

Плинність пам'яті у статиці скульптури

У рамках X Канівського міжнародного скульптурного симпозиуму вперше відбувся конкурс для арткритиків. Його мета – сприяти появі та розвитку мистецтвознавців і арткритиків, які цікавляться скульптурою та просторовим мистецтвом у публічному просторі. За результатами оцінювання журі перше місце в Конкурсі посіла **Христина Семерин**. Публікуємо текст переможниці.

“Сила скульптури в тому, що це увічнена пам’ять. Тому скульптури ставлять, а потім зносять – як потрібну або непотрібну пам’ять”
— Микола Малишко [1]

Пам’ять утверджується через різні естетичні форми, зокрема скульптуру. Придатну для відчайдушних, але смішних спроб зачепитися за момент. Два феномени пов’язані й ідіоматично: порівняймо лат. *sculpro*, тобто «вирізаю», і укр. «врізатися у пам’ять», або ж слово «пам’ятник» (лат. *monumentum*). «Логіка скульптури, як видається, невіддільна від логіки монументу, – міркує Розалінд Краусс. – Відповідно, скульптура – це комеморативна репрезентація. Вона розташована у конкретному місці й говорить символічною мовою про значення чи призначення цього місця» (*переклад авторки*). Краусс ідеться про втрату п’єдесталу з кінця XIX ст., зв’язок із простором і меморативну означеність скульптури. А зараз і про збагачення території меморативною семантикою, центрування й увиразнення конкретного нарративу пам’яті, новий архітектурний досвід.

Як візуальна форма пам’яті у термінах Астрід Ерл, скульптура забезпечує їй стабільні обриси. Словами Олександра Дяченка, «камінь живе довше за своїх творців» [2]. Статика й тактильність обумовлюють утилітарну популярність пластичної форми у меморіалізації. Деколи потенціал пам’ятання розширюють, інкорпоруєчи нарративну форму, наприклад, епітафію чи цитату. Протистояння скульптури і тексту – візуальної і нарративної форм пам’яті – проблематизував Горацій в оді «До Мельпомени» («нерукотворний пам’ятник»). Втім, ідеться більше про боротьбу матерій, а не дискурсів. Адже інтермедійність збагачує меморіальну семантику скульптурного об’єкта. Наративний компонент є багатофункційним: маркує та роз’яснює об’єкт у просторі, а ще втручається в боротьбу пам’ятей за символічну владу локації чи території. Зрештою, скульптура задіяна у «виробництві присутності» [3]. Себто продукує тілесний зв’язок із пам’яттю, якщо доволіно вжити термін Гумбрехта, і протистоїть мінливості пам’яті, у якій переконують Аляйда та Ян Ассмани.

Сучасна культурна ситуація урухомлює скульптуру, мислить її як художню мову. Відтак, головний інтерес цього есею – взаємини скульптури і пам’яті, що за зовнішньої тривкості першої не обмежують плинність другої.

Типологія скульптури у річищі пам’яті

Ідея незмінності – це фікція. Ба більше, скульптура і пам’ять концептуально підважують одна одну. Конфлікт плинної і кристалізованої пам’яті відчитуємо у «Постійності пам’яті» Сальвадора Далі. Пізніше ця метафора перекочує у бронзову скульптуру художника «Благородність часу». Інтрига в тому, що взаємини скульптури і пам’яті не вичерпуються усталеною меморіальною формою і сайт-специфічністю. Рецепт її залежить від часу й «горизонту сприйняття». Важливим орієнтиром може стати

класифікація пластичних форм відповідно до взаємин із пам'яттю. У пошуку загальної формули є сенс послабити категорійні рамки. Тоді типологія охопить пам'ять як:

