

**Галина Скляренко**  
кандидат мистецтвознавства  
старший науковий співробітник  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
НАМ України,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

**Galyna Sklyrenko**  
PhD in Art studies  
senior researcher  
Modern Art Research Institute  
of National Academy of Arts of Ukraine,  
Rylski Institute for Art Studies, Folklore Studies  
and Ethnology of the NAS of Ukraine

Galyna2010@ukr.net orcid.org/0000-0001-5878-6147

## ТЕКСТ ТА ЗОБРАЖЕННЯ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: О. СОКОЛОВ, В. БАХЧАНЯН, В. БАРСЬКИЙ

### TEXT AND IMAGES IN THE WORKS OF UKRAINIAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY: O. SOKOLOV, V. BAKHCHANYAN, V. BARSKY

**Анотація.** На прикладі творчості українських художників О. Соколова (1919–1990), В. Бахчаняна (1938–2009), В. Барського (1930–2012) в статті розглянута тема взаємодії тексту та зображення в українському мистецтві другої половини ХХ століття. Особливості синтетичної за своєю природою творчості цих митців пов'язані, з одного боку, зі своєрідністю обдарування кожного з них, що поєднували малярство та літературу, з іншого — з прагненням вийти за межі усталених в радянському мистецтві жанрово-видових кордонів, у свій спосіб конструюючи художній простір, де вербальне та візуальне тісно взаємодіяли.

**Ключові слова:** текст, зображення, концептуальність, взаємодія мистецтв.

**Постановка проблеми.** Співвідношення слова та зображення в мистецтві має глибоку історію, сягаючи часів зародження писемності. У різні епохи вони то вступали в активну взаємодію, конструюючи синтетичність мистецького вислову, то протистояли одне одному, виокремлюючи свою самодостатність та автономність, однак так чи інакше повсякчас апелювали (чи, принаймні, враховували) одне до одного. Прадавні та середньовічні рукописи, книжкове оздоблення Ренесансу, бароко, сецесії, поезомалярство авангарду, залучення слова, напису в структуру новітнього художнього твору (графічного аркуша, живописної картини, мистецького об'єкту) склали велику та розгалужену традицію. Не минуло її і українське мистецтво другої половини ХХ століття, де ця тема отримала виразні розв'язання, відобразивши авторські інтерпретації поєднання/протиставлення вербального та візуального, а разом з тим і пошуки нової художньої мови. Творчість О. Соколова, В. Бахчаняна, В. Барського не лише репрезентує різні моделі взаємодії тексту та зображення, а й виходить за межі внутрішньо мистецької проблематики, кореспондує із загальним суспільно-культурним та психологічним контекстом пізнорадянської доби. Їхня особиста та творча позиція значною мірою формувала те позасоцреаліс-

тичне мистецтво, що й склало особливий феномен часу, сконцентрувавши в собі способи авторської рефлексії та нові уявлення про мистецьку діяльність та художні виміри твору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Хоча загалом темі взаємодії тексту та зображення в мистецтві присвячено сьогодні багато досліджень [30; 13], в українському мистецтвознавстві вона є майже не розробленою. Виняток складають публікації про барокову візуальну поезію та поезомалярство авангарду [28; 12; 5]. Окремої уваги заслуговують в цьому плані публікації харківського мистецтвознавця О. Ковалія [29; 15; 16], де ця проблематика аналізується у міждисциплінарному аспекті, залучаючи інструментарій лінгвістики та семіотики. Однак творчість зазначених митців не стала ще темою мистецтвознавчих досліджень. Матеріалом для їхнього вивчення слугують каталоги виставок та окремі статті в зарубіжній та українській періодиці.

**Формулювання мети.** Завдання статті — проаналізувати особливості взаємодії тексту та зображення в творчості О. Соколова, В. Бахчаняна, В. Барського.

**Виклад основного матеріалу.** Тема взаємодії тексту та зображення належить до міждисциплінарних, досліджується широким колом гуманітарних наук — від семіотики, лін-

гвістики, філософії, психології до новітніх visual studies, які також мають трансдисциплінарний характер, зосереджуючи увагу перш за все на формуванні різних типів візуального у соціокультурному просторі. Різноманіття підходів до її аналізу репрезентують, зокрема, тезу Ч. С. Пирса: «Ви пропонуєте мені зображення — я відповідаю словом. Ви промовляєте слово — я відповідаю зображенням» [14, с. 191], або думку Ю. Лотмана про те, що джерелом нових змістів у мистецтві, є, зокрема, «неповна перекладеність або неповна неперекладаємість» мови одного мистецтва на іншу [18, с. 63]. У свою чергу сучасний американський мистецтвознавець W.J.T. Mitchell висунув концепцію «imagetext» як відображення лінгвістичного мислення в образотворчій практиці художника [1, с. 89]. Однак конкретні авторські мистецькі візії кожного разу додають нові аспекти до теми та висувають свою модель взаємодії вербального та візуального, потребуючи уважного та індивідуального аналізу.

Творчість трьох заявлених українських митців репрезентує різні версії поєднання мистецтв, де спільним є притаманне кожному з них художнє та літературне обдарування. Віршовані та прозові твори то виникали паралельно їхнім малярським роботам, то поєднувалися у новому синтетичному вимірі, складно перетинаючись одне з одним. Спільним для них є також робота у різних видах графіки, де особливість малюнку зближується з природою графеми.

