сакрального, роздроблюючи його на численні камерні історії.

Прийом театралізації використовує і Олексій Борисов у своєму полотні «Бог і люди» (1986), чия назва відсилає до відомої збірки текстів Вольтера. Звертаючись до сцени судилища над Ісусом, художник пропонує не усталене змалювання головних дійових осіб (Пілата, Христа та Варавви), а власне людей навколо, котрі приймають рішення. Гротескність моделювання їхніх облич зливає їх у єдину стихію натовпу. І ракурс, і візуальна метонімія надають полотну ефект вихопленості в моменті кульмінації події.

Менш «кінематографічними» в цьому сенсі, але масштабнішими за емотивною динамікою є картини Віктора Гонтарова «Ковчег» (1990) та «Зняття з хреста» (1991). Зберігаючи монументальність у формальній інтерпретації сюжетів Старого та Нового Завіту, живописець відмовляється від експлуатації категорії Величного. Священні образи трактуються як над-буденні: міф затьмарюється фольклорними у своїй характерності персонажами, котрі переносять подію розп'яття чи потопу і модерний хронотоп. Упізнавана гонтарівська пласкісна манера живопису, з аскетичним колоритом та лінеарністю моделювання форм, лише підсилює цей ефект жорсткого зіткнення та несумісності сакрального й профанного. Створені в останні роки радянської епохи, ці полотна, безумовно, ще маніфестують відлуння нонконформістських експериментів, що вже втрачали актуальність у той період.

Висновки. Наявність релігійних образів та мотивів у художніх процесах, що відбувалися в Харкові 1960-х — 1980-х рр., була вкрай неартикульованою. Цей факт можна пояснити недостатнім, порівняно з іншими художніми центрами республіки, розвитком нонконформістського руху, який майже не проявився поза межами фотографії. Культурна ситуація в місті визначалася глибоко імплементаваною системою контролю (державна Спілка

художників), що впроваджувала офіційний мистецький дискурс. Її послаблення наприкінці 1980-х рр. одразу резульгувало в активнішому використанні табуйованої християнської тематики. До початку 1990-х рр. біблійна тематика була наявна радше як виняток, з'являючись здебільшого як прихована алюзія. Референції до неї оприявнювали шизоїдну роздвоєність радянської дійсності, зокрема через деконструкцію популярних релігійних образів. Остання реалізувалася харків'янами як на візуальному рівні, так і на семантичному, через прийом іронії. Характерними були широке застосування техніки колажу та нарочита профанація образів, поєднання їх з особистісними, побутовими аспектами, що зменшують рівень сакральності й дозволяють через традицію порушувати соціальні, екологічні, позаідеологічні проблеми буття-у-світі.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні уявлення про функціонування категорії сакрального в сучасній українській візуальній культурі, охоплюючи ширший пласт матеріалів, який охоплюватиме роботи художників часів незалежності.

