Олег ПЕРЕЦЬ

НАЦІОНАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ – МОТИВ, ТЕМА, ЖАНР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Останні десятиріччя ті, хто фахово працюють у галузі художнього впорядкування довкілля людини, шукають розв'язання відповідних проблем у так званій «середовищній альтернативі» або, якщо інакше, «середовищному підході». Концепція цього підходу має два аспекти: по-перше, така собі сукупність позитивних наукових знань і засобів емпіричного аналізу і раціонального конструювання, запозичених із різних наукових дисциплін, та, по-друге, „середовищне бачення", де домінують художні відповідні образи, своєрідна „екологічна естетика"[1]. Йдеться про те, що, поза сумнівом, завжди буде актуальним та перспективним насичення предметно-просторового середовища творами монументально-декоративного мистецтва та художньо-дизайнерськими об'єктами, які є своєрідними видовищними домінантами або художнім наголошенням при формуванні цілісних, архітектурно-художніх ансамблів.

Проте останні, втілені у цій галузі, значні проекти свідчать, що переважає ще бачення, породжене свідомістю, яка була препарована ідеологічними деміургами від третього Риму. Й у XXI сторіччі продовжують створювати тоталітарно вивірені форми, що наповнюють наше довкілля, часто-густо постаючи у вигляді примітивних витворів, що своєю мистецькою вартістю кидають виклик відчуттю вишуканого, і, навіть, здоровому глузду.

Шукаючи у досвіді світового середовищного дизайну ефективних засобів реабілітації самостійної, творчо розвиненої свідомості, доречно буде згадати так звані „просторові вузли", „знаки міста" та „знаки неспокою" О.Г.Хайєка, чиє призначення полягає у тому, аби радикально впливати на естетичну організацію оточення. Для майстра важливо виявити діалектичний зв'язок між просторами художника та суспільства. Цей зв'язок він сприймає

як виклик, зреалізований у єднанні протилежних начал – простору художника та життєвого простору міста – відчуваючи своєрідну напругу. Композиції, що мають форми знаків-символів, покликані вплинути та скорегувати емоційно-психологічний зміст оточення, міського довкілля. Це – своєрідні вияви-знаки протесту, виразність яких слід сприймати як критику міського та сільського довкілля. Вони мають провокувати людину, примушувати її замислитися. Мотив „знаків міста" як „знаків неспокою", на переконання митця, містить певний психофізіологічний зміст та психогігієнічний уплив[2].

Критично оцінюючи мистецький радикалізм німецького майстра, нам слід усвідомлювати, що предметно-просторове середовище сучасних міст і сіл України, як правило, втратило історично зумовлену архітектурно-художню виразність, що їй відповідає певний соціальний зміст, зумовлений перебуванням у різні історичні періоди українських земель у статусі приєднаних силоміць провінцій різних імперій. За роки незалежності внутрішньополітичні, економічні обставини, поглиблювані негативними демографічними зсувами, давно перетворилися на чинники спонтанної соціально-адміністративної деформації, якою так і не наважуються, хоч якось, керувати зверхники держави.

Так чи так, але відбувається докорінні зміни предметно-просторового довкілля міст та сіл України, які потребують відповідального аналізу. Дизайн, за цих обставин, може стати дієвим засобом плідної взаємодії національних та регіональних культур, джерелом активізації потенціалу продуктивних сил нашого суспільства, а, отже, може стати одним із визначальних стимулів розвитку країни, декларуючої вірність європейським цінностям. Культура, таким чином, буде залученою до сфери економіки, і, водночас, остання піднесеться до рівня міжкультурної взаємодії[3]. Тому, з метою формування олюдненого, цілісного, естетично осмисленого предметно-просторового довкілля, з притаманними рисами національної та регіональної своєрідності, слід визначити середовищну стратегію на ґрунті свідомої інтерпретації, що включає, зокрема, відпрацювання засобів традиційної архітектурно-художньої композиції.

Тут доречно звернутися до творчого досвіду французьких майстрів монументально-декоративної пластики і дизайну 60 – 70-х

років, які належали до різних шкіл, успадкували різні національні традиції. У цей період у Франції особливо активізувалося будівництво нових міст. Свобода формотворення, ґрунтуючись на експериментальному підході, зреалізувалася у різних матеріальних втіленнях, що демонстрували бажання творити таку виразну пластику, яка „прижилася" б у просторі міста і своєю динамікою відповідала б ритмам сучасного життя. Диференційний підхід до роботи у міському контексті дозволив значно розширити діапазон засобів, запозичених як з області традиційних мистецтв, так і з можливостей, наданих науково-технічним прогресом[4].

