

“Український парадокс”: спроба організації образотворчого матеріалу в концепцію виставки

ОКСАНА РЕМЕНЬКА

Епоха постмодерну диктує свої умови, і сьогодні, за висловом Жана Бодріяра, “територія більше не передує карті і не існує після неї. Віднині саме карта передує території...”¹.

Створити територію з відповідно вже заданою картою, яка у досить специфічних умовах українського арт-ринку має тенденцію складатися винятково з “вершин” або їхньої імітації, — саме таке завдання стоїть перед куратором, якого просять створити концепцію під задалегідь обраних художників та їхні твори, що їх, за бажанням замовників, слід на належному рівні представити поціновувачам українського мистецтва Європи і Америки.

Організація будь якої збірної виставки — це насамперед вирішення проблеми поєднання іноді не зовсім поєднуваних авторів у спільній, задалегідь заданій темі. Логічно припустити, що коли дана виставка має на меті презентувати мистецтво України у світі, вона мусить мати ретроспективний характер, показати спадковість традицій, дати змогу простежити аналогії, цитування, прямі й опосередковані мистецькі впливи попередніх епох, яких не здатен уникнути жоден художник і через які виявляється його особистісний талант.

Ідею назви проекту підказала вступна лекція, прочитана у 1999 році Ліною Костенко

в Національному університеті «Києво-Могилянська Академія»: “Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала” — твір, який мав би бути програмним для тих, хто опікується культурою в Україні, та, на жаль, залишився ними майже не поміченим. Все інше — спроба на основі наявних в епоху посткультури “арт-практик” структурувати задалегідь задані “артефакти”.

* * *

Будь-який мистецький проект, покликаний розкрити творчий потенціал художника, немислимий без часових та історичних паралелей чи аналогій — фактори “часу і місця” надто вагомими чинниками для творчості, щоб лишити їх поза увагою. Початковий прачас і майбуття — два незвідані світи позаду і попереду людини, яка перебуває у царині часової динаміки, в сукупності творять повноту часів, дотикальну лише через мистецтво.

“Маємо парадокс молодого держави з тисячолітньою культурою, що була досі заблокована в силу історичних причин”², — ці слова видатного українського поета сучасності Ліни Костенко влучно характеризують специфіку української культури. Саме цим “парадоксом” ми й цікаві світу — народ, культурну тяглість якого не раз було перервано, мистецтво

якого довгий час творилось практично в ізоляції, поза часовим континуумом, виникаючи немов нізвідки, і змушене було симулювати власну справжність. Сьогодні українське актуальне мистецтво стало одним зі способів дослідження своєї унікальної культурної спадщини. Саме тому в ньому у різноманітних цитатних ракурсах присутні Трипілля, неолітична пластика, монументальна скульптура Причорноморських степів, мистецтво Київської Русі, українського бароко.

Територія сучасної України була заселена з часів неоліту і якраз у глибині віків слід шукати ту потужну енергетику, яка дала поштовх до розвитку самобутнього мистецтва на цих землях. Зокрема, у пізньопалеолітичних знахідках — жіночих статуетках та прикрасах, виконаних з бивня мамонта і вкритих складним ритованим меандровим орнаментом; у пам'ятках неоліту та енеоліту — навидовижу зграбних зображеннях тварин з грота Кам'яної Могили біля Мелітополя, чію образну суть первісна людина трансформувала у знак; у складних орнаментальних композиціях і керамічних жіночих статуетках Трипільської культури; у цілій низці святилищ-кромлехів — сучасників славетного на весь світ Стоунхенджу, які у 50-х роках минулого століття було затоплено радянськими чиновниками для будівництва Дніпрогесу; у степових курганах епохи бронзи та скіфського періоду, в чий беззвучній непорушності відчувається абсолютна байдужість до хроносу-часу; у довершених стелах-ідолах доби ранньої бронзи, на кам'яній поверхні яких викарбовано довершену систему сакральних знаків і символів, витворених людиною через її жагучу потребу осмислити явище, вловити його суть.

В одній з легенд народів Океанії розповідається про Печеру, перед входом у яку накреслено шлях, що його має пройти душа померлого, щоб потрапити у світ Вічного Буття. Цю печеру ретельно охороняє Вартовий, і коли душа приходить до Печери, він миттєво стирає малюнок, бо душа протягом свого земного життя зобов'язана вивчити шлях,

який має здійснити після смерті, виконуючи ритуали і дотримуючись звичаїв. Чи половецькі монументи не є тією вартою, яка змушує людські душі до невтомної праці?

Скіфи і кімерійці, котрі жили на наших землях у I тис. до Р.Х. — I тис. Р.Х., залишили нам багату художню спадщину, особливе місце в якій належить звіриному стилю. В ньому мистецтво узагальнення, стилізації традицій, запозичених у сусідніх народів, вміння перекодовувати ці запозичення згідно з власним сприйняттям світобудови, досягло свого найвищого розвитку. Внаслідок цього виник дивовижний, неповторний сплав мімесису та орнаментальних фантазмагорій кочового народу, чия прадавня образотворча ритміка та витончена спостережливність знайшли своє продовження у глибинних структурах народного мистецтва України.

Традиції Київської Русі та степових народів, що жили навколо неї на території сучасної України, заклали основу, яка сформувала українську культуру, стали її неповторним складником.

Саме у культурі предків, який є вагомим елементом усіх культур світу, категорія часу як вічного буття виявляється в усій повноті. Наші прабабки сприймали час внутрішнім чуттям — як найвищу константу, як нескінченне тривання, доступне лише зсередини, через духовний поступ і конче необхідне для спілкування з Божеством. Зв'язок з пращурами завжди був запорукою продовження життя роду, "способом усвідомлення свого місця та призначення у просторово-часових і причинно-наслідкових координатах світу"³. Саме в цьому абсолютному спокої вічності, позбавленої історичної суєти, зароджується жива клітина творення.