Список посилань

- Агамбен, Дж. (2011). *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва: Европа.
- Аронсон, О. (2002). *Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности)*. Москва: Фонд «Прагматика культуры».
- Бахмет, Т. (2010). Бахчанян как миф. *Новая кожа: литературно-художественный альманах*, 3, 12–40.
- Бельтинг, Х. (2002). *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Бернар-Ковальчук, Н. (2020). *Харківська школа фотографії: гра проти апарату*. Харків: MOKSOP.
- Буланова, М. (2015). Эрик Булатов: «Главная задача искусства — это свобода». *Logos*, 04, 180–193.
- Глеба, Г. (2019). Евгений Светличный: «Мне социальная тема никогда не была интересна, ни тогда, ни сейчас». *Korydor*. Восстановлено из http://www.korydor.in.ua/ua/voices/evgenij-svetlichnyj-mne-socialnaya-tema-nikogda-ne-byla-interesnani-togda-ni-sejchas.html#_ftnref2.
- Дьяконов, В. (2016). Вагрич Бахчанян: «Я поменял колбасу на карандаши». *Артгид*. Восстановлено из <https://artguide.com/posts/1144>.
- Завалишин, В. (1982). Мастерство Анатолия Крынского. *Третья волна*, 12, 86–90.
- Зиник, З. (1979). Соц-арт. *Синтаксис*, 03, 74–102.
- Искусство украинских шестидесятников* (2015). О. Балашова, Л. Герман (Упор.). Київ: Основи.
- Келли, К., Сиротинина, С. (2008). «Было непонятно и смешно»: праздники последних десятилетий советской власти и восприятие их детьми. *Антропологический форум*, 08, 258–298.
- Лашо, Ж.-М. (1999). Коллаж/Монтаж. *Коллаж-2*. Москва: ИФ РАН.
- Немцова, В. (2009). Экспериментальное искусство В. Куликова. *Куликов*, 10–12. Київ: Родовід.
- Павельчук, И. (2008). Тенденции эмблематического сюрреализма в украинской абстракции конца XX — начала XXI века. Эволюция живописи Е. Светличного. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 14, 97–106.
- Павлова, Т. (2018). *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX ст.* (Дис. док. мистецтвознавства). Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2018.
- Павлова, Т. (2007) *Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX ст. (на матеріалі пейзажного жанру)* (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків.
- Савицька, Л. (2012). Мистецтво Харкова в перспективі XX століття. *Харків. Мистецька мапа України. Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки*. Київ — Харків: б/в.
- Тарковский, А. (1989). Слово об Апокалипсисе. *Искусство кино*, 02, 95–100.
- Усенко, Н. (2015). «Лимонівська» виставка у Харкові. *Арт-простір*, 01, 25–28.
- Усенко, Н. (2015). *Художнє життя Харкова другої половини XX — початку XXI століття* (Дис. канд. мистецтвозн.). Харківська державна академія дизайну і мистецтвознавства, Харків.
- Шило, А. (2009). Заметки о творчестве В. Н. Куликова. *Куликов*, 268–295. Київ: Родовід.
- Юрчак, А. (2014). *Это было навсегда, пока не кончилось*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Scherpe, K. (1986-1987). Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity. *Cultural Critique*, 05, 95–129.
- Yevgeniy Pavlov. *Total Photography* (2016). Київ: ArtHuss, UPHA.

References

- Agamben G. (2011). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Moscow: Europa. [In Russian].
- Aronson O. (2002). *Bohème: Experiences of the Community (Sketches to the History of Asociality)*. Moscow: “Pragmatika kultura” Foundation. [In Russian].
- Bakhmet T. (2010). Bakhchanyan as Myth. *Novaia kozha: art and literature almanac*, 3, 12–40. [In Russian].
- Belting H. (2002). *Image and cult: A history of the image before the era of art*. Moscow: Progress-Traditsiia. [In Russian].
- Bernard-Kovalchuk N. (2020). *Kharkiv school of photography: playing against instrument*. Kharkiv: MOKSOP. [In Ukrainian].
- Bulanova M. (2015). Erik Bulatov: “The main task of art is freedom”. *Logos*, 04, 180–193. [In Russian].

