Пам'ять, травма і материнське: постапокаліптичний погляд на Чорнобильську ядерну катастрофу[1]

Ганна Чучвага
Калгарський університет

Переклад з англійської Маргарити Скрягіної

Анотація: Чорнобиль має символічне значення для декількох східноєвропейських поколінь. В 1986 році це місто пережило руйнівний ядерний вибух, що залишив по собі постапокаліптичний ландшафт і красномовну демонстрацію антропоцену. Епістемологічна криза людства, спровокована Чорнобильською ядерною катастрофою, призвела до появи постчорнобильського мистецтва – мистецтва прийняття і відторгнення,

Український переклад виконано в рамках навчально-виробничої практики студентів-магістрів з перекладу та редагування, яка є частиною освітньої програми «Художній переклад з англійської мови, літературне редагування та менеджмент перекладацьких проєктів» кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Керівники навчально-виробничої практики: д.філол.н., професор Лада Коломієць, к.філол.н., асистент Олена Підгрушна.

[1] Ідея цього дослідження з'явилася після семінару з нагоди вручення Нобелівської премії «Світлана Алексієвич: нобелівський лауреат з літератури», що відбулася в Альбертському університеті у березні 2016 року. На міжнародному рівні стаття була вперше представлена на 105-ій щорічній конференції Американської асоціації закладів мистецької освіти у Нью-Йорку в 2017 році. Я вдячна др. Кетрін Джовілет (Catherine Jovilette) (Університет штату Міссурі) за організацію дискусійного форуму і за коментарі до моєї презентації. Моя особлива подяка Олегу Курашову, куратору картинної галереї Г. Х. Ващенко в Гомелі (Білорусь), Костянтину Ващенко, працівникам художньої галереї Михайла Савицького в Мінську (Білорусь), Михайлу Соболевському і Тетяні Павловій за допомогу в отриманні дозволу на репродукування робіт, а також Анні Королевській, директору національного музею «Чорнобиль» (Київ, Україна), за допомогу в пошуку важливих творів мистецтва. Я дякую Тарасу Полатайко та Христині Катракіс (Christina Katrakis) за дозвіл використати їхні роботи, а також двом анонімним рецензентам за їхні корисні пропозиції. Крім цього, я у великому боргу перед др. Олафом Еллефсоном (Olaf Ellefson) за його постійну допомогу в редагуванні англомовних версій цієї статті.

© 2020 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956
Volume VII, No. 2 (2020) DOI: https://doi.org/10.21226/ewjus608

мистецтва фізичних та емоційних травм, мистецтва, що втілює у собі відповідальність людства за своє майбутнє.

Ця стаття присвячена творам мистецтва, що були створені у перші два десятиліття після вибуху на Чорнобильській АЕС. Витвори, розглянуті у статті, охоплюють широкий діапазон – від предметно-образотворчого мистецтва до концептуальних інсталяцій. У статті робиться спроба проаналізувати тенденції постчорнобильського мистецтва, створеного свідками трагедії. Це білоруські та українські митці, для яких Чорнобиль уособлює точку неповернення, непереборну трагедію їхнього народу і спустошення їхніх земель. Для них Чорнобиль – перевернута метафора щодо правомірності мирного атома і наслідків антропоцену. У цій роботі використовується теоретичний підхід Ґризельди Поллок до травми, а основна увага приділяється мистецтву материнського, створеному як жінками, так і чоловіками.

Ключові слова: Чорнобиль, постчорнобильське мистецтво, травма, пам'ять, історія, материнське, антропоцен.

Чорнобиль[2] має символічне значення для кількох східноєвропейських поколінь. Це одночасно і місце руйнівного ядерного вибуху, і образ постапокаліптичного ландшафту, і красномовна демонстрація антропоцену.[3] Чорнобиль, уособлення людської зарозумілості, і сьогодні притягує до себе митців та дослідників. Його відвідувачі, так звані «темні туристи», приїжджають сюди з різними цілями – одні побачити місце катастрофи на власні очі, інші поглянути на те, що залишилось від пронизаної ідеологічними догмами матеріальної культури Радянського Союзу, треті – відчути

[2] *Від перекладача:* в оригіналі статті автор приводить три варіанти транслітерації Чорнобилю (Chornobyl/Chernobyl/Charnobyl), проте надалі вона зупиняється саме на українській версії («Chornobyl»), пояснюючи це наступним чином. *Від автора:* в англійській мові термін «Chernobyl nuclear disaster» використовувався починаючи з 1986 року, коли всі назви географічних точок, що знаходилися на території СРСР, транслітерувалися з російської. Однак, оскільки Україна є географічним місцем катастрофи, і оскільки EWJUS проводить політику транслітерації українських географічних місць, я використовую український варіант «Chornobyl» для позначення ядерної катастрофи. Білоруська транслітерація «Charnobyl» («Чарнобыль») також з'являється в назвах і описах, де це доречно.

[3] Антропоцен визначає останній геологічний період Землі як антропогенний (період людського впливу), базуючись на всеохоплюючих глобальних доказах того, що на сьогодні всі атмосферні, геологічні, гідрологічні, біосферні та інші процеси земної системи піддаються змінам у наслідок людської діяльності. У терміні поєднується корінь «anthropo», що означає «людина», і «-cene» – стандартний суфікс для позначення «епохи» в геологічному часі («Ласкаво просимо до антропоцену» («Welcome to the Anthropocene»)).

© 2020 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

приголомшливе злиття з природою, усвідомлюючи при цьому неминучу присутність невидимої радіації.

Сучасні митці сприймають Чорнобиль у різних площинах. Більшість добре відомих на Заході творів мистецтва знаходяться у сфері фотографії та кіно. Переважною мірою митці подорожують на місце аварії і документують побачене, намагаючись зрозуміти значення цієї катастрофи, а іноді беруть на себе роль пророків, щоб застерегти людство (див., наприклад, Блума (Bloom), Декамус (Decamous), Бюркнера (Burkner), Дімітракакі (Dimitrakaki), Тодкіл (Todkill), Добращика (Dobraszczyk) та інших). Багато з цих митців розглядають Чорнобиль у рамках дискурсу, в якому «руйнівні та утопічні можливості ядерної енергії перетворили потужний візуальний стимул розщеплення атомів на метафору» (Браун, «Відбиток пальця Марії Кюрі» (Brown, «Marie Curie’s Fingerprint»)). Інші документують картини руйнування – застиглі руїни і занедбаність, нечисленні зубожілі переселенці – і як контрреальність зображують природу Чорнобиля, створюючи у своєму мистецтві можливі альтернативи цього місця. Їхні роботи регулярно привертають увагу науковців і широко обговорюються у багатьох публікаціях.

Однак інша група митців має на меті дослідити і пояснити Чорнобиль не з боку спостерігачів, а з точки зору свідків або навіть учасників цієї трагедії. Для них Чорнобиль – це частина їхньої сутності, їхньої плоті і крові. Подібно опитуваним Світлани Алексієвич, білоруської письменниці і лауреата Нобелівської премії з літератури 2015 року, що стали героями її душерозривної книги «Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього» («Чернобыльская молитва. Хроника будущего», 1997), ці митці осмислюють наслідки Чорнобилю з точки зору своїх особистих емоційних і фізичних переживань. Це не відвідувачі місця трагедії, які приїжджають, щоб відчути тривожне захоплення від вигляду покинутого міста Прип’ять та його околиць. Це білоруські та українські художники, для яких Чорнобиль уособлює точку неповернення, непереборну трагедію їхнього народу і спустошення їхніх земель. Для них Чорнобиль – перевернута метафора щодо правомірності мирного атома і наслідків антропоцену (див., наприклад, Ф’єлланда (Fjelland)).

Ці митці є частиною великої спільноти тих, хто постраждав від Чорнобильської катастрофи. Після аварії людей із забруднених територій заклеймили загальним ярликом «чорнобильці». Це поняття ототожнює людей, географічно пов’язаних з катастрофою, особливо тих, у кого через Чорнобиль виникли проблеми зі здоров’ям, і кого вивезли із зараженої території. Катастрофа обернулася евакуацією та мінімізацією наслідків аварії на станції і прилеглих до неї територіях як громадськими особами, так і військовослужбовцями, що були

дезінформовані і зовсім не усвідомлювали ту жахливу небезпеку, яку несла в собі їхня участь в очищенні і знезараженні. Далі послідувало переселення найбільш постраждалих міст і сіл, а також спалах радіаційних захворювань і смертності. Для багатьох білорусів і українців пам'ять про Чорнобиль стала асоціюватися з травмою. Хоча решта світу, як правило, забуває про Чорнобиль та інші ядерні катастрофи, такі як Фукусіма (2011) або Три-Майл-Айленд (1979), сприймаючи їх, в основному, як частину історії,[4] для «чорнобильців» події 1986 року стали цариною пам'яті.

Починаючи з 1980-х[5] науковці, що дискутують про зв'язок між пам'яттю, травмою та історією, висувають різні підходи до цього питання. П'єр Нора (Pierre Nora), один з перших вчених, який висвітлив різницю між історією та пам'яттю, пояснив що «історія належить всім і нікому, а, отже, має універсальне значення. Пам'ять прив'язана до чогось конкретного: простору, жестів, образів і об'єктів. Історія сконцентрована виключно на хронологічній послідовності, на змінах в об'єктах та явищах і відносинах між ними. Пам'ять абсолютна, тоді як історія завжди відносна» (3). Однак багато вчених попереджають, що пам'ять може бути ненадійною – вона буває викривленою або упередженою, або зазнати певного впливу через культурне середовище, проблеми із психічним здоров'ям або хвороби. Пам'ять, особливо пам'ять людини, що пережила той чи інший травматичний досвід, може бути епізодично-автобіографічною і супроводжуватися різними психологічними розладами, а іноді й дисоціативною амнезією (Станілоу (Staniloiu) і Маркович (Markowitsch)).