Отже, творчість одеського художника Олега Соколова (1919–1990), показова широтою мистецьких зацікавлень, поєднувала поезію, різні види графіки, колаж, інтерес до музики, історії мистецтва, наукових відкриттів та схильність до синестезії (здатність візуально відтворювати музичні гармонії) [23]. Писати вірші та малювати він розпочав ще в юності, у 1930-ті роки, однак активний період його художньої діяльності позначився з 1950-х. Тема «тексту та зображення» постає у його креативному просторі як наскрізна, обіймає ілюстрації до літературних творів, графічні текстові аркуші та авторські книжки.

Великий вплив на художника справило мистецтво доби модерну, його література, поезія та графіка, зокрема О. Бердслея, що виразно віддзеркалилося у його роботах. У стилістиці та образності модерну художника привертала не лише гостра взаємодія гнучкої, часто майже орнаментальної лінії, темної плями та світлого тла паперу, а й багатозначність образності, що несла у собі реальне та вигадане, дійсне та казкове, предметне та символічне. Серед циклів 1960-х років — «Цар Ірод та Саломея», де відгукуються твори О. Уайльда, Г. Клімта і М. Врубеля, ілюстрації до повістей О. Гріна, казок Е. Т. Гофмана, «Майстра та Маргарити» М. Булгакова, в яких не стільки зображувалися сюжети та персонажі, скільки відтворювалася їхня атмосфера — таємнича та загадкова. Художника ціка-

вили потаємні змісти, нерозкриті значення, загадкові символи. Ілюстрації О. Соколова експонувалися на місцевих виставках на межі 1950–1960-х років, однак надрукованими не були. Тільки у 1969 році в одеському видавництві «Маяк» з його ілюстраціями вийшов роман А. Львова «Два життя Чезаро Россоліно», де стали у пригоді його фантазія та смак.

Стилістикою модерну позначені загалом його невеликі за розміром (близько 22–25 x 18–20 см) монотипії, малюнки тушшю, часто з домішками гуаші, акварелі та білил, які зображували пейзажі, портрети, жіночі акти, символічні композиції, відтворюючи певні авторські інтерпретовані абстрактні поняття. Промовистими є вже самі назви композицій: «Сварка», «Пекло», «Страждання», «Жадоба кохання», «Сон», «Людина і доля», «Незворотність розриву», «Як виглядає нещастя» та ін. В структуру деяких з них художник вводив і самий текст назви, стилістично поєднаний із зображенням, що виступав елементом загальної композиції. Як зазначає Є. Голубовський, назви творів мали для художника особливе значення, часто виникали раніше самих малюнків як певні поетичні образи, що наперед визначали структуру майбутніх композицій [9, с. 138].

Читання, література та особливо поезія протягом всього життя зоставалася для нього джерелом натхнення. Численні роботи О. Соколова створені за мотивами віршів Тютчева, Баратинського, Лермонтова, Блока, Бальмонта, Волошина, Єсеніна, Ахматової, Басю, Окуджави, Євтушенка, Вознесенського... Різні за стилістикою та зображенням, ці роботи візуалізують авторське бачення образного світу поезій, вдаючись то до абстрактних, то до орнаментальних, то до предметних зображень. Серед останніх можна назвати улюблений художником та характерний для стилю модерн мотив зірваної квітки, що зустрічається у його роботах в різних інтерпретаціях.

У середині 1950-х з'являються і суто текстові композиції, виконані вільно, «від руки» або за допомогою колажу. Чи не перша з них — «ВЫ» (1954): слово, написане аквареллю на весь аркуш; «Сам не знаю» (1955); «Против» (1964) — слово з датою, широко написане тушшю; «Я прав» (середина 1960-х); «Это было», де напис доповнюється колажними прямокутними фрагментами червоно-жовтого кольору; «Как есть»; «Мое искусство необычно и загадочно» — аркуш із наклеєними кольоровими літерами та написаним від руки текстом.

Особливої уваги заслуговують численні авторські книжки О. Соколова, окремі з яких склалися протягом десятиліть, інші — одного-двох років: «Я, видимо, отпетый монархист» (середина 1930х — 1980-ті); «Залізні квіти» (1937–1945; «Абсурд, Ultima Lex», «Альбом», «Крапки над «і» (1969), «Паркани вздовж вулиці Репіна» (1969), «Червоний збірник» (1970–1974), «Горечь позднего меда» (1971–1973), «Наговір» (1972), «Слов'янські хоку»

(1972–1974), «Навіщо потрібні кактуси», «Червоне коріння» (1973–1989), «Нужно двигаться в завтра, вперед!», «Срібний бор» (1975) та ін. Як зазначав Є. Деменок: «Це мікст мистецтв — тут і графіка, і колажі, газетні вирізки, вірші, думки та фрази, п'єси... Кожний арт-бук — цілий світ, роздивляючись який, поринаєш у ту епоху» [11, с. 328]. У книжки вклеював він і власні малюнки — мініатюрні монотипії, акварелі, пейзажні або сюжетні. Одна з наскрізних тем — соціально-критична. На одному з аркушів читаємо напис: «Позбавимося від бур'янів. Під бур'янами я розумію соціалістичну ідеологію», інші об'єднані загальною назвою «Історія хвороби століття»... Авторські книжки О. Соколова можна розглядати як своєрідні щоденники, в яких відбивалися його роздуми та переживання, відгуки на події в країні, творчі інтереси. В них зібрані газетні вирізки, що міксують між собою статті про польоти в космос, цькування академіка А. Сахарова, про художні виставки та концерти, введення радянських військ до Чехословаччини, політичні промови керівників СРСР, колективні листи трудящих... Художник жив життям своєї країни, реагуючи на неї своїми віршами, малюнками, колажами. Як і у арт-буках футуристів, аркуші тут «завжди простір одночасного виявлення різних рівнів реальності» [6, с. 167], в якому образний аналіз поєднується з суто емоційними реакціями, інтерес до подій межує зі світом авторської фантазії.

