

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2\(32\).188619](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2019.2(32).188619)

УДК 395. 929.7: 379.8

Анна Місюн

ОПЕРНИЙ НА ТЛІ ДВОРИКУ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МІСТА В ОДЕСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Стаття присвячена дослідженню міста за допомогою репрезентативних підходів, зокрема, представленню трьох типів репрезентації міста в одеському живописі 1950–2010-их років, з'ясуванню зв'язку між моделями ментального освоєння міста і репрезентативними артефактами. Художні артефакти постають в якості маркерів певної локальної ідентичності, які в свою чергу репрезентують певні культурно значущі інфраструктурні комплекси локальної комунікації. Мета аналізу – встановлення кореляції між об'єктом і суб'єктом художньої творчості та різними міфологіями міста як основою репрезентації.

Ключові слова: репрезентація міста, присутність, репрезентативний підхід, репрезентативний артефакт, одеський живопис, міський міф, локальна ідентичність, стилі життя, тип комунікації, кристалізація деталізації.

Репрезентативний підхід в сучасній гуманітаристиці постає чи не найперспективнішим у з'ясуванні численних аспектів артикуляції культурної ментальності, побутування різноманітних міфів в просторі повсякденної культури, декодуванні як структури міста взагалі так і його відображення в художній творчості, зокрема, в живописі. Розглядаючи історію розвитку значення слова «репрезентація», Г.-І. Гадамер в «Істині і методі» нагадує про його сакральне-правовий смисл, простежуючи походження терміну від римської правової системи та зміни значення у світлі християнської ідеї втілення і містичного тіла. «Репрезентація відтепер вже не позначає відображення або образного представлення, а також «представленості» в комерційному сенсі як відображення платоспроможності; тепер вона позначає представництво. Ясно, що слово змогло прийняти це значення тому, що відображуване само присутнє у відображенні. Репрезентувати позначає “здійснювати присутність”» [Гадамер 1988: 661].

Виявлення саме таких «присутностей», а разом з тим і ментальних моделей, що їх уособлюють, стає змістом репрезентативного підходу М. Вартофського. Відповідно до його концепції, людське сприйняття, маючи універсальні передумови – сенсорну систему, що пройшла певну біологічну еволюцію, – разом з тим є історично зумовленим процесом. Воно залежить від інтерпретаційних принципів, що превентивно привертають нас до того, що нам належить побачити, і управляється канонами, прийнятими в культурі.

Будь-яка модель – аналогії і «начебто» конструкції, математичні моделі, обчислювальні пристрої або механізми виведення, взагалі апроксимативні репрезентації різного ступеня істинності – являє собою не тільки зовнішній світ, але і самого суб'єкта, що пізнає [Вартофський 1988: 11]. Репрезентація геть не прагне до адекватності і не «регресує» в напрямку до «справжнього об'єкту»; вона, скоріше, «регресує» від нього в напрямку до канонів і зразків, що мають великий ступень конвенціональності, відповідної еволюції різних форм діяльності, практики; тому репрезентація не може бути зведена до простих подібності і відображення [Вартофський 1988: 47]. Близькими принципами керується й М. Ямпольський у своїх студіях Версальської садово-паркової архітектури, розуміючи останню як специфічну репрезентацію не просто Влади взагалі, а її специфічної французької природи XVIII ст. [Ямпольський 2004].

В цій статті на матеріалі декількох репрезентативних сюжетів одеського живопису ми розглянемо еволюцію «самоусвідомлення» міста, розгортання принципово різних міфологічних традицій в представленні останнього, аж до майже бодрійярівської деталізації репрезентативних артефактів в одеському живописі останніх років. Значущість і місткість образотворчого матеріалу в такому аспекті підкреслював Г.-І. Гадамер: «Мистецтво – це не просто знаряддя суспільно-політичної волі – коли воно дійсно мистецтво, а не тоді, коли його хочуть зробити знаряддям, – воно демонструє суспільну дійсність» [Гадамер 1988: 645].