- випробування часом (критерій тривкості): скульптура з довговічних матеріалів (граніт, мрамор), інтенційно нестійка (кераміка, папір), експерименти з її тривалістю в часі (перфоманси зі скульптурою, наприклад, проекти загортання гігантських об'єктів Христо і Ван-Клод);
- мету скульптури (критерій призначення): надгробна скульптура, монумент, контрмонумент, немеморіальна скульптура;
- тематику й філософське осердя скульптури (темпоральність, минуле, архаїка, традиція, смерть тощо);
- додаткову конотацію немеморіальних форм (ігрова, вулична скульптура, мініскульптура, комерційна скульптура; кіч);
- меморіальний вимір конфлікту традиції і модерності у скульптурі (критерій художньої мови): класична і формальна скульптура, монумент-контрмонумент;
- суб'єкти меморіалізації (критерій влади): приватна (цвинтарна, рідше садово-паркова, ландшафтна, монументальна; колекційна), офіційна (монументи, меншою мірою контрмонументи, просторові об'єкти тощо), публічна скульптура (наперед демократична);
- проєкції теоретичних різновидів пам'яті (класифікація, звісно, умоглядна, бо всі види пам'яті нерозривно пов'язані та взаємодіють): об'єкти культурної («Повернення блудного сина» Юрія Багаліки, 2015), міської («Cloud Gate» Аніша Капура у Чикаго, 2004), травматичної («Гірка пам'ять дитинства» у Києві), історичної (пам'ятник Степанові Бандері у Львові), соціальної («Гімн праці» у Червонограді, 1978), ідеологічної (неоімперська російська скульптура в окупованому Криму), індивідуальної (надгробок) пам'яті.

Ця умовна класифікація показує, наскільки гнучкі й різноманітні зв'язки поєднують пам'ять та скульптуру.

У фокусі декомунізації

У річищі *memory studies* виокремлюють індивідуальну («приватну») й колективну пам'ять; історичну, соціальну, культурну; інституціоналізовану, стихійну, витіснену, заборонену й безліч інших. Приватна пам'ять у скульптурі з часом стає частиною публічної культури, як об'єкти Личаківки у Львові та Уманської «Софіївки». Щоправда, цей процес можемо аналізувати лише постфактум. Скульптура задіяна в репрезентації фундаментальних, конфліктних, травматичних наративів пам'яті. Ця функційність проблематизує питання етосу, дискурсів, естетичних орієнтирів мистецької рефлексії. Складність (ко)меморації проступає в контексті декомунізації. Більшовицькі монументи іманентно несуть інструменталізовану пам'ять з її ексклюзивністю й догматизмом. Їхня вертикальність у термінах Бодрійяра – це риторика насильства. Ідеологічна скульптура семантично вписана у прокрустове ложе політичних значень, а не площину естетичного. «Фільтруючи» минуле, закони про декомунізацію інспірували «ленінопад» – акти звільнення від нав'язаної семантики, символічної помсти референтам радянського режиму. Перші статуї Леніна впали в Києві та низці міст під час Революції Гідності. На мій погляд, Майдан як культурне явище і середовище соціокультурних трансформацій посилив неміметичні тенденції меморіалізації в культурному просторі України. Задля справедливості пригадаємо, що «боротьба з пам'ятниками» не є чимось новим. Ритуальний глум над ідолом Перуна у X столітті чи більшовицька заміна монументів на

початку ХХ ст. однаково мали на меті «відрив» від пам'яті минулого через ліквідацію скульптури. Позаяк суспільство не встигає осмислити стрімкі зміни, міркує Назар Білик, декомунізованим локаціям і «постаментом» варто побути якийсь час порожніми.

Декомунізація працює не лише як політика, а й проблема для мистецької рецепції. В одному з найяскравіших у цьому світі «Project of Ruins» (2019, Відень) Нікіта Кадан цитує українських митців Івана Кавалерідзе (1887–1978) і Василя Єрмілова (1894–1968). У роботі відтворено постаменти трьох знакових пам'ятників 1920-х рр.: Тарасові Шевченку в Полтаві та Артемові в Бахмуті і Святогірську. Пам'ять про «Артема» – більшовицького діяча Фьодора Сергеева – підпадає під декомунізацію. Кадан через геометричну пластичну мову пов'язує і переосмислює український авангард 1920-х, українсько-російську війну з 2014-го року та декомунізаційну політику. Його композиція проблематизує комуністичне підґрунтя авангардного мистецтва, новий контекст війни, що впливає на сприйняття минулого і сучасного, труднощі й парадокси декомунізації.

Загалом декомунізаційна реформа вкотре підважує пам'ять як конструкт і ставить нагальні питання: чи треба та як і чим замінювати попередню скульптуру?