Аналізуючи особливості поєднання тексту та зображення в творах О. Соколова, можна визначити кілька композиційних прийомів. Зокрема вплив «домашніх альбомів», чия традиція простягнулася від початку XIX століття до доби модерну, де поєднані авторські написи та вільне малювання. З іншого боку, його колажі з газетних вирізок, малюнків, авторських текстів, кольорових фрагментів разом нагадують то твори дадаїстів, то конструктивістські видання 1920-х років. Чи можна розглядати їх у контексті концептуалізму? Загальні спрямування творчості художника свідчать, яке велике значення мала для нього літературна основа, а задум, ідея (найчастіше саме літературна) формували напрямок творчої думки. Проте, на відміну від концептуалізму, що програмно заперечував естетичність, цей бік мистецтва залишався для О. Соколова незмінно значущим, як загалом і прагнення гармонії та естетичної виразності. Роботи художника, де соціально-критичні мотиви поєднувалися із пошуками синтетичної мови мистецтва, у свій спосіб полямізували з головною формою офіційного мистецтва — картиною, а точніше «картинкою» [19, с. 50] як найбільш поширеного різновиду радянського малярства, з його ілюзорним відображенням реальності. У протизагагу цьому Соколов звертався до знаковості, змістової та формальної символіки. Проглядав у його роботах і досвід вітчизняних футуристів — «зображене слово» як «матеріалізація зорових форм мови». Як і в малюнках О. Соколова, написи та

літери у бюджетян співвідносилися «з психологічними станами, з мінливістю та рухливістю психічного світу. (...) Саме занурення у суб'єктивний психічний простір стає для футуристів засобом «воскресіння слова», а тому не є позаіндивідуальним або нейтральним: за ним завжди — фіксація емоційного стану, виразний суб'єктивний жест та авторський почерк» [6, с. 172]. Варто навести слова М. Бурлюка, котрі наче ілюструють «рукописні» роботи Соколова: «Деякі слова ніяк не можна друкувати, так як для них потрібен почерк автора», «багато ідей можуть бути передані лише ідеографічним письмом» [7, с. 82, 83]. Проте багато його композицій, де окремі літери вільно розкидані по площині, нагадуючи «слова на свободі» італійських футуристів. Як зазначають дослідники, тут «літери використовуються як елементи своєрідних алфавітних орнаментів, де вилучені з контексту знаки створюють відчуття постійної невизначеності між змістом та безглуздістю, відчуття сенсу, що постійно вислизає» [6, с. 181]. Отже, в роботах художника перетиналися кілька інтенцій, що ставлять питання про їхню природу: між концептуальністю та «зоровою поезією». Різноманітні за формальною побудовою «візуально-текстові» твори митця свідчать про прагнення розширити кордони кожної із складових, моделювати новий синтетичний простір.

Інша модель поєднання тексту та зображення постає в творчості харківського «художника слова» Вагріча Бахчаняна (1938–2009). І хоча у доробку митця є окремі і літературні, і візуальні твори, напевно, саме його спосіб художнього мислення та образного бачення чи не найбезпосередніше відповідають моделі «image-text», де візуальне несе у собі насичену концентровану «літературність», а літературність проникнута зоровими образними метафорами.

Особливість його мистецтва — виняткове почуття гумору, парадоксальності, абсурду, які він відкривав у радянському повсякденні, виростала з тої потужної «сміхової культури», що стала чи не найдієвішим засобом протистояння ідеологічному тиску. Невипадково А. Синявський називав пізньорадянський час «добою анекдотів»: «У закритому суспільстві радянського типу, де будь-які заборони (...) набувають характеру (...) повного у своїй замкненості буття, анекдот не лише служить єдиною віддушеною, а й є, по суті, моделлю існування. Він виконує роль мікрокосму у макрокосмі і є свого роду монадою світоустрою. Він носить у повітрі (...) у вигляді спори, яка містить в проекті, все, що потрібно для душі, і здатна при першій же нагоді відтворити організм у цілому. Звідси його готовність на універсальні формули світобудови — епохи, історії або країни...» [26, с. 82]. Творчість В. Бахчаняна ніби «ілюструє» цю думку: така, що виростала із радянських реалій, вона є «більшою за себе», віддзеркалюючи парадокси культури, людської свідомості та той «всеосяжний

анекдот», яким постає в його оптиці весь навколишній світ. Розпочата у Харкові, міцно пов'язана з колами московського літературного та позасоціалістичного художнього середовища, завершена у Нью-Йорку, творчість митця відобразила парадокси та зіткнення дійсності і примар ідеології, химерність та штучність ідеологічних конструкцій.

Доробок художника — малюнки, колажі, акції, перформанси, афоризми та каламбури, тексти, літературні та зорові, авторські книжки [24]. Взаємодія тексту та зображення пронизує всю його творчість. Найбільш наочно звучить вона у текстових об'єктах, де «оживлення» фрази, вислову, слова відбувається через їхнє несподіване розташування, як, наприклад, з назвою газети «Правда», де просте розділення слова на частини — «прав дада» — народжує зовсім інший зміст. Або «малюнки», створені з літер «Я», що складається із багаторазово повтореного «ми», чи «солдат-капітан», де розстановка слів відтворює жорстку військову ієрархію...