Аналізуючи широкий масив одеського живопису, попри все різноманіття «бачень» міста – тої-таки «суспільно-політичної волі», звертає на себе увагу три головні репрезентації міста, без сумніву, концептуальних, що демонструють принципово різну «суспільну дійсність».

Перша з них – це бачення Великого європейського Міста з певними місцями пам'яті, що й репрезентують цей перший (хронологічно) з одеських міфів, який ми тут позначимо як аристократично-європейський. Його репрезентативним центром стає Оперний театр, який – з людьми на його тлі, або в традиції міського пейзажу в повній архітектурній самоті – постає головним героєм картини. Попри різні стилістичні рішення, Оперний, статуя «Дюка» Ришельє, Мельниківські напівциркульні будівлі на Приморському бульварі, Потьомкінські сходи, дома Лібмана чи Русова в численних роботах одеських митців 1950-х–2010-х років постають знаками приналежності міста до європейської цивілізації, пам'ятками його колишнього життя в одному історико-культурному ритмі із Європою, яку майже втратили для себе у середині ХХ ст. одеські митці і яку прагнуть, в яку «вписуються» митці сучасні.

Гадамер стверджував: «Кожний витвір живопису – це приріст буття й

підлягає сутнісному визначенню як репрезентація, як становлення уявлення» [Гадамер 1988: 195]. Саме такими «приростами буття» постають, наприклад, «масло» Валерія Басанця «*Потрійний портрет (В. Маринюка, В. Стрельникова, О. Ануфрієва)*» 1980-тих, де на тлі напівпрописаного абрису куполів Оперного закарбовані славнозвісні творці одеського андеграунду – сучасники і «бойові» співучасники світових художніх зсувів 60–70-х років ХХ ст.; карнавальна графіка В. Стрельникова (1964 р.), де «рїзношерста» Одеса – стиліги і хіпі, оголена натурщиця і радянська «людина у фуглярі», мати з вередливим дитинчам і злодюжка клубочать на фоні Оперного як на театральних підмостках великого і демонстративного життя міста з певним непростим характером і безсумнівно європейською історією. Безперечно, такий погляд на «місто-герой» виглядає майже крамольно в часи, коли відрив від європейської традиції, ствердження власного соціалістичного новаторського шляху СРСР є нормою. Коли навіть той же В. Стрельников пише численні живописні оди людині звільненого труда («В Одеському порту», «Ударник» тощо). Але це – для виставки у Салоні Спільки художників. А для себе – місто із символами приналежності до іншої історико-культурної традиції і сьогодення. Таким чином, репрезентація в живописі Альбіна Гавдзинського (ще з кінця 1940-х рр.), Олександра Чемисова (1950–70-ті), Геннадія Горбунова, Ольги Котової та багатьох інших одеських митців знакових місць, «візитівок» європейського міста – театри, скульптурні об'єкти дорадянської, але своєї європейської історії, архітектурні ансамблі, незвичні для традиційного «уїздного міста N» – є відображенням не лише побутування певних типів міської міфології, а й дуже конкретних ментальних моделей сприйняття міського простору.

В цьому сенсі влучно помічає М. Вартофський: «З цієї точки зору загальним для моделей є те, що вони навмисно створюються як репрезентаційні артефакти і як такі служать у всіх своїх формах тим засобом, за допомогою якого людська свідомість може охопити свої власні творіння, тобто тим інструментом, завдяки якому воно стає самосвідомістю. Під самосвідомістю я маю на увазі не просто усвідомлення «себе», а скоріше усвідомлення своєї діяльності (індивідуальної або видової), тієї практики, яка, еднаючи нас із миром, допомагає нам конструювати його, завдяки чому ми приходимо до його пізнання і розуміння; інакше кажучи, мова йде про ту практику, завдяки якій ми можемо висувати гіпотези, висловлювати здогади і перевіряти істинність наших тверджень» [Вартофський 1988: 15].