Скульптура у просторі пам'яті

Ігнорування пам'яттєвої семантики місця деструктивне. У його чутливому асоціативному й символічному полі хиби, нав'язані й необдумані рішення сприймаються болісно. Наталя Мандра зауважує, що художні підходи до складної локації враховують формальний (гармонійне включення скульптури, ігнорування довкілля, зумисна стилістична невідповідність) і смисловий виміри (конфлікт із пам'яттю місця, або користування ним як вакантним). Зрештою, вкрай відрізняються як простори (публічний, спеціально виділений, приватний, приватно-публічний), так і їхня взаємодія зі скульптурою (централізація, децентралізація, асембляж тощо). Домінує змістовий підхід до пам'яті, тобто робота з фокусною темою місця: історичною подією, постаттю, фактом, символом, художнім образом. Скульптура важлива у творенні міського міфу, територіальної, групової ідентичності, в селекції, поверненні й підтриманні пам'ятей включно з витісненими і табуйованими.

Ілюстрацією символічної боротьби за простір є меморіальне мапування Бабиного Яру у Києві. Катерина Кобченко констатує «“змагання пам'ятей” щодо різних груп жертв Бабиного Яру, яке знаходить свій вияв у численних розрізних пам'ятниках на його території». Нових естетичних форм шукає тут скандальний проект Ільї Хржановського. Втім, без стабільної історичної та етичної основи ці творіння провакують антипатію. Пам'ять про український націоналістичний рух у Бабиному Яру атрибутована традиційними монументами. Відкритий у 2017-му пам'ятник Олені Телізі пожвавив історичну й гендерну дискусію щодо пам'яті місця. Меморативна робота з темою Другої світової війни націлена на деміфологізацію супроти советсько-російського міфу «Великої Вітчизняної». Цей шлях теж компромісний: «поєднання старих практик з новими тенденціями» та «українізація», яка залишає в пантеоні не причетні до репресій і злочинів постаті. Усталена символіка лягла в основу скульптурного ансамблю Меморіалу Голодомору-геноциду: янголи, дитина з колосками, свічка, лелека, жорна. На жаль, у «традиційній» практиці не бракує «підміни ідолів» та застарілого підходу. На місцях поширена хаотична реконструкція декомунізованих локацій. Це глибинно позначається на їхній якості й естетичній вартості. З узвичаєними конвенціями меморіалізації складних тем співіснує інша естетика, приклад якої – проект пам'ятника Голодомору (2010) Назара Білика. Прозорий куб без верхньої площини, заповнений золотими трубками, та яскраве світло унизу – це проекція снопа колосків у вогні. Ці деталі вписані у класичну національну символіку геноциду, але звучать по-новому. Живу образність і переосмислення стихійного контексту пропонує проект Меморіалу Революції Гідності. У

майбутній композиції планують зберегти прострілені кулями дерева, стовпи, кам'яні об'єкти, встановлений після розстрілів дерев'яний хрест, а ще створити з бруківки пам'ятник загиблим. Цікаву культурну ситуацію спровокував пам'ятник Францові Ксаверу Моцарту у Львові Себастьяна Швайкерта. Скандал із ним у львівській публіці скульптор пов'язує з проблемою покоління, а не естетикою. Це динамічна робота з імпресіоністськими заламами і нерівною фактурою, з низкою меморативних символів: дві ліві ноги, нахилена до людей голова під громіздкою «батьковою» перукою. Пам'ятник з-поміж інших проблематизує питання: чи знайдеться місце для неklasичних форм пам'яті у публічному просторі, серед «профанної» аудиторії?