Дослідниця творчості художника І. Скопанова виокремлює серед його робіт так звані «вакуумні об'єкти», під якими розуміються «тексти, де вербальна складова зведена до мінімуму і навіть може обмежуватися лиш прізвищем автора та назвою, а головний простір займає порожнеча, що розглядається як візуальний вираз певних концептуальних уявлень, філософсько-естетичних ідей та художніх завдань» [25]. Серед них — цикл «Чужая душа», що інтерпретує приказку «чужая душа — потемки». Тут на восьми аркушах автор зображує «Чорний квадрат» Малевича, який виступає метафорою чорноти, п'ятьми, таїни чужої душі. Або цикл «Крапка» («Точка») 1976 року, в якому «головною особою» стає розділовий знак. Він розташований в центрі аркуша, фіксує простір, з ним автор веде свою гру, komponуючи під крапкою вислови (російською мовою), в яких присутнє слово «крапка» — «точка зрення», «точка опоры», «точка над і», «точь-в-точь», підсумовуючи промовистим висновком — «фрагмент многоточия». Подібні роботи художника, що виростили з тонкого відчуття мови, майстерної гри зі словом, порушували правила граматики та синтаксису, відкриваючи живий потік мовної трансформації, до якого додавалися різні літературні та побутові шари...

За принципом «поєднання непоєднуваного» побудовані більшість малюнків та колажів художника: «Святкова Москва» (1969), де вечірня вулиця Горького перетворюється на фантастичний мегаполіс, у якому портрет Леніна сусідить із «Мулен Руж» та рекламами західних брендів; або «Бронносець «Потемкін»» (кінець 1960-х), де цілком реально намальована тварина бронносець, «приречена» завжди носити на собі назву легендарного панцерника; або візуалізований слоган «Ленін — це Сталін сьогодні», де при накладанні портретів вождів один на одного відбувається їхнє наочне перетворення...

До 1974 року належить один з його найвідоміших «портретів Леніна»: для колажу В. Бахчанян використав відому фотографію вождя у профіль, з кепкою на голові та газетою «Правда», що стирчить з кишені. «Втручання» у фотографію полягало в тому, що художник просто «натягнув кепку» низько на очі, і ось вождь світового пролетаріату перетворився на «представника кримінального світу». Подібний принцип «просторових зсувів» проходить крізь більшість його творів, змінюючи зміст знайомих речей та висловів. Самий же художник, розповідаючи про засади свого мистецтва, наголошував на прагненні «ставити під сумнів», «змінити ставлення до об'єкта», який у іншому контексті набуває нового змісту [27, с. 51–53].

О. Геніс писав: «Словесні колажі Бахчаняна нагадують його ж візуальні, що володіють дивними, майже магічними здатностями розширювати, змінювати і відмінити оригінал — ті складові частини, з яких він складається» [21]. Він же розглядає стратегію художника як футуристичну: «Хлебніков, наприклад, розширив російську мову за рахунок не задіяних у ній граматичних форм. Переводячи потенційне у реальне, він не стільки писав вірші, скільки позначив територію, якою наша поезія досі не вміє розпорядитися. Так само і Вагрич заповнює порожні клітинки можливих, але не здійснених жанрів» [4, с. 1]. Серед цих жанрів — його славетні афоризми «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», «Всеми правдами и неправдами жить не по лжи», «Лишний человек — это звучит гордо», «Вся власть сонетам!» та ін., «короткі п'єси», як, наприклад, «УКРАИНСКАЯ ПЬЕСА. Первый украинец: Дэ Голь? Второй украинец: А хто його знає! Занавес. 1965», чи цикл некрологів, розпочатий у 1970-ті: «НЕКРОЛОГ № 1. 21 января 1924 года умер В. И. Ленин, а дело его живет». Майстер каламбурів, В. Бахчанян гостро відчував лицемірство «офіційної культури», його твори народжувалися самим життям. Як згадував він сам: «Пам'ятаєте, що відбувалося в країні у зв'язку зі 100-річчям Ілліча? Я тоді вніс пропозицію: перейменувати місто Володимир на місто Володимир Ілліч, відкрити МАОзолей, побудувати підземний перехід від соціалізму до комунізму. Ще одна ідея у мене була пов'язана з театром — поставити «Першу кінну» силами Театру ліліпутів. Будьоний мав виїздити на поні» [8, с. 65]. Чи знав Бахчанян про проект нового оперного театру кінця 1920-х у Харкові, де А. Петрицький пропонував тоді ставити грандіозні спектаклі, у яких «на сцені співатимуть чоловіка 300 хору, чотири-п'ять оркестрів у різних місцях театру (...) де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, зможуть проїздити автомобілі, автобуси та ін.» [20, с. 35]. Принаймні, його ідея «Першої кінної» виглядає як відбиття пропозиції Петрицького в іронічному дзеркалі сатири.

Однак попри близькість творчої стратегії до досвіду авангардистів, за своїми інтенціями

ми мистецтво В. Бахчаняна було їм протилежне. На зміну ідеї «конструювання нового світу», в творчості митця, що належав до покоління, якому випало жити в «країні здійсненої утопії», прийшла деструкція радянської культури, де через іронічні співставлення образів, знаків, кліше, стереотипів не лише розкривалися внутрішні парадокси системи, а й відкривалися виходи в інший простір. Художник працював з масовою «продукцією епохи» — ідеологічним сміттям гасел, мовних та візуальних кліше, застиглих образів, з яких зникло все живе та справжнє. Більш того, радянська культура поставала тут «не як грізна реальність, з якою потрібно було боротися, або брехня, яку потрібно було викривати, а як специфічна знакова система у низці інших», що шокувало тоді найбільше [10, с. 294–295]. У творчості В. Бахчаняна своєрідно відгукується широкий досвід мистецтва — «чорний гумор» сюрреалістів, абсурдизм дадаїстів та виголошені ними ідеї спонтанності та випадковості, алогізми оберутів, а разом з цим — «малювання ножицями» А. Матісса та фотомонтажу О. Родченка, проте на відміну від пропагандистського спрямування робіт останнього вигадливі колажі Бахчаняна наповнені іронією та вільною грою з формами та змістами.