Художник в такому випадку, в першу чергу, постає як містянин, що освоює і осмислює простір свого побутування, подає його концептуалізовано і образно стисло. Ми наполягаємо на тому, що значну

роль в процесі символічної ідентифікації жителя міста, означування місця, через причетність до якого самоотожнює себе городянин, є елементи міської інфраструктури, в яких акумульовано колективний досвід побутування і стилі життя. Підкреслюючи важливість символічних об'єктів в просторі культури (міста, країни), П. Нора стверджує: «Почуття безперервності знаходить свій притулок в місцях пам'яті. Численні місця пам'яті (*lieux de m?moire*) існують тому, що більше немає пам'яті соціальних груп» [Нора 1999]. Але саме художник акцептує, тобто згоджується прийняти/передати цю пам'ять соціальної групи – «уявленого співтовариства» одеситів як щось доволі актуальне, своє, автентичне. Так в «Вечорі біля Оперного театру» (1994) Ольги Котової, живописній серії «Стара Одеса» Анатолія Соломянного, ідилічних роботах Олексія Шовкуненка мовби реанімуються люди і стилі життя, «які ми втратили».

Б. Андерсон наполягає, що символічне, «уявлене» співтовариство, яким і є будь-яка політична нація, істотно потребує реальних маркерів ідентичності, аби «організувати» своїх членів на громадянські вчинки, уникати як значних «вад» нашого століття – корупції, правового нігілізму, політичної безвідповідальності, так і «дрібних» проблем інертності локальних громад. Саме ці маркери дозволяють створювати «глибоке й солідарне братерство. У кінцевому підсумку, саме це братерство й робило можливим протягом останніх двох сторіч для мільйонів людей не лише вбивати, але й охоче віддавати своє життя в ім'я таких обмежених уявлень» [Андерсон 2001: 24]. Для Одеси і її художників уявлене співтовариство, перш за все, концентрується навколо цього міфологізованого простору, маркованого знаками і символами певних стилів життя та інфраструктурних одиниць. Така собі «одеськість» як тип паранаціоналізму.

Ідентичність громадянина античного поліса відбивалася не тільки у власне цивільних практиках, але і в об'єктах міської інфраструктури, навколо якої зосереджувалися істинно і власне еллінські стилі життя: акрополь, агора, палестра, буле і ряд інших громадських будівель, в просторі яких людина виступала вже не просто як окремих індивід, а частина соціальної спільності. Аналогічно символами «римскості» в уже добу Імперії постають форуми з рядом культових, цивільних і навіть гігієнічних споруд у всіх її кінцях, навіть таких віддалених як Британія чи Нижня М'єзія. Осмисленим актом творіння єдиної Австро-Угорської ідентичності на рубежі ХІХ–ХХ ст. виступає будівництво практично у всякому великому імперському місті театрів – міського та оперного (часто створених в «проектному бюро» Фельнера і Гельмера), однотипних залізничних вокзалів (від Любляни до Львова), сторожок станційних доглядачів тощо. Локальна ідентичність городянина перетворюється в національну в просторі символічно обжитому, навіть якщо

в нього ти потрапляєш вперше. Все тут впізнавано, все марковано своїм персональним та соціально груповим досвідом. З легкістю визначаються локуси для формальної і неформальної комунікації, для бізнесу і дозвілля. До кристалізованих в елементах культурної інфраструктури місць підтягуються «стилі життя», форми репрезентації – особистісної та соціокультурної. На нашу думку, саме на таких елементах міського культурного простору, «місцях пам'яті» і формується не тільки локальна міська (вінець, парижанин, лондонець), але і символічна європейська ідентичність. При цьому зауважимо, що численні громадські («Креативне місто», «Культурна столиця» тощо) і державні програми сучасної Європи активно підтримують це символічне поле.