Дійсно, психологічний стрес або емоційна травма можуть виражатися через творчість, наприклад, у вигляді автобіографій або віршів, живопису або графіки, інсталяцій або перформансу. Такі творчі пошуки можуть допомогти людям фізично й емоційно відновитися після важких переживань, подолати травму та одужати. Творчість (і, як показує клінічна практика, арт-терапія) – один з найпотужніших інструментів боротьби з посттравматичним стресом. Незважаючи на те, що травматичний досвід та його наслідки вже давно є предметом наукових досліджень, вивчення травми як специфічної міждисциплінарної проблеми – це відносно нова сфера. Хоча медична і психологічна наука розглядає травму, як показник особистого негативного досвіду, «критичний підхід вивчає, яким чином категорія «травми» розкриває і порушує соціальні та культурні системи

[4] У цьому контексті нещодавній серіал HBO "Chernobyl" («Чорнобиль») (2019) можна розглядати як спробу відтворити історію, а не віддати данину пам'яті.

[5] Про історіографію розвитку цієї теми і особливо про суперечки щодо конфлікту між пам'яттю, травмою та історією див. Roth (Рот), xiii-xxxv.

класифікації», а також, як саме травма видозмінює соціальний устрій і надає культурній комунікації та культурним здобуткам нового значення (Каспер і Вертхаймер (Casper and Wertheimer) 4-6). Дослідження у сфері травматичного досвіду розглядають «реальну подію» як силу, що впливає на мистецтво, літературу та кіно (Беннетт (Bennett) 6). Сучасні вчені наполягають, що ми живемо в «епоху травми», і аналіз травматичного досвіду допомагає людям зрозуміти себе і свої дії в різних соціальних і культурних контекстах (Каспер і Вертхаймер (Casper and Wertheimer) 4-6).

У калейдоскопі спогадів, пов’язаних з Чорнобильською катастрофою, пам’ять кожної людини унікальна. Водночас постчорнобильська пам’ять – це колективні спогади, що об’єднують декілька поколінь білорусів та українців. На відміну від Нори (Nora), для якого розуміння пам’яті часто дорівнює ностальгії, для багатьох білорусів та українців Чорнобиль рівнозначний неосяжній травмі, яка виходить за рамки простого асоціювання із зоною катастрофи і вступає в екзистенціальні сфери народження і смерті людини.

Ця стаття аналізує постчорнобильське мистецтво, створене свідками травматичних подій або «чорнобильцями» – митцями, які асоціювали себе з катастрофою на різних рівнях, – а також прослідковує візуальні повідомлення і різні значення травми, що повторюються у багатьох творах мистецтва. Робота присвячена творам пізнього радянського і пострадянського мистецтва, що були створені протягом трьох десятиліть після катастрофи. Витвори, розглянуті у статті, мають широкий діапазон – від предметно-образотворчого мистецтва до концептуальних інсталяцій. В статті використовується теоретичний підхід Ґризельди Поллок до травматичних подій і їхнього зв’язку з материнським, а основна увага приділяється образам матері і материнства, які художники і художниці використовують у своїх роботах як візуальні тропи травми.

За Поллок, травматичний досвід головним чином асоціюється із жіночою статтю, де материнсько-жіноче є сферою немислимого, а жіночність і материнство пов’язані не лише із народженням, але й зі смертю – ідея, що міцно вкоренилася у фрейдистському психоаналізі і теорії Лакана («Мистецтво/Травма/Вираження» («Art/Trauma/Representation»)). Ця концепція досліджується через візуальну символіку християнства з акцентом на культі Богоматері, що відновив свій вплив після Перебудови (1985-91), і до якого у своїй творчості звернулися чимало митців. Як ми побачимо далі, ті ж самі візуальні тропи з’являються знову і знову протягом кількох десятиліть після катастрофи, створюючи зрозумілий для багатьох людей беззаперечний візуальний символізм. У статті буде продемонстровано, як узагальнений образ постчорнобильських матерів співвідноситься з

Богоматір'ю. Образ матері пояснюється через концепцію материнського, як уособлення вразливості та невпевненості перед обличчям неоднозначного майбутнього. Називаючи ці зображення «мадоннами», митці посилаються на мистецтво епохи Відродження, яке було більш прийнятним для радянського офіційного художнього канону, ніж традиційні православні ікони. Крім цього, у статті розглядаються різні способи репрезентації травми художниками різної статі.

***

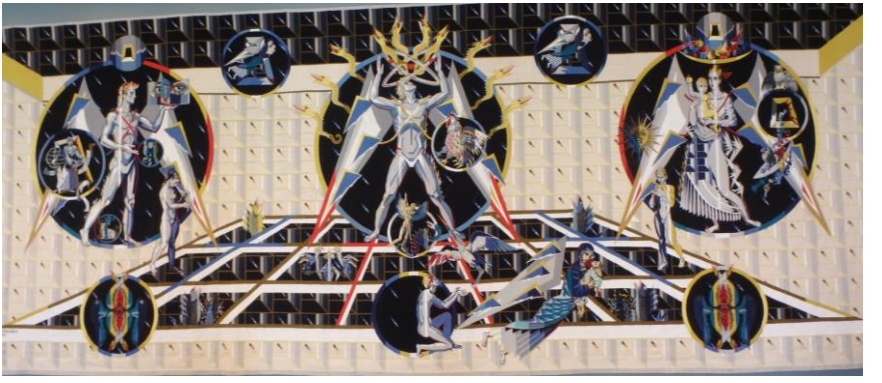
Нерідко представлене в монументальних масштабах, постчорнобильське мистецтво зазвичай втілює символічні оповіді і передає історію катастрофи у візуальних метафорах, що відсилають до покаяння, спокути і прийняття долі. Зазвичай картини, присвячені Чорнобилю, створюються серіями (наприклад, серії Михайла Савицького, Гавриїла Ващенка, Олексія Бреуса, Христини Катракіс та інших). Чорнобильська травма рідко представлена одним твором мистецтва, особливо якщо йдеться про людей, тісно пов'язаних з катастрофою. Серед найбільш вживаних мотивів – численні алюзії на християнську іконографію, зображення покинутих сіл на тлі темного неба або у сутінках, вмираючої природи, збіднілих людей, що втратили землю і будинки, покинутих предметів сільського побуту, постапокаліптичних пейзажів, освітлених полум'ям або кривавими відблисками, людей у жалобі зі свічками в руках або у масках на обличчі, а також узагальнені образи материнства. Образи материнства, ймовірно, чи не найяскравіше і найефективніше створюють уявлення про травматичні події. Емоційно пов'язані з раннім дитинством, вразливістю і материнським захистом як основною запорукою існування, ці образи розкривають важливість матері у житті художників.

Знайти способи вираження і передачі травми, що викликана невидимим випромінюванням, за допомогою візуальної мови виявилося непростою задачею. Художники зіткнулися з дилемою, в якій *невидимість* руйнувань і радіоактивного забруднення вступала в протиріччя з *видимістю* і навіть *матеріальністю* особистої травми і тривожності, спричинених Чорнобилем. Деякі художники притримувалися думки, що Чорнобильська трагедія була актом помсти від сил природи; інші вважали це результатом людської халатності і неправильної політики уряду, звинувачуючи наукову відсталість Радянського Союзу і політичну деградацію країни. Для останніх Чорнобиль став утіленням розпаду Радянського Союзу і кладовищем радянських політичних амбіцій.

Хоча перші твори почали з'являтися майже одразу після катастрофи, лише після розпаду Радянського Союзу в 1991 році тема

Чорнобилю стала офіційно відкритою для обговорення, і, разом з цим, зросла важливість громадських художніх проектів. Олександр Кіщенко (1933-97) розробив дизайн монументального гобелену «Чорнобиль» (рос. «Чернобыль»), який було виткано в 1991 році (Марцелев (Марцэлеў) та інші, 307-16; Фінкельштейн (Финкельштейн)). Гобелен виготовили у Білорусі, і він залишається найбільш масштабним і значеннєвим твором монументального мистецтва, що відображає катастрофу в алегоричний спосіб. Цей гобелен став висловом подяки нової незалежної держави – Республіки Білорусь[6] – щодо резолюції Організації Об'єднаних Націй стосовно Чорнобильської ядерної катастрофи.[7] Нині він знаходиться у штаб-квартирі ООН у Нью-Йорку (рис. 1).[8]

Рисунок 1. Олександр Кіщенко, «Чернобыль» (укр. «Чорнобиль»), 1991. Гобелен. Вовняна нитка, 10×4 м. Штаб-квартира ООН, Нью-Йорк. Фотографія – моя.