Виставка *«Український парадокс»* має на меті представити часову категорію як парадокс буття молодого мистецтва давньої України, який вирішується включенням у сьогодення минулого і майбутнього. Адже сьогодення володіє буттям тією мірою, якою воно включає минуле, закорінене в традиції, і майбутнє, невидимими узами сполучене з творіннями пра-

щурів. Ступінь такого включення і визначає інтенсивність буття сучасного мистецтва⁴.

Амбівалентність часу виявлена у людській і божественній природі, вимірній і незмірній, скінченній і безконечній водночас. Людина, намагаючись приборкати вічність, дотягнутись до неба, творила свої обереги і ставила їх на курганах-святилищах. Саме з культом предків пов'язують появу монументальних скульптур, які отримали достатньо умовну назву "скіфські баби". Цих загадкових, завжди обернених на схід сонця "очевидців незримого" ми й сьогодні сприймаємо як знаки вічності, нескінченного тривання, як мовчазних посланців з минулого у сьогодні, покликаних дарувати надію на майбутнє.

Найрозвиненішою за характером зображення, моделюванням форм і технікою виконання вважається половецька скульптура — ці середньовічні кам'яні ідоли-обереги північних причорноморських степів є логічним продовженням прадавньої традиції монументального різьблення в камені епохи неоліту та міді-бронзи на землях України. Усі разом вони становлять той чи не єдиний окоглядний, без крихти фальшу континуум, той первісний міф, який дає людині впевненість і спокій щодо її майбутнього.

Давня культура 4–2 тисячоліття до н.е., що в межах України поширилась на сотні поселень, залишила нам неперевершену скульптурну пластику — жіночі й чоловічі статуетки, моделі житла і храмів, а також досконалі гончарні вироби, вкриті унікальними орнаментальними схемами — незатертими посланнями у вічність. У цих творах закарбувався світогляд стародавнього народу, який жив на нашій землі понад дві тисячі років. Людину трипільці сприймали як мікрокосм — маленьку, ідеальну модель Всесвіту, оточену солярно-лунарною системою знаків: спіралями, свастиками, хрестами.

Культурна антропоморфна пластика трипільців привертає увагу сучасних дослідників своїми вишуканими, виразними формами, доскональними пропорціями, дивує внутрішньою гармонією образу.

Культура Трипілля-Кукутені вплинула на формування та духовний розвиток багатьох європейських народів, залишивши свій помітний слід і в народному мистецтві України — у гончарстві, килимарстві, вишивці, скульптурі. Для сучасних професійних митців вона безперечно є невичерпним джерелом натхнення, вмістилищем незворотних традицій та дорогоцінної інформації.

Час тривання у мовчазному спогляданні, час як сакраментальний знак вічності, втілений у пластичні доісторичних часів, зустрічається з лінійним часом історичного прогресу, який пробуджує в людині чутливість до динаміки, викликаючи здивування, цей потужний емоційний фактор, що спонукає мислити і творити. Контраст двох протилежних світоглядних принципів стає повноцілним і щоразу інтенсивнішим у творчості — коли митець прагне окреслити Дух і Духовне у концентрованих художніх формах. З цього погляду вивчення мистецької форми у порівняльному аналізі її руху та перетворень у часі надзвичайно важливе для усвідомлення процесів, які відбуваються у сучасному мистецтві.

* * *

Мистецтво України XIV–XVIII ст. розвивається під впливом візантійського палеологівського ренесансу, просякненого ідеями ісихазму — пошуку шляхів долучення людини до нетварного світу. В цьому контексті категорія часу сприймається як "αιων", тобто вічність, тривання без початку і кінця, в якій західна лінійна нарація спочатку виступає лише як допоміжний, відтінюючий засіб, проте з плином віків стає домінуючою.

Дві парадигми релігійного переживання — час циклічний як локус присутності Бога і лінійний час історичного прогресу як простір існування людини, дихотомія природного і надприродного напруженим контрастом виявилися у творчості одного з найзагадковіших майстрів українського бароко — Йоганна Георга Пінзеля. Його скульптури не вміщуються в понятійну рамкову конструкцію стилістики бароко, динамічно вриваючись у немислимий

світ абстракцій. Як відомо, досконала тільки та форма, яка містить у собі протилежності, і з цього погляду твори Пінзеля є вінцем довершеності. Надмірно геометризовані форми його скульптур — це не декоративні завитки, це вигострені парадокси, з якими зіткнувся майстер, прагнучи віднайти максимальну подібність з архетипом. В образах його святих поєднуються протилежні трактування лику, який тяжіє до натуралістичного спокою, і драперій, що, динамічно відриваючись від основної маси, створюють дивовижну, майже усамотійнену драматичну експресію, співмірну лише візантійському ісихазмові — світлу, яке оповіщає про божественну присутність.

Присутність Бога, яка у візантійській іконописній традиції частково передавалась через асист (*assistens* — присутність (*лат.*)) — ритмічне мереживо тоненьких золотих і срібних промінчиків на шатах святих, — Йоганн Георг Пінзель відтворив першим, вийшовши за межі двовірності й віртуозно перекинувши мовою скульптурної пластики. Саме звідси в його скульптурах така експресивна, смілива, досконала робота з матеріалом, таке складне нюансування драперій, така психологічна глибина. Вловивши на найтоншому рівні глибинну сутність візантійської традиції зображення присутності Бога, Майстер геніально вплаває її у стилістичні засади скульптури європейського бароко.