Якщо в цьому контексті розглянути одеський тип локальної ідентичності, то очевидним стає її принципова дисперсність. Культурна карта міста постійно піддається безсистемній модифікації. Практично немає такого «місця пам'яті», яке підтримувалося б в стані символічної меморіалізації. Окремі райони міста, які можна було б назвати локусами «щільної символічної меморіальності», безсистемно забудовуються, інші – навмисно «запускаються», втрачаючи комунікативний потенціал (наприклад, паркові зони санаторіїв Малого і Середнього Фонтану). Але саме одеські художники маркують їх як знаки «присутності», обживають і навіть зберігають навіки. Адже багато з того, що ми бачимо в роботах Ю. Коваленка, Ю. Горобця, В. Рісовича, у фантазіях на тему міста Л. Дюльфана, С. Жалобнюка чи О. Соколова назавжди зникло з «культурної карти» міста. Численні сходи, що збігали до порту, специфічна архітектура одеської «канави», Гаванний та Військовий узвіз забудовані новітніми висотками, які навіки вже поховали під собою неповторний абрис південного приморського міста.

Культурні локуси міста – Оперний театр, Філармонія тощо з економічної необхідності часто використовуються для тих типів комунікації, які асоціюються з нехарактерними для них історичними стилями життя. Тому в одеському живописі останніх років вони все частіше з'являються радше у кичово-комерційному звучанні, ніж як символи «присутності», репрезентативні артефакти стилів життя уявленої спільноти одеситів. На перший план все частіше виступає «істинне» одеське життя – життя міфологізованого двору. Не можна сказати, що це новий, тим паче новітній сюжет для одеського живопису. Але якщо в творчості Ю. Горобця, Ю. Нетрусова, В. Бабина, І. Варешкіна, А. Герасимюка – це двір одеського «центру», то роботи Т. Поповіченко, А. Посуховського, О. Мицника репрезентують інший одеський міф. Міф «Молдаванки і Пересипа», комунального життя, співучої й образної мови, колоритних і трошки хамуватих одеситів, лінивих котів та білизна, що «сохне» на мотузці. І цей,

не стільки «бандитський», скільки комунальний міф, ця модель напівзабутої комунікації репрезентується не лише у «високому», а й комерційному живописі Одеси, є напролюд популярною, привабливою сюди на пленер митців з усіх усюд. Навіть на Андріївському узвозі можна надібати «одеський дворик» у виконанні київського чи львівського художника.

Європейські міста ростуть, що природно, і прирастають за рахунок носіїв найрізноманітніших культурних ідентичностей. Але, як нам представляється, наявність специфічної культурної інфраструктури, що відбиває символічний простір певної ідентичності, дозволяє асимілювати це населення в локальній самототожності, а через те і врятувати цю неповторну «одеськість», яка, безсумнівно, переживає значну кризу. У множинності локальної ідентичності з'являється значна «опора» в відсутності загальнозначущих символічних місць пам'яті. Це проявляється і в репрезентативному деталізованні живописного об'єкту. В творчості О. Котової, О. Кадзевич, І. Варешкіна та багатьох інших все частіше місто, яке «розповзається», зникає на наших очах, перетворюється на щось інше, радше асоціюється з окремими деталями ще зосталого архітектурного декору, трохи обшарпаних, але ще зберіглих аромат «скромної чарівності буржуазії» дверей, вікон та фрамуг старого житлового фонду. Це ностальгічне (й за кольоровою гамою) і тривожне вглядання в деталі не проходить і повз міфу-2: на місці цілого дворику в монументальній картині Анастасії Кириліної – щипчики на голій мотузці, що зачеплена за край старенького флігеля. Ця майже бодрійярівська «кристалізація деталізації» як модус процесу деструктування цілого видається нам не лише наслідком перверсії володіння/пристрасті (в цьому випадку – любові до «втраченого» Міста), а й принципової неможливості осягнення цілого; констатація того, що Місто митцем вже «не може бути зрозумілим у своїй цілісно-особистісній одиничності, а лише як щось дискретне» [Бодрийяр 2001: 111]. Тоді з'являється єдина можливість повторного «привласнення» собі речі, «для володіння якої характерне повне усунення чужої присутності» [Бодрийяр 2001: 112] Типові об'єкти минулої архітектурної системи міста протиставляються у такому разі серійному мас-виробництву сьогоденного пластику, яким активно спаплюжуються будинки старої Одеси. «Прагнучи внести в річ щось таке, що зробить її єдиною, свідомість сама ж і упредметнюється в цій деталі» [Бодрийяр 2001: 166]. В цьому випадку присутність – репрезентація – забезпечується через певне відчуження, втілюючи в художньому артефакті бодрійярівський парадокс: «живий вибір втілюється в мертвих відмінностях; вдаючись до них, наш проект стає самозаперечуючим і нездійсненним» [Бодрийяр 2001: 166].