Цей монументальний гобелен оповідає про катастрофу за допомогою

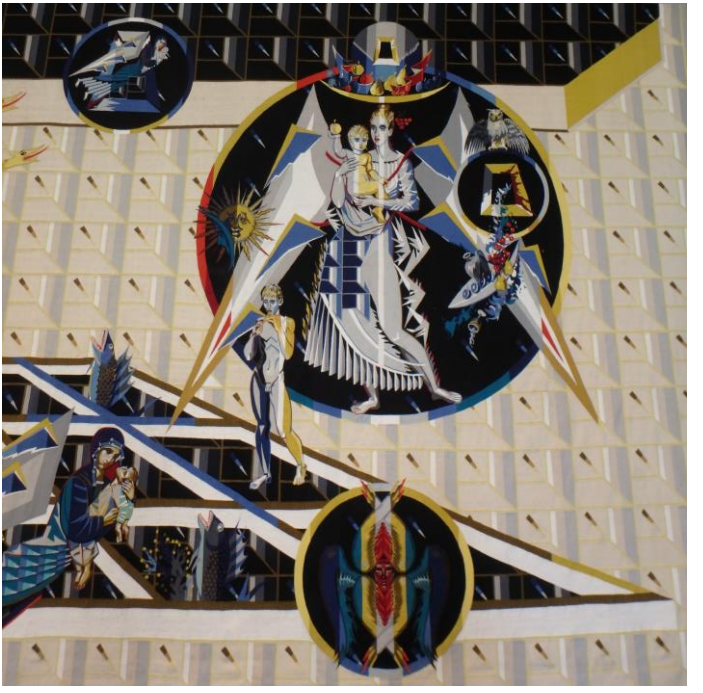
[6] Див. резолюцію ООН «45/190».

[7] Після катастрофи більша частина Білорусі отримала найвищий рівень радіоактивного забруднення як прилегла до вибуху територія. Детальніше про вплив радіації на здоров'я білоруського населення див. Кучинську (Kuchinskaya); Браун, «Зашорена наука» (Brown, «Blinkered Science»). Проте протягом наступних місяців після виплати пожертвувань, ООН скасувала допомогу в розмірі 646 мільйонів доларів постраждалим країнам через відсутність «доведених» наукових даних щодо серйозності наслідків ядерного вибуху для здоров'я людини.

[8] Кіщенко розробив лише дизайн для гобелену, в той час як над його виготовленням працювали декілька ткаль на Борисівському комбінаті прикладного мистецтва.

метафоричних образів. Посилаючись на мистецтво епохи Відродження, народну творчість, грецьку міфологію та ілюстрації Вільяма Блейка до «Втраченого раю» Мільтона, Кіщенко розгортає насичену алюзіями оповідь в трьох частинах. У центрі композиції – людина, що поклоняється знаку атомної енергії, з якого вириваються дракони, уособлюючи катастрофу. Пов'язаний зі слов'янським фольклором півень представляє собою попередження. Людська фігура, що символізує самовпевненість, нагадує одразу і блейківського занепалого янгола, і грецького Ікара – його крила фальшиві і тримаються на мотузках. Нижче зображено Святого Георгія, який вбиває дракона – образ, що символізує пожежників і тих, хто боровся із катастрофою. Така сама людська фігура зліва тримає книгу із зображенням Голгофи, яке провіщає майбутні страждання.

Рисунок 1а. Олександр Кіщенко, фрагмент «Чернобыля» (укр. «Чорнобилю»), 1991. Гобелен. Вовняна нитка, 10× 4м. Штаб-квартира ООН, Нью-Йорк. Фотографія – моя.



У правій частині гобелену зображена жінка з дитиною. Оточена овочами і фруктами, вона символізує Білорусь. Іконографічно жінка

схожа на Діву Марію (особливо, на «Сікстинську мадонну» Рафаеля, 1512),[9] та вона людина, і крила її несправжні. Дитина тримає в руках яблуко – заборонений плід з біблійного Древа Пізнання. Хлопчик-підліток з флейтою, ймовірно, уособлює майбутні покоління білорусів, постраждалих від катастрофи. Зображальна оповідь про травму візуально посилюється повторенням однієї і тієї ж крилатої фігури матері, що тримає на руках мертву або хвору дитину. Фігура нагадує Богородицю з православних ікон і передає звістку про неминучу трагедію. Всі три сцени обмежовані колами, що плавають над безоднею. Але ця безодня не природнього походження – це створене руками людини провалля, загороджене ідеально рівною прямокутною решіткою. Птахи і риби у відчаї намагаються вирватися з цієї технологічної пастки. Яскравий у своїй кольоровій палітрі – на основі жовтих, чорних і червоних кольорів – динамізм гобелена досягається гострими кутами і прямими лініями, що створює візуальний посил нестабільності, емоційної невизначеності та внутрішньої вразливості.

Кіщенко не перший і не останній художник, що звернувся до євангельських мотивів та іконографії, пов'язуючи тему материнства із травмою. Його сучасник Михайло Савицький (1922-2010), ще один дуже відомий білоруський художник, використовував алюзії до Богоматері та її дитини протягом всієї своєї кар'єри, від картин, присвячених Другій світовій війні – він пережив нацистські концтабори – до свого останнього циклу, присвяченого Чорнобилю. Його «Чорнобильська мадонна» (білор. «Чарнобыльская мадонна»), написана в 1989 році в рамках серії «Чорне буття» (білор. «Чорная быль» – асоціативний ряд із Чорнобилем),[10] виступає в образі смерті (рис. 2) (Пугачова (Пугачева)).

Аскетична з точки зору композиції та художніх прийомів, написана темними, майже монохромними фарбами, картина зображує матір та її мертве дитя, яке спочиває на руках двох янголів. На відміну від більш ранньої картини Савицького «Мадонна Біркенау» (бел. «Мадонна Біркенау», 1978), що відсилає до сюрреалістичної роботи Сальвадора Далі «Христос святого Іоанна від Хреста» (англ. «Christ of St. John of the Cross», 1951), «Чорнобильська мадонна» Савицького набагато більше наближена до дійсності. Вікно і портьєра позаду групи нагадують

[9] Візуальна відсилка до Сікстинської мадонни була використана за кілька років до створення Кіщенком свого гобелену в монументальній картині іншого білоруського художника Мая Данцига «И помнит мир спасенный» (укр. «І пам'ятає світ врятований», 1985). Вона була написана до сорокової річниці з дня закінчення Другої світової війни.

[10] Назва міста Чорнобиль пішла від рослини, відомої як чорнобиль, або полин звичайний.

глядачеві, що трагедія сталася в реальному житті. Савицький звертається до традиційного християнського іконографічного мотиву («Богоматерь на престоле с предстоящими ангелами», укр. «Богоматір на престолі з майбутніми янголами»), де Богородиця зображена на престолі з немовлям Ісусом на колінах і двома святими або янголами з боків. В інтерпретації Савицького дитина мертва, і дійство торжества і тріумфу перетворюється на сцену жалоби або П'єту (зображення мертвого Христа, що лежить на колінах у Богородиці).[11]

Рисунок 2. Михайло Савицький, «Чарнобыльская мадонна» (укр. «Чорнобильська мадонна»), із серії «Чорная быль» (укр. «Чорне буття»), 1989. Олія на полотні. Виставлена у художній галереї Михайла Савицького в Мінську (Білорусь). Зображення люб'язно надане музеєм при співпраці Михайла Соболевського.

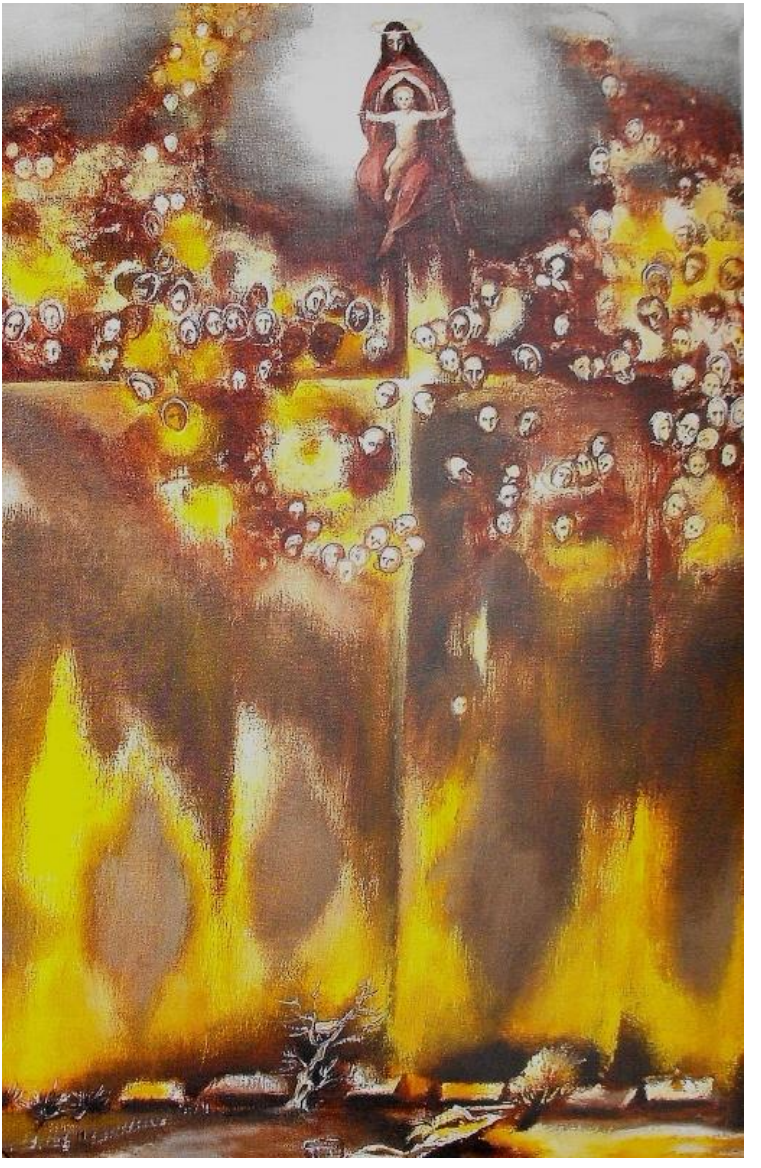
[11] Інші роботи Савицького з цієї серії також мають релігійний підтекст: наприклад, його «Відушчы» (укр. «Видячий») – відсилання до вівтаря італійського мистецтва Ренесансу XIV століття з фронтальною монументальною композицією. «Янголи» Савицького – це люди в білих халатах – одежа чорнобильців, не забезпечених належною захисною екіпіровкою, а замість Богородиці перед колонами чоловіків і жінок спостерігач бачить військового чиновника, також одягненого в білий халат, що з дозиметром у руках збирається виміряти рівень радіації. Рядок 6: 11 з Книги Одкровення говорить: «…И сказано им, чтобы они успокоились» (укр. «...І сказано їм, щоб вони заспокоїлися»), і дає зрозуміти, що не існує жодного порятунку від загибелі.