Поціновуючи окремі риси сучасного українського монументально-декоративного мистецтва, ми, зважаючи на вище поданий аналіз, головною ознакою сучасності визначаємо те, що твори „сучасного мистецтва" будуються не на «розповідному» принципі, а, здебільшого, на принципі провокування самостійного мислення реципієнта, до чого і спонукає твір мистецтва. Сповідування цього принципу спонукає митця до різноманітних експериментів на ґрунті синтезу мистецтв та визначає спрямованість інтеграції різних галузей культури, науки та мистецтва. Таким чином, твір сучасного мистецтва має вплив на зміни у структурі художнього мислення, з необхідністю породжувати свободу в естетичному опануванні соціального довкілля, вести не тільки до створення нових художніх цінностей, але й до формування естетичної реальності. Така стратегія підходів набула виразності у 80-тих роках XX сторіччя, запанувала у 90-тих та впевнено просувається у XXI сторіччя[5].

Сучасний монументально-декоративний твір вже не мислиться з позицій „ідеології об'єктного", бо головне його призначення – слугування естетичній організації всього предметно-просторового середовища, і головною його ознакою, на нашу думку, є складання на принципах органічного синтезу, які стверджують прагнення органічного, комфортного зростання, чи, ліпше сказати, вростання в довкілля, коли відбувається своєрідне злиття декоративної пластики, дизайну і технічних форм, у, такі собі, нові синкретичні утворення, де задачі (естетичні і функціональні) тісно сплетені між собою. Включення сучасних творів мистецтва у середовищний контекст міста має на меті активізувати якісне оновлення його художньо-композиційного

обличчя, відкривши нові можливості для творчих пошуків митців, котрі сприяють створенню не лише зовнішньої естетичної візії міста, але і його емоційного клімату, який включає найрізноманітніші відтінки настроїв, та естетизують загальну атмосферу побутування. Такі твори відіграють роль певної „проміжної" архітектури і слугують потужним засобом для позитивного перетворення довкілля. Вони мають властивість уводити простір як рівночинний пластичний і змістовний елемент в обсягове бачення. Простір сприймають як живе середовище, кінетичне, емоційно забарвлене, що постійно вступає у нові зв'язки і співвідношення з об'ємом.

Говорячи про українське монументально-декоративне мистецтво межі XX – XXI ст., тобто про пластичне мистецтво доби відбудови державної незалежності, його головною характерною рисою слід уважати прагнення до збереження та відновлення культурної спадковості, формування модерного на засадах тяглості національних, регіональних культурних традицій. Про це свідчить величезний практичний та науково-методичний матеріал, накопичений під час проведення симпозіумів-практикумів з монументальної кераміки „Поезія гончарства на майданах і в парках України", національних симпозіумів гончарства, інших заходів, що були проведені в містечку Опішне на Полтавщині впродовж періоду від 1997 до 2001 року.

Зважаючи на чисельність та персоналії учасників симпозіумів, можна впевнено розглядати репрезентований у „Національному музеї-заповіднику Українського гончарства в Опішному" спільний творчий доробок сучасних українських майстрів – представників різних поколінь, як такий собі зріз нашого сучасного монументально-декоративного мистецтва, що дозволяє визначити у цій галузі новітні тенденції і побачити проекцію їх на майбутнє[6].

Серед загального числа поданих творів можна були виділити такі, де „середовищне" стає сюжетною основою, мотивом або темою твору. Демонструючи певну єдність структури і функції художнього образу, ці роботи, на нашу думку, можна класифікувати у певний – «середовищний» жанр, який презентує своєрідну середовищну естетику, що візуально інтегрує розмаїття предметного світу і художніх форм, а еволюцію усвідомлює як

безкінечне нарощування змістів і фактур, спрямування до змін, спричинених минулим. Ці композиції демонструють певні моделі довкілля і, аналізуючи методику створення їх, можна намітити шляхи художньої організації простору сьогодення.

В усі часи людина демонструвала свої можливості або фантазії цілеспрямованого осмислення оточення у рукотворних речах, відлік яких можна розпочати від керамічних моделей трипільського житла і продовжити чудернацькими декоративно-ужитковими та ювелірними роботами, що мали певне сакральне наповнення, чи, подібно до іграшки, мали захопити уяву, розважити реципієнта і були яскравим прикладом такої собі «речі-у-собі» та «для-мене», втіленням суб'єк-об'єктного. Як своєрідний апофеоз такої творчості, що набула принципово відмінного звучання, виступають, на нашу думку, масштабні проекти Христо, де антропологічний чинник конвертують у космічний.