Одна з улюблених форм роботи художника — авторські книги. В радянських умовах при неможливості вільно експонувати свої твори, «книжки художника», самвидав ставали простором вільного авторського висловлювання. Одна з перших книг В. Бахчаняна, «Мух ума» (1973), складається з текстів, малюнків, колажів. Візуальні каламбури, в основі яких порушення традиційних зв'язків, розкладання звичного на складові, а через них — унаочнення його структури, по-своєму аналізували радянські культурно-ідеологічні стереотипи. В цьому плані В. Бахчанян виявився предтечею соц-арту, що ґрунтувався на принципі «порушення, демонтажу, ерозії змістових кордонів» [31]... Пізніше, вже в Нью-Йорку, куди художник переїхав в середині 1970-х, він створював свої «телефонні книжки», що склалися з малюнків, які він робив під час розмов по телефону. Книжки являлися тут фіксацією «втраченого часу», летючої суб'єктивності моментів життя...

Розпочата у Харкові, творчість В. Бахчаняна складає яскраву сторінку вітчизняного мистецтва, де нові концептуальні спрямування та художні стратегії вибудовували нову версію мистецтва — синтезу слова та зображення, підкреслено вільного малювання та колажу, об'єднаних авторською індивідуальністю бачення, де критика суспільства та парадоксів культури поєднувалася із гумором та свободою висловлювання.

... Чіткою еволюцією від живопису до візуальної поезії позначений творчий шлях київського художника Вілена Барського (1930–2012). Як і у названих митців, його заняття малюванням та писання віршів розпочалися ще

з юнацтва. Проте після закінчення живописного факультету Київського художнього інституту він був відомий у творчому середовищі як автор живописних портретів, які час від часу експонувалися на виставках та прихильно згадувалися у пресі. Однак вже зі студентських років вузький простір офіційного мистецтва та культури не задовольняв молодого художника. Він постійно займався самоосвітою, спеціально вивчив польську мову, аби читати журнали та не перекладені українською та російською книжки. Людина активного інтелектуального життя, що прагнула всього нового, В. Барський жадібно збирав враження та інформацію, відвідував виставки західного мистецтва у Москві, знайомився з цікавими творчими людьми, відкриваючи для себе нові обрії мистецтва. Його «паралельна», «неофіційна» художня діяльність розпочалася вже з середини 1950-х, спочатку в царині абстрактного живопису, що змінився інтересом до графіки та візуальної, конкретної поезії, яка насамкінець і стала для нього головною [22].

Принципи взаємодії тексту та зображення склалися у митця через постійне зацікавлення літературою та мистецтвом модернізму. Російські поети «срібного століття» В. Хлебніков, обереути, Кафка, Беккет, Іонеско, з кінця 1960-х — творчість Дюшана, Кзйджа, ідеї концептуалізму поступово формували його креативний простір. Своєю творчістю В. Барський чітко поділяв на «офіційну» і «неофіційну», віддаючи данину вимогам Спілки художників та більшу частину свого часу приділяючи власним, самостійним пошукам. Можливо, як ніхто інший у київському художньому середовищі 1960–1970-х років, він усвідомлював ту прірву, яка розділяла тоді радянське та світове мистецтво, прагнув не лише знати про нові спрямування «великого світу», а й «заговорити» світовою мовою, наповнюючи її власною суб'єктивністю та індивідуальним сприйняттям. Як писав він: «Наше покоління було мостом у західну культуру (...) Відновити зв'язок, але не впасти у провалля (...). Це було наше життя: усвідомити себе — те, що ти робиш у мистецтві — у світі живої культури, у світі її дійсних цінностей» [2]. Його ранні вірші — ліричні. 1957-м роком датується перший твір «конкретної» або «візуальної» поезії, він називався «Огірок» («Огурец»):

огур  
гурманец  
огур  
рец  
рецом  
гуром  
рецугуром  
овощ обдумывает как вести себя  
в хорошем обществе  
и вот что еще говорю я вам  
недумайте не думайте не думайте  
о рыбах

(1957)

Як коментував сам автор: «... інтерес до візуальних можливостей самого тексту допомагав по-новому заглибитися у світ мови (на основі розуміння рівнозначності слова та його візуальної знаковості ...) Цей струмок жеврів потроху, пульсуючи час від часу. Пробився ж серйозно з 1976 року (...). В цих роботах цікавила мене як візуальна, так і музична конкретність літери-складу-слова у їх нерозривності з багатозначністю змісту всієї речі (твору — Г. С.) в цілому, поступово я все більше цікавився концептуальним підходом в роботі зі словом (з його присутністю та відсутністю) і загальною конструкцією речі [2].

Варто нагадати, що «зорова поезія» як особливе синтетичне мистецтво виникла в Європі ще за часів середньовіччя. В Україні її версія позначилася за доби бароко, де так звані «грашки поетичні» стали виразним явищем літератури та графіки XVII–XVIII століть. Новий інтерес до синтезу слова та зображення виник на початку ХХ століття. Характерно, що автори нового модерністського та авангардного мистецтва знерідка були одночасно художниками та поетами, серед них О. Кручоних, В. Маяковський, Д. Бурлюк, В. Хлебніков (улюблений поет В. Барського), до кола вітчизняної «візуальної поезії» входять і «каблепоєми» М. Семенка другої половини 1920-х років... В творчості В. Барського цей досвід відбився виразно та своєрідно. Сама ж «конкретна поезія» як окремий напрямок мистецтва набула поширення в Європі та Америці в середині ХХ століття, отже перші творчі спроби київського митця збігалися з початком її поступу.