Таким чином, в одеському живописі ми можемо виділити принаймні

три репрезентативні мотиви, або, як їх називає М. Вартофський, «репрезентативні артефакти». Це, по-перше, артикуляція у різний спосіб найстаршого з одеських міфів – міфу про Велике європейське місто. Він репрезентований через зображення значущих інфраструктурних артефактів, що вписуються у європейський культурний контекст і відтворюють певні стилі життя, комунікативні локуси, культурні практики європейської ідентичності: Оперний театр, пам'ятники в міському просторі (свій французький «Дюк», «Лаокоон», численні леви, «Амур і Психея» тощо), кірхи та католицькі собори, європейська архітектурна стилістика і таке інше. Митці не лише констатують власну і містян присутність в цьому просторі, а й або посилюють її портретно/предметно, або чуттєво обживають її. Вони фіксують «власну» Одесу часто через зображення зниклих чи зникаючих архітектурних просторів, навіть газетних слів і фото (як у колажах І. Варешкіна чи С. Жалобнюка).

Іншим репрезентативним артефактом, на наш погляд, є артикуляція в одеському живописі міфологем «низового» комунікативного міфу «справжньої Одеси» дворику – не має значення, в центрі міста чи на історичних околицях як от Молдованка, Пересип, Ближні і Дальні Млини, Слобідки тощо. Чи то ідилічні, чи то іронічні, завжди залиті сонцем, обжиті, привласнені, ці дворики «звертаються» до нас у власний спосіб відкритості і зникаючої комунальності, з майже зазвичай розвішаною білизною, домашніми тваринами, безтурботними дітьми чи значущими старими. Але ж так само майже зазвичай вони занедбані, «трохи втомлені», із численними слідами підмальовок і підрехтовок. Це та справжність, присутність в якій дає радше етнографічну, ніж антропологічну насолоду.

Третій репрезентативний тип демонструє парадокс відчуження-присутності, неможливості прийняти і охопити всю повноту переживання/рефлексії міста, його різноспрямованості в минулому й тепер, його цілісності (якої, певно вже нема і не може бути). Тому на місці артикуляції цілого постає кристалізована деталізація – вікна, двері, деталі архітектурного декору, щипчики на мотузці старого дворику, кішка на деталі антику тощо. Але й вони не самоціль. Вони лише маркери можливої комунікації Людини і її Міста. «Точно так само і самі предмети втратили субстанцію, яка лежала в їх основі, і форму, що замикає їх, за допомогою якої людина прив'язувала їх до свого уявного вигляду; нині між ними вільно грає простір, стаючи універсальною функцією їх взаємозв'язків і «ефектів»» [Бодрийяр 2001: 25].

Як і будь-яке місто сьогочасного світу, Одеса трансформується, більш того, нагально потребує технологічного прориву в цьому процесі. Але все це стається злочинно стихійно, руйнуючи не лише плоть, а й дух міста,

позбавляючи його репрезентативної опори для збереження самості. Рішення проблеми, на наш погляд, можливо віднайти у створенні загальноміської програми на основі культурного (креативного) картування Одеси, де роль одного з провідних інструментів міг би відіграти одеський живопис, представлений через призму репрезентативного підходу.