Але йдеться про твори, які визначаємо як *архетипи традиційної естетики*[7]. Їхньою визначальною прикметою є прагнення до органічного формотворення, що спирається на структурні і конструктивні закони природи при врахуванні властивостей матеріалів, їхньої візуальної якості та «екологічної» включеності у побут. Іншою важливою рисою є метафоричне опанування предметами, коли кожен елемент структури художнього об'єкту, крім виконання функціонально-конструктивних задач, візуально працює на загальний сюжет. Твір складається зі значень-смислів. Сюжет визначається за допомоги буквального зображення – означення однією річчю іншої, вихідної, що слугує прототипом для формування, наповнення контексту. Це метафори візуальні, розраховані на прочитання їх та гру за визначеними правилами-нормами. У випадку непрямого зображального переносу реальні речі і ситуації дають лише візуальний матеріал, з якого, комбінуючи частини, митець будує емоційний контекст просторово-обсягового твору. При перенесенні властивостей одних предметів на інші сюжетний хід або проектна концепція дозволяє включати у сценарій людину як складника довкілля, визначати її роль у грі, а, отже, й світосприйнятті. Це один із шляхів активного залучення особистості до досвіду культури, звикання її до малозрозумілих та загадкових об'єктів із тим, аби її (особистість), врешті-решт, поступово інтеріолізувати в традиційні, чи

пак, національні культурні шари. Подібно до того, як особистість генетично успадковує досвід розвитку живої природи, так і опредмечена культура передбачає вільне оперування символами і значеннями минулого, перетворюючи, трансформуючи цей попередньо набутий досвід за законами сучасних художніх концепцій, провокуючи відповідні візуально-емоційні асоціації і реакції глядача-реципієнта.

Композиція таких творів може наслідувати певні архітектурно-будівельні утворення, імітувати різного роду споруди, які мають невідоме чи загадкове призначення, при розгадуванні якого і відкривається естетичний зміст творчого задуму. Часом, архітектурна ідея може знаходитися й на поверхні, не бути утаємниченою.

Наприклад, композиція Л.Богинського „З глибини віків" моделює таке собі протосередовище, подане у вигляді двох об'ємних форм, які викликають асоціації з колесами або жорновими каменями долі. Це – архаїчно-фантастичні споруди-механізми сакрального забарвлення, чиї форми мають підкреслено виразне членування поверхонь. Це – своєрідні утаємничені середовищні виміри, заселені, напевно, „священними" істотами, котрі багато тисячоліть тому були приручені праукраїнцями. Це – корови, виконані Богинським у кераміці, які, вочевидь, розвивають мотиви народної іграшки.

Той же автор у композиції „Хмара" складає з різних за формою керамічних блоків подобу української барокової споруди. Масивні блоки вкриті розписом, який нагадує вибагливі візерунки, що прикрашали речі та споруди у XVII – XVIII ст.; їх наче прагне розсунути чудернацька хмара, наповнена горщиками-голосниками, у яких зачаїлися давні пісенні звуки.

Інсталяція Ганни-Оксани-Липи „Жертовник тотем" зображує дещо загадкове, можливо, матріархальне святилище, що в ньому, напевно, таємнича жіноча сутність з отриманої пожертви витворює аніму, аби вкласти у кожну людську душу.

Виконана автором публікації композиція „Творення. Протолюдина. Протосвіт" є символічним трактуванням людини, котра є витвором трансцендентного та активною складовою світобудови, розвиток якої відбувається лише за умов позитивного, духовно наповненого нею і нею ж перетвореного довкілля.

Три керамічні об'єми разом утворюють фронтальну композицію, яку треба оглядати з двох боків. Вона має обрис трикутника з

вершиною до гори – знаний символ співзв'язку Бога і Людини. У такий спосіб підкреслено визначальний зміст чинника творення в антропоморфному світі, який втілюється у величному зв'язку за формулою: Бог – Творення – Людина – Бог, де кожна складова безпосередньо пов'язана одна з одною.

У роботі був використаний архаїчний прийом формотворення за допомогою вальків, зліплених у вертикальному напрямку. Таким чином, композиційна конструкція і фактура внутрішньої поверхні об'ємів імітують структурні та конструктивні особливості стародавніх дерев'яних споруд, притаманних майже для всієї забудови Середнього Подніпров'я аж до XIX ст. Зовні поверхні об'ємів гладенькі, білі, подібно до того, як опоряджали фортеці часів Київської Русі, Козаччини та українське житло і споруди, виконані у техніці „український" зруб. Білі поверхні розписані символічними зображеннями, які складають древні хліборобські та вигадані автором знаки життя. Центральний об'єм символічно втілює поєднання чоловічої та жіночої сутностей людини.