«Чорнобильська мадонна» (білор. «Чарнобыльская мадонна») Віктора Барабанцева (1947 р. н.) також робить чималий внесок в євангельську тематику. Його мадонна, освітлена палаючим вогнем чорнобильського реактора, носить білу маску і тримає на руках немовля, чиє обличчя також закрито протигазом. Університетський професор Барабанцева Гавриїл Ващенко (1928-2014) належав до того ж покоління, що і Кіщенко із Савицьким. Ващенко був родом з Гомельської області, а село, де він народився, після Чорнобильської катастрофи опинилося в «зоні відчуження». Чорнобильську Богородицю Ващенко можна побачити у верхній частині картини під назвою «Чорнобильський реквієм» (білор. «Чарнобыльскі рэквіем», 1998) (рис. 3).

Цей образ побудований на традиціях православного іконопису і використовує експресіоністську кольорову гаму. Він поєднує у собі декілька символічних мотивів. Дитина сидить на колінах у Богородиці з витягнутими у сторони руками в традиційній оранській позі молитви або благання. І мати, і дитя розташовані на вершині хреста, який ділить картину на чотири частини. Обличчя людей, ймовірно, символізують безневинних жертв Чорнобиля, що здіймаються на небеса.[12] У нижній частині картини знаходиться узагальнене зображення села з мертвим деревом посередині, що може бути відсилкою до смерті Ісуса на хресті. Перемежування кольорів – червоних, жовтих і коричневих—створює чітку ілюзію вогню. Пожежі зазвичай не асоціювалися з радіоактивним забрудненням – всі заражені радіацією села залишилися візуально неушкодженими – але в уяві покоління білорусів, що пережило Другу світову війну, катастрофи і спустошення часто були пов'язані з вогнем. Палаюче село може стосуватися й подій Другої світової війни, коли багато білоруських сіл, як, наприклад, знамените село Хатинь, були спалені нацистами вщент. Ця загальнобілоруська трагедія була описана Алесем Адамовичем, Янком Брилем і Володимиром Колесником в їхній документальній повісті «Я з вогняного села» (білор. «Я з вогненнай вёскі», 1977) і в циклі романів Адамовича. Ці літературні твори лягли в основу фільму Елема Климова 1985 року «Іди і дивись» (рос. «Иди и смотри»), що ґрунтується на вищезгаданій повісті і описує нацистський геноцид людей в сільській місцевості Білорусі під час Другої світової війни (див., наприклад, Данкса (Danks); Майклза (Michaels); Янгблад (Youngblood)).

[12] Ці обличчя можуть бути відсилкою до «Сікстинської мадонни» Рафаеля (1512), вже «процитованої» Кіщенком. Мадонна Рафаеля розташована на тлі ледь помітних обличь.

Рисунок 3. Гавриїл Ващенко, «Чарнобыльскі рэквіем» (укр. «Чорнобильський реквієм»), 1998. Олія на полотні. Знаходиться у власності сім'ї Ващенків. Зображення люб'язно надане Костянтином Ващенком.

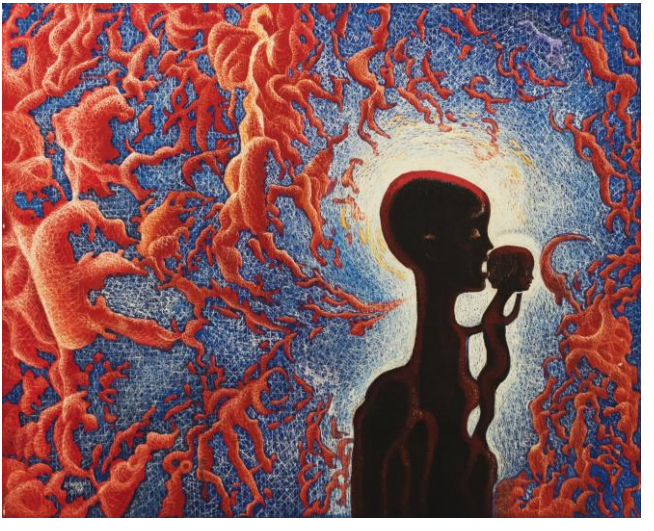


Скульптура ще однієї Богородиці з немовлям у позі оранти вітає відвідувачів на вході до українського національного музею «Чорнобиль» у Києві. Створена Леонідом Верстаком (1954 р. н.), скульптура обрамлена арками, що нагадують одночасно іконостас і вхід до православного храму. Дзвони з боків скульптури асоціюються з оголошенням про трагедію, а також символізують жалобу. Ця скульптура – стримане та мінімалістичне нагадування про Чорнобильську катастрофу, історії якої присвячений музей. Втім, одним з найбільш промовистих українських внесків у тему чорнобильської трагедії є образ Богородиці, зображеної на тлі ядерного вибуху. Це полотно Юрія Нікітіна (1958 р. н.) відкрито демонструє антропоцен (рис. 4). У «Вибуху» (рос. «Взрыв», 1994) героїня Нікітіна зображена в канонічній позі, характерній для традиційних елеуських ікон, що показує ніжність між матір’ю і дитям. На цій картині очі Богородиці закриті, а дитина дивиться дорослим поглядом прямо на глядача. Їхні тіла розпадаються, і спостерігач бачить їхні напівоголені скелети. Природа навколо них – це образ апокаліпсису, а годинник є відсилкою до «Постійності пам’яті» (англ. «Persistence of Memory») Сальвадора Далі (1931). Цей годинник дійсно є індикатором часу і пам’яті, які вкрало тотальне знищення. Оголені скелети тварин і людей нагадують рентгенівські знімки. Це символ невидимого випромінювання, що непомітно руйнує плоть. Робота Нікітіна, безперечно, найбільш «наукова» з точки зору передачі того, як радіація руйнує тіло, а відсилка до рентгенівських променів є матеріальним вираженням випромінення.

«Вибух» Нікітіна знаходить містично-сюрреалістичний розвиток у «Чорнобильській мадонні» («Апокаліпсисі») (1996) Івана Жупана (1966 р. н.) (рис. 5). Мати і дитя Жупана нагадують мутованих інопланетян або гуманоїдів із науково-фантастичних фільмів, спотворених генетичним виродженням. Це антиутопічний символ постапокаліптичних наслідків Чорнобильського катаклізму, що, за застереженням художника, може спровокувати генетичні мутації в майбутніх поколіннях і призвести до виродження людства.

Рисунок 4. Юрій Нікітін, «Взрыв» (укр. «Вибух»), 1998, 99×149 см. Олія на полотні. Національний музей «Чорнобиль», Київ. Зображення люб'язно надане Анною Королевською, директором національного музею «Чорнобиль».

Рисунок 5. Іван Жупан, «Чорнобильська мадонна» («Апокаліпсис»), 1996. 60×70 см. Національний музей «Чорнобиль», Київ. Зображення люб'язно надане Анною Королевською, директором національного музею «Чорнобиль».



При відтворенні постчорнобильскої травми радянські і ранні пострадянські художники стикалися з проблемою зображення невидимого випромінювання, що непомітно руйнує людський організм і впливає на всі форми життя. Більшість художників передавали свої уявлення про *невидиме* руйнування, використовуючи художні засоби предметно-образотворчого мистецтва та візуальну мову. Сильна традиція непредметно-образотворчого та абстрактного мистецтва, що склалася в пізньоімперській Росії, а потім і в СРСР і проявилася в таких модерністських течіях, як кубофутуризм, променизм і супрематизм (див., наприклад, Буа (Bois)), була перервана в 30-і роки і замінена на ідеологічно схвалений соціальний реалізм. Стрибкоподібна течія інтелектуального абстракціонізму так ніколи повністю і не відновилась, лише епізодично з'являючись на невеликих підпільних виставках, що проходили в приватних квартирах під час хрущовської відлиги і брежнєвської епохи застою (див., наприклад, Словаєву (Словаева)). В післявоєнному Радянському Союзі всі великі та малі художні школи виключили зі свого розкладу викладання абстрактного мистецтва (яке вважалося антирадянським). Їхні навчальні програми включали лише академічне образотворче мистецтво, яке змальовувало зрозумілі, реалістичні і візуально впізнаванні образи. Декілька поколінь радянських художників (і споглядачів) виросли, позбавлені можливості побачити сучасне мистецтво, що демонструвалося на виставках Західного світу, а, отже, і зрозуміти інтелектуальні та творчі шукання художників-концептуалістів.