- Hleba H. (2019). Evgenii Svetlichnyi: “Social topic has never interested me before or now”. *Korydor*. Retrieved from http://www.korydor.in.ua/ua/voices/evgenij-svetlichnyj-mne-socialnaya-tema-nikogda-ne-byla-interesna-ni-togda-ni-sejchas.html#_ftnref2. [In Russian].
- Diakonov V. (2016). Vagrish Bakhchanyan: “I’ve changed sausage for pencils”. *Artgid*. Retrieved from <https://artguide.com/posts/1144>. [In Russian].
- Zavalishin V. (1982). Mastery of Anatolii Krynskii. *Tretia volna*, 12, 86-90. [In Russian].
- Zinik Z. (1979). Sots-Art. *Sintaksis*, 03, 74–102. [In Russian].
- Art of Ukrainian Sixtiers* (2015). O. Balashova, L. Herman (Eds.). Kyiv: Osnovy. [In Russian].
- Kelly K., Sirotinina S. (2008). “It was unclear and funny”: Holidays of the last decades of the Soviet government and their reception by children. *Antropologicheskii forum*, 08, 258–298. [In Russian].
- Lachaud J.-M. (1999). Collage/Montage. *Collage-2*. Moscow: Institute of Philosophy of Russian Academy of Science. [In Russian].
- Nemtsova V. (2009). Experimental Art of V. Kulykov. *Kulykov*, 10–12. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
- Pavelchuk I. (2008). Tendencies of the emblematic surrealism in the Ukrainian abstractionism of the late XX — early XXI centuries. Evolution of E. Svetlichnyi’s painting. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 14, 97–106. [In Russian].
- Pavlova T. (2018). *Avantgarde in the fine art of Kharkiv of the XX century*. (Thesis of the Doctor in Art Criticism). Lviv National Academy of Arts, Lviv, 2018. [In Ukrainian].
- Pavlova T. (2007). *Photographic art in the art culture of Kharkiv of the late XX century (on the material of landscape genre)* (Thesis of the Candidate in Art Criticism). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Savytska L. (2012). Kharkiv art in the perspective of the XX century. *Kharkiv. Art Map of Ukraine. Painting. Graphics. Sculpture: exhibition catalogue*. Kyiv-Kharkiv: no p.h. [In Ukrainian].
- Tarkovskii A. (1989). Word on Apocalypses. *Iskusstvo kino*, 02, 95–100. [In Russian].
- Usenko N. (2015). “Limonian” exhibition in Kharkiv. *Art-prostir*, 01, 25–28. [In Ukrainian].
- Usenko N. (2015). *Artistic life of Kharkiv in the second half of the XX — early XXI century* (Thesis of the Candidate in Art Criticism). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Shylo A. (2009). Notes on the art works of V. N Kulikov. *Kulikov*, 268–295. Kyiv: Rodovid. [In Russian].
- Yurchak A. (2014). *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russian].
- Scherpe K. (1986–1987). Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity. *Cultural Critique*, 05, 95–129.
- Yevgenii Pavlov. Total Photography* (2016). Kyiv: ArtHuss, UPHA. [In Ukrainian and English].

Надійшла до редколегії 07.11.2020



Рис 1. Кри́нський А. «Монахині». 1968, високий друк. Джерело: Анатолию Крынскому 80 лет. Национальная галерея Коми, 2017. <http://www.ngrkomi.ru/gallery/exhibition/127/>.



Рис 2. Рупін Ю. «Армагедон». 1984, фотоколаж. Архів родини автора.



Рис 3. Куликов В. «Дійові особи». 1978, картон, олія. Джерело: Куликов. Київ: Родовід, 2009. с. 59.

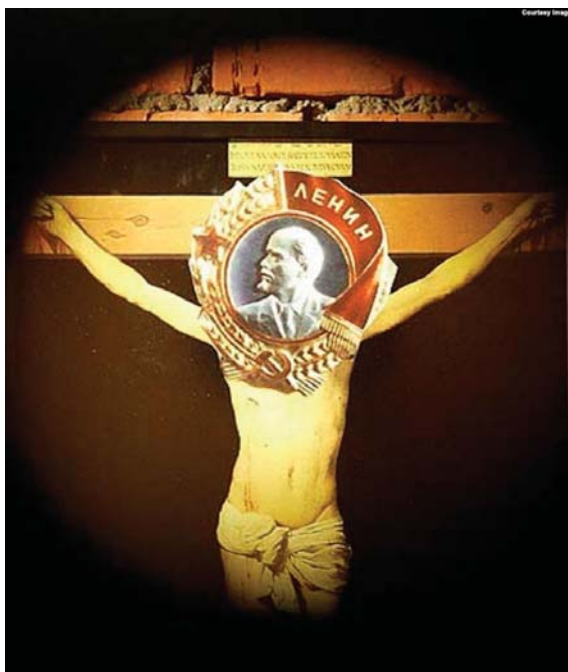


Рис 4. Бахчанян В. «Розп'яття». 1985, фотоколаж. Джерело: Эпштейн, Алик. Благословляя Гагарина. Радио «Свобода», 25 квітня 2015. <https://www.svoboda.org/a/26972373.html>.



Рис 5. Рупін Ю. «Свято Пасхи». 1984, фотоколаж. Архів родини автора.



Рис. 6. Шапошников. «Великий Харківський поліптих». 1987–1989, полотно, олія. Джерело: Arthive. https://arthive.ru/en/artists/73029~Vladimir_Nikolayevich_Shaposhnikov/works/482356~Great_Kharkiv_polyptych_36_pieces.



Рис. 7. Гонтаров В. «Зняття з хреста», 1991, полотно, олія. Приватна колекція