Вихований у європейських традиціях, Йоганн Георг Пінзель творив під українським небом, і саме завдяки його непересічному талантові українська скульптура бароко посіла визначне місце у світовому мистецтві.

* * *

Творчість Марії Приймаченко — це неперевершене поєднання глибинних доісторичних витоків української образотворчості і фольклору з яскравою індивідуальністю, плерома образного втілення народної уяви про ритми природних і космічних циклів. В її творах вічність занурюється у земне життя, миттєвість зустрічається з незмінністю найвищої екзистенції. Насиченість її робіт вражає: тут

і загострена палеолітична спостережливість, і неолітична нефігуративна ритміка, і міксантропічна слов'янська образність, і язичницький пантеїзм з його одухотворенням усього суцього.

Світ Марії Приймаченко — це світ вічного буття-тривання, в якому її рідне село Болотня сприймається, як своєрідне *"pars pro toto"* — частина замість цілого, саме так наші пращури сприймали ікону — рукотворний образ нетварного Бога: "...І немає їй кінця цій моїй Болотні, і здається мені, що у кожному дереві, в кожній краплі дощу не лише Болотня, а й уся моя Батьківщина"⁵.

Постає питання — як поводитись з історичним спадком так, щоб він не перетворився на мертвий фетиш? Тільки зв'язок свідомості сучасного художника з емоційно забарвленим субстратом мистецького доробку минулого робить вартісними як сам спадок, так і здобутки сучасних митців.

Саме в контексті мистецького спадку минулих століть у межах даної виставки презентовано творчість найзнаковіших художників сучасної України. Їхня творчість — це проєкція просторово-часових координат "минуле — теперішнє — майбутнє", спроба розпізнати ознаки "часу сучасного" як невід'ємного складника вічного буття.

* * *

Олександр Сухоліт — аскет за родом і покликанням, що перебуває у вічному пошуковій справжнього, живе і творить поза ствердженням і запереченням будь-яких стилів і напрямків: він сам по собі, вони — самі по собі. Скульптор, якого завжди цікавили першооснови архаїчного мистецтва, живописець, для якого чи не найбільшою принадою є неприборкана первісна сила кольору. Художника завжди вабить історія форми, її похід крізь віки він простежує крок за кроком, оскільки знає, що лише в такий спосіб можна знайти нове, незвідане.

Суть реального життя наші пращури відображали у символах, шліфуючи для них оптимальну форму. У Олександра Сухоліта

символами стають лінія і колір, відточені, свідомі свого наповнення, а тому його живопис надзвичайно структурований, місткий, вагомий у зовнішній стриманості і простоті. Своїми роботами він немов заперечує основну рису сучасної культури — її видовищний підхід до речей, прориваючись до розуміння буття в його первозданності, і, як посвячений у таїну творчості, приходить до “розуміння в мовчанні”, до мудрої глибини.

Разом зі своїми однодумцями він спромігся відтворити процес обробки каменю первісними людьми. Так, через автоматичну дію, художник намагався пізнати механізм зародження творчої свідомості, а відповідно — перемогти форму, увійти в її надра, пройти кризу неї. Ці винятково технологічні пошуки не мали б жодного сенсу, якби не супроводжувалися дослідженням духовних практик, таємниць древніх майстрів, вивченням мистецтва Стародавнього Єгипту, античної Греції та Візантії. Саме такий безцінний досвід робить творчість Олександра Сухоліта абсолютно унікальним явищем у візуальній антології сучасного українського мистецтва.

* * *

Кажуть, щоб створити шедевр, справжній майстер довго вдивляється у матеріал, відшукуючи в ньому приховану природну форму, потім відкидає усе зайве, і тоді з'являється неперевершений, єдиний у своєму роді твір мистецтва. Так наші пращури видобували з брил пісковика віковічні обереги-ідоли, так створювали свої богинь прадавні трипільці, так творить свої досконалі скульптури *Роман Петрук*. Він просто пронизує своїм винятковим чуттям художника природу матеріалу, з яким працює — дерева, каменю, глини, скла, — і видобуває з його властивостей єдину притаманну йому (матеріалові) форму.

Роман Петрук народився на перехресті культур Заходу і Сходу, увібрав у себе все найкраще з обох світів і витворив на основі цього сполучення власний золотий скульптурний перетин. Залюблений у архаїку, він є її органічним носієм і хранителем. Воісти-

ну, він — ланка, яка сполучає минуле з майбутнім, Сторожова Вежа прадавніх традицій, які живлять його творчість. Наділений талантом легко прочитувати пластичну мову давніх скульптур, він так само вільно трансформує її і втілює в сучасному мистецькому середовищі. Очевидно, саме цей феноменальний талант робить пластику його творів такою лаконічною і зрозумілою для сучасників.

Відроджуючи у модерних скульптурах прадавні архетипні форми, митець шліфує, домислює їх і, вдивляючись у їхню поверхню, шукає одкровення. Врешті-решт, поступають знаки, невидимі простому оку, і він може явити свої палімпсести людям. Так сталося зі старовинними глечиками, на глиняній поверхні яких відбилися сотні людських життів, — художник дописав поверх орнаментів чужих доль своє, Романа Петрука, життя, довершене і містке послання майбутнім поколінням.

* * *

Канал творчої інтуїції *Олега Пінчука* завжди відкритий — своїм чуттям він вловлює всі особливості людської психіки, її способи боротьби зі страхом через адаптацію та зміну форм. Секрет магнетизму його робіт лежить саме у зверненні до чистоти архетипної ритміки, у введенні її в контекст сучасної пластичної мови.