Пам'ять і не-монументи

Скульптурна робота з пам'яттю давно вийшла за межі класичної форми. Йдеться передусім про контрмонументи, інтерес до яких виріс після Другої світової війни. Проблема монументів пов'язана з історичними тоталітаризмами ХХ ст. та з тоталітарним принципом влади *per se* [4]. Контрмонумент – це пам'ятник-тригер, причина людського дискомфорту, річ завідомо не-ілюстративна, не-декоративна, не-іконографічна, нерідко зумисне недовговічна [5]. Його інструментарій широкий: символіка голого матеріалу (іменні «Каміні спотикання» на пам'ять про жертв нацизму у Переяславі-Хмельницькому 2009-го року, прозорий куб із бруківкою для меморіалізації Революції Гідності у Львові 2014-го), мінімалізм (пам'ятник Героям Небесної Сотні в Івано-Франківську Юлії та Володимира Семків у 2016-му, пам'ятний знак Павлові Шеремету у вигляді зім'ятого аркуша Назара Білика у 2020-му), мультимедійність (пам'ятник воїнам АТО з екраном у Тербовлі), фігуральна образність («зірка Давида» в основі пам'ятника жертвам Голокосту в Ужгороді, 2016)... Окремо йдеться про нові підходи до надмогильного пам'ятника: контрмонументальний (металевий надгробок на могилі Сергія Кузьминського на Личаківці авторства Олексія Золотарьова, 2013) або переосмислення традиційної образності (роботи Василя Корчового). «Для мене немає значення, чи робити художню скульптуру, чи надмогильну. 80% замовників, які звертаються до мене, відповідають, бо я не хочу цього робити. Вони хочуть мумію, а я їм кажу: люди, ви робите надгробок не тільки для себе, а й для когось. Я цвинтар сприймаю як музей. Скульптура – це мистецтво звеличення. Я стараюся від портретів відкараскатися...», – розказує Василь Корчовий [6]. Принцип «подібності» в надгробній скульптурі обговорювали скульптори Олександр Дяченко та Ілля Новгородов під час Канівського симпозіуму [7].

О.Д.: *Щоб було сприйняття тієї живої людини, потрібно інтерпретувати інакше, змінювати форму. Треба трішки брехати.*

І.Н.: *Потрібно людину зрозуміти, Сашо.*

О.Д.: *Абсолютний портрет – це зняття форми, а знята форма виявляється не схожа на оригінал. Завжди.*

І.Н.: *Так, вона незрозуміла.*

О.Д.: *Посмертні маски письменників не такі, як вони на фотографіях.*

І.Н.: *Це така документалістика умертвіння (умерщвленности – в оригіналі).*

О.Д.: *Конкретний зліпок із людини називається муляж. Спробуй зробити муляж із найдосконалішої натурниці. Він буде взагалі не такий, як, скажімо, скульптура оголеної натури.*

І.Н.: *Калькова ліпнина другокурсника буде виглядати краще за муляж. Тому що там є багато «божественних» помилок, які забезпечують оті заломлення (преломлення – в оригіналі) реальності, і в тебе виходить якийсь образ.*

Я би не хотів, щоб із мене знімали маску.

Рефлексуючи пам'ять, час, смерть, мистецькі роботи на публічних похованнях також стають об'єктами культурної пам'яті.

Цікаво зіставити кейси симпозіумів, присвячених культовим постатям: Тарасові Шевченку (організованого Віктором Ющенком 2007-го року у Каневі) та Іванові Франкові (Franko Sculpture Symposium 2016-го року у Львові на базі Львівської національної академії мистецтв). Створена за підсумками першого Шевченкова алея у Каневі нині сусідує з Канівським міжнародним скульптурним симпозіумом. На її території, символічному «підніжжі Тарасової гори», є 19 скульптур із м'якого каменю переважно у класичній стилістиці. Натомість, львівські роботи молодих авторів та авторок постали у нетрадиційній естетиці та з нетипових матеріалів. Шість чотириметрових скульптур відображають теми з орбіти франкознавства («Мойсей», «Зів'яле листя», «Нефарбований лис») і складаються в гігантський помаранчевий портрет Франка. В описі цього симпозіуму йдеться про спробу порушити фіксованість пам'ятника, оновити зв'язок пам'яті, скульптури, місця та аудиторії: «Замість того, щоб наша пам'ять “кам'яніла” в твердих непорушних монументах, які часто стають настільки звичними в міському ландшафті, що ми їх не помічаємо, симпозіум наполягав на інтерактивності, просторової конфронтації, взаємодії з середовищем та глядачем».