Найбільш активний період по створенню «візуальної поезії» у В. Барського припав на кінець 1970-х — 1980-ті роки. Серед віршів цього часу такі «орнаментальні» композиції, як «Нірвана», «Благо», «Дерево ворона х 6», що ніби продовжують барокову традицію. Поряд з ними несподівано пронизливо ліричний «вірш» — «Для тих...», де дуже скупими, простими засобами художник розповідає про старість та людську самотність, чи щемно пронизливий «Исправленному верить», де драматичний досвід буття в СРСР, з його постійними перевірками, переходить у простір людської екзистенції... У «конкретній поезії» В. Барського звучить і хармсівський дух абсурду («Золотий ланцюг (Златая цепь)», «Коли тоді (Когда-тогда)», «З Лермонтова (Из Лермонтова)» та ін., і занурення у метафізику слова та мови («Стовп (Столп)», «Нищо-дещо (Ничто-Нечто)», «Жах (О Ужас)» та ін.)... Як зазначав сам художник, у своїх роботах він прагнув «розширити розуміння слова “зміст”, включити до нього не лише зміст тексту, але й зміст “контексту” — в даному випадку, контексту життя, важливіших його змін та міфів» [17, с. 12–13].

... У 2018 році в Києві невеличким накладом (50 примірників) була видана збірка «Конкретная поэзия. Почти все. Вилен Барский», у якій зібрані різні за жанрами твори

митця. Серед них — поетичний цикл «Триади» (1991), «Зарезервовані слова» (1973–1974), п'єси («Чиста совість», «Маленькі трагедії», «Пушкін, Моцарт, Сальєрі») та текст самого автора. Показово, що розповідаючи про особливості свого синтетичного візуально-вербального мислення, він, зокрема, зазначає: «...не естетика моделює візуальну структуру, а візуальна структура породжує естетику» [17, с. 11]. Тобто попри «відмову» від живопису, а поступово і від традиційного малювання, через захоплення коллажем і перехід до «конкретної поезії», за своєю творчою природою він залишався художником, де саме візуальні враження та особливості сприйняття відігравали засадничу роль. А тому велике значення митець надавав свіввідношенням лінії, візуального ритму, взаємодіям графеми-напису та білого простору паперу: «Ці узори, цей нерегулярний білий растр... не менш змістовний, ніж самі рядки слів» [17, с. 11–13].

Коментуючи свої твори в цій царині, сам художник виділяє наступні: «Штокгаузен-Бетховен», що нагадує математичне порівнювання, де головними елементами стають дати життя композиторів та співставлення слів «так — ні(да) — нет)». За задумом художника, композиція «репрезентує» тут місце цих музикантів у світовій культурі (твір зроблений у 1980 році): «Штокгаузен хоча й живий, але в плані екзистенціального його статусу ще не виявлений (адже смерть не визначила його), — пояснює В. Барський, — а Бетховен, хоча й помер, але, в тому ж екзистенціальному плані, він є, адже він вже відбувся, завершив своє земне існування» [3, с. 58]. У творі «1 2 3» використані початкові цифри з цифрового ряду, написані таким шрифтом, яким ставляться індекси на конвертах для сортування на ЕВМ. У структурі «тексту» цифри розкладаються на окремі елементи, що подвоюються, ускладнюються, комбінуються між собою. Так художник конструє якесь «нове письмо». За задумом, воно побудоване за принципом від простого до складного, має реконструювати «процес створювання системи», в якій елементи взаємодіють за певним планом. Особливе місце належить тут новій «комп'ютерній мові», яка почала цікавити художника з 1970-х років. Про це він писав: «Подібність до серійності та ритмам комп'ютерних зображень (...) для мене є (...) з одного боку, чимсь на зразок концептуального «змагання» з електронним мозком, з іншого — ритуалом заляття духу комп'ютера» [17, с. 9]. В уявленні митця комп'ютер поставав як новий, потужний засіб комунікації, з іншого — новий міф доби, що уособлював зміну місця людської суб'єктивності в культурі...

Ідея «візуального тексту» привертала художника синтетичністю та сконцентрованою змісту, «ясністю» візуальної конструкції, що, як писав він, «еманує, вібрує змістовими варіантами, примушує око (а з ним і розум) повертатися до початку, перебігати вниз до висновку, потім намагатися сприйняти все

зразу разом, як в перший момент, але вже на іншому рівні, і так надалі...» [3, с. 58]. Особливості «конкретної поезії» відкривали можливість певним чином «досліджувати» саму конструкцію вірша/тексту/слова, візуалізувати закладені та приховані в ньому додаткові сенси.

...Вілен Барський виїхав до Німеччини 1981 року, у 1982-му за ініціативи Католицької Академії Шверта відбулася його перша персональна виставка, де були представлені твори з 1959 по 1980-й, виданий каталог. У 1996-му художник був нагороджений «Міжнародною відзнакою імені батька російського футуризму Давида Бурлюка», започаткованою російською «Академією Зауми», що підтримує традиції футуризму. Творчість В. Барського постає сьогодні як одна з найбільш своєрідних сторінок вітчизняного мистецтва пізнорадян-

ського часу, насичена напруженим авторським пошуком, самостійністю мислення, синтетичністю обдарування.

**Висновки.** Творчість трьох різних — О. Соколова, В. Бахчаняна, В. Барського — попри відмінність та своєрідність кожного містить у собі багато спільного: прагнення вийти за межі визначених видів та жанрів мистецтва, поєднуючи у єдиному креативному полі текст та зображення та моделюючи таким чином нову мову мистецтва; актуалізацію на новому етапі художнього поступу традицій «забутого» тоді авангарду, які кожний з них інтерпретував у свій спосіб; створення власної версії концептуального мистецтва, де розбудова художнього простору поєднувалася із критикою та аналізом суспільно-культурних реалій та виходом у нові сфери творчості.