У художника своє розуміння і відчуття часу — його час не підвладний лінійності — це тривання у всечасі-еоні, земним символом якого є коло, циклічність. Цю ідею Олег утверджує у своєму композиційному біномі «Простір і час» — вічне божественне буття і плінна, скороминуча мить лінійного виміру.

У його «Покаянні космополітів» домінує узагальнена форма та лаконічно-мінімалістична характеристика образів — це данина маскам, які, як відомо, існують, щоб приховати відсутність обличчя. Скульптор знає, що обличчя — це лик, який набув особистісних проявів, це світло духовне, змішане з темрявою, і в міру того, як ним оволодівають нищість і гріх,

воно відщеплюється личиною від особистості, втрачає життя і застигає безликою маскою.

Конструюючи форму всередині, художник викликає її назовні, видобуває з речі сенс, і от із пащі «Доброго лева» визирає небачена досі дивовижна істота — «річ у собі» звільняється і виходить назовні.

Зв'язок скульптур Пінчука з народними традиціями, з глибинними праісторичними витоками очевидний. В основі його «Євразії» лежить пластичний принцип праслов'янських протомів — півфігур тварин, з'єднаних разом. Саме такі зображення амулетів-оберегів, своєрідних дволиких Янусів, які стоять на чатах, дивлячись вперед і назад, у «цей» і «той» світі, зустрічаємо на фібулах — золотих і срібних застібках, що прикрашали одяг прадавніх слов'ян, які колись заселяли українські землі.

Фантастичні міксантропічні створіння скульптора перегукуються з дивозвірами Марії Приймаченко, у творчість якої він завжди був залюблений. Тонке художнє чуття Пінчука долає штампи, ризиковано балансує на линві вишуканого артистизму над прірвою банальності і кічу — фальсифікатів, розрахованих на дешевий ефект і миттєвий успіх. Небезпека у тому, що, захопившись «викриванням» кічу, можна непомітно поринути у нестримний гедонізм, втратити таку необхідну художникові здатність адекватно сприймати реальність. Тут на допомогу знову приходять інтуїція майстра, який бачить цей світ внутрішнім зором, передаючи його у своїх пластичних відчуттях, і через буквальне відтворення форми демонструє ілюзорність натуралістичного виконання.

* * *

Уявити сучасне українське мистецьке середовище без живописних полотен *Тіберія Сільваші* практично неможливо. Його творчість заповнює лакуну, що тяжіє до традицій візантинізму і яку сьогодні окреслюють як поствізантійський культурний простір, — це явище можна було б розглядати як варіант постмодерної *Byzantium after Byzantium*.

Полотна Сільваші сповнені ідеальної внутрішньої рівноваги, яку східні ромеї називали *simetrio* і вважали головною умовою для створення повноцінного мистецького твору. Зберегти подібний стан у сучасному розбалансованому світі не просто, проте структурність традицій, у яких формувався творчий геній художника, була настільки потужною, що Сільваші зумів не лише переосмислити київсько-візантійський культурний спадок, але й досконало перекласти його мовою постмодерного живопису.

Свого часу він проходив стажування у Краківській художній академії, де доля звела його з унікальним художником, теологом і філософом Юрієм Новосельським, який через вивчення феномену візантійського іконопису відкрив механізм творення абстракції в живописі 60-х рр. Саме зустріч з Новосельським дала Тіберію Сільваші імпульс до істинного розуміння суті абстрактного живопису.

На початку 90-х художник цілковито занурюється у вивчення кольору, дослідження його можливостей і прихованих потенцій. Власне через колір як засіб, здатний зберегти велич світла, візантійські майстри спроможні були ввести у транс людину, змусити її бачити і відчувати в ритміці золотого асисту божественну присутність. Останній проект, створений майстром, називався «Крила» і мав на меті простежити саме зміни акцентів у сприйнятті та смислового навантаженні кольору в різні історичні періоди.

«Крила» Сільваші — це просторово-часова тяглість від візантійської традиції ісихазму, де використання золота як символу небесного світла змушувало розчинятись особистість у спілкуванні з сакрумом, до постмодерну, де золото позбавлене свого первинного змісту, а тому приречене стати символом людської пожадливості, ерзацом, імітацією, гіперагресивною симуляцією істинної суті.

* * *

Праісторична людина у прагненні виразити своє ставлення до світу, в намаганні перетворити несвідому психічну енергію на свідому

користувалась мінімальною колірною гамою — очевидно, первинними в її живописному арсеналі були чорний, білий і трохи вохри, насиченість якої залежала від місця і часу.

Володимир Будніков свідомий вибору своєї мінімалістичної палітри, бо стриманість — привілей нобіля, аристократа, який, власне, відрізняється від “простолюдина” високою вимогливістю до себе, постійними вправами, спрямованими на вдосконалення особистості. Вправа латиною — *askesis*. Володимир Будніков — аскет від живопису. Його живописна техніка майстерна настільки, наскільки аристократична сутність цього художника.

Ціотливо чиста поверхня полотна вабить і збуджує первісний людський інстинкт — втамувати свій “страх пустоти”, знищити білизну шаленим вибухом фарб. Проте цей шлях для Буднікова надто простий — він відмовляється від кольору, вибираючи складну мову стриманої, пульсуючої динаміки монохромного живопису.

У хрестоматійному дзенівському коані нефітам пропонується почути плескання однієї долоні — того, що почути неможливо. Як зобразити пустоту, Велике Ніщо, те, що не існує? Будніков знаходить відповідь, достойну посвяченого, — через полісемантизм білого, через його безмежність і протиріччя, які вкладаються у геніальну простоту того ж білого. Його «Нескінченна подорож» триває у супроводі плескання однієї долоні.