Пам'ять проходить і через об'єкти, не задумані як (контр)монументи будь-якого ґатунку. Ігрова скульптура позбавлена «завдань монументального мистецтва, її мета – актуалізація та реалізація ігрового діалогу» [8]. Разом із тим її об'єкти є потенційними місцями пам'яті. Фігура носа Миколи Гоголя на Андріївському узвозі та арт-простір «Аліса в країні чудес» Костянтина Скрытучького в Києві є потенційними місцями пам'яті. Щоправда, гумористичні ритуали можуть нівелювати їхній меморативний смисл на користь атракції [9]. Не варто ігнорувати роль кічу, який спрацьовує в естетичному реноме індустрії надгробків, декомунізаційних процесах («пришпилення вусів» чи зміна голови Леніна на Шевченка), міській скульптурі (комерційній, вуличній, «сувенірній» тощо). З одного боку, скульптурний кіч важить у продукуванні ностальгії. «Позолочені» леви як спомин австро-угорської доби з цвинтарних ансамблів перекочують у декорацію домашніх воріт на Галичині. З іншого боку, на пострадянських теренах склався особливий, «зрощений із радянською естетикою» інваріант кічу, що травестіював соцреалістичну естетику в актуальну, головню ура-патріотичну символіку. На межі кічу і звичаєвих конвенцій пам'ятники генерують специфічний тип колективної пам'яті. Для гранітної фігури Шевченка «вуса», «вишиванка», «кожух», жести і пози набувають знаковості, без якої пам'ятник не комунікує з «його» аудиторією. Останнє ілюструє хай не скульптурний, скандал навколо виставки «Квантовий стрибок Шевченка. Метро». Близька до кічу естетика вуличної скульптури, яку Костянтин Кислюк вважає «полегшеною» версією культурної пам'яті [10]. «Пікассо в трусах» і пам'ятник винахідникам гасової лампи Львові з-поміж інших їхніх функцій є меморативними алюзіями на відомі постаті й явища культури.

Пластична концептуалізація пам'яті

Іншими функціями скульптури можу назвати концептуалізацію пам'яті як категорії, (пере)осмислення темпоральності. Тут для мистецтва з'являється необмежений простір. Адже воно, по суті, протистоїть часу, є медією, що комунікує через час і поза часом.

Цікаві культурні досвіди, зокрема, й рецепції тоталітарного минулого пропонують роботи тогорічного *M17 Sculpture Prize*. Анна Тарадіна досліджує час через біологічне життя рослини. Стелаж із трьома екземплярами символізує минуле, теперішнє й майбутнє. «Кришталева мрія» Михайла Алексеєнка – це ваза зі шпилем і символічною зіркою, зроблена з радянського кришталю, який завжди тримали «на потім». Робота обігрує і радянське минуле, і крихкість та проминальність життя.

Олександр Архипенко. «Жінки-вази», 1919. Джерело

У меморативному контексті потенційно вабить негативний простір скульптури. «Нульову» форму актуалізував і розвинув світового рівня художник Олександр Архипенко (1887–1964). Через порожнечу і розриви пластичне мистецтво комунікує так само, як через випуклості. Скульптура ніби стискає простір у місці перебування, утворюючи в ньому складки чи навіть дірки. У цьому сенсі показова «рвана» стилістика металевих робіт Бруно Каталано. В образах мандрівників негативний простір творить асоціацію «порожнечі», яку може викликати в людини переїзд на «чужину».

Робота «Час йде, спогади розчиняються в тумані» (2019) Віталія Протосені іманентно пов'язана з японською філософією. За японським принципом назва-метафора збагачує семантичне поле формальної скульптури. Геометрія форми, аристократична класика мармуру навіюють асоціації з далечінню і туманом, а конфлікт лінії й округлості з тріщиною, семантика розриву – з пам'яттю, яка поволі тане і, зрештою, згасає. Назар Білик осмислює тему українсько-російської війни й історичної пам'яті у «Конструкторі пам'яті» (2016). Прозорий порожнистий куб із полімерів та скла з безліччю дрібних деталей віддзеркалює фрагментарність і численність спогадів, травми, невизначеність. Експресивна публічна скульптура Олексія Золотарьова «Протистояння» (2019) рефлексує Революцію Гідності. Протиборство тоталітарного минулого із сучасністю передано через конфлікт форми (прямий кут-куля, порожнеча-заповненість), кольору (тотальний чорний-теплий теракотовий), врізання швелерів у цільність кулі, протистояння об'єкта та простору.

Відтак арсенал пластичного мистецтва у роботі з пам'яттю практично невичерпний. Рухаючись від антропоморфізованих уособлень колективної пам'яті до абстракції й безпредметності, залучаючи до діалогу аудиторію, сучасна скульптура осмислює й концептуалізує пам'ять, шукає для неї нову естетику у просторі та поза ним.