### Література

1. Mitchell W. J. T. *Picture Theory*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
2. Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны. Т. ЗБ, 1986, Ньютонвилл, Масс., США. URL <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm>.
3. Барский В. 1959–1980. Живопись. Графика. Коллажи. Тексты. Eine Ausstellung der Katholischen Akademie Schwerte. 16 Januar bis 28 Marz 1982. Vilen Barsky. Arbeiten 1959–1980. 1982. 120 s.
4. Бахчанян В. Мух уйма (Художества). Не хлебом единым (Меню-коллаж). Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 512 с.
5. Біла А. Поезюмаларство і пошук метамови мистецтва // Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. К.: Смолоскип, 2006. С. 148–158.
6. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. 304 с.
7. Бурлюк Н. Поэтические начала // Первый журнал русских футуристов. М.: Тип. Мысль, 1914. № 1–2. С. 82, 83.
8. Вайль П., Генис А. Лишний человек — это звучит гордо // Юность. М., 1990. № 9. С. 64–65.
9. Голубовский Е. М. Глядя с большой Арнаутской. Одесса: Бондаренко М. А., 2016. 340 с.
10. Гройс Б. Утопия и обмен. М, Знак, 1993. 374 с.
11. Деменок Е. Л. Вся Одесса очень велика. Харьков: Фолио, 2016. 495 с.
12. Загоруйко М. Візуальна поезія крізь призму часу: від бароко до неobarоко. URL [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2010\\_1/9.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_1/9.pdf)
13. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Издрик, 2008. 304 с.
14. Кирющенко В. В. Язык и знак в прагматизме. СПб.: Из-во Европейского университета в СПб., 2008. 199 с.
15. Коваль О. Визуальная парафраза как “imagetext” в живописи и графике Александра Жолудя // МІСТ, Київ. ІПСМ НАМ України, 2017. № 12–13. С. 150–167.
16. Коваль О. Рисунок как текст художника и текст как рисунок в творчестве В. Н. Куликова // Сучасне мистецтво. Науковий збірник. Вип. Х1. К: Фенікс, 2015 С. 139–157.
17. Конкретная поэзия. Почти все. Вілен Барський / Сост. С. Михновский. К.: «УПП», 2018. 164 с.
18. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. 232 с.
19. Нонконформизм. Второй русский авангард. 1955–1988. Крутой стол // Вопросы искусствознания. X (1/97) М., 1997. С. 5–63.
20. Петрицький А. Чи потрібна кому опера // Нова Генерація. 1929. № 10. С. 34–39.
21. Радио Свобода. 23 марта 2013 года. Программа Александра Гениса. URL <https://www.svoboda.org/z/896>.
22. Складенко Г. Вілен Барський (1930–2012): від живопису до концептуальної поезії // Складенко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. У 2-х кн. Кн. 1. К.: Huss, 2020. С. 227–250.
23. Складенко Г. Творчість Олега Соколова (1919–1990): авторська версія вербально-візуального синтезу // Складенко Г. Українські художники: з відлиги до перебудови. У 2-х кн. Кн. 1. К.: Huss, 2020. С. 47–74.
24. Складенко Г. Харківський художник Вагрич Бахчанян (1938–2009) — початок вітчизняного концептуалізму // Складенко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. У 2-х кн. Кн. 2. К.: Huss, 2020. С. 45–68.
25. Скоропанова І. С. «Вакуумные» объекты Вагрича Бахчаняна. URL <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/56366/1>
26. Терц А. Анекдот в анекдоте // Синтаксис. Париж, 1978. № 1. С. 77–95.
27. Тупицин В. «Другое искусство». Беседы с художниками, критиками, философами. 1980–1995. М.: Ad Marginem, 1997. 348 с.



28. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. К.: Факт, Наш час, 2006. 280 с.  
 29. Феценко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки словянской культуры, 2014. 640 с.  
 30. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 534 с.  
 31. Якимович А. Соц-арт: соц или арт? // Декоративное искусство СССР. М., 1990. № 12. с. 12.