У серії робіт «Полювання» до звичних чорно-білих мотивів митець додає нові промовисті кольори: червоний, зелений, жовтий — немов простежуючи еволюцію колірної гами як виражального засобу наших прашурів у творенні ними обрядів мисливсько-ловецької магії. Живописна мова полотен майстра стає уречевленою, вагомою, майже відчутною на дотик субстанцією.

Якби **Олександр Животков** народився кілька століть тому назад, то, поза сумнівом, став би іконописцем — залюблений в ікону, він знає

і відчуває її шкірою, як здатний відчувати лише справжній майстер.

Колір для Животкова — фактор відволікаючий, а тому зайвий. Щодо улюбленого художником чорного і білого, то ще Аристотель стверджував, що це не кольори, а їхня відсутність, проте ми можемо додати, що це водночас і присутність усього колірному спектру.

Крізь чорно-біло-сіро-синій колорит його робіт просвічують, прориваються тендітно, лагідно, проте настирливо, наче пагінці крізь асфальт, зародки всього спектру. Природа світла в його роботах та сама, що в іконах — внутрішня, глибинно енергетична і неймовірно вітальна, та й пише свої роботи художник за тим самим принципом, що й ікони, — адже лик — це світло духовне, змішане з темрявою, і саме крізь неї він змушений прориватись, просочуватись, щоб перемогти личину, не дати їй застигнути хтивою маскою.

Олександр виробляє власну схему, якщо бажаєте, канон, у межах якого його живопис рухається, живе і розвивається. Від народження людина намагається вловити суть і зміст свого життя, силуєчись закувати його в “капкани звиклих фраз і форм”. Проте Животков знає: зміст не варто “покривати” формою, зміст мусить ставати формою органічно, то зникаючи, то з’являючись, то знову ледь проступаючи, бо такою є реальність, його, Животкова, реальність — позаісторична, позачасова реальність душі художника.

У творчості **Віктор Сидоренко** — витончений, глибокий, романтичний і прагматично точний водночас. Він сповідує спокійне споглядання, неспішні роздуми й пастельні, приглушені емоції, співзвучні з “перспективою душі” — коли найвагомніше і найістотніше не афішується, а заховане у найпотаємніші куточки і присутнє ненав’язливим тлом, настроєм, аурую.

Серію жіночих постатей, створених майстром, важко назвати банальними “ню” — в них художник досягає стану, коли цитата перестає бути лише цитатою, а стає органічною суттю його самого, ідеєю, вплавленою у власне твор-

че єство, а отже, часткою певного психологічного стану. Урок японської, який на початку минулого століття був належно засвоєний митцями Європи, вилившись у сецесійну стилістику, в інтерпретації Сидоренка звучить по-новому — він злегка змінює наголос, інакше фокусує оптику, і перед нами виникає незвичайний світ жінки — тонкий, прозорий, чистий, який вливається у серце, наче «свіже молоко до миски». Власне ця молочна плинність, це незримо єство жінки присутнє у всьому — у стікаючих драперіях білизни, у прозорій, майже нереальній чистоті жіночого тіла, у повітрі, яким наповнений живопис митця.

Серія «Амнезія» показує інший ракурс таланту Сидоренка — полотна проявляють яскравий аніліновий візерунок нечітких обрисів людських постатей. Це зріз людської пам'яті, яка фіксує уривки найвиразніших дитячих споминів. Вони супроводжують нас протягом усього життя, виринаючи у найнесподіваніші моменти й у найбільш непередбачуваний спосіб моделюючи наше майбутнє.

У триптиху «Ритуальні танці» художник продовжує дослідження глибин підсвідомості — в даному випадку потужної тяги людини до творення різного роду ритуалів, фетишів та ідолів, поклоніння яким мусить дати гарантію світлого майбутнього, і не важливо якого — комуністичного чи капіталістичного.

Останнім часом майстер захоплений роботою над різного роду інсталяціями, які викликають неоднозначні емоції у критиків і глядачів. Його недавній проект «Аутентифікація» покликаний продемонструвати вплив суспільства на формування особистості, анатомію творення штампів, трафаретів і кліше, які перетворюють індивідуальність на сіру беземоційну масу.

Олександр Гнилицький — живий міф сучасності, один з організаторів і натхненників Паркому — найвідомішого з київських сквотів часів перебудови, представник трансавангарду — напряму українського мистецтва кінця

80-х, що характеризується яскраво вираженою живописністю й експресивністю. Молоді, талановиті, сповнені здорового творчого запалу і не обтяжені жодними зобов'язаннями перед тодішнім соціумом художники, серед яких був і Олександр Гнилицький, впевнено увірвалися в артпростір країни, яка стояла на порозі незворотних змін, змусивши російську критику захоплено говорити про «українське необароко» та про «південноруську хвилю»⁶.

У цьому гурті непересічних, талановитих особистостей Олександр посідає особливе місце — завжди надміру експресивний і витончений, з незакаламутненою рефлексією на світ, він одразу привернув до себе увагу критики.

Живопис Гнилицького сповнений здорового цинізму, а тому вабить глядачів, як мед манить мурах, — вони в'яжуть у ньому, задовольняючи свій таємний потяг до мазохізму. Улюблена форма метафори художника — буденна річ, пошук глибини — в банальній площинності, чим ускладнюється завдання, яке завжди стоїть перед мистецтвом, — завдання дивувати, пошук неподібного в подібному. Тут особливу роль відіграє ракурс: буденність, показана крізь добре налаштовану оптику майстра, набуває ознак чуда. З точки зору пошуку «вічних цінностей» це виглядає як злий жарт — речі стають загрозливою домінантою, і тоді функцію Чарівного Дзеркала, в якому можна було побачити потвору і не скам'яніти, виконує лискуша поверхня сантехніки, здатна цинічно спотворити будь-яку потвору, а кип'ятильник у банці, внаслідок майстерного оптичного ілюзіонізму відображаючись в оці спостерігача, набуває загрозливих ознак не зовсім доброго Бога.