У довоєнні і післявоєнні десятиліття західні художники все більше цікавилися дослідженням невидимого, створенням мистецтва для атомної епохи. Після бомбардування Хіросіми та Нагасакі деяких художників поглинула ідея візуального зображення атомної енергії та її руйнівного потенціалу. Так, наприклад, абстракції Барнетта Ньюмана (Barnett Newman), Джексона Поллока (Jackson Pollock) та Марка Ротка (Mark Rothko) пов'язані з темами атомної енергії та духовного самоаналізу митців. Створене в перше десятиліття після Другої світової війни, їхнє мистецтво передає таємничу і похмуру трагедію життя в атомній епосі. За словами Лінн Гемвелл (Lynn Gamwell), «Ньюман пояснив, що художники більше не поділяють жах стародавньої людини перед невідомими силами природи, тому що після вибуху бомби митці дізналися, що це за сили. Потім він продовжив, що художники будуть створювати мистецтво, яке уособлює сучасну трагедію – стан людини після вибуху бомби – «нове сприйняття долі», що відповідає атомній епосі» (270).

Зіткнувшись з подібною інтелектуальною дилемою – як зобразити невидиме і незрозуміле – радянські і пострадянські художники замість

використання засобів абстракції звернулися до створення асоціацій з «древнім жахом». Якби наприкінці 1980-х років вони обрали радикальний експериментальний абстракціонізм, їхнє мистецтво ніколи не було б прийнято офіційними посадовцями або зрозуміле широкою публікою, чий доступ до абстракціоністського і експресіоністського мистецтва був дуже обмежений. В 1990-х роках заборону на нонконформістське мистецтво зняли, але спроби створити нефігуративну репрезентацію чорнобильської травми все одно залишалися елітарними, ледь зрозумілими для широкого загалу, а виставку таких робіт було майже неможливо уявити принаймні до 1991 року.

Мабуть, одним з перших знімків, де висловлювалося занепокоєння діячів мистецтва щодо навколишнього середовища і постійно присутньої у роки Холодної війни ядерної загрози, став фотомонтаж Євгена Павлова. «Альтернатива» з'явилася у 1985 році – за рік до Чорнобильської катастрофи (рис. 6).[13] Харківський фотограф-нонконформіст і один із засновників арт-групи «Час» (рос. «Время») використав образ матері і дитини з відсилкою до Богородиці, красномовно продемонструвавши значущість людського вибору. В центрі фотомонтажу мати тримає на колінах дитину в позі оранти. Розділені невидимою лінією, вони представляють дві альтернативи. Ліва частина зображення – постапокаліптичний пейзаж з фрагментами людських обличь і залишками давньогрецьких і римських скульптур, що уособлюють руйнівні наслідки ядерної війни. Зіткнувшись в апокаліптичній агонії, ці фрагменти та залишки утворюють древо пізнання, що в забрудненій атмосфері розпадається на шматки. Мати одягнена в протигаз і тримає дитину відділеною від тіла рукою, в той час як тіло самої дитини нібито розкладається. На правій частині зображення ті ж мати і дитина втілюють інший вибір – життя в нормальному світі зі здоровим навколишнім середовищем. Їхні тіла неспотворені і непошкоджені. Жінка тримає кулю з двома маленькими фігурками, які, вірогідно, символізують Адама і Єву і несуть послання про продовження роду (Павлова (Pavlova)). Фотомонтаж був удостоєний срібної медалі на познанській міжнародній виставці художньої фотографії («Kim jesteś młody człowieku?» IX Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej), що проходила у Польщі в 1985 році. Пізніше знімок виставляли в Харкові (1987; 1988), Києві (1988; 1995),

[13] Я дуже вдячна др. Анжеліні Лученто (Національний дослідницький університет «Вища школа економіки», Москва, Росія) за вказівку на цей значущий витвір мистецтва і др. Тетяні Павловій (Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Україна) за надання інформації про цю фотографію.

© 2020 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

Москві (1989), а також у інших країнах світу. У 1989 році «Альтернатива» з’явилася на обкладинці 7-ого випуску журналу «Радянське фото: Журнал спілки журналістів СРСР» («Советское фото: Журнал союза журналистов СССР», Москва, 1926-97) – найбільшого періодичного видання в Радянському Союзі, що спеціалізувалося на мистецтві фотографії.

Візуальна метафора Павлова, що провів паралель між образом матері і дитини та екологічною катастрофою, виявилася вельми актуальною. З одного боку, вона яскраво відображала прагнення Михайла Горбачова покінчити з гонкою ядерних озброєнь. В 1987 році у Вашингтоні, округ Колумбія, нарешті, була підписана угода між Радянським Союзом і США про ліквідацію ракет середньої та малої дальності. З іншого боку, у часи Перебудови ідея про те, що «головна робота жінки – це материнство», отримала новий поштовх і стала частиною основної політичної програми. Після розпаду Радянського Союзу в 1991 році цей посил перейняли новостворені незалежні держави, включаючи Росію, Білорусь та Україну (Енгель (Engel) 253-56). Фотомонтаж Павлова прекрасно поєднав політичну програму і троп материнства, чимось нагадуючи плакат Іраклія Тоїдзе «Батьківщина-мати кличе!» («Родина-мать зовёт!», 1941).

Рисунок 6. Євген Павлов, «Альтернатива», 1985. Фотомонтаж. Желатино-срібний друк. Знаходиться у власності Євгена Павлова. Зображення люб’язно надане Тетяною Павловою.

Художники використовували асоціації між травмою та материнством ще задовго до Чорнобильської катастрофи. Образи матері часто були пов'язані з травмою війни.[14] Більше того, цей троп вже використовувався Савицьким – сучасником Павлова – в його вищезгаданих «Мадонні Біркенау» («Мадонна Біркенау», 1978), «Партизанської мадонні» («Партызанская мадонна», 1967) та «Партизанській мадонні Мінській» («Партызанская мадонна Мінская», 1978). Передаючи передчуття катастрофи, Павлов, як і інші митці, віднаходив у своїй пам'яті ті культурні архетипи, що традиційно асоціювалися з ідеєю одвічної жіночої фертильності і травми. Подібно до постчорнобильських робіт, у фотомонтажі Павлова використовується євангельська символіка в поєднанні із чітким тропом Матері-Землі, часто присутнім в слов'янському фольклорі та міфології. З часом фольклорні уявлення про Мати-Землю стали суміжними з образом Богородиці, а також почали тісно асоціюватися із Параскевою П'ятницею – наступною після Богородиці святою в православному християнському пантеоні, що мала переважно фольклорне, а не євангельське коріння (Габбз (Hubbs)).

У християнській традиції тема материнства тісно пов'язана з образом Богородиці – Божої Матері – і біблійною метафорою жертовності. У Чорнобильській творчості материнство виступає символом неминучої загибелі і трагедії, яку треба прийняти з покаянням. Перехід радянських і пострадянських художників до релігійної (і фольклорної) символіки в зображенні Чорнобиля не був винятковим або унікальним. Хоча використання євангельських тем як візуальних метафор було абсолютно неприйнятно в соцреалістичному дискурсі, починаючи з 1960-х років, тобто з часів хрущовської відлиги, євангельські алюзії поступово стають помітними в роботах багатьох художників-ветеранів Другої світової війни і художників так званого «суворого стилю» (див., наприклад, Бобрикова), що прагнули одночасно вшанувати перемогу над нацистами і висловити свій власний післявоєнний травматичний досвід. Використовуючи євангельські метафори, вони стали в опозицію до соціалістичного реалізму і створили інший художній напрямок, що поступово і майже непомітно укорінився в радянському мистецтві. Ранні картини Савицького стали неабияким внеском у нову течію. Згодом троп Діви Марії та немовляти з'явився і в постчорнобильському мистецтві,

[14] Наприклад, «1918 рік в Петрограді» («1918 год в Петрограде») або «Петроградська мадонна» («Петроградская мадонна») Кузьми Петрова-Водкіна, що була написана як уособлення громадянської війни, руйнування і голоду, але пізніше, за радянської влади, стала інтерпретуватися як символ пролетарської революції.

© 2020 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

встановивши тонкий, але міцний зв’язок з дорадянською образотворчою традицією та культурною пам’яттю.

Звернення до євангельської символіки і використання в мистецтві християнських метафор значно посилилося під час і після Перебудови. Така тенденція підкріплювалася зростанням духовності та масовим поверненням суспільства до церкви, яка більше не переслідувалася. Церкву тепер пов’язували з культурними звичаями і традиціями, що потребували відновлення для передачі новим поколінням. У 1990-і посиленню впливу православ’я і загальному зросту містицизму в пострадянських країнах багато в чому сприяло домінування Московського патріархату на просторах Білорусії та Україні. Віра Шевцова (Vera Shevzov) розповідає, що Богородиця та її ікони були «невіддільні від православної історичної пам’яті та колективної надії за часів національної кризи» (271). Розпад СРСР і економічна криза тільки посилили вплив церкви, яка для багатьох ставала новим ідеологічним форпостом. У контексті нескінченної кризи і постчорнобильського відчаю культ Богородиці ожив у колективній пам’яті, а її образи, переосмислені у новому соціокультурному середовищі, стали частиною оновленої візуальної мови, що була покликана виражати тривогу, травму та невпевненість, одночасно руйнуючи радянську естетику і художні канони. На додаток, як пояснює Олена Ромашко (Elena Romashko), з’явився новий тип ікони – постчорнобильський іконопис. Ці нові ікони представляють собою релігійні зображення Христа або Богородиці, які офіційно освятила православна церква, провівши над ними особливе богослужіння. Такі ікони та меморіальні церкви часто «заявляються як результат колективного воління або персонального бажання, що підтримала низка ентузіастів, які, врешті-решт, домоглися церемоніального благословення від офіційної церкви» (Ромашко (Romashko) 195).