### References

1. Mitchell W. J. T. *Picture Theory*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
2. 2. *Antologiya noveyshey russkoy poezii u Goluboy Lagunyi*. Т. 3В, 1986, Nyutonvill, Mass., SShA. URL <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm>.
3. 3. Barskiy V. 1959–1980. Zhivopis. Grafika. Kollazhi. Teksty. Eine Ausstellung der Katholischen Akademie Schwerte. 16 Januar bis 28 Marz 1982. Vilen Barsky. Arbeiten 1959–1980. 1982. 120 s.
4. 4. Bahchanyan V. Muh uyma (Hudozhestva). Ne hlebom edinyim (Menu-kollazh). Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2006. 512 s.
5. 5. Bila A. Poezomalyarstvo i poshuk metamovy`my`steczta // Bila A. Ukrayins`ky`j literaturny`j avangard: poshuky`, sty`l`ovi napryamky`: monografiya. K.: Smolosky`p, 2006. S. 148–158.
6. Bobrinskaya E. Russkiy avangard: istoki i metamorfozyi. M.: Pyataya strana, 2003. 304 s.
7. Burluk N. Poeticheskie nachala // Pervyy zhurnal russkih futuristov. M.: Tip. Myisl, 1914. # 1–2. С. 82, 83.
8. Vayl P., Genis A. Lishniy chelovek — eto zvuchit gordo // Yunost. M., 1990. # 9. S. 64–65.
9. Golubovskiy E. M. Glyadya s bolshey Arnautskoy. Odessa: Bondarenko M. A., 2016. 340 s.
10. Groys B. Utopiya i obmen. M, Znak, 1993. 374 s.
11. Demenok E. L. Vsyа Odessa ochen velika. Harkov: Folio, 2016. 495 s.
12. Zagorul`ko M. Vizual`na poeziya kriz` pry`zmu chasu: vid baroko do neobaroko. URL [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2010\\_1/9.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_1/9.pdf)
13. Zlyidneva N. V. Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoy kulturyi HH veka. M.: Izdrik, 2008. 304 s.
14. Kiryuschenko V. V. Yazyik i znak v pragmatizme. SPb.: Iz-vo Evropeyskogo universiteta v SPB., 2008. 199 s.
15. Koval O. Vizualnaya parafraza kak “imagetext” v zhivopisi i grafike Aleksandra Zholudya // MIST, KiYiv. IPSM NAM UkraYini, 2017. # 12–13. S. 150–167.
16. Koval O. Risunok kak tekst hudozhnika i tekst kak risunok v tvorchestve V. N. Kulikova // Suchasne mistetstvo. Naukoviy zbirnik. Vip. H1. K: FenIks, 2015 S. 139–157.
17. Konkretная poeziya. Pochti vse. Vilen Barskiy / Sost. S. Mihnovskiy. K.: «UPP», 2018. 164 s.
18. Lotman Yu. M. Nepredskazuemye mehanizmyi kulturyi. Tallinn: TLU Press, 2010. 232 s.
19. Nonkonformizm. Vtoroy ruskiy avangard. 1955–1988. Kruglyiy stol // Voprosyi iskusstvoznaniya. H (1/97) M., 1997. С. 5–63.
20. Petry`cz`ky`j A. Chy` potribna komu opera // Nova Generaciya. 1929. # 10. S. 34–39.
21. Radio Svoboda. 23 marta 2013 goda. Programma Aleksandra Genisa. URL <https://www.svoboda.org/z/896>.
22. Sklyarenko G. Vilen Barsky`j (1930–2012): vid zhy`vopy`su do konceptual`noyi poeziyi // Sklyarenko G. Ukrayins`ki xudozhny`ky`: z vidly`gy` do nezalezhnosti. U 2-x kn. Kn. 1. K.: Huss, 2020. S. 227–250.
23. Sklyarenko G. Tvorchist` Olega Sokolova (1919–1990): avtors`ka versiya verbal`no-vizual`nogo sy`ntezu // Sklyarenko G. Ukrayins`ki xudozhny`ky`: z vidly`gy` do perebudovy`. U 2-x kn. Kn. 1. K.: Huss, 2020. S. 47–74.
24. Sklyarenko G. Xarkivs`ky`j xudozhny`k Vagrish Baxchanyan (1938–2009) — pochatok vitchy`znyanogo konceptualizmu // Sklyarenko G. Ukrayins`ki xudozhny`ky`: z vidly`gy` do nezalezhnosti. U 2-x kn. Kn. 2. K.: Huss, 2020. S. 45–68.
25. Skoropanova I. S. «Vakuumnyie» ob`ektyi Vagrisha Bahchanyana. URL <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/56366/1>
26. Terts A. Anekdot v anekdote // Sintaksis. Parizh, 1978. # 1. С. 77–95.
27. Tupitsin V. «Drugoe iskusstvo». Besedy s hudozhnikami, kritikami, filosofami. 1980–1995. M.: Ad Marginem, 1997. 348 с.
28. Ushkalov L. Eseyi pro ukrayins`ke baroko. K.: Fakt, Nash chas, 2006. 280 s.
29. Feschenko V. V., Koval O. V. Sotvorenienie znaka: Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva. M.: Yazyiki slovyanskoy kulturyi, 2014. 640 s.
30. Elkins Dzh. Issleduyaya vizualnyiy mir / per. s angl. Vilnyus: EGU, 2010. 534 s.
31. Yakimovich A. Sots-art: sots ili art? // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. M., 1990. # 12. s. 12.

### Sklyarenko G.

#### **Text and images in the works of Ukrainian artists of the second half of the twentieth century: O. Sokolov, V. Bakhchanyan, V. Barsky**

On the example of the works of Ukrainian artists O. Sokolov (1919–1990), V. Bakhchanyan (1938–2009), V. Barsky (1930–2012) the article considers the theme of interaction of text and image in Ukrainian art of the second half of the XX century. The peculiarities of the synthetic nature of the work of these artists are connected, on the one hand, with the originality of the talent of each of them, combining painting and literature, on the other — with the desire to go beyond established in Soviet art genre-species boundaries,



in its own way constructing artistic space, where verbal and visual interact closely with each other.

*Keywords:* text, image, conceptuality, interaction of arts.

**Скляренко Г. Я.**

**Текст и изображение в творчестве украинских художников второй половины XX века: О. Соколов, В. Бахчанян, В. Барский**

На примере творчества украинских художников О. Соколова (1919–1990), В. Бахчаняна (1938–2009), В. Барского (1930–2012) в статье рассмотрена тема взаимодействия текста и изображения в украинском искусстве второй половины XX века. Особенности синтетического по своей природе творчества этих художников связаны, с одной стороны, с своеобразием таланта каждого, соединяющего искусство и литературу, с другой — с желанием выйти за пределы установленных в советском искусстве жанрово-видовых границ, по-своему конструируя художественное пространство, где вербальное и визуальное тесно взаимодействовали.

*Ключевые слова:* текст, изображение, концептуальность, взаимодействие искусств.

*Стаття надійшла до редакції 02.10.2020*