Набір основних рис людської психології в усі віки завжди один і той самий. Для історика мистецтва важливо, яка з них в ту чи іншу епоху з факту психології перетворюється на факт культури, наскільки активно культивуються ті чи інші психологічні риси.

Арсен Савадов — дослідник і культиватор водночас. Він препарує людську психіку контекстуально, в постмодерністському середовищі, де мережа штучних знаків безнадійно переплуталася з реальними елементами і вже ніхто не знає, де ілюзія, а де справжнє. Своїми роботами він доводить — іронія, цитатність, гротеск, рімейк, депресивність, прикметні для постмодерного мистецтва з його трансперсональністю, — все це абсолютно органічно для сучасного українського культурного ґрунту. Він препарує українську дійсність з тією жорстокою невблаганністю, якій би позаздрив сам Паоло Пазоліні періоду свого фільму «Сало, або 120 днів Содому».

Найбільший розголос отримали його фотоінсталяції «Донбас-Шоколад», «Коллективне червоне», «Мода на кладовищі», «Книга мертвих». Епатажний проект «Донбас-Шоколад» — це злиття двох протилежностей, внаслідок чого фактурність кожної з них стає ще відчутнішою. Поєднуючи два паралельні світи — «світ праці», найтрагічнішим втіленням якого у радянську і пострадянську епохи були шахтарі, і «світ артистичний», в якому балет займав найвищий ієрархічний щабель, Савадов не лише «фіксує больові точки суспільної напруги»⁷, а й виступає своєрідним медіумом, витворюючи з двох доволі банальних реалій утопію, в якій здатні реалізуватись найпотаємніші прагнення колективного несвідомого — «недосяжний потяг до самого низу», страх чистоти і непереможне бажання знищити її брудом. Проте у цій епатажності, у цьому впертому запереченні заперечення прочитується прагнення художника пізнати суть речей, їхню внутрішню, позачасову правду.

* * *

«Мистецтво не змінюється від погляду на нього, проте погляд здатний надавати речам певного значення», — ці слова належать артдиректору міжнародної художньої виставки «Documenta XII» Роджеру Бюргелю.

Якого значення надає речам і подіям пильний погляд *Василя Цаголова* в епоху

тотальних аксіологічних змін, коли не лише мистецтво, але й саме життя перестало вмщатись у понятійні рамкові конструкції? Відмінні усі досі присутні в мистецтві поняття — мімезис, образність, логічність, навіть такий вічно живий постмодерний «стоголовий змії», як концептуалізм, і той відмінено, вірніше, з допомогою префікса «ре-» його перетворено на іншого монстра — «Реконцептуалізм»⁸. Де межа між мистецтвом і не-мистецтвом? Розбіжності тут глибинні, й очевидно, що їх слід шукати не у візуальній площині, а там, де починається творчість і сприйняття продуктів творчості. Цаголов належить до тієї категорії художників, які самі, власним вольовим зусиллям встановлюють цю демаркаційну лінію, іноді маючи на те якусь причину, а іноді просто пересувають її за власною забаганкою чи за порухом свого «чарівного пензля». Тоді те, що досі було не-мистецтвом або вже давно перестало ним бути, зненацька піддається дивовижним метаморфозам і знову стає мистецтвом.

Цей контроверсійний художник завжди випереджав усі можливі арт-тенденції — експериментував з відеоінсталяціями ще тоді, коли мало хто уявляв собі, що це може мати бодай якийсь сенс, не кажучи вже про результат. Він же першим повертається до класичного мистецького способу виразу — живопису, створюючи за його допомогою особистий культурно-історичний контекст України епохи постмодерну. Цаголов творить з речей знаки і, вкотре доводячи аміметичність свого живопису, зіштовхує їх в алогічній площині полотна. Внаслідок такого авторського свавілля ми починаємо розуміти істинну суть справжньої парадоксальності з елементами чи то прозріння, чи то видіння (їхню дійсну природу може встановити хіба що сам автор): маленькі зелені створіння (прибульці? постчернобильські мутанти?) на доглянутих українських городках, інопланетна тарілка над архаїчним туалетом, якого навіть у ХХІ столітті не торкнувся цивілізаційний поступ (Українські X-Files) чи майже хрестоматійна цитата зі «Словника асоціативних норм», де відкушене Тай-

соном вуха Евандера Голіфілда трактоване як початок трансформації Голіфілда у Ван-Гога. Напевне, перетворення американського боксера на геніального художника є не менш абсурдним, аніж перетворення кафкіанського комівояжера Грегора Замзи на жука...

* * *

Існує щось на зразок душі мистецького твору, і якщо у твір закладено позитивний заряд, відбувається просвітлення і самого творця, ця енергетика включається в об'єми особистості художника, а також піднесено, організуюче діє на того, хто її сприймає⁹.

Поза сумнівом, душа творів *Олександра Дубовика* просвітлена, сповнена тієї особливої творчої енергії, якої нам так не вистачає сьогодні. Саме тому його живопис має таку могутню притягальну силу, очевидно, з цієї ж причини його не зносили чиновники комуністичного режиму.

Першокласний майстер фігуративного живопису, на певному етапі Дубовик звертається до умовного, декоративного малярства, розуміючи, що лише структурна інтерпретація явища, речі, базована на вивченні природи їхньої форми, може дати ключ до прочитання культурного коду нації, а отже, до розуміння механізмів збереження її традицій.