Список використаної літератури

- Андерсон, Б. (2001) *Уявлені спільноти: міркування щодо походження й поширення націоналізму*, пер. з англ. В. Морозова. Київ: Критика, 272 с.
- Бодрийяр, Ж. (2001) *Система вещей*, пер. с фр. и сопровод. статья С. Н. Зенкина. Москва: Рудомино, 224 с.
- Вартофский, М. (1988) *Модели. Репрезентация и научное понимание*, пер. с англ., общ. ред. и послесл. И. Б. Новика и В. Н. Садовского. Москва: Прогресс, 507 с.
- Гадамер, Х.-Г. (1988) *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, пер. с нем., общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова, Москва: Прогресс, 704 с.
- Нора, П. (1999) *Проблематика мест памяти*, в: *Франция-память*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, сс. 17-50. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html>
- Ямпольский, М. (2004) *От символического тела к репрезентативному пространству*. Кн. 1. *Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима*. Москва: Новое лит. обозрение, 800 с.

Анна Мисюн

ОПЕРНЫЙ НА ФОНЕ ДВОРИКА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДА В ОДЕССКОЙ ЖИВОПИСИ

Статья посвящена исследованию города с помощью репрезентативных подходов, в частности, представлению трех типов репрезентации города в одесской живописи 1950–2010-х годов, выяснению связи между моделями ментального освоения города и репрезентативными артефактами. Художественные артефакты выступают в качестве маркеров конкретной локальной идентичности, которые в свою очередь представляют определенные культурно значимые инфраструктурные комплексы локальной коммуникации. Цель анализа – установление корреляции между объектом и субъектом художественного творчества и различными мифологиями города как основой репрезентации.

Ключевые слова: репрезентация города, присутствие, репрезентативный подход, репрезентативный артефакт, одесская

живопись, городской миф, локальная идентичность, стили жизни, тип коммуникации, кристаллизация детализации.

Anna Misyun

**OPERA ON THE FOND COURTYARD: REPRESENTATION OF THE CITY
IN ODESSA PAINTING**

The article is devoted to the study of the city with the help of representative approaches, in particular, the presentation of the three types of city representations in Odessa paintings of the 1950s–2010s, the clarification of the relationship between the models of the city's mental familiarization and representative artifacts. Artifacts act as markers of a specific local identity, which in turn represent certain culturally significant infrastructural complexes of local communication. The purpose of the analysis is to establish a correlation between the object and subject of artistic creation and various mythologies of the city as the basis of representation. The Opera is presented in the article as a marker of the European type of urban infrastructure, which localizes special lifestyles, types of communication, special visuals that form the historical type of Odessa identity. Representation of the courtyard reflects another type of mythology and urban communication – a reduced, close to the grassroots culture of the urban outskirts and communal social behavior. The inability to capture the Whole of city leads to the appropriation of details – a crystallized detailing of architectural and infrastructure elements.

Keywords: *city representation, presence, representative approach, representative artifact, Odessa painting, urban myth, local identity, life styles, type of communication, crystallized detailing.*

References

- Anderson, B. (2001) *Ustavleni spilnoty: mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu*, per. z anhl. V. Morozova [Imagined Communities: Reflections of the Origins and Spread of Nationalism], Kyiv: Krytyka, 272 p.
- Baudrillard, J. (2001) *Sistema veschei*, per. s fr. i soprovod. statia S. N. Zenkyna [System of Things], Moskva: Rudomyno, 224 p.
- Wartofsky, M. W. (1988) *Modeli. Rerezentatsiya i nauchnoe ponimanie*, per. s angl., obsch. red. i poslesl. I. B. Novika i V. N. Sadovskogo [Models. Representation and the Scientific Understanding], Moskva: Progress, 507 p.
- Gadamer, H.-G. (1988) *Istina i metod: Osnovyi filosofskoy germeneytiki*, per. s nem., obsch. red. i vstup. statya B. N. Bessonova [Truth and Method: Bases of Philosophical Hermeneutics], Moskva: Progress, 704 p.
- Nora, P. (1999) *Problematika mest pamyati* [Realms of Memory], in: *Frantsiya–*

Pamyat [France–Memory], Sankt-Peterburg: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, pp. 17–50. Retrieved April 1, 2019 from <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html>

Стаття надійшла до редакції 23.04.2019

Стаття прийнята 23.05.2019