Не все постчорнобильське мистецтво травми звертається до релігійної символіки і зображує Богородицю або мадонну. Багато робіт відображають тему материнства або розкривають метафору страждання без участі євангельських мотивів. Так, чорнобильську травму передає концептуальна інсталяція Тараса Полатайко (1966 р. н.) «Колиска» («Cradle», 1995) (рис. 7). «Колиска» належить до зовсім іншої форми мистецтва, має інакші засоби вираження і художню концепцію, і виконана в рішуче провокаційній манері. Отримавши ступінь бакалавра образотворчих мистецтв у найбільшому радянському художньому закладі вищої освіти – Московській державній художньо-промисловій академії імені С. Р. Строганова, – Полатайко в 1990 році емігрував до Канади, де повністю відмежувався від радянських і пострадянських традицій предметно-образотворчого канону, почавши працювати у сфері абстрактного і концептуального

мистецтва. Його інсталяція «Колиска» – одна з найсильніших творчих робіт, що відображають невидиме випромінення і фізичну та емоційну травму.

Полатайко не належить до «чорнобильців». У 1994 році він побував у Чорнобилі і відвідав «зону відчуження», де потрапив під вплив радіації. Після повернення до Канади він почав регулярно брати у себе кров і поміщати її у пробірки, що зберігав у морозильнику. «Колиска» була створена в 1995 році і представляла собою нікельовану відполіровану ванну, підвішену до стелі галереї важкими промисловими ланцюгами. Ванна нагадувала колиску в традиційних українських хатах; вона була оточена оптичними ілюзіями «картин» в овальних рамах, що обрамляли пошкоджений папір і символізували шпалери в покинутих будинках Прип'яті (Косташ (Kostash)). У ванні знаходився герметично закритий п'ятилітровий контейнер з кров'ю художника – приблизна кількість крові в серцево-судинній системі людини. Ванну, повну крові, також можна розглядатися як образ смерті: «купатися в крові» українською («купацца ў крыві» білоруською, і «купаться в крови» російською) означає спричинити смерть багатьох невинних людей. Полатайко пояснює «Колиску» та радіоактивність як вірус, проводячи паралель з його невидимістю: «це прихований агент, і він знаходиться за межами оповіді або мови. Ви не можете побачити його, відчути його запах або смак. Але коли ви усвідомлюєте його присутність, ви більше невіддільні від нього. Тому неможливо залишатися спостерігачем, адже ви починаєте змінюватися» (цит. з Озборна (Osborne) 64).

© 2020 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

Рисунок 7. Тарас Полатайко, «Cradle» (укр. «Колиска»), 1995. Інсталяція. Знаходиться у власності Тараса Полатайко.

У своїй рецензії на експозицію Полатайка Марк Чітем (Mark Cheetham) зазначив: «його інсталяції та картини слід сприймати як церебрально, так і вісцерально; вони побудовані на логіці, але створені за допомогою інтуїції. Він завжди зображає у своїй творчості власне життя, але в результаті виходить запозичене, віддзеркалене та забруднене «напівжиття»» (94). Використання крові під час створення твору мистецтва не є чимось новим; сучасні художники також застосовують сечу або сперму. У провокаційній інсталяції Полатайко кров символізує і тіло художника, і його душу. Кров, як речовина взята з організму людини, уособлює фізичну травму від небезпечного випромінення. Згідно з багатьма релігіями, починаючи від язичництва, кров – це духовна сутність людини. Кров у колисці означає духовний зв’язок зі зруйнованою екологічною катастрофою землею Полатайкових пращурів. «Колиска» з її красномовним відображенням фізичних наслідків Чорнобилю, у результаті того, що митець сам потрапив під радіоактивний вплив і використав субстанцію з власного тіла, дозволяє Полатайкові наблизитися до емоційного краю,

викликаючи тривогу та страх при розгляді матеріальних проявів радіації поряд з її візуальною невидимістю. Посил про травму, що базується на образі материнства, опосередковано присутній і в цій роботі. Ця ідея простежується дуже тонко, майже на підсвідомому рівні, але все ж вона знаходить свій прояв у «Колисці» – символічні мати та дитина покинули забруднену батьківщину і ніколи туди не повернуться.

Чимало художників, кінематографістів і письменників виражали смерть і травму через образи материнства. У лекції, прочитаній на триденному колоквіумі «Окреслюючи материнське: мистецтво, етика та антропоцен» («Mapping the Maternal: Art, Ethics, and the Anthropocene»), що пройшов в Едмонтоні (Канада) в 2016 році, головна доповідачка, феміністична мислителька і мистецтвознавчиня Ґризельда Поллок (Griselda Pollock), звернулася до знаменитого роману «Життя і доля» («Жизнь и судьба», 1959; вперше опублікований у 1980 році) єврейсько-українського радянського письменника Василя Гроссмана (1905-64) і провела яскраві паралелі між вираженням травми, пов'язаної з Голокостом, і образами Богородиці, материнства, любові й раннього дитинства. Поллок підкреслила зв'язок між антропоценом і материнським у світлі смертності та народжуваності («Феміністське мистецтво, етика й антропоцен» («Feminist Art, Ethics, and Anthropocene»)). Основною метою колоквіуму було звернення до материнської етики, визначеної філософом Сарою Ріддік (Sara Riddick), як «ненасильницький, антимілітаристський підхід, що ґрунтується на щоденній роботі з догляду за дітьми», і психоаналітиком Брахою Еттінгер (Bracha Ettinger), як «рання мова, побудована на гранях сьогоденного соціального та екологічного дисбалансу в сучасному світі» (Кляйн (Klein) 1). Еттінгер визначає психоаналітичну символічну концепцію «матричного прикордонного простору» або «матриці» – метафоричного визначення матринской утроби, – наступним чином:[15]

> Матриця не є протилежністю фалоса; це скоріше додаткова перспектива. Вона передає інший сенс. Вона змальовує іншу область бажань. Внутрішньоутробний жіночий/пренатальний досвід представляє собою і може служити моделлю для матричного рівня суб'єктивізації, в якому часткові суб'єкти, що складаються зі співіснуючих «Я» і «не-Я», одночасно населяють загальний прикордонний простір, розпізнаючи присутність один одного, але перебуваючи у загальному невіданні і розділяючи *змішаний гібридний*

[15] Детальніше про «матрицю» та її значення див. Арістархову (Aristarkhova), 10-28.

об’єкт А». (Поллок, «Розмірковуючи про жіноче» (Pollock, «Thinking the Feminine») 5).

Ідея Еттінгер про матричне пояснюється за допомогою психоаналітичних інтерпретацій, таких як «сприяння перебігу несвідомих процесів, допомога в здатності людини відображати переживання через найменування, стримування примітивних тривог, що виникають в результаті виникнення фізичного та емоційного усвідомлення» (Джиффні та інші (Giffney et al.) 6). Поллок припускає, що, теоретизуючи травму, Еттінгер «модулює передфантастичний, передсимволічний «темний континент» Фройда, вводячи специфічно жіночу асоціацію і розкриваючи суть розміщення материнсько-жіночого у лаканській теорії в області немислимого, непізнаного, невираженого Дійсного» («Мистецтво/Травма/Вираження» («Art/Trauma/Representation») 46). Крім цього, Еттінгер асоціює жінку не лише з народженням, але й зі смертю, пояснюючи, що «у західній культурі ідея смерті має дуже тісний зв’язок з жіночим, що надзвичайно міцно вкорінено у фрейдистському психоаналізі взагалі і в теорії Лакана зокрема» (Поллок, «Мистецтво/Травма/Вираження» (Pollock, «Art/Trauma/Representation») 47).

У розглянутих прикладах твори мистецтва, що передають чорнобильську травму і смерть, часто пов’язані з материнством; вони відображають підсвідомі страхи, значиннєвість материнського (і пренатального) захисту і ідею про те, що кожна людина приходить у цей світ, щоб, врешті-решт, померти. Таким чином, образи, що зображують матерів з немовлятами на руках на тлі катастрофи, можуть бути прочитані як уособлення граничних страждань, неминучої загибелі і смерті. Народження дитини в світі, сповненому страждань, стає єдиним зобов’язанням матері, не кажучи вже про травматичний (підсвідомий) досвід дитини, яка залишає материнську утробу, аби провести у цьому світі лише обмежений проміжок часу. Отже, алюзії на материнське найбільш потужно виражають травматичний досвід і працюють як універсальний естетичний троп, що не може не досягти глядача, оскільки, як пояснює Поллок, «не збережене в пам’яті, травматичне вимірювання матриці пов’язано не зі злиттям/втратою, а з можливістю ділити загальний простір і зі спільним виникненням» («Мистецтво/Травма/Вираження» («Art/Trauma/Representation») 48; див. також Арістархову (Aristarkhova)). Крім цього, Поллок визначає різницю між поняттям краси та поняттям материнського: «Парадокс фалічного і естетичне протиставлення, яке цей парадокс створює між прекрасним – чітко визначеним об’єктом і захисним щитом від смертної межі і жіночним: звідси найпрекраснішим є прикрашене ідеалізоване не материнське

жіноче тіло, яке не несе смерті – і піднесеним (або величним): де лякаюча близькість, яка все ж досягається завдяки всеохопленню – трансформується у жіночне» («Мистецтво/Травма/Вираження» («Art/Trauma/Representation») 52).