Олександр завжди усвідомлював, що силою творчого духу художник здатний корегувати інтелектуальний потенціал народу, піднімати його особистісний рівень або, навпаки, спричинитись до перетворення народу на масу. Тому кожен твір художника — це свого роду мандала, модель, що фіксує структуру культурного коду народу, споглядання якої обдаровує глядача духовним імунітетом від різного роду деструкцій сучасного світу.

Потужний мистецький спадок України немов асимілювався у внутрішньому стані художника і прагне, у вигляді проекції, вирватися назовні. В такий спосіб ми отримуємо його особистісний, а тому унікальний проекції скіфського степу, української народної картини, іконописної традиції Київської Русі, барокової скульптури...

* * *

Художник є носієм духовної культури, її потужним інтелектуальним потенціалом, він покликаний зберігати всю повноту культурних здобутків, бути хранителем віковичного досвіду народу і продовжувати його. Єдиною реальністю цього світу є дух, закарбований у творах мистецтва, — це розуміли наші пращури, це починаєш особливо чітко відчувати й сам, коли дивишся на живопис *Івана Марчука*.

Легенда 60-х, “внутрішній”, а потім і “зовнішній” емігрант, Іван Марчук завжди був справжнім — ніколи не прикидався, ніколи не заглядав у вічі “сильним світу цього”. Він походить з когорти тих унікальних художників, які поза будь-якими обставинами завжди залишаються собою, завжди відстоюють своє право на довічну правду, яка полягає в нескінченному плині днів і пір року, у звичайному житті — єдиній святості, що насправді оточує нас.

Його роботи сповнені тихого роздуму і глибокої мудрості, розміреного спокою і Божественної тиші — саме в ній народжується натхнення, тонку субстанцію якого можна віднайти лише в процесі “обдумування світу у своєму серці”. В серці Івана вміщується цілий Всесвіт. Він малює свій Всесвіт, кожен його дрібничку, кожен часточку, перетворюючи їх на явище, на подію, — і все це для своєї України, яку він так любить і яка йому так болить.

Іван Марчук — автор таких тематичних циклів, як «Голос моєї душі», «Пейзаж», «Портрет», «Цвітіння», «Нові експресії», засновник нового стилю, що має цілу низку послідовників, і вірний хранитель традиції, яка повертає нашим душам те невловиме єство, якого ми не усвідомлюємо, але без якого не можемо жити.

* * *

Завжди впізнавана стилістика творів *Катерини Косьяненко* бере початок зі світосприйняття таких неперевірених художниць,

як Марія Приймаченко та Катерина Білокур, із традицій бароко та романтики — періодів історії, які залишили в духовності України найвагоміший відбиток.

Звертаючись до традиційного мистецтва України, художниця вловлює його глибинну суть, а тому з такою вишуканою легкістю трансформує його в образний ряд постмодерної епохи.

У своїй дипломній роботі Катерина звертається до вершини творчості видатного українського письменника Михайла Коцюбинського — «Тіней забутих предків», за мотивами якого інший видатний митець, режисер Сергій Параджанов, зняв не менш знаковий фільм. Тема, яку після геніального Параджанова вважали майже вичерпаною, завдяки граційним живописним парадигмам Катерини Косьяненко отримує винятковий образний ряд і дивовижну колірну ауру, що в комплексі дає енергетично монолітний, цілісний живопис. Художниця виявляє високий такт до творинь своїх блискучих попередників і водночас зберігає власну творчу особистість, в якій поєднання внутрішньої культури та високої мистецької освіти зумовлюють появу надзвичайно тонкого, вишуканого майстра.

Саме ці якості у її картині «Покрова» на ювілейному 100-му Осінньому салоні в Парижі 2003 року полонили вимогливих парижан і довели незнищенність традиційної, самобутньої культури давньої й молоді України.

Генетична спорідненість творчого Еґо художниці з давніми українськими традиціями очевидна — її філігранна манера роботи з мистецьким спадком змушує поринути у суть православної культури, в якій дивовижно поєдналися християнство та ремінісценції слов'янського язичництва, що особливо виразно виявилось у мистецтві бароко й романтизму.

* * *

Ми живемо в епоху ПОСТкультури, коли відбувся глобальний, лавиноподібний перехід від культури до чогось принципово нового, незвіданого. Можливо, цей перехідний період

триватиме століття, а можливо, закінчиться через кілька десятиліть — теоретики дають різні прогнози¹⁰.

Художники завжди тонше відчувають подібні зміни і реагують на них у свій, лише їм властивий спосіб. *Оксана Мась* відверто називає себе представницею епохи “post everything” — коли все істотне, вартісне вже існує, а отже, ми передчуваємо народження чогось нового, повновартісного, чого до тепер не можна було навіть уявити, — саме тому художниця перебуває у постійних пошуках знаків цього “нового”, у намаганні пізнати незвідане.

Динаміка нашого життя зросла настільки, що час немов зіщулюється, перетворившись на невловиму мить. У живописі Оксани Мась це відчуття виявляється через зумисний поспіх рисунка, який стає своєрідною метафорою прагнення вловити мить, що вислизає, намагання показати її тут і зараз у незайманому, неспотвореному вигляді. Свідома недбалість, ігнорування дрібниць або просто нечутливість до них як до загальної хвороби сучасного людства — ще одна ознака, якщо хочете, “know how” енергетичної структури її живопису. В тотальному поспіхові жити люди забувають про сон як істотну частку їхнього життя, як один зі способів пізнати себе і зазирнути у майбутнє... Живучи похащем, у тотальному “фаст-фуді” ми не маємо часу на подібні дрібниці, і когось варто найняти, щоб він бачив наші сни, бачив сокровенне, приховане, когось, здатного знищити останній притулок існування людини поза соціумом — єдине місце, де вона залишається наодинці з собою.