Наша об'ємно-просторова композиція „Ковчег" виконана під впливом аналітичної психології К.Г.Юнга. Дотримуючись стилістики ярмаркового та вертепного, було створено таке собі художньо-символічне зображення загальнолюдського довкілля, яке в матеріалізованому образі вітрильника прямує у незвідане. Буття соціуму підтримує додержання духовних настанов, втілених і закарбованих у традиції, що гуртують людей у етноси, народи, нації – у людство. Порушення настанов призводить до розривання зв'язків і, відтак, завжди веде особистість та народи до трагедії.

У роботі В. Овраха „Лелеки" ми бачимо сучасне мистецьке трактування середовища українського народного обійстя, яке поетично втілює в ідеалістичних образах національну свідомість (лелече гніздо). Майстер вибудовує стрімку вертикаль з поставлених одне в одного глечиків, горщиків, макітр – символів домашнього вогнища. Цю вертикаль увінчує старе колесо від возу – астральний символ індоєвропейських народів, а на колесі лаштується пара лелек – символ продовження роду. Вертикально спрямована композиція немов з'єднує простір неба з поверхнею землі, виокремлюючи наповнене уречевленими символами українського народу довкільне місце для людини.

Так само прагне охопити і земне і небесне С.Радько, створюючи композицію „Голубина вертикаль". Уява художника моделює соціальне довкілля дитинства, де панують казково-іграшкові керамічні голуби, що неначе линуть у повітрі, нерозривно поєднані з землею, від якої одержують поштовх для польоту через стрімкі діагоналі конструкцій – підпор. Створені уявою і руками майстра птахи кружляють навколо високої загадкової вежі – вісі композиції – центру світу невинних мрій.

Дисонансом до попереднього твору звучить сповнена трагічності композиція Л.Шилімової-Ганзенко „Демографічна катастрофа (для пташок віку)". Над зроненим символом сонця – колесом піднімаються чорні стовпи туги – пічні бовдури – символи закинутого житла, вимерлого села, перерваного роду – результат соціальної чи техногенної катастрофи.

Розглянуті вище твори народжені художньою уявою, для якої довкілля стало способом творчого мислення. Метод згаданих майстрів, безумовно, треба сприймати як цінне джерело композиційних ідей для творів, у яких ми вбачаємо знаки традиційної естетики. Але для розвитку етнокультурної, та й політичної, єдності українського народу актуальним є відтворення історично складеної архітектурно-художньої виразності предметно-просторового середовища регіонів на ґрунті місцевих традицій, зумовлених геополітичними й історичними чинниками. Для цього хочеться мати комплекс більш визначених композиційних засобів, зумовлених „місцевими" архетипами, „місцевим" колективним позасвідомим.

Вбачаємо вирішення цієї задачі у створенні об'ємно-просторових композицій, які б у формі візуальних метафор якнайповніше віддзеркалювали принципи тяглості традиційної архітектурно-художньої композиції, притаманні кожному регіону. Особливостями таких композицій має бути те, що за своєю структурою вони наслідують структурну організацію різноманітних місцевих архітектурно-будівельних споруд, комплексів, поселень тощо (композиція яких, зазвичай, відображає ієрархію духовних цінностей місцевої соціальної спільноти), тобто втілюють традиційну просторову структуру довкілля. Компоненти композиції створюються на основі зразків традиційного ремесла та мистецтва регіону. Будучи перенесеними у новий контекст, ці вихідні елементи-зразки втрачають своє пряме чинникове призначення і набувають смислу на-

прямних покажчиків руху асоціативних візій глядача, предметного запису, змодельованого із предметів-символів, довкілля. Новітній емоційний контекст допомагає створювати нетрадиційне модерно-ве поєднання матеріалів та технологій.

За приклад можуть слугувати традиції архітектурно-художньої композиції полтавського регіону, сформовані у XVI – XVIII ст., які використав автор цієї публікації.

У композиції „Храм" відтворені мотиви дев'ятидільних мурованих храмів Полтавщини. З метою надати творові рис архаїчності введено грубий металевий каркас, що має викликати асоціації з протоспорудами древніх культур, які побутували на цих землях. Вази-світильники та горщики, за задумом, покликані навести на роздуми про часи Київської Русі і, навіть, глибше.

Відповідно до авторського суб'єктивного світобачення, об'ємно-просторова композиція „Український світ" – це втілена у майоліці еволюція системи українського народного світосприйняття.