Смерть, травма та неминуча загибель, пов'язані з материнським, стали яскравими засобами вираження для художників-чоловіків. Вони узагальнювали материнство і зображували мадонн з немовлятами, що символізували невідоме майбутнє та відповідальність, покладену на плечі матерів. Послання зі сторони батьків рідко ототожнюють з чорнобильською травмою, а чоловіків переважно асоціюють з ліквідаторами катастрофи і зображують як героїв.[16] Художники-жінки також змальовували чорнобильську травму, і вони також вживали образи, пов'язані з материнством. Тим не менш, художники та художниці мали різне бачення цієї травми. Художники переважно зображали узагальнений символ материнства, в той час як художниці часто пов'язували Чорнобиль з їхнім особистим травматичним досвідом.

Однією з перших постчорнобильських картин в Україні стала робота Лариси Міщенко (1941 р. н.) «Я хочу жити», написана незабаром після катастрофи 1986 року (рис. 8). На цій картині художниця зображає свою маленьку доньку[17] як символ всіх дітей, а особливо дівчат і майбутніх матерів, що стали заручниками екологічної катастрофи, якої ніхто і ніколи не очікував. Босонога дівчинка-підліток стоїть на сухому потрісканому ґрунті, який символізує безпліддя. В руках вона тримає дві годівниці для птахів: одна повна зерна, інша – порожня. Дівчинка з годівницями асоціюється з Фемідою, грецькою богинею справедливості і божественного порядку, і ніби задає питання: що стане вибором для цього нового покоління – продовження роду або безпліддя? Птахи літають навколо дівчини, а у нижній частині полотна споглядач бачить розбиті пташині яйця. Ці яйця символізують дітей, що ніколи не народяться.

[16] У постчорнобильских творах мистецтва іноді присутній мотив літнього чоловіка. Такі образи прабатьків і пращурів стосуються сильної слов'янської фольклорної дохристиянської традиції, де померлі предки («дзяды» білоруською; «діди» українською), яких поминають у певні дні року, приходять з того світу, щоб подивитися, як живуть нові покоління.

[17] Інформацію про дану картину надано національним музеєм «Чорнобиль», Київ, Україна.

© 2020 *East/West: Journal of Ukrainian Studies* (ewjus.com) ISSN 2292-7956

Рисунок 8. Лариса Міщенко, «Я хочу жити», 1986. 100×100см, олія на полотні. Національний музей «Чорнобиль», Київ. Зображення люб’язно надане Анною Королевською, директором національного музею «Чорнобиль».

Ще більш промовисте відображення особистої травми можна знайти у картинах із серії «Зона» («The Zone», 2010) Христини Катракіс (Christina Katrakis) (1980 р. н.). Сюрреалістичні за манерою виконання, більшість робіт змальовують людей у протигазах, хоча деякі картини цього циклу містять й проблиск особистості самої художниці. Обличчя маленької дівчинки з червоними стрічками у волоссі – автопортрет Христини – з’являється у декількох її роботах. Історія художниці – це колаж її спогадів після чорнобильського вибуху. На момент Чорнобильської катастрофи маленька Христина знаходилася в селі, що було розташовано приблизно у 25 км від місця вибуху і потрапило у зону відчуження. Вона розповідає про свій досвід: «Нас евакуювали через тиждень, але на той час я вже була серйозно опромінена і в мене у горлі розвинулася пухлина. Мені знадобилося майже два роки, щоб остаточно одужати після операції, але радіація назавжди залишила

свій слід у моєму тілі.[18] Втім, я ніколи не вважала себе жертвою. Я просто була щасливою, що вижила» («Зона»). Серія поєднує в собі «особисте горе художниці й перекази місцевих жителів Чорнобильської області, що пророкують кінець світу з приходом Звіра у вигляді срібної хмари» (Katrakis, "The Zone" (Катракіс, «Зона»)).

Найбільш пронизливі образи циклу Катаркіс пов'язані з темою материнства – її перша дитина народилася недоношеною і померла через декілька днів після появи на світ. Ця подія травмувала її до глибини душі. Лише після передчасних пологів і смерті сина привиди Чорнобиля дійсно почали непокоїти художницю. Другу дитину вона також втратила через опромінення. Таким чином, найжахливішою роботою в циклі є «Омен» («The Omen», 2010) (рис. 9). Художниця пояснює:

> Звір вириває золоте дитя з мого лона, та дитя окроплює мене золотим пилом життя і любові. Хоча ці роботи здаються монохромними, у мене в пам'яті закарбовані певні первинні кольори: червоний/кров (хірургія), чорно-білий (старі фотографії), жовтий (радіація) і коричневий та синій (йод і берлінська лазур, які дають пити, щоб ті поглинали важкі метали). Далі слідують інші фрагменти, що у вигляді карт і символів відображають концепцію просторово-часового континууму. Загалом, серія не стільки стосується примх ядерної енергетики, скільки примх життя. (Катракіс, «Зона»)

[18] Катракіс також описує свій трагічний дитячий досвід, пов'язаний з чорнобильською катастрофою та її наслідками для здоров'я художниці у своєму неопублікованому рукописі «Поля срібла» («Fields of Silver»).

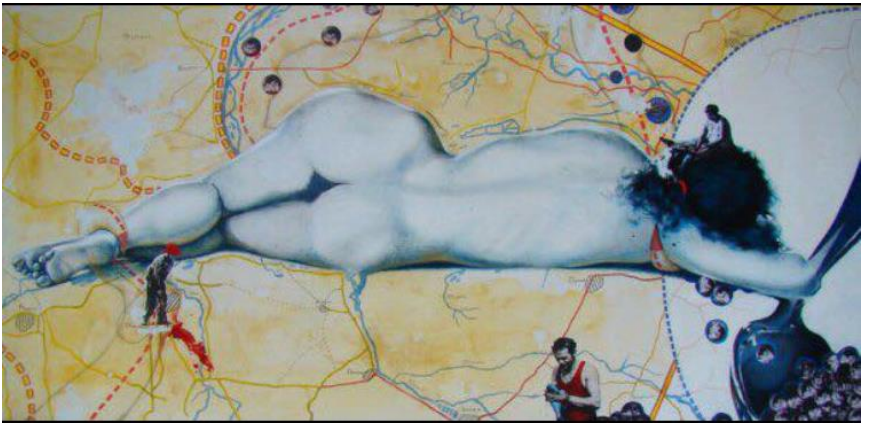
Рисунок 9. Христина Катракіс, «The Omen» (укр. «Омен»), із циклу «The Zone» (укр. «Зона»), 2010. Змішана техніка. 183x122 см. Знаходиться у власності Христини Катракіс.

На полотні поєднані дві художні стилістики. Сюрреалістичний і абсолютно плаский звір схематично символізує уявну істоту, що контрастує з реалістичним, побудованим на світлотіні зображенням жінки в червоній сукні (символ крові), що лежить на ложі із сірого каменю. Подібно до «Нічного кошмару» («Nightmare») Генрі Фюзелі (Henry Fuseli) (1781), спляча жінка здається спокійною і незворушною. Та золоте немовля з пуповиною, що тягнеться від її розірваної утроби, опиняється прямо в центрі композиції і уособлює особисту, а не загальну трагедію. Інша робота Катракіс, «Ікра – карта східних перспектив» («Caviar - The Map of Eastern Promises», 2010), також стосується теми жінок та їхнього безпліддя, спричиненого Чорнобилем, і перегукується з картиною Міщенко «Я хочу жити». На ній зображено тіло оголеної жінки, що своїми формами нагадує обриси Київського моря (водосховище), зараженого радіацією в наслідок Чорнобильської катастрофи.[19] За словами Катракіс, «територія навколо нього – це карта зони відчуження з радянським колажем робітників ікорного заводу. Проте ікра, яку вони виробляють, має

[19] Див. у масштабі: http://katrakis.com/caviar.

форму ембріонів, оскільки вибух пошкодив репродуктивні функції жінок і спричинив виникнення вроджених вад у дітей» («Ікра» («Caviar»)). Оголене жіноче тіло абсолютно досконале і нагадує сплячу Венеру (алюзія до «Венери із дзеркалом» («Rokeby Venus») Дієго Веласкеса (Diego Velasquez), 1647-51 роки) – нематеринський образ ідеальної жіночності згідно з теорією Поллок. Але бездоганне тіло жінки, яка ще не народжувала, вступає в протиріччя з реальним змістом цієї картини, де спляча жінка символізує пошкоджену репродуктивну функцію, про ураження якої вона поки не здогадується (рис. 10).

Рисунок 10. Христина Катаркіс. «Caviar – The Map of Eastern Promises» (укр. «Ікра – карта східних перспектив»). 2010. 92x199см. Дерево, змішана техніка. Знаходиться у власності Христини Катракіс.



Виразити травму або травмуючі спогади, пов'язані з певним місцем або досвідом – завдання не з простих. Але ще складніше за допомогою візуальних засобів налагодити змістовну комунікацію. Твори мистецтва, пов'язані з травмою, зазвичай створюються не в стані посттравматичного стресу – вони виникають як інтелектуальна а, отже, й творча спроба подолати травму і налагодити діалог про пережитий травматичний досвід з самим собою і зі своїми сучасниками. Травма подібна Звіру на картині Катракіс: вона невидима, схематично окреслена, часто незрозуміла й іноді виражається лише за допомогою архаїчних символів і ідей, що створюють метафору страждання.