Ми живемо після всього, стверджує художниця, — після стилю, жанру, кольору, композиції... намагаючись вхопити мить, вимагаємо від неї “все, відразу і багато”, імітуємо любов, ненависть, життя і смерть, а щоб було красивіше — вкриваємо все це товстим шаром лискучого лаку. Ця лакована поверхня також має здатність вкриватися тонкими тріщинками-кракелюрами, ще раз доводячи стару як світ істину про невблаганність часу.

* * *

У світовому мистецтві насправді не так багато тем, які хвилюють художників, поетів, музикантів. Дослідники літератури зокрема говорять про “36 мандрівних сюжетів”, називаючи найпоширенішою фабулу славетного трикутника — П'єро, Арлекін, Коломбіна, а тому, стверджують вони, не так важливо *про що*, а важливо *як* розповідає свою історію художник.

Розповідь Олександри *Жумайлової-Дмитровської* експресивна, сповнена майстерних, глибинних рефлексій на звичні, буденні речі. Завдалося б, усе вже було — і в первозданному вигляді, і в цитатах, і в цитатах цитат: одвічні коломбіни, жізелі, непорочні діви, ініціації, Велика Мати, Герой...

Проте уява художниці майстерним фотоспалахом вихоплює з темряви нашої підсвідомості ці розхожі речі, наповнюючи їх новим змістом, через освітлення, через особливий ахроматизм, який нагадує нам про стару добру сепію і робить фактурними непомітні раніше нюанси.

Її живопис створений на одному диханні, бо лише так можна вловити мить, подих, стан. Її герої багатолікі і надзвичайно самодостатні, вони — своєрідне відображення людської індивідуальності і невід'ємна частина натовпу водночас. Кожен із них мислить себе напрочуд оригінальним, проте зазвичай повторює один із давно описаних старим Фрейдом сценаріїв.

Ліжко — це місце народження всіх людських сподівань, пристрастей і комплексів, трансцендентальний символ багаторазового використання, від сором'язливо-поміркового ложа Джона Ленона та Йоко Оно і до “шокових” одкровень Наталії Еденмонт. Саме тому воно як метафора особливо небезпечне своєю банальністю для будь-якого пересічного художника. Проте матеріалізований уявою Олександри на полотні, цей образ пе-

ретворюється на досконалий інструмент, який змушує глядача долати свої страхи, розуміти красу і велич нескінченного уробористичного руху, що складається з міриад спалахів-життів: любов — народження — смерть — любов — народження — смерть... минуле — теперішнє — майбутнє — і знову минуле...

* * *

Владислав Шерешевський посягнув на святе — на нудотну правильність і незнищенність педагогічної і театральної систем Макаренка та Станіславського. Ствердне “не вірю!” режисера та наказове “вір!” радянського педагога при накладанні викликають однакову реакцію: пручатись і не даватись. Врешті сталося, і Шерешевський повстав проти занудної традиції й почав грати старими добрими шахами в Чапаєва, кпинячи з супротивників, змушуючи обурюватися статечних, добропорядних громадян з приводу наруги над усім святим і вічним.

Хтось із класиків сказав: “Історія мистецтва — це історія його десакралізації...” У випадку з Шерешевським маємо повну, остаточну і, очевидно, безповоротну його десакралізацію, звичайно, якщо брати за основу святі постулати методу соціалістичного реалізму. У не таких вже й далеких 80-х роках минулого століття про подібні портрети лєніна-маркса-горького-єтс. можна було мріяти лише у неймовірно солодких снах!

“Уколи критиків слід сприймати, як уколи медиків, вони так само лікують”, — сказав колись Єжи Лець. Роботи Владислава Шерешевського лікують нас від зарозумілості, штампів і кліше — цих всепроникних паразитів розуму, які наповнюють наші душі гординою і примушують творити собі ідолів. Після лікування Шерешевським стає зрозуміло: ідолів не існує. Перевірені художником на справжність, вони оголошуються імітаторами, симулянтами, зменшуються в розмірах, а потім і зовсім зникають. Ми вільні...

- ¹ Бодріяр Жан. Симулякри і симуляція / Ж.Бодріяр. – К. : В-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 6.
- ² Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Л.Костенко. – К. : Видавничий дім «KM Academia», 1999. – С. 14–15.
- ³ Традиционные мировоззрения тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск, 1990. – С. 30.
- ⁴ Кузнецов Борис. Из парижского дневника / Б.Кузнецов // Декоративное искусство. – 1986. – №12. – С. 37–40.
- ⁵ Цит. за: Островский Г. С. Добрый лев Марии Приймаченко / Г.С.Островский. – М., 1990.
- ⁶ Десятерик Дмитро. Там, де згущується час. До десятиріччя закриття сквоту «Паризька Комуна» / Д.Десятерик // День. – 2004. – 30. 07. – №133.
- ⁷ Скляренко Галина. “Dreamland-Ukraine” – современное искусство Украины / Г.Скляренко // Вестник Европы. – 2005. – №16.
- ⁸ Лен Слава. От Серебряного к Бронзовому веку русской культуры / С.Лен // Декоративное искусство. – 2001. – №2. – С. 41–55.
- ⁹ Андреев Даниил. Роза мира / Д.Андреев. – М., 1992. – С. 196.
- ¹⁰ Бычков В. В. Эстетика / В.В.Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – С. 300.