Композиція виконана у творчій співдружності з опішненськими народними майстрами О. Шкурпелою та А. Білик-Пошивайло. Визначальною рисою речей та споруд, яку намагався подати майстер-українець (а це усі, без винятку, складові народного світовідчування довкілля) – це відображення їх планово-об'ємно-просторової композиції, декорування традиційних постулатів шляхом семантичного їх кодування. Навіть коли втрачався зміст певних символів, слідування традиції наповнювало позитивним значенням життєве середовище, зумовлювало необхідність чину як важливого життєвого акту.

Для втілення задуму обрано просторову організацію п'ятидільних дерев'яних храмів Полтавщини. Традиційними складовими предметно-просторового середовища були опішненські гончарні вироби.

Подібно до того як архаїчні язичницькі вірування нашого народу злилися, свого часу, із християнством, так гончарні об'єми композиції склалися у споруду-храм, хрестоподібну у горішньому баченні. Над уявними раменами хрещатого плану підносяться чотири верхи, що творять вертикально поставлені один в один горщики. Цей прийом наслідує верхи дерев'яних монументальних споруд із кількома заломами і, завдяки ритмічному чергуванню об'ємів, створює враження невпинного розгортання руху

горі. Разом з тим, горщики слугують замешканням для казково-фантастичних істот у вигляді традиційної опішненської іграшки. Композицію увінчують схрещені арки з п'ятьма главками з хрестами, як символ непорушності українського народу у його вірі.

Композиція „Енеїда" – своєрідні розмисли над нашою долею. Металевий каркас, окрім конструктивного, має і художнє призначення композиційної структури, втілюючи традиційну просторову структуру, що метафорично передає планувальні схеми козацьких поселень. Ці схеми розвивали естетичні принципи містобудування, притаманні давньоруському будівництву і особливої мальовничості їм надавали нерівність рельєфу й архітектурне наголошення вищих позначок. При цьому міська забудову поділена на „гору" (втілення адміністративної та духовної влади) і „поділ". Високі споруди (фортифікаційні, вежі замків, церкви) контрастували з низькими, що складали рядову міщанську забудову.

Барочні картуші, виконані за мотивами українських парсун у вигляді декоративних пласті, що втілюють традиційно складові предметно-просторового довкілля, презентують традиції керамічних ваз, глечиків – своєрідних умістилищ душ пращурів.

Викреслений автором цієї публікації напрямок мистецького пошуку слід розглядати як своєрідний творчий експеримент, зреалізований в оригінальній інсталяції (де поєднано природні та штучні матеріали з використанням різних технологій від архаїчних до надсучасних). На нашу думку, методика створення художнього знаку традиційної естетики має сталу перспективу розвитку за умов поглибленого творчого пошуку, оскільки звернення до «середовищного» як до певної широкої естетичної преференції, що сполучає всі види, жанри, напрямки мистецтва, злютовуючи їх у єдиному витворі, візійно втілюючи художніми засобами форми існування матеріально-часо-просторового довкілля, може бути визначене як особливість мистецтва XXI сторіччя.

Виконання і введення таких творів у середовище різних регіонів України сприятиме його своєрідності, національній визначеності та естетичній довершеності; слугуватиме створенню концепції дизайну сучасного предметно-просторового довкілля на засадах традиційної архітектурно-художньої композиції.

1 Иконников А. Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М.: Стройиздат, 1990.– С.239-321.

2 Див.: Хайек О. Farbwege – цвет в жизнь для Москвы. – М., Штутгарт, 1989.

3 Гриц И. Региональность культуры и ее последствия // Техническая эстетика. – №6, 1991. – С.1-3.

4 Див.: Миклашевичюте К. Декоративная пластика новых городов Франции // Декор. искусство – М., 1982. – №3. – С.34-37.

5 Даниленко В. Дизайн. – Харків, ХДАДМ, 2003. – С.128; Швидковский О.А. Гармония взаимодействия: (Архитектура и монументальное искусство). – М.: Стройиздат, 1984. – С.4, 6, 8-20

6 Див.: Перець О. Мистецькі симпозіуми як засіб становлення полтавської художньої школи // Український керамічний журнал, 2001. – № 1. – С.12-18; Перець О. Національна сутність як умова розвитку сучасного українського мистецтва // Українська керамологія, 2001. – № 1. – С.174-177.

7 Див.: Перець О.О. Гуманізація сучасного предметно-просторового середовища українських регіонів художніми знаками традиційної естетики // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр./ За ред. Даниленка В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2006. – №5. – С. 43 – 56.