Глобальна, національна та територіальна пам'ять впливає на наше

власне життя та особистість, а також змінює соціальні норми, індивідуальну поведінку, колективну свідомість та культурну апропріацію. Діючи як вісник антропоцену і створюючи попередження для наступних поколінь, Чорнобильська катастрофа змінила життя мільйонів білорусів та українців, але її наслідки так і не породили глобальної пам’яті, залишившись локальною трагедією. Травматичні спогади змінюють нас і встановлюють нові відносини між особистістю і суспільством, зумовлюючи нескінченні розмови про колективні та особисті травми та їхнє зцілення.

Ми, безсумнівно, живемо в «епоху травми», коли екологічні кризи і стихійні лиха, рух «Me-Too», масові міграції, кризи біженців, постколоніалізм, а тепер і пандемія COVID-19 створюють нові колективні травматичні спогади (Каспер і Вертхаймер (Casper and Wertheimer) 4-6). У такій ситуації твори мистецтва безмовно переповідають історію травм за допомогою символів та образів. Витягнута з підсвідомості, образотворча мова травми пронизана зрозумілими для більшості культурними архетипами. Повторення образів материнства в різних інтерпретаціях і в різних площинах відображає значущість материнської захисту і вразливості, скорботи і жертовності, мінливості існування і недовговічності життя. У випадку з Чорнобилем цей універсальний троп знову і знову відтворюється як найбільш промовисте вираження травми.

Список використаної літератури

Бобриков, Алексей. «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция». *Художественный журнал,* 51/52, 2003, http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo. Дата обращения: 27 марта 2017.

Марцэлеў С. В. і інш., рэдактары. *Гісторыя Беларускага мастацтва. Пачатак 1960х- сярэдзіна 1980г.* Вып. 6, Навука і тэхніка, 1994.

Пугачева, Эмма*. М. Савицкий. Черная быль. Серия картин*. Издательско-полиграфический центр Минского областного Советского фонда культуры, 1991.

Словаева, Наталья. «Адреса: где и как проходили квартирные выставки в 1970–1980-е». *Артгид*, 12 марта 2014, https://artguide.com/posts/704. Дата обращения: 09 июня 2020.

Финкельштейн, Лариса. Гобелен ««Чернобыль» – дар Беларуси ООН». *Организация объединенных наций,* http://www.un.org/ru/events/chernobyl/gobelen.shtml. Дата обращения: 10 марта 2016.

«45/190. International Co-operation to Address and Mitigate the Consequences of the Accident at the Chernobyl Nuclear Power Plant». *UN. General Assembly (45th Session: 1990-1991),* 1991, pp. 117-18, https://digitallibrary.un.org/record/105595?ln=en. Accessed 9 June 2020.

Aristarkhova, Irina. *Hospitality of the Matrix. Philosophy, Biomedicine, and Culture*. Columbia UP, 2012.

Bennett, Jill. *Emphatic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art.* Stanford UP, 2006.

Bloom, Lisa E. «Hauntological Environmental Art: The Photographic Frame and the Nuclear Afterlife of Chernobyl in Lina Selander's *Lenin's Lamp*». *Journal of Visual Culture,* vol. 17, №. 2, 2015, pp. 223-37. DOI: 10.1177/1470412918782337.

Bois, Yve-Alain. «School». *Revoliutsiia! Demonstratsiia! Soviet Art Put to the Test*, edited by Matthew S. Witkovsky and Devin Fore, The Art Institute of Chicago, Yale UP, 2017, pp. 44-77.

Brown, Kate. «Blinkered Science: Why We Know So Little about Chernobyl's Health Effects». *Culture, Theory and Critique,* vol. 58, №. 4, 2017, pp. 413-34. DOI: 10.1080/14735784.2017.1358099.

---. «Marie Curie's Fingerprint. Nuclear Spelunking in the Chernobyl Zone». *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, edited by Anna Lowenhaupt Tsing et al., Minnesota UP, 2017, pp. 33-50.

Burkner, Daniel. «The Chernobyl Landscape and the Aesthetics of Invisibility». *Photography and Culture*, vol. 7, №. 1, 2014, pp. 21-39. DOI: 10.2752/175145214X13936100122282.

Casper, Monica, and Eric Wertheimer. *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life.* NYU Press, 2016.

Cheetham, Mark. «Acute Serendipity: The Half-Life of Taras Polataiko». *Canadian Art,* 15 Sept. 2003, pp. 94-97.

Danks, Adrian. «1985: *Come and See* (Elem Klimov)». *Senses of Cinema,* no. 85, Dec. 2017, http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/come-and-see-2/. Accessed 6 May 2020.

Decamous, Gabrielle. «Nuclear Activities and Modern Catastrophes: Art Faces the Radioactive Waves». *Leonardo*, vol. 44, №. 2, April 2011, pp. 124-32.

Dimitrakaki, Angela. «The Unthinkable Is Unknowable. Ten Years after Chernobyl». *Third Text*, vol. 10, №. 35, 1996, pp. 101-103.

Dobraszczyk, Paul. «Petrified Ruin: Chernobyl, Pripyat and the Death of the City». *City,* vol. 14, №. 4, 2010, pp. 370-89. DOI: 10.1080/13604813.2010.496190.

Engel, Barbara Alpern. *Women in Russia, 1700-2000.* Cambridge UP, 2003.

Fjelland, Ragnar. «Facing the Problem of Uncertainty». *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, vol. 15, №. 2, Summer 2002, pp. 155-69.

Gamwell, Lynn. *Exploring the Invisible. Art, Science, and the Spiritual*. Princeton UP, 2002.

Giffney, Noreen, et al. «Seduction into Reading: Bracha L. Ettinger's Matrixial Borderspace». *Studies in the Maternal,* vol. 1, №. 2, 2009, pp. 1-15. DOI: 10.16995/sim.140.

Hubbs, Joanna. *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture.* Indiana UP, 1988.

Katrakis, Christina. «Caviar». *CK,* http://katrakis.com/caviar. Accessed 16 June 2020.

---. «The Zone». *CK,* http://katrakis.com/thezone. Accessed 16 June 2020.

Kim jesteś młody człowieku? IX Międzynarodowy Salon Fotografii Artystycznej. Fotoexpo, Poznań, Poland, 1985.

Klein, Jennie. «Review of New Maternalisms: Redux». *Studies in the Maternal,* vol. 8, №. 2, 2016, pp. 1-13. DOI: 10.16995/sim.221.

Kostash, Mirna. «Blood in the Bathtub». *Globe and Mail*, 27 Jan. 1996.

Kuchinskaya, Olga. *The Politics of Invisibility. Public Knowledge about Radiation Health Effects after Chernobyl.* The MIT Press, 2014.

Michaels, Lloyd. ««Come and See» (1985): Klimov's Intimate Epic». *Quarterly Review of Film and Video,* vol. 25, 2008, pp. 212-18. DOI: 10.1080/10509200601091458

Nora, Pierre. «General Introduction: Between Memory and History». *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, edited by Pierre Nora, vol. 1, Columbia UP, 2002, pp. 1-20.

Osborne, Catherine. «Malevich's Ghost». *World Art. The Magazine of Visual Arts*, №. 12, 1997, pp. 62-66.

Pavlova, Tatiana. «Kharkiv School of Photography: Soviet Censorship to New Aesthetics 1970-1980s. Late 1960s to 1980s—The Vremya Group's Time». *Vasa Project,* http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-1/tatiana-essay.php. Accessed 28 Feb. 2017.

Pollock, Griselda. «Art/Trauma/Representation». *Parallax: A Journal of Metadiscursive Theory and Cultural Practices*, vol. 15, №. 1, 2009, pp. 40-54. DOI: 10.1080/13534640802604372.

---. «Feminist Art, Ethics, and Anthropocene». New Maternalisms Colloquium, 14 May 2016, Art Gallery of Alberta, Edmonton, AB. Keynote Address. http://newmaternalisms.com/keynote-video/. Accessed 26 Feb. 2019.

---. «Thinking the Feminine. Aesthetic Practice As Introduction to Bracha Ettinger and the Concepts of Matrix and Metamorphosis». *Theory, Culture & Society*, vol. 21, №. 1, 2004, pp. 5-65. DOI: 10.1177/0263276404040479.

Romashko, Elena. «Russian Orthodox Icons of Chernobyl As Visual Narratives about the Women at the Center of Nuclear Disaster». *Orthodox Christianity and Gender. Dynamics of Tradition, Culture and Lived Practice*, edited by Helena Kupari and Elina Vuola, Routledge, 2020, pp. 190-209.

Roth, Michael. *Memory, Trauma and History: Essays on Living with the Past*. Columbia UP, 2011.

Shevzov, Vera. «On the Field of Battle. The Marian Face of Post-Soviet Russia». *Framing Mary. The Mother of God in Modern, Revolutionary, and Post-Soviet Russian Culture*, edited by Amy Singleton Adams and Vera Shevzov, Northern UP, 2018, pp. 270-311.

Staniloiu, Angelica, and Hans J. Markowitsch. «Dissociation, Memory and Trauma Narrative». *Journal of Literary Theory*, vol. 6, №. 1, 2012, pp. 103-30. DOI: 10.1515/jlt-2011-0012.

Todkill, Anne Marie. «Overexposure: The Chernobyl Photographs of David McMillan». *Canadian Medical Association Journal*, vol. 164, №. 11, 2001, pp. 1604-1605.

«Welcome to the Anthropocene». *Welcome to the Anthropocene*, http://www.anthropocene.info. Accessed 18 Jan. 2018.

Youngblood, Denise. «Post-Stalinist Cinema and the Myth of World War II: Tarkovskii's «*Ivan's Childhood*» (1962) and Klimov's «*Come and See*» (1985)». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 14, №. 4, 1994, pp. 413-19. DOI: 10.1080/01